

8° Y
860
(2)

JACQUES COPEAU

NOTES

SUR LE

MÉTIER DE COMÉDIEN

Notes recueillies dans le journal et les écrits
de Jacques Copeau par Marie-Hélène Dasté,
précédées des *Réflexions d'un Comédien sur
le "Paradoxe" de Diderot* et suivies d'une
Lettre à Valentine Tessier.

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR
64, Rue de Saintonge — Paris - III^e

1955

L'Interprétation des Textes

1° *Extraits des "Remarques sur la Radio"*.

Le Ton de la Tragédie -

Rien ne dit que le ton pressant et confidentiel que nous a révélé le micro ne puisse être, au micro, introduit dans d'autres domaines. Par exemple dans celui de la tragédie.

C'est une vieille querelle : celle du ton de la tragédie. Shakespeare, par la bouche du prince Hamlet, la faisait aux acteurs de son temps. Molière, dans l'Impromptu de Versailles parodie ses confrères de l'Hôtel de Bourgogne. Il n'y a pas très longtemps que la presse parisienne s'est divisée en deux camps à propos des représentations de *Bajazet*, dont j'avais dirigé les répétitions en tâchant d'orienter les acteurs vers des effets de simplicité dans la grandeur.

Les uns me louaient d'avoir ménagé la lumière et l'ombre, varié les tons, permis l'intelligence du texte et des personnages, désencombré la tragédie de ces mélopées qui charment le spectateur mais l'endorment, de ces rugissements qui le réveillent, et de ces catastrophes qui lui arrachent des applaudissements.

Les autres me reprochaient d'avoir complètement abandonné la grandeur tragique au profit de je ne sais

quelle grave décence qui était bien plutôt celle de la haute comédie dramatique.

Les uns et les autres avaient raison.

Je maintiens que la direction que j'avais suivie était la bonne.

Je reconnais que le résultat obtenu laissait à désirer.

Pourquoi ? Parce que les acteurs dont je disposais n'avaient pas assez de puissance pour se permettre le naturel.

Mounet-Sully qui avait des moyens immenses, vocaux et physiques, n'était jamais si excellent que quand il renonçait à s'en servir et descendait à une familiarité de ton qui laissait deviner derrière elle toute la symphonie des grandes orgues. De sorte que la grandeur était présente dans la simplicité.

Mais nous n'avons plus de tragédiens de cette espèce.

D'où il résulte qu'il faut renoncer à jouer la tragédie, ou essayer de la jouer sur un ton différent.

Le micro me paraît propice à cet essai.

Et nous le faisons porter encore une fois sur Racine.

Pourquoi Racine ?

Parce qu'il se prête mieux qu'un autre à cette sollicitation du ton de la tragédie dans un sens plus familier ; parce que, si nous l'amenons à une cadence plus modérée, il nous servira à une démonstration de la différence entre les styles ; et enfin parce que, autant qu'un dramaturge, Racine est un poète.

Sans aller jusqu'à l'excès de certains littérateurs qui voudraient qu'en récitant les vers de Racine on ne tint compte que de la poésie, et qu'on n'en fit ressortir que la musique, cependant il me paraît indispensable de se con-

vaincre que l'art de réciter les vers de Racine consiste au premier chef dans une profonde alliance entre le sens et la musicalité, et dans une entente subtile qui, pour certains vers, fait prédominer le sens, et, pour certains autres, la musicalité. Il ne faut jamais perdre de vue le sens en faisant valoir la musicalité, ni abandonner la musicalité quand on prétend insister sur le sens. Et il faut comprendre qu'en bien des cas la musicalité sert le sens, le porte plus loin et le grave plus profondément, qu'il y a dans le vers français *une musique du sens*, si je puis dire, nullement gratuite, mais qui est la plus haute expression des vérités de l'âme.

Styles -

La différence *des styles* est une chose dont l'interprète en général ne tient pas suffisamment compte.

Je ne veux pas dire seulement la différence des genres, celle des sujets et des personnages, mais la différence de la matière verbale, du ton, de la couleur, du mouvement, de la syntaxe et du souffle, enfin de tout un ensemble de particularités, qui passent ordinairement inaperçues mais qui ne s'en accusent pas moins, même chez des écrivains de même époque et de même genre, et par lesquelles se traduit une personnalité que le lecteur n'est pas toujours capable de retrouver, dont il s'étonne quand on la lui montre, et qu'il appartient à l'interprète de faire valoir discrètement, délicatement, d'épouser par un mimétisme qui est l'un de ses dons les plus précieux, et qui le porte à s'identifier avec ce qu'il exprime, à *être* ce qu'il dit.

Unité -

Sur la scène, les positions des acteurs, les contrastes de leurs attitudes et de leurs costumes, les différences et souvent le désaccord de leurs voix, sans parler de l'inégalité

de leurs talents, tendent à isoler les personnages les uns des autres, à démembrer, à disloquer l'ouvrage du poète.

De là la souffrance de ce dernier, qui se voit dépossédé, même par des acteurs excellents, du meilleur de ce qui chantait en lui tandis qu'il écrivait son drame ou sa comédie, c'est-à-dire une certaine harmonie où dominait sa propre voix et même l'action de son propre corps.

Devant le micro, il me semble qu'il pourrait en être autrement.

Pour commencer l'acteur se sent bridé par des exigences techniques, contre lesquelles il se révolte et qu'on n'a que trop tendance à faire plier devant lui, par des lois encore plus rigides et plus étroites que celles de la scène, par une discipline à peu près inéluctable qui ordinairement le met en colère, au lieu de la rappeler, comme il se devrait, au sens de la modestie.

Déchargé du souci de la mémoire, puisqu'il garde le texte sous les yeux ; délivré du trac, puisqu'il opère en vase clos ; ne dépendant que de soi-même et de sa propre inspiration, puisque les réactions du public ne l'atteignent plus ; préservé de ces accidents matériels de décor, de costume ou d'accessoires, qui, souvent dépossèdent un acteur sur le plateau ; enfin réduit à la saine nudité, *purifié* par ce tête à tête avec le texte, qui seul nourrira son intelligence et sa sensibilité ; condamné de plus à une immobilité qui devrait être pour lui le garant d'une concentration intense ; n'attendant enfin le témoignage de sa sincérité que d'un instrument unique : sa voix ; - l'acteur devant le micro, à condition qu'il y soit préparé par une étude approfondie et par un nombre de répétitions convenables, devrait trouver des conditions idéales pour reconstituer et manifester cette unité, cette pure harmonie, cet équilibre parfait dont nous avons dit que la scène tendait plutôt à frustrer l'ouvrage du poète.

A plus forte raison peut-on dire que cette unité, cette harmonie, cet équilibre, ce rassemblement des parties, cette égalité de puissance, cette prédominance de la voix du poète, pourraient être obtenus au maximum par un interprète unique qui posséderait assez bien le drame et qui aurait assez de souffle et de maîtrise pour en restituer tous les mouvements, toutes les émotions, toutes les intentions et toutes les nuances.

Une pareille *lecture* aiderait en tous cas à démontrer deux choses : 1^o ce que c'est que l'unité dans la tragédie, 2^o que le sentiment tragique, quand il est bien enraciné, se manifeste facilement, qu'il ne s'ampoule pas, qu'il n'a pas besoin de recourir à des artifices. On verrait notamment que pour distinguer les uns des autres les personnages, même de sexes différents, point n'est besoin de faire appel à des changements de voix. Les changements de mouvement, de rythme, de timbre et de volume y suffisent.

Cela explique que, dans le plus beau temps du théâtre antique, le même acteur, aidé par la convention du masque, ait pu sans invraisemblance ni confusion se charger de plusieurs rôles, même de sexes différents.

Et nous voici conduits tout naturellement à nous demander si le micro ne pourrait jouer aujourd'hui un rôle équivalent à celui du masque dans l'antiquité.

C'est-à-dire : nous aider à reconstituer une unité perdue, nous permettre d'atteindre et de détruire ce qui subsiste encore de réalisme dans nos conceptions théâtrales, nous faire retrouver la poésie, et avec elle les grands sujets universels que notre époque comporte, et qui ne seront jamais même concevables, tant qu'il ne se sera pas agi pour nous de travailler clairement et consciemment à ressusciter dans tous ses éléments l'instrument de la tragédie antique, et notamment l'instrument du *chœur*.

Il garde ordinairement la sérénité de la philosophie, de la contemplation, de la prière, de l'invocation, cette sérénité qui échappe sur la scène aux hommes brutalisés par le destin, par l'évènement, par la passion, en lutte les uns contre les autres, ou avec soi-même, ou avec les dieux. Dans ses paroles et dans ses chants abondent l'expérience, la tradition, la sagesse du temps et de la race, et se fait entendre la voix du poète.

Il peut être un témoin du drame, qu'il commente et qu'il explique.

Il peut être un instrument d'intermèdes. Entre le public et l'acteur, il peut prendre toutes les postures et se servir de tous les tons, depuis le simple ton *parlé* jusqu'à la *déclamation* notée, à la *psalmodie* accompagnée de musique, et jusqu'au *chant*.

Cette gamme extrêmement étendue, si elle est maniée par un esprit dramatique aigu, vivant, mouvant, offre à l'expression des sentiments le champ le plus vaste et le plus nuancé.

En se privant du chœur, on renonce à la *palpitation tragique*, à l'âme même de la tragédie.

Car le chœur non seulement environne, encadre la tragédie, mais il peut la pénétrer, s'opposer à certains de ses mouvements, en soutenir d'autres, devenir *acteur*.

La Lecture :

En dehors de sa valeur intellectuelle et artistique, la lecture peut être considérée comme un merveilleux *exercice d'assouplissement*.

Mais il ne faut pas que l'assouplissement soit excessif et, détruisant toute trace de résistances naturelles, nous conduise à la froideur, à la platitude.

Il faut frayer à l'âme son chemin.

Mais à partir de cette facilité, il faut que l'âme retrouve des empêchements dans les excès de son effusion, qu'elle se fasse une difficulté de sa sincérité, et que la bouche pleine d'expérience et de volubilité ne laisse pas d'être déconcertée et de retrouver une hésitation, un tremblement qui ne mettent pas tout à fait sa diction en péril mais lui rendent de la couleur et de l'émotion.

Les grandes lectures donnent de l'endurance, développent le son, l'enrichissent, durcissent les muscles auxquels la diction fait appel (appareil laryngo-buccal).

Les lectures nombreuses et variées contribuent au placement de la voix.

Il existe quelques principes élémentaires. Mais le placement de la voix est surtout une question d'attention et d'expérience personnelles. Il faut *sentir* sa voix, savoir toujours où elle est, et savoir la déplacer à volonté quand elle commence à se fatiguer.

Il faut *connaître* sa voix, savoir quelles sont ses possibilités pour l'employer comme il convient ; quel est son registre pour ne pas le malmenager ; quelles sont ses nuances pour les placer à bon escient.

Il ne faut pas s'écouter, soit pour se corriger, soit pour jouir de son organe.

Il faut enfin être capable de diriger sa voix et de l'éclairer par la respiration.

La respiration commande tout.

Une voix qui ne respire pas s'aplatit, s'écrase, s'attriste. Elle se débat comme un noyé Elle est entraînée par le texte. Elle ne le domine pas et ne peut plus l'articuler.

C'est la respiration qui assure à notre sensibilité la

faculté de se mouvoir en tout sens. C'est d'elle que dépendent le rire naturel et l'émotion ressentie. C'est elle qui engendre la noblesse et l'autorité, qui donne son poids à la présence. Une respiration qui flanche crée le désarroi. Une respiration vigoureuse, c'est la liberté.

La lecture à haute voix exige de perpétuels tours de force de respiration. Surtout s'il s'agit d'un texte dramatique et du passage continu d'un ton à un autre, d'un mouvement à un autre, d'un sentiment à un autre, d'un personnage à un autre, d'âge et de sexe différents.

Il faut continuellement se ressaisir, maîtriser sa sincérité même, changer d'attitude et de coloration, de posture et de rythme, ne jamais se laisser emballer par le texte. C'est la gymnastique même de l'auteur dramatique.

La respiration permet la *légèreté*, qui est l'une des vertus suprêmes de l'artiste. C'est-à-dire même dans les paroxysmes ne pas aller jusqu'au bout de sa puissance, laisser une petite marge qui permette de supposer qu'on aurait pu, si on l'avait voulu, aller un peu plus loin, qu'on disposait encore d'une certaine *ressource*, d'une certaine *réserve*. C'est la *discretion* dans la violence et même dans le pathétique. C'est une sorte de distinction et de révérence qui nous est dictée par le goût et rendue possible par la légèreté.

Dans cette légèreté entre pour beaucoup certaine faculté de survoler le texte, un entraînement des yeux et de l'esprit d'être toujours en avance sur la langue. Le lecteur très entraîné donne l'impression qu'il sait son texte par cœur.

Il ne sait pas par cœur. Cela serait trop facile. Et cela serait beaucoup moins bien. Mais il dit par cœur beaucoup de choses qu'il vient d'apprendre à l'instant même, qu'il vient de redécouvrir et qui sont encore toutes fraîches dans sa bouche.