



LOUIS
JOUVET

Le comédien
désincarné

Champs arts

LOUIS JOUVET

Le comédien désincarné

« Voilà longtemps déjà que je pratique mon métier, que je le ressens, le surveille comme on surveille une habitude ; il me pénètre, et j'ai pris cette manie d'en chercher les effets en moi et dans les autres, d'en surveiller les manifestations. »

Les textes qui composent cet ouvrage sont extraits de l'important ensemble de réflexions que Louis Jovet a transcrites au cours de répétitions, après le spectacle, en tournée, ou à l'issue de ses cours du Conservatoire. Écrites entre 1939 et 1950, ces notes méditatives prennent la forme d'une leçon unique sur l'art théâtral et le métier d'acteur.

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: cour du Palais des Papes à Avignon
© Pascal Victor/ArtComPress via opale.photo

Flammarion

LE COMÉDIEN
DÉSINCARNÉ

DU MÊME AUTEUR DANS LA MÊME COLLECTION

Témoignages sur le théâtre.

Louis Jouvet

LE COMÉDIEN
DÉSINCARNÉ

Champs arts

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

Copyright 1954, by ERNEST FLAMMARION.

© Éditions Flammarion, 2022.

ISBN : 978-2-0802-8822-6

Note de l'éditeur

Les textes qui composent cet ouvrage sont extraits de l'important ensemble de réflexions que Louis Jouvet a transcrites, sans aucun souci de rédaction, au cours de répétitions, après le spectacle, en tournée, ou à l'issue de ses cours du Conservatoire.

Le choix qui a été effectué ne peut malheureusement prétendre répondre au désir de Louis Jouvet d'écrire sur le Comédien ce livre à propos duquel il déclarait : « En m'interrogeant, je découvre ingénument que je souhaite écrire sur notre métier le livre que j'aurais voulu trouver quand j'avais vingt ans. Il n'est guère probable qu'à cet âge un débutant puisse entendre ce que je cherche malaisément à expliquer et je me demande si je n'aurais pas été le seul lecteur et partisan de cet ouvrage. »

Groupés par chapitres, en un ordre logique, les textes qui suivent furent écrits entre 1939 et 1950. Le lecteur trouvera en annexe, pour chacun d'eux, la date de sa rédaction. En bas de page ont été reproduites des notes qui figuraient sur le manuscrit et dont la place est indiquée par le chiffre de renvoi. Le respect de la pensée de l'auteur, dans toutes ses nuances, a entraîné à conserver quelques négligences de style et d'inévitables répétitions – significatives par elles-mêmes. Certaines citations, faites de mémoire, ne contiennent pas de référence au nom de l'auteur dont le texte émane.

Indiquons enfin que le titre de l'ouvrage et les titres de chapitres ont été relevés sur les manuscrits.

En formulant ces quelques remarques s'impose à nous le devoir d'exprimer nos sentiments de vive gratitude, d'une part, aux héritiers de Louis Jovet qui nous ont confié le soin de publier ces notes et, d'autre part, à M^{me} Marthe Herlin, M^{lle} Anne-Marie Petit et M. Jean-Paul Jovet qui ont assumé la tâche aussi lourde que délicate de les réunir.

Documents cliniques d'un esprit anxieux chez un homme pour qui l'amour du théâtre est inséparable d'un sentiment de fraternité.

L. J.

4 juin 1943.

À quoi bon me déguiser les choses ? J'écris tous les jours des notes sur mon métier, je tâche de les lier, de les ordonner, et peu à peu je vois que je déborde les problèmes les plus simples, que la pratique m'a fait raisonner et que ma curiosité et mes investigations vont au-delà, au-dessus du métier pour tâcher d'atteindre à une compréhension.

C'est une illusion et c'est une vanité, mais je crois qu'elle est le fait de tous ceux qui exercent un métier ou une fonction avec goût.

Tantôt pour me justifier et pouvoir les proposer aux autres par une vanité plus grande encore, je cherche à toutes ces notes et réflexions un titre, une raison, un plan, pour qu'elles aient un sens. C'est bien la preuve que dans ces recherches illimitées il n'y a jamais de but atteint. Notre métier n'est qu'une perpétuelle illusion. Vivre dans l'illusion et en vouloir trouver les raisons, les causes, en expliquer les manifestations, n'est-ce pas une illusion ajoutée à celles dont nous vivons ? *Pléonasme* d'illusion serait peut-être le meilleur titre.

Tantôt j'imagine complaisamment qu'il serait profitable aux *débutants* de connaître ces recherches, tantôt, d'une humeur plus pétulante, je commence à les écrire en voulant *ridiculiser ceux qui ont écrit avant moi* et dont je veux montrer que les compétences sont dérisoires parce

qu'elles ne sont pas professionnelles comme les nôtres. Tantôt je me plais à imaginer que *la situation actuelle du théâtre*, par suite des *événements* et du *bouleversement* qu'apporteront encore demain la *radio* et le *cinéma*, a besoin d'une *mise au point* où l'acteur, dans la carence des auteurs, doit prendre possession de ses devoirs, et de sa dignité, pour sauvegarder cet exercice et les intérêts qui s'y trouvent engagés. Il n'est pas de journée où je ne tourne dans ma tête le moyen de me défaire de ces notes, en les publiant sous une forme ou une autre, et c'est peut-être ce que je cherche vainement.

Une sorte d'inquiétude, d'angoisse, me vient à tout instant, qui ne me laisse aucun repos, de savoir plus, et de comprendre mieux, et de me délivrer de ces préoccupations absorbantes et tyrannisantes, afin d'avoir l'esprit libre, et de travailler aux œuvres du théâtre classique.

C'est un esclavage auquel je suis condamné, je le sens, et je ne travaillerais plus guère à quoi que ce soit au théâtre si j'en étais libéré. Mais en ce moment où il m'est impossible de faire du nouveau, de monter de nouvelles pièces, je me laisse gagner par ces interrogations et approfondissements ; le temps qui se limite devant moi, à cause de l'âge, augmente encore la fébrilité de toutes ces pensées, et j'ai peine même à ouvrir *Don Juan* ou *le Tartuffe* pour les lire. Mon imagination, mon sens dramatique travaillent à peine, paresseusement et sans appétit. Et comme je ne suis point pressé par la nécessité de les monter, je retourne à ces fermentations qui se traduisent par des monceaux de notes que j'accumule.

Dans la chaleur de ces méditations fumeuses et dont le feu couve sans jamais prendre, au hasard de mes méditations, je note hâtivement, sans les contrôler ni les relire, de vagues lueurs imprécises et dont la traduction ne doit pas être reconnaissable. Leur re-lecture – j'écris si

mal – et leur ordonnancement me fatiguent. Je crains le découragement que j’aurai en les revoyant, et les mois avangent, et les jours passent, et je continue à mener cette vie improductive où il entre aussi, je crois, beaucoup de vanité qui ne s’avoue pas, sous une grande tendresse pour tout ce qui a fait jusqu’ici l’exclusive occupation de ma vie.

Que faire ? Et que décider ? Ces notes sont-elles vraiment utiles ? Le seront-elles à quelqu’un et n’est-ce pas mon orgueil qui est le plus grand ouvrier de ces « écritures » – orgueil d’acteur qui veut en savoir plus qu’un autre ! Orgueil de celui qui veut se hausser plus haut que son métier ! Orgueil même de comprendre ce qu’aucun jusqu’ici n’a cherché à comprendre autrement qu’en accomplissant avec joie et avec excellence sa fonction.

Tout participant du théâtre qui écrit brouille ce qu’il veut voir ou ce qu’il a vu. Tout est trouble en lui, il ne peut rien expliquer qu’il ne soit obligé de se mêler lui-même à ce qu’il dit, il s’y noie sans s’en rendre compte.

Il faut chercher le calme, la libération et l’évacuation de l’esprit pour pouvoir me remettre au travail des œuvres de théâtre, voilà l’évidence.

N’ayant pas le talent pour les dire ni le temps pour m’y essayer, il me faut néanmoins mentionner les idées qui me semblent importantes, et laisser à l’imagination complaisante du lecteur et à ses investigations personnelles le soin et la liberté de les compléter ou de les amplifier. L’essentiel est de les faire tenir ici, même dans cet aspect de nomenclature, et pour mémoire, et d’ailleurs il est de bonne règle de ne pas tout dire sur un sujet.

Comment, dans cette constante excitation, continuellement diversifiée, dans cette dispersion obligée, cette dépossession de tous les instants, demander à un comédien de pouvoir rassembler des idées, les mûrir, les ordonner, et ensuite les écrire, et les exprimer ? Comment même le croire capable d'avoir des idées ? Lui qui ne vit que de sensations ! qui n'est qu'une sorte de corridor pour les idées et les sentiments d'autrui ? C'est pourtant ce que j'ai la prétention de faire, je m'en étonne moi-même tous les jours.

À supposer qu'on ait des idées, qu'elles soient claires, qu'elles soient intéressantes et qu'elles soient de surplus ordonnées en vue d'une intention, d'un but, il faut encore pour les écrire *trouver un ton, un mode, une façon* qui les rende attrayantes, et je n'en vois guère. Tout ce qui remue dans ma tête est sans ordre et se cristallise de temps en temps sur une façon de faire qui me paraît soudainement (comme un air qu'on chante et qui tout à coup vous soulage de je ne sais quel fredon qui vous entêtait) l'euréka, le plan, le biais, la présentation souhaitée, le canal pour m'évacuer. Me voilà aussitôt la plume à la main, avec une nouvelle fiction, un ordre nouveau, tout heureux ; puis trois ou quatre jours suffisent pour me montrer, pour que je ressente clairement que je me suis enthousiasmé trop vite, que ce n'est pas encore sous cette nouvelle forme que je pense m'accoucher, et je me demande si cette grossesse littéraire n'est pas uniquement nerveuse, c'est-à-dire de vanité.

J'écris tout ceci parce que je ne peux plus me contenter de mes pensées et il me semble qu'à les écrire je m'en débarrasse et je me soulage du poids dont elles m'accablent.

Le dialogue que j'écrivais l'autre jour était assez coulant et facile, les idées venaient tout en allant et assez claires,

ma foi, mais je ne puis me résoudre encore à ce parti qui me paraît trop pastiché du XVIII^e siècle, et je suis hanté par cette manière à la Diderot et à la Pierre Lièvre qui m'agace chez eux. Rabelais seul a trouvé la manière, mais aussi a-t-il inventé des personnages et une action.

Hier matin la lecture de *Pleins Pouvoirs* m'a tout à coup fait découvrir une autre façon ; le lendemain soir, je me suis dit que grouper mes idées actuelles et mes notes pour les faire converger vers une *connaissance du théâtre à propos de notre époque* serait la meilleure présentation et l'ordre le plus élégant.

Je m'étais dit : montrons les *dangers, l'instabilité du théâtre actuel*, et *prévenons les acteurs*, qui sont les seuls qui puissent faire quelque chose de concerté dans ce sens, au moins prévenons-les des *dangers qu'ils courent eux-mêmes*, de la nécessité de faire une mise au point de cette profession indéfinissable et qui défie les explications, les règles et les lois et dont ils savent, par eux-mêmes au moins, l'incertitude de l'apprentissage. Faisons-leur constater *l'absence de connaissances qu'il y a dans notre métier* ; à part quelques manuels concernant les us et coutumes de législation, deux ou trois dictionnaires élaborés par des gens sans vocation, à part des traités de machinerie périmés ou de décoration hors de mode (où il nous faut cependant réapprendre ce que nos devanciers ont négligé et laissé perdre), à part encore quelques ouvrages sur l'architecture dramatique, *il n'y a sur le théâtre aucune donnée importante* ; Diderot seul a laissé un document sur l'art de jouer, encore n'a-t-il jamais existé des comédiens d'un genre aussi tranché et absolu. Au moment où de toutes parts les chercheurs commencent à témoigner un zèle moins vaniteusement égoïste qu'autrefois et où les érudits songent dans leurs travaux à l'utilisation que nous en pouvons faire, au moment où il semble nécessaire que

se constitue une science du théâtre, il est utile que nous nous tournions de ce côté. J'y suis déjà tourné depuis longtemps.

Le théâtre, me disais-je, ne se maintient dans les époques de faillite ou dans les moments de transition que par l'acteur. Les usurpations qu'il commet dans ces époques, la prépondérance qu'il s'attribue, sont utiles pour sauvegarder la profession, son commerce, la persistance de cette tradition. C'est aujourd'hui, de par la guerre, le moment de s'y préparer. Mais il ne s'agit pas seulement de sauvegarder notre profession, il faut encore voir clair, du moins essayer de prévoir le futur.

L'apport nouveau du cinéma est d'une importance considérable. Depuis trente siècles qu'il y a des représentations théâtrales, aucune découverte, aucune invention n'a été aussi retentissante, si bouleversante – organe nouveau, sorti du théâtre je l'accorde, industrie de l'art dramatique qui devient en un instant universelle ; le petit artisanat du théâtre garde encore à côté son aristocratie, comme un petit façonnier, qui jusqu'ici n'avait d'autre concurrence, mais déjà cette nouvelle invention a fait ses effets, elle n'a pas fini ! Elle a pour l'art dramatique fait des adeptes nouveaux, en quantité, le nombre des spectateurs par rapport au nombre de citoyens d'un pays a grossi dans une proportion considérable, cinq ou six fois, peut-être plus – je ne sais pas les chiffres ; elle a déjà décongestionné, appauvri et ainsi purifié le théâtre, en ralliant par son charme, son or et sa publicité, nombre de vocations douteuses ; les grands poètes respirent plus à l'aise dans nos édifices encombrés autrefois par les médiocres ; les vocations se révèlent dans ces occasions et s'affirment, mais cette épuration, cet affrontement du cinéma au théâtre dont celui-ci a tiré profit par ennoblissement va-t-il durer ? Le théâtre ne va-t-il pas dépérir ?

Doit-il faire alliance avec le cinéma et que faire pour le cinéma ? Il ne faut pas que nous, comédiens, nous opposions l'un à l'autre mais il faut savoir que le premier métier est notre théâtre, que notre métier commence nécessairement par le théâtre. Quelles que soient les révélations, les changements que peut provoquer le cinéma dans le domaine spirituel où le théâtre est encore son aîné et son souverain, il ne faut pas abandonner, avant preuves à l'appui, le seul local où nous soyons assurés qu'on peut encore jouer, vivre dramatiquement, en toute noblesse et avec l'assurance de pouvoir toute sa vie se perfectionner sur un même rôle et aiguïser ses talents et ses ambitions sur un répertoire dont la qualité et l'efficacité n'ont pas encore été dépassées.

Il faut que nous rassurions les auteurs, que nous gardions la tradition du théâtre.

Et pour cela il faut la retrouver d'abord, cette tradition ; nous sommes à une fin de courbe. Depuis le XVII^e, le classique ne s'est enrichi que de Marivaux. Beaumarchais n'a qu'une valeur pratique ; à peine Musset peut-il s'y inscrire, sans doute à cause de sa proximité et d'un romantisme que le cinéma a dû faire revivre par suite de l'étendue de ses ressortissants. Victor Hugo n'a plus d'acteurs, le grand drame romantique non plus ; le réalisme du Théâtre Libre est une tache dans la famille et un abaissement de notre qualité, un abâtardissement et une dégénérescence. Pour retrouver cette tradition, il faut reconsidérer tous les problèmes du théâtre, les replacer dans le sens vrai, dans leur vérité professionnelle. Il faut retrouver ou redécouvrir ce qu'était le théâtre, ses participants, à l'époque de son éclat, c'est-à-dire où il a été le plus haut et où nous pouvons le redéfinir, au moins le réapprouver loin de toutes ces conceptions littéraires et critiques où nous nous sommes faussés avec le public, nous, les exécutants ; il faut retrouver un

sens dramatique vrai, un mode, un canon d'exécution dont il nous reste encore les cadres. Je ne veux pas dire rejouer comme sous Louis XIV – c'est même cela qu'il faut bien préciser : retrouver une tradition n'est pas copier de l'ancien. C'est, par intuition, pénétration sensible, comprendre d'abord que ce que nous faisons actuellement est faux, n'est que le produit d'une série d'influences successives, qu'il y a d'autres modes d'exécution, qu'on peut, que nous pouvons sinon les retrouver, les reformuler, du moins arriver à cerner d'assez près *le comportement, l'état d'esprit, l'attitude professionnelle de nos prédécesseurs*, que nous pouvons évoquer et imaginer leurs techniques, leur savoir-faire par rapport à des publics différents qu'il est facile de ressusciter dans l'esprit – enfin nous assurer aujourd'hui sur des connaissances qui sont impérieusement nécessaires dans les circonstances nouvelles où nous sommes placés, sur un apprentissage plus réfléchi, plus conscient. Il y a *une science du théâtre nécessaire* aujourd'hui, et le cinéma va nous en imposer une ; il en a déjà une formidable dans le domaine pratique, les psychologies conjointes de l'acteur, du public sont les facteurs déterminants de cette activité industrielle dont le retentissement n'est qu'à son début, activité qui va modifier profondément toutes les conditions de l'art dramatique.

Et je n'ai pas parlé de la radio, et je n'ai rien dit de la télévision.

L'art dramatique, aujourd'hui, par le cinéma, dépasse dans ses possibilités les puissances de toutes les associations humaines et groupements, et il menace de concurrencer même celles de la religion et de la politique. Il faudra composer avec lui. Toutes ces associations vont tenter de le diriger, de l'annexer, ou de le mettre sous contrôle. Sans doctrine et sans vérités premières, sans devise et sans autres prestiges que ses images, son pouvoir mécanique et

photographique, il s'est déjà acquis une confrérie qui s'étend à travers le monde. Le seul de ses artistes qui soit encore en contact avec nous, et le seul grand, c'est Chaplin.

Aujourd'hui, l'acteur doit savoir ce que c'est que le théâtre. Il doit en avoir une idée, il ne peut plus, comme aux bienheureuses époques précédentes, pratiquer son métier en l'ignorant. L'acteur de cinéma est déjà plus savant que lui, il a déjà une technique codifiée, qui change tous les ans, comme les modes de couture et plus souvent que celles du théâtre. Mais celles du théâtre modifient elles-mêmes l'acteur sans qu'il ait besoin d'être instruit autrement que par sa sensibilité, et il faut aujourd'hui qu'il tire lui-même ses règles et ses lois et qu'il se fasse à lui-même sa doctrine.

L'acteur aujourd'hui est à ce degré appauvri et ignorant, les époques qu'il vient de traverser ont été si veules et si peu dominées par les poètes qu'il *n'a plus de technique*, et qu'il joue indifféremment Victor Hugo, Musset, Marivaux et Molière et Corneille avec une sorte de ton et de diction passe-partout qui rappelle la sauce standard dont on use dans les wagons-restaurants pour accommoder les nourritures les plus diverses.

Il faut que l'acteur sache qu'il y a un métier de théâtre, une vocation de théâtre, une profession de théâtre, et que le cinéma n'est pas une fin, mais seulement un mode d'exécution dramatique où il peut utiliser ses talents, mais non pas les découvrir et les nourrir. Il n'y a que le théâtre qui nourrisse, qui fortifie, c'est-à-dire où l'on ne gagne pas matériellement sa vie mais où l'on peut s'enrichir de valeurs morales professionnelles que le cinéma ne peut aujourd'hui ni offrir ni donner ; il est dangereux pour l'acteur ou le comédien de méconnaître ces considérations. On peut encore jouer « l'Enfant prodigue » au Théâtre, c'est un apologue qui ne peut pas s'appliquer au cinéma.

Alors il faut *que l'acteur comprenne qu'il a un rôle dans le théâtre* qui dépasse tous ceux qu'il a joués ou qu'il jouera jamais, plus beau que tous et dont ceux-ci s'enrichiront : il s'agit des *devoirs qu'il a vis-à-vis du théâtre*, des auteurs classiques, des auteurs modernes, des poètes, du public, de cette religion du personnage, des connaissances dramatiques proprement dites ; il faut qu'il comprenne que le temps est passé de l'égoïsme facile d'autrefois, que, s'il ne veut pas s'en rendre compte, c'est lui le premier qui est menacé, même s'il réussit demain dans cette autre voie nouvelle.

Il n'y a de vrai art dramatique et d'apprentissage pour lui qu'au théâtre.

Quand les auteurs ont fait successivement faillite sans laisser de règles durables – et cela est depuis le XVII^e siècle –, quand ces règles ne sont plus que des simulacres dérisoires d'une technique perdue (et je ne parle pas seulement de la diction, de la gesticulation, de la mise en scène et de tout l'appareil de scène, car nous n'avons là-dessus pas progressé de deux doigts sur le XVII^e, je veux parler du sens dramatique qui est périmé, hors d'usage ; nos aînés, comédiens du XVII^e, pratiquaient sans science, comme des ignorants, mais ils étaient « maîtres ». Aujourd'hui, tout le monde « sait » un peu, on sait que la diction et le rythme et la respiration sont des parties de notre art ; mais on ne sait point les pratiquer ; si l'on sait le nom de la chose, l'usage en est perdu. C'était le contraire pour ceux du XVII^e), quand (je reprends) les auteurs ont fait successivement faillite, que V. Hugo a besoin de Frédérick Lemaître pour triompher, que Sarah Bernhardt et Coquelin sont nécessaires à Sardou, que Talma dépasse de son génie « impérial » les rois du théâtre, c'est que le théâtre est malade et qu'il ne se soutient que par ses acteurs.

L'acteur devient l'héritier (assez impuissant si cela dure, il y perd ses moyens car il s'enfle, oublie son rôle et sa position). Entre la fabrique qui n'a point de matériaux de qualité, et les acheteurs, c'est lui qui doit maintenir l'achalandage et soutenir l'intérêt. Ce sont les acteurs qui doivent prendre en main les intérêts du théâtre, dans le désarroi où celui-ci se trouve, faute d'auteurs et de règles, faute de cette quiétude commerciale nécessaire que la guerre a détruite aussi, à cause de cet auxiliaire qu'est surtout le cinéma, qu'il ne faut pas trop considérer encore comme un ami sûr.

D'ailleurs qui pourrait en prendre soin ? Les auteurs ignorent le commerce du théâtre et ses nécessités, et dès qu'ils veulent en parler ou considérer ce point de vue, ils perdent toutes leurs vertus. Comme dans les contes de fées, l'ambition ou le goût du lucre les rend impropres à leur travail désintéressé, et il n'y a qu'à considérer la Société des Auteurs dans son efficacité.

Tout va changer demain, tenons-nous prêts à ce changement, en prenant conscience de nos devoirs, de notre rôle, en connaissant nos occupations et notre métier, en délaissant résolument toutes les petites questions secondaires, toutes ces préoccupations syndicales, menus problèmes qui n'en sont pas et nous ont détournés du vrai problème, le triomphe des sentiments et des idées dramatiques.

Le théâtre, sinon, nous échappera, nous fuira, et nous serons comptables vis-à-vis du public et des auteurs à venir de cette situation nouvelle.

Le théâtre va-t-il devenir, et nous avec lui, une sorte d'industrie plus ou moins nationalement universelle, où nous ne serons plus que des unités, comme les ouvriers des usines où l'on travaille à la chaîne ? Les productions de l'esprit seront-elles désormais des matières synthétiques et artificielles confectionnées par des méthodes de

coordination collectives ? et le public va-t-il perdre aussi son jugement, ce qui fait sa vertu, ses valeurs individuelles, pour devenir cette masse compacte, le troupeau qu'on alimentera au gré des décisions de ceux qui voudront le transformer pour le besoin de le diriger et de s'en servir ? L'art dramatique va-t-il devenir un système pour alimenter moralement ou éduquer tendancieusement les masses ? Va-t-il abdiquer sa raison, son sens, son pouvoir d'émotion sur le libre arbitre du spectateur ?

Évidemment, parmi les institutions actuellement menacées, le théâtre en est une au premier chef. Le cinéma ne saurait laisser indifférent les pouvoirs publics. « On » devra aussi s'occuper du Théâtre et si l'on ne s'en occupe pas et qu'il ne se trouve pas quelques grands poètes, il va être bien anémique et bien malade.

La guerre actuelle ne se passe pas uniquement entre des avions et des canons, elle a pour enjeu une *liberté de l'esprit humain, dont le théâtre a été jusqu'ici une des citadelles les plus fortes.*

Parmi tous les monuments élevés pour le culte de l'esprit, le théâtre est un des plus anciens et des plus importants. Aucune tribune politique n'a une indépendance égale, un désintéressement comparable, une plus grande noblesse.

Aujourd'hui le cinéma vient de porter tout d'un coup l'art dramatique à un degré de vulgarisation et de commercialisation tel que la question du théâtre doit se poser à l'esprit de tous ceux qui l'aiment. Le cinéma vient de bouleverser l'art dramatique, ses lois, ses usages, avec une rapidité et un succès inouïs. Au fond de moi je ne suis pas inquiet pour le théâtre, je l'aime trop et j'en sais trop la supériorité et la puissance réelle, il est pour moi une religion de l'esprit ; mais je ne suis pas assuré que tous ceux qui le pratiquent ou qui en vivent actuellement en soient aussi

convaincus, que nous n'ayons pas à supporter quelques années pénibles de pauvreté à tous égards, et c'est de cela qu'il faut parler et prévenir ceux qui viennent.

Alors il y a là un plan pour placer mes idées et mes notes :

*Défense et illustration du théâtre
et dignité de l'acteur en 1943.*

Si ces propos sont inutiles, ils peuvent au moins fixer pour l'an 2000 – ça ne fait que 57 ans – l'état d'esprit d'un comédien en 1943 à l'époque bouleversée que nous traversons, et aussi l'espèce de ré-invention, de ressuscitation du théâtre, tel que je me plais depuis longtemps, avec patience, et avec une tendresse qui me nourrit, à le retrouver, le redécouvrir, pour mieux aimer ceux qu'on a voulu me faire aimer, les classiques français.

Voilà, il est tard, je ne suis pas plus avancé, tout cela est confus et fumeux, comme à l'ordinaire. J'ai trop écrit, je suis fatigué, et je n'ose même pas me relire.

Medellin (Colombie) – 3 heures du matin.

À la mémoire de Jean-Louis ¹

Le rideau s'est baissé sur le dernier acte d'*Ondine*. La représentation vient de finir. Personne n'est venu me voir. Je suis remonté dans ma loge et, tout caparaçonné encore de ma cuirasse de carton, de ce harnais du Moyen Âge que m'a fait Tchelitchew, soufflant et suant, tout ému encore physiquement et nerveusement, je me suis assis à mon bureau pour noter quelques impressions, quelques sensations particulières éprouvées durant le jeu. C'est une manie qui ne me quitte plus depuis quelques années, et qui m'obsède. Mais je m'y livre pour me soulager et me calmer. Il me semble, quand je l'ai fait, m'être libéré de cet envoûtement incompréhensible, de cette possession gênante éprouvée durant l'exercice de la représentation, et aussi de cette dépossession de soi. J'ai l'impression d'être libéré de ce qui s'est introduit en moi et d'avoir retrouvé, en tâchant de l'expliquer, mon identité.

L'heure est agréable ; la représentation a été bonne à tous points de vue ; il fait bon être seul, encore tout gras de fard, dans l'entre-deux du théâtre et de la vie laïque.

Ce soir, j'ai noté dans mes observations cliniques, que l'attention du public au III^e acte a été croissante d'une façon beaucoup plus rapide et beaucoup plus intense, au

1. Interlocuteur imaginaire dont le prénom a été composé par Louis Juvet en partant de ses initiales inversées (Note de l'éditeur).

point que je me suis senti ému jusqu'à en être gêné – une perte d'identité qui m'a fait peur. Ce silence était fait d'immobilité, d'une sorte d'anéantissement des spectateurs au point qu'ils semblaient inertes, ce qui avait encore et rendait plus redoutable leur présence. La salle était un gouffre qui flambait, une réverbération. Je disais mon texte comme au bord d'un précipice, craignant de buter sur un mot, et ma respiration était gênée.

Peut-être est-ce moi qui étais physiquement dans des conditions d'infériorité et qui ai manqué de contrôle et de sang-froid. Peut-être ai-je trop écouté la salle. C'est mon habitude, et je l'ai portée ce soir trop avant ou trop longtemps.

Cependant, dès le début de l'acte qui met comme une emprise sur tout le monde, gens de la scène et de la salle, il y avait ce soir un saisissement qui était plus sensible que d'habitude. Le groupe des serveurs rangés en arc de cercle derrière « Ondine » écoutait avec une vérité de présence qui leur était facile. On aurait dit que c'était la première fois qu'ils représentaient. Il n'y avait aucun effort chez aucun d'entre eux, ni aucune de ces traces de fatigue qu'on aperçoit parfois sur l'un ou l'autre.

De quelle qualité de public, de quelles particulières sensibilités, la salle était-elle pleine ? Qu'est-ce qui a créé ce soir plus qu'à l'ordinaire cette audition plus rare et plus parfaite ? À quelles raisons l'attribuer ? Une communication qui atteignait la communion, une attention où l'on sentait le public aussi dépossédé que soi-même, une sorte d'anéantissement dont j'ai eu du mal à me protéger, à me dégager ? On se sentait enlisé dans du sensible, une pesanteur de rêve, un ralentissement de la vie autour de

soi et en soi. Comme une fusion lente, au-delà de la rampe, d'une masse qui, brusquement, s'égalise et dont les composants se soudent pour ne faire qu'un.

Cette dépossession, ce sentiment du dramatique qui dépasse l'appareil du théâtral, ce soir, était exceptionnel. Par degrés, dépassant l'attention qui se faisait de plus en plus dense, on sentait le silence s'épaissir, la vie se ralentir, et une sorte de sublimation, d'évaporation sensible se faisait jusqu'à une dépossession, un anéantissement des corps ; et cependant une vie spirituelle et sensible se sentait dans cet état physique stupéfiant, doux et terrible.

Entrée de l'ami J.-L. qui curieusement se penche et voit que ce n'est pas du courrier que je signe et qui me demande si j'en aurai pour longtemps, si c'est pour une prochaine conférence. Bref, je lui dis ma manie et mon découragement. Il dit que ce ne peut être qu'un état intermédiaire entre la pensée et l'action, et il est logique que tout ce que je note ne puisse être précis. Ce sont des influences.

Justement c'est cela que je voudrais fixer en mes pensées. C'est impossible. Le cheval de course ne peut que raconter ce qu'il éprouve et ne peut pas conclure à quoi que ce soit. C'est toujours trop étroit et trop particulier.

Discussion sur l'inutilité de cette recherche, et cette manie de se raconter en croyant qu'on réfléchit et de trouver quoi que ce soit de général sur un métier où tout est si confus. C'est une fausse biographie qu'on veut faire survivre et qui n'a point de vérité ; c'est une simulation.

Il me dit que je ferais mieux de me raconter dans mes souvenirs. Je lui dis que tout ce qu'on a écrit à ce propos est, par un étrange sortilège ou une malédiction, particulièrement, proprement idiot. Exemple Goldoni.

– Tout ce dont on fait usage en matière de littérature dramatique ne vaut rien.

– Qu'il n'y a rien et que je veux savoir si l'on peut acquérir dans ces questions une connaissance quelconque. Je n'en ai point trouvé.

– Mais si j'ai fait comprendre que ce n'est pas si simple, c'est déjà un progrès.

– C'est alourdir l'esprit ; tout cela est mystique.

– C'est accabler l'esprit au détriment de l'imagination.

– Position désespérée de l'acteur dans son métier ; il n'a rien pour l'éclairer. Métier physique. Tout revient à ce point de départ et à cette fin.

– Mon cher, crois-tu que ce bâtiment est un théâtre ?

– Pas bon, mais c'en est un !

– Crois-tu que les gens qui jouent là-dedans soient des acteurs ?

– Oui.

– Qu'ils aient du talent ?

– Certains.

– Qu'ils aient tous besoin de réfléchir à leur métier ?

– Peut-être.

– Et qu'il soit nécessaire de tant se « matagraboliser » pour exprimer des sentiments et des sensations déjà écrits dans les œuvres ?

– Jouer, quoi jouer ? C'est un jeu, oui, pour tous les auteurs différents, pour tous, tous, et c'est si compliqué.

– Assez...

– ...

- Qu'est-ce que tu enseignes au Conservatoire ?
 - Rien.
 - Mais encore ?
 - À respirer...
 - Écris-moi tes souvenirs. Ce que tu viens de me lire est confus, pédant et somnifère...
 - Quels souvenirs ?
 - Sur ta vocation, ton enfance, tes émois, ton premier contact avec Molière...
 - Je voudrais comprendre...
 - Comprendre quoi ?
 - Tout ce qu'on ne comprendra jamais.

 - Je voudrais expliquer...
 - Quoi ?
 - Défauts des explications.
 - Elles tuent et elles sont de mode.
 - C'est un mystère.
 - C'est ce que tu as dit de mieux.
 - Des vérités qu'il faut admettre sans vouloir les comprendre.
 - Qu'est-ce que tu peux enseigner ?
 - L'instrument. C'est après l'avoir longtemps manié que tu commences à parler avec connaissance. Le pinceau d'Hokusai et les couleurs de Renoir.
 - Voix – pose
 - respiration
 - articulation
- Conclusion : Fais des souvenirs et tâche qu'ils soient amusants. N'attaque personne, ni les gens ni les institutions. Amuse-les. Tâche d'avoir un gros tirage. Si tous les comédiens étaient curieux de ton livre, et qu'il y eût, au surplus, des spectateurs, même de cinéma, qui l'achètent, tu aurais admirablement réussi ce que tu veux faire.

SOUVENIRS POUR MON AMI JEAN-LOUIS

Jean-Louis n'a jamais lu ce premier chapitre, mais j'ai continué dans l'esprit où il m'a engagé, comme s'il était encore le lecteur et le confident de ces propos.

– *Quel est l'intérêt de vos propos ?* Je vois bien leur originalité par rapport à tous ceux que vous citez avec dédain et que vous tenez en mépris puisque vous êtes acteur. Mais que pouvez-vous dire que ceux-là n'aient déjà dit ? Et puisque vous êtes acteur vous en parlerez avec partialité vous aussi. Ce sera une autre partialité que la leur, mais elle n'en sera pas plus objective ; elle ne touchera pas le fond. *Car il n'y a pas de fond véritable dans ce moment dramatique* qu'est le théâtre dans une représentation. C'est une sorte de collaboration faite avec des éléments très différents – texte, sensations chez des dupés volontaires. La bonne volonté participante du spectateur est aussi importante que celle de l'acteur, aussi nécessaire ; il ne faut pas la négliger.

Si le comédien simule, il y prend plaisir. Le spectateur a aussi une bonne volonté moins bien récompensée souvent et d'autant plus importante qu'elle n'a pas tout de suite le plaisir que prend l'acteur d'abord.

Ce moment dramatique où vous êtes plus mêlé, dont vous êtes plus responsable que les autres, est rare, me direz-vous, unique, soit. Vous êtes provocateur du public et complice de l'auteur. Comment voulez-vous y démêler votre part et juger à la fois celui que vous parasitez et celui que vous illusionnez ? Ce que vous paraissez et ce que vous êtes ? Que deviennent, à cet instant où votre

personnalité est compromise dans sa bonne foi et absorbée, anéantie par son acte, vos possibilités de jugement ?

Dans le moment où vous êtes dédoublé, pouvez-vous, de surcroît, analyser ces sensations et les décrire ? Vous devez en perdre obligatoirement votre faculté de jouer, ou alors vous ne vous donnerez que la description d'une sorte de sensation-idée, comme une irisation qui se ferait en vous, mais où peuvent venir les idées, impressions fugitives étranges, et qui valent surtout par leur rapidité, leur instabilité.

L'analyse, le contrôle, l'introspection personnelle sont-ils devenus maintenant des facultés plus aisées qu'à l'époque de Descartes ? Je ne le pense pas ; mais je crois qu'elles sont devenues plus communes, plus usuelles.

– Il y a plus de science aujourd'hui, je veux dire plus d'habileté consciente, connue, surveillée, contrôlée, à notre époque, pour faire du théâtre, qu'aux époques antérieures. Du moins la science du théâtre qui a perdu dans les questions matérielles a gagné du côté de l'acteur.

Il a fallu attendre la fin du XVIII^e siècle pour avoir sur le comédien un ouvrage qui ait quelque intérêt, qui soit psychologiquement vrai, le *Paradoxe* de Diderot.

Techniquement on savait, on avait codifié l'art du décor, de la machinerie, de la mise en scène, depuis longtemps, et l'on avait sur ces questions des notions qui, de jour en jour d'ailleurs, se perdent car leur intérêt diminue.

L'acteur, l'art de jouer, la psychologie de l'acteur, ont pris le pas sur ces points de vue, et l'on est venu à faire aujourd'hui des pièces où le décor n'importe plus et où trois personnages suffisent, à la manière des héros de roman, à entretenir une salle qui aurait autrefois bâillé à ces considérations un peu trop personnelles et trop nuancées : pièces de Raynal, pièces psychologiques ; derrière tout Hervieu, Lavedan, Bourget, il n'y a qu'un pauvre mélodrame ; de Curel, etc.

Le problème du théâtre futur me semble se poser par rapport à l'acteur. Je veux dire que dans la balance de tous les éléments du théâtre, l'auteur est placé en dehors du débat, car il y est et sera toujours souverain. C'est l'acteur qui me paraît l'élément dominant en ce moment, avec l'appréciation, l'étude d'un nouveau sens dramatique, d'un nouveau sentiment du dramatique, d'un dramatique, d'un art de dramatiser qui est tout à fait moderne et dont le vieillissement des formules précédentes et la nouveauté de la radio et du cinéma sont les causes.

Je me suis écarté de mon idée.

— Quel est l'intérêt de vos propos ? De votre point de vue sur le théâtre par rapport aux autres participants ? De quelle originalité, de quelle supériorité, pouvez-vous vous prévaloir ?

Vous dites au critique que le texte n'est pas fait pour être commenté. Mais puisqu'il ne peut être accessible autrement lorsque vous ne lui faites pas l'honneur de l'animer de votre talent, laissez-moi en profiter, vous dirait-il, et il n'aura pas tort. Ce texte écrit, laissez-moi en parler avec l'écriture. Fait pour être dit, il le sera par vous sans préjudice.

– Je vous arrête, car il y a préjudice par l'usage pédagogique qu'on en fait.

– J'en conviens. Je vous l'accorde. Mais il ne saurait être si grand que vous le dites, et il a bien des avantages en vous constituant une clientèle avertie et qui, malgré tout, par ce snobisme des lettres, vous aide autant, sinon plus, qu'elle ne vous gêne.

– Passons là-dessus ; nous y reviendrons un autre jour.

– Mais je poursuis, si vous le permettez. Dites-moi en quoi votre étude, vos points de vue, vos explications et vos critiques peuvent être originaux, nouveaux et surtout efficaces sur la question du théâtre ?

– C'est un point de vue qui n'a jamais été dit.

– À peu près pas. Mais quelle sera la nouveauté ? Si c'est pour augmenter les débats et les nourrir, vous vous combattez vous-même puisque vous partez en guerre contre les palabres et les rhapsodies de la critique et des autres commentateurs.

– Mais leur point de vue d'abord n'est jamais le nôtre. Nous ne considérons le théâtre que dans ce qu'il a d'actif, de vivant, d'efficace dans l'action ; et ils le considèrent dans ses effets et dans ce à quoi il tend par une sorte de vieillissement dans sa valeur littéraire et traditionnelle.

– C'est évidemment un point en votre faveur, mais pensez-vous que ce que vous en direz soit au bénéfice du théâtre ?

– Pas dans le sens où ils l'entendent, mais dans un esprit professionnel. Nous autres, acteurs, pouvons trouver dans ces études un bénéfice et par conséquent une amélioration du théâtre.

– J'en conviens volontiers, mais ceci ne servira donc qu'aux acteurs, car la vanité que vous attribuez aux critiques ne leur permettra jamais de se servir de ces dissertations. Et croyez-vous qu'il faille tant de science pour faire

un acteur, et que ce rôle d'intermédiaire demande un tel savoir ? « N'étendez pas vos connaissances au-delà de vos besoins. » C'est un proverbe ancien. Un acteur n'a rien de stable en aucune façon dans son savoir. Sa science n'est faite que du talent de Corneille ou de Molière, de Victor Hugo ou de Giraudoux, selon les auteurs qu'il joue, et selon le public devant lequel il les joue. C'est une science, si l'on peut ainsi l'appeler, transitoire, passagère, une sorte de mode de savoir-faire. Couturière ou acteur, il y a un fond de savoir, mais tout change dans le coup de main suivant l'inspiration de l'époque.

– Cette science, si faible soit-elle, est importante. Tel acteur a parfois révélé, si l'on peut dire, une œuvre ou un auteur par une interprétation, un sens, que d'autres n'avaient pas découverts avant lui. Il y a dans notre tradition, faussée parfois par la critique – et de cela aussi je vous parlerai – des redressements qui s'imposent. Je suis hanté par Molière, par Marivaux, par dix autres auteurs, par une sensibilité à moi personnelle qui me fait contredire ce que disent les critiques sur ces œuvres, parce qu'ils en parlent du point de vue littéraire, qu'ils n'en devinent pas comme nous le sens d'exécution. *Le ton* n'est pas seulement dans l'écriture ; il est encore dans la diction.

– Alors votre ambition est aussi d'expliquer ces auteurs de votre point de vue à vous, comédien, en tant qu'exécutant ?

Il serait plus simple, au lieu de tâcher d'écrire, c'est-à-dire faire un métier qui n'est point le vôtre, d'accomplir celui que vous avez choisi en montant ces auteurs et en donnant une démonstration bien plus efficace de vos idées que ce que vous pourrez dire.

– Cela est vrai ; mais on ne peut pas tout monter et il est difficile de le faire. Cela demande des rencontres, des circonstances, qui ne sont pas permises souvent, et je

pense surtout à l'état du théâtre de demain, à ceux qui nous succéderont, et je voudrais les orienter vers ces œuvres de théâtre qui sont de pure littérature, où je crois que réside le mieux la perfection souhaitable, mais que les littérateurs nous ont gâchées.

Interrogations sur le théâtre

Ce sont plutôt des confessions ou des confidences – après trente années de pratique.

Elles témoignent surtout d'un état de conscience personnel ou professionnel. Le théâtre m'apparaît dans tous ses aspects comme une énigme. Il provoque en nous un trouble, un désordre, des effets difficiles à expliquer.

Il y a deux façons de faire ou de considérer le théâtre : en surface ou bien en profondeur et en hauteur, c'est-à-dire dans la verticale de l'infini.

Pour moi, le théâtre est chose spirituelle ; un culte de l'esprit ou des esprits.

Le théâtre multiplie, amplifie en nous la vie, et, plus et mieux qu'aucune autre occupation, la met en forme d'énigme ; seule réponse si l'on peut dire, si l'énigme peut se dire réponse. Et il me paraît que cette énigme n'a de réponse que dans l'invention ou l'imagination d'un au-delà avec lequel nous communiquons incompréhensiblement par la poésie, par « l'esprit », par une interprétation de la réalité.

Je sais que j'ai l'esprit dogmatique et mystique, mais encore que beaucoup d'entre nous se convertissent sur la fin de leur carrière et se retirent du monde, je n'ai rien encore d'un pieux solitaire étant chef de troupe, et je n'ai non plus aucun goût pour le spiritisme et les tables

tournantes. Victor Hugo, durant son exil à Guernesey, a fait, avec beaucoup d'autres, de ces meubles, un usage décourageant.

Partagé, tirillé continuellement entre des sentiments contraires, ma vie s'est passée au théâtre dans une servitude volontaire où le dégoût s'est mêlé à la ferveur, et le découragement à l'enthousiasme, et, comme tous ceux qui œuvrent ou agissent, j'ai tenté de tout apprendre et comprendre de ce jeu et de ses participants. En dépit des désillusions éprouvées dans cette vie d'illusions, tout aujourd'hui m'y paraît merveilleux mais tout, hélas, est incompréhensible.

Incompréhension de ceux qui viennent s'asseoir dans une salle de théâtre, de ceux qui s'évertuent sur scène, de celui-là qui écrit l'œuvre dramatique... Toutes ces activités ne sont qu'efforts sordides ou bas, mêlés d'élan ou de transports sublimes.

La mission de l'acteur s'accompagne de défauts si mesquins et si désolants qu'il passe sa vie désintéressée, sans avoir la moindre conscience de ses tares, et c'est son inconscience en tout ce qu'il est ou ce qu'il fait qui l'auréole le mieux.

Par une recherche laborieuse et continue, j'ai porté mon goût du dramatique dans tous les domaines du théâtre. Le plaisir de la curiosité et la prétention de connaître m'ont fait étudier tout ce qui peut s'apprendre : art de jouer, de mettre en scène, de décorer, de peindre et d'éclairer, science du constructeur ou de l'architecte de théâtre, décors et costumes, histoire, littérature, psychologie, commentaires et critiques, souvenirs sur le théâtre. L'incertain, le vague de ces connaissances, leurs changeantes applications, leur instabilité, me donnent aujourd'hui l'impression que le théâtre tout entier n'est qu'amateurisme, une activité sans science, un ensemble de tentatives ou d'essais, dont les

causes ou les sources sont confuses et obscures, et dont les atteintes plus ou moins hautes dans la sensibilité pointent tout le long des siècles vers quelque chose ou vers quelque part, laissant dans l'esprit une immense interrogation.

Tout ce que j'ai fait au théâtre, tout ce que j'ai cherché à connaître, me laisse insatisfait. Si je m'interroge, je n'ai pas cherché autre chose que savoir, et seul le plaisir que j'y ai pris me reste aujourd'hui. Mais tout ce que j'ai ressenti dans les chaudes effusions que m'ont données ces « moments dramatiques » semblait m'indiquer une découverte prochaine... que je n'ai pas obtenue encore.

Je me sens amené à poser le problème du théâtre dans un sens plus général ; j'éprouve le besoin d'une attitude qui en relierait les contradictions que je ressens et que j'éprouve chaque jour.

Est-ce là ce qu'on peut appeler la recherche d'un dogme ?

L'histoire de Robinson Crusoë est une pauvre aventure à côté de la vie merveilleuse qu'on peut vivre dans un théâtre.

Mais il y a dans cette vie des *éléments de corruption*. Ils viennent tous du dehors, de ceux qui veulent s'y mêler sans vouloir en être, de l'ignorance de ceux qui la pratiquent, ou bien de l'impossibilité d'être toujours en état dramatique (qu'est-ce que l'état dramatique ?), intrus, profanes, dilettantes, et cette pauvre humanité qui se mêle à tout ce qu'on fait, même pour atteindre au sublime.

Cependant, le théâtre est chose spirituelle, incontestablement.

Rien ne justifie cette explication, cette solution jolie et commode. Il faudrait démontrer ou au moins faire sentir.

Je ressens cette affirmation dans une certitude toute d'intuition mais je suis bien embarrassé pour en développer les preuves. C'est sans doute une façon de voir qui trahit mes habitudes mentales et ce n'est pas une explication.

Il faut un raisonnement solide, avec une pensée juste et dense pour écrire ces propos. C'est tout juste un point de vue, et quel est son intérêt ?

Tout ce que j'écris n'est que de sensations qui me viennent soit en jouant soit en répétant, à propos de tout. Elles naissent en moi, ces sensations, par ce que je fais, ce que font les autres, mais elles sont fugitives et ne sont jamais suffisamment décrites. Ces sensations s'illuminent en moi sous forme d'idées, mais naissantes, imprécises, fuligineuses. Le saisissement que j'éprouve les laisse trop près de l'état physique et je ne peux m'arrêter pour les penser vraiment et les mûrir. J'ai le sentiment d'une révélation soudaine et, dans ma joie, je me hâte de les fixer, de les noter, avec une sorte de fébrilité et d'avidité. Mais ce ne sont que des amorces, des semblants d'idées, difficiles à transcrire tant elles sont encore imprécises dans la gangue de l'état physique, et le fait de les noter ne fait qu'accuser ce qu'elles ont d'informe et d'inexistant pour l'esprit. C'est un foisonnement continu d'associations d'idées, de découvertes, de brusques éclaircissements sur les questions les plus diverses.

J'écris en hâte dans la chaleur de ces sensations, la pensée n'a pas le temps de naître, et il n'y a dans mes notes ni descriptions précises, ni idées claires. Je me noie l'esprit à les repêcher dans cette mare de propos qui noircissent de nombreux cahiers.

Et d'ailleurs, qui est le scribe dans cette affaire ? Est-ce le comédien ou moi ? Jamais tout à fait l'un ou l'autre