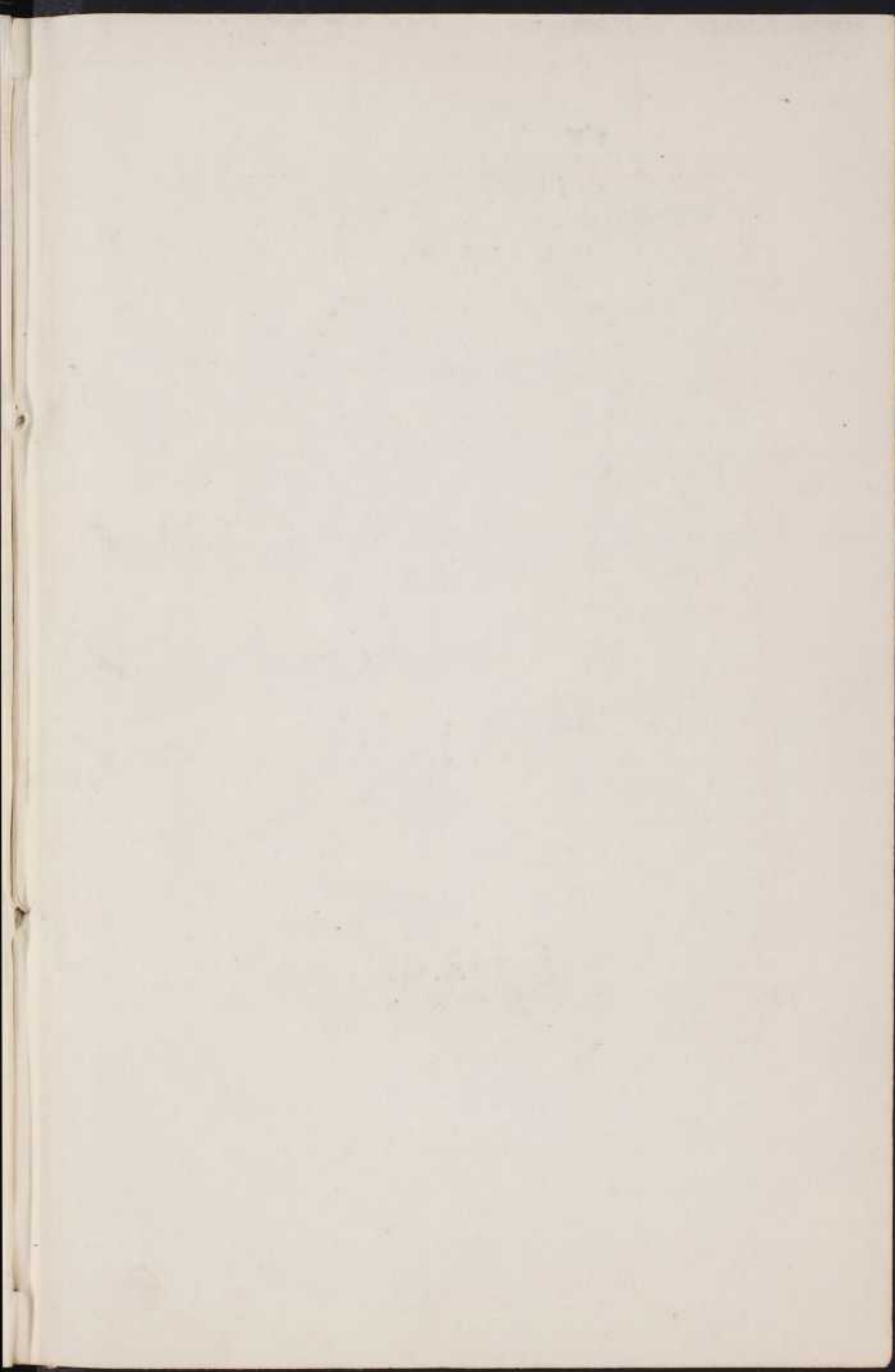
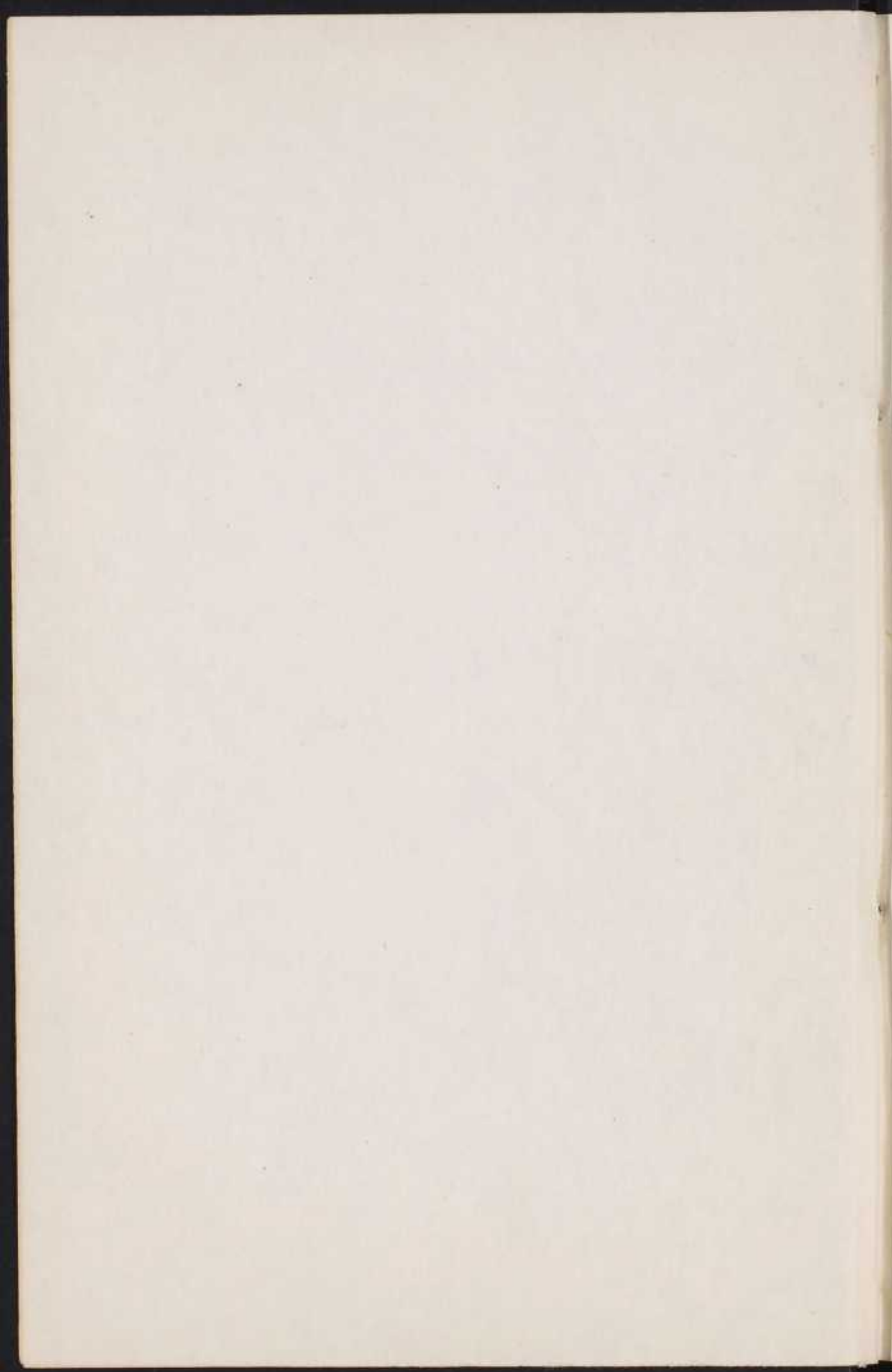


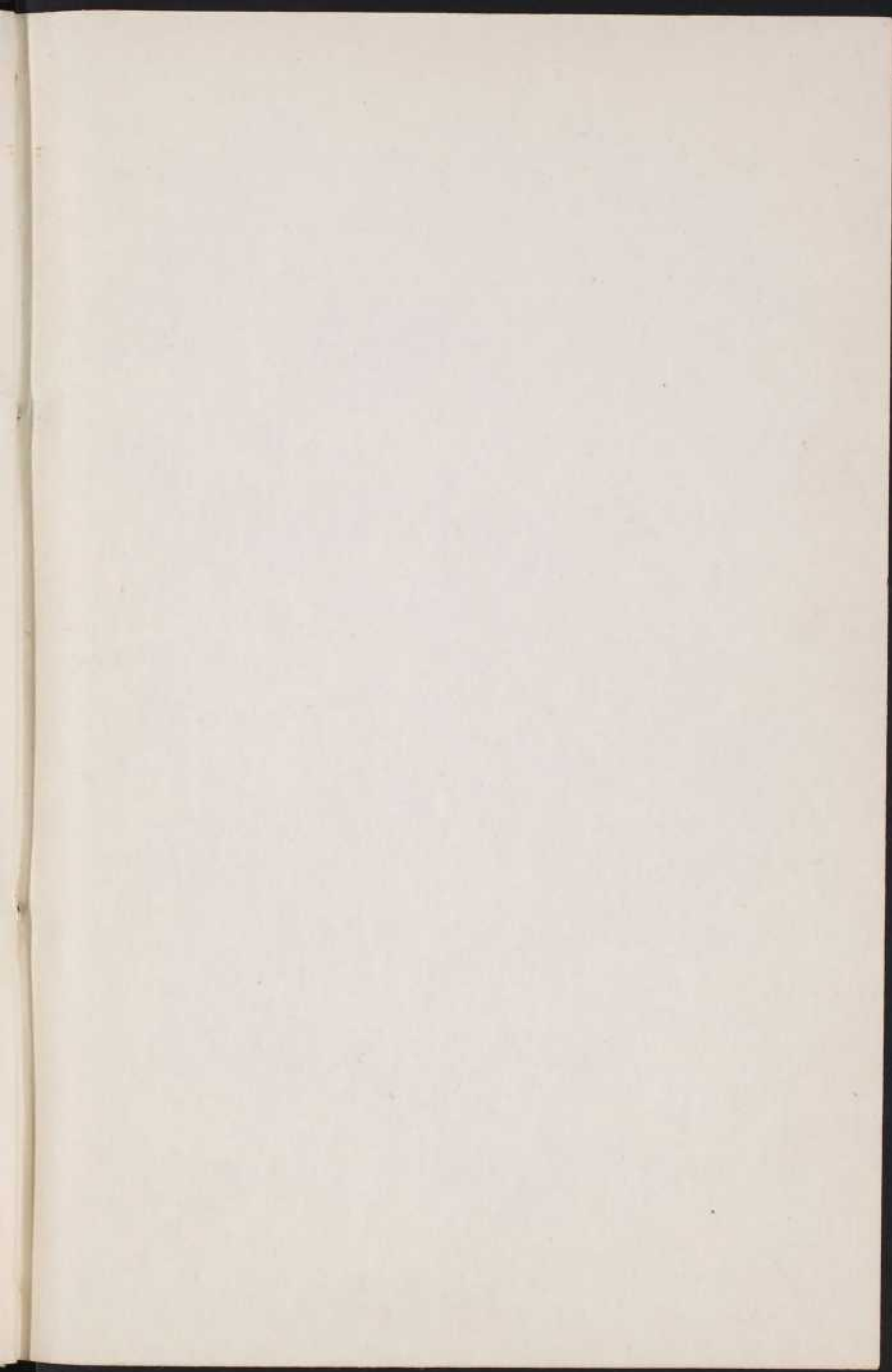
1078
1079
1080

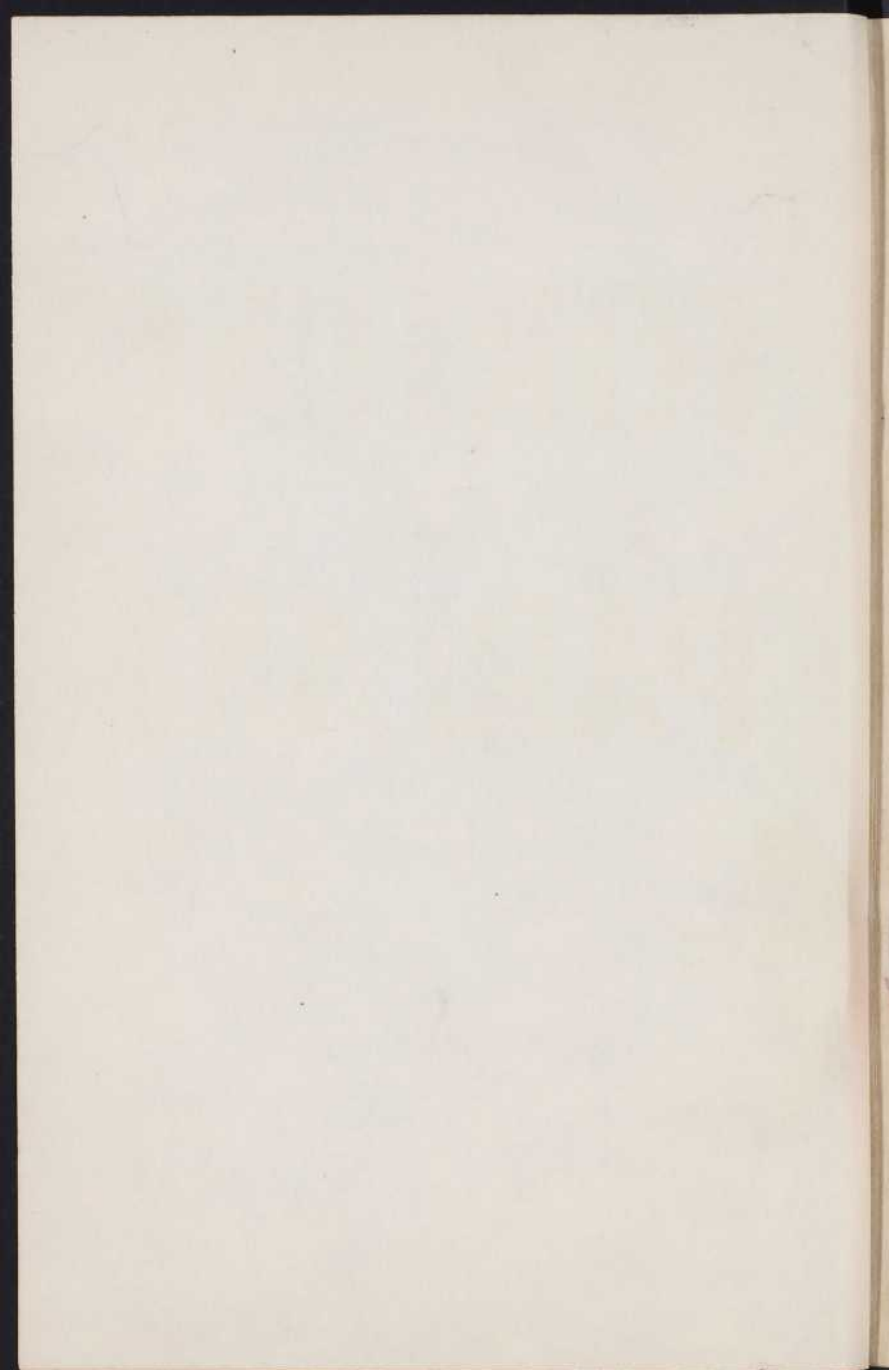
8023











MARIO DULIANI

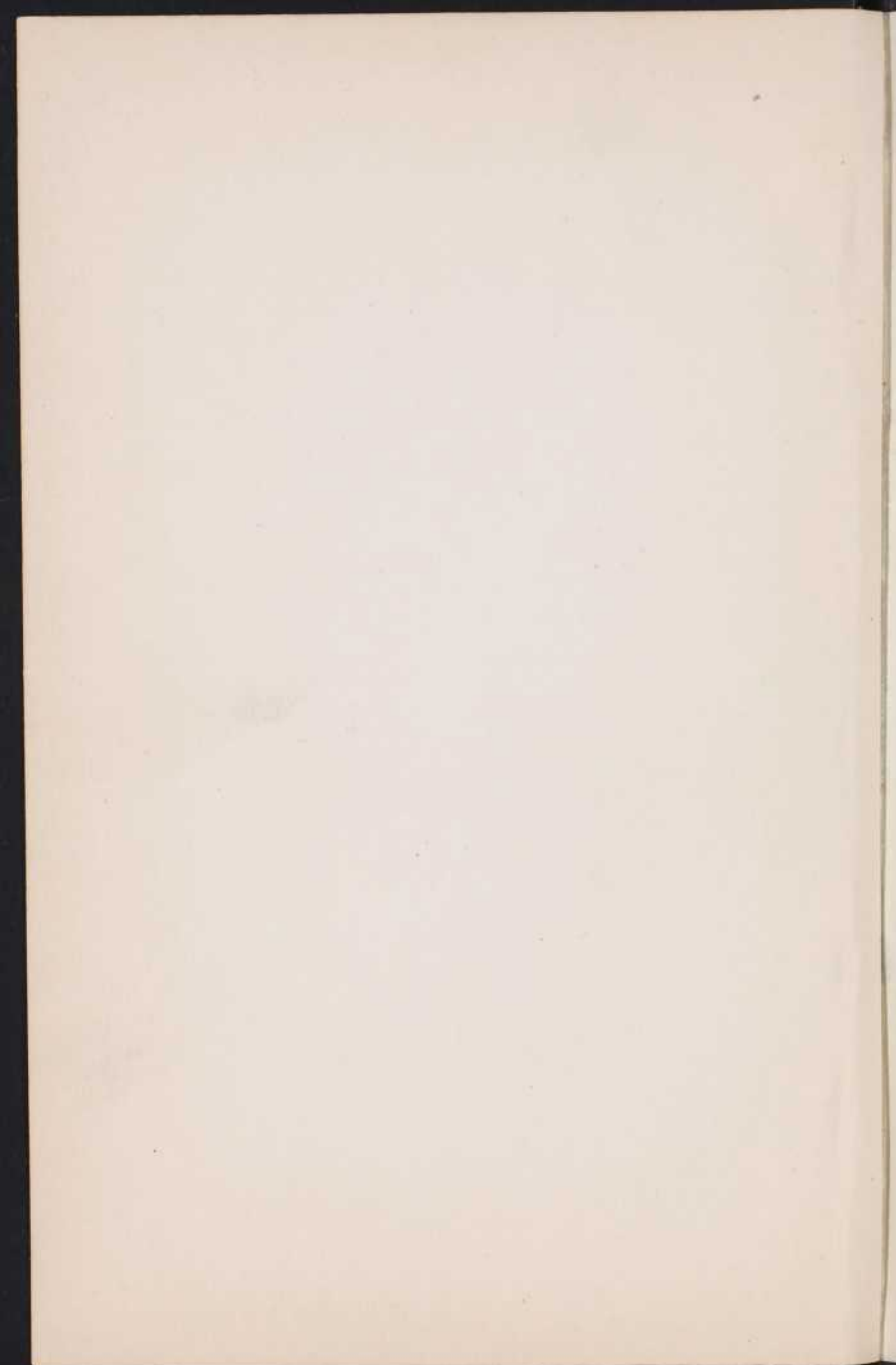
La
FORTUNE
vient en
PARLANT

PRÉFACE DE

Edith Piaf



ÉDITIONS FERNAND PILON



*LA FORTUNE
VIENT
EN PARLANT*

DU MEME AUTEUR

THEATRE

- L'AUTOMATIQUE, (un acte), Théâtre Verdi, Milan 1906.
LE MARI IDEAL, (un acte), Théâtre Olympia, Milan 1906.
AUX APPROCHES DE PAQUES, (un acte), Théâtre Olympia, 1906.
L'AUTEL DE LA VIERGE, (un acte), Théâtre Verdi, Milan 1906.
LA ROLLS ROYCE, (3 actes), en collaboration avec Jean Reifrogney, Théâtre des Mathurins, Paris 1929.
BROWNING, (trois actes), en collaboration avec Jean Reifrogney, Théâtre des Mathurins, Paris 1930.
LE DERNIER DELUGE, (un acte), Théâtre du Grand Guignol, Paris 1932.
L'ORGIE, (trois actes), Théâtre de la Potinière, Paris 1933.
PIERRE, PAUL et JACQUES, (un acte), en collaboration avec Mme Gastice, Théâtre de la Potinière, Paris 1933.
MAM'ZELLE MALAKOFF, (quatre actes), Théâtre de la Renaissance, Paris 1934.
UN PEU DE CENDRE SUR LE TAPIS, Gala de la Société des Auteurs, Théâtre des Mathurins, Paris 1934.
LE REGNE D'ADRIENNE, (trois actes), en collaboration avec Paul Brach, couronné par le Prix Brieux de l'Académie Française. Paris 1935.

MARIO DULIANI

*LA FORTUNE
VIENT
EN PARLANT*

*PRÉFACE
D'EDITH PIAF*

BIBLIOTHÈQUE
SAINT-SULPICE

LES EDITIONS FERNAND PILON

750, rue Beaubien
Montréal, Canada

DU MEME AUTEUR

LIVRES

SCULPTURE ET PEINTURE, Essai critique, Edition de la Revue Latine, Paris 1908.

LA ROLLS ROYCE, (comédie en trois actes), Edition de L'Amitié Française, Paris 1930.

LE SECRET D'YVAR KREUGER, Edition de la « Nouvelle Librairie Française », Paris 1932.

THEATRE PAS MORT, (étude sur le théâtre), Editions Pax, Paris 1933.

DEUX HEURES DE FOU RIRE, Editions Serge Brousseau, Montréal 1944.

LA VILLE SANS FEMMES, Editions Pascal, Montréal 1945.

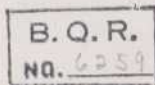
CITTA SENZA DONNE, (version italienne de « Ville sans femmes »), éditions Gustave D'Errico, Montréal 1946.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT

TROIS HEURES DE FOU RIRE, Editions Serge Brousseau.

LE GRAND SYMPATHIQUE, Editions Fernand Pilon.

PN
2055
D79



PRÉFACE

Quand Monsieur Mario Duliani vint me trouver un soir, dans ma loge, pour me demander d'écrire la préface de son livre LA FORTUNE VIENT EN PARLANT, j'avoue lui avoir répondu « Oui », tout en cherchant le prétexte à invoquer le lendemain, pour lui dire que « je n'avais pas eu le temps », que « je regrettais beaucoup », que « j'étais désolée... » etc., etc., etc.

Puis, rentrée chez moi, mon manuscrit sous le bras, je me suis dit qu'il fallait toujours être honnête dans la vie, et que, peut-être, après tout, l'œuvre valait la peine qu'on s'y attardât.

Me voilà, donc, feuilletant quelques pages et... je ne me suis pas endormie avant d'avoir littéralement dévoré le manuscrit de M. Duliani. Je retrouvais là toutes mes idées, tout ce que je ressentais, ou à peu près : à croire que l'écrivain était lui-même un artiste.

Pourtant, quelques points où je ne suis pas d'accord. Premièrement, le Cinéma.

Oui, certes, ce dernier a apporté une évolution dans le domaine du théâtre, j'en conviens. Mais il n'a jamais donné du talent à un artiste.

Je n'ai pas encore vu un acteur de cinéma monter sur une scène devant un public, et être à l'aise. Il s'aperçoit d'un seul coup qu'il ne sait pas jouer la comédie. Il n'y a plus le truquage du micro, plus de conseils du metteur en scène... Là, pas de triche ! Il faut montrer ce que l'on a en soi.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Le public est là pour voir un comédien, et non pas une mécanique.

Voilà, donc, un point sur lequel je ne suis pas d'accord.

Le deuxième, concerne le jeu des acteurs, ceux qui plaisantent en jouant la comédie.

Je ne les excuse pas, mais je les comprends. En ce sens : qu'il est difficile pour un comédien, quand il a joué cent fois la même pièce, d'éprouver la même émotion. Et puisque Monsieur Mario Duliani compare la vie au théâtre, je vais en faire autant.

Un être ressent un grand chagrin. Il vient de perdre une âme chère... Le premier jour c'est un désespoir sans nom, une chose inconsolable...

Puis, le temps passe. Et c'est la résignation, l'habitude. On s'installe dans son chagrin comme dans un appartement et, je ne dis pas l'oubli, mais quelque chose d'à peu près semblable, fait place à tout cela... Et la vie recommence.

Oh ! Bien sûr ! Très peu de chose suffit à vous remettre dans l'ambiance du moment vécu... Un souvenir vous fait revivre les tristes instants... Mais tout de même, c'est moins vivace... Moins cuisant.

Hé bien ! pour le comédien, il en va de même.

Le soir d'une première, il est le personnage de la pièce. Il souffre. Il pleure. Il a mal, selon le sujet.

Et puis, un mois plus tard, il en a pris l'habitude. Il connaît les réactions du public, il sent la minute où celui-ci va réagir, et alors il charge ses effets, il ne se méfie pas, et de là vient le cabotinage.

C'est pourquoi, moi je dis qu'il faut se renouveler souvent, ne jamais se copier pour ne pas succomber aux trucs, à l'artificiel. Et là, je dois avouer que le public

PREFACE

est la plupart du temps le grand fautif. Il aime entendre et réentendre ce qu'il a déjà entendu.

En ce sens il a tort. Il faut au contraire qu'il oblige l'artiste à se renouveler. Il faut qu'il soit exigeant. Et même si un artiste se trompe, il faut qu'il prouve au public qu'il a fait un effort.

Il faut si peu à un grand artiste pour redevenir lui-même !

Tenez !... Qu'il sache seulement qu'un autre artiste est dans la salle, et vous verrez comment il sera « dopé », comment il jouera ce soir-là. Soyez sûrs qu'il ne trichera pas, car il sait que l'autre sait.

Voilà les deux points sur lesquels je n'étais pas tout à fait d'accord avec Monsieur Duliani.

Le reste du livre me laisse béate d'admiration.

Savoir lire au fond des êtres est une chose qui m'a toujours éblouie.

Quel magnifique critique vous auriez été, Monsieur Duliani. Et combien vous manquez à cette profession où, là aussi — parmi quelques gens d'une incontestable valeur — il y a tant de ratés qui croient s'y connaître, et qui font tant de mal au public et à l'artiste.

EDITH PIAF

Copyright by
Les Editions Fernand Pilon

EN GUISE DE « LEVER DE RIDEAU »

— Avant de parler, tournez sept fois votre langue dans la bouche !... dit un très vieux conseil, qui, paraît-il, nous a été transmis par la sagesse chinoise.

C'est-à-dire :

— Réfléchissez quelques secondes avant de vous prononcer sur quoi que ce soit, afin d'éviter de dire des bêtises, de vous compromettre, de lancer des mots en l'air que vous pourriez être amenés à regretter par la suite, ou qui pourraient vous empêcher de faire valoir vos droits et vos raisons...

Oui !... Tout cela est très juste. Seulement, combien sont-ils ceux qui mettent réellement en pratique ce sage conseil ?

D'où, pour beaucoup d'entre nous, toute sorte d'inconvénients et d'ennuis, que l'on pourrait facilement éviter si l'on se donnait la peine d'étudier... l'art dramatique et la diction ! Car, pour faire convenablement, comme on dit, « du théâtre » (et, par voie de conséquence, de la Radio ou du Cinéma) il faut commencer par s'habituer à tourner au moins quatorze fois sa langue, avant d'ouvrir la bouche...

Maintenant, il ne faut pas croire que l'on doit apprendre l'art dramatique et la diction seulement lorsqu'on veut devenir acteur ou actrice.

Mais non, mais non !... Transposez l'enseignement reçu dans une classe de diction sur le plan de votre propre vie... Adaptez-le aux circonstances qui vous mettront aux prises avec le jeu compliqué des positions, des situations, des professions et des métiers... Que vous deveniez, par la suite, médecin ou avocat, employé de banque ou marchand d'essence, assureur ou commis de magasin, homme d'affaires ou député, dactylographe ou couturière, vendeuse de bas ou *hostess* de restaurant... que vous soyez n'importe qui, que vous deveniez n'importe quoi, que vous ayez déjà un certain âge et que vous ayez atteint un des échelons sociaux que je viens d'indiquer plus haut... cet enseignement vous sera toujours très précieux, et très utile.

Pourquoi ? Parce que ce double enseignement vous forcera à apprendre trois choses essentielles :

- 1 — à bien vous exprimer,
- 2 — à bien réfléchir avant de parler,
- 3 — à sortir, ou, mieux, à vous « évader » de votre personnalité, pour entrer dans celle d'un autre.

Tout ceci, naturellement, n'est pas absolument nouveau. Boileau a déjà dit que ce qui se conçoit bien s'énonce bien. Seulement, c'était au dix-septième siècle !... Et l'on avait, alors, tout le temps qu'on voulait devant soi.

Dans l'existence tumultueuse et agitée que nous menons de nos jours, on n'a pas toujours le loisir de « mettre et de remettre vingt fois sur le métier son ouvrage ». La rapidité nous dévore. Et l'on est obligés de faire à la fois vite et bien.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

J'entends bien quelqu'un m'objecter :

— Alors, pour réussir, vous nous conseillez de devenir... comédiens ?

Hé oui. Mesdames, Mesdemoiselles et Messieurs ! Non pas de piètres comédiens, mais d'excellents, de parfaits comédiens !

Car ne vous y trompez pas. Le théâtre n'est pas seulement sur la scène, devant l'écran ou près du micro...

Il est partout... Il est dans la vie... Disons mieux : IL EST LA VIE!...

Malheureusement, ici aussi, je n'ai pas l'honneur d'innover.

« Le monde entier est un grand théâtre, dont tous les hommes et toutes les femmes sont les acteurs... Ils entrent en scène, ils jouent leur rôle, voir plusieurs rôles en même temps... Puis, sur l'ordre de leur Metteur en Scène Suprême, ils font leur sortie et ils disparaissent... » a écrit, il y a déjà quelque temps, Shakespeare.

Image littéraire ou poétique, direz-vous ?

Détrompez-vous !... Qu'on le veuille ou non, chacun de nous joue chaque jour, à chaque instant, la comédie ou la tragédie de sa vie... Nous commençons à la jouer dès que nous nous regardons dans un miroir.

Et nous continuons à la jouer ensuite...

Par nécessité, lorsque nous devons atteindre un certain résultat. Pour le plaisir, quand nous n'avons rien de mieux à faire, par amour, quand sont en jeu nos passions...

La langue française possède un vocable prestigieux pour indiquer ce que fait l'acteur... *Jouer !...*

MARIO DULIANI

Car le théâtre est bien un jeu... Comme la vie. Qui, elle aussi, repose sur une série de jeux scéniques.

Prenons un homme qui pour gagner sa « quotidienne », est obligé de vendre des balais mécaniques. Il doit raconter un boniment à chaque femme qu'il va solliciter en vue de l'avoir comme cliente. Toujours le même, qu'il doit débiter sur un ton bien convaincu, s'il veut convaincre à son tour. Car si le malheur faisait qu'il n'y croyait pas lui-même, il pourrait changer de métier !

Or, pour appuyer son boniment, il affirme des faits qu'il n'a jamais eu l'occasion de contrôler, qu'on lui a refilés comme authentiques et qu'à son tour il revend pour de l'or en barre.

Poussé par la nécessité à sortir de la vérité, ce pauvre diable ment à longueur de jour. Mais il ment sans s'en rendre compte. Avec *sincérité* !

Car cette « autre vérité » dans laquelle il a été obligé d'entrer, constitue pour lui LA SEULE VERITE.

Et vous ne voudriez pas admettre que cet homme joue admirablement la comédie, sans le secours d'aucune école, d'aucun Conservatoire, d'aucun professeur ?

Or, supposez pour un instant qu'un beau jour cet homme soit tout à coup dégoûté de mentir, de mentir sans cesse... Et qu'il se mette à dire ce qui est.

Ce serait un désastre pour lui et pour la maison qui l'emploie.

Mais cet homme n'est pas le seul en son genre...

Voulez-vous voir foisonner autour de vous des « acteurs » et des « actrices » ?...

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Ecoutez les amoureux quand ils échangent leurs serments éternels... Cet homme politique qui, la main sur le cœur, formule son programme... Ce grand avocat qui, devant les jurés, trouve des accents déchirants pour garantir l'innocence de son client contre lequel pèsent pourtant des sérieux soupçons et des preuves accablantes... Ce placier qui jure que les « parts » de mines qu'il va vous vendre vont vous faire devenir millionnaire...

Multipliez à l'infini ces exemples... Etudiez votre prochain... Vous verrez que partout, qui peu, qui prou, qui en haut, qui en bas, qui d'une manière qui d'une autre, tout le monde joue la comédie.

Et ne croyez surtout pas qu'il faille évoluer dans un certain milieu pour trouver les meilleurs acteurs. Au contraire : plus l'écart entre ce qui est, et ce que l'on veut faire croire, est grand, plus l'effort requis est méritoire.

C'est pour cela que tous les escrocs, même ceux de petite envergure, sont de grands acteurs.

Il fut un temps où dans la rédaction d'un journal parisien on recevait la visite hebdomadaire d'un teneur professionnel. Celui-ci, lorsqu'il parvenait à coincer près de la porte un rédacteur, sortait invariablement une enveloppe de sa poche, qu'il brandissait en l'air en disant :

— Vous allez me sauver la vie... Car j'ai là... (et il tapait d'un doigt énergique l'enveloppe) cinquante francs à toucher demain matin... Mais si je n'ai pas deux francs pour manger ce soir... je meurs de faim.

Naturellement, une fois obtenus les deux francs, il s'en allait pour ne revenir que huit jours après.

MARIO DULIANI

Une fois, tout de même, un confrère lui arracha l'enveloppe. Il l'ouvrit. Elle était vide !

— Comment, lui fit-il remarquer. Il n'y avait rien dans votre enveloppe ?

— Non...

— Mais alors pourquoi la montriez-vous ?

— C'est que... répondit le teneur, cette enveloppe à la main... me sert à inspirer confiance !

Comme quoi l'importance d'un accessoire, aussi bien dans la vie que sur la scène, est une fois de plus lumineusement démontrée.

Ce qu'il y a de certain, donc, c'est que même l'existence la plus humble est essentiellement théâtrale.

On peut demander :

— Pourquoi diantre prétendez-vous que ce soit précisément l'art dramatique qui va m'apprendre non seulement à bien parler — ce qui à première vue paraît logique — mais également à bien réfléchir ?

Voici la réponse :

— Pour la simple et bonne raison qu'un comédien n'est digne de ce nom que s'il *SAIT* penser avant de parler... Car on ne joue pas un texte sans en comprendre, d'abord, toute la valeur... On ne prononce pas un mot sans s'être rendu compte *D'ABORD* de l'effet que ce texte *DOIT* produire, afin de justifier la réplique suivante, ou l'action du partenaire.

Or, si j'ai devant moi, dans la vie, un homme dont, comme au théâtre, je suis censé avoir deviné le caractère, je saurai presque automatiquement jusqu'à quel point il faudra que j'aille pour provoquer en lui tel ou tel autre effet.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Une fois le principe acquis, l'habitude contractée, il ne s'agit plus que de régler et de discipliner mes paroles pour obtenir le résultat voulu. C'est-à-dire, pour moi, de jouer plus ou moins bien la comédie.

Pour cela je dois « jouer mon rôle ». Qui consiste non seulement à faire preuve d'une pénétration psychologique élémentaire me permettant de me rendre compte du côté sensible de mon homme, mais qui me guidera pour prononcer un certain nombre de mots, ayant UNE INTONATION SPECIALE, destinés à faire tomber un à un tous les obstacles qui s'interposent entre lui et moi, entre son idée et la mienne, entre ce qu'il veut faire et ce que je veux qu'il fasse.

Quand ce n'est pas une nécessité absolue et immédiate qui nous pousse à jouer cette comédie, quand ce n'est pas pour satisfaire notre passion, nous la jouons pour notre plaisir, pour notre joie, pour notre distraction. Pour nous évader tout simplement de la réalité qui nous entoure.

Evidemment, nous n'incarnons pas toujours le même personnage...

Il arrive qu'au cours d'une seule journée nous jouons deux, trois personnages diamétralement opposés, selon le milieu dans lequel nous nous trouvons, selon les partenaires que nous avons devant nous...

Et en amour ?

Proust prouve que nous — les hommes aussi bien que les femmes — nous nous trouvons à des moments donnés en « état de réceptivité amoureuse ». Nous devenons, alors, amoureux non point de tel être déterminé, mais de l'être qui se trouve présent par hasard,

MARIO DULIANI

au moment où nous ressentons en nous le mystérieux besoin d'une rencontre.

A ce moment-là, une comédie est toute prête en nous, à laquelle il ne manque plus que l'actrice ou l'acteur qui en jouera le rôle principal.

Cette actrice ou cet acteur viendront nécessairement.

D'ailleurs, ils pourront changer. Car de même qu'au théâtre tel rôle peut être tenu d'abord par un chef d'emploi, puis repris par des doublures, ainsi dans l'existence d'un homme ou d'une femme, il arrive que le rôle de l'*entraîné* soit joué successivement par des interprètes de valeur inégale.

Quelle que soit donc la cause — besoin, intérêt, passion, travail, plaisir, amour — le théâtre est partout. Il nous enveloppe. Il est la vie !

Et alors, si telle est la réalité, pourquoi ne pas s'armer afin de l'affronter dans les meilleures conditions possibles ?

Pourquoi ne pas l'attaquer de face, plutôt que de biais ?

Pourquoi ne pas admettre qu'il y a une nécessité qui nous pousse à sortir d'une réalité, qui est la nôtre, pour entrer dans celle d'un autre... dans celle de cet être imaginaire que notre interlocuteur se figure que nous sommes ?

Pour accomplir ce passage, pour aller du « réel » à l'« Irréel », il faut que nous y croyons nous-mêmes, afin d'être crus. Nous devons, en d'autres termes, abandonner une réalité pour entrer dans une autre, celle que je pourrais définir « la réalité fictive ». Et c'est cette *fausse vérité* qui finit par devenir la « vraie vérité ».

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Tout cela s'appelle justement jouer la comédie.

C'est au fond jouer la vie...

Seulement, si le théâtre est la vie, ou, mieux, si la vie est le Théâtre, il ne faut pas croire qu'il suffit de jouer spontanément, c'est-à-dire comme nous sentons, pour atteindre le but visé.

L'art théâtral est la vie, mais la vie à travers une convention.

Le secret consiste donc dans la recherche de cette convention, et dans son application à notre individualité.

Mais à ce point vous me direz :

— Si tout ce que vous racontez là, est exact ; s'il suffit de savoir jouer la comédie pour gagner à chaque coup, tous les comédiens devraient être à l'apogée de la gloire et de la fortune... Comment se fait-il qu'on en rencontre de si nombreux qui n'ont même pas de quoi bouffer ? Comment se fait-il que les Unions d'Artistes de tous les pays du monde sont obligées de fonder des Maisons de retraite pour les comédiens pauvres, afin de leur assurer un coin où aller finir en paix leurs vieux jours ?

A cela, il y a plusieurs réponses.

D'abord, n'oubliez pas que beaucoup de comédiens — et même des meilleurs — à force de jouer la comédie sur la scène, oublient ou dédaignent de la jouer à la ville.

Et ici, comme sur la scène, trop de sincérité nuit...

Ensuite, le comédien est un artiste... Il est plutôt cigale que fourmi. Il est dépensier, insouciant, dépourvu de sens pratique. Ou de sens utilitaire si vous préférez. S'il sait gagner de l'argent avec son talent,

MARIO DULIANI

il ne possède pas le secret de l'économiser et de le thésauriser. J'en connais qui ont gagné des sommes fabuleuses... Qui n'ont même pas de vices coûteux, comme le jeu par exemple. Et qui, pourtant, sur le déclin de leur carrière, sont sans le sou.

Enfin, si dans le monde des acteurs et des actrices il y a des déboires et des déceptions, c'est que dans le monde du théâtre tout est très spécial.

On ne fait pas du théâtre comme on ferait autre chose. On ne peut pas vivre au théâtre comme dans un métier quelconque. Parce que le théâtre n'est pas un métier. Et la plus grande erreur ce serait celle de s'y installer comme la bourgeoisie s'est installée dans la société.

Et puis, s'il est relativement aisé de devenir acteur... il est terriblement difficile de devenir grand acteur...

Tout ce long préambule, en apparence un peu décousu, pour arriver à dire que les quelques observations qui vont suivre s'adressent particulièrement à tous ceux qui veulent entreprendre la carrière théâtrale et, par là même, celle du Cinéma et de la Radio...

Mais qu'elles peuvent être lues avec profit par tous ceux qui abordent ou ont déjà une place sur la scène plus ample de la vie.

LA TROUBLANTE TIMIDITÉ

Le premier obstacle sérieux qui se dresse devant celui qui veut faire du théâtre, comme de celui qui engage la bataille de la vie, est cette sorte d'incertitude, de manque de confiance dans ses propres moyens, d'exagération de la difficulté à surmonter, qui l'envahit au moment où il doit faire cette chose qu'un enfant de cinq ans accomplit aisément : parler !

Que ce soit à une dame ou à un monsieur, dans un salon ; à un homme important ; au public d'une salle ; au bâton nickelé, en forme d'épis, qu'on appelle micro ; à la femme aimée : les gens atteints de ce complexe d'infériorité hésitent, balbutient, sentent leurs moyens s'affaiblir, vont jusqu'à ne plus être capables d'assembler leurs idées.

Les uns appellent cela : le trac. Les autres : la timidité.

C'est exactement la même chose.

Et pour avoir des chances de réussir il faut commencer par s'en débarrasser.

Mais ne croyez pas que ce soit facile, et qu'on y réussisse du premier coup.

D'ailleurs, ce qu'il faut surtout essayer de faire, c'est de vaincre cette timidité. S'il en reste un petit peu au début, elle n'est pas sans un certain attrait.

MARIO DULIANI

Mais il ne faudrait pas qu'elle persiste : elle serait un empêchement au développement de ses moyens.

J'ai connu des artistes, qui avaient remporté des succès triomphaux, chez lesquels ce phénomène du trac se reproduisait chaque fois qu'ils devaient aborder le public dans un nouveau rôle.

Une grande actrice m'avouait un soir, que je la voyais, les traits décomposés, qui attendait en coulisse le moment d'entrer en scène :

— Oui... Je suis transie d'émotion... A l'idée que dans quelques instants je devrai passer le seuil de cette porte... et que tout à coup je me trouverai là, aveuglée par la lumière, devant cet immense trou noir formé par l'orchestre, je sens quelque chose se fondre désespérément en moi... Je voudrais être morte... Je souhaiterais que le théâtre s'écroulât avec moi... Que tout disparaisse !...

A ce moment on vint la prévenir... Son entrée approchait...

Elle entra en scène... Je l'observais. Je suis sûr qu'elle ne devait pas s'être entendue prononcer les premières paroles... Elle dut les dire en vertu d'une espèce d'automatisme... Mais au troisième mot, la voilà transfigurée. C'était fini ! Ce n'était plus elle. C'était son personnage. Elle avait oublié sa personne. Elle n'était plus que celle qu'elle incarnait.

Le trac s'était évanoui.

Mais ce don de se reprendre est lui-même un effet du métier. Il faut du temps, de la volonté pour vaincre cette anxiété, qui engendre une détresse d'âme douloureuse et pitoyable.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Les timides, les « traqueurs », se voient constamment désemparés... Ils ne disent pas ce qu'il faut. Ils s'embrouillent. Et comme les peint très bien le Docteur Fiessinger, un spécialiste en la matière, « ils commettent des bévues, se considèrent inaptes à prononcer un mot, sont comme paralysés. »

C'est que l'émotion les terrasse avant l'heure. Ils sont poursuivis, dans l'esprit, par la représentation aiguë de leur gaucherie, de leur maladresse, de leurs défaillances.

Le grossissement imaginatif des difficultés à surmonter, jette la terreur dans leur âme. Ils ne voient pas les choses comme elles sont, mais comme ils redoutent qu'elles soient. Le sentiment du réel leur fait défaut. Leurs appréhensions les troublent et évoquent devant eux des images terribles.

Quelle faiblesse de leur part ! Et quelle erreur de jugement !...

Leur intelligence est plus fine qu'ils ne croient, et ils n'ont aucune raison de ne pas être sûrs d'eux-mêmes. La sensibilité, qui leur joue de si mauvais tours, excite en même temps leurs associations d'idées, — et on prétend même qu'il n'y a pas d'articulation mentale plus souple que celle des timides.

Ce qui permet de dire que la timidité implique une supériorité de nature.

Le timide est quelqu'un. Et il n'a pas à avoir peur de qui que ce soit.

Maintenant, une question se pose. Peut-on guérir cette timidité ?

Certes ! N'oubliez pas que pour faire rentrer l'imagination débordante dans la sécurité de ses canaux,

MARIO DULIANI

les drogues de pharmacie réussissent moins que le traitement moral, et les médications physiques. Néanmoins, il y a des remèdes qui calment, comme la valériane, ou la passiflore... De même que des fortifiants, et des produits opothérapiques produiront un excellent effet.

Mais c'est surtout la cure morale qui compte. Elle peut s'organiser par le rétablissement de la confiance que chacun doit avoir en soi.

Il est scientifiquement prouvé que le timide est d'ordinaire intelligent.

Donc il est d'attaque ! Il s'agit, pour lui, de trouver une formule pour ce qu'on pourrait appeler un « bris de glace. » Une fois ce résultat atteint, il devient comme les autres.

L'hygiène physique est également conseillée. Marche, gymnastique, hydrothérapie, sont des pratiques excellentes.

Le timide finit ainsi par guérir. Mais il arrive souvent que la timidité, en se décapillottant de son angoisse, se transforme en un sentiment opposé et se mue en audace. Parfois, même, le changement s'opère sur l'heure. C'est le cas des certains artistes dont je parlais plus haut.

Brusquement le ciel noir se déchire, et ses rayons éclairent des mouvements d'effronterie inattendus.

Cela se produit aussi, et fréquemment, chez les timides en amour...

Des jeunes gens bégaiant, n'osent point dire tout ce qu'ils ressentent... Soudainement, ces amoureux transis se transforment en Don Juans frénétiques...

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

On connaît, tout au moins de nom, Dranem, qui mourut quelques temps avant la guerre et qui, après avoir fait une carrière unique dans le Café Concert, se révéla acteur incomparable, en jouant du Molière à l'Odéon.

Il était célèbre pour sa silhouette...

Immobile, debout sur son ombre, les bras ballants sous la veste étriquée, cagneux dans un pantalon trop court, les mains et les pieds lourds, mais la pommette brûlante, l'œil aiguisé entre les paupières pesantes, tout le visage barbouillé de malice paysanne, il détaillait ses refrains avec un art de la diction exemplaire.

Or, l'histoire de ses débuts vaut la peine d'être racontée, justement pour encourager les timides.

Au temps de sa jeunesse, donc, arrivé en retard au *café-concert*, où il se prodiguait dans le genre « tour-lourou », c'est-à-dire sous l'uniforme du troupier de l'armée française, houspillé par le régisseur, il avait, en hâte et au hasard, enfilé dans la coulisse la première défroque venue et, poussé brutalement sur le plateau, était apparu sur une scène éperdu, essoufflé, aux trois quarts paralysé par le trac.

A l'hilarité du public, il avait débité ses chansons d'une voix étrécie par l'affollement, sans un geste, les yeux clos, mêlant les vers et les strophes.

Le triomphe dépassa toutes les prévisions possibles.

Il fallut, de cette silhouette créée par le hasard et par la peur, produite par le trac et par l'improvisation, tirer un personnage qui devint célèbre, et recommencer chaque soir d'une très longue carrière.

MARIO DULIANI

Un bon conseil pour vaincre le trac au théâtre. Pensez que ce n'est pas vous qui allez parler, mais votre personnage. Vous reprendrez aussitôt courage.

Un autre bon conseil pour le vaincre dans la vie... surtout lorsqu'on est ému à la perspective d'une conversation avec un personnage important. Se munir, comme entrée en matière, d'une formule très courte, et l'apprendre par cœur.

— Monsieur, peut-on, commencer par dire, je ne vous retiendrai pas longtemps, car je sais que vos instants sont précieux.

Et c'est tout ! Mais cela suffit ! A l'énoncé des premiers mots, la timidité s'envole, et le serrement de cœur se dissipe.

D'autres clichés possèdent la même vertu. L'essentiel est de les ramasser en une formule brève qui ne s'efface pas de la mémoire.

Ainsi, armé d'un vocabulaire d'entrée, le timide exposera posément le motif de sa visite et, s'il est dans le monde, aura des paroles prêtes qui lui permettront d'aborder chaque assistant.

Et, afin que tous les timides qui liront ces lignes reprennent confiance en eux-mêmes, je reproduirai ici un avertissement du Docteur Fiessinger :

— Que les timides se rassurent !... Au début, ils se laissent écraser. Mais avant longtemps, ils finissent par écraser les autres...

Comme on le voit... L'avenir est aux timides !...

PARLER ET SE TAIRE

Donc, le timide a vaincu sa timidité. Il ne souffre plus de ce serrement nerveux qui le prend à la gorge, et qui l'empêche d'émettre le moindre son...

Il parle !...

Nous verrons plus loin comment il apprendra à parler convenablement. Mais, pour le moment, supposons la difficulté résolue. Et figurons-nous d'avoir devant nos yeux un jeune acteur, une jeune actrice, ou un homme dans la vie.

L'art de convaincre est la plus grande force qui existe au monde. Cela est connu.

On ne parvient à convaincre qu'avec la parole qui est, donc, la force auxiliaire *numéro un*.

Mais — ainsi que le dit si bien Vauvenargue — la force qui vient immédiatement après la parole, est le silence.

Or, il est presque aussi difficile d'apprendre aux jeunes acteurs à se taire que de leur apprendre à parler. Mieux encore : à écouter. A *RECEVOIR* ce que le partenaire leur dit. A réagir, tout simplement, par le simple jeu de physionomie.

J'ai vu des acteurs qui apprenaient leur rôle en s'appuyant sur la fin de la réplique de leur partenaire. Cette « fin de réplique », c'était tout ce qu'ils savaient !... Et ils arrivaient à la première représentation ignorant même de quoi il en retournait dans la pièce entière !...

J'ai, quant à moi, le souvenir inoubliable de deux

MARIO DULIANI

« immenses silences » joués, si l'on peut dire, par deux des plus illustres artistes de la scène française.

L'une était Gabrielle Réjane. Elle venait d'apprendre que l'homme qu'elle adorait allait la quitter pour se marier. Anéantie, elle était restée sur une chaise, gardant devant elle la lettre qui lui avait annoncé la nouvelle. Puis, tout à coup, un souvenir !... Le souvenir de leur première rencontre dont le public était au courant... Un bouquet de violettes fanées et une paire de gants...

Réjane se leva... Elle alla à une commode... En sortit un coffret où étaient enfouies les reliques de son amour... Ce qu'elle put faire, cette femme extraordinaire et unique ; le frémissement de ses mains convulsées en retrouvant les chers objets ; ce qu'elle put mettre d'expression dans ses yeux éperdus, douloureux, ne se décrit pas... La salle entière la suivit frissonnante d'émoi...

L'autre souvenir, c'est à Lucien Guitry que je le dois. Lucien Guitry était une sorte de Géant du théâtre, tellement sa silhouette autoritaire s'imposait et avait de l'emprise.

Guitry était seul en scène, — le corps et le visage tendus vers le côté *cour*, écrasé par le Destin qui s'acharnait contre lui... Sa situation n'avait pas d'issue !... A moins d'un miracle, il était perdu...

Et voilà qu'on frappe deux coups à la porte, côté *jardin*... Lucien Guitry a un soubresaut... Qui ça peut-il bien être ? Le coup de grâce final, ou le salut ?

Il relève la tête, le visage...

Son regard plonge dans la salle du théâtre de la Renaissance, où se jouait la pièce, ... à la présence de

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

mille et deux cents spectateurs... Et obligeant les deux mille quatre cents yeux des spectateurs à suivre son propre regard, Lucien Guitry accomplit un vaste mouvement circulaire de la tête, allant du côté *cour*, au côté *jardin*...

Ce n'était rien ! Mais quelle force, quelle puissance, dans ce regard !...

Comme, tour à tour, l'angoisse et l'épouvante, l'espoir et la volonté de vivre s'y lisaient !...

Cela dura deux minutes environ... Deux minutes pendant lesquelles Lucien Guitry « posséda » non seulement au figuré, mais aussi au sens littéral du mot, tout son public.

Qu'est-ce que cela prouve ?

Que lorsque vous trouvez dans le manuscrit d'un auteur l'indication « Un temps » (ce qui veut dire un « silence ») l'action ne s'arrête pas... Ce « temps » a une valeur énorme. Car ce n'est pas un vide. Ce n'est pas un trou de mémoire. C'est un instant pendant lequel il se passe quelque chose à l'intérieur du personnage, quelque chose que l'acteur doit montrer, doit rendre évident, extérioriser, et faire sentir...

Un « temps » doit être joué autant et même beaucoup plus qu'une réplique, car il peut décider de tout. A voler ! A assassiner ! A se marier ! A mourir !... A espérer !...

Mais tout cela, il faut qu'on le sache. Et c'est justement à l'acteur qu'incombe cette mission.

Comment y parvenir ?

En étant toujours, et sans cesse, le personnage. Sans le lâcher une seule seconde. Sans jamais faiblir...

MARIO DULIANI

Il ne faut pas, lorsqu'on est en scène, qu'on se dise : — Monsieur ou Madame Un Tel sont là... Je vais les épater, tout à l'heure, dans ma tirade...

Le reste du monde n'existe pas. N'existe plus. L'interprète est son personnage. Il est rivé à lui, faisant corps avec lui, souffrant ou jouissant avec lui !...

Mais, dira-t-on encore, comment parvenir à oublier les répliques suivantes, les gestes qu'il faut accomplir, les indications de la mise en scène ?

La règle est simple.

IL FAUT TOUT APPRENDRE POUR TOUT OUBLIER.

C'est pendant la période des répétitions qu'il faut s'imbiber tellement de son texte afin que celui-ci devienne le vôtre. Un texte trace les lignes bordées d'une âme. Il faut s'en emparer jusqu'au point qu'en le disant, on ne le débite plus, mais qu'il jaillisse de vous, avec toute la fraîcheur de la spontanéité.

Vous oubliez UN TEXTE ! Mais, étant le personnage, — psychologiquement entré en vous — vous ne pouvez pas dire autre chose que ce que l'auteur vous fait dire ou faire.

Il y a les défauts de mémoire ?... Les trous qui peuvent se produire dans la récitation proprement dite ?

Ici, aussi, je me permettrais de citer un exemple auquel j'ai assisté à plusieurs reprises.

Lucien Guitry, même lorsqu'il était à la centième, ou à la deux-centième d'une pièce, arrivait au théâtre à sept heures. Il s'enfermait dans sa loge et calmement il... repassait, seul, *TOUT SON TEXTE* !

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Puis, il commençait à se maquiller... Et pendant qu'il se maquillait, et qu'il devenait physiquement le personnage, il redisait une deuxième fois son texte...

Mais quand, plus tard, il le jouait, ce texte, on aurait juré que c'était lui qui le créait au fur et à mesure qu'il le sortait.

Esprit de sacrifice ? Certes !

Mais le théâtre — comme carrière — n'est qu'un long sacrifice.

Et si l'on joue un personnage dans la vie, il faut aussi s'imposer de lourds sacrifices. Même lorsqu'ils sont cachés au plus profond de nous-mêmes, et qu'ils ne sont pas apparents.

LA CHANSON... DES GESTES

Voici, donc, notre jeune candidat-acteur, ou notre jeune candidate-actrice sur le plateau.

La timidité est vaincue. On sait parler et se taire.

C'est déjà quelque chose. Mais ce n'est pas tout.

Il s'agit maintenant de vivre. Je veux dire par là, d'aller, de venir, de marcher, de s'asseoir, d'animer son personnage. En un mot : de faire des gestes.

Ici une remarque préliminaire s'impose.

Chaque interprète doit essayer de ressembler — physiquement — au personnage moral qu'a tracé l'auteur. Le metteur en scène intervient fort opportunément dans le choix... Mais il est utile, il est nécessaire, il est indispensable que les jeunes acteurs et les jeunes actrices se mettent dans la tête dès le commencement de leur carrière, qu'ils ne peuvent pas jouer « tout ».

En effet, il ne faut même pas songer à jouer certains rôles de femme fatale, de jeune première dramatique, de WAMP — comme on dit au cinéma — si on ne possède pas la taille et les attraits requis.

C'est un de ces principes, où celle qu'on nomme la *convention théâtrale* s'impose plus que partout ailleurs.

S'il est entendu que dans la vie une femme moche peut rendre fou d'amour un beau garçon, ou que, vice versa, un homme laid, ou, ce qui est encore plus fréquent, un sot, ou un homme désagréable, peut entraî-

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

ner une femme à tout sacrifier pour lui... au théâtre cela s'expliquerait mal.

Dans la vie, cet immense mystère qu'est l'amour, a tout le temps de s'éveiller, d'opérer sournoisement, par les voies et les moyens les plus inattendus et les plus compliqués.

Mais à la scène, cela se passe dans un espace de trois heures au grand maximum. Il faut donc que tous les états psychologiques de chaque personnage soient rapidement perceptibles.

Un ancien directeur de théâtre parisien me disait :

— Si vous voulez avoir du succès avec une pièce, mettez toujours un jeune premier qui emballé immédiatement les spectatrices, et une jeune première qui fasse d'emblé la conquête des spectateurs. Le public comprendra sans difficulté toute l'intrigue, et partagera infailliblement les passions de vos personnages.

Mais cette « conquête » s'opère-t-elle exclusivement par la magie de la beauté ? Oh, non !... Certes un gentil minois fait mieux l'affaire qu'un visage rébarbatif. Mais bien plus qu'une beauté — qui est nécessairement une expression figée — il faut du charme, de la grâce, une manière de se tenir, de s'habiller, de dire et de ne pas dire... Et même un certain ton de voix, don exclusif du bon Dieu !

Tout cela évidemment ne s'explique pas avec aisance. Mais si vous analysez les grands succès de certains acteurs ou de certaines actrices, vous retrouverez tous ces éléments réunis.

De notre point de vue, disons qu'il faut le physique de l'emploi. Par conséquent, bien se garder de prétendre jouer des rôles pour lesquels on n'est point taillés.

MARIO DULIANI

Malheureusement, les bureaux directoriaux et les coulisses de tous les théâtres, fourmillent d'hommes et de femmes qui se morfondent de jouer des rôles pour lesquels ils n'ont aucune disposition.

Mais reprenons notre jeune comédien.

Le voilà sur scène. Il faut que sa démarche soit souple, harmonieuse. Qu'il ait une certaine allure, même s'il interprète un vieux ou une vieille ou un malade... Il y a toujours une « manière d'être » qu'il faut rendre agréable à la vue. Un souci esthétique à garder. Un vérisme vraisemblable à conserver, et un réalisme outré à éviter.

Pour atteindre ce résultat, rien de mieux que des exercices de gymnastique rythmique, faits dans une salle de danse, dans des gymnasiums, ou même chez soi, avec l'aide d'un simple bouquin indiquant les mouvements appropriés.

Copeau avait déjà inauguré le système en amenant ses jeunes acteurs à la campagne, pour leur apprendre « la vie au grand air ». Et ici, au Canada, le Père Légault en fait autant avec ses « Compagnons ».

Ce qui est certain, c'est qu'en scène, il faut pouvoir s'asseoir, se lever, manger ou boire avec assurance, avec désinvolture, et même avec élégance. Et pour apprendre à faire tout cela devant de milliers de spectateurs qui vous suivent et vous guettent, il est nécessaire de décomposer chacun de ces mouvements en autant d'autres mouvements, de les répéter un certain nombre de fois, de se les rendre familiers et de se les assimiler presque.

Le cas se produit également assez souvent, du débutant qui a une tendance à faire trop de gestes. Ceux-ci

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

cessent d'être instinctifs, deviennent de plus en plus « maniérés », artificiels, composés : bref ils manquent de toute spontanéité.

Un principe dont il faut se pénétrer dès le commencement de toute étude de théâtre, c'est qu'il y a une différence énorme entre les gestes de la comédie, de la tragédie, du drame et de la farce.

Il y a dans la tragédie un côté plastique qu'on ne saurait négliger, et qui exige l'étude du geste. Et que l'on ne peut pas enfermer dans de simples règles.

Pour la comédie et pour le drame, par contre, il suffit d'être naturels. Le geste est essentiellement personnel. En voulant le cataloguer, on risque de transformer le futur acteur en un pantin ou en un automate.

Savoir se mettre à table, marcher dans un salon, gesticuler, etc. voilà toute une série d'actions qu'il faut accomplir d'une manière spontanée, tout en les adaptant au personnage.

Trois ou quatre règles négatives suffisent pour éviter certains excès.

Pas trop de gestes !... Pas de gestes faux, qu'on ne « sent » pas !... Pas de gestes inutiles !

Détail important : ne jamais oublier l'âge du personnage.

Tout cela, évidemment, est élémentaire. Pourtant, combien se préoccupent-ils de donner à leur personnage la mimique qui convient ?

Que d'acteurs sont toujours les mêmes, dans la démarche, dans les gestes ?

MARIO DULIANI

On en est venu, surtout dans certains cas, à n'écrire que pour certains interprètes. On voyait toujours les mêmes ! Ils ne changeaient jamais !

C'est le fait des vrais grands artistes de vouloir sortir de leur propre création... Combien de fois, j'ai entendu Victor Boucher se plaindre de ne pas pouvoir se débarrasser de l'éternel type qu'il avait créé !...

Prenons Gratien Gélinas, qui a donné la vie à *Fridolin*... Ce personnage, il l'a porté à sa plus haute perfection...

Mais lui-même, a senti le besoin de s'en évader. Et dans chacune de ses revues il a campé des personnages de composition qui n'avaient plus rien de commun avec le *Fridolin* — originaire.

Maintenant, il en a donné une preuve plus éclatante encore, en créant, dans une comédie écrite par lui, un personnage qui de toute évidence n'est plus le même *Fridolin*.

On peut arriver à cette conclusion : est meilleur acteur celui qui sait mieux contenir dans les limites de la vérité et de la simplicité la plus grande variété de gestes et d'attitudes. Tous les exercices et toutes les gymnastiques qui le rendront maître absolu de ses mouvements, seront donc recommandables pour son éducation.

En tout cas il est bon de rappeler que ce qu'on nomme l'« Ecole Française », est celle qui donne la primauté à la diction plutôt qu'à la mimique.

La DICTION, dans la langue écrite, s'exprime par des signes, dont l'ensemble est appelé ponctuation. Elle marque et mesure la phrase et le rythme de la pensée.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Plus une langue est précise — c'est-à-dire riche en nuances — plus la ponctuation se complique et devient sensible.

Son articulation est tellement révélatrice de la marche de la pensée que des critiques anglais, à sa seule étude, ont pu enfin, dernièrement, faire la part de chacun des poètes élisabéthains dans l'œuvre gigantesque signée Shakespeare.

Généralement on pense en mots.

La pensée, à l'état pur, est extrêmement rare. Elle ne laisse, à celui dont elle a frappé l'esprit, qu'un climat de pureté propice à la méditation... Mais elle ne formule rien.

On peut se demander : si le mode d'expression dépend uniquement des finesses de la pensée et de la langue, comment se fait-il que certains peuples — autant évolués que les autres — sont-ils plus enclins à mimer qu'à dire ?

Fernand Crommelynck — le puissant auteur du *COCU MAGNIFIQUE* — rappelait fort justement à ce sujet le cas de l'acteur italien « qui n'hésite pas à jeter l'épée du geste dans la balance ; du juif, qui tresse volontiers le double ramage des gestes et des mots ; des comédiens russes, et belges chez qui la mimique est de moitié dans le jeu. »

A cela, Fernand Crommelynck répond lui-même et fort justement, que chez les peuples méditerranéens, grec, italien, espagnol, l'art est, par climat, de plein air ; par tradition, oratoire. Le discours sous le péristyle, au Forum, sur le parvis, cherche une portée plus ample. Le geste, ici, n'ajoute pas au sens : ou bien il

MARIO DULIANI

circonscrit le verbe, l'isole d'un trait large, ou bien il lui ouvre l'espace, lui donne des ailes. »

Il est, en quelque sorte, le tremplin de la voix.

Chez les juifs, l'étude des livres sacrés est presque tradition orale. A l'usage, le mot s'est étioilé, flétri ou enrobé dans la gangue des âges.

Les mains vivaces et leurs signes lui rendent ses racines.

Enfin, le peuple d'Israel, nomade entre tous, toujours en contact avec des étrangers de langue, comme aussi le russe aux cent langages, le belge flamand-Wallon, s'aide de la mimique pour se faire entendre dans le monde.

A Babel on devait nécessairement parler par gestes...

Il y a, enfin, le problème qui tourmente tous les jeunes débutants et toutes les jeunes débutantes. Celui de placer ses propres mains.

La moindre hésitation suffit à créer chez l'acteur inexpérimenté une gêne aussi considérable et aussi nuisible que celle provoquée par la timidité.

Mieux encore !... Etre sur scène, devant le public, et se souvenir tout à coup qu'on a les bras ballants, les mains inactives et pendantes, vers lesquelles on sent affluer le sang... On a la sensation très nette d'être ridicule.

Les doigts se crispent sur les hanches... Cela devient rapidement une sorte de supplice, surtout pour une femme qui porte une robe longue, ou pour un homme en habit de soirée.

Certaines grandes artistes n'ont pas été exemptes de cette faiblesse.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Elles y ont apporté un remède, à l'aide d'un tout petit accessoire : un mouchoir presque imperceptible.

Gabrielle Réjane n'entrait jamais en scène sans ce minuscule linge brodé dans la main. Elle s'en servait pour se tamponner les lèvres et les yeux, ou pour le triturer nerveusement aux moments les plus pathétiques...

Réjane eut beaucoup d'imitatrices. Dernière en date, Gaby Morlay qui ne se gêne pas pour tortiller son mouchoir, le mordiller, et même le déchirer à belles dents.

Mais c'est un « moyen » dont il ne faut pas abuser.

Quant à l'homme, la question de placer ses mains est encore plus compliquée que pour les femmes. Non seulement au théâtre, mais aussi dans la vie. Combien j'en ai observé, dans les soirées mondaines, dans les grands bals, au cours des réceptions, de jeunes gens qui portaient leur main droite sur une couture du pantalon, qui la ramenaient ensuite vers le gilet, et qui après ne savaient plus quoi en faire.

Au théâtre, face au public, lorsqu'on est obligé de rester là, debout pour écouter votre interlocuteur qui vous parle, il ne faut jamais penser à vos mains. Car autrement l'embarras deviendrait par trop visible.

Les hommes, comme ils ne peuvent pas imiter les femmes et jouer de leur mouchoir, ont recours à deux petits stratagèmes. Ou ils mettent carrément les mains dans les poches de leurs pantalons (geste dépourvu de chic, et qui ne va pas toujours avec le personnage), ou bien ils se frottent les mains comme s'ils faisaient leurs ablutions matinales.

MARIO DULIANI

Un excellent comédien parisien, Gretillat, que l'on a souvent admiré au Cinéma, fit pendant longtemps le Ponce Pilate en scène, en se lavant copieusement les mains.

Pour vaincre ce petit travers, il faut laisser aller les mains le plus naturellement du monde.

Si on sait écouter, et si on suit bien le texte, le dialogue vient en aide et fournit toujours une occasion de faire un geste... Alors, les mains se placent toutes seules...

A condition de les oublier, bien entendu...

OUI, MAIS PEUT-ON DEVENIR ACTEUR ?

On m'a souvent demandé :

— Qu'est-ce qu'il faut faire, pour « devenir » acteur ?

Question à la fois naïve, émouvante et complexe pour laquelle chacun de nous, selon sa conception du théâtre et de l'art dramatique, a déjà toute prête une réponse à donner.

Personnellement, j'avoue que la question me fait repenser, malgré moi, à la petite fable de Kriloff.

Un singe, un âne, un mouton et un ours se mirent un jour en tête de concerter un quatuor. Pourvus de musique et d'instruments, ils se groupèrent sous un épais tilleul. Mais, après plusieurs tentatives, ils s'aperçurent que cela ne marchait pas.

Le singe dit :

— Tant que nous resterons debout, nous ne parviendrons jamais à rien... Il faut s'asseoir.

Ils s'assirent, donc. Ils commencèrent de nouveau. Résultat : zéro !

L'âne dit alors :

— Nous nous sommes trompés... Il faut se mettre en file, l'un derrière l'autre.

Ils recommencèrent. Ce fut plus désastreux qu'avant.

A ce moment, un rossignol, du haut de l'arbre, lance ses trilles...

Les quatre aspirants-musiciens écoutent en extase. Puis, d'une seule voix :

— Oh, justement toi !... s'écrient-ils. Tu tombes bien !... Conseille-nous !

— Chers amis, répond le rossignol... Que vous soyez assis, debout ou l'un derrière l'autre, vous ne pourrez jamais rien faire... Car vous n'êtes pas nés pour la musique... Il vous manque l'art et l'oreille...

Tout le problème est là.

Si l'on possède le *DON*, tout va bien. Dans le cas contraire, rien n'y fait !

Mais on cite souvent l'exemple du Conservatoire de Paris, et celui de la Comédie Française, c'est-à-dire d'une Ecole de Récitation d'Etat et d'un Théâtre subventionné par l'Etat, comme moyen infaillible pour « créer » des acteurs.

Il y aurait fort à dire là dessus.

Je n'apprends rien à personne en disant qu'en France — même de nos jours, mais cela depuis des années et des années — ces deux institutions sont l'objet d'attaques violentes, pas toujours dépourvues de fondement.

Je pourrais citer de centaines de critiques d'auteurs et d'acteurs qui ont affirmé que la Comédie Française « a toujours été un *empêchement* et non pas une *aide* » ; un « *Musée* » et non pas une « *pépinière* »... Et on est allé jusqu'à dire « que tout renouvellement dans la littérature dramatique, ou dans la récitation, s'est accompli *sans* ou *contre* la Comédie Française et le Conservatoire.

Je sais : on peut objecter que le théâtre français est grand... Mais l'est-il à cause de la Comédie Française et du Conservatoire, ou bien à cause de ses auteurs dramatiques et de ses acteurs ?

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Si à la France il ne restait que son répertoire, celui-ci suffirait à refaire non seulement la chronique des mœurs, mais l'histoire de la société, au cours de ces derniers trois siècles.

Pourrait-on faire la même chose, avec les comédies des autres pays ?

Combien de poètes ont pénétré l'analyse des sentiments comme Racine, « le poète qui a mieux connu le cœur humain » ?... Qui s'est approché avec plus de désinvolture et d'esprit du dialogue, ne disons pas de Molière (qui, lui, mérite une place à part) mais de Beaumarchais, de Marivaux, et de Musset ? Quels sont les auteurs dramatiques étrangers possédant l'optique théâtrale aussi aiguë qu'un Scribe ou qu'un Sardou ?

Appelons les choses par leur nom. Le théâtre français est sans rival.

Il était à peine né, en 1600... Et en 1670, il nous donnait déjà *LE CID* et *LE MISANTHROPE* !

Vous me direz : un Corneille et un Molière ne naissent pas tous les jours.

D'accord !... Mais avec eux, combien d'autres auteurs nous a donnés la France !

Le théâtre fleurit lorsqu'un peuple, sorti par des efforts courageux de graves dangers, acquiert la notion de sa propre grandeur, et la conscience de sa propre existence.

Shakespeare paraît quand l'Angleterre, après la guerre des « Deux Roses » fonde une monarchie et une religion nationales, détruit l'ARMADA espagnole, et prend la succession de l'Espagne dans la domination des mers.

MARIO DULIANI

Cervantes, de la Vega, Calderon, paraissent après que l'Espagne, ayant expulsé les anciens envahisseurs de ses frontières, compose en unité les différentes parties de la péninsule, conquiert le Nouveau Monde, illustre ses armées en Italie, en Allemagne, en France, et triomphe dans les eaux de Lepante !

Molière voit le jour quand, après la guerre religieuse, la Monarchie devient forte, pacifie la France, la ranime, détruit les restes de la féodalité, et brise la Fronde.

Ceci, parce que le théâtre est l'image fidèle de l'état social d'un pays.

Mais revenons à nos moutons.

Lorsqu'on cite encore l'exemple de la France si ce n'est pas au sujet de « la Comédie », c'est à propos du Conservatoire.

Dumas père, qui était auteur, directeur de troupes et impresario, avait acquis dans les choses de théâtre une expérience à nulle autre pareille. Or, c'est lui qui avait l'habitude de dire :

— Donnez-moi un pompier, j'en ferai peut-être un acteur... Mais je n'ai jamais rien pu faire d'un élève du Conservatoire !

Ce qui est une boutade, bien entendu. Mais bien significative sur l'état d'esprit qui régnait et qui règne encore en France au sujet de ce Conservatoire.

Une actrice illustre, la Clairon, de son vrai nom Claire-Joséphine Lérès, dite « Clairon la Tragédienne », qui vécut entre 1723 et 1803, et qui laissa de savoureuses mémoires, disait :

— Une école de récitation nous donne des perroquets et non des acteurs.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Et elle ajoutait aussi :

« On apprend parfaitement bien à chanter et à danser, parce que la danse et le chant ont des règles fixes, dont n'importe qui peut se servir. Mais j'ignore les règles qui apprennent à *sentir* et à *penser* ».

Or, on n'est pas acteur si on ne *sent* pas, si on ne *pense* pas...

Voltaire, dans une lettre à Mme Duchenois, écrivait :

« Le professeur de récitation apprend non pas à réciter, mais à contrefaire. Il imagine des poses académiques, des attitudes, des gestes, des mouvements. Pour lui, *penser* et *sentir* sont un surplus. Par suite d'une longue tradition, il enseigne les cadences, les inflexions, les hauts et les bas de la voix, à ralentir le débit, à le précipiter, en rétrécissant les moyens de voir et de sentir. » Et sans remonter si loin, voici ce qu'un auteur tout de même de renom, Henry Bernstein, écrivait à propos du Conservatoire de Paris, dans le journal *COMŒDIA* du 12 octobre 1934 :

« Disons-le tout net : par rapport au théâtre, le Conservatoire est devenu une institution, non pas seulement *inutile*, mais *néfaste*, une machine de plus à gaspiller les deniers du contribuable... Tout y est navrant ».

Il existe des milliers de traités de récitation et de déclamation, l'un plus docte et plus complet que l'autre... Il existe même un joli poème de Chevalier Dorat.

Vous pouvez les apprendre tous par cœur. Y compris le poème ! Mais si vous ne possédez pas ce don,

ce fameux *DON*, vous serez toujours incapable de balbutier convenablement une seule scène.

En voulez-vous la preuve ? Tenez. Prenons un de ces fameux traités, et non des moindres : celui de Larive.

Il y a un passage, où il nous explique :

— « *Zaire*, vous pleurez ! est une phrase qui ne peut pas être prononcée sans émotion. »

Parfait !... D'accord !... Très bien !...

Mais cette « *émotion* », que je dois exprimer, qui m'apprend à la manifester, et à la communiquer au public qui est dans la salle ?

Je pourrais citer des artistes illustres qui en France ont brillé sans le Conservatoire, depuis le Premier Consulat jusqu'à nos jours...

Sans parler de toutes les actrices et de tous les acteurs modernes, dont l'histoire est présente à tous les esprits, prenons les fameuses sœurs Brohan, sorties d'un petit théâtre de la rue Notre-Dame-de-Nazareth... C'était un peintre en bâtiments, nommé Doyen, qui l'avait fondé !... C'est là où Talma débuta dans *IPHIGÉNIE EN TAULIDE*, d'où il alla — il est vrai — dans une Ecole Royale Dramatique, mais déjà en mesure d'enseigner à ses maîtres.

La Rachel, prit des leçons de Samson. Mais elle avoue que « la première chose » qu'elle fit « ce fut de les oublier » !

La Déjazet, la Dorval et tant et tant d'autres furent, comme on dit, « des enfants de la balle » c'est-à-dire des actrices qui se sont faites en jouant dès leur plus tendre âge.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Mais voulez-vous mieux ?

Lemaître, le fameux et le grand Lemaître, essaya en vain d'entrer au Conservatoire. On le refusa constamment ! Les professeurs estimaient « *qu'il ne possédait pas les aptitudes nécessaires* » pour faire du théâtre.

Il dut se résigner, à ses débuts, à jouer le rôle de... la lionne, dans *PRYAME ET THISBE*, sur un tréteau de saltimbanques !...

Et sans beaucoup d'enseignements, malgré les pronostiques des professeurs du Conservatoire, il devint si non « le plus grand acteur qui eut jamais existé au monde » (ainsi que l'appela Victor Hugo), du moins un des plus originaux et des plus puissants du XIX^{ème} siècle.

Seulement, ici, faites bien attention !... Ne me faites pas dire ce que je ne pense pas... Et surtout, qu'on ne croit pas que je me refuse à admettre que des enseignements utiles et des conseils précieux ne puissent être donnés aux jeunes désireux de devenir acteurs.

Seulement, alors, ce n'est point par l'*extérieur*, si je puis m'exprimer ainsi, que le travail doit être fait : mais par l'*intérieur*.

De ce point de vue-là, je connais, et vous connaissez tous, un célèbre professeur de récitation. C'en fut un fameux. Il s'appelait Napoléon I^{er}.

Combien subtiles, et combien didactiquement efficaces, les observations qu'il faisait un soir à Talma, après avoir assisté à une représentation donnée par le grand tragédien son ami ! Je les résume des *Souvenirs*

MARIO DULIANI

historiques sur la vie et la mort de Talma, par Tissot (Paris 1826) :

— Vous venez souvent le matin chez moi, disait Napoléon... Vous y rencontrez des princesses auxquelles on a enlevé l'amant, des rois auxquels on a pris le royaume, des maréchaux qui espèrent obtenir ou qui viennent me demander une couronne... Vous trouvez autour de moi des ambitions déçues, des rivalités ardentes, des douleurs dissimulées, des angoisses débordantes... Des tragédies, il y en a dans chaque pièce. Et moi-même, je suis certainement le plus tragique des hommes de mon temps ! Hé bien, Talma : nous voyez-vous, les bras en l'air, étudier nos gestes, assumer des attitudes majestueuses ? Nous entendez-vous crier ? Non !... Nous parlons *naturellement*, comme tout le monde parle. Ainsi ont fait tous ceux qui, avant nous, ont récité des tragédies sur le trône !...

Une autre fois, après l'avoir vu la veille jouer le rôle de César, dans LA MORT DE POCAPEE, l'empereur dit encore à Talma :

— Vous gesticulez trop, Talma. Celui qui a l'empire d'un peuple sait qu'un geste est un ordre, qu'un regard peut parfois sembler être, ou est, une condamnation. Et, par conséquent, il surveille, pour ainsi dire, ses propres gestes, et garde toujours la manière et la mesure. J'ai remarqué également que vous ne donnez pas, à un certain vers, la signification qu'il doit avoir. Vous dites ce vers : « *Pour moi, qui tiens le trône égal à l'infamie* », sincèrement comme si vous pensiez cela. Mais César ne croit pas à un seul mot de ce qu'il dit. Ne le faites pas parler comme parle-

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

rait Brutus. Lorsque celui-ci affirme qu'il « hait les rois », on peut lui croire. A César, non ! La différence entre les deux est très grande, mon cher Talma, souvenez-vous-en !

Pour raisonner de ces choses avec tant d'autorité, il n'est pas inutile d'avoir fait, le 18 brumaire, le discours qu'on connaît. Mais ce n'est pas non plus absolument indispensable !

Toutefois, reconnaissons-le : des hommes capables de donner à un acteur des conseils semblables ne courent pas les rues. Et ces conseils, qui sont plutôt des leçons de philosophie expérimentale, demandent des auditeurs bien préparés pour les comprendre. Ils peuvent être appréciés par les personnes cultivées ; ils peuvent être donnés par un petit nombre à une élite. Mais non pas par un acteur devenu professeur à des jeunes gens qui sont encore incapables de porter une lettre en scène, ou d'annoncer que « Madame est servie ».

En tout cas, restons au fait. Et le fait est celui-ci.

Les écoles de récitation n'ont pas donné toujours des résultats merveilleux.

Soit à cause de la nature même de l'art qu'elles se proposent d'enseigner ; soit qu'elles ne peuvent pas en donner de meilleur ; soit, enfin, parce que comme le disent certains grands artistes « on ne peut pas enseigner à réciter ».

VIVE LA BONNE DICTION !...

Maintenant, si par « Professeur de Récitation » ou de Déclamation, ou « Conservatoire », on entend désigner un professeur ou une école de diction, où l'on apprend à parler et à lire correctement un texte, avec les pauses nécessaires, les temps pour respirer, sans larmoyer ou faire des cantilènes à chaque coup... vive ce professeur, vive ce Conservatoire ! Qu'on en ouvre partout, non pas un, mais deux, mais trois, mais cent, s'il le faut, et que les jeunes viennent s'y inscrire en foule...

Car de même qu'il est impossible de devenir acteur sans posséder le *DON*, il est également impossible de devenir acteur, sans avoir acquis *D'ABORD* une bonne diction.

Ce serait comme si on voulait apprendre à danser, sans savoir *D'ABORD* marcher ! Non seulement la bonne diction est indispensable à tous ceux qui veulent s'essayer dans le chemin ardu de l'art dramatique, mais elle est également utile à tous ceux qui veulent jouer un personnage quelconque dans la plus vaste comédie qu'est la vie. Car ici aussi, ce sont les « mieux outillés, et les mieux préparés » qui gagnent !

Tenez !... J'ai justement sous les yeux la coupure d'un journal des Etats-Unis. Et j'y lis :

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

« Le Président Truman prend des leçons de diction en vue de sa campagne électorale prochaine. »

Quelle leçon, ces leçons !...

Combien d'hommes politiques ont pu accomplir une carrière prodigieuse parce qu'ils avaient suivi avec zèle d'excellents cours de diction...

Pour ne citer que des noms illustres, il suffit de rappeler Viviani, Briand, Poincaré, Herriot, et Clemenceau lui-même.

La maîtrise dont ces grandes vedettes du parlementarisme français ont fait preuve à la tribune et dans les grands débats politiques, leur est venue surtout de l'assurance qu'ils avaient de pouvoir s'exprimer clairement, sans craintes et sans faiblesses.

Les mêmes principes sont valables pour n'importe quelle autre profession, pour n'importe quel métier. Quelle que soit la carrière à laquelle vous vous destinez, n'oubliez pas que savoir bien s'exprimer est un atout formidable dans la lutte pour l'existence.

Si par contre, vous abordez l'école de diction dans le but précis de vous essayer comme acteur, et de tenter votre chance soit à la scène soit à la Radio, ne croyez pas qu'il faille prendre à la lettre tout ce qui est dit dans le chapitre précédent, et ramener le rôle du professeur de diction à celui d'un professeur de phonétique.

Non ! Il y a de nombreux conseils et enseignements que ce professeur peut et doit vous donner, et qui vous seront d'un secours inestimable.

Samson — dont Rachel a dit tant du mal — donnait tout de même de sages conseils lorsqu'il recommandait à ses élèves :

MARIO DULIANI

— Evitez d'être grossiers ! Et, en jouant du Molière, ne vous imaginez pas de vouloir être plus drôle que lui...

Certes, pour chaque rôle du répertoire il existe une interprétation consacrée par le temps et le succès. Le professeur doit la faire connaître, non pas pour qu'elle soit imitée, mais pour que l'élève y trouve sa personnalité propre et l'exprime.

Si on vous dit :

— Méfiez-vous des « traditions » ! on a raison. Mais vous, qui voulez apprendre, vous devez les connaître toutes, comme un écrivain doit lire ce qui a été déjà dit sur un sujet qu'il va traiter, ne fut-ce que pour chercher du nouveau.

Dans les écoles on fait bien lire les classiques aux étudiants... Et personne ne songe à les plagier !

Prétendre jouer certains rôles comme on les jouait autrefois est aussi une erreur dont il faut se méfier. Car il y a une évolution qui se vérifie non seulement dans les expressions artistiques, mais aussi dans les goûts du public. Ce qui ne veut pas dire non plus, de s'écarter trop de la conception première, bien qu'au fond, nous ne savons réellement pas si Shakespeare et Molière écriraient aujourd'hui leurs tragédies ou leurs comédies ainsi qu'ils ne nous les ont laissées, et, surtout, s'ils les joueraient de la même manière.

C'est pour quelques-unes de ces raisons — il y en a encore d'autres, dont je parlerai plus loin — que le rôle d'un professeur de diction est extrêmement délicat.

Ce professeur, sauf sur la question de la prononciation, pour laquelle il importe qu'il soit à la fois

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

exigeant, inflexible et sévère, doit éviter les principes figés, et porter tout son effort à guider, à seconder, à suggérer, sans jamais imposer.

Car c'est ainsi seulement qu'il gardera à cet élève tout son naturel.

POUR ÊTRE COMÉDIEN...

Supposons résolus tous les problèmes relatifs à la diction et aux gestes...

Il reste encore pas mal de choses à faire, avant de pouvoir se dire un *acteur*.

Il y a la question du maquillage, et des jeux de physionomie.

Où chercher l'effet de ses expressions, sinon dans un miroir ?

Bremont, et plusieurs autres grands professeurs, se sont déclarés contraires à cette pratique. Mais d'après mon humble avis, ils ont tort.

Car sinon, quel autre moyen de contrôle peut avoir l'acteur ? C'est devant leurs miroirs que j'ai vu travailler Lucien Guitry, Raimu, Harry Baur et tant d'autres.

Ce dernier, me disait un jour :

— Je fais d'abord la grimace aussi naturellement qu'elle me vient. Cette grimace doit être en quelque sorte l'écho de ma voix intérieure, qu'elle soit la tristesse, la joie, la surprise. Puis je la dose, je la monte ou je la baisse, selon les nécessités de mon rôle, selon l'action, et selon mon personnage.

Brémont met par ailleurs justement en garde contre un travers dont on peut être affligés. Il y a des visages

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

qui dénaturent l'expression. On dirait que leurs muscles obéissent mal à la pensée qui leur commande.

Il y a notamment des bouches qui traduisent les sentiments de colère ou de douleur par un rictus qui ressemble à un rire. Cela s'explique, puisque l'anatomie nous enseigne que la distance qui sépare le muscle du rire de celui des pleurs est presque imperceptible...

C'est pour cela que le miroir est un correctif excellent...

Ensuite, il faut savoir s'animer au souffle de son texte.

Il y a certains acteurs qui sont comme certains orateurs : ils récitent le discours préparé d'avance. Raymond Poincaré, on le sait, écrivait tous ses discours avant de les prononcer. Mais comme il était servi par une mémoire vraiment prodigieuse, lorsqu'il montait à la tribune il les prononçait sans avoir jamais besoin de consulter une seule fois ses notes. Néanmoins, il s'animait au son de sa propre voix. Sa physionomie ne restait pas neutre. Elle participait au reste de l'action.

En somme : le secret pour interpréter un rôle consiste en ceci : tout apprendre pour tout oublier, afin d'être *SOI*.

Reste, bien entendu, la question de l'émotion. Tout le monde connaît le fameux paradoxe de Diderot, d'après lequel il n'est pas nécessaire de ressentir de l'émotion, pour en donner l'impression.

Ce à quoi on pourrait répondre par le fameux vers latin :

MARIO DULIANI

— Poète, si tu veux faire pleurer, commence par pleurer toi-même !

Mais les deux cas sont aussi vrais.

Ainsi, par exemple, on peut ranger des actrices comme Sarah Bernardt et Simone, parmi les plus arides, bien qu'en scène elles aient toujours donné l'illusion complète qu'elles se tordaient dans les transes des plus horribles souffrances morales.

Sarah Bernardt versait des torrents de larmes sur la scène... Si elle avait une courte sortie à faire, elle se précipitait dans les coulisses en riant : et deux secondes plus tard, elle rentrait en scène de nouveau avec le visage inondé de pleurs.

Simone, dans un drame de Bernstein, tout en sanglotant éperdument, trouvait le moyen de dire à voix basse, à son partenaire, qui était tout près d'elle :

— Je pense que tout à l'heure, quand la représentation sera finie, j'irai manger des escargots à la bourguignonne !

Colette, qui a fait pendant un certain temps de la critique dramatique au *MATIN* avait bien défini Simone en disant d'elle :

— Elle est comme un morceau de glace... Elle brûle, sans réchauffer !...

Par ailleurs il y a eu des actrices comme Réjane, comme Berthe Bady, comme Yvonne De Bray, et tant d'autres, qui y allaient de leur émotion sincère, et qui lorsqu'elles pleuraient, ce n'était pas du chiqué.

On peut alors se demander :

— Est-il nécessaire d'avoir une grande sensibilité pour devenir un grand comédien ? Et si on la possède, cette sensibilité, faut-il l'user ?

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Evidemment, lorsqu'un acteur ou une actrice possèdent le don d'observation, du métier et de la virtuosité... ils peuvent toujours espérer le succès.

Mais si « à tout cela » on peut ajouter un peu de sensibilité *vraie*, authentique, non truquée... alors, non seulement on dépasse la rampe, mais, comme le disait Molé, un comédien du XVIII^{ème} siècle, on « entre dans la tête du spectateur ».

Si non, comment peindre les passions, leurs délires, leurs excès ?

Mais — et c'est là où, après tout, a voulu en arriver Diderot dans son fameux paradoxe — s'il faut de la sensibilité, celle-ci ne doit pas dominer l'intelligence, c'est-à-dire le contrôle de soi-même.

L'actrice, (ou l'acteur, bien entendu) doit garder en scène la maîtrise de ses gestes, de ses paroles, de son jeu... C'est pour cela qu'il est nécessaire de posséder la sensibilité et l'intelligence ensemble : garder la tête, et ne livrer que le cœur.

Souriau, qui a écrit un remarquable livre intitulé : « La suggestion dans l'art » décrit admirablement bien le phénomène :

« Le dédoublement de la personnalité est remarquable chez le comédien. Dans l'acteur en scène, il y a vraiment deux personnages : celui qui s'abandonne à la passion, et qui trouve, en s'y livrant, le cri de la nature qui doit l'exprimer... C'est ce que l'on pourrait appeler le *personnage du rôle*. Et l'autre, celui qui surveille le premier, qui l'excite ou le retient, qui le contrôle et rectifie ses attitudes et ses intonations. »

Chacun de nous a d'ailleurs pu constater un phénomène semblable dans certaines circonstances extra-

MARIO DULIANI

ordinaires de la vie, comme la mort d'un être cher, qui nous a plongé dans le plus noir désespoir... A un moment donné, on est tout surpris de rectifier des détails de notre attitude, dans un état de parfaite lucidité mentale.

L'explication qu'on en donne est la suivante. La douleur, au début, est une émotion diffuse, qui nous pénètre à notre insu.

A mesure qu'elle grandit, elle devient de plus en plus consciente.

Enfin, au moment où elle atteint son paroxysme, où elle se déchaîne, notre *MOI* se retire.

Ce *MOI* reprend possession de lui-même. Il devient notre spectateur. En quelque sorte, notre public.

LE MONDE DES MIRAGES

— Tout ceci est très beau, me direz-vous. Mais « faire du théâtre », est-ce intéressant du point de vue matériel ?

C'est encore une de ces questions auxquelles il est difficile de répondre.

Il en va, là-dedans, comme dans toutes les autres carrières libérales ou artistiques. On peut très bien y gagner une fortune, ou moisir dans la misère noire. Cela dépend du degré de talent que l'on possède, de la volonté qu'on déploie à le manifester, et, aussi, de la manière dont tourne la roue de la chance.

Et ceci non pas seulement chez nous, ici au Canada français, où s'il n'y avait pas la Radio, vivre exclusivement en faisant l'acteur pourrait paraître une gageure. Mais partout ailleurs dans le monde entier !

A Paris on a toujours entendu, avant guerre, des plaintes, et *à fortiori* on les entend aujourd'hui. Des acteurs se meurent de faim !...

Malgré cela — et c'est bien là le merveilleux du théâtre — personne ne se décourage !

Des gens sortis du milieu théâtral, et ayant trouvé de quoi faire leur matérielle dans une autre branche de l'activité humaine, sont toujours prêts à reprendre leur collier de misère pour remonter sur les planches.

MARIO DULIANI

Un principe gastronomique, devenu axiome pour ceux qui aiment bien manger, veut qu'on « devienne cuisinier », mais qu'on naisse rôtiisseur.

Ce même principe peut valoir pour le théâtre. Car il est certain que pour réussir dans cet art difficile et dur, il faut posséder la vocation.

Saint Augustin, qui la possédait lui aussi, du moins dans sa prime jeunesse, raconte qu'il disait des mensonges à ses parents et qu'il volait dans la cave de son père pour « acheter la collaboration d'autres enfants avec lesquels il improvisait des spectacles. »

L'erreur serait donc de considérer le théâtre un métier. J'ai toujours parlé du DON THEATRAL... En réalité c'est beaucoup plus. C'est un élan, une poussée intérieure indomptable, quelque chose d'irréfrenable. Non seulement pour les acteurs et pour les auteurs, mais indistinctement pour tous ceux qui servent d'une manière quelconque le théâtre. Comme le remarque justement Jean Béraud dans son « INITIATION A L'ART DRAMATIQUE » le théâtre est un monde à part.

Aujourd'hui, si un acteur fameux est annoncé et joue la pièce d'un auteur célèbre, vous courez au théâtre sans crainte, vous assistez au spectacle sans honte et vous en sortez sans remord... Celle-ci, qui semble la chose la plus naturelle du monde, a demandé un long travail à travers les siècles.

Il a fallu, en effet, consulter Tertullien ; interpréter Saint Thomas et Saint Augustin ; que Racine ait été en lutte contre Port-Royal et Louis XIV avec Bossuet.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

En 1820 encore, un nommé Guidetti, dans un livre publié à Livourne, affirmait que le théâtre était « une station vers l'enfer ».

Si tel était le sort des auteurs, imaginez ce que devait être celui des acteurs !...

Ils ont passé à travers une longue *via crucis*... Excommuniés par les Conciles ; maudits et insultés dans les Capitulaires des rois Carolingiens ; exilés par Philippe-Auguste, on loua Louis XV qui refusa de concéder aux acteurs le titre de « Valets de Chambre », que le Marquis de Saint-Florentin avait demandé pour eux. Et l'on s'étonna très fort qu'un roi de Danemark — hôte de Louis XV — daignât adresser la parole à l'acteur Brizard, qui joua de 1757 à 1786, après une représentation de MITHRIDATE...

Aujourd'hui on fait des funérailles religieuses à des artistes de grand renom...

C'est que, sans que l'on s'en soit aperçu, une grande évolution s'est accomplie dans la manière de juger le théâtre.

Un curieux recensement fait dernièrement en France, par exemple, établit que « les candidates danseuses et comédiennes » sont aujourd'hui — et depuis longtemps déjà — filles de fonctionnaires, de bourgeois posés, nées et élevées dans le milieu qu'on appelle : « Très bien ».

Quand on pense qu'il y a un peu plus de cent dix ans (juillet 1837) la décoration du danseur Simon faillit soulever une émeute précisément dans ce milieu « très bien », contre le gouvernement du roi Louis Philippe !... A quoi tient donc cette métamorphose profonde ? A ceci. Que le théâtre est un monde plein

MARIO DULIANI

de mirages qui ne cesse d'attirer et d'exercer sa séduction surtout sur ceux pour qui l'existence est la plus morne, la plus décolorée.

Et c'est à la petite bourgeoisie qu'appartient aujourd'hui ce peu enviable privilège.

C'est pourquoi celle-ci passe son temps au cinéma. Le cinéma c'est l'évasion.

On a beau parler dans les manifestes littéraires de la « réalité de la nature »... Mais — comme l'a fait remarquer un grand critique — « chaque fois qu'on met à la scène une pièce où tout reproduit la vie quotidienne, les journaux félicitent l'auteur, exaltent son talent... mais le public n'y va pas. »

Les histoires de difficultés d'argent, qui nous assaillent à chaque heure de notre existence, n'attirent que médiocrement au théâtre. Pas plus qu'au XVIII^{ème} siècle, alors qu'en France les mœurs étaient très libres, le public ne tolérait pas sur scène les histoires d'adultère !

Savez-vous quelles étaient les pièces les plus applaudies, et qui faisaient le plus de recette, aux jours les plus sombres et les plus sinistres de la Terreur ?

Les comédies de Marivaux !...

— Pourquoi ? Parce que nous demandons — en général — au théâtre de nous arracher à nous-mêmes.

Lucien Corpechot a remarqué que même les spectateurs comblés des biens de la fortune éprouvent un plaisir si vif de sortir de leur être, d'entrer dans la vie de personnages imaginaires, qu'ils conçoivent l'ardeur des vocations théâtrales et l'amour des comédiens pour leur métier.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Et quand on veut faire « vrai » il faut dépasser la vérité, dans l'horreur ou la monstruosité.

Pauline Carton — qui n'est pas seulement une comédienne véridique, mais qui a écrit aussi de désopilants « Souvenirs de théâtre », ajoute à cette explication que le « secret de l'amour du comédien pour l'existence factice qu'il mène chaque soir entre des bouts de toiles peintes » tient dans le fait qu'elle le force à vivre uniquement dans la minute présente, sans regret du passé, sans souci de l'avenir.

Savourer la minute présente, c'est le conseil du Sage. Mais personne s'y tient.

Le cabot miteux, qui joue des pannes, comme le grand acteur arrivé, gravissent le soir l'escalier de leur théâtre traînant avec eux, jusqu'à leur loge, leurs chagrins, leurs malaises, leurs rancunes. Mais dès qu'ils sont entrés dans le monde artificiel du théâtre, bon gré, mal gré, il faut qu'ils pensent à autre chose qu'à leur avenir ou à leur passé.

Pendant trois heures, blasés ou mécontents, remplis de chagrins ou de peines, gonflés d'espoir, d'amour, ou rayonnants d'illusions, il faut qu'ils se concentrent ailleurs que sur eux-mêmes... Ils seront d'autres spécimens, avec d'autres passions, d'autres illusions, d'autres haines et d'autres espoirs...

Et ils ne récupéreront leurs soucis et leurs âges qu'en remettant leur paletot.

C'est pourquoi ils y reviendront avec bonheur, le lendemain et les jours d'après et les semaines suivantes, pendant des années et des années, grognant ou criant de joie, jusqu'au moment où les directeurs ne veulent plus d'eux.

MARIO DULIANI

Le théâtre est un autre monde ? Certes. Et quand on observe l'état dans lequel est le monde réel, celui dans lequel nous vivons, on comprend qu'on soit tenté de chercher un refuge ailleurs.

E. Deschanel, dans sa VIE DES COMEDIENS écrit :

« ... Aux « *Funambules* » je voyais le spectacle...

« Arlequin vif et lesté venait de déployer, aux applaudissements de la salle, sa légèreté, sa souplesse. Il était svelte, gracieux, gai, éblouissant. C'était la malice, la joie, la jeunesse !

« Après avoir mimé, dansé, sauté, escaladé, battu tout homme et toute chose, pour terminer la scène il s'était lancé horizontalement, la tête la première, à travers une fenêtre fermée. Il avait disparu par là, comme une flèche, au milieu des bravos et des hurras.

« Je regardais... Pendant que le spectacle continuait, Arlequin, après ses prouesses, avait relevé sur sa tête son masque noir pour respirer un peu. La chaleur l'étouffait.

« Je vis alors non un jeune homme, mais un homme âgé, usé, maigre, tanné, rouge, ruisselant de sueur, soufflant comme un cheval poussif. Les muscles de son visage et de son cou étaient comme des cordes. Il était morne. Il s'essuyait avec un gros mouchoir... Tout à coup une petite fille (j'ai appris après que c'était sa propre fille) et qui jouait avec lui, fagotée en un maillot, lui demanda de rajuster ses deux ailes de sylphide qu'il raccommoda avec une ficelle. Puis il se remit à souffler les mains sur les hanches, le corps détendu, affaissé, cassé, avachi, en attendant la scène

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

où il allait reprendre avec son masque et avec sa belle légèreté, sa jeunesse, son agilité de poisson, ses grâces félines, tout son prestige.

« Je fus surpris, attristé, presque effrayé, en découvrant ce dessous du masque, cet envers du décor. Sous cet Arlequin qui semblait jouer des miracles de fantaisie aérienne, il y avait un pauvre père de famille, gagnant avec sa fille, la vie du ménage. »

Harry Baur, le grand et magnifique acteur que le cinéma a rendu célèbre partout, jouait en 1930, à l'*Apollo* de Paris, le rôle du Procureur dans *LE PROCES DE MARY DUGAN*. Il y était tout simplement merveilleux. La foule se rua pendant des mois et des mois pour l'acclamer.

En même temps, son fils — un beau garçon de 17 ans, malade depuis longtemps —, luttait désespérément contre la mort. Aussi Harry Baur, qui adorait cet enfant, entre un acte et l'autre, téléphonait chez lui pour avoir des nouvelles.

Un soir il fait son appel... On entend sa voix anxieuse :

— Hé bien ?

Un silence.

Puis un « Ah... » étouffé, rauque, comme le râle d'une bête blessée, suivi du déclic sec du récepteur raccroché.

Harry Baur restait là, devant l'appareil téléphonique, anéanti. Son fils bien-aimé venait de mourir...

A ce moment même, de loin, le Régisseur criait à tue tête :

MARIO DULIANI

— Monsieur Baur !... En scène pour le « deux »...
Et on entendit frapper les trois coups.

Harry Baur fit quelques pas en titubant... Puis, tel un gladiateur qui s'apprête à descendre dans l'Arène, il se ressaisit. Deux minutes après il était sur le plateau... Le père déchiré par la douleur avait disparu. Il n'y avait plus que le Procureur du procès de Mary Dugan...

Or, tout ceci qui est vrai pour les acteurs, l'est également, à des degrés moins vifs, moins apparents, moins perceptibles, sur le théâtre de la Vie.

Que fait, parfois, la dactylo qui, une fois à son bureau, tape des lettres et des rapports, si non s'éva-der de sa propre vie ?

Que fait cette charmante vendeuse, dont le sourire accueillant, la bonne grâce, l'air aimable et engageant font son succès personnel et le succès de la maison qui l'emploie, sinon refouler loin d'elle l'image d'une mère malade, la menace d'un mari injuste, la peine d'un amour contrarié, la préoccupation d'un paiement qu'elle ne pourra pas effectuer le lendemain ?

Que font l'homme d'affaires, le courtier en assurances, l'employé de magasin, le grand avocat, le célèbre médecin dans l'exercice de leurs fonctions ?

C'est Colette qui donnait le bon conseil pour garder la sérénité de son esprit, « d'avoir des occupations, et non pas des préoccupations... »

Car cette fameuse « évasion » est un réconfort, une consolation, un oubli...

Gare à nous tous, si nous devons nous montrer aux autres, tels que nous sommes...

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Nous ne serions pas abordables ! Et l'existence — qui n'est pas déjà trop amène, telle qu'elle est — deviendrait vite insupportable.

Voici, par ailleurs, quelques autres conseils destinés à tous ceux qui se passionnent d'études théâtrales.

Etudiez la diction pour bien vous exprimer : vous savez cela. Lisez pour approfondir votre culture et élargir vos connaissances : cela se comprend aussi. Mais étudiez surtout dans le grand livre ouvert devant vous, qui vous est offert par la multiforme humanité... N'oubliez pas que « jouer » c'est « imiter quelqu'un »... Or, pour imiter quelqu'un, il faut observer. Regarder les différents types qui se présentent chaque jour sous vos yeux. Les voir parler, agir, gesticuler.

Alphonse Daudet raconte lui-même qu'il faisait quotidiennement de longues promenades dans Paris... Lorsqu'il lui arrivait de découvrir un passant ou une passante dont le visage, l'aspect, l'attitude semblaient dénoter quelque chose d'anormal, il le suivait. Peu à peu, il découvrait, par voie d'induction, des bouts de drames, de comédies dont il se servait pour tisser ses romans et ses contes.

Que font la plupart des auteurs dramatiques sinon étudier des *cas* ?

Le peintre, lui, s'inspire d'un modèle ainsi que le sculpteur...

Pourquoi l'acteur n'en ferait-il pas autant ?

Allez dans un tramway, et lorgnez discrètement votre voisin d'en face... Voyez les tics qui animent son visage. Les lueurs qui illuminent son regard. Les gestes parfois tristes ou comiques de ses mains. Portez votre attention sur le voisin suivant... Puis sur celui

MARIO DULIANI

qui vient après... Et vous vous rendrez immédiatement compte que chaque individu est un modèle.

Posez-vous alors la question :

— Qui peut-il être ?

Et essayez de pénétrer l'âme de cet inconnu par les signes extérieurs qui se manifestent sur son visage.

Si par hasard vous avez la possibilité de revoir plusieurs fois le même individu, tant mieux... Il vous sera loisible de le comprendre davantage. Vous aurez tôt fait de « former » ce type en vous. Vous l'aurez casé alors, si je puis dire.

Le jour où vous serez amené à interpréter à la scène un personnage qui d'une manière ou d'une autre s'apparente à celui que vous avez déjà casé, vous n'aurez plus qu'à le sortir de votre souvenir comme d'une armoire pour l'animer du souffle de la vie.

Les jeunes acteurs ne doivent jamais oublier non plus que jouer la comédie comporte un dynamisme constant de la part de l'interprète, car une scène de théâtre est toujours comparable à un match de boxe. Le public veut assister à un combat, à une lutte... Il faut qu'il sente constamment que l'être humain personnifié par l'acteur est en action. Qu'il n'est pas arrivé au point statique. Même, et surtout, si ce « mouvement », cette « action », cette « lutte », sont purement d'ordre psychologique et de nature tout à fait intérieure. Jouer c'est un jeu !... Soit ! Mais qu'il faut jouer aussi avec le public !

Pourquoi on n'a jamais pu dire d'avance, avec certitude, si une pièce aurait ou n'aurait pas du succès ? Parce que cette pièce se joue à trois : entre l'auteur, les interprètes et le public.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Combien d'exemples on peut citer de comédies ou de drames dont l'insuccès paraissait sûr à la veille de la première, et qui remportèrent un triomphe ?

Qu'il suffise de rappeler *TOPAZE*, de Pagnol, qui jusqu'au lever du rideau de la générale était considéré un four, et qui le soir même, partait pour mille représentations à Paris, autant en province, et des milliers et des milliers d'autres à l'étranger...

Il y a, aussi, les cas nombreux des acteurs qui se sentent découragés lorsque la salle n'est pas comble, ou presque vide... Ils ne trouvent plus l'accent, la chaleur, le souffle pour interpréter leurs rôles. En vérité : ils sont découragés. Ce sont surtout, non pas les grands acteurs, mais les grands cabots qui subissent cette influence. Car un vrai grand artiste joue toujours de la même manière, que le théâtre soit plein à craquer, ou qu'il soit vide.

Une autre grande difficulté d'un ordre précisément psychologique, et qui exige beaucoup de capacité de la part de l'acteur, est celle que l'on pourrait définir « la vérité intérieure ».

Il est évident qu'au théâtre chaque personnage doit imiter la vie. Et il doit l'imiter aussi loin que possible. Or, supposons que dans une scène, il y ait un bonhomme qui parvient à tromper un ami en lui racontant une chose pour une autre.

Si l'acteur qui joue le retors laisse voir le fond de sa pensée, il est certain que l'autre ne se laissera pas rouler.

Par ailleurs, il importe que le jeu du filou soit compris par le public, sinon la pièce n'intéresserait pas.

Autrefois les auteurs et les acteurs s'en tiraient fort bien, et d'une manière assez commode, par les *apartés*. Aussitôt après que l'interprète avait dit la réplique destinée à duper le partenaire, il se tournait vers la salle, et, à côté, il disait :

— Ben mon vieux !... Si tu crois cette bourde-ci, tu es vraiment plus naïf que je ne le pensais !...

Et le public de s'esclaffer...

De nos jours, un jeu semblable ne serait pas possible. On exige de l'acteur beaucoup plus de finesse, d'habileté et l'adresse la plus parfaite possible afin de faire croire ce qu'il dit à son interlocuteur, et, en même temps, de faire comprendre au public qu'il en va tout autrement.

C'est surtout ce jeu difficile et complexe qui ne s'enseigne pas si facilement que cela, qui forme le véritable art du grand comédien.

Maintenant, on se demande souvent si c'est l'interprète qui fait le rôle, ou si c'est le rôle qui fait l'interprète.

La question n'a jamais été nettement résolue.

On a cité le cas de certaines pièces très médiocres qui, seulement parce que jouées par de grands artistes, atteignaient une puissance dramatique qu'autrement elles n'auraient jamais connue. Mais si cette règle devait être infaillible, s'il suffisait d'un grand interprète pour faire accepter par le public une mauvaise pièce, des artistes comme Réjane, Guitry, la Duse et Sarah Bernhardt n'auraient joué, dans leurs vies, que des triomphes. Or, cela n'est pas vrai.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Par contre, il y a des pièces qui jouées par n'importe quel acteur, par n'importe quelle actrice, sont toujours assurées du succès.

Un exemple ? « La Dame aux camélias », dont il n'est pas question de discuter ici la moralité. Mais qui est une œuvre universelle, non seulement depuis que Dumas l'a portée au théâtre, et dont le sujet remonte bien plus loin dans l'antiquité.

Il existe en effet dans le théâtre japonais une pièce intitulée *KA-MI-YA-GIYE*, ce qui veut dire : « *GIYE, LE PAPETIER* ». Cette pièce — dans le répertoire japonais depuis des siècles — ressemble tellement à la « *Dame aux camélias* » que celle-ci semble une contrefaçon ou un plagiat. C'est l'histoire de la geisha O'Haré (vous savez que la geisha, au Japon, est un peu l'équivalent de ce qu'était à Paris la Dame aux camélias...) qui aime et est aimée éperdument par Giyé, un papetier qui est père de famille, et qui voudrait la racheter. La femme de Giyé, naturellement, proteste. Le père de Giyé va trouver la geisha O'Haré et lui joue la grande scène du sentiment. La geisha se laisse convaincre et par amour pour Giyé le quitte... pour mourir de chagrin, quelque temps après.

Hé bien, il paraît que cette histoire remonte encore plus loin qu'au vieux Japon, et que chez les Incas on jouait un drame à peu près semblable intitulé *A PU OLLANTAY*... Et qu'à travers l'Amérique Centrale, le sujet serait allé jusqu'au Japon, d'où il aurait fini par arriver en Europe ! A moins, bien entendu, qu'il ne s'agisse d'une rencontre toute fortuite, entre les inspirations des auteurs.

MARIO DULIANI

Quoiqu'il en soit, la *Dame aux camélias* est une de ces pièces qui n'ont pas besoin d'interprète exceptionnelle. C'est le rôle qui porte l'interprète : et non point le vice-versa.

Quant aux conditions matérielles du théâtre, c'est toute une autre affaire.

Elles dépendent du degré d'attachement qu'un peuple a pour cette forme d'art qui a de tous temps secoué les âmes.

Jusqu'à il y a trente ans, en Perse, les impresarii, les auteurs, les acteurs, les costumiers, les fournisseurs, ne tiraient aucun profit d'une représentation théâtrale. Celle-ci constituait une fête nationale et religieuse... Chacun se croyait obligé de contribuer au succès. Aussi, le spectacle était complètement gratuit. Le public profitait de cette aubaine. Il venait de loin et passait deux ou trois jours en ville, afin d'y assister.

Mais, j'y pense ! C'était peut-être le Comité Touristique de la ville qui subventionnait ces spectacles. Ce qui n'était pas si bête que ça...

DU VIEUX TOUJOURS NEUF

Maintenant, puisqu'il est entendu que si vous voulez devenir acteur pour jouer au théâtre ou à la Radio, ou si vous voulez jouer, comme on dit, « votre carte » dans la vie, vous n'hésitez plus une seconde à aller prendre des leçons de diction, je vais résumer ici, dans ce chapitre, les conseils les plus intéressants, les plus utiles à suivre, qui nous ont été légués par tous les meilleurs techniciens en la matière.

Pour être acteur, il faut pas mal de choses. Nous l'avons vu. Et nous le savons.

Mais la liste n'est pas finie, car il y a, avant tout, et surtout, la voix.

Vous savez ce qu'Esopé disait de la langue : qu'elle pouvait être à la fois la plus belle ou la pire chose au monde.

Il en va de même de la voix.

Il y en a qui sont nettement insupportables... D'autres qui agacent, qui irritent...

D'autres, enfin, qui émeuvent et qui par leur seul ton, vous touchent au plus profond des entrailles.

Pour un acteur ou pour une actrice il n'y a pas de « mauvaise voix », en principe, car toutes elles peuvent être utilisées intelligemment par le metteur en scène qui fait la distribution... Seulement ces voix-là sont spéciales... Elles ne peuvent pas servir pour tous les rôles.

MARIO DULIANI

Mais en supposant que vous ayez ce qu'on appelle « une belle voix », il faut savoir la travailler afin de la garder. Un acteur qui ne se servirait pas avec mesure et avec discrétion de sa voix, risquerait de perdre tout le bénéfice qui lui vient de ce don magnifique que la Nature lui a fait.

La voix est un élément merveilleux, si elle sert à mettre en valeur l'expression *avec discrétion*, sans avoir l'air de vouloir attirer toute l'attention des spectateurs sur elle. Même forte, même belle, une voix qui outrepassé certaines limites, devient insupportable et, au bout d'un certain temps, on ne peut plus l'écouter.

Disons que la voix doit être maniée avec un goût très sûr et un grand souci des nuances, sinon, sans qu'on le veuille et sans que l'on s'en aperçoive, la simplicité recherchée par l'acteur devient de la monotonie, le charme, de l'afféterie, et la moindre largeur tout simplement de l'emphase.

Comme je le disais plus haut, il y a toute sorte de voix : des aiguës, des graves, des sonores, de gutturales, des sourdes... On en tire le plus grand profit, surtout pour le comique.

Car il ne faudrait pas commettre l'erreur de croire qu'il en va pour l'art dramatique comme pour l'art lyrique. Une *BELLE* voix n'est pas toujours et forcément une *BONNE* voix. Surtout pour la Radio.

L'idéal est de posséder la voix de son emploi, comme le don physique que nous avons vu, pour jouer un rôle de femme fatale ou de jeune premier.

Voici à ce sujet une bien amusante anecdote.

On sait que Talma, qui était un grand acteur tragique, avait épousé une grande tragédienne, qui a

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

laissé elle aussi des mémoires très intéressants et très instructifs sur toutes les choses qui concernent le théâtre.

Or, justement, elle raconte dans ses « Mémoires » qu'un soir, où elle représentait le personnage d'Andromaque, elle se sentit profondément émue, beaucoup plus émue que lors de ses précédentes représentations de l'œuvre racinienne.

Ce soir-là, elle avoue, de vraies larmes coulaient non seulement des yeux des spectateurs, mais aussi des siens.

Le spectacle fini, un de ses admirateurs, tout bouleversé encore par la manière dont elle avait joué, se précipita dans sa loge et, lui prenant la main, lui dit :

— Chère amie !... Quelle représentation extraordinaire !... C'était admirable !... Vous étiez Andromaque elle-même !... Je suis sûr que vous deviez vous imaginer non pas d'être à Paris, mais en Epire, d'être absolument la veuve du grand Hector...

— Moi ? l'interrompit Madame Talma en riant. Pas le moins du monde !...

— Pourtant, vous étiez réellement émue, puisque de vraies larmes tombaient de vos yeux...

— Sans doute, je pleurais...

— Mais alors, qui vous faisait pleurer ?

— Ma voix !...

— Comment, votre voix ?

— Oui... Ma voix ! Ce qui me touchait, ce qui portait au paroxysme ma souffrance, c'était l'expression que ma voix donnait aux douleurs d'Andromaque... Et non pas ces douleurs elles-mêmes. Ce frisson nerveux qui me parcourait tout le corps, était la secousse

électrique produite sur mes nerfs par mes propres accents. J'étais à la fois actrice et auditrice. Je me magnétisais moi-même...

Et Madame Talma n'a pas été la seule à nous révéler ces petits secrets d'actrice.

La grande Rachel récita un soir la tragédie dans le jardin de Potsdam, devant l'empereur de Russie, l'empereur d'Allemagne, le roi de Prusse, et plusieurs autres souverains. Elle atteignit, ce soir-là, une telle perfection dans son jeu, et elle fut tellement extraordinaire dans l'émotion qu'elle sut créer, que ce fut un de ses plus retentissants succès.

Et le lendemain elle racontait :

— Ce parterre de rois m'avait littéralement électrisée... Jamais je n'ai trouvé des accents plus puissants pour extérioriser mon personnage. *MA VOIX EN-CHANTAIT MES OREILLES !...*

Exactement comme Madame Talma !...

C'est pour cela qu'un acteur qui veut améliorer son jeu, et être sûr de toucher le plus près possible de la perfection dans l'interprétation de son personnage a toujours tout à gagner en apprenant ses rôles tout seul, dans une chambre fermée, et à haute voix.

Car si le *MOI* intelligent, qui vient contrôler le *MOI* sensible, est pour l'acteur son premier spectateur ; la voix, elle, est l'actrice mystérieuse et invisible, que l'on peut corriger et amender selon les fautes qu'on comprend qu'elle est en train de commettre...

QUELQUES « TRUCS » DU COMÉDIEN

Evidemment, dans l'art du comédien il y a une quantité de « trucs »...

Le tout est de savoir les exploiter en temps et lieu. Et surtout adroitement.

Partons du point de vue que l'acteur en scène doit défendre son personnage. Il doit « convaincre » le public qui l'écoute, qu'il a raison d'être comme il est, de dire ce qu'il dit, de faire ce qu'il fait.

Pour tout cela il lui faut une forte dose de sincérité. Il doit être convaincu lui-même de ce qu'il fait.

Une actrice, qui avait ébloui tout Paris par ses interprétations du répertoire d'Ibsen, disait chaque fois qu'elle jouait *HEDDA GABLER* :

— Pauvre Hedda !... Je la plains bien de ses travers... Et combien de fois, au cours de la représentation, j'ai eu envie de lui donner des conseils et de l'empêcher de glisser sur la pente qui doit l'amener fatalement à la catastrophe...

Mais le comédien ne peut pas se permettre ce luxe ! Il lui faut servir l'auteur, du commencement à la fin de l'œuvre. Sans se préoccuper de ses sympathies et de ses antipathies personnelles...

Autre recommandation importante.

S'il est utile de mettre en relief certains passages du texte, et dans une phrase même certains mots, afin

de rendre évidente la pensée de l'auteur, il ne faut pas tomber dans l'excès contraire, faire un sort à chaque mot, et assumer un accent cornélien pour demander du sel...

On sait qu'il y a mille manières de prononcer la phrase la plus banale.

Si j'entre dans une maison et je dis simplement :
— Me voici !

Ce seul mot peut vouloir dire un monde selon la manière et l'intonation que j'y aurai mises.

Léon Brémont cite un cas très typique : le mot le plus banal, le mot *bonjour*, qui, par sa fonction, semble devoir être toujours semblable à lui-même.

Pourtant ce mot prend les sens les plus différents selon l'inflexion que lui donne l'acteur en dehors du ton et de l'accentuation.

Si vous dites *bonjour*, en élevant la voix sur la deuxième partie du mot, *jour*, vous avez immédiatement un effet gracieux et accueillant.

Si, par contre, vous prononcez le même mot en baissant le ton sur la deuxième partie du mot, *jour*, vous obtiendrez immédiatement un effet de froideur, voire même d'impertinence.

La même expérience peut être faite, selon le même auteur, avec cette simple petite phrase :

— *Ah ! vous voilà, monsieur !* qui peut signifier :

— un reproche amical, équivalent à : ce n'est pas malheureux !

ou :

— un violent reproche, comme : c'est vous qui vous êtes permis ?

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

ou encore :

— combien je suis heureux de vous voir, je vous attendais !

— vous auriez pu rester chez vous !

— enfin, vous vous êtes décidé à venir !

— vous osez vous présenter devant moi, après ce que vous avez fait ?

— quelle rencontre !... Vous arrivez à propos !

— enfin je vous tiens, nous allons nous expliquer !

— quelle surprise de vous voir, je vous croyais loin d'ici !

— je sais le malheur qui vous frappe, et je vous plains sincèrement.

— si vous saviez quel malheur me frappe !

Et ainsi de suite.

Comme on le voit, une simple phrase peut être variée à l'infini de son expression, et peut traduire tour à tour tous les sentiments humains depuis la joie à la colère, de la douleur à la pitié, du mépris à la haine.

Aussi, lorsqu'on étudie une phrase, la première question qui se pose pour un acteur est celle de savoir de quelle manière il va la prononcer.

On lui a dit qu'il y a « mille manières »... Alors le malheureux les essaye toutes, et cherche la bonne.

Hé bien... Dans de nombreux cas, cette simple phrase ne veut dire que ce qu'elle dit. C'est-à-dire rien.

On a affirmé qu'il faut avoir des idées, avant d'avoir les mots.

Ceci n'est pas toujours rigoureusement exact. Même dans la vie, il nous arrive parfois d'être obligés d'abor-

MARIO DULIANI

der un sujet important et délicat avec une personnalité éminente, et de ne pas savoir, au commencement de l'entretien, quelle tournure on donnera à la conversation. Et c'est en parlant qu'on finit par avoir des idées, une fois qu'on a trouvé les mots...

Il y a des acteurs dont on peut dire qu'ils ont les mots avant d'avoir les idées : mais ce sont des exceptions !

Ils s'installent d'instinct dans leur rôle, comme si celui-ci avait été écrit tout exprès pour eux.

Ce sont des acteurs-phénomènes. Chez eux, tout va par des procédés qui échappent aux règles les plus strictes.

Il y avait, autrefois, à Paris, un acteur nommé Garry, qui possédait indéniablement des qualités instinctives d'une solidité à toute épreuve. Il n'était jamais besoin, avec lui de donner beaucoup d'explications et d'éclaircissements. Il venait, il lisait le texte ; il était le personnage.

On aurait dit qu'il était chez lui.

Or, dans une pièce qu'il répétait, il y avait une tirade assez émouvante qu'il débitait, d'ailleurs fort sobrement et très bien.

Un jour, au cours d'une répétition, voilà Garry qui, au moment de dire sa réplique, s'arrête brusquement.

Croyant à une absence de mémoire le souffleur lui envoie le texte. Mais l'acteur n'est pas gêné par cela... Il le connaît, son texte !...

Ce qui le trouble c'est quelque chose d'autre. Mais quoi ? Quoi ?

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Tout le monde cherche...

Soudainement l'acteur jette un cri :

— Je sais ce que c'est !... Où est le vase de fleurs qui était sur le petit guéridon à ma droite ?

— On a oublié de le mettre en place !

— Hé bien... Toutes les fois que je commençais ma tirade j'avais l'habitude de fixer les fleurs de ce petit vase... Et cela m'aidait à trouver l'accent juste...

On remet le vase sur le petit guéridon... Et deux minutes après, Garry reprenait sa répétition, avec la même sincérité émouvante qui avait enchanté jusqu'alors l'auteur et le metteur en scène.

Au sujet du *JEU* proprement dit, il y a indiscutablement une différence énorme entre la manière d'il y a à peine cinquante ans, et la manière actuelle.

Autrefois le jeu était, comme on dit en jargon théâtral « tout en dehors ». C'est-à-dire que l'interprète devait souligner chaque mot d'un effet...

Et plus il en mettait, mieux c'était !...

Aujourd'hui, on joue plus « sobre ». En « dedans ».

Non seulement parce que la tendance générale de tous les arts — depuis les plastiques jusqu'aux purement littéraires — tend à la sobriété, mais aussi et surtout au théâtre, parce que le cinéma nous a habitués à un jeu plus fermé.

Très peu d'effets. Mais une intensité plus grande dans l'expression, qui doit être très dépouillée.

Prenez un exemple sur Raimu, dans un de ses films qui n'est certes pas un de ses meilleurs : *LE PUISATIER*. Il y a dans la deuxième partie une longue scène au cours de laquelle l'immortel créateur de *MARIUS*

atteint au sommet de l'émotion, sans gestes, sans mouvements, par les seules expressions de son visage.

Il en est de même pour la Radio. Là aussi il faut, autant que l'on peut, jouer en dedans. Pour la bonne raison que chaque fois que l'on parle on se trouve à être, par rapport au cinéma, comme dans un premier plan américain, c'est-à-dire tout à fait devant les auditeurs.

Les difficultés augmentent si l'on passe de la comédie et du simple drame à la tragédie, dont nous reparlerons plus loin.

Pour le moment, je voudrais rappeler ici quelques réflexions de Talma sur l'acteur tragique, qui sont également applicables à tous les acteurs dramatiques en général :

« Quand on considère — écrivait-il — toutes les qualités qu'il faut pour devenir un véritable acteur tragique, tous les dons que la nature doit lui départir, faut-il s'étonner qu'ils soient si rares ?

« Parmi la plupart de ceux qui se présentent dans la carrière, l'un a de l'esprit et son âme est de glace ; l'autre a de la sensibilité, et nulle intelligence.

« Tel possède ces deux qualités, mais c'est à un tel degré que c'est comme s'il ne les possédait pas. Toute son expression est molle, incertaine, sans couleur. Il parle tour à tour haut, bas, vite, lentement et comme par hasard.

« Celui-ci a reçu de la nature tous ces heureux dons de l'âme et de l'esprit, et sa voix est aride, sèche, sans accent, rebelle à exprimer les passions.

« Il pleure, et ne fait pas pleurer. Il est ému, et ne peut émouvoir...

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

« Celui-là possède une voix sonore et touchante, mais ses traits sont disgracieux, sa taille et sa forme n'ont rien d'héroïque...

« Enfin, la somme de hasards heureux qu'un seul homme doit réunir en lui, pour être un grand acteur est telle, qu'il ne faut pas s'étonner si l'on en voit paraître de loin en loin dans la carrière. »

Et cela est bien autrement vrai pour les femmes...

Songez combien d'actrices, indéniablement douées, ont été écartées de certains rôles à cause de leur physique...

Mais l'acteur ou l'actrice intelligent sait tirer profit de tout... Même de ses propres défauts...

Prenez, par exemple, Michel Simon... Et voyez ce que cet homme, qui a un défaut accentué de prononciation et un visage disgracieux, a été capable de faire à la scène et au cinéma...

Prenez Juliette Béliveau — qui est indéniablement une grande artiste — ce qu'elle est arrivée à faire malgré sa petite taille...

Une fois de plus — et ici aussi, comme partout ailleurs — l'intelligence prime vraiment tout.

J'entends bien. Une jeune actrice ou un jeune acteur de taille normale et d'intelligence et de sensibilité moyennes, cherchent à faire leur chemin... Pour apprendre à jouer il n'y a qu'un moyen : c'est de jouer !

Mais quels emplois ? Voilà le problème qui les tracasse.

Aujourd'hui les emplois de théâtre ne sont plus les mêmes qu'autrefois.

MARIO DULIANI

Ils sont beaucoup moins nombreux, et beaucoup moins élaborés.

On les résume facilement : le jeune premier, la jeune première, la première dramatique, la coquette, l'ingénue, les mères, et les rôles de composition...

Je ne sais pas ce qu'en pensent les pontifes du théâtre. Mais, personnellement, et par expérience, je ne saurais jamais conseiller assez à tous les jeunes qui commencent à faire du théâtre de jouer surtout, et plus qu'ils peuvent, des rôles de composition.

C'est par ces rôles que le jeune acteur trouvera vraiment sa voie.

C'est par ces rôles de composition que les jeunes pourront se former et acquérir toute la virtuosité qu'on leur demande pour jouer les rôles dits classés.

On dit et l'on répète aux acteurs :

— Soyez sobres !... N'en faites pas trop !... Bornez-vous à donner des indications de vos états d'âme, plutôt que de les accentuer par des expressions de physionomie.

Parfait !...

Mais si l'on prend le texte d'un auteur — et surtout d'un auteur moderne — on est vraiment confondu par l'abondance d'indications que l'auteur lui-même a mise dans son manuscrit.

Comparez-les avec les textes classiques, et vous en serez étonnés.

Alors, quoi faire ? Suivre toutes ces indications ou bien faire comme on croit être mieux, en réduisant tous les effets au moins possible ?

L'on peut ne pas trahir l'auteur, tout en ne suivant pas à la lettre ses indications.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

L'auteur lorsqu'il écrit sa pièce, à sa table de travail, il *LA VOIT* d'une certaine manière.

Il a devant ses yeux une scène, des personnages qui ne sont pas — malgré tout — strictement et rigoureusement, ceux qui sont chargés de jouer réellement la pièce.

Ce qui a permis à un humoriste de dire que l'auteur « écrit une pièce, le metteur en scène en voit une seconde, les acteurs en jouent une troisième, et le public en écoute une quatrième ».

Dans cette boutade, il y a un fond de vérité.

En effet : que fait un auteur lorsqu'il écrit une réplique quelconque... Mettons celle-ci : « Mon chéri, ce soir je voudrais sortir » ?

Il fait ni plus ni moins qu'une synthèse. Ayant analysé l'état d'âme de son personnage, voulant le rendre perceptible à tous les spectateurs, il fait dire à son héroïne :

— Mon chéri, ce soir je voudrais sortir.

Le metteur en scène, lui, a devant ses yeux cette synthèse.

Et qu'est-ce qu'il doit faire ?

Une analyse, à son tour.

C'est-à-dire, procéder à l'opération inverse de celle faite par l'auteur. Aller par la parole au fond de l'âme du personnage, pour saisir exactement le TON avec lequel cette simple phrase doit être dite, afin de justifier tout ce que le personnage fait ou va faire.

Une fois qu'il a trouvé cette ANALYSE, il doit, une deuxième fois en faire une synthèse, afin de l'appliquer exactement non plus au personnage scénique,

MARIO DULIANI

mais à l'interprète en chair et en os qui va incarner le personnage.

Au cours de toutes ces opérations successives l'idée première de l'auteur subit plusieurs chocs, quelques déperditions de sens psychologique... Quelques fois même, elle en gagne...

Car — et voici un point capital — si le personnage écrit est UN, le personnage réel qui le joue, est AUTRE.

L'interprète a ses réflexes naturels, sa manière de réagir, de ressentir ; son physique, ses mouvements, sa voix...

Et tout cela ne doit pas être escamoté, tout cela ne doit pas disparaître, sous peine de créer un être irréel sur la scène. Mais toutes les qualités ou toutes les tares dont l'auteur a chargé le personnage qu'il a conçu, doivent être adaptées à l'interprète.

Je disais tout à l'heure que l'interprète doit servir l'auteur. Et c'est vrai. Il faut qu'il se mette à la disposition entière et absolue de l'œuvre...

Mais savez-vous qu'il y a de nombreux interprètes qui ont élargi le personnage, qui l'ont révélé à l'auteur lui-même, qui lui ont donné une profondeur, une ampleur, une vie qu'avant il ne possédait pas, et auxquelles il ne songeait même pas.

C'est ainsi que si l'on prend certaines grandes artistes comme Sarah Bernhardt, Réjane, la Duse on trouve que dans toutes les villes du monde où elles ont passé, elles ont joué des pièces médiocres que personne n'a plus osé rejouer, et qu'elles avaient fait acclamer par

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

tous les publics, justement parce qu'elles y avaient ajouté leur incomparable apport personnel.

Quand on parvient à un tel résultat, alors on peut vraiment se dire grande artiste !

Mais pour le reste des comédiens, la question se pose sur un plan plus terre à terre. Un rôle n'est pas écrit pour Monsieur Tartempion, comédien de Trifouillis les Oies... Mais il est écrit pour tous les comédiens qui veulent le jouer.

En principe, c'est donc au comédien d'aller au rôle, et non pas au rôle d'aller au comédien.

On demande tellement de qualités à un comédien qu'il est facile de comprendre que son enseignement, son éducation soient un peu encyclopédiques.

Un candidat comédien, ou une candidate comédienne doit étudier la diction, le maintien, la mimique, la pantomime... Et étudier un peu de tout afin de compléter sa culture générale, de saisir le sens des mots, leur valeur et leur portée.

A ces études indispensables, on peut ajouter, quand on peut, celles de la danse, de l'escrime, de l'équitation et du patinage.

Si du métier d'acteur nous passons à la comédie qui se joue dans la vie, il en va tout autrement.

L'homme qui veut et qui doit jouer la comédie, et qui ne s'y est pas préparé, quel que soit le degré d'instinct qu'il possède devient fatalement monocorde.

Il joue, en général, un seul personnage ; il obéit toujours à sa passion, que ce soit l'amour, l'argent, la vanité... Et il n'apporte pas en lui les facultés de renouvellement.

MARIO DULIANI

Même Don Juan, le fameux Don Juan, si on réfléchit bien, ne fait que jouer la même scène à toutes les femmes qu'il courtise. Seulement, il faut dire à son excuse, qu'il a un public qui ne demande que de lui croire...

Mais c'est un personnage bien dangereux à interpréter, celui-là !... Parce que dans de nombreux cas, il est pris à son propre jeu...

Et alors la comédie peut finir en drame !

L'avarice qui a trouvé tant d'extériorisation à la scène, et même à la Radio grâce à UN HOMME ET SON PECHE — est aussi monocorde... Elle ne varie pas.

Quant à la vanité, les « Bourgeois Gentilhommes », sont tellement nombreux qu'ils offrent à l'introspection des auteurs et des acteurs un champ presque illimité.

Mais, dira-t-on... Puisque vous parlez de « la comédie dans la vie »... vous voulez sans doute parler de la *comédie de l'art* ?

Ce n'est pas du tout la même chose !

La *comédie de l'art* a eu du succès tant que les acteurs ont travaillé d'après un canevas bâti d'avance, et fait selon certaines règles qui étaient tout de même des règles de théâtre. C'est en jouant qu'ils donnaient l'impression de l'improvisation.

Mais lorsque les comédiens de la *comédie de l'art* ont réellement improvisé, ce fut la fin.

Il en va de même, dans certains programmes de Radio, où, pour « faire naturel », on laisse libre chacun de dire ce qu'il veut.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

On finit par parler les uns sur les autres, par se taire tous ensemble ou par un éclat général de rire...

Au théâtre aussi, — je parle du théâtre de la vie — l'improvisation ne réussit que lorsqu'elle est soigneusement préparée d'avance.

L'ART D'APPRENDRE

Nous l'avons déjà vu : il y a de grands artistes qui recommandent à tout prix que l'enseignement de l'art dramatique n'aboutisse pas à créer des perroquets.

Mais comment éviter, tout au moins à ses débuts, qu'un jeune élève ait tendance à imiter son professeur ?

Cela se vérifie non seulement dans l'étude de la diction, mais aussi dans toutes les autres études. Ce n'est que peu à peu, par le développement de sa personnalité, que l'élève acquiert la sienne. Et devient lui-même.

Mais de dire, comme le font certains :

— Moi je n'ai pas besoin d'étudier parce que la Nature m'a déjà bien doué de toutes les qualités requises ! c'est plutôt prétentieux.

On raconte souvent l'histoire du petit berger qui s'appelait Giotto et qui, un jour, traça sur le sol, avec une sûreté de main remarquable, un O absolument parfait. Mais après cet exploit, si Giotto a voulu peindre et devenir un grand peintre, il a fallu qu'il s'attelle lui aussi à apprendre.

Imiter ?... C'est vite dit... Comme le remarque justement un professeur de déclamation : « C'est imiter quelqu'un, que de planter des choux ».

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Léon Brémont, dans son livre fort instructif intitulé « L'ART DE DIRE ET LE THEATRE », fait comprendre que la nécessité d'apprendre dérive surtout du fait que l'on peut ramener à deux types principaux les diverses façons d'être incorrects.

On peut l'être soit par suite d'un défaut physique ou d'une mauvaise habitude d'articulation prise dans l'enfance, soit par ignorance de la bonne prononciation ou, encore, par un ridicule besoin d'affectation.

Ce qui nous permet de dire que l'incorrection dérive soit de vice ou défaut d'articulation, ou de faute de prononciation.

Mais dans les deux cas, ces défauts sont réparables pour peu que l'on se donne la peine d'étudier.

On conseille aux jeunes qui travaillent la diction une sorte de gymnastique de la parole avec des phrases qui n'ont pas un grand sens, mais qui permettent à l'élève de s'exercer avec profit.

Sarah Bernardt au cours d'une interview qu'elle m'accorda quelques années avant de mourir, me raconta qu'étant « fillette elle avait travaillé ces phrases avec le plus grand profit ».

En tout cas, en voici une, et très connue :

Combien ces six saucissons-ci ?

Combien ces six saucissons-là ?

C'est six sous ces six saucissons-là.

Ou bien, encore, celle-ci :

Voici six chasseurs se séchant et sachant chasser sans chien.

MARIO DULIANI

Ou bien :

L'assassin sur son sein suçait son sang sans cesse.

Ou, encore :

Cinq capucins saints, ceints, portaient sur leur sein
le seing du Saint-Père.

Et finalement :

*Cinq ou six officiers gascons,
Passant un soir à Soissons,
Marchandèrent des saucissons,
Et demandèrent au garçon :
« Combien ces cinq saucissons ? »
— A vingt sous, c'est cent sous.
C'est cent sous ces cinq saucissons.*

Un autre point important pour toute personne qui compte sur sa parole pour faire valoir soit ses propres idées — s'il est un orateur politique — ou un produit quelconque, — s'il est dans les affaires, comme on dit — ou s'il est diseur de vers, acteur au théâtre ou à la Radio, est celui de la respiration.

C'est un sujet auquel tous les livres de bonne diction ou de phonétique ont consacré des chapitres entiers.

Je crois faire chose utile de résumer ici tout ce qui, d'après moi, a été dit d'essentiel sur l'argument.

Il y a beaucoup d'orateurs ou d'acteurs qui ne peuvent pas aller jusqu'au bout de leurs moyens sans gâter leurs meilleures qualités par le défaut connu qu'on appelle le hoquet. Tous les artistes qui jouent la tragédie, surtout les femmes, en sont affligés.

Les jeunes acteurs ou actrices font à chaque ligne un appel disgracieux et pénible au souffle pour un simple monologue ou pour une scène insignifiante.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Les malheureux mettent en mouvement la tête, le cou, le dos, les épaules : toutes les parties du corps... qui n'ont rien à faire avec la respiration naturelle. Ils doublent ainsi leur fatigue et ils compromettent leur voix.

Madame Talma — la femme de l'illustre tragédien, que j'ai déjà cité —, dans son *ETUDE SUR L'ART THEATRAL*, dit :

« Comment expliquer à un simple commençant qu'il peut respirer à l'aise sans que le public sache qu'il respire ?

« Que là, il se permettra une respiration entière, ici une demi-respiration, plus loin un quart de respiration, quelques fois encore un demi-quart et souvent une respiration presque insensible » ?

Pour affirmer ces principes avec une telle autorité, Madame Talma pouvait invoquer l'autorité de l'acteur incomparable qu'avait été son mari.

En effet, le grand Talma, au début de sa carrière, respirait fort mal. Poussé, emporté par la fougue de son tempérament, il finissait souvent ses tirades dans l'essoufflement et l'impuissance.

Un jour Talma finit par découvrir tous les secrets de l'aspiration et de la respiration en prenant ses aspirations avant que l'air emmagasiné dans ses poumons fut entièrement exprimée.

Mais... et voilà la malice, il s'agissait de dérober au public ces aspirations répétées, qui auraient, d'ailleurs, coupé le discours et interrompu même le courant de l'émotion... Pour cela, donc, il plaçait ses aspirations particulièrement devant l'*A*, l'*E* ou l'*O*, c'est-à-dire

MARIO DULIANI

aux endroits où la bouche, déjà ouverte, permet d'ingurgiter légèrement sans que l'auditeur s'en aperçoive.

Talma lui-même, dans ses *REFLEXIONS SUR LEKIN*, a avoué :

« Il y a des situations où un personnage, emporté par la véhémence d'un sentiment, trouve soudainement toutes les expressions dont il a besoin.

« Les paroles arrivent sur les lèvres aussi rapidement que les pensées de son âme ; elles naissent avec elles, elles se succèdent sans interruption.

« Le débit de l'acteur doit être alors pressé, rapide, d'un seul jet.

« Il doit dérober au public jusqu'aux efforts d'une respiration trop forte et trop prolongée, car reprendre haleine est une sorte de repos, de suspension, qui, toute légère qu'elle soit, ralentit la chaleur du mouvement et en détruit nécessairement l'effet, parce qu'elle semble faire participer l'âme à ce soulagement et à ce repos.

« Au surplus, la passion ne marche pas comme la grammaire ; elle ne s'arrête point toujours où celle-ci l'exige. D'ordinaire, elle respecte peu les points et les virgules, et les franchit ou les déplace au gré de son désordre et de ses emportements. »

Et Talma ajoute encore :

« Pour accomplir ce que j'exige ici, et éviter ce sifflement de la poitrine, ces râlements insoutenables que quelques personnes font entendre au théâtre, il est un moyen que l'expérience m'a fourni, et le voici.

« L'acteur doit reprendre sa respiration avant que l'air soit complètement expiré, et que le besoin et la

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

fatigue le forcent d'en aspirer un trop grand volume à la fois.

« Il faut, donc, qu'il aspire de l'air, peu et souvent, surtout avant que la nécessité l'y contraigne.

« Les plus légères aspirations suffisent, si elles sont fréquentes. Mais dans ce cas, il doit mettre une grande adresse à ce qu'elles passent inaperçues, sans cela les vers ainsi fréquemment coupés rendraient sa diction fausse, pénible et incohérente.

« C'est surtout devant les voyelles, et particulièrement devant l'*A*, l'*E* et l'*O*, que l'on peut plus facilement dérober cet artifice aux spectateurs.

« Pour être mieux compris, je vais en donner un exemple et marquer par un trait les endroits où je placerais les aspirations, si j'avais à dire le morceau suivant :

*Lusignan — le dernier de cette auguste race,
Dans ces moments affreux ranimant notre audace, —
Au milieu des débris des temples renversés,
Des vainqueurs, des vaincus — et des morts entassés, —
Terrible — et d'une main reprenant cette épée,
Dans le sang infidèle — à tous moments trempée, —
Et de l'autre — à nos yeux montrant avec fierté
De notre sainte loi — le signe redouté —
Criant à haute voix — Français, soyez fidèles ! —
Sans doute en ce moment, le couvrant de — ses ailes,
La vertu du Très Haut, qui vous sauve aujourd'hui,
Aplanissait sa route, — et marchait devant lui.*

Règle importante. Quand on a un texte à dire il faut, avant tout, essayer de bien le comprendre.

MARIO DULIANI

Il y a dans chaque phrase des expressions, des idées, des pensées qui sommeillent, si l'on peut s'exprimer ainsi. Il s'agit d'aller les réveiller, de les animer, de leur donner de la vie en rendant agissantes et directes les choses qui, sans cela, resteraient immobiles et figées.

C'est un travail qui rappelle, par certains côtés, le dessin en relief. C'est comme si l'on prenait un crayon et un papier, et l'on traçait les lignes composant un visage... Quand vous aurez bien tracé vos lignes, ce visage restera inerte, sans souffle.

Que faut-il pour le mettre en valeur, pour lui donner l'illusion de la vie ?

Il lui faut du relief... Et ce relief vous ne pouvez l'obtenir qu'en grossissant certaines lignes et en affaiblissant d'autres ; qu'en mettant des clairs-obscurs à certains endroits, afin de créer l'impression du volume.

Cette faculté de « dessiner en relief » est très précieuse au comédien, qu'il soit au théâtre ou à la Radio. Seulement, il faut également se garder de tomber dans l'excès contraire. On ne pourra jamais dire où elle peut entraîner, pour peu que celui ou que celle qui en fait usage manque de goût ou de mesure.

Et, ici aussi, il est nécessaire de faire une courte halte.

Il est évident qu'il y a des manières différentes de jouer un drame, une comédie ou de réciter un morceau lyrique, et même la tragédie.

Le drame s'affirme par les oppositions parfois brutales des mots ou des idées. Par de l'imprévu. Par des secousses, par des à-coups. La passion, qui frémit chez

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

le personnage, doit être perçue par quelque chose de mystérieux, de vague...

La comédie, elle, repose surtout sur l'équivoque : équivoque d'idées, de mots, de sentiments... Le meilleur moyen pour la jouer bien, c'est de la jouer sérieusement, sans se préoccuper si l'aboutissement de votre jeu n'est pas *sérieux*.

Dans la vie on rit d'une femme qui fait la coquette et qui se croit belle parce qu'elle est ridiculement laide, ce qui, au fond, est triste.

Pour obtenir l'effet comique point n'est besoin d'outrer... Il naît tout naturellement, du moment que l'on est naturel.

Mieux encore. Il faut jouer aussi sincère que si l'on jouait un drame.

Car le comique est un drame.

Pour ramener le rire à l'idée bergsonienne — qui est indéniablement la plus juste — disons que tout le comique naît d'un drame : de l'opposition entre le rêve et la réalité.

Prenons l'exemple le plus élémentaire et le plus simple. Un monsieur est pressé parce que quelque chose d'important, de grave pour lui ou pour les siens l'appelle ailleurs. Il se met à courir pour traverser la rue. Il bute sur un obstacle quelconque — une pierre, une sinuosité du terrain, une épiluchure de banane — et il s'étale de tout son long sur le sol.

Tous ceux qui assistent à cette petite scène ne peuvent s'empêcher de rire, à condition bien entendu que la chute n'entraîne pas une blessure apparente, ou ne

MARIO DULIANI

donne pas l'impression immédiate de la douleur physique.

Pourquoi cela ? Ce qui est arrivé à cet homme n'a pourtant rien de drôle. Quel était le rêve de cet homme ? Aller vite.

Qu'a fait la réalité ? Elle l'a fichu par terre.

Le comique, tout le comique, ne sort pas de là.

Et c'est pour cela qu'au théâtre les acteurs comiques qui ont eu le plus de succès ont été ceux qui n'ont jamais donné l'impression de rire...

Qui savaient « faire rire sans rire » justement parce qu'ils donnaient à leur jeu toute l'apparence de la vérité, en jouant sérieusement.

Le parallélisme sur scène est également assuré de faire rire... C'est-à-dire la répétition d'un geste, de l'intonation d'un mot, chaque fois que ce mot doit être prononcé.

Enfin, le moyen le plus adroit, est celui qui consiste à commencer une phrase sur un ton... de l'arrêter brusquement, comme si on venait de s'apercevoir, à l'instant même, qu'elle ne correspond pas à la situation, et de la reprendre, presque fâché contre soi-même de la bétise commise...

Quant au lyrisme, c'est un vol ardent et soutenu qu'il exige... Il procède par bonds et par poussées successives, ou par oppositions. Tout cela, évidemment, est facile à dire... Mais bien autrement difficile à faire !

Par ailleurs, que ce soit par système ou faute de réflexion, toutes ces distinctions, qui sont si simples

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

et si logiques, n'ont jamais été nettement définies. Et pourtant, leur importance ne saurait être contestée !...

Mais on dit : le théâtre vit d'action et non pas de lyrisme... Seulement, on oublie qu'il y a des pièces dont le caractère de l'action est précisément d'être lyrique.

Un comédien digne vraiment de ce nom, ne doit jamais oublier que son rôle consiste à interpréter les textes et en exprimer tout le contenu.

Il faut donc que pour chaque rôle, il sache renoncer à ses méthodes habituelles, ou qu'il les modifie, si elles ne suffisent plus à rendre dans toute sa plénitude le personnage qu'il doit incarner.

Beaucoup de gens croient de bonne foi que pour jouer la comédie il ne faut pas parler comme on parle couramment.

LE MONDE ILLUSTRÉ a raconté jadis cette petite histoire.

Un acteur de troisième catégorie devait annoncer un visiteur. Et d'une voix caverneuse, en gonflant les joues, il entra et s'écriait :

— Madame la Comtesse de Valbreuse...

La manière de débiter cette phrase si simple était tellement grotesque, que le Directeur crut devoir intervenir :

— Voyons, mon ami !... Pourquoi prenez-vous ce ton boursoufflé ?... Dites simplement et naturellement « Madame la Comtesse de Valbreuse ».

— Comment ? fit l'acteur étonné : Il faut donc que je parle comme si je ne jouais pas la comédie ?

MARIO DULIANI

On connaît également l'anecdote de Lucien Guitry.

Il répétait tous les après-midi, à deux heures précises, au théâtre « Edouard VII », une nouvelle pièce.

Le grand acteur, qui avait déjeuné avec des amis, se trouvait avec eux à la porte du théâtre.

Tout à coup, Lucien Guitry regardant sa montre s'écria :

— Pourvu qu'ils n'aient pas commencé déjà la répétition sans moi !

Et pour s'en assurer, il ouvrit la porte et tendit l'oreille.

Au bout d'un instant il parut rassuré.

— Non, non... Ils ne répètent pas encore... Ils parlent *naturellement*...

Reste la fameuse question de l'*inflexion juste*, car c'est en elle que réside l'art de bien dire, que ce soit à la scène, à la Radio ou dans la vie.

Il y a des gens qui, grâce à cette inflexion juste, parviennent à faire accepter comme vraies les histoires les plus invraisemblables du monde, et, par contre, il y en a d'autres qui ne parviennent pas à se faire croire, même lorsqu'ils racontent les choses les plus vraies.

Pourquoi cela ? Parce que l'inflexion est le reflet de la pensée, et pour faire du bon travail, il ne faut pas se contenter de l'à peu près, mais chercher dans une phrase quelle est la pensée dominante.

Cette pensée dominante s'appelle également le *mot de valeur*. C'est-à-dire, le mot qui donne la valeur de la phrase.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Dans chaque période l'inflexion maîtresse crée le mouvement lui-même, et cette inflexion doit exister déjà à l'état potentiel dès le premier mot de la phrase.

Ensuite, il faut s'habituer à garder cette inflexion à travers tous les détails et toutes les incidentes de la période que vous avez à dire.

Mais il y a des cas où le mot de valeur, ou pensée de valeur, ne s'exprime pas à bout d'une seule période, ou même de plusieurs périodes. Dans ces cas, l'inflexion doit rester la même tant que l'idée générale ne change pas, sans aucune crainte, car la répétition de cette inflexion n'engendre aucunement un sens de monotonie. Au contraire, elle ne fait qu'aiguiser l'intérêt et l'attente de l'auditeur.

Dans une tirade un peu longue, les idées — et par conséquent les inflexions — forment pour ainsi dire des tableaux successifs, qui ne doivent pas se confondre entre eux.

Le « mot de valeur » est celui qui résume en lui l'idée générale, et c'est sur lui que doit être porté l'accent tonique de la phrase.

Nécessité donc, de connaître exactement quel est le mot de valeur. Cette connaissance est une des plus grandes forces d'un diseur... Mais attention !... Car son mauvais emploi, ou son abus, aboutiraient à détruire tout naturel...

Méfiez-vous également de ceci. Un mot, qui n'est pas contenu dans l'idée maîtresse de la phrase peut-être un mot de valeur d'une certaine valeur... Mais il peut, également, ne pas être le *mot de valeur*.

C'est pour cela que chez les grands maîtres de la diction, on enseigne aux élèves à déterminer, dans une phrase, quelle est l'idée principale ; à la fixer par les mots qu'elle comporte, afin de pouvoir, ensuite, donner à l'idée principale son plus grand effet et le maximum de son relief.

On a déjà dit : « Soyez naturels. » C'est entendu. Mais existe-t-il un moyen pour être « le plus naturel possible » ?

Oui. Et s'il n'est pas absolument sûr, du moins il approche du but visé.

C'est Léon Brémont qui le suggère.

Il conseille aux acteurs, pendant que leur partenaire parle, de commenter mentalement le texte de ceux-ci par de phrases très courtes, qui ne sont pas prononcées, et qui sont comme l'illustration verbale de ses propres sentiments.

Ces phrases, et l'accent que l'on y met pour les prononcer mentalement, préparent psychologiquement l'acteur à donner la réplique suivante avec une justesse parfaite. En effet, l'acteur s'est mis, ainsi, « dans le climat » de son personnage, et dans la chaleur de l'action. Alors ses répliques n'ont pas l'air de tomber à vide, ni d'être un texte mort.

Léon Brémont cite lui-même ce cas :

« Au premier acte de *TARTUFFE*, quand Cléante dit à Orgon :

Les sentiments humains, mon frère, que voilà !...
il exprime ironiquement cette pensée :

— Mon frère, je vous félicite sincèrement de vos sentiments qui sont si peu humains !

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

C'est *cette idée ironique*, non prononcée, mais pensée, mais ressentie par l'acteur, qui donne l'inflexion juste à l'acteur.

Surtout qu'on ne s'avise pas à trouver cette inflexion dans le texte.

Aujourd'hui, plus que jamais, les auteurs abondent en didascalies de ce genre :

— *Avec hésitation...* — *Avec retenue* — *Avec emportement* — *En proie à l'angoisse* — *Douloureusement* — etc.

Toutes ces indications, qui semblent donner des précisions, restent par contre assez vagues. Et c'est au jeu seulement qu'on peut en fixer la valeur exacte.

Et finissons ce long chapitre en parlant du tragédien : un emploi qui tend de plus en plus à disparaître, car on joue de moins en moins la tragédie.

On dit que le tragédien est conventionnel.

Bien sûr. Le genre théâtral qu'il joue l'est aussi. Il est hors de la vie.

La tragédie est au reste de la littérature dramatique un peu ce qu'un grand monument est à la sculpture. Elle est plutôt un symbole.

Pour être un tragédien cela demande beaucoup à un acteur, et c'est un art de peu de rendement, car il ne peut interpréter que certains grands poètes d'autrefois, qu'on joue très rarement et, par contre, il faut vivre tous les jours.

Quelles sont les œuvres écrites depuis de longues et de longues années que l'on peut appeler encore « tragédies » ?

La tragédie a cédé la place au drame. Et même pour certains héros de tragédie on demande un jeu

MARIO DULIANI

« plus dans la vie ». Ou si l'on préfère : « plus réaliste ».

Nous savons — pour l'avoir vu plus haut — que ce qui enlève de la force et de la vigueur au texte, c'est l'abus des détails, la recherche exagérée des mots de valeur, les valeurs fausses ou inutiles.

C'est pour cette raison qu'en général les tragédies et les classiques demandent tant d'étude. C'est parce que les mots contiennent une telle abondance d'intentions fortes, que la compréhension exacte de ces textes exige une analyse très serrée.

Il est rare que dans la tragédie l'on trouve le mot de valeur juste du premier coup. Parfois on ne le trouve qu'après très très longtemps.

On cite à ce propos le fameux mot de valeur trouvé par Talma dans OTHELLO de Ducis.

A la première scène du quatrième acte de cette tragédie, la tirade principale se terminait de la manière suivante :

*S'il le faut qu'à ce rival, Desdemone infidèle
Aie remis ce bandeau !... Dans leur rage cruelle
Nos lions du désert, sous leurs antres brûlants,
Déchirent quelque fois les voyageurs tremblants...
Il faudrait mieux pour lui que leur faim dévorante
Dispersât les lambeaux de sa chair palpitante
Que de tomber vivant dans ces terribles mains.*

Dans ce morceau emphatique, les deux derniers vers fournissaient indéniablement matière à obtenir du succès à un grand tragédien.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

C'est pour cela que tous les interprètes du rôle d'Othello avaient toujours fait un sort à peu près égal à tous les mots de la tirade, ne réservant la force d'accentuation que sur l'adjectif « terribles » du dernier vers.

Là, ils s'en donnaient à cœur joie !... Ils ne trouvaient jamais assez de vibrations pour faire sonner :
Que de tomber vivant dans ces terrrrrrribles mains.

Talma, qui avait joué ce rôle aux débuts de sa carrière, avait suivi la tradition, sans plus.

Mais le 21 mars 1825, reprenant le rôle, il obtint une sorte de triomphe en accomplissant ce que l'on peut appeler un changement de mot de valeur.

Au lieu de porter tout l'effet sur le mot « terrible », il s'avisa de mettre en pleine lumière un mot qui était resté jusqu'alors dans l'ombre.

Talma passa rapidement sur toutes les banalités de la longue période. Mais, arrivé au dernier vers, au moment de prononcer le mot *VIVANT*, il fit une pause imperceptible. Son œil prit une expression de cruauté farouche, raffinée... Et il fit ainsi comprendre au public avec quelle volupté il se vengerait de son rival, à condition que celui-ci fut encore vivant.

Ce fut un triomphe.

Talma a enseigné ainsi à chercher l'effet dans une pensée juste, en dehors des sonorités ronflantes, et quelques fois insignifiantes.

Cette trouvaille de Talma donne le vrai type du *mot de valeur* : de ce mot qui déplace l'accent tonique de la phrase pour l'absorber à son profit et donner ainsi toute l'importance de l'idée.

MARIO DULIANI

Mais cette idée, que le mot de valeur résume en lui, est bien celle qui domine tout le reste. Car d'un bout à l'autre de sa tirade, Othello n'exprime que la cruauté.

Cet arrêt, marqué par Talma, avant le mot de valeur, pour amener l'idée fondamentale au premier plan, est ce qu'on appelle « un moyen savant ».

On l'emploie quand il faut mettre en pleine lumière une intention forte.

PRIMO : SACHEZ ARTICULER !...

On l'a dit et répété : pour être un bon comédien il faut jouer « naturel ». Il y a des jeunes qui prennent cette recommandation tellement à la lettre, qu'ils ne se donnent même plus la peine d'articuler, sous prétexte que cela fait « vraiment naturel ».

Or, il faut s'entendre et se comprendre.

Lorsqu'on se trouve sur une scène, sur une estrade, sur un point élevé par rapport au public, et qu'il faut parler assez distinctement pour être entendu par tout l'auditoire — même par celui qui occupe les derniers rangs — on doit, tout d'abord, commencer par élever le ton de la voix.

Sinon, personne n'entendra ce que vous dites.

Seulement, pour élever la voix on n'a pas besoin de changer d'expression, d'intention, d'assumer l'air d'un récitant, de faire de la cantilène.

On peut parler fort, et parler avec l'expression normale, je veux dire sans emphase, et sans grandiloquence.

Si lorsque vous vous adressez à un Monsieur qui est assis dans le fauteuil de son bureau vous n'avez pas besoin de hausser le ton, mais il vous suffit de parler clairement afin d'être bien entendu, il n'en va pas tout à fait de même lorsque vous vous adressez à un auditoire à la fois éloigné et nombreux. Car ici, dans la nécessité où vous vous trouvez de faire par-

MARIO DULIANI

venir chaque syllabe jusqu'au fond de la salle, vous devez forcément marquer une imperceptible pause entre chaque syllabe...

Cette pause existe déjà dans la nature même des choses. Il s'agit seulement de la rendre un tout petit peu plus apparente.

Pour nous expliquer mieux, prenons comme base la fameuse théorie atomique, celle à laquelle, en somme, on doit la bombe du même nom.

D'après cette théorie, donc, tout ce qui existe est apparence. La réalité est autre.

Voici une grosse solive de fer suspendue dans le vide. Cette solive est composée de molécules qui ne se touchent pas, qui sont en vibration perpétuelle, qui s'écartent les unes des autres sous l'influence de la chaleur, et se resserrent sous l'influence du froid.

Qu'est-ce qui constitue, alors, la solidité de cette barre de fer ? Ce sont les molécules invisibles, qui ne se touchent pas, qui sont composées d'atomes, lesquels se divisent à leur tour en protons, en électrons, etc.

Il en va de même pour le courant électrique, qui n'est que le produit d'une série de vibrations se suivant de très près... De la lumière, des couleurs, qui ne sont que des émanations suivies et rapides... Du son, qui est composé d'une série de petits sons, se suivant à une distance infiniment rapprochée, mais qui est tout de même une distance.

Et c'est à quoi je voulais en venir.

Le son qui part de votre bouche pour être perçu avec la même clarté, avec la même netteté et la même intensité dans toute la salle, doit être espacé d'une

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

manière imperceptible afin de donner le temps à chacun des éléments qui le composent, et qui ne sont, dans le cas particulier, que les syllabes, d'arriver aux oreilles de tous les auditeurs, surtout de ceux qui sont aux derniers rangs.

Il importe, donc, d'apprendre et de s'habituer immédiatement à bien articuler.

Sinon, vous ne serez jamais entendu. Et vous ne serez jamais compris !

Vous pourrez, alors, être aussi émouvant que Sarah Bernhardt, Réjane ou Lucien Guitry, personne n'aura jamais l'agréable occasion de s'en apercevoir.

Et vous moisirez dans l'obscurité.

La diction est donc la réalisation la plus directe et la plus complète de la pensée.

Elle met tout en action. C'est autour d'elle que tout évolue.

Sans elle aucun comédien peut espérer atteindre à quelque chose.

Et la diction est la seule matière qui soit réellement apte à l'enseignement. La seule susceptible d'être efficacement apprise.

Quelques règles générales, indiquées dans les meilleurs traités de phonétique, suffiront, je l'espère, à vous donner le goût d'en vouloir savoir davantage.

De la bonne prononciation dépend la clarté du discours, la correction du débit, la vie même de la parole.

Il faut donc connaître ses règles précises.

Tout le monde sait que les consonnes représentent la charpente des mots. Elles seules lui donnent corps.

MARIO DULIANI

Elles constituent la science de la prononciation, tandis que les voyelles se contentent d'avoir l'intonation, qui est acceptée comme bonne.

Peu de personnes naissent avec une articulation parfaite. Chez les uns, elle est dure ; chez les autres, elle est molle ; chez d'autres encore, elle est lourde.

Seul un travail — et un travail méthodique — peut corriger tous ces défauts. M. Régnier — qui était incontestablement un grand maître en la matière — a suggéré ce système.

— Vous avez un secret à confier à un ami. Mais vous ne pouvez pas parler à haute voix parce que dans la pièce voisine il y a des gens qui vous écoutent.

Vous vous mettez, alors, en face de votre ami, et là, en employant le moins de sons possibles, *EN PARLANT TOUT BAS*, vous chargez l'articulation de porter vos paroles à *ses yeux*, en même temps qu'à *ses oreilles*.

Car il vous *regarde* parler, cet ami, autant qu'il vous *écoute* parler...

L'articulation, dans ce cas, accomplit une double besogne. Elle fait office de son, et dans ce but elle est obligée de dessiner nettement les mots que vous prononcez et d'appuyer fortement sur chaque syllabe, pour que celle-ci entre dans l'esprit de votre auditeur.

Si vous ne croyez pas à ce que Régnier avance, faites-en l'expérience vous-même, chez vous. Cela ne vous coûtera pas cher.

Soumettez-vous pendant quelques mois à cet exercice, et vous vous rendrez rapidement compte que cette gymnastique aura si bien assoupli et fortifié vos muscles articulateurs que, par la suite, ils répondront

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

avec élasticité et avec souplesse à tous les mouvements de la pensée et à toutes les difficultés de la diction, auxquels il vous plaira de les soumettre.

Le rôle de l'articulation dans la lecture est immense.

C'est l'articulation, et l'articulation seule, qui donne la clarté, l'énergie, la passion, la véhémence au discours.

Sa puissance est tellement grande que si vous avez une bonne diction, une bonne articulation, vous pouvez racheter toutes les faiblesses possibles de votre voix, même en face d'un grand auditoire.

De grands acteurs n'avaient presque pas de voix. Monvel, par exemple, et qui en fut un, n'avait même pas de dents.

Et, cependant, non seulement on ne perdait pas une seule de ses paroles, mais jamais artiste ne fut plus pathétique et plus entraînant.

Et tout cela, grâce à l'articulation !...

Il y eut autrefois un autre acteur, nommé Andrieux, qui après des débuts difficiles parvint, à force d'étude, à acquérir une articulation parfaite. Il tenait littéralement enchaîné son public.

Et ce n'est pas sans raison qu'on disait de lui :

— Andrieux, ne se fait entendre qu'à force de se faire écouter.

C'est-à-dire : à force d'articulation !...

Un autre point sur cet aspect particulier de l'articulation.

La question de la lettre R et du grasseyement.

Qu'est-ce que c'est, au juste, que grassayer ? C'est pousser la lettre R du fond de la gorge et de la base du palais. Elle produit, prononcée ainsi, une sorte de

trémolo pâteux, qui n'est pas une articulation à proprement parler, mais qui est plutôt un désagréable effort de phonétique.

On se souvient que dans « Le bourgeois gentil-homme », Molière fait dire à son professeur de philosophie :

—« L'R se prononce en portant le bout de la langue jusqu'à la hauteur du palais ; de sorte qu'étant frôlé par l'air qui s'échappe avec force, elle lui cède, et revient toujours au même endroit, faisant une sorte de tremblement. »

Dans leur « *Dictionnaire Général de la Langue Française* », A. Hatzfeld et A. Darmesteter, donnant à la faute du grassayement la valeur d'un fait acquis, écrivent :

« Quand la pointe de la langue vient s'appuyer contre les alvéoles, elle produit, en roulant, l'R roulée, ou l'R alvéolaire, prononcée encore dans certaines provinces de la France et sur la Seine. L'R roulée a été remplacée à Paris au dix-septième siècle par l'R palatale. »

Mais qu'est-ce que c'est, alors, cette R palatale ?

C'est le nom officiel sous lequel on a admis le grassayement dans la prononciation française.

Selon Louis Favre, le roulement de l'R ne devrait pouvoir s'appliquer qu'aux R redoublées.

En tout cas : on peut arriver à cette conclusion : évitez le grassayement !

Il ne donne pas de naturel au langage. Au contraire, il lui enlève toute énergie.

DIRE DES VERS...

« Trop souvent, en écoutant ceux qui récitent des vers, il m'est arrivé, au bout de quelques secondes, de ne plus les suivre, autrement dit de ne plus les entendre.

« Et pourquoi cela ?

« D'abord à cause du ton conventionnel que ces diseurs se croient obligés de prendre, malgré leurs efforts, ou peut-être *à cause* des efforts pour faire un sort à chaque syllabe...

« Tout cela devient un si merveilleux soporifique que j'ai vu de mes yeux vu, à une séance poétique, la moitié du public, en toute innocence, s'assoupir et ne se réveiller en sursaut qu'au bruit des applaudissements. »

Ce n'est pas moi qui ai écrit ces lignes. Mais une femme poète de grand talent, Madame Lucie Delarue-Madrus. Et les diseurs auxquels elle fait allusion, ce n'est pas ici, au Canada, mais à Paris, qu'elle les a entendus.

Ce qui prouve que la maladie est universelle, et qu'elle atteint tous les pays au même degré, avec la même intensité.

Mais pourquoi diable un poème doit-il, dans la bouche de certains diseurs, devenir cette espèce de lamento consternant ?

MARIO DULIANI

D'autre part, si les strophes de l'œuvre interprétée comportent quelque véhémence, le diseur a si souvent l'air de faire une épouvantable scène aux auditeurs, que ceux-ci, impressionnés, battent frénétiquement des mains à la fin, comme s'ils venaient d'être délivrés d'un danger.

C'est encore Lucie Delarue-Madrus qui raconte cette amusante anecdote.

« Je n'oublierai jamais une matinée lyrique chez une importante dame qui protégeait la poésie.

« Un jeune acteur, pour faire entendre le poème qu'il avait à dire, et qui était d'un auteur peu connu, s'était appuyé contre un grand piano à queue du salon sur lequel trônait un immense vase rempli de fleurs.

« Dès le début du poème, l'acteur commença, pour ainsi parler, son *crescendo* par le gros bout, de sorte qu'au moment d'intensifier son effort, il fut nécessairement obligé de pousser des rugissements léonins. Pour corser la chose, il y ajouta une mimique qu'il poussa jusqu'à fourrager à deux poings ses cheveux, et avec tant de violence, que le piano recula, fit vaciller le vase de fleurs, lequel, retenu à temps, n'en créa pas moins une petite panique parmi les premiers rangs de l'assistance.

« Inutile de dire que pour ma part, je n'avais pas compris un traître mot de ce poème, trop occupée à regarder le catastrophique acteur.

« Rentrée chez moi, j'eus la curiosité, possédant le livre du poète cité, de chercher le poème.

« J'y découvris, avec stupeur, qu'il ne s'agissait que de roses, d'azur et de papillons... »

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Evidemment, tous ceux qui se mêlent d'interpréter des vers n'y mettent pas cette ardeur néfaste.

Mais il n'est que d'observer l'attitude de quelques-uns, pendant qu'ils déclament, pour se rendre compte de l'état de crispation dans lequel ils se trouvent, et qui ne peut que leur retirer le naturel.

Or, justement, la poésie étant, de par sa forme même, un langage inusité, demande à être dite sans emphase, à seule fin que la température reste respirable.

Surveillez un instant la feuille de papier que tient à la main le diseur, s'il lit...

Voyez le tremblement dont est agitée cette pauvre feuille de papier... au bout de deux mains prises de crampes...

Pourquoi faire tout cela ?

Pas plus dans la récitation que dans les sports ou dans les exécutions musicales, la crispation n'est de mise pour assurer la réussite.

Bien au contraire !... Il s'agit d'être à la fois précis et abandonné : formule même de l'équilibre.

Essayer d'échapper à cette loi, c'est tomber de cheval ou de bicyclette, culbuter en ski ou en patins, faire des couacs en chantant, grincer au violon et ainsi de suite.

Et c'est surtout dire faux quand on récite des vers !

Au contraire on dirait que le but suprême de certains récitants, dès qu'il s'agit de vers, soit de les transformer en prose, fussent-ils des plus classiques !

Une réussite capitale à leurs yeux, est de déséquilibrer les alexandrins réguliers jusqu'à ce que cesures, hémistiches et rimes disparaissent totalement, alors que

MARIO DULIANI

le poète s'est, lui, donné tant de peine pour respecter le difficile solfège de la prosodie régulière.

Que dirait-on d'un exécutant qui se permettrait de croquer les temps en musique ? La musique est pourtant la moitié d'un poème, puisque celui-ci partage avec elle le rythme, ce battement de cœur commun aux deux...

Enfin, il est de nombreux artistes — ou soi-disant tels — qui, récitant, ignorent profondément de quels éléments un vers est fait.

Combien de fois a-t-on entendu déclamer de malheureux poèmes auxquels on ajoutait ou supprimait des pieds avec la meilleure bonne foi du monde !...

O vous, qui voulez dire des vers, n'oubliez jamais que la poésie est avant tout un rythme...

Si le diseur ne fait pas ressortir ce RYTHME, il ne rend pas l'œuvre du poète.

C'est Léon Brémont qui dit :

« Si dans un alexandrin, je n'entends pas :
1,2,3,4,5,6, — 1,2,3,4,5,6.

comme dans ce vers de De Musset :

Pâle étoile du soir, messagère lointaine

ou :

1,2 — 1,2,3,4 — 1,2 — 1,2,3,4.

comme dans l'admirable invocation du Lac :

O temps suspend ton vol, et vous heures propices

ou :

1,2,3,4 — 1,2,3,4,5,6,7,8.

comme dans :

Que savons-nous ? Qui donc connaît le fond des
[choses ?

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

ou, encore :

1,2,3,4, — 1,2,3,4, — 1,2,3,4.

comme dans ce vers de Victor Hugo :

La fleur au front, la boue aux pieds, la haine au cœur...

« Si je ne les entends pas, ces douze coups, résonner en moi, obscurément, mystérieusement, avec une absolue netteté, je dis que le poète a été trahi, et qu'on a déformé son œuvre. »

Mais comment le trouver ce rythme ?

C'est très facile. Par l'E muet.

Dans les œuvres lyriques son rôle devient capital et la prononciation, ou, plutôt, l'émission parfaitement juste de cette voyelle constitue la vraie pierre de touche pour juger d'un diseur de vers.

Exemple : prenons ce vers et supprimons le son de l'E muet :

Pâle étoil (e) du soir, messagèr (e) lointaine

on n'entend que 1,2,3,4,5. et 1,2,3,4,5.

au lieu de :

1,2,3,4,5,6 — 1,2,3,4,5,6.

Résultat ? On n'a plus qu'un vers de dix pieds au lieu de douze.

Si l'on ne sait pas manier les E muets, on ne sait pas dire des vers. Car dire mal des vers c'est prononcer tous les E muets également, comme les petits enfants qui récitent la fable de la *Cigale et de la fourmi*.

Mais c'est encore, et surtout, ne jamais les prononcer ou en considérant comme quantité négligeable ces E muets, que l'on trahit le poète.

MARIO DULIANI

Mais, d'abord, est-ce qu'il existe réellement un *E* muet, que l'on ne prononce absolument pas ?

Non ! Et l'appellation de *E* muet est donc fausse.

Il n'y a pas de voyelles muettes.

En ce qui concerne l'*E* on devrait l'appeler *E* sourd, *E* souple, *E* doux, *E* atténué, *E* variable, *E* coloré, *E* poétique, *E* faible... Tout ce que vous voulez, en somme : excepté : *E* muet !

Mais puisqu'il faut employer les mots imposés par l'usage, appelons-le *E* muet.

D'après Brémont on distingue trois *E* muets.

L'*E* muet qui se prononce entièrement, avec toute sa sonorité douce encore, mais précise.

Celui qui se murmure, plutôt qu'il ne se prononce.

Celui qui ne se prononce pour ainsi dire pas, mais qui compte dans la mesure, qu'il faut suggérer plutôt que dire à l'auditeur.

Reste à savoir quand faut-il employer un de ces trois *E*.

C'est ici que se place l'œuvre du professeur.

Seulement, le professeur ne peut pas donner le talent. Il peut montrer comment s'y prendre pour garder le rythme à un vers, qui autrement le perdrait complètement.

Quant à la rime, elle appartient encore au domaine du rythme. Son importance varie considérablement, suivant les œuvres et les écoles.

Mais le diseur doit toujours s'en préoccuper, pour lui donner, dans le vers, la valeur exacte qu'elle doit avoir.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Il faut soutenir la rime, et ne jamais la laisser tomber tout à fait.

Il y a des œuvres où elle prend une importance de premier plan.

Il y a deux ou trois syllabes pleines qui riment... Dans ce cas, on l'impose par l'articulation tantôt plus souple, tantôt plus fine et plus légère, tantôt nerveuse et forte, en mettant même un silence avant ou après.

Mais ce dont il faut se garder, c'est de rapporter à la rime, ce qui est strictement dû au rythme et au relief. Il y a des poètes qui demandent beaucoup plus à l'harmonie intérieure du vers qu'à la rime.

En somme : la rime n'est qu'une note dans le concert. Elle fait partie de la musique.

Mais elle n'est pas la musique.

C'est la phrase qui est lyrique.

Le mot qui rime, ne l'est pas.

Arrivons à la conclusion sur ce chapitre.

Nous avons vu que l'art de dire des vers, ou de réciter soit à la Radio, soit au théâtre, comporte une autre règle : celle de l'expression. Cette expression est faite de deux qualités : le mouvement et l'inflexion.

Ces deux éléments sont étroitement liés. Le mouvement donne la vie à la phrase, l'inflexion en fixe le sens.

Comme chez l'homme la pensée précède l'action, on doit faire précéder l'inflexion au mouvement.

C'est l'idée maîtresse qui conduit un discours. Et comme c'est l'inflexion qui traduit cette idée, plus on

se rapproche de la diction pure, plus on s'aperçoit que c'est l'inflexion qui engendre le mouvement.

Mais chez l'acteur, en général, la principale préoccupation n'est pas tant l'inflexion, que le mouvement. Et ceci parce que sur la scène, c'est le mouvement que le public saisit le plus vite, c'est le mouvement qui provoque les applaudissements ou les rires, c'est le mouvement qui décide du succès d'une tirade.

On a cité souvent le cas — et j'ai assisté moi-même à plusieurs de ces incidents — d'un acteur qui, à la suite d'une soudaine faiblesse de mémoire, a interverti l'ordre de certains mots. La tirade ou la réplique n'avait plus de sens... Mais le public emporté, subjugué par le mouvement, ne s'en aperçut même pas.

Ce n'est certes pas une méthode à recommander à ceux qui veulent faire du théâtre ou de la Radio... Mais il est certain que si pareil malheur arrive, au lieu de revenir sur ses paroles et corriger le texte qu'on a mal dit, en attirant ainsi l'attention du public sur l'erreur commise, il vaut mieux poursuivre sa récitation dans le mouvement, comme si de rien n'était.

Le public se demande si c'est lui qui a mal compris... Et souvent, ou presque toujours, il ne s'en aperçoit même pas, tout tendu qu'il est de connaître la suite de l'action.

Pour éviter que ces incidents se produisent, on ne saurait jamais recommander assez la première règle, qui consiste à saisir complètement et parfaitement le sens d'une phrase. Seulement après on peut lui donner le mouvement qu'elle comporte avec les nuances dictées par le sens du texte lui-même.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

En somme, il faut procéder de l'ensemble au détail, et non pas du détail à l'ensemble.

Ainsi que le disait Régnier, qui fut un célèbre professeur de diction en France :

« Il faut avant tout apprendre à apprendre. C'est-à-dire, à se rendre familière l'opération qui consiste à commencer par disséquer un texte avant que de l'apprendre par cœur et surtout de le dire. »

VOULEZ-VOUS DEVENIR ORATEUR ?

Tous les hommes qui lisent peuvent-ils devenir des orateurs de talent ?

Tous, non. Mais tous les esprits, quelque peu distingués, dans la mesure de leur intelligence, et de leurs moyens naturels, oui !

En admettant que « le génie ne soit que le produit d'une longue patience » — ce qui est encore à prouver — il est certain que si on n'acquiert pas comme on veut le génie, on peut par contre se former du talent.

Dans le cas qui nous occupe, en quoi consiste-t-il le talent d'un orateur ?

Savoir parler !

Nous avons déjà vu que si la conversation admet, et même demande, une certaine négligence, un certain laisser-aller dans le débit, des incorrections volontaires qui forment une sorte d'attrait, tout cela est inadmissible et constituerait un défaut impardonnable, chez un orateur ou chez un lecteur.

Causer comme on lit, ce serait du pédantisme. Mais lire comme on cause, ce serait souvent de la vulgarité.

Du point de vue de la diction, il y a des gens qui *causent* très bien, et qui *parlent* très mal.

Prenez un avocat. Causez avec lui. Son débit est naturel et simple.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Mais qu'il entre dans une salle d'audiences, qu'il entreprenne de prononcer sa plaidoirie... Le voilà qu'il n'est plus le même. Il devient emphatique !

Il causait juste. Il parle faux. Il a l'air de jouer un rôle.

Il y a des prédicateurs qui souffrent du même défaut.

Donc, non seulement il faut apprendre à lire, mais il faut également apprendre à parler. Et pour cela, il faut commencer à apprendre à lire.

Ici aussi, pour ceux qui veulent parler en public, ou lire dans une salle une conférence préparée d'avance, deux choses sont nécessaires avant tout : des études de diction et des exercices de la voix.

C'est Legouvé qui raconte l'histoire amusante d'un sien ami, un député, qui devait prononcer un discours grâce auquel il escomptait entrer dans le Ministère.

Le discours fut complètement raté.

Pas de diction... Pas d'aspirations !... Pas de respiration !...

Après avoir parlé à voix trop haute, il se mit à parler trop vite. Comme Legouvé lui en fit la remarque, l'autre répondit :

— J'ai voulu abréger...

— Justement, c'est l'effet contraire que tu as atteint ! L'auditeur est plus fin qu'on ne croît. Quand un orateur précipite son débit il devine, à cette précipitation, qu'il saute quelque longueur. Il ne se serait pas aperçu de ce détail, mais toi tu le lui as dit... Alors l'impatience a gagné la Chambre...

— Quoi faire, maintenant ? se demandait le député plaintivement.

MARIO DULIANI

— Rien de plus simple. Prends un professeur de diction !

— Tu en connais un ?

— Oui. Monsieur Samson.

Alors le député de se récrier :

— Tu n'y penses pas !... Je ne peux pas, moi, aller prendre des leçons chez un acteur... Qu'est-ce que diraient les gens ?... Un homme politique dans ma situation !... Un homme d'état !...

— Personne n'en saura rien, le rassura Legouvé.

Le député s'en fut donc prendre ses cours chez Samson. Celui-ci posa, assouplit et fortifia la voix du député. Il le fit lire... Il lui apprit à commencer ses discours un peu lentement, et sur un ton un peu bas. On se taisait pour l'entendre... Et il s'en suivait qu'on l'écoutait.

Six mois après, le député était devenu Ministre !

Evidemment, depuis l'époque de Samson, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts de la Seine, puisque j'ai raconté comment presque tous les ministres et chefs de file de la Troisième République avaient pris des leçons de diction.

Vous, monsieur, qui lisez ces lignes, avez-vous la velléité de sortir du cadre habituel de votre existence ? De faire de la politique ? De devenir conseiller municipal ? Député provincial ? Député fédéral ? Grand homme d'affaires ?

N'hésitez pas !... Ne tardez pas !... Préparez-vous ! Vous ne le regretterez pas...

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Allez prendre des leçons de diction !

Ici aussi il y a un travail préliminaire, très simple et très facile à faire.

C'est celui qui consiste à lire tout seul et à haute voix.

En quoi réside le talent d'un lecteur ? A rendre les beautés des œuvres qu'il lit. Pour les rendre, il faut nécessairement les comprendre. Et c'est le travail qui les lui fait mieux comprendre.

Sainte Beuve avait raison lorsqu'il affirmait que « la lecture en public est un bon moyen de critique ».

En effet, la lecture à haute voix donne une puissance d'analyse que la lecture muette ne pourra jamais atteindre.

Mais par contre, combien d'écrits ne peuvent pas résister à l'épreuve !...

On dit qu'une chose saute aux yeux...

Ernest Legouvé, qui a écrit un remarquable manuel sur l'art de la lecture — et dans lequel je puise plusieurs de ces remarques si pertinentes — note qu'une chose « saute aussi à l'oreille ».

Les yeux courent sur les pages, passent des longueurs, glissent sur l'endroit dangereux.

Mais quand on parle, l'oreille entend tout. Et elle a ses délicatesses, ses susceptibilités, ses clairvoyances dont les yeux ne se doutent même pas.

Il s'établit, alors, entre celui qui parle ou qui lit, et celui qui écoute un courant électrique qui finit par devenir une sorte d'enseignement mutuel.

L'orateur n'a pas besoin d'être averti. Il s'éclaire en éclairant les autres. Il n'a pas besoin d'attendre les

murmures d'impatience ou de fatigue. Il lit dans les impressions qu'il recueille dans la salle.

On dirait que ses facultés de critique, mises en branle par ce redoutable contact avec le public, parviennent à une sorte de divination.

Toutes les règles données aux aspirants acteurs sont généralement valables aussi pour les aspirants-orateurs.

Avec cette différence, toutefois : que l'orateur ne peut pas, comme l'acteur sur la scène, se cacher derrière son personnage. Il faut qu'il soit *lui* !...

En outre, il y a encore cette différence : qu'un orateur est obligé de garder la parole tout seul pendant bien plus longtemps qu'un acteur. Et cela demande une attention encore plus particulière pour sa voix et pour sa respiration.

L'organe de la voix — nous dit encore Legouvé, — est aussi un instrument. Il a un clavier comme le piano. Il a deux octaves, trois espèces de notes, des cordes plus grosses et des cordes plus minces. Et de même qu'on ne parvient pas à jouer du piano sans étudier, de même on n'arrive pas à bien jouer de sa voix sans apprendre.

Il y a trois espèces de voix cataloguées : la voix basse, la voix de médium, et la voix haute. Toutes trois sont indispensables à l'art de la lecture ou de l'oratoire.

La plus solide et la plus naturelle est la voix médium.

Les notes basses ont une grande puissance. Celles hautes sont fragiles. Si on en abuse, on peut casser ou dérégler tout le système de la voix.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Le célèbre avocat Berryer perdit un procès important pour avoir attaqué son plaidoyer sur un ton trop haut. C'est lui-même qui a raconté comment la chose s'était produite :

— A un moment donné la fatigue m'a pris au larynx... Et puis aux tempes... Et des tempes, elle est passée au cerveau...

L'abus de notes basses amène la monotonie. Cela sonne terne ou sourd.

Mais pour bien prononcer un discours, soit à la Cour, soit au Parlement, ou pour bien lire — comme d'ailleurs pour bien réciter au théâtre et à la Radio, ainsi que nous l'avons vu précédemment — il faut savoir bien respirer.

Revenons une fois de plus sur ce problème de la respiration.

Dans la vie ordinaire on respire sans s'en rendre compte. On ingurgite de l'air et on le renvoie sans y penser. Mais quand on parle à quelques centaines ou à quelques milliers d'auditeurs, ou qu'on lit à haute voix, — et ce pendant une heure ou une heure et demie — le débit de l'air qui sort de nos poumons est plus rapide, plus fort, plus violent.

La respiration normale ne suffit plus à la quantité de souffle que demande l'action de parler.

Nous avons vu qu'il y a deux opérations à accomplir : respirer et aspirer.

Aspirer, c'est emmagasiner de l'air. Respirer c'est sortir cet air pour faire entendre les sons de la parole.

Or, bien aspirer est tout un art. Bien respirer, est un autre art.

Si on n'aspire que de la partie supérieure du poumon, il n'y a pas assez d'air.

La réserve s'épuise vite. A un moment donné, l'air vous manque. Vous faites un effort qui devient une fatigue pour vous, et surtout pour ceux qui vous écoutent.

Premier devoir, donc, d'un conférencier ou d'un orateur est d'aspirer profondément, de façon à avoir les poumons bien garnis.

Un mauvais orateur n'aspire pas assez et respire trop.

Il ne sait pas distribuer son air avec ménagements, ni avec science.

Alors l'orateur est obligé de donner des coups d'aspiration bruyants que, nous l'avons vu, on appelle hoquet. Et même à cause de celui qui avant d'apprendre à bien respirer était affligé par ce travers, qu'on appelle *le hoquet Talma*.

Et ceci à la suite d'une aventure qu'il est intéressant de connaître.

Talma, encore jeune, jouait *LE PERE DE FAMILLE* de Diderot.

Arrivé à une tirade interminable, appelée « Mille cinq cents livres de rente et ma Sophie » il part, il s'emporte, et finalement il rentre dans les coulisses épuisé, hors d'haleine... Mais il ne peut pas aller très loin. Il est obligé de s'appuyer à un décor et de souffler comme un bœuf.

Le vieil acteur Molé, qui le voyait faire, s'approcha de lui et lui dit :

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

— Imbécile !... Et tu veux jouer de la tragédie !... Viens me voir demain matin, chez moi, et je t'apprendrai comment on peut ne pas s'époumonner.

Talma y alla. Mais il ne s'entendit pas avec Molé. Il se fâcha même avec lui.

Alors il se prit à guetter un autre vieil acteur, Dorival, qui sur scène était toujours parfaitement à l'aise avec la respiration. Et c'est de la sorte qu'il apprit la fameuse théorie de prendre son souffle devant les mots qui commencent par *A*, par *E*, ou par *O*, dont on a parlé dans un chapitre précédent.

La respiration joue un rôle immense dans l'art oratoire. L'orateur, emporté par son sujet, peut oublier sa ponctuation, courir à travers les phrases. Mais il doit toujours être maître de son souffle.

Pour un acteur cette règle va même plus loin. Car l'acteur doit être maître de son souffle même lorsque l'action lui impose de le perdre. Un bon acteur n'a pas le droit d'être essoufflé que par un effet de son art.

Seulement l'acteur peut se reposer, respirer pendant que ses partenaires parlent. L'orateur, non. Il faut qu'il poursuive son discours jusqu'à la fin.

Voici, à leur usage, quelques petits trucs du métier.

D'abord faites l'expérience suivante. Prenez une chandelle allumée, placez vous en face de la flamme et prononcez en chantant la lettre *A*.

La lumière vacillera à peine.

Mais au lieu d'un seul son, faites-en une gamme, et vous verrez qu'à chaque note la lumière tremblera.

MARIO DULIANI

Un bon orateur, et même un bon acteur, doit parvenir à exécuter une gamme montante et une gamme descendante, sans que la flamme s'agite.

Comment parvient-il à ce résultat?

D'une manière très simple. En apprenant, peu à peu, à ne laisser échapper que le souffle nécessaire pour pousser le son au dehors de sa bouche.

L'air a perdu ainsi sa faculté de vent, pour se réduire à sa faculté de bruit. Par ailleurs, quand vous voulez aspirer et respirer librement, asseyez-vous sur un siège très haut. Enfoncé dans un fauteuil ou sur une chaise basse, vous ne pourrez jamais aspirer de la base des poumons.

Ayez également soin de rester bien droit. L'homme courbé aspire et respire mal.

Enfin, ayez le dos appuyé. Quand on lit devant le public, si l'on se sent fatigué soit vocalement, soit cérébralement, vous pouvez facilement vous reposer sans que personne ne s'en aperçoive, en appuyant largement votre dos à la chaise. La respiration se fait immédiatement sans effort...

Il a été question dans ce chapitre des *liseurs* et des *orateurs*... La différence entre les deux est énorme.

Les liseurs sont ceux qui, ayant écrit préalablement le texte d'une causerie, viennent ensuite la lire devant le public. Leur art est très spécial, et s'il s'apparente à l'oratoire ce n'est que de très loin.

Il en va tout autrement pour ceux que Sainte Beuve appelle « les orateurs d'action » ou de situation... Ce sont ceux qui donnent le plein d'eux-mêmes dans le feu du discours...

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Pour eux, l'éloquence est exactement semblable au théâtre en ceci, que la parole n'y est qu'un élément de l'effet d'ensemble, un instrument dans un orchestre.

Le reste : le visage, l'attitude, la prestance, le geste, sans oublier tel ou tel public réuni dans telle ou telle circonstance ou occasion : tout cela s'évanouit dès la fin du discours...

Il n'est pas jusqu'au timbre de la voix qui n'abandonne les mots, et ne laisse qu'un disque plus ou moins nazillard, ou une morne copie sur une page imprimée... C'est pour toutes ces raisons qu'il est difficile de « rétablir » cette ambiance spéciale, cette *atmosphère* qui a fait les succès frénétiques de certains grands orateurs. Ceux-ci, aux yeux de la postérité, sont encore plus désavantagés que les acteurs... Car de ces derniers il reste du moins une image flatteuse transmise par la tradition... Des premiers, il ne reste pour ainsi dire rien...

Prenons un exemple assez récent, et universellement connu : celui d'Aristide Briand, qui fut Président du Conseil en France à plusieurs reprises, et Ministre des Affaires Etrangères pendant longtemps.

Maintes et maintes fois, Aristide Briand monta à la tribune de la Chambre devant une assemblée houleuse et hostile. Il commençait à parler au milieu du tumulte presque général... Ses gestes et ses premiers mots imposaient le silence... A la dixième ou quinzième période le calme était rétabli... A la fin, la Chambre, complètement retournée, donnait libre cours à son enthousiasme.

Ce n'est pas à tort qu'on appelait sa voix « UN VIOLON », car elle possédait des notes basses, pres-

que cavernueuses, qui remuaient l'auditeur au plus profond de son être.

Qu'est-ce que disait Aristide Briand ? On ne s'en rendait pas parfaitement compte pendant qu'on l'écoutait. Mais la déception était immense de lire le soir ou le lendemain matin dans les journaux ce même discours qui, devenu une simple chose imprimée, ne faisait plus vibrer notre émotivité.

Parmi ces orateurs nés, qui ne se bornent pas à parler, mais qui enrichissent leurs oraisons de la grandeur de leur mimique, il y en a qui, possédant ces dons, mais n'ayant pas la culture pour prononcer un vrai discours, parviennent à impressionner ceux qui les écoutent.

Il exisait autrefois à Paris un artisan qui s'étant fait une fortune dans les « cuirs repoussés », avait une manie : celle de parler en public. Il fréquentait les banquets, endroits particulièrement propices aux épanchements oratoires.

Il n'abusait jamais de la situation. Il possédait même ce don rare : il était concis. Mais c'est ce qu'il disait qui était absolument renversant. Une suite de mots saugrenus, contradictoires, inconséquents, sans rime ni raison, sans tête ni queue. Seulement tout cela était débité avec autorité, conviction, un accent péremptoire, à une vitesse vertigineuse par des inflexions de voix dignes d'un grand artiste.

— Et c'est pour cela, s'écriait-il avec une envolée étourdissante, que nous sommes réunis ce soir, ici, autour de cette table, pour fêter notre noble ami Tartempion !... Car c'est en accomplissant ainsi notre devoir jusqu'au bout, que nous marcherons d'un pas

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

intrépide vers nos glorieuses destinées au cri fatidique de « Vive la Liberté »...

Cet homme n'était pas, et n'est pas le seul en son genre. Mais il constitue un exemple typique du pouvoir de suggestion auquel peut atteindre la parole lorsqu'elle est adroitement employée.

DE LA SCÈNE AU MICRO

Occupons-nous un peu de la Radio !...

Bien que de la scène au micro le pas ne soit pas bien long, il est tout de même plus important que l'on croit.

La Radio est un théâtre pour aveugles, de même que le cinéma — tout parlant qu'il est — reste un théâtre pour sourds...

Il faut laisser aux auditeurs de la première, et aux spectateurs du deuxième, une large place à l'imagination.

Radio et Cinéma ne sont que les enfants adulterins du Théâtre. Mais c'est toujours à ce dernier qu'il faut se rapporter si l'on veut tirer quelques principes directeurs, quelques points de repère, des bases et des règles sur lesquelles s'appuyer.

C'est pour cela que tout ce qui a été dit jusqu'ici pour la scène est parfaitement adaptable au micro.

S'il y a une branche théâtrale où la bonne diction, la diction impeccable, la respiration harmonieuse et imperceptible soient indispensables, c'est bien la Radio. Devant le public on peut encore escamoter. Il y a les gestes, l'expression, le jeu...

Sur les ondes, on ne voit rien de tout cela. C'est la voix et la voix seule qui domine, qui est la maî-

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

trousse, et dont les moindres intonations, les plus petites fêlures, pèsent d'un poids lourd et terrible. Articulez mal au micro et personne ne comprendra ce que vous dites.

Premier point, donc, à établir : ne songez même pas à essayer la Radio, sans avoir suivi un bon cours de diction.

Deuxièmement : n'oubliez pas que, malgré tous les efforts faits pour rendre populaire et vulgariser la Radio, celle-ci reste malgré et contre tout *un des modes d'expression de la Poésie*.

André Delacour disait qu'elle ne peut atteindre l'âme qu'en charmant l'ouïe. Et l'ouïe n'est charmée que par la musique, ou par toute parole qui lui ressemble.

Avant l'écrit — son rival — et l'imprimé — son vainqueur — cette parole était la seule à transmettre d'homme à homme, et de génération en génération, toute la science et toute la beauté.

Pour se faire écouter, elle était un chant. Pour se faire retenir, elle adoptait un rythme, comme celui du cœur et de la respiration.

Un mythe hindou sur l'origine de la Poésie rapporte qu'un brahmane en prière vit un jour tomber à ses pieds une colombe blessée par la flèche d'un chasseur. Il prit dans ses mains et caressa l'oiseau qui agonisait. Il lui parla doucement et, s'émouvant de ses paroles, surtout lorsque la colombe ne bougea plus, il se mit bientôt à sangloter, tout en continuant de lui parler.

« Et ce furent — dit la légende — les mots qu'il prononçait dans l'intervalle de deux sanglots qui créèrent la mesure des premiers vers. »

Mais pour que la parole serve la Poésie il faut qu'elle porte en elle sa puissance d'incantation.

Il faut qu'à la valeur d'expression des mots, elle ajoute la force de suggestion des notes, qu'elle cesse d'être la parole pour devenir un chant, et qu'elle transforme la phrase en mélodie.

Et puisque maintenant, par la Radio, la parole reconquiert sa primauté originelle elle doit retrouver les conditions et les vertus de son premier pouvoir.

On conçoit donc tout de suite que la première condition indispensable et essentielle pour aborder la Radio soit celle de la voix. De cette voix dont nous avons déjà longuement parlé dans le chapitre du théâtre et qui, ici, doit répondre, en plus, à des exigences d'un ordre particulier.

Sur la scène, on a la voix qu'on a. Elle peut s'enfler, devenir plus grave, plus aiguë, être caressante ou âpre, prenante ou désagréable : elle est celle qu'elle est. Bonne ou mauvaise, on joue avec !

A la Radio, il faut tenir compte des appareils qui la transmettent ou l'enregistrent et qui la déforment, ou, mieux, qui la transforment si curieusement, au point que lorsqu'on entend tourner un disque dans lequel on a parlé on est tout étonné, tout surpris de découvrir que cette voix, qui est la vôtre, n'est pas du tout celle qu'on croyait avoir.

Parfois on y trouve un nazillement qu'on ne soupçonnait pas. D'autres, une sonorité inattendue. D'autres, enfin, une sorte d'essoufflement du plus déplaisant effet et qu'on n'avait jamais entendu.

Et pourtant, cette *déformation* constitue une excellente et précieuse leçon.

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

Car, en réalité, le disque ne fait qu'aggraver, qu'accentuer, que porter à un diapason très haut, le défaut existant, et dont on ne s'était jamais aperçu, et que l'on n'avait jamais songé à corriger.

Maintenant, à la Radio, il faut posséder aussi une voix qui soit naturellement *phonogénique*, ce qui, en langage pauvre, signifie qu'elle doit posséder un son distinct, net, sans bavures et pour tout dire, plaisant à écouter.

J'ai entendu des acteurs et même des actrices se plaindre que certains de leurs camarades jouent dans beaucoup de programmes et que « ce sont toujours les mêmes « qui sont sur les ondes ».

On peut bien admettre qu'il y a des cas de ce genre dans la distribution des programmes. Mais ce sont des cas très rares. C'est surtout à la *phonogénie* de leur voix que ces favorisés du sort doivent d'être plus souvent choisis que les autres.

Ce n'est pas ici l'endroit où faire un Cours Préparatoire d'art radiophonique. Cela nous conduirait trop loin !

Si on veut réellement et sérieusement en faire une carrière, il faut commencer par le commencement : c'est-à-dire *étudier la diction et travailler !*

Combien on en voit, de jeunes filles charmantes, intelligentes, pleines de bonnes dispositions, ayant sans conteste, un certain talent inné, qui rêvent de devenir « grande vedette du micro », ou « Reine de la Radio », couronnée par RADIOMONDE. Et parce qu'elles fréquentent les Studios, côtoient les annonceurs ou les réalisateurs, elles lorgnent par la cage vitrée des salles d'émissions, les acteurs qui jouent, se figurent d'être

MARIO DULIANI

capables d'en faire tout autant, et même mieux, sans effort, sans travail, sans étude, probablement par vertu du Saint Esprit !...

A la Radio — qui est essentiellement un Art Technique — plus encore qu'au théâtre — qui est de l'Art, tout simplement — il faut une préparation technique, c'est-à-dire de l'étude préalable.

En voulez-vous un exemple ?

Nous avons vu précédemment la valeur qu'il faut attribuer sur scène à un TEMPS, ou à un SILENCE. Nous savons que ce TEMPS et ce SILENCE signifient quelque chose qui se passe à l'intérieur du personnage... Un mouvement de colère, un acte de désespoir, un grand élan de joie.

Ce TEMPS est vraiment, à la scène, un SILENCE. Dans le sens qu'il est un court espace de temps pendant lequel on n'entend pas de son. Mais un TEMPS que l'acteur doit vivre ou, comme on dit en jargon de métier, « meubler » d'une expression, d'un effet, d'un jeu aussi sobre, aussi imperceptible soit-il.

Et cela se comprend aisément. Le public, à ce moment-là, VOIT l'acteur. Il suit sur son visage, dans un geste de sa main, dans l'attitude de son corps, le drame qui se passe en lui. Il en partage les péripéties. Il saisit, ou devine ou perçoit la lutte entre deux sentiments opposés.

Allez donner cela à la Radio, par un SILENCE, et vous m'en direz des nouvelles... Car à la Radio on ne voit pas le personnage. Et son SILENCE, s'il est vraiment et uniquement et exclusivement une absence de son, pour peu qu'il se prolonge, même d'un cinquième de seconde, peut être confondu, et pris non pas pour

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

une action se déroulant dans l'âme du personnage, mais pour un vide, un blanc, qui donnera la fâcheuse impression d'une faute de lecture à l'auditeur et ramènera ce dernier du domaine de l'illusion, où il était grimpé, à la réalité d'une émission radiophonique ratée.

Alors, faut-il à la Radio parler, parler sans cesse, sans donner de l'air et des nuances ?

Au contraire !... C'est surtout à la Radio qu'un interprète de valeur peut nuancer sa voix de la manière la plus variée.

Il faut des silences au micro. Mais il faut savoir les préparer, les porter, les soutenir. Ce sont des « silences parlés », si l'on peut se permettre de dire.

Parce que l'acteur doit donner à sa dernière syllabe — à celle qui précède immédiatement l'arrêt de la parole — un prolongement sonore, une inflexion à la fois vocale et plus dense d'intentions et de sentiments, un sens destiné à rendre perceptible aux auditeurs le fait qu'à ce moment-là le personnage n'est pas devenu muet, mais qu'il pense, qu'il s'émeut, qu'il se débat en proie à un tumulte de passions contradictoires, ou qu'il est accablé par la douleur.

C'est dans l'usage de ces « silences parlés » que réside donc surtout le secret de bien dire à la Radio. Car autrement la récitation qui ne serait pas parsemée de ces clairs-obscurs, de ces moments d'intensité dramatique, deviendrait du bruit et du bavardage.

C'est ici également que le rôle du « réalisateur » prend tout son relief, revêt toute son importance.

Il ne sera jamais recommandé assez aux jeunes qui entrent dans cette carrière de se conformer strictement

MARIO DULIANI

et rigoureusement aux indications qui leur sont données par le réalisateur. Car dans le studio d'émission vous ne « vous entendez pas » ! Je veux dire : vous ne vous rendez que très imparfaitement compte de l'effet produit par vos intonations de voix, et là où vous croyez n'en mettre pas assez, vous en mettez trop, et, par contre, là où vous croyez en mettre trop, vous n'en mettez pas assez.

Seul le réalisateur peut vous donner la note juste. Seul le réalisateur à la Radio, comme le metteur-en-scène au théâtre, peut vous conduire convenablement, car l'un et l'autre savent que vous n'êtes qu'un élément d'un tout, et que vous avez besoin d'être mis dans tel ou tel relief, exactement comme un peintre sait placer au bon endroit une tache de couleur dans l'ensemble d'un tableau.

Il arrive souvent que des acteurs se plaignent — et je les comprends jusqu'à un certain point !... — que « jouer à la Radio c'est jouer devant personne »... Qu'il « n'y a pas le public pour vous guider et vous soutenir »... Qu'il « n'y a pas de jeu pour animer le texte »...

Tout ceci est très vrai.

Cette « absence » de la « présence » du public, est sans contredit un élément négatif pour un acteur qui aime son métier, qui est habitué aux réflexes de la salle et aux « mouvements divers » qui s'en dégagent.

Mais en y réfléchissant bien, combien, par contre, est troublante cette « présence invisible » du public... La sensation de ces milliers et de ces milliers d'auditeurs, éparpillés un peu partout sur un territoire

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

immense, parfois même dans des pays étrangers, occupés aux besognes les plus diverses, qui vous écoutent dans les attitudes les plus disparates, et qui vous suivent et qui attendent avec impatience et même avec émoi les paroles de la réplique que vous allez prononcer.

Et puis, la Radio n'a pas encore fini de nous étonner.

Elle ne représente qu'une transition, comme son frère siamois le cinéma parlant, entre le théâtre rouge et or d'autrefois, avec ses vieilles traditions gardées pieusement, « sa bonne rampe rassurante à laquelle son public aime tant à venir se réchauffer » — ainsi que le dit si bien Jean Cocteau — et le « spectacle de demain ».

Pour le moment, la Radio a fait des pas de géants.

Elle est sortie de l'hermétisme de ses studios calfeutrés de liège et de caoutchouc, et se montre déjà en public sans fards, dans des émissions auxquelles la foule accourt et se rue désireuse de se « dilater la rate » à une comicité parfois outrée, mais surtout pour satisfaire à son besoin irrésistible de « VOIR ».

Cette formule est loin d'être définitive. Elle n'est que le chemin qui nous conduira bientôt à des émissions plus élaborées, dans lesquelles les interprètes se présenteront sur une estrade, maquillés et costumés, et ils réciteront au micro, devant le public, leur texte appris par cœur...

Comme au théâtre !...

Mais là ne s'arrêtera pas la marche impitoyable du progrès.

MARIO DULIANI

Nous sommes à la veille du jour où radio et cinéma ne formeront plus qu'un tout.

Ce sera la télévision. Ou la radiovision. Ou la *visiophonie*. A votre gré. Mais ce sera toujours du théâtre !

« THEATRE PAS MORT !... »

Cette intime collaboration du « visuel » et de « l'auditif » qui s'est accomplie en deux branches (la radio et le cinéma muet) s'est trouvée réalisée à la perfection dans certains films particulièrement bien réussis.

Mais elle est fatalement destinée à progresser encore. Car qu'on le veuille ou non ; que notre amour pour le verbe devenu poésie et chevauchant les ondes de l'éther soit plus ou moins intense : nous allons chaque jour davantage, vers une civilisation qui verra triompher le « visuel » comme il a triomphé aux grandes époques de l'Antiquité grecque et de la Renaissance.

Sinon, comment expliquer cet engoûment de plus en plus croissant pour le cinéma, (*ces images mouvantes* qui s'adressent au *spectateur*, qui ne cessent d'animer son œil, qui font appel au corps humain comme au plus bouleversant des moyens d'expression ?)

Et qu'est-ce, que tout cela, sinon du théâtre ?

La télévision ? Mais elle nous ramènera aux traditions les plus pures du théâtre, de ce théâtre vieilli sous le harnais, mais à qui elle aura donné l'espace infini pour galoper à sa fantaisie.

Le cinéma, après s'être littéralement gorgé de théâtre, ne trouvant plus assez de nourriture chez ce dernier, s'est rabattu sur le roman, qui lui a offert une nature plus étendue, des facilités plus grandes, un champ plus riche, des développements plus souples.

MARIO DULIANI

Mais pour présenter le roman au public, il a dû recourir à la formule théâtrale.

Le cinéma, contrairement à ce qu'un vain peuple pense, n'a pas lésé le théâtre, mais lui a rendu d'excellents services. Il l'a tonifié. Il lui a donné un rythme plus rapide. Il a ruiné certaines productions inférieures, comme la photographie, au siècle dernier, a fait disparaître les peintres portraitistes sans talent.

Et ce n'est pas tout.

Grâce encore au cinéma, les metteurs en scène de théâtre ont compris que le théâtre était en train de se fourvoyer, qu'il allait perdre sa qualité essentielle de « spectacle ».

Alors, ils se sont mis courageusement à recolorer et à ranimer la scène. Ils ont donné un faste nouveau, une somptuosité inusitée à leurs décors. Ils ont appelé à leur rescousse des grands peintres. Et le théâtre s'est « resensualisé ».

Il redevient peu à peu : fête, féerie, poésie vivante !

Il redemande de nouveau l'expression du réel à l'artificiel, et non plus à la copie plate de la vie.

Dans un monde en évolution, vers un autre monde fait de machinisme outrancier, où tout sera recréé de fond en comble, depuis le livre en passant par le journal ; dans ce monde qu'on annonce déjà comme « le royaume de la technique, de la science et de l'industrialisme » le cinéma aura été le trait-d'union entre l'ancien théâtre grec et la future radiovision.

Et cette « radiovision » sera le théâtre ! Le théâtre devenu technique, lui aussi.

Ce cinéma, nous l'avons vu muet... Puis nous l'avons entendu avec le son... Ensuite, avec la parole... Main-

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

tenant, nous l'admirons en couleurs... Les films en relief sont de plus en plus parfaits... J'ai lu dans un journal, dernièrement, que des tentatives de « films parfumés » nous permettront de le « sentir ».

Hé bien, tout cela n'aura été encore rien. Car grâce à la télévision nous aurons la merveille des merveilles. Nous aurons devant nous de vrais acteurs, des acteurs vivants.

C'est-à-dire : encore et toujours du théâtre !

Seulement, au lieu de jouer en vase clos, pour le public d'une salle, ils joueront pour le public universel. En interprétant un rôle à Montréal, ils seront écoutés, vus et entendus à Calcutta en même temps qu'à Singapour, qu'à Sidney, qu'à Paris.

Qu'on a donc raison de dire que le théâtre n'est pas mort !... Que le théâtre ne pourra jamais mourir !...

ET LE PUBLIC... ?

— La fortune vient donc en parlant ?

Hé oui !... Comme j'ai eu l'honneur de vous le démontrer.

Ce qui ne veut point signifier que les bavards, les verbeux, les prolixes, les loquaces et les piailleurs à longueur d'année, doivent nécessairement se réjouir.

La fortune ne vient pas en parlant pour rien, abondamment, ou en disant mal ce que l'on doit dire. Mais en parlant comme il faut, quand il faut et où il faut. Et, surtout, en sachant bien ce que l'on doit dire.

Telle est la conclusion de ce petit livre, à propos duquel je tiens à remercier de tout cœur celle qui, selon l'heureuse formule de mon excellent ami Guy Mauffette, est : « la grande petite Madame Edith Piaf », pour sa belle préface.

Je devine qu'elle lui a été dictée par un profond et commun amour que nous avons pour le théâtre. Elle a accepté de satisfaire à mon désir avec une bonne grâce dont je lui demeurerai toujours reconnaissant.

Je l'avais entendue à Paris, lors de ses débuts, Edith Piaf. Et sa personnalité artistique bouleversante m'avait frappé. Mais lorsque je l'entendis de nouveau longtemps après, ici, à Montréal, au Monument National, j'ai compris l'immense étendue de ses dons de tragédienne mis avec une somptueuse largesse au service de la chanson romantique rehaussée ainsi à des hauteurs presque inconnues jusque là. J'en fus

LA FORTUNE VIENT EN PARLANT

tellement enthousiaste qu'au lieu d'aller la féliciter, je lui soumis le manuscrit que je venais de finir.

Edith Piaf raconte elle-même — et de spirituelle façon — l'accueil qu'elle voulut bien faire à « La fortune vient en parlant ».

Seulement je ne sais pas si vous avez remarqué que dans ses courtes lignes, Edith Piaf a indiqué un autre aspect de l'éternel problème théâtral : celui du public.

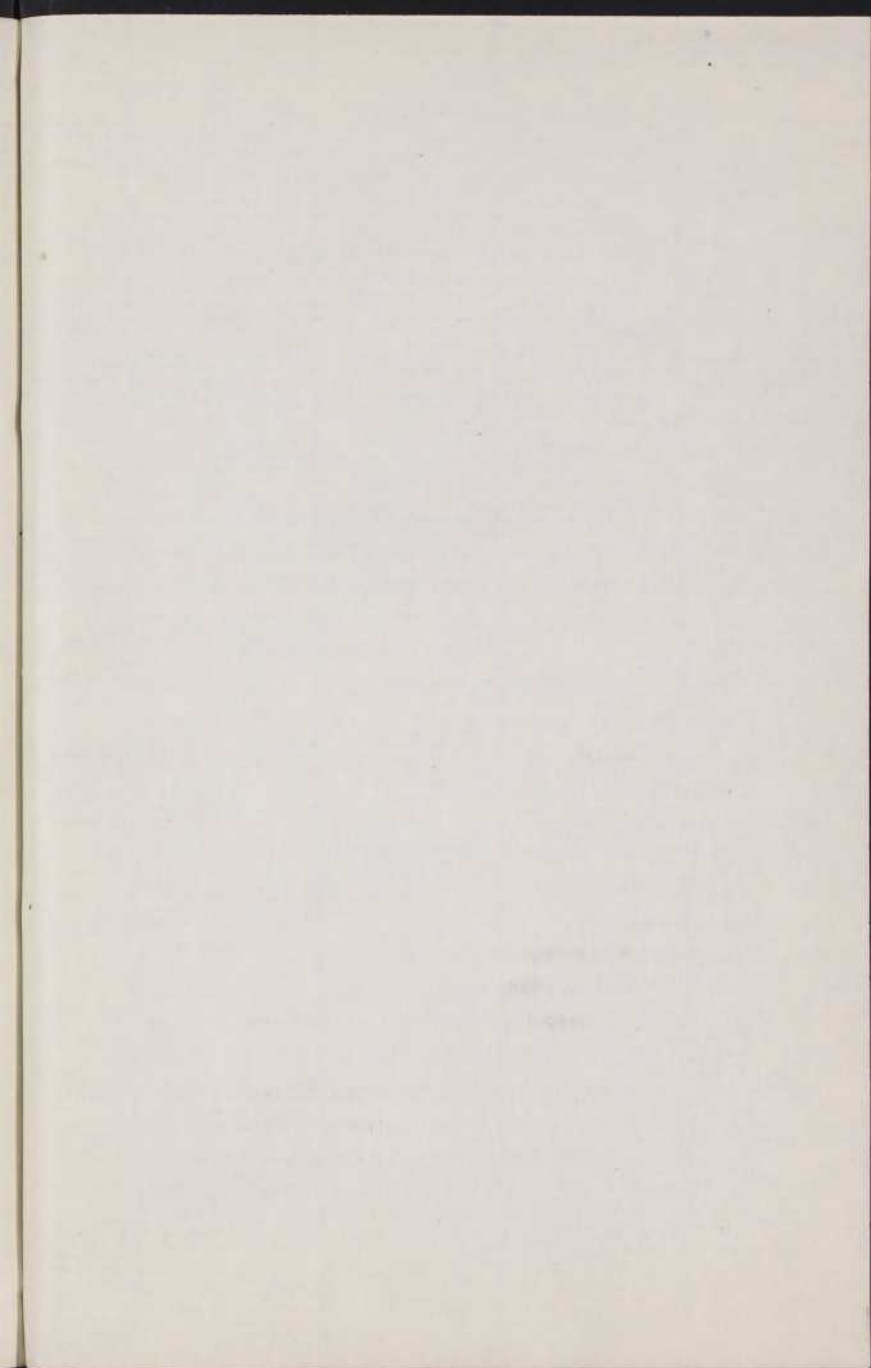
Ce public a lui aussi une part de responsabilité dans les travers du pauvre théâtre, bien qu'il soit lui-même le premier à crier haro contre les auteurs et contre les acteurs.

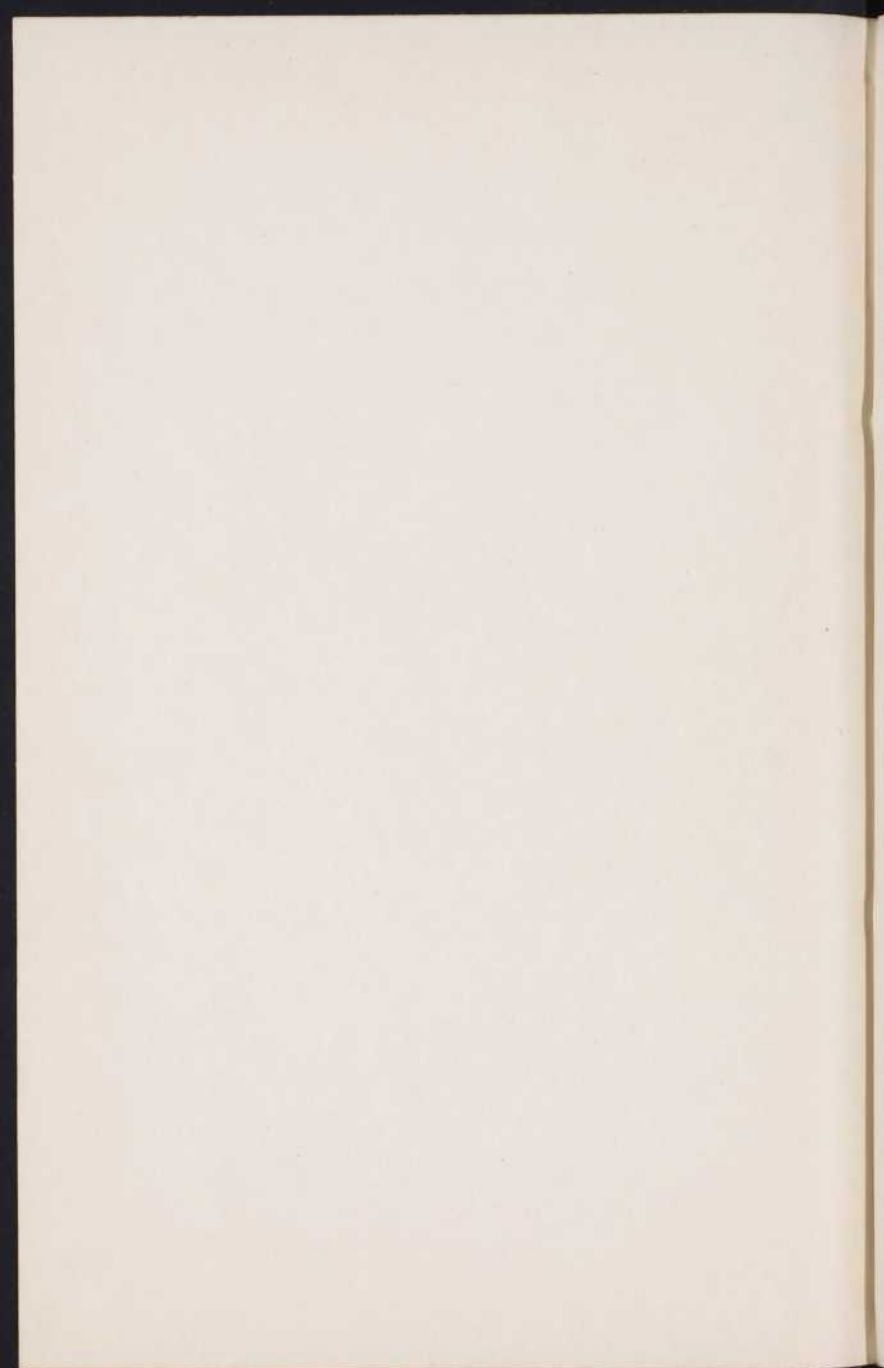
Le moment est peut-être venu de rédiger un traité sur l'art d'être public...

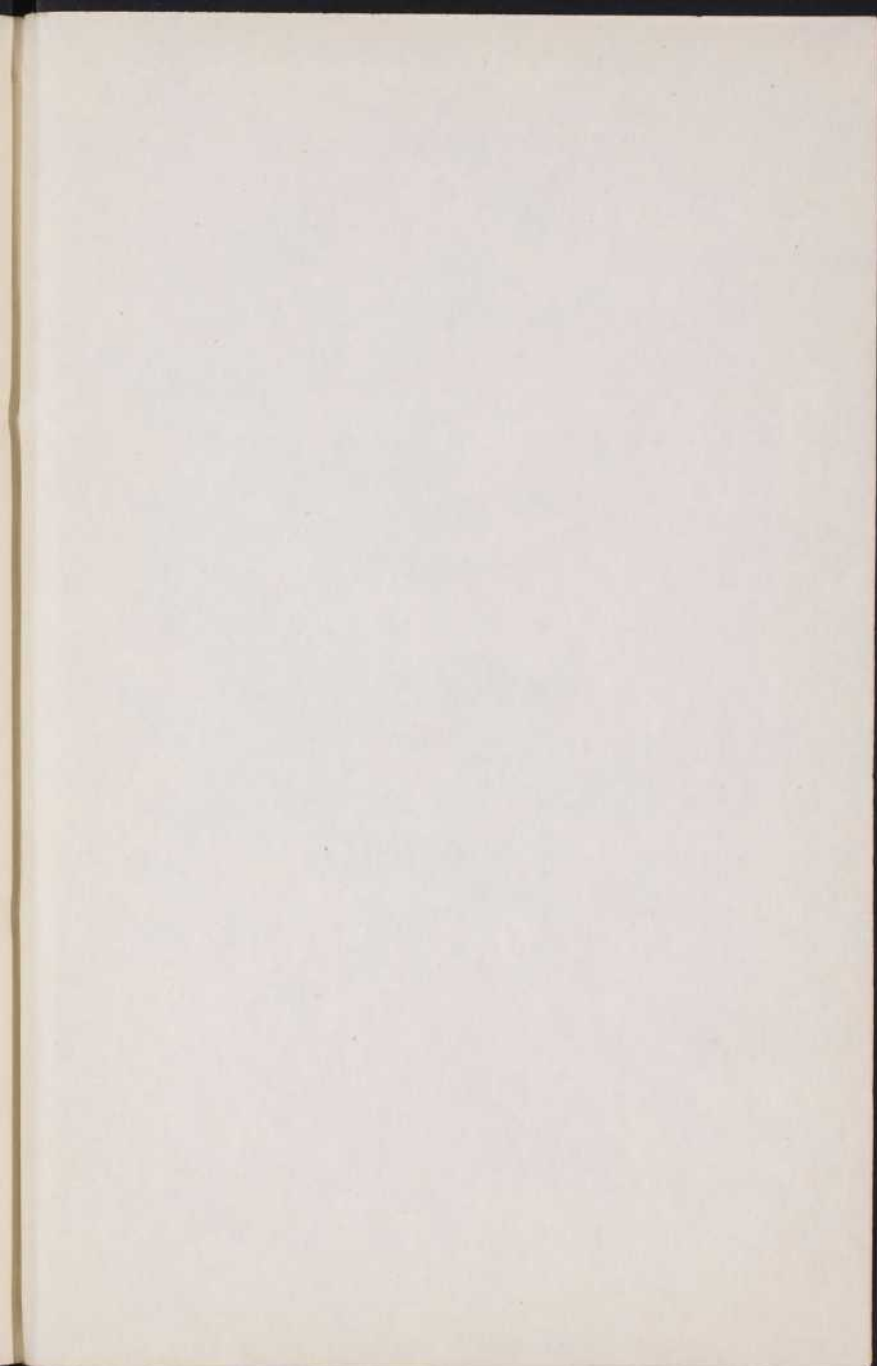
Si un écrivain veut s'atteler à la besogne et aller jusqu'au bout de la franchise, j'ai comme l'impression que nous aurions là un livre qui ne manquerait pas de sel, et serait à la fois instructif et passionnant..

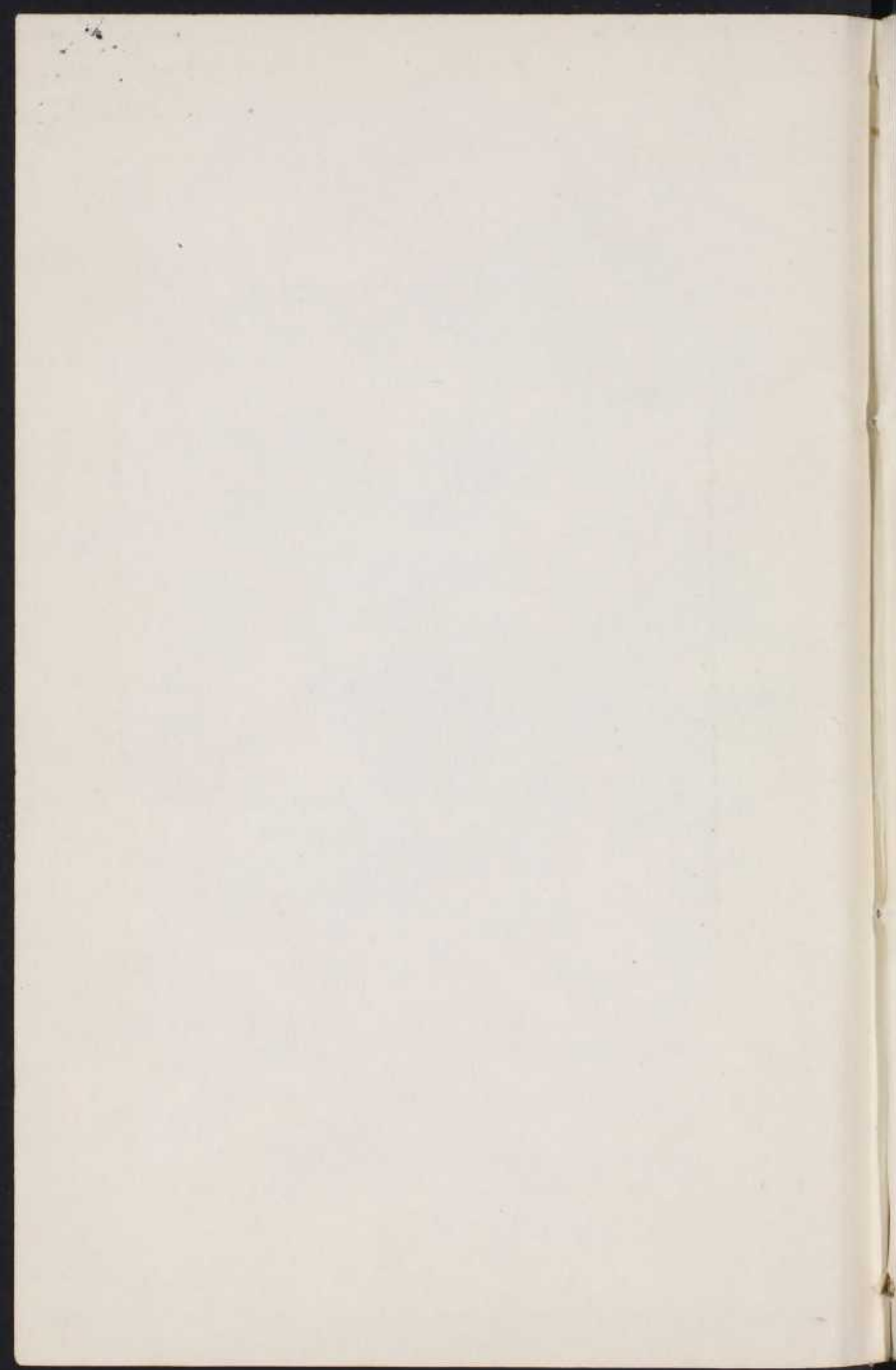
BIBLIOTHÈQUE
SAINT-SULPICE

RECEIVED
JAN 12 1962









Date d'échéance du prêt
Date of return

--	--

BNQ



000 400 154