

elvire jouvet 40

1986, 42', noir et blanc, adaptation

Conception et mise en scène **Brigitte Jaques-Wajcman**

Réalisation **Benoît Jacquot**

Production **INA, Théâtre National de Strasbourg**

Participation **CNC, Comédie-Française, Compagnie Pandora**

Collaboration artistique **François Regnault**

Décor et costumes **Emmanuel Peduzzi**

Assistant à la mise en scène **André Vigner**

Assistant à la scénographie **Bernard Giraud**

Distribution

Louis Jovet **Philippe Clévenot**

Claudia **Maria de Medeiros**

Octave (Dom Juan) **Éric Vigner**

Léon (Sganarelle) **Vincent Vallier**

Image **Jacques Bouquin, Gérard Dumour, Marc Seferchian**

Son **Jean-Claude Brisson, Pierre Collodin, Jean-Pierre Laforge**

Éclairage **Yann Martin, Claude Levasseur, Daniel Benkimoun**

Scripte **Geneviève Dufour**

Montage **Janine Verneau, Anna Csekme**

Machinerie **Edouard Mazzochi, Arnaud Delarebeyrette**

Maquillage **Odile Fourquir**

Habillage **Pierre Reynes**



présentation

Benoît Jacquot filme la mise en scène de Brigitte Jaques-Wajcman, qui transpose sept leçons données par Louis Jovet, au Conservatoire en 1940, à l'élève Claudia s'exerçant sur le personnage d'Elvire de **Dom Juan**. Les leçons sont extraites de **Molière et la comédie classique**, ouvrage de Louis Jovet édité chez Gallimard en 1965.

À partir du spectacle créé en 1986 au Théâtre National de Strasbourg, Benoît Jacquot signe un film sur le théâtre et l'apprentissage du métier d'acteur. Philippe Clévenot, projeté dans le personnage de Louis Jovet aux côtés de son élève Maria de Medeiros, exhume l'art et la méthode du maître qui s'attache sans relâche à commenter Molière, en même temps qu'il expose avec lyrisme la pratique de la diction, la respiration, la situation dramatique et le "sentiment". Le film fixe dans le mouvement la rencontre fugitive et énigmatique du mot et du corps. Rencontre d'autant plus bouleversante que la guerre sépare le maître de l'élève. Claudia, après avoir reçu le premier prix de sa classe de Conservatoire, est interdite de scène du fait de ses origines juives. Louis Jovet partira pour une longue tournée en Amérique du Sud. (*Élisabeth Ramus pour Images de la culture*)



sommaire

Approche dramaturgique • **7**

Approche cinématographique • **23**

Entretien avec Brigitte Jaques-Wajcman • **42**

Entretien avec Daniel Mesguich • **48**

Pour en savoir plus :

Biographies • **52**

Bibliographie sélective • **54**

Lieux ressources • **58**

avancer dans l'inconnu

Elvire Jovet 40 est une œuvre singulière mais marquée toute entière par la dualité. Une dualité qui apparaît d'emblée dans son titre – un homme/une femme, un homme de théâtre historique/un personnage féminin de fiction – et peut ensuite se décliner sur l'ensemble des registres et des enjeux qu'elle donne à voir : dualité des supports (une pièce de théâtre créée par Brigitte Jaques-Wajcman en 1986 et un film réalisé par Benoît Jacquot la même année et avec les mêmes protagonistes) ; dualité des figures principales (Louis Jovet/Philippe Clévenot, Claudia/Maria de Medeiros, mais aussi le metteur en scène/la comédienne ou encore le maître/l'élève), prises dans un tête à tête, un face à face violent et passionné, intime et furieux ; dualité des solitudes, des trajectoires, des visions, des expériences, des recherches parallèles et croisées des deux protagonistes qui se rejoignent, s'affrontent, se heurtent dans le "travail" du théâtre ; dualité dans la relation de l'actrice, de l'interprète à son personnage, cette Elvire avec laquelle elle se débat farouchement mais aussi dans celle du pédagogue metteur en scène avec le texte, dans sa lutte tout aussi farouche avec la lettre et le mystère de l'écriture de l'auteur. Dualité aussi, en creux mais perceptible, entre le huis clos secret et silencieux du théâtre, de cette salle de classe obscure et déserte du Conservatoire et ce qui se passe "dehors", ce qui est en train d'avoir lieu en France durant cette année 1940, l'Histoire en marche qui aboutira à l'interdiction de scène de la jeune comédienne juive Paula de Elie, véritable identité de Claudia. Louis Jovet partira en tournée en Amérique du Sud. Dualité entre la vérité et le mensonge, entre le "sentiment" et la technique, entre le narcissisme et la dépossession de soi, entre l'abandon et l'orgueil, entre le doute et la grâce, entre la virtuosité et la douleur.

Elvire Jovet 40 est, en effet, beaucoup plus qu'une pièce de théâtre sur le théâtre même si c'est (aussi) cela. Ce qui se joue tout au long de ces sept "séances" entre Philippe Clévenot/Jovet et Maria de Medeiros/Claudia va bien au-delà des questions sur l'interprétation de la seconde scène d'Elvire dans le **Dom Juan** de Molière. Ce qui se déroule sous nos yeux, ce qui nous est donné à partager, c'est une avancée à deux dans l'inconnu, l'inconnu de l'autre et l'inconnu en soi. Une avancée qui aurait les allures d'un combat, d'un corps à corps acharné fait de doutes, d'attaques, de douceur, de cruauté, de complicité,



d'incompréhensions, de découragements et de triomphes successifs. Corps à corps entre les deux acteurs, bien sûr, mais aussi avec le personnage insaisissable et mouvant d'Elvire, avec la langue et l'écriture, avec ce fameux "sentiment" qui semble être la clé de voûte de toute interprétation et peut-être, au-delà, de toute création. Car ce qui frappe tout de suite dans ce spectacle, et ce qui le rend passionnant et lui donne un sens qui va bien au-delà d'une simple "leçon" de théâtre qui serait donnée par le "maître" à "l'élève", c'est à quel point les protagonistes sont tous les deux, chacun à sa façon, impliqués à parts égales dans un processus de recherche, dans la quête douloureuse et acharnée d'une énigme qui aurait nom "Elvire" et dans un travail sur eux-mêmes, une plongée à l'intérieur d'eux-mêmes. Il n'y a pas d'un côté le détenteur du savoir et de l'autre "l'apprenante", il ne s'agit pas ici d'une transmission à sens unique mais bien d'une association/confrontation de deux volontés, deux désirs, deux questionnements et deux imaginaires distincts mais placés devant le même mystère. Quel est donc ce mystère ? À travers le personnage d'Elvire, ce qu'elle dit, ce qu'elle fait, ce qu'elle ressent, c'est l'éternel jeu de la vérité et du mensonge, de l'amour et de la perte, de la peur et du désir dont il est question ici. Et de cette entreprise improbable qu'on nomme le théâtre qui consiste à chercher en soi ce qui nous est étranger et pourtant singulièrement familier. Se perdre pour se trouver. Avant toute autre chose, le théâtre est peut-être cet art de la contradiction et de la dépossession et c'est sans doute cela qu'**Elvire Jouvét 40** nous fait toucher du doigt, nous permet de suivre tout au long de ces sept leçons. Bien sûr, le degré d'incandescence et d'intensité de ce dialogue tient avant tout à la puissance, à l'intelligence et à la sensibilité du jeu des deux comédiens protagonistes, et ce n'est que parce que Maria de Medeiros et Philippe Clévenot sont ce qu'ils sont et font ce qu'ils font que cet échange abstrait et théorique nous apparaît soudain si charnel, si vibrant, si immédiat et si essentiel. Les voix, les corps, les regards, les postures, les silences, les sourires, parfois, sont autant de signes, de marqueurs vivants qui – tout autant si ce n'est plus que les mots proprement dits – nous permettent de prendre la mesure de cette aventure silencieuse, intime et partagée dans laquelle ces deux êtres si dissemblables sont engagés, corps et âmes.

Si, donc, **Elvire Jouvét 40** (pièce écrite et mise en scène par Brigitte Jaques-Wajcman à partir du sténogramme des cours de la classe d'interprétation de Louis Jouvét au Conservatoire) donne à voir le travail à l'œuvre du théâtre et s'il embrasse dans le même mouvement les thèmes entremêlés de la transmission, de la mise en scène, de l'interprétation et de l'incarnation du personnage, le spectacle (comme d'ailleurs le film de Benoît Jacquot) nous atteint aussi, nous



spectateurs, en un lieu plus étrange, plus rare, secret, intime et malgré tout universel. Cet inconnu en nous qu'exprime si bien cette réaction recueillie par Brigitte Jaques-Wajcman à l'issue d'une représentation : "Moi aussi, certains matins, je me regarde dans la glace et je me demande si je suis *dans le sentiment...*"

les chemins de l'égaré ou de la technique au chaos

Première leçon, 14 février 1940 : approches

C'est par la fin que tout commence. Par le silence. La fin du jeu. La fin de la scène. La fin du "théâtre". Et cette première réplique, cette première interrogation de Clévenot/Jouvet : "Qu'est-ce que tu en penses ?" Dite sur un ton neutre et pourtant infiniment doux, presque murmuré, une phrase directe, adressée, qui marque en même temps la fin du spectacle et le début du travail. Cette première leçon est comme une première rencontre. Fragile, timide. Pleine d'espoirs et d'attentes. De défiances et de désirs. Et de peur. Des deux côtés. Bien sûr, les rôles, les fonctions sont différentes, inégales. En apparence du moins. D'un côté il y a l'expérience, l'autorité, la maturité, la figure du maître, de celui qui sait et de l'autre l'attente, une attente éperdue, inquiète, enthousiaste, maladroite. Attente d'encouragements et de critiques. Claudia est contente de ce qu'elle a fait, elle s'est sentie bien, bien en scène et bien dans le personnage, elle est heureuse d'avoir "joué". Avec une délicatesse extrême mais aussi une extrême rigueur, l'homme va s'employer à tout de suite décevoir cette attente de la jeune femme. En lui faisant mesurer non seulement l'erreur d'appréciation qu'elle a faite ("Chaque fois que vous éprouvez le sentiment qu'une chose vous est facile, ce n'est pas bon"), mais surtout la distance qui la sépare d'une "véritable" interprétation d'Elvire ("Le jeu, tu en es à un kilomètre"). Le constat est sévère mais le ton est familier, bienveillant ("Tu vois, tu aurais du te méfier"). Cette première séance est courte, elle plante les premiers jalons d'un travail commun qui, lui, sera long, difficile, douloureux. Les mots clés sont néanmoins déjà là, lancés par Jouvet comme des pierres au hasard, pour voir lesquels feront mouche sur Claudia : "présence", "effort", "adresse", "sentiment", et même celui un peu effrayant dans ce qu'il annonce de "transfiguration". Il s'agit avant tout de lui faire prendre la mesure de la démesure nécessaire. À petites touches, par approches successives. Jouvet passe du particulier au général, il parle à Claudia directement mais aussi indirectement, glissant du "tu" personnel au "vous" collectif, mais sans jamais la perdre de vue, au sens propre comme au figuré. La métaphore de l'eau qui vient clore cette séance (et qui sera reprise en écho dans



la troisième leçon avec l'image du "type sur le plongeur") n'est pas là par hasard. Ils sont tous deux sur le bord, au seuil d'une plongée vers des abysses encore invisibles et au fond desquels ils doivent plonger ensemble.

Deuxième leçon, 21 février 1940 : travail au corps

Cette seconde leçon est très différente de la première. On entre ici dans le vif du sujet, dans le travail concret, précis, technique de la matière théâtrale elle-même, à l'état brut pourrait-on dire. Finies les allusions détournées, les pudeurs et les précautions oratoires, Jovet apparaît ici clairement comme un metteur en scène qui travaille la comédienne Claudia au corps. Dès l'entame de sa scène, il l'interrompt, la fait reprendre, la bouscule, la presse, la submerge de mots, d'indications tant techniques que psychologiques : "C'est quelqu'un qui se défait" ; "Respire à l'intérieur de la phrase mais ne mets pas de points" ; "La marche doit accompagner le texte" ; "Sens bien, éprouve bien le sentiment de cette femme." Jusqu'à faire douter Claudia, jusqu'à la déstabiliser et la paralyser au point qu'elle s'arrête elle-même au milieu d'une réplique et souffle cet aveu d'impuissance, "je n'y arriverai jamais", comme on lance un appel au secours. Et c'est alors que Jovet bondit sur elle, comme s'il n'attendait que ça, non pour la rassurer ou la rasséréner, voire la consoler comme on pourrait s'y attendre, mais au contraire pour la mettre en face de ses responsabilités. Responsabilités vis-à-vis du personnage d'Elvire d'abord, mais aussi vis-à-vis de son attente à lui ("Si tu n'y arrives pas, tu me décevras beaucoup") et surtout vis-à-vis d'elle-même. Et en même temps qu'il livre une analyse dramaturgique éblouissante et rageuse du personnage et de la situation, il attaque Claudia de front et lui jette avec violence ses quatre vérités au visage : "Tu as truqué, tu as maquignonné. Tu as tendance à faire du chiqué parce que la technique qui ne vient pas du sentiment, c'est du chiqué. Tu es préoccupée uniquement de l'exécution mais tu ne t'es pas suffisamment nourrie du sentiment." Claudia chancelle, vacille sous ces coups de boutoir. Elle est en même temps blessée dans son narcissisme de comédienne et effrayée par ce gouffre, cet abîme que se révèle être le personnage d'Elvire et dont elle était loin d'avoir pris conscience ou mesuré la profondeur. Au point qu'après un nouvel aveu d'échec ("Jamais je n'arriverai à ça"), elle est tentée de fuir, de renoncer ("Je vais vous donner d'autres scènes").

Ce qui frappe derrière la brutalité et la violence de cet échange – où la tension monte très vite, à la limite de la rupture – c'est l'investissement affectif intense de Clévenot/Jovet qui dépasse largement le seul enjeu de la scène d'Elvire. On a l'impression qu'il souffre dans sa chair à chaque parole qu'il prononce, et ce qui pourrait être de la cruauté cinglante à l'égard de Claudia/Maria de Medeiros



prend bien souvent des allures de supplication désespérée. C'est sans doute aussi – surtout – cela qui trouble la jeune femme, au-delà des reproches ou critiques que lui adresse le maître. Une telle fureur, une telle douleur, un tel bouleversement pour Elvire, donc pour elle... elle voudrait s'arrêter là, clore la discussion ("Je vais le travailler"; "Je vous le redonnerai samedi"). Mais Jovet s'acharne, la poursuit: "Mais ce n'est pas vrai! Cette façon de travailler n'est pas vraie!" Puis, brusquement il se calme et continue comme pour lui-même dans un étrange soliloque: "Dans vingt ans d'ici, tu penseras peut-être à ce que je te dis maintenant..." C'est la profonde solitude du professeur ou du metteur en scène – mais aussi de l'homme mûr face à des jeunes gens – qui s'exprime là en creux dans une forme de confession intime et dérisoire: "J'essaie toujours de vous parler pour que cela vous touche, soit par réaction vive, soit par une espèce d'amitié que je sais mal exprimer." Cette seconde leçon, intense et fortement dramatisée, nous montre outre la réalité concrète du travail de théâtre, la vulnérabilité de chacun des protagonistes, et, tant chez Claudia que chez Jovet, elle met à jour les failles secrètes qui les traversent.

Troisième leçon, 24 février 1940: les premiers pas

Cette troisième leçon qui débute comme la première par le "qu'est-ce que tu en penses" inaugural de Jovet après que Claudia ait passé sa scène, marque la première véritable rencontre entre la comédienne et son personnage d'Elvire. Après la violence et l'extrême tension qui caractérisait la séance précédente, le contraste est saisissant. Il y a presque un air de légèreté, de joie simple d'être là, ensemble, malgré la concentration et l'exigence du travail. Les mots entre Claudia et Jovet coulent aisément, une atmosphère de douceur et de confiance mutuelles semble les relier naturellement. Tous les deux sentent que la jeune femme est sur le point de faire un pas important en direction du personnage, et cette imminence pressentie, si elle s'accompagne d'une certaine gravité et d'une attention aiguë de part et d'autre, va aussi de pair avec une énergie, une fraîcheur et un abandon nouveaux. Au point que les indications en apparence contradictoires ou incohérentes que lui donne Jovet sur Elvire ("Elvire entre. Elle entre comme une extatique." Et cinq phrases plus loin: "Prends le dans le naturel pour commencer. Elle a un côté femme du monde pour commencer"), loin de la déstabiliser comme lors de la première leçon, semblent la conforter dans son désir de jouer. Comme si elle cessait d'essayer de comprendre logiquement, rationnellement Elvire, pour la "comprendre" émotionnellement et cherchait à intégrer ces couches successives et superposées d'états et de sensations contradictoires, pour les combiner entre eux à travers le corps et la

voix. Et cela arrive. Après quelques tâtonnements, un fou rire sur “le ciel...”, qui sera partagé avec Léon (Sganarelle) et Octave (Dom Juan), mais aussi avec une grande tendresse par Jovet, elle “part” soudain, et dit très simplement et avec une vraie émotion une longue réplique d’Elvire sans que le maître ne l’interrompe. Touché, bouleversé même, Jovet, après un silence, pointe tout de suite ce qui manque à l’interprétation de Claudia, ce qui pêche et qu’il faut encore améliorer. Mais lui comme nous savons bien qu’elle vient là de franchir un palier décisif en “comprenant” la profondeur et la complexité de cette femme et en éprouvant quelque chose qui s’en rapproche. Et il finit la séance par cette phrase sans doute tant espérée par Claudia : “Et à ce moment-là, tu joueras le rôle.”

Quatrième leçon, 28 février 1940 : “Je vous ai aimé...”

Cette séance, très courte, est presque exclusivement consacrée à l’amour d’Elvire pour Dom Juan ou, plus justement, au souvenir de cet amour qui irrigue toute la scène. Ce sont les premiers mots dits par Maria de Medeiros/Claudia/Elvire qui ouvrent pour nous cette quatrième leçon – “Je vous ai aimé avec une tendresse extrême...” –, précisément la phrase où elle s’était arrêté à la séance précédente. C’est le point de butée de la scène ou, comme le dit Jovet, “l’endroit où le morceau accroche”. Il y a d’ailleurs une forte sensation de continuité entre la troisième et la quatrième leçon. Comme si le temps (quatre jours) qui s’est écoulé entre les deux n’avait plus de réalité. Ou plutôt comme si les temps individuels et séparés de Claudia et de Jovet s’étaient rejoints, confondus et superposés en un temps unique, celui d’Elvire. Le metteur en scène et la comédienne sont tous deux entièrement concentrés, tendus vers cet unique objet : Elvire. Cette quatrième leçon apparaît comme l’approfondissement de la séance précédente, le travail du théâtre à l’œuvre. On sent que quelque chose bouge en profondeur chez Claudia et Jovet, avec une attention infinie, accompagne, guide, dirige ce mouvement intérieur. Elle est à présent sur la voie, même si le chemin est encore long. Ce n’est que maintenant que le vrai travail commence.

Cinquième leçon, 18 mai 1940 : état physique et état intérieur

Cette cinquième leçon marque une première coupure dans le temps. Plusieurs mois se sont écoulés depuis la séance précédente. On aborde ainsi une autre vérité profonde du travail de théâtre, tant pour la comédienne que pour le metteur en scène ou professeur, c’est celle de la durée. Au-delà ou en deçà de la séquence elle-même, ce qui apparaît en creux dans cette ellipse temporelle de deux mois qui nous a échappé, dont nous ne savons rien, c’est pour Claudia la cohabitation, à la fois intermittente et permanente avec le personnage d’Elvire, et



pour Jovet sans doute une autre forme de cohabitation, mais comparable, avec le texte de Molière et la pensée de son élève comédienne. Quelque chose d'ancré en eux dans la tête mais aussi dans le corps et qui situe cette quête conjointe d'Elvire ailleurs que dans une simple exécution technique de la partition. Quelque chose aussi, d'invisible et d'indescriptible mais de palpable, de sensible, qui les relie, qu'ils partagent et qui constitue l'essence même de leur échange, de leur recherche commune. Au fil du temps, du travail, des efforts, des doutes, des avancées et des blocages successifs, ce cheminement conjoint vers un horizon improbable nommé "Elvire" est devenu leur histoire, leur aventure secrète, ponctuée de rendez-vous réguliers et presque clandestins. Au cours de ce cinquième rendez-vous, Jovet cherche à persuader Claudia de la nécessaire corrélation entre l'état physique et l'état intérieur d'Elvire. On est bien loin de l'interprétation d'une scène du répertoire dans le cadre d'un cours de Conservatoire. Cet état intérieur qu'il qualifie de "viduité" s'apparente pour lui à une expérience extrême de "soumission du corps", une forme d'extase mystique quasi religieuse, qui seule pourrait donner à la comédienne "la clef de l'état physique" indispensable pour jouer le rôle. Une exigence démesurée qui fait légitimement peur à la jeune femme qui tente de plaisanter – "Je ne vais plus manger". Mais Jovet, lui, ne plaisante pas : " être acteur demande du temps, demande une expérience de la vie et des choses ; c'est pour apprendre cela que vous êtes ici."

Sixième leçon, 10 septembre 1940 : "Le texte est perdu."

C'est une sensation soudaine de crise, de désastre, qui étreint le spectateur dès le début de cette sixième et avant dernière leçon. Claudia est effondrée, elle ne peut que répéter en boucle comme une litanie son constat d'échec : "Je ne le retrouve pas... Quand j'essaie de le redonner, je ne le retrouve plus. D'ailleurs, je ne retrouve plus rien en ce moment..." ; un aveu de faiblesse derrière lequel perce une demande bouleversante d'amour et de réconfort vers la silhouette de cet homme qui la regarde en silence, assis sur une chaise et le manteau sur les épaules. Les premiers mots qui s'en échappent vont la crucifier : "Tu dois le retrouver ou alors tu n'es pas une comédienne, tu es une tricheuse." Jamais encore Jovet n'avait été aussi brutal, aussi cruel, aussi sarcastique avec la jeune femme. Son discours est sans pitié, c'est un acte d'accusation précis, brillant, argumenté et sans failles, qu'il dresse à l'encontre de la comédienne qui ne peut que l'écouter, muette. Comme lors de la seconde leçon mais avec une violence encore plus directe ("Tu donnes l'inverse de ce qu'est le morceau"), une ironie plus froide et mordante ("Ça fait discours du directeur de conscience à sa



pénitente”), et un désespoir plus profond encore (“Le texte est perdu. Ce serait une langue inconnue que tu dirais, ça vaudrait mieux”). Point par point, il démonte entièrement l’interprétation qu’a donné Claudia, rien ne trouve grâce à ses yeux, ses gestes, son phrasé, son attitude, ses regards, tout est disséqué et mis à l’index sans la moindre compassion. Et pourtant encore une fois, ce qui sous-tend tout ce discours, ce n’est pas la méchanceté, encore moins le mépris, mais un désarroi sans fond, sans bornes. “Le texte est perdu”, cette simple phrase résume tout. Tout est perdu, plus rien n’a de sens, de valeur dès lors que “le texte est perdu”. C’est cela que dit cette simple phrase.

Septième leçon, 21 septembre 1940 : Elvire

Pour la première fois, l’intégralité de la scène entre Elvire, Dom Juan et Sganarelle est jouée du début à la fin sans interruption. Pour la première fois aussi, Octave et Léon sont pris par l’émotion et la puissance de la passion d’Elvire. Quant à Claudia, pieds nus, frissonnante, vibrante d’amour et de douleur et pourtant étrangement détachée, pareille à une somnambule, elle est méconnaissable. Son corps est différent. Sa voix est différente. Ses gestes, ses expressions, sa marche sont différents. Jovet vient la rejoindre lorsqu’elle a fini, et, doucement, avec pudeur et avec tendresse, la félicite. C’est la dernière leçon. La guerre est là, dehors, qui les attend et va les séparer. Ils vont s’en aller silencieusement, chacun de leur côté. Claudia dit: “J’ai envie de pleurer maintenant.” Jovet répond: “Tu vois si c’est difficile.” Les spectateurs voient l’étoile de David marquée à la craie sur le manteau de la comédienne. Jovet ne la voit pas. Un dernier malentendu qui ressemble à un ultime dialogue d’adieu entre deux amants.



Conçu et mis en scène par Brigitte Jaques-Wajcman, créé au TNS (Théâtre National de Strasbourg) en janvier 1986, le spectacle sera repris dès le mois suivant au Théâtre de l'Athénée-Louis Juvet à Paris avec les mêmes acteurs.

Peu de temps après, Benoît Jacquot filme le spectacle pour l'Institut National de l'Audiovisuel (en coproduction avec le TNS). Le spectacle n'est plus alors à l'affiche et la réalisation a lieu en quelques jours en studio, sans aucune intervention de Brigitte Jaques-Wajcman. Benoît Jacquot réalise en outre un documentaire sur Louis Juvet, **La Scène Juvet**, (production INA /La Sept), qui passera sur le petit écran à la suite de la diffusion d'**Elvire Juvet 40**.

La réussite du projet provient de la synergie de trois conditions de base :

- la force d'une structure qui se met alors en place à l'INA, à savoir celle du "film de théâtre" : on ne capte plus une représentation (avec, au mieux, un jour ou deux supplémentaires consacrés aux plans de coupes, raccords ou gros plans), mais on tourne un film dans les conditions spécifiques du cinéma ;
- une complicité du cinéaste avec la metteur en scène de théâtre (c'est leur seconde collaboration ; il y en aura une troisième). Il convient de prendre au pied de la lettre la mention du générique : "*mise en scène* Brigitte Jaques-Wajcman, *filmé* par Benoît Jacquot" ;
- une réelle empathie de Jacquot avec le sujet de la pièce qui est une réflexion sur le théâtre (il est permis de parler d'une véritable mise en abîme).

Avec **Elvire Juvet 40**, il n'est pas question d'adapter une pièce (comme le cinéma l'a souvent fait depuis 1895), mais de transposer le spectacle lui-même (y compris sa mise en scène théâtrale et l'interprétation des acteurs). Ce parti pris fonde un nouveau genre en plein courant de la modernité cinématographique puisque c'est une œuvre hybride, analytique en même temps que narrative, réalisée dans un nouvel espace de création où se combinent les notions de spectacle "vivant", "reproductible", "médiatique" et "transmissible". Jacquot est un passeur qui se met au service de la matière théâtrale en portant à son paroxysme expressif le langage audiovisuel.

Filmer le théâtre ne consiste jamais pour Jacquot à faire du cinéma dans l'idée de spectaculariser (grâce aux moyens cinématographiques – le *hard*) et/ou de fictionnaliser (par le romanesque, le récit, une réécriture scénaristique – le *soft*) car il l'aborde "de front" (selon ses propres termes, **Théâtre et Télévision – Les Dossiers de l'audiovisuel**, n° 49) pour réaliser un "documentaire". Mais ce n'est



pas pour autant un simple reportage (il récuse les notions et formes de “reproduction” ou de “captation”) car il s’attache à saisir et organiser des gestes, des visages, des attitudes, des lumières, faisant œuvre de *création* (ou d’*auteur*). Il “filme le théâtre avec une ferveur attentive, comme un moment voué à la disparition, aussi fragile que le temps de la transmission d’un savoir précieux dans la relation maître/élève” (Béatrice Picon-Vallin, “Deux arts en un ?”, in **Le Film de théâtre**, éd. CNRS, 1997).

Certes, Jacquot va filmer la mise en scène de Brigitte Jaques-Wajcman mais, pour ce faire, il se pose des questions de cinéaste : dans quel cadre, avec quelle focale, à quelle distance, selon quel axe, en plan fixe ou en mouvement, en découpant en plusieurs plans ou en plan séquence... C’est par l’entremise des moyens du langage cinématographique que le spectateur du film **Elvire Jouvét 40** découvrira le spectacle d’origine. Dès lors, si Jouvét s’interroge sur la nature profonde du théâtre, Jacquot transmet le questionnement du personnage mais en y superposant le sien propre : qu’est-ce que le cinéma si le réalisateur n’est ni scénariste, ni directeur d’acteurs, ni metteur en scène ? Au lieu d’essayer de ruser, de détourner les contraintes inhérentes à la commande, Jacquot les assume et y ajoute même sa volonté de respecter avec rigueur l’*esprit* du spectacle car, à cette occasion, il va toucher à ce qu’il croit personnellement constituer également l’essence du cinéma. En fait, le travail de Jaques-Wajcman était déjà un défi : mettre en scène des leçons, c’est-à-dire même pas des répétitions et encore moins une pièce. La gageure du cinéaste est peut-être encore plus audacieuse puisqu’il va concentrer son regard sur la source même de l’acte théâtral : donner vie à un texte, le mettre en bouche et en espace, sur une scène ou/et devant une caméra.

comment entrer en scène et dans le plan ?

La première séance du 14 février 1940 prend pour thème l’effort que doit accomplir la jeune élève comédienne pour transformer le *texte* (Jouvét tient le livret à la main et y fait matériellement référence en le frappant du doigt) en une *parole*, non seulement adressée à quelqu’un mais qui doit franchir la rampe (la leçon est alors filmée en plan général frontal, à peu près depuis la fameuse place idéale du spectateur au centre du troisième rang d’orchestre). Cependant, le film ne situe pas d’entrée le décor de l’action car Jacquot préfère, sans rideau de scène, nous plonger d’emblée dans un lieu théâtral donné comme un ailleurs hors de toute réalité matérielle. La voix de Jouvét – “Qu’est-ce que tu en penses ?” – provient du plan 1 quasiment noir dans lequel on ne peut apercevoir



qu'un minuscule point lumineux. Puis Claudia apparaît dans le plan 2 : elle est déjà sur la gauche comme si elle venait d'arriver côté jardin, c'est-à-dire de façon *naturelle* [on entre par la gauche/jardin et on sort par la droite/cour]. En fait, elle surgit littéralement car c'est la caméra qui, fixant d'abord du noir, vient la saisir par un vif plan court de recadrage. Ainsi s'impose ce qui va constituer le cœur de ces sept leçons et, plus encore, du film : comment Elvire doit-elle entrer en scène ? "Avec émotion" ressassera Jovet pendant près d'une heure. Certes, mais encore ? Jaques-Wajcman et Jacquot construisent ainsi tout un spectacle sur ce *détail* et il ne fallait surtout pas que le cinéaste commence par un effet de réel, à savoir une entrée classique qui aurait nié le *sujet* fondamental de l'enseignement du maître. Aussi Jacquot place-t-il le problème, c'est-à-dire l'actrice, là où justement la question se pose : à la limite théâtrale entre le noir et la lumière, comme cinématographique, entre in et hors champ !

Le plan 3 révèle que le point lumineux est très probablement un reflet causé par la lumière du projecteur sur le front de Philippe Clévenot, qui arrive du fond du plan et se trouve immédiatement fort éclairé, le haut du visage brillant dans le rond de lumière. Bougeant la tête en parlant, son visage sort du cercle éclairé, puis y pénètre à nouveau peu après. Le réalisme cinématographique aurait voulu que la lumière le suive ou élargisse son champ pour ne pas le perdre. En ne filmant pas ainsi, Jacquot accuse le dispositif théâtral qui instaure une sorte de distanciation, soulignant que nous sommes bien en train d'assister à un spectacle scénique... mais au cinéma !

Jovet traverse alors justement le plateau accompagné par la caméra. Passant rapidement devant les silhouettes des deux garçons, il se dirige vers la petite table sur laquelle se trouve une lampe, puis se retourne brusquement pour pointer du doigt Claudia. Le plan 4 avance alors en zoom vers la jeune comédienne pendant qu'en voix off Jovet affirme : "Quelque chose d'agréable donné sans effort n'est pas bon." À l'image (plan 5), il insiste : jouer implique toujours quelque chose de pénible.

La description de ces cinq premiers plans témoigne d'un début très fluide, aisément lisible, mais cette *facilité* est produite par l'usage judicieux de toutes les subtilités du langage cinématographique (cadres, mouvements, dramaturgie de la lumière). Le découpage ne sera pas forcément aussi complexe tout au long du film, il s'agira toujours de prolonger l'enregistrement de la pièce et de la mise en scène de Brigitte Jaques-Wajcman (premier niveau de filmage) par un constant questionnement sur les rapports entre les deux arts du spectacle (c'est-à-dire de la représentation) à propos du principal élément qu'ont en commun théâtre et cinéma : *la mise en scène de l'interprétation*.



D'autant plus que ce qui frappe d'abord, c'est tout ce *noir*, emblématique à la fois de très nombreuses mises en scène au théâtre en France dans les années 1980 et du cinéma lui-même: le noir de la salle et juste la lumière à l'intérieur du cadre de l'écran. Pourtant, B. Jaques-Wajcman ne plongeait pas la scène dans l'obscurité et l'éclairait même de façon assez égale. Mais si Jacquot reconstitue exactement en studio l'espace scénique de B. Jaques-Wajcman – l'estrade, la table en coin, les premiers rangs vides de la salle –, il supprime tout le reste: "Il n'existe plus de hors-scène ni fictif, ni réel. La lumière n'évolue plus avec les saisons comme dans le scénario lumineux d'André Diot (éclairagiste du spectacle). Des tissus noirs tendus autour de l'aire de jeu permettent de faire sortir de l'ombre une sorte d'*île scénique*" (Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 35). Ce choix n'est pas sans poser un délicat problème plastique. Au cinéma en effet, on peut obtenir un vrai noir dans des conditions idéales de projection. Hélas ce n'est ni *techniquement* possible sur l'écran de télévision, ni *pratiquement* sur une scène de théâtre. Dans ces conditions, le pari de Jacquot consiste à réaliser un film de télévision sur le théâtre (*gageure* de rendre l'impossible par l'impossible), mais avec les moyens du cinéma (tournage en pellicule 35 mm permettant le noir complet). D'où le jeu sur le reflet du front de Jovet en fond de scène et de champ. En tous cas, c'est parce que tout est noir, sauf les comédiens, que le panoramique passant d'un personnage à l'autre (au lieu du classique champ-contre champ) confère au style de Jacquot tant de souplesse et de limpidité: rien n'accroche le regard, alors que si la scène était éclairée, on aurait un panoramique "filé", c'est-à-dire flou.

"ne soyez pas surpris, Dom Juan"

Le 21 février (deuxième leçon) s'attache à la coordination entre l'entrée en scène d'Elvire et sa prise de parole: courir ou pas, quand s'arrêter, commencer à dire la tirade en marchant ou s'immobiliser avant. Le moment où Claudia pénètre dans l'espace lumineux est déjà décisif. Cette fois elle est positionnée côté cour/droite, ce qui est plus inattendu au cinéma qu'au théâtre et retient donc davantage l'attention du spectateur du film. Inlassablement Jovet lui fera recommencer cette entrée mais, globalement, du 14 février au 21 septembre 1940, elle ira toujours plus loin dans la tirade, quoique avec de nombreuses ruptures et ratés qui l'obligeront à reprendre constamment tout depuis ce début. La progression n'est donc pas continue. Le film travaille sur les contre-rythmes à l'intérieur de chaque leçon, car l'idée est qu'elle ne peut pas améliorer son jeu en répétant toute seule chez elle dans l'intervalle des séances. C'est seulement sur le plateau,



face à son maître, que ça se passe, qu'elle peut chercher avec profit, s'améliorer, trouver enfin. Et elle aura du mal car Jovet n'a pas une idée toute faite sur la façon dont doit se dérouler la scène : ses indications sont provoquées par ce qu'il voit et entend *hic et nunc*. Aussi se contredit-il plusieurs fois d'une leçon à l'autre... et elle doit suivre, redire son texte autrement !

Jacquot traduit filmiquement cet exercice de changement dans la continuité en accompagnant chaque fois Claudia d'un mouvement de caméra, mais il varie au maximum les manières de le faire : plus ou moins proche d'elle, en la précédant ou la suivant, en parallèle, en biais, à la même vitesse ou plus ou moins rapidement, comme en reportage ou par des plans très composés, en faisant intervenir ou non les garçons. Lorsque Elvire court, selon les cas, la caméra la cadre en travelling, l'attend à l'arrivée ou reste au départ. La présence et la place de Jovet à l'image, ou seulement en voix off, permettent une infinité de combinaisons toujours sémantiquement pertinentes : quand elle est touchante, il est montré subjugué en gros plan ; inversement, il peut rabrouer, gourmander et occuper alors l'espace en bougeant beaucoup en plan général. Le rapport de force se sculpte dans la profondeur de champ par la grandeur respective des protagonistes à l'image. En général, Jovet est au premier plan. D'où, inversement, la force des quelques plans très rapprochés extrêmement émouvants de Claudia. Le numéro d'acteur est généralement du côté de Philippe Clévenot et non de Maria de Medeiros. Loin de rééquilibrer les choses par le cadrage et la distribution des plans attribués à chacun, Jacquot souligne encore cette disproportion élève-professeur en calquant sa mise en scène sur la justesse du jeu de Claudia ; ainsi, la caméra s'éloigne ou s'approche d'elle selon sa façon de répondre plus ou moins bien aux exigences de Jovet, souvent filmé en amorce au premier plan avec la jeune fille qui l'écoute, toute petite, en pieds, au fond, dominée par la parole du maître.

Ce jeu perpétuel du *off* et du *in*, de l'image de lui, d'elle ou des deux réunis, ajoute énormément à notre réception de la pièce. Découpé, donné à voir ou/et à entendre, dans un seul mouvement ou en changeant de plan, le texte est analysé, creusé, ses subtilités exposées comme par une lecture assistée. Le théâtre propose, suggère, incite, et le cinéma, ici, apporte les réponses de manière directive. La tirade livre tout son sens, la psychologie d'Elvire s'expose, car la caméra est au service de la moindre inflexion de voix, s'immobilise respectueusement pour saisir une hésitation, repart sur une émotion plus vive, vibre parce qu'elle est tenue à l'épaule et que l'opérateur ne peut pas retenir tout à fait sa respiration. La fatigue du caméraman répond à celle de l'interprète, les deux sont tendus dans une unique recherche, attentifs aux réactions de Jovet.



L'appareil est vivant ; il installe un véritable suspense face à la performance de la jeune élève comédienne dont il épouse l'angoisse et traduit la fusion avec son personnage.

le face à face : transmission pédagogique et direction d'acteur

En réalisant **Elvire Jovet 40**, Jacquot se place dans le droit fil des documents sur la direction d'acteur (notamment **Jean Renoir le patron**, tourné en 1966 par Jacques Rivette pour la série **Cinéastes de notre temps** d'André S. Labarthe). Par là, c'est aussi un film sur le paradoxe sur le comédien travaillant en fonction des postures qu'adopte Jovet – souvent pédagogue, quelques fois metteur en scène – par le médium des *répétitions*, prises comme lieu de passage, de va et vient, de sas entre le Conservatoire d'art dramatique et le plateau ou la scène. Jacquot suit le parcours d'un texte "impur" (transcription d'un cours, ou plutôt de Travaux pratiques), qui devient pièce, puis mise en scène, et enfin film. Jovet mise exclusivement sur la parole, l'énonciation : comment *dire* Molière pour faire naître l'émotion, en travaillant le sens, le phrasé, le rythme ? La jeune fille a une attitude d'annonciation, les mains ouvertes – ce que condamne violemment le maître. Jovet évacue complètement la mise en espace à partir de laquelle, au contraire, Jacquot construit sa mise en scène. Les deux démarches se retrouvent finalement dans la gestuelle et le déplacement de l'interprète : Maria de Medeiros doit faire et Jacquot la filmer.

Dès la deuxième séance, Jovet écarte rageusement les deux garçons pour prendre leur place afin que l'actrice coure vers lui et qu'il lui donne sa leçon non plus de l'extérieur mais à la place de Dom Juan. Le plan qui les réunit instaure alors un étrange dialogue : elle récite le texte d'Elvire et Jovet, lui, explique comment elle doit le prononcer. C'est la quintessence de l'échange professeur-élève, soulignée par le cadrage. (Le rapprochement était moins visible au théâtre où les deux jeunes acteurs masculins demeuraient forcément visibles sur le plateau. Là ils sont mis hors champ). Il joue avec elle et pourtant ne lui donne pas la réplique mais des indications, des leçons qui deviennent théâtre. À ce moment s'inscrit à l'image la réalité du titre : ce n'est pas Elvire-Dom Juan ou Claudia-Jovet mais le croisement intense Elvire-Jovet réalisé charnellement par De Medeiros-Clévenot, en 1986, devant la caméra.

Lors de la troisième séance, Claudia ne parvient pas à plusieurs reprises à produire l'effet que lui demande Jovet. Le film fait de ces ratages du personnage les scènes les plus riches, enregistrant, dans le même plan, le passage brutal du sommet des sentiments à la découverte de l'artifice du jeu, pointant le



formidable travail nécessaire à ce que l'expression de l'émotion paraisse naturelle. Dans la cinquième séance, située près de trois mois après les précédentes, **Elvire Jovet 40** devient documentaire de son propre tournage. Jovet est en colère ; il trouve le jeu de Claudia toujours trop raisonné et va lui-même en fond de plateau montrer à l'actrice comment elle peut donner le mouvement de toute la scène dès son entrée. Mais la comédienne résiste, ce qui irrite Jovet, et Jacquot coupe la fougue du maître par de lourds inserts fixes figeant l'opposition un peu stérilisante de Claudia. Ils ne sont plus en synergie et le plan séquence est brisé, plombé par le refus de l'élève.

Déstabilisé, Jovet réfléchit donc à la façon dont il va pouvoir retrouver la logique de sa démonstration pédagogique et Clévenot ose de longs silences, alors qu'il se trouve en arrière-plan dans une zone mal éclairée impossible à conserver longtemps à l'image. Mais l'opérateur tourne toujours et Clévenot qui s'en aperçoit se retourne, mécontent, vers le caméraman pour lui faire signe d'arrêter. De fait, l'image s'interrompt, mais, au montage, Jacquot intercale ici un plan de coupe des deux garçons qui s'assoient. Ainsi pouvons-nous croire que l'auteur a voulu montrer le maître dérangé par le déplacement des deux autres élèves. Pourtant, c'est bien le cas, Clévenot est dérangé par l'insistance de la caméra ; le cinéma (et non ici prioritairement le théâtre) est mis en difficulté quant à sa place face à la performance de l'acteur. Jacquot a donc conservé cet effet de miroir, mais avec l'infinie discrétion du plan de rattrapage des jeunes gens, afin que sa propre réflexion de cinéaste ne prenne pas le dessus sur la mise en scène de Jaques-Wajcman. Elle s'y ajoute cependant, pour suggérer que théâtre et cinéma doivent composer avec des problématiques similaires. Aussi termine-t-il sur le visage d'un Jovet possédé mais apaisé, transfiguré par l'extase de voir enfin l'expression du cœur permise grâce à une trouvaille purement physique : jouer pieds nus, atteindre l'esprit par le corps.

filmer l'élan

À la fin de la troisième séance, le panoramique suit le doigt tendu de Jovet qui écoute pour aller chercher l'actrice effectuant alors lentement un demi-tour sur elle-même. La caméra la suit délicatement sans coupure puis la lâche lorsque la jeune femme retrouve sa position initiale, l'objectif revenant alors sur le doigt et le visage de Jovet. On est en apesanteur, en plein miracle d'une voix de théâtre qui parle d'élan. Et c'est précisément cela que filme Jacquot, toujours dans le mouvement, pour conduire à nouveau du doigt à Elvire et la fixer attentivement : jamais on n'avait encore entendu si longuement la tirade.



La quatrième leçon repart sur le visage concentré de Jovet (Claudia est en voix off). Après l'avoir corrigée à deux reprises, il se lève. Le plan séquence se resserre petit à petit sur sa main qui s'agite au milieu de l'écran, son visage demeurant en gros plan avant et la jeune fille au fond de l'image. Spécifique d'un cadrage cinéma sans aucun équivalent au théâtre, cette main matérialise l'élan, le mouvement du texte et du sentiment qui émane de la parole pour établir une communication esthétique fragile, rare et intense.

Le pénultième jour (la sixième leçon), Jovet est toujours aussi enflammé contre une diction jugée encore inspirée par trop de conscience et pas assez d'émotion. Il est en premier plan de profil droit, donc sur la gauche de l'écran. Très lentement, la caméra effectue un demi-tour de 180° par derrière en restant serrée sur lui (trois-quarts nuque, puis arrière de la tête jusqu'au profil gauche, c'est-à-dire à droite de l'image). Aussi l'espace semble-t-il avoir bougé puisque l'actrice à laquelle il s'adressait en la regardant en haut et à droite se retrouve, toujours en haut, mais à gauche. De toutes manières, on ne la voit pas car elle est cachée dans le noir de l'image. Il la gronde, criant très fort pour lui expliquer qu'à ce moment elle ne doit pas regarder Dom Juan mais le public. Pendant ce temps, la caméra poursuit son tour complet et replace Jovet profil droit à gauche en passant donc logiquement cette fois devant son visage. A vrai dire, bougeant alors un peu, le comédien se retrouve finalement face à l'appareil, comme si ce dernier avait dépassé les 360°. Cette révolution accomplie par la caméra provoque le bouleversement matériel des repères spatiaux et fait physiquement *ressentir* au spectateur le vertige émotionnel que devrait provoquer, à cet instant, le jeu de l'actrice mais, en réalité, les paroles de Jovet et l'interprétation de Clévenot. La puissance de ce plan séquence décuple la charge expressive de la mise en scène théâtrale.

À un tel *mouvement* ne peut répondre, par antithèse, qu'un très beau *plan fixe* de Maria de Medeiros, yeux hallucinés et chevelure défaite, en partie noyée dans le noir nimbant son visage. Là, l'image d'Elvire atteint vraiment le somnambulisme, l'égarément; c'est l'apparition dont parle justement Jovet et que le cinéma réalise par ses moyens spécifiques, alors que la comédienne ne dit rien. Superbe application de "l'effet Koulechov" sur le sens qui naît du rapprochement de deux images: ce qu'a appelé et *exprime* le plan précédent de Clévenot, le plan suivant de Medeiros le récupère, l'*incarne*.

Aussi la dernière séance (la septième leçon), très courte, pourra fixer le face à face dans les formes du cliché emblématique du genre, selon l'esthétique hollywoodienne classique – le style Lauren Bacall-Humphrey Bogart. De profil, lui la domine quelque peu; elle, le visage levé, le regarde avec une amoureuse



admiration : “Je voudrais pleurer maintenant.” Si elle avait pleuré sur scène, elle aurait extériorisé ses sentiments de façon trop spectaculaire. Elle a envie de pleurer après, parce qu’elle est parvenue à intérioriser auparavant l’émotion en disant sa tirade exactement dans l’état dans lequel Jovet voulait qu’elle soit pour jouer pleinement ce rôle – d’après lui, une des plus belles scènes et peut-être la plus difficile du répertoire.

Interprétant la comédienne Claudia qui joue le personnage d’Elvire, Maria de Medeiros mire donc son double dans le miroir du théâtre pris sous le regard du cinéma. Ce dernier pose la question du *point de vue*. Qui voit ? Qui montre ? Qui est vu ? Il semble que la vision du spectateur du film épouse celle de Jovet. Pourtant il est presque toujours à l’image : ce que nous voyons ne peut donc pas être tout à fait ce qu’il observe. Néanmoins, les plans qui le prennent en amorce et les mouvements d’appareil qui découvrent choses et gens comme par-dessus son épaule nous placent à ses côtés, selon le processus du *discours libre indirect* du cinéaste par l’intermédiaire de son personnage principal (que décrit Pier Paolo Pasolini dans ses écrits sémiologiques). En fait, ce sont les mots de Jovet lus dans le texte qui ont fasciné Jacquot, lui ont donné le désir de réaliser le film de la pièce et ont, ainsi, guidé sa mise en scène cinématographique. Dès lors, lorsque Jacquot cesse de nous faire voir Elvire avec les yeux de Jovet, c’est pour nous montrer le Pygmalion en train de regarder naître sa créature : Elvire Jovet, comme cinéma et théâtre.



entretien avec Brigitte Jaques-Wajcman : “Faire exister ce petit moment miraculeux, éphémère, dérisoire d’un très grand théâtre...”

*Comment vous est venue cette idée de monter un spectacle à partir du sténogramme des cours de Louis Jouvet sur **Dom Juan** au Conservatoire pendant l’année 1940 ?*

Brigitte Jaques-Wajcman : J’avais été nommée deux ans auparavant professeur à l’ENSATT¹ et je devais faire travailler mes élèves sur des scènes classiques, des pièces du répertoire. C’est alors que j’ai eu l’idée de relire les cours de Jouvet que j’avais découvert quand j’étais moi-même étudiante au Conservatoire avec Antoine Vitez et Pierre Debauche et qui m’avaient frappée par leur beauté et leur intelligence. Je me suis arrêtée plus particulièrement sur les cours sur **Dom Juan** et plus précisément sur ces sept leçons autour de la seconde scène d’Elvire qui m’était toujours restée énigmatique. Elvire a deux scènes en tout et pour tout dans la pièce. La première, au deuxième acte, est immédiatement lisible du point de vue de la situation : elle a été humiliée, outragée par Dom Juan, et elle vient en fureur le menacer. Les enjeux sont clairs et les points d’appui pour la jouer évidents. Mais la seconde scène d’Elvire (celle des sept leçons d’**Elvire Jouvet 40**) est très différente. Entre le deuxième et le quatrième acte, elle a “rencontré” Dieu et toute sa fureur et son désir de vengeance se sont éteints. Et elle revient voir Dom Juan avec un abandon total d’elle-même pour lui demander de se repentir, de se “sauver”. La plupart des interprétations de cette scène que j’avais vues jusque là s’appuyaient sur des mises en scènes “non dupes”, à savoir qu’elles montraient une Elvire réfugiée dans la foi, mais déçue – en plein dépit amoureux –, et faisait ressortir la fausseté de son discours. L’interprétation de Jouvet prend le pari inverse de prendre entièrement au sérieux tout ce qu’elle dit et de la montrer forte devant Dom Juan, habitée d’une dimension en même temps mystique et analytique, réelle et non factice. J’ai été fascinée par cette interprétation qui, pour moi, éclairait d’un coup toute la scène et donnait à voir la grandeur d’un amour qui donne et ne demande rien. Donc, je suppose qu’un jour je me suis dit que ce serait formidable de monter ça au théâtre. Et puis, ces cours, ça parle aussi de la naissance du jeu, du travail de l’acteur interprète qui se laisse guider par le metteur en scène et, surtout, de ce travail intérieur que l’actrice doit faire sur elle-même.



Il y aussi dans le spectacle cette figure croisée du professeur et du metteur en scène à travers le personnage de Jovet. Et cette sorte de confusion permanente, de lutte incessante entre les deux, rendue particulièrement sensible par le jeu intense et tourmenté de Philippe Clévenot. Comment avez-vous abordé avec lui cette double figure ?

B. J.-W. : Ce que je voulais faire dans ce spectacle, c'était avant tout de donner à voir un artiste au travail. Le terme de "professeur" me gêne un peu, je préfère celui de "maître". Mes "modèles", si on peut dire, pour le personnage de Jovet, ce n'étaient pas des professeurs mais plutôt des peintres ou des musiciens, des artistes qui sont dans un corps à corps avec l'œuvre à créer, avec la matière. C'est quelque chose d'extrêmement physique, d'incarné et, en même temps, c'est une aventure de la pensée. Jovet et Claudia ensemble tentent de tracer un chemin nouveau dans le texte de Molière. Et tous deux découvrent ce chemin au fur et à mesure qu'ils avancent. Jovet est un maître, oui, mais un maître qui ose dire qu'il ne sait pas. C'est cela qui est beau dans sa relation avec Claudia, c'est qu'il cherche chez elle autre chose qu'un savoir faire. Il la met (et se met lui-même) délibérément devant le gouffre de l'inconnu. Il la cherche "elle", Elvire/ Claudia, telle qu'elle ne se connaît pas et telle que lui ne la connaît pas. Tout au long de ces sept leçons, il essaie de faire lever la mystique de l'actrice aussi bien que la mystique du personnage.

Bien sûr, la première question qui s'est posée c'est qui allait pouvoir incarner Jovet. J'ai tout de suite pensé à Philippe Clévenot avec qui j'avais déjà travaillé, et qui est – ou plutôt malheureusement qui était ? – un acteur à part, tant dans sa personnalité que dans sa façon de jouer. Justement parce qu'il n'a pas "l'air" d'un professeur et qu'il possède en lui, outre sa présence physique, son autorité et son intelligence, quelque chose de démuné, d'à la fois intense et douloureux qui me semblait correspondre très bien à ce Jovet-là. Face à lui, j'ai choisi Maria de Medeiros qui était une de mes élèves à l'ENSATT à l'époque et dont l'intelligence me plaisait beaucoup. Tous les deux formaient un couple étrange et intéressant, dramatiquement et humainement. La plus grande difficulté, c'était de représenter la trajectoire de Claudia à travers ces sept leçons. Je ne voulais pas d'une progression linéaire où on la verrait mal faire au départ pour la voir bien faire à la fin. Non, l'important était qu'à chaque leçon elle fasse quelque chose qui pouvait se tenir en soi mais qui pour autant n'était pas ça. Pas ce qu'ils cherchaient. Qui n'était pas "vrai" comme le dit Jovet.

Justement, cette quête de la vérité apparaît comme un enjeu essentiel qui traverse en filigrane l'ensemble des sept leçons. Quel sens a pour vous cette "vérité" que traque



Louis Jovet dans le personnage d'Elvire, tout comme dans l'interprétation de Claudia?

B. J.-W. : Cette vérité, c'est celle du personnage, mais aussi celle de l'actrice. Et elle ne peut s'acquérir que par le travail, un travail de chaque instant. C'est cela l'exigence de Jovet vis-à-vis de Claudia. Bien sûr, c'est effroyablement difficile et même douloureux. Mais la vérité est à ce prix. "Vous ne me satisferez pas en faisant ça bien" : ce n'est qu'avec cette exigence-là que l'on peut avancer. Et puis, je crois qu'il y a une autre vérité qui est liée au contexte, à l'Histoire, cette année 1940, qui imprègne ces sept leçons. Claudia était juive, elle pouvait d'un jour à l'autre être raflée, déportée, emmenée à Drancy ou ailleurs. Jovet, lui, préparait déjà son exil pendant cette année. Tout ça fait que ces cours apparaissent comme les derniers moments de théâtre avant un désastre absolu. Et ça donne à ce petit moment de théâtre une dimension fondamentale de combat, de résistance, de vérité justement. Comme si la vérité, c'était de se battre pour faire exister coûte que coûte ce petit moment miraculeux, éphémère, dérisoire d'un très grand théâtre. Que la vérité se jouait là, dans la langue, dans le sentiment, dans cette grandeur de l'enjeu.

1. Célèbre école de théâtre et de scénographie située à l'origine rue Blanche à Paris, et, depuis 1997, à Lyon.

2. Philippe Clévenot est mort brutalement en 2001.



entretien avec Daniel Mesguich le metteur en scène pédagogue et le pédagogue metteur en scène, selon Daniel Mesguich

Comme Louis Jouvet, Daniel Mesguich est acteur, metteur en scène et, depuis plus de dix ans, professeur au Conservatoire national d'art dramatique. À partir de ces expériences multiples et croisées, il exprime quelques réflexions autour de la transmission, de la mise en scène et de cette relation complexe et profonde qui relie l'enseignant à l'élève et le metteur en scène au comédien.

Daniel Mesguich : Au fond, pour moi, il s'agit de la même chose. Un metteur en scène est un pédagogue et un pédagogue est un metteur en scène. Les objectifs sont les mêmes. Pour autant, dans les situations de travail, il existe des différences que je qualifierais de techniques ou de pratiques, même si elles sont très importantes. Ainsi, au Conservatoire, j'ai du temps. Je ne suis pas pris dans l'urgence d'une production ; je peux passer, comme Jouvet, un an sur une scène. Alors que dans un contexte de mise en scène d'un spectacle, je ne passerai que très peu de temps sur cette même scène. Au Conservatoire, on peut laisser une scène et la reprendre plusieurs mois après. C'est une énorme différence. Si j'ai du temps pour diriger, j'ai aussi du temps pour parler. Pour m'expliquer. Du coup, je ne dis pas exactement les mêmes choses, ou je les dis autrement. J'ai le temps pendant le travail de faire des digressions, des analogies. Ce qui peut changer aussi dans une certaine mesure, c'est l'adresse. Un professeur va s'adresser à la personne sur scène mais il s'adresse aussi, en même temps, à tous les autres. A l'école, ce que je vais dire sur Elvire, par exemple, c'est aussi destiné aux autres élèves, à ceux qui travaillent Hamlet : il y a une forme d'exemplarité dans la valeur de mes paroles. Au-delà de l'efficacité immédiate de la direction d'acteur, je transmets quelque chose destiné à une plus grande écoute. Mais, tel que je le vis, je n'arrive pas vraiment à cloisonner ni à démêler ces deux pôles, mise en scène et pédagogie. Dans la mesure où je considère mes élèves comme des acteurs et où je suis assez pédagogue avec mes acteurs. Dans les deux cas, il s'agit avant tout d'une avancée commune, d'un compagnonnage autour d'un projet artistique. Quant à la "transmission", les choses que l'on transmet ne sont pas forcément celles qu'on croit. À l'issue d'un cours de théâtre, il est impossible de quantifier le degré ou la nature du "savoir" qui aura été transmis de l'un à l'autre. La seule chose qu'on peut remarquer c'est, avec le temps, la transformation qui se sera opérée chez l'élève. Il s'est donc passé quelque chose, quelque chose a bien eu lieu mais quoi, comment, à quel moment ?



Je vais prendre un exemple: je demande à tel ou tel acteur de tomber brusquement ou de soudain fondre en larmes. Il n'y arrive pas. Tant pis, je passe à autre chose, je ne m'acharne pas, je ne donne pas des cours de pleurs ou des cours de chute. Et puis, quelques temps après, lorsque ce même acteur reprend la scène, il tombe sublimement, il pleure sublimement. Pourquoi, comme ça, tout d'un coup? D'où ça vient? Qu'est-ce qui l'a déclenché? En fait, c'est très simple, il a toujours su le faire – tout le monde sait pleurer et tomber – mais il croyait ne pas savoir. Et ce sont des indications indirectes sur d'autres moments ou d'autres passages de la scène qui l'ont "libéré". Donc, on peut dire que ce qu'enseigne le professeur n'est pas ce que les élèves croient qu'il enseigne et parfois même ce n'est pas ce que lui s'imagine lui-même enseigner. J'enseigne sûrement plein de choses que je ne sais pas que j'enseigne...

Propos recueillis et mis en forme par Marc Moreigne.



biographies

Benoît Jacquot

Cinéaste prolifique (une trentaine de longs métrages en trois décennies), Benoît Jacquot a tourné des films d'auteur à petits budgets (**L'Assassin musicien**, 1975; **Les Enfants du placard**, 1977), souvent en dirigeant de jeunes actrices (Judith Godrèche dans **La Désenchantée**, 1990; Virginie Ledoyen dans **La Fille seule**, 1995; Isild Le Besco dans **À Tout de suite**, 2004). Il a également relevé les défis d'ambitueuses adaptations littéraires (d'après Henry James, **Les Ailes de la colombe**, 1981; Yukio Mishima, **L'École de la chair**, 1998; Benjamin Constant, **Adolphe**, 2002). Aussi à l'aise dans la comédie de mœurs à la française (**Le Septième Ciel**, 1997; **Pas de scandale**, 1999) que dans la biographie patrimoniale (**Sade**, 2000), il a aussi réalisé des fictions pour la télévision : **Emma Zunz**, 1993, **La Vie de Marianne**, 1996 (d'après le roman inachevé de Marivaux), **Marie Bonaparte**, 2004, **Gaspard le bandit**, 2006.

Benoît Jacquot édifie ainsi une œuvre transversale passionnante parce qu'elle croise bien des chemins, fraye des voies peu fréquentées sur les fronts de la tradition comme des avant-gardes, d'un classique cinéma de divertissement à l'esthétique post-moderne d'essais personnels. Depuis ses débuts (1975), il réalise régulièrement des *films de théâtre* (la plupart produits par l'INA). "Je crois vraiment que le théâtre, c'est la tache aveugle du cinéma. C'est le frère ennemi, l'ombre portée, tout ce qu'on veut, mais c'est fondamental. La question du théâtre est vraiment nucléaire au cinéma" (Benoît Jacquot *in Les Cahiers du cinéma*, n° 497, décembre 1995). Dix ans avant **Elvire Juvet 40**, il s'agissait déjà d'un spectacle de Brigitte Jaques-Wajcman : **Avant décembre – Notes filmées sur les répétitions du Baladin du monde occidental**. Puis il y aura **Voyage au bout de la nuit** (Céline/Luchini, 1989), **La Bête dans la jungle** (James/Arias, 1989), **Dans la solitude des champs de coton** (Koltès/Chéreau, 1991), **La Place Royale** (Corneille/Jaques-Wajcman, 1994), **Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée** (Musset/de Lencquesaing, 1994), auxquels il faut ajouter au cinéma **Par Cœur** (*one man show* de F. Luchini, 1998), **La Fausse Suivante** (Marivaux, mis en scène spécialement pour le cinéma, 1999) et **Tosca** (opéra de Puccini, réalisé directement pour le cinéma, 2000).



Brigitte Jaques-Wajcman

En 1976, Brigitte Jaques-Wajcman fonde avec François Regnault la Compagnie Pandora. Elle enseigne l'art dramatique à l'école de la rue Blanche de 1981 à 1987 et dirige le CDN d'Aubervilliers de 1991 à 1997. Dans ses mises en scène, elle alterne créations contemporaines françaises et étrangères, pièces classiques, livrets d'opéras, textes littéraires ou atypiques. Au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, elle montera une dizaine de spectacles aussi divers que **La Place Royale** et **La Mort de Pompée** de Corneille (1992), **Angels in America** et **Perestroïka** de l'auteur contemporain américain Tony Kushner (1993 et 1996) ou encore **Mme Klein**, pièce du dramaturge anglais Nicholas Wright sur la vie et la pratique de la célèbre psychanalyste Mélanie Klein.

Avant de réaliser sa première mise en scène en 1974, **L'Éveil du Printemps** de Wedekind, Brigitte Jaques-Wajcman a été comédienne dans plusieurs spectacles d'Antoine Vitez (son professeur au Conservatoire), de 1969 à 1974. En 1981, Brigitte Jaques est nommée professeur d'art dramatique à l'ENSATT de la rue Blanche à Paris et elle montera plusieurs spectacles avec ses élèves, dont **La Surprise de l'amour** de Marivaux en 1983.

En 2003, elle monte **Viol** de Danièle Sallenave, au Théâtre du Rond-Point; **Le Voyage de Benjamin** de Gérard Wajcman, en coproduction avec le CDN de Sartrouville dans le cadre du festival pour enfants Odyssées 78, et **Pseudolus, le truqueur** de Plaute, au Théâtre de la Tempête. En 2004/2005, elle met en scène **Britannicus** de Racine au Théâtre du Vieux-Colombier; **L'illusion comique** de Corneille, au CDN de Gennevilliers, en coproduction avec la Comédie de Genève et la Comédie de Reims; **La Chanson de Roland**, une lecture-spectacle à l'Auditorium du Louvre, à l'image de son parcours éclectique et diversifié de femme de théâtre. Enfin, en octobre 2005, elle a mis en scène **Le Cid** de Corneille à la Comédie-Française.

bibliographie sélective [classement par thème]

Autour d'Elvire Jovet 40

- Louis Jovet, Brigitte Jaques, François Regnault, Pénélope Chauvelot, **Elvire Jovet 40 : sept leçons de Louis Jovet à Claudia sur la seconde scène d'Elvire du Dom Juan de Molière** [Strasbourg, Théâtre National, 8 janvier 1986], Sollin, Arles, 1992 (texte intégral de la pièce et 42 photographies du spectacle).
- Brigitte Jaques, Daniel Sibony, Gérard Lepinois, Jean-Paul Dufiet, "Elvire Jovet 40" in **L'Art du théâtre** n° 8, avril 1988.



- Louis Marin, “La Transfiguration du sentiment : à Brigitte Jaques” in **Théâtre en Europe** n° 9, janvier 1986.
- Anca Visdei, Armelle Héliot, Jacques Crépineau, Pierre Laville, “Mémoire : Louis Jovet” in **Acteurs-Auteurs** n° 34, mars 1986.
- Sylvie de Nussac, **Le Théâtre de Pandora : Brigitte Jaques, François Regnault**, Théâtrales, Paris, 1999 (les spectacles présentés et réalisés par la Compagnie Pandora de 1974 à 1999).
- François Regnault, **Théâtre-solstices : écrits sur le théâtre 2**, Actes Sud/Conservatoire national supérieur d'art dramatique, “Le Temps du Théâtre”, Arles, 2002 (analyses d'œuvres théâtrales, des rapports cinéma-théâtre, portrait d'auteurs, d'hommes de théâtre, dont celui de Louis Jovet autour du spectacle **Elvire Jovet 40**, p. 13-21).
- Raymonde Temkine, **Le théâtre au présent : 1975-1987**, Bouffonneries/Patrick Pezin, Lecture, 1987 (l'auteur rend compte de la création théâtrale de 1975 à 1987 et donne une approche critique de la pièce **Elvire Jovet 40**, p. 172-173).

Sur Louis Jovet, pédagogue

- Louis Jovet, **Le Comédien désincarné**, Flammarion, Paris, 1987.
- Louis Jovet, **Ecoute, mon ami**, Librairie théâtrale, Paris, 1987 (des considérations personnelles sur son art, sous la forme de notes jetées au gré de ses réflexions).
- Louis Jovet, Eliane Moch-Bickert, **Louis Jovet, notes de cours, 1938-1939**, Librairie théâtrale, Paris, 1989 (alors élève de Louis Jovet, notes d'Eliane Moch-Bickert prises au Conservatoire en 1938 et 1939; conseils pour interpréter une scène, jugements sur un texte, etc.)
- Louis Jovet, **Molière et la comédie classique**, NRF-Gallimard, Paris, 1965 (extraits des cours de Louis Jovet au conservatoire, 1939-1940; cet ouvrage fait référence aux notes de Jovet qui ont permis la création d'**Elvire Jovet 40**).
- Louis Jovet, **Réflexions du comédien**, Librairie théâtrale, Paris, 1986 (l'auteur expose sa vision du théâtre, davantage en tant qu'administrateur que comme comédien; il évoque trois auteurs dramatiques dont il met en scène l'écriture, Victor Hugo, Henri Becque et Pierre de Beaumarchais).
- Louis Jovet, **Témoignages sur le théâtre**, Flammarion, Paris, 1987 (l'auteur expose les motivations qui ont guidé les mises en scène des pièces qu'il a interprétées, telles **Dom Juan**, **Tartuffe**, **Knock**; il approche aussi le jeu du comédien et aborde l'esthétique théâtrale).
- Colette Godard, Noëlle Guibert, Jean-Paul Midant, Patrice Martinet, **Athénée : Théâtre Louis-Jovet**, Norma, Paris, 1996 (l'histoire du Théâtre de l'Athénée :



évolution de son architecture et direction de ses metteurs en scène, dont Louis Jouvet et ses recherches en mise en scène et sur la direction d'acteurs).

Sur Dom Juan de Molière

• Jean-Claude Lallias, **Dom Juan de Molière: métamorphoses d'une pièce**, **Théâtre Aujourd'hui** n° 4, 1995 (**Dom Juan**, pièce énigmatique dans l'œuvre de Molière, fascine les metteurs en scène. Ce numéro de **Théâtre Aujourd'hui** rend compte de l'évolution des mises en scène qui en ont été faites de Louis Jouvet à Jacques Lassalle, de 1947 à 1993; brève allusion au spectacle de Brigitte Jaques dans le chapitre concernant Louis Jouvet, p. 106).

lieux ressources

ADAV

41, rue des Envierges - 75020 Paris

01 43 49 10 02

<http://www.adav-assoc.com>

Vente réservée aux organismes institutionnels pour la consultation et la diffusion sous forme de projections gratuites, uniquement dans l'emprise de l'organisme acquéreur et pour le prêt aux particuliers pour un usage dans le cercle de famille.

Boutique du Studio-Théâtre de la Comédie-Française

99, rue de Rivoli - 75001 Paris

01 44 58 98 54

Vente réservée aux particuliers pour un usage dans le cercle de famille.

Centre national de la cinématographie

Service de la diffusion culturelle - Fonds Images de la culture

11, rue Galilée - 75116 Paris

01 44 34 35 05

alain.sartelet@cnc.fr

<http://www.cnc.fr/idc>

Mise à disposition de supports VHS et DVD pour la constitution de fonds de documentation ou pour l'organisation de représentations publiques non commerciales, par des organismes culturels, sociaux ou éducatifs.



Centre national du Théâtre

134 rue Legendre - 75017 Paris

Contact : Cléo Jacque

01 44 61 84 98

videotheque@cnt.asso.fr

<http://www.cnt.asso.fr>

Consultation gratuite, sur place et sur rendez-vous : lundi et vendredi de 14 h à 19 h, mardi, mercredi et jeudi de 10 h à 13 h et de 14 h à 19 h.

Colaco

Les bureaux de Chalin

20, rue Louis Chirpaz - 69130 Ecully

04 78 33 94 94

contact@colaco.fr

<http://www.colaco.fr>

Vente aux organismes institutionnels avec droit locatif, droit de prêt gratuit pour une utilisation privée ou/et droit de consultation sur place, selon les documents.

SOPAT

39 rue Jean-Jacques Rousseau - 75001 Paris

01 40 39 55 57

<http://www.copat.fr>

Vente réservée aux particuliers pour un usage dans le cercle de famille. Certaines pièces sont disponibles pour les enseignants, contactez chez Hatier, le service relation enseignants : 01 49 54 49 60.





Liberté • Égalité • Fraternité

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



Ce document pédagogique est édité par le Centre national de la cinématographie et le Centre national du Théâtre, avec le concours de la Délégation au développement et aux affaires internationales du Ministère de la Culture et de la Communication.

Rédaction : Marc Moreigne, René Prédal.

Bibliographie : Marie-Pierre Bianchi.

Responsables du projet : Cléo Jacque (CNT), Isabelle Gérard-Pigeaud et Marc Guiga (CNC).

Remerciements à : Brigitte Jaques-Wajcman et Daniel Mesguich.

Design graphique : Atelier Laurent Malone.

Impression :

© CNT-CNC, 2006.



elvire
jouvet 40