



LOUIS
JOUVET

Témoignages
sur le théâtre

Champs arts

LOUIS JOUVET

Témoignages sur le théâtre

« Pourquoi écrit-on une pièce ? Pourquoi la joue-t-on ? Pourquoi va-t-on la voir ? Pour le goût qu'ont certains de présenter des fables, et d'autres de les voir ; goût qu'il est difficile de définir, d'expliquer et qu'on pourrait appeler au fond la vocation du théâtre. Chez certains, elle consiste à écrire, chez d'autres à écouter, chez d'autres enfin à jouer. C'est l'*appel du théâtre*. »

Publiés à titre posthume, les souvenirs, réflexions et pensées de Louis Jovet sur le théâtre et le métier de comédien constituent le testament professionnel d'un acteur immense et passionné.

Louis Jovet (1887-1951), grand homme de théâtre, est aussi l'inoubliable interprète de quelques-uns des plus grands classiques du cinéma français.

En couverture: Le théâtre du Jeu de Paume (dit « théâtre à l'italienne »), à Aix en Provence. Vue sur la salle depuis la scène.

© Moura François/Alpaca/Andia.fr

Flammarion

TÉMOIGNAGES
SUR LE THÉÂTRE

DU MÊME AUTEUR DANS LA MÊME COLLECTION

Le Comédien désincarné.

Louis Jouvet

TÉMOIGNAGES
SUR LE THÉÂTRE

Champs arts

NOTE DE L'ÉDITEUR

Destinés par Louis Jouvet à la *Bibliothèque d'Esthétique*
les textes qui composent cet ouvrage sont publiés sans
qu'il ait pu en effectuer la révision.

Droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.

© Éditions Flammarion, 1952.

© Éditions Flammarion, 2022.

ISBN : 978-2-0802-8826-4

Ces idées ne sont que des « idées-sensations » qui me sont toutes personnelles ; elles ne seront peut-être guère valables au-delà des quelques années pendant lesquelles il m'a été donné d'essayer de les rédiger, mais je les ai écrites dans la pratique de mon métier. Elles en sont le produit et l'expression. Leur vertu provisoire, si elles en ont une, ne peut venir que de l'amour de ce métier, surtout des époques dramatiques qui nous ont précédés et que je me suis constamment efforcé de comprendre et d'aimer.

Le comédien parle

Le comédien parle.

Le comédien pense ou écrit. Il ne saurait le faire avec pertinence. Il s'improvise penseur ou écrivain. C'est un faussaire aussi dans cet exercice. Mais, même l'improvisation ne s'improvise pas. Elle est un résultat et je me sens à ma table, devant mon papier, plus dépourvu que jamais.

On s'introduit dans un rôle, on s'y faufile, on agite le texte, on agit par astuce ; subrepticement on se substitue ; on se justifie d'idées qui viennent ensuite. Mais s'il s'agit de penser, de parler ou d'écrire, le comédien est livré à lui-même dans son néant. Sa nature et sa vocation sont d'être vide et creux, disponible, accessible, vacant, habitable. Qu'il s'entende parler ou qu'il lise ses propos, le voilà anéanti.

Ce n'est pas son métier.

Et, par une curieuse ironie, cet homme fait pour parler, dont la mission est de parler, est incapable de le faire pour son compte. C'est qu'il ne le fait que pour le compte des autres. Il agit d'ailleurs, la plupart du temps, avec d'autres sentiments et d'autres pensées et d'autres raisons que ceux du texte qu'il déclame ou débite. Il dit ce texte avec des sentiments qui ne sont pas exactement ceux qui ont inspiré ce texte, avec des pensées, des idées étrangères,

qui lui sont personnelles ; il en tire des explications qui n'ont rien à voir avec les paroles écrites.

Étrangeté de cette opération. Mais chacun en fait de même, dans une cascade d'interprétations, de transmutations, de transpositions et de malentendus qui sont essentiels au jeu. Auteur qui écrit, acteur qui s'anime, spectateur qui écoute, et lecteur, commentent chacun à sa façon.

Qu'un instant il y ait unanimité, corrélation juste, identité pour quelques phrases entre l'expression donnée et l'impression subie, et une flambée, une ascension brusque atteint tous les participants. C'est le succès, le triomphe. Une étincelle ou deux, un moment ou deux dans une soirée, produits ainsi par efforcement, exhortation des uns et des autres, et cette effusion justifie tout, dans l'émotion ou dans la joie, dans les larmes ou dans les rires. C'est la fin et la source de tout, commencement de tout, aboutissement de tout.

Où en étais-je ? Trop loin et déjà divagant. C'est mon défaut. C'est un défaut d'acteur. L'acteur ne saurait parler ou écrire, car il ne sait pas penser, il n'en a pas l'habitude, et il ne peut pas penser. Et la ridicule contradiction que je fais en ce moment, et la prétention et l'orgueil qui semblent se surajouter à ce que je dis, ne me gênent pas. Je sais que c'est mon état, ma condition. C'est même pour cela que j'en parle et à cause de cela que j'écris, et que j'ai depuis tant d'années consigné des notes, écrit des remarques.

J'en suis conscient et c'est la conscience de cette prétention et la pétition de principe qui l'illustre qui me rassurent. Ne me prenant pas pour un écrivain ou pour un penseur, j'entends rester dans cet essai de réflexion et de méditation original par le fait même que je connais mon impossibilité, et j'offre ce que j'ai, en toute bonne

foi, avec ses déficiences, ses pauvretés, comme un témoignage sincère, une confession, un état clinique conscient.

Le lecteur n'aura rien à me reprocher s'il n'est pas satisfait, étant prévenu, et pourra me maudire à son gré. Et s'il trouve à lire ces propos un intérêt si mince soit-il, il pourra prendre à son compte son plaisir, sans aucune reconnaissance que pour lui-même, en admirant son intelligence et son indulgence tout à loisir.

L'infériorité dont je parlais plus haut est la mienne. Je suis un comédien. Rien d'un penseur ou d'un philosophe.

Où en étais-je ?

J'en reviens à moi. Le comédien, à son meilleur ou à son plus haut, vit dans la nouveauté, l'admiration, l'émerveillement chaque fois neuf pour lui de dire son texte – le texte de l'auteur. Je dis « son » comme tous les comédiens disent en parlant du texte. Possessivement. Mon, ton, son texte. « Je sais mon texte admirablement. » – « Il ne sait pas son texte. » – « Tu dis ton texte trop lentement. » – « Ton texte est très beau... » etc.

Le comédien s'appuie sur son texte. Ce texte qu'il fait sien jusqu'à ce point même qu'il le prend à son compte par une expropriation obligée, qu'il s'en croit créateur. Ce texte qui ne fait que passer en lui par une suscitation mécanique, où la mémoire n'a plus que faire tellement elle est réduite à une collaboration instinctive, animale. Une servante, la mémoire. L'amie d'un rythme, d'une cadence, d'une association de gestes.

Ainsi, il a l'illusion – parmi tant d'autres qu'il subit et qu'il procure –, il a, dis-je, l'illusion de penser, de parler, de dire.

Arrêtez-le un instant, demandez-lui de vous répéter cette réplique qu'il dit au premier acte de la pièce qu'il joue avec un regard de haine splendide et bouleversant, et vous verrez soudain devant vous un homme étonné,

intéressé à la fois, mais qui, de toute évidence, a oublié ce dont vous lui parlez.

Un autre chercherait à esquiver ce moment d'impuissance, tellement il est avoué. Mais la curiosité qu'on lui témoigne lui ôte toute timidité. C'est incontestablement l'interlocuteur qui commet une de ces confusions dont sont coutumiers les spectateurs ; et le comédien demande de complémentaires explications. Alors, on cite, à peu près, la réplique en en donnant le sens. C'est une réplique hardie, d'une frappe sonore, réussie. Et voilà le comédien cherchant dans sa mémoire à retrouver par les répliques précédentes, dans un enchaînement bredouillé, l'endroit demandé, trop heureux s'il n'est pas trahi par cette mémoire et s'il peut se rappeler le texte, les paroles exactes qu'il a proférées avec tant de réussite et dont il a l'air d'avoir été si peu atteint lui-même.

Et la haine exprimée – ou plutôt ressentie par le spectateur – il y a dix à parier contre un que le comédien ne s'en doutait pas lui-même. Maintenant, il acquiesce à ce sentiment qu'il n'a pas eu, mais que le spectateur a éprouvé, parce que la certitude de l'interlocuteur ou ses compliments lui imposent discrètement silence, afin de garder le prestige de son effet acquis, ou par crainte de passer pour un sot, ou parce qu'un étonnement soudain anéantit en lui toute réaction, ou parce qu'un sentiment voisin de la modestie, mais qui ne saurait être de la modestie, s'installe obscurément en lui, à cause de cette découverte qu'il vient de faire.

Cet homme ne saurait penser. Il ne pense pas. Il n'a jamais pu penser. Ce qu'il dit sur les pièces qu'il joue, ce sont des propos, des réactions – tout comme le spectateur.

Il a une façon de penser qui est de sentir haut.

Mais disons tout de suite que la pensée n'est pas nécessaire au théâtre et qu'elle lui est contraire.

J'appelle pensée ce cheminement logique, ces raisonnements qui recouvrent la sensibilité des faits ou des choses au profit de théories ou d'idées, et éteignent ce dont le comédien a besoin : la spontanéité, la vivacité.

La pensée au théâtre, la logique, la sensibilité vont ensemble, dans un emboîtement indissociable, dans une sorte de jaillissement, de procréation ; tout y est inconscient. *La pensée est une conséquence de l'état dramatique.*

Mais elle ne peut aller très loin. Elle est une dépendance, une conséquence. Elle ne peut aller très haut. Appeler « pensées » les idées que l'auteur a mises dans une œuvre, c'est improprement s'exprimer. Ce ne sont pas des pensées mais des modes d'expression qui sont faits pour susciter des pensées, pour en faire naître – à peine des idées, mais des associations d'idées plutôt. Si les pensées de l'auteur, celles du spectateur, sont précises et formulables, c'est que la pièce est pauvre et l'auteur sans grandeur. Plus la pièce est haute, moins ses pensées sont formulables. Plus la pièce est grande, plus elle est confuse, obscure dans ses expressions pensées.

Ce sont des jets de pensées qui sont faits pour se répondre, des battements qui s'alternent, des éclairs et des fantômes de pensées plutôt que des pensées véritables.

Les formuler clairement n'appartient qu'au spectateur qui a médité et qui a été conscient, durant l'audition, ou au critique qui s'est attaché à tirer des conclusions, ou au moraliste.

Il appartient seulement à La Bruyère et à La Rochefoucauld de parler des œuvres de Corneille, pas à Corneille lui-même.

Le comédien est inconscient.

Je l'ai cru longtemps inintelligent, bête. Ce n'est pas une bonne façon de dire. Il est inintelligent parce que nécessairement inconscient.

Mais cette inconscience qui est son fait, sa nécessité, peut être aussi – si elle est admise et protégée, reconnue et utilisée – la source de ses perfectionnements les plus hauts, les plus grands dans son métier et dans sa condition d'homme.

Le comédien vaut l'homme, et tant vaut l'homme, tant vaut le comédien.

Étrange personnage à qui la crainte de ne pas plaire et le goût de plaire, portés à un excès, une exclusivité absolus qui lui tiennent lieu de tout comme mobile et comme but, donnent le plus authentique vide, la plus grande pureté, la plus belle virginité qui soient.

Pour le comédien protégé, abrité de tous autres contacts dans l'exercice de son métier, cette pureté est magnifique, exceptionnelle, salvatrice et rédemptrice. Hélas ! il reprend contact avec tout insupportablement, obligatoirement. Il se souille à nouveau de tout ce qu'il touche, et introduit en lui tous les ferments et toutes les contradictions, et devient par l'effet de ce vide et de cette densité exceptionnelle et légère, d'autant plus lourd qu'il s'essaie à exister par lui-même, à raisonner. C'est alors qu'il est perdu, qu'il perd cette existence supérieure, cette vie unique, dans l'absolu des sensations et des passions feintes. *Désincarné de lui-même*, dans l'exercice de sa fonction, il est parfait. Sa sincérité, même cabotine, même vaniteuse, est fière, mais dès qu'il s'incarne par la raison, l'intellectualité, par n'importe quel geste pratique, il redescend aussitôt au-dessous de tous ceux qu'il survolait.

De ce plafond où il planait, il tombe aussitôt dans une sorte de sottise ou d'imbécillité d'esprit, une prétention

qui l'anéantit, et l'impotence devient le fait du désir, qui le prend soudain, d'être conscient de ce qu'il fait.

Ce qu'il dit alors sur son métier, sur les auteurs qu'il joue, sur ses rôles, sur lui-même, est marqué d'une stupidité étonnante, d'une sorte de bassesse ou de vulgarité, ou pour le moins d'ignorance.

Il ne peut que se raconter lui-même. Il est sordide.

C'est ce que je fais.

Se raconter, comme le cheval de course ou le chien de chasse. Mais de ces récits, de ces souvenirs, dans ces chaudes effusions de soi, il peut avoir, s'il sait exercer son métier dans une orientation, une réceptivité que je dirai aussi, une sorte de conscience supérieure, qui me semble devoir être sa vraie nature et sa mission.

De qui parlais-je ? Du comédien, et donc de moi-même.

Comédien, mon ami, mon frère, je te connais parce que je me connais. Je nous observe depuis trop longtemps pour ne pas avoir sur nous, sur toi et sur moi, des opinions, des impressions.

Toi et moi, nous sommes des ludions pour sentiments, des réflecteurs-marionnettes de Shakespeare ou de Molière. Tu es parfait, si tu ne veux pas penser à la façon dont l'entendent les gens qui veulent être intelligents et en imposer aux autres, si tu ne veux pas être un intellectuel – mais un ouvrier, un manuel de ton cœur.

Mais tu es terriblement désolant, livré à toi-même, à tes prétentions, à ta superbe, à ta connaissance. Tu ne peux vivre que de bonne foi et de cette respiration des sentiments qui te gonflent et te travaillent, comme le temps fait à la grenouille ou le mal d'enfant à l'accouchée. C'est pour le travail inconscient que tu es fait. Si tu déroges par la volonté de te connaître ou de connaître, de *goûter même sans orgueil à ton propre fruit*, tu te détruis

toi-même, car, sans le savoir, tu commets à nouveau le *péché originel de la connaissance*.

Tu ne peux être qu'un homme de bonne foi, qui comprend d'abord l'indignité et la noblesse de sa profession, qui en a conscience et qui s'efforce de vivre avec son cœur et ses sens plus qu'avec son esprit. L'esprit ne commence pas ainsi. L'esprit ne vient pas par ces exercices. Il faut être bien différent en sa façon de vivre pour en être atteint, pour qu'il naisse, pour qu'il vous visite. L'esprit est contraire à ces jeux.

Il est pour toi dans le verbe que l'on te prête.

Telle est ta mission.

Et c'est ainsi qu'il faut d'abord t'efforcer.

Mais comme tu es modeste, cependant, quand tu l'es !

Personne mieux que toi ne le peut.

Aimer et être aimé. Mais il faut savoir aimer.

Tu le sais parfois avec une pureté et un désintéressement admirables.

Vanité des vanités de notre métier. Tu le sais. Comment l'ignorerais-tu ? De quelles déceptions secrètes aussi tu vis. Combien de mercredi des Cendres y a-t-il pour toi dans une année au lendemain de ces joies carnavalesques si fragiles et si rapides du succès ou d'une réussite d'un soir ?

Ce n'est pas seulement de vanité que tu vis et de succès. Il y a plus d'amour des autres, à tout instant, que d'amour de toi. Seulement tu ne le sais pas. Seulement tu t'oublies, tu confonds toi et les autres parce que tu te crois le centre, le point d'émission. Tu deviens alors le miroir de leur contentement. Ils s'identifient à toi, ils te divinisent, ils t'admirent.

Comprends bien que c'est là le principe de cette communication que l'inspiration et l'amour font naître dans l'art du théâtre et ne l'oublie pas, et ne te prends

pas pour le centre, mais pour l'occasion, l'accident, le moyen, le filtre, le fil de communication.

Définis-toi toi-même, comédien.

Il y a plus d'amour, de générosité en toi que tu ne le penses. Évidemment, il y a des monstres qui persévèrent dans leur vanité. Ce sont cas particuliers. Ce sont des gens dans l'erreur, qui n'ont pas compris et ne comprendront jamais leur mission, leur rôle. Et souvent est-ce simplement présomption qui les mène à cette vanité. Ils ont cru que c'était vrai, que c'était eux...

Celui qui aurait toute sa vie, intact de spéculations pensantes ou de propos, incarné longuement quelques rôles de Molière ou de Corneille, devant un public qui fut toujours digne, à condition que c'eût été honnête – j'entends consciencieux – et qu'il se fût prêté docilement, fervemment, à cet exercice spirituel, en se privant de toute participation, de toute insertion de soi dans ces exercices, se laissant seulement atteindre profondément par l'action méditative du jeu, par une réflexion toute physique après l'effort, celui-là pourrait peut-être parler de son métier. Ce qu'il en dirait serait naïf, peut-être, mais pur.

Et s'il se trouvait un spectateur qui pût lire ces choses ou entendre ces propos, vide de lui-même, sans « objectionner » ou « réfléchir », sans que ces propos ou ces dits ne carambolassent dans son esprit, celui-là pourrait, par ce moyen, communiquer vraiment et directement avec cette substance immatérielle que sont les idées et les sentiments lorsque le génie les a transmis, recréés à un degré de généralité et d'abstraction, à une altitude tels que ces idées et ces sentiments deviennent immortels ou impérissables et nous donnent à la fin une imagination précise du divin et du devenir, de la vérité.

Celui-là est introuvable sans doute, mais il en est dont l'humilité comme dans les couvents, et la simplicité comme dans l'enfance, éclatent dans tous les gestes et les inflexions de voix, ceux-là mêmes dont tu ris parfois parce qu'ils n'ont point ton talent, c'est-à-dire ton astuce et ton habileté, mais ce sont ces cœurs purs qui sont les vrais comédiens et c'est aussi dans la pureté que tout commence et c'est ainsi dans la pureté – une pureté décidée, assurée en toi-même, dont tu étais certain – que tu as commencé à jouer comme on commence à vivre. Mais tu as perdu cette pureté comme les autres ; et en devenant avisé, savant, tu as cru devenir intelligent. Tu es hors d'état de penser et de comprendre.

C'est ce que je *me* voulais dire depuis bien longtemps.

Première partie

À chaque âge de la vie, à chaque génération, les hommes cherchent à saisir le mystère de leur existence, ils étudient ce problème et lui donnent une réponse.

Ceux qui viennent ensuite répondent différemment mais avec autant de certitude, autant de foi.

Et l'erreur humaine, et les excès humains, et la passion humaine restent intacts, chargés de tout ce que l'imagination produit de trouble dans l'esprit des hommes.

Les pièces de Molière sont aussi énigmatiques que notre vie. Impénétrables, irréductibles, elles gardent leur perpétuelle vertu de sollicitation, de méditation et de divertissement pour l'esprit humain.

Aux pièces de Molière présentées dans la fidélité et respectées dans leur énigme, les spectateurs ne peuvent s'empêcher de trouver une explication, une justification ou une réponse.

Cette curiosité, ce fidèle entretien sont la vie du répertoire dramatique.

Et ces pièces auxquelles chacun donne un sens, que chacun dote d'hérités singulières et de commentaires, restent fraîches à nos regards nouveaux comme la vie est neuve aux yeux neufs.

Le service du Théâtre est fait d'une perpétuelle mémoire fondée sur un constant oubli, d'une dévotion à la tradition théâtrale qui doit exclure toutes traditions.

Et pour monter une œuvre de Molière, nous devons écarter l'explication préalable de nos devanciers après l'avoir sollicitée.

Si, d'un interprète à l'autre, un geste se retrouve, une attitude reparaît, ce n'est pas reprise mais réinvention : à chaque fois, ils sont nés de la vertu du texte.

C'est l'enseignement du texte seul qui guide, c'est ce texte seul qui conduit une représentation.

Croire à l'existence et à la vie d'une pièce, croire à sa valeur propre, à sa proposition, me semble un peu plus chaque jour la façon d'approcher la merveille d'un thème, d'y circuler et de l'offrir au public.

Mécanique du théâtre ¹

La pièce « est une *pensée* qui se *métamorphose* en *machine* ». Telle est la définition désenchantée qu'Alfred de Vigny nous a laissée de l'art dramatique. C'est une phrase amère, catégorique, qui laisse deviner les déceptions que le théâtre a procurées au poète, mais elle parle à l'esprit ².

Ce qui, en effet, intéresse le spectateur, dans une pièce véritable, est bien en dernier ressort la pensée ou les pensées qu'elle suscite dans son esprit ; mais c'est à travers une véritable machine que ces pensées naissent, s'installent, et se développent ³.

Machine du spectacle, machination des comédiens, machinerie des éléments de la scène, il y a un art mécanique et technique à la base du théâtre qui est un art de métamorphose ; l'art de changer les sensations, les sentiments et les idées du poète ⁴ pour les rendre efficaces sur le public, un art de représentation ou de traduction, un art d'expression, d'exécution ⁵, l'art de la mise en scène

1. Notes écrites en marge par Louis Jouvet :

« Machine = automatisme ».

2. « Pas une pensée. »

3. « Des sensations, des sentiments. »

4. « Qui ne valent que représentés, figurés. »

5. « Par une machine mécanique. »

– si l'on veut résumer par une appellation tout ce qui se place mécaniquement entre le poète et le spectateur.

Je dis mécaniquement à dessein pour employer le terme dont se sert Alfred de Vigny. Il l'emploie d'une façon péjorative et méprisante, mais il se sert aussi d'un verbe qui corrige et rectifie son mépris : pour atteindre à la mécanique, il faut une métamorphose.

Ceci dit, je suis tout à fait de l'avis du poète désenchanté par l'art dramatique. Le désenchantement fait partie de l'art des métamorphoses.

Les pensées, les sentiments, la substance dramatique, tout ce que l'auteur secrète, tout ce que le public attend de son œuvre, c'est par une mécanique, une technique que les comédiens y atteignent et font participer les uns et les autres. *En cela est la métamorphose*¹, et je n'y vois aucune raison d'écœurement ou de dégoût.

Dans le contact passionné qui s'établit autour d'une œuvre entre les spectateurs et les interprètes, entre les critiques et les acteurs, il faut distinguer d'abord le moyen d'accès qu'ils utilisent, le mode de connaissance qu'ils emploient².

Tous commentent l'œuvre, mais dans une attitude différente, les uns par une façon de la recevoir, les autres par l'offre qu'ils en font, par la représentation. Les uns l'abordent par la psychologie, la pénétration historique et philosophique, les autres par l'action sur un théâtre.

Et si l'œuvre dramatique donne naissance à de nombreux malentendus, c'est que les modes d'approche ou d'appréciation des uns et des autres diffèrent, c'est que les comportements des parties sont dissemblables.

1. « Métamorphose humaine. »

2. « Mode de connaissance, d'appréhension. – De la métamorphose dramatique. »

Dans ces débats, ces prises de contact, il n'y a jamais eu d'œuvres plus infortunées que les pièces de Molière.

Chaque Français porte en naissant une révélation de Molière, une constitution moliéresque qui lui vient non seulement du génie même de ce créateur, d'une naturelle hérédité (qui place également chaque enfant parlant le français dans la descendance de Rabelais, de Montaigne ou de Descartes) mais encore du fait que, depuis près de trois cents ans, il n'y a pas eu de journée où, quelque part dans ce pays, il n'ait été professé, prononcé, déclamé ou joué un texte de Molière, où ses œuvres et ses pièces n'aient été utilisées, où Molière n'ait été dilapidé en maintes façons par donations, prêts, hypothèques, ventes, trocs, par toutes les spéculations de l'esprit, bref, où chaque génération, depuis trois siècles, n'ait déformé ou transformé à sa guise un texte dont la vertu essentielle est d'être indéfiniment adaptable à toutes les tendances et à toutes les turpitudes.

En l'absence de vraies célébrations, maîtres et élèves, précepteurs et dauphins, acharnés à communiquer et à s'expliquer, ont employé des modes de connaissance extradramatiques et contradictoires, puisés dans les canaux parallèles, mais indépendants, de la littérature, de l'analyse logique, de la morale et de la récitation.

Ce bagage, ce viatique que l'univers envie à nos écoliers ne font le plus souvent que les alourdir et les dérouter : juxtaposer l'explication des textes à leur récitation vocale ne peut engendrer que trouble ou confusion. Il y a entre le texte d'un personnage et la réalité substantielle ou imaginaire de ce personnage une dissemblance irréductible.

Ainsi le néophyte, congénitalement voué à Molière, menacé par la dispersion et l'asphyxie, progresse-t-il dans une contradiction croissante entre des idées, des émotions et des sensations qui ne peuvent avoir d'autres relations

ou d'autres liens que ceux procurés par son esprit ou qu'un autre esprit lui fournit.

Il va de considération en perception, de notions en déductions, dans un désordre que les théories du moment et les pratiques traditionnelles nécessitent.

Contraint de vivre dans une interminable discussion intérieure, le néophyte va alors choisir entre une foi imposée, aveugle, et une succession de schismes dont l'histoire lui fournit de fréquents exemples.

Il repense Molière, contre les moliéristes et les érudits, pour faire une œuvre de vie de ce qui lui paraît lettre morte. « Que m'importe après tout, dit-il, ce que Molière a voulu ou n'a pas voulu dire, ce qu'il voulut ou ne voulut pas mettre dans sa pièce, et ce qu'il y mit réellement. L'important, le vivant, est ce que j'y découvre, que Molière l'y ait mis ou non, ce que j'y mets, ce que je mets dessous ou dessus, ce que nous y mettons tous. »

Stendhal a justifié cette attitude en écrivant : « Chaque homme de génie doit brocher pour soi une pratique ou un commentaire de Molière. »

Il ajoute d'ailleurs tout aussitôt : « Mais pour les autres à quoi est-il bon ? À rien, absolument à rien. »

Dans cette contradiction avouée, Stendhal, sans le savoir, a formulé le problème de la connaissance dramatique.

C'est bien dans cette nécessité ou ce besoin de penser soi-même ou d'accorder des pensées au poète dramatique que réside la difficulté du théâtre pour ceux qui s'y adonnent.

Spectateurs ou comédiens, tous sont critiques, tous exercent leur esprit à juger ; et il n'y a pas de participation possible sans cette collaboration obligée.

Aussi l'art dramatique s'encombre de révélations et de découvertes toutes contraires à la fonction dramatique, à la respiration de ses ouvrages.

Toutes imbibées des cogitations profuses de plusieurs générations, les pièces de Molière n'offrent plus que nouvelles provocations à juger et à raisonner, et l'énonciation à haute voix d'un de leurs titres évoque dans l'esprit l'image d'un monstrueux madrépore d'annotations ou de notations psychologiques. Harpagon ! Harpagon ! ce nom seul prononcé appelle Goethe et la Harpe, ou Rousseau ou Claretie.

Leurs opinions ne sont pas en cause, mais l'intelligence et l'éclaircissement qu'ils ont jetés sur ce rôle.

Celui qui entreprend aujourd'hui une lecture de *L'Avare* souhaite un supplément d'obscurité pour y voir clair à son tour, pour retrouver à son propre compte une impression débarrassée de toutes les déductions préalables à une approche et à un contact véritables.

En qualité de comédiens nous n'avons pas à nous préoccuper de pensée mais de machine, et des effets de cette machine. Nous n'avons pas à nous préoccuper de la philosophie du *Misanthrope* ou de celle de *L'Avare* ou de celle de *Tartuffe*, mais des vertus de ces pièces et de la meilleure façon de les rendre sensibles à tous.

La pensée n'est pas notre première tâche. Si nous prétendions fonder notre entreprise sur un tel examen, ce ne serait que vantardise et inutile présomption.

Les comédiens jouent les pièces de Molière, les représentent de façon à ce que le public les entende et qu'elles lui plaisent. C'est la règle d'or de leur métier. Et leur service est le service d'un auteur, de son inspiration, non pas celui de ses procédés de composition ou d'écriture, non pas le service du moraliste qu'est aussi Molière, du

satiriste ou du psychologue qu'il est également. Le moraliste, le satiriste, le psychologue, le rare écrivain sont dans Molière. C'est justement Molière qu'il faut servir pour les servir tous. Il faut d'abord s'adresser à l'auteur qui les contient.

Pour intéresser le public à Molière et l'intéresser à tout ce qui, dans la personne de Molière, attache à des titres divers, le plus simple et le plus logique est encore de s'inspirer de la première disposition qui préside à la pièce, celle de l'auteur, de considérer le point de vue où Molière – d'abord auteur dramatique et acteur – s'est placé pour écrire cette pièce, le point de vue de l'amusement et de l'humain.

L'important est ce qu'il a dit, ce qu'il a fait dire, ce qu'il a fait faire à ses personnages ; l'important est, conscient ou inconscient, le sentiment de l'œuvre.

Le comédien n'a pas d'autre moyen de le connaître que de répéter la pièce et de la jouer. C'est le plus humble des modes de connaissance – le plus décrié parfois – qu'il place au premier rang : la récitation.

Si pourtant le comédien s'oblige à consulter les modes éminents de la connaissance : la scrutation des sources d'une pièce, de ses termes, de sa construction, de ses attaches aux formes d'époque et aux annales historiques, c'est que les spectateurs sont modelés par ces modes, que le public est habitué à considérer la pièce comme un événement, une mise au point de sciences historiques, d'explorations psychologiques.

Le comédien s'oblige à cette considération par déférence et précaution. C'est pour lui une sorte de patrouille préalable, une perception de renseignement. Il recherche par là une notion de l'état d'esprit du public, de sa conscience de la pièce. Il consulte l'imagination commune, interroge

l'attente – encombrée d'attentes – de ses possibles spectateurs.

Nul comédien ne peut sans péril s'abstraire de la réalité du public ; il doit l'approfondir, la jauger, l'évaluer, car cette réalité corrige les relations idéales de la représentation. Pour les classiques, pour Molière singulièrement, c'est une réalité complexe. Car elle est nourrie à cette école où « l'explication » d'Argan et de Philaminte tient lieu de maniement d'armes.

L'essentiel, pour le comédien, est de composer avec cette existence et cet état du public, mais surtout de refuser aux éclaircissements de la culture la priorité qu'ils imposent depuis trop longtemps à l'abord de notre théâtre.

Bien des pièces familières, dont le seul titre provoque en nous un afflux de souvenirs et de propos, ont des vertus insoupçonnées de notre époque, fréquentées sans être découvertes ou entendues, par excès d'attentions inattentives ou de dissertations, par défaut de représentation.

Il y a peu de temps encore, les certitudes, les vaccins dont les spectateurs étaient chargés depuis l'enfance conspiraient avec la paresse naturelle des exécutants pour assujettir, dans une sécurité qui était celle de l'in pace et de la tombe, les œuvres les plus insignes de notre répertoire.

Un goût de la vie dangereuse ou de la provocation est venu, dans l'émulation du cinéma, à certains interprètes ; à d'autres vint le sens d'une fidélité plus grande à l'auteur, d'une remontée, à travers l'imagination de la pièce, à la pièce elle-même, d'un retour, par le texte, aux sources de

l'inspiration dramatique ; le public enfin, dans la prolifération d'œuvres nouvelles, de péripéties inconnues, de formes inédites de l'art dramatique, dans les incessantes confrontations auxquelles il est exposé, a retrouvé involontairement la règle du spectateur : subir l'œuvre avant de la comprendre et de l'apprécier.

Il n'est plus aujourd'hui que de s'ajuster.

Dans cet art des métamorphoses qu'est le théâtre, seules comptent les pensées du poète ; elles sont la vertu du théâtre. Ce que nous appelons pensées n'est qu'un vêtement de sentiments et de sensations. Généreusement le poète nous l'offre, et chacun s'approprie ce manteau, et chacun s'en revêt à son tour, pour vouloir penser à sa manière. Ce n'est là qu'une usurpation.

L'usage véritable d'une pièce de théâtre est d'y réchauffer son corps et son cœur.

Pourquoi j'ai monté *Dom Juan*

Pourquoi avez-vous monté Dom¹ Juan ?

Pourquoi ai-je monté *Dom Juan* ? C'est une question que je ne m'étais jamais posée. Il est étrange, assurément, de demander à un comédien qui aime Molière pourquoi il joue ses pièces, aussi étrange que de demander à un laboureur pourquoi il laboure, à un joueur les raisons de sa passion pour le jeu, aussi étrange que de demander à un assoiffé pourquoi il boit.

Pourquoi ?

Tous les *pourquoi* que je pourrais trouver, et je n'en trouve aucun en moi-même, tous les *pourquoi* seraient faux.

Pourquoi ai-je monté *Dom Juan* ? C'est une question pauvre pour un thème aussi riche.

Toutes les raisons que nous donnons à nos actes sont d'ordinaire tendancieuses, choisies dans un souci de justification et de correspondance. Elles travestissent et dénaturent nos sentiments. Si je devais donner des explications, elles seraient inconsciemment mensongères et volontairement incomplètes. Les déclarations que je

1. Orthographe adoptée d'après l'édition des Œuvres de Molière de 1682.

pourrais faire, j'en suis sûr, seraient loin de satisfaire aux exigences de la vérité.

S'il me fallait donner des raisons au choix que j'ai fait de *Dom Juan* je ne pourrais que fournir des alibis pour solliciter la sympathie, ou pour implorer mon acquittement.

Je ne puis offrir que des allégations ou des excuses aussi fausses que celles que fournissent les inculpés, les passionnés, les enfants pris en défaut, ou les amoureux, bref, tous ceux qui agissent par élan ou par goût et qui n'examinent leurs décisions et ne parlent de leurs actes que lorsqu'ils veulent les justifier.

Dire pourquoi j'ai monté *Dom Juan* ne saurait éclairer personne, ni moi-même ; je ne m'étais jamais posé la question.

J'ai tenté cependant, avec conscience et probité, de répondre à l'invitation qui m'était faite : c'est une recherche sans objet et sans utilité pour aborder l'œuvre. Mais au cours de cette amère exploration, j'ai trouvé une question plus vraie, celle qui probablement peut contenir toutes les autres.

Posons donc cette question en manière de réponse :

Pourquoi joue-t-on peu Dom Juan ?

Pourquoi a-t-on rarement monté cette œuvre de Molière ?

Pourquoi cette pièce n'a-t-elle jamais réussi ?

Tout ce qui peut nous préoccuper est contenu, je crois, dans le raccourci de cette question :

Pourquoi a-t-on rarement monté le *Dom Juan* de Molière ?

Ceci est une question précise : elle oblige à dire d'abord : le *Dom Juan* de Molière... Il y en a d'autres,

il y a de nombreux *Dom Juan*. Il y en a environ cent cinquante.

L'habitude de penser à d'autres pièces que celle de Molière persiste étrangement chez les gens de théâtre, chez les spectateurs, chez les critiques comme chez les comédiens. Celui de Molière, le *Dom Juan* de Molière, disons-le, compte en effet peu de partisans.

Dès son apparition l'œuvre eut des auditeurs insolites et sournois. Elle recruta des fidèles, des sectateurs. Elle eut des spectateurs moins occupés de l'entendre que d'alimenter leur parti ; elle eut d'acharnés détracteurs. Et l'heureux destin des autres *Dom Juan* que celui de Molière, leur pérennité, leur longévité, leur réputation témoignent de l'opposition faite à la pièce de Molière, de la confusion établie à son propos et dont il conviendrait de trouver les raisons.

L'enquête à faire autour de *Dom Juan* offre une extrême simplicité. Elle m'a paru privée d'énigmes. Si nous en trouvons aujourd'hui, c'est qu'elles y furent apportées. Comme *Tartuffe*, *Dom Juan* a passionné le public et les gens de théâtre. C'est une pièce qui saisit étrangement l'esprit.

Le 13 février 1665, deux jours avant la première représentation de la pièce, Loret, grand informateur de l'époque, publie dans sa Gazette rimée une candide avant-première :

L'effroyable *Festin de Pierre*
 Si fameux par toute la terre
 Et qui réussissait si bien
 Sur le Théâtre Italien
 Va commencer l'autre semaine
 À paraître sur notre scène
 Pour contenter et ravir ceux
 Qui ne seront point paresseux

De voir ce sujet admirable
 Et lequel est, dit-on, capable
*Par ses beaux discours de toucher
 Les cœurs de bronze et de rocher*
 Car le rare esprit de Molière
 L'a traité de telle manière
*Que les gens qui sont curieux
 Du solide et beau sérieux
 S'il est vrai ce que l'on en conte
 Sans doute y trouveront leur compte.*
 Et touchant le style enjoué
 Plusieurs m'ont déjà avoué
 Qu'il est fin à son ordinaire
 Et d'un singulier caractère.

Loret annonce également les « superbes machines » et presse les amateurs d'y aller. Voici la promesse d'un spectacle exceptionnel : « Ceux qui ont vu les répétitions, affirme Loret, en pensent le plus grand bien. »

Outre cette attraction particulière des « machines et des changements à vue » qui ont toujours entretenu le succès de ce sujet, il signale que le texte est capable, par « ses beaux discours, de toucher les cœurs de bronze et de rocher », « c'est du solide et beau sérieux ». Et il ajoute :

Ainsi pour mieux s'en assurer
 Soit aux jours gras soit en carême
 Que chacun l'aille voir soi-même.

« La Troupe a commencé *Le Festin de Pierre*, pièce nouvelle de M. de Molière, le dimanche 15 février », note sur son célèbre registre le comédien La Grange.

Loret vient de nous le dire : le sujet n'est pas neuf. Il a fait la fortune du Théâtre Italien, de cette troupe qui partage encore maintenant avec Molière la scène du théâtre du Palais-Royal. Depuis dix ans peut-être les