

## « Elvire Jouvét 40 »

Alexandre Lazaridès et Stéphane Lépine

Numéro 49, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26545ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. & Lépine, S. (1988). Compte rendu de [« Elvire Jouvét 40 »]. *Jeu*, (49), 203–207.

compte de toute la poussière qu'il peut y avoir.»

**michel peterson**

## «*Elvire Jovet 40*»

### **ou comment le métier entre dans le corps de l'acteur**

Texte conçu par Brigitte Jaques, d'après les notes sténographiques des cours de Louis Jovet au Conservatoire d'Art dramatique de Paris. Mise en scène: Françoise Faucher, assistée de Sylvie Galarneau; scénographie: Ginette Noiseux, assistée aux costumes par Maryse Bienvenu; conception d'éclairage: Michel Beaulieu; environnement sonore: Diane Leboeuf, assistée aux décors (peinture scénique) par Stéphane Roy. Avec Jean Marchand (Louis Jovet), Sylvie Drapeau (Claudia/Elvire), Luc Picard (Octave, un étudiant/don Juan), Gary Boudreault (Léon, un étudiant/Sganarelle). Production du Théâtre de Quat'Sous, présentée du 19 septembre au 29 octobre 1988.

Au Conservatoire d'Art dramatique de Paris, à raison de sept séances qui ont lieu entre le 14 février et le 21 septembre 1940, Louis Jovet fait travailler à une jeune actrice, Claudia, la dernière scène d'*Elvire* (acte IV, scène 6) du *Don Juan* de Molière. (Brigitte Jaques)

### **to be is not to be**

*Elvire Jovet 40* est un spectacle sur la violence primordiale du théâtre, une violence naturellement feutrée, souterraine, voire insolite, et néanmoins insupportable par moments, lorsque la tentation de fermer les yeux, de se boucher les oreilles, réveille une sorte de désir d'anéantissement qu'il faudrait bien supposer d'origine cathartique... Ici, sont dévoilés les fondements impitoyables sur lesquels reposent l'art dramatique et le plaisir des spectateurs, et qui sont ceux du: meurs pour être!, du déchirement consenti par l'acteur pour incarner ce monstre de l'imaginaire nommé *persona*, et se donnant à lui en pâture pour mieux être. Dans cette opération, on ne sait trop, parfois, si le metteur en scène est un accoucheur qui veille à la délivrance du personnage ou un bourreau acharné à

l'annihilation de l'acteur. Tantôt l'un, tantôt l'autre, on l'aime pour ses intuitions de visionnaire sur ce qui doit advenir mais n'est pas encore, ou est si fragilement, et nous lui faisons confiance comme au pilote d'un navire la nuit; on le hait d'autres fois, ou tout à la fois, pour sa morgue suffisante, sa dureté à l'égard du matériau humain qu'il sculpte dans le vif comme un chirurgien et pour ses intraitables exigences de perfection.

Il n'est peut-être pas permis de parler de violence là où il y a eu consentement, puisque ceux qui consentent à la violence n'en sont pas tant les victimes que les «pervers». Mais sait-on en réalité tout ce à quoi l'on consent quant on consent à un maître par amour de l'art? C'est ce que Claudia découvre dans cette scène, qui semble être une Annonciation, où prostrée à l'extrême droite du proscenium, dans l'enveloppement étroit d'un faisceau de lumière tombé des cintres, elle s'ouvre (émouvante Sylvie Drapeau), dans les larmes et le deuil d'elle-même, à la créature inconnue qu'elle doit porter par la conception du tout-puissant metteur en scène dont elle est l'élue. Après la longue lutte qu'elle avait menée sourdement, la voici acculée au moment crucial où elle doit dire son fiat ou renoncer à l'art. Elle accepte plutôt le sacrifice d'elle-même: l'acteur est mort, vive le personnage. Malgré tout, cette façon nouvelle de dire la tirade de done Elvire («Ne soyez point surpris, don Juan, de me voir à cette heure et dans cet équipage»), n'agrèera pas encore à Jovet qui considère ce passage comme le plus difficile et le plus extraordinaire non seulement de l'oeuvre de Molière, mais de tout le théâtre classique. C'est qu'il estime que l'actrice est trop bouleversée pour nous émouvoir profondément; il y faudrait un plus grand contrôle des émotions: «Quand le comédien dit qu'il pleure, il ne faut pas qu'il le fasse; ce serait trop simple.»

### **l'art comme non-savoir**

Jovet reprend ainsi à son compte l'essentiel du paradoxe sur le comédien, sans croire

pour autant comme Diderot que «c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes». Jovet ne donnait à Claudia qu'un seul conseil à vrai dire: celui de *sentir*. Il le faisait sur tous les tons, passant de la colère à la douceur, des cris aux chuchotements, et de la scène à la salle. Claudia ne comprend pas ce qu'elle est sommée de sentir, et qui lui vient de l'autre; mais elle sait (tout le monde a dû le lui répéter) qu'elle doit laisser l'autorité de l'autre l'investir, et obéir à l'ordre d'être spontanée... Elle consent, sans comprendre, à la traversée de ce désert. Ce que Jovet essayait d'obtenir d'elle n'était pas de l'ordre du pédagogique, du transmissible, mais de l'intuition, du talent. Il tentera de l'induire en elle en provoquant la femme à travers l'actrice et, dans celle-ci, le personnage féminin qu'il rêve idéalement. Seul ce qui peut brûler s'allume à une flamme; le reste est cendres. Telle est la leçon, la dure leçon de l'art, aussi impitoyable que celle de la nature: il n'y a que le talent pour triompher de la sélection, et le talent ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas... À quoi servent donc maîtres et élèves dans les conservatoires?

C'est peut-être une réponse que venaient chercher certains jeunes spectateurs, sérieux et attentifs, calepins et crayons en main, prêts à noter le conseil ou le détail révélateur. Ils essayaient, j'imagine, d'apprendre le secret de tous ces tâtonnements qui doivent transfigurer Sylvie en Claudia, et Claudia en Elvire. Sauf que ces tâtonnements du deuxième degré, si l'on peut dire, sont eux-mêmes déjà spectacle à répéter soir après soir de façon identique. Ce n'est qu'au terme d'un long entraînement qu'un acteur apprend, par exemple, à bafouiller, car le tout n'est pas de bafouiller, mais de bafouiller juste, preuve de maîtrise par conséquent, de lente conquête sur l'hésitation et l'incertitude, comme pourrait l'être, à l'opposé, la volubilité à laquelle des exercices scabreux d'élocution sont consacrés. Le bafouillement théâtral est donc, en réalité, le contraire du bafouillement et les «erreurs» de Claudia

sont celles d'une virtuose.

### le spectacle d'une recherche

À cet égard, les répétitions concernant l'entrée en scène d'Elvire sont d'une virtuosité autrement paradoxale. Ces quelques pas qu'elle accomplit pour approcher don Juan doivent d'emblée exprimer toute son illumination intérieure et tout son désir de convertir l'amant indigne (Luc Picard, d'une discrétion généreuse) auquel elle a désormais renoncé. Marcher, à quoi d'ordinaire nous ne pensons guère plus qu'à respirer, devient sous nos yeux un acte d'une complexité inhumaine par cette promotion à la «communication». À chaque reprise demandée, ordonnée, hurlée par Jovet (un peu moins fort, s.v.p., Jean Marchand), Claudia tente d'innover une démarche différente par son dosage subtil de rythme et d'élan, afin de retrouver la démarche unique qu'Elvire doit avoir. Ce qui pour Jovet est encore et toujours imparfait est pour nous, spectateurs, le résultat d'une mise au point que nous soupçonnons avoir dû être longue. Ce qui est encore à travailler, à construire, à venir pour Jovet nous apparaît, en même temps, comme du définitif. Ce qui, pour lui, est recherche d'un spectacle est, pour nous, spectacle d'une recherche. Nous sommes comblés par cela même qu'il rejette. Et l'on s'inquiète: Claudia tiendra-t-elle le coup? Réussira-t-elle à obtenir d'elle-même ce qui lui est si rigoureusement demandé? Jovet ne souhaiterait-il pas, au fond, l'humilier, la briser?... Le suspense dure, s'intensifie cruellement. Nous comprendrons, à la toute fin, que nous avons eu tort de nous croire trop vite satisfaits, parce que c'était sous-estimer la grande force de la fragile Claudia, qu'elle pouvait se rapprocher d'Elvire un peu plus, qu'elle ne «brûlait» pas encore tant qu'elle n'avait pas dépouillé tous les effets sensibles, et renoncé à séduire par son total effacement (préfiguration de son destin de Juive aux prises avec l'occupation nazie), comme l'avait exigé Jovet. C'est pourquoi, par plusieurs de ses aspects, cette quête du personnage est en fait une enquête avec ses rebondissements et ses impasses, ses inter-

rogations et ses déductions, ses moments d'arrêt et ses précipitations. Une enquête sur une inconnue...

#### «si le grain ne meurt»

Je pense au long regard final que Claudia, immobile, muette, épuisée, transfigurée, adresse à Jovet quittant la scène, toutes oeuvres accomplies, apparemment indifférent, mais soudain comme las et vaincu. Elle semble vouloir y exprimer des sentiments mêlés et presque troubles, au terme de ce duel dont elle a saisi, peut-être, la vraie nature, celle d'un viol durement consenti, mais dont elle sort *réalisée*: si le grain ne meurt... Elle s'était débattue, défendue, récréée, avait supplié, pleuré, menacé, mais était toujours revenue s'offrir en holocauste sur cette plate-forme dressée au centre de la scène comme un autel primitif, pour que, telle qu'en Jovet, donc Elvire fût. Je pense ensuite à Œdipe que la vérité avait aveuglé en devenant tragédie.

Une réussite. Merci, Françoise Faucher.

**Alexandre Lazaridès**

## «elvire jouvet 40»

#### le degré zéro de l'écriture théâtrale

Qu'est-ce qui nous émeut, nous trouble, nous fascine et nous intéresse dans *Elvire Jovet 40*? Est-ce l'enseignement de Jovet? Le documentaire sur le travail théâtral? La métaphore sur le dépassement de soi contenue dans la démarche artistique de la jeune comédienne? Est-ce sa mise en scène, d'une clarté irréductible, ou une recherche de la vérité qui nous concerne tous et qui concerne aussi le théâtre, qui aurait pour fonction de révéler le monde et l'Homme dans sa nudité première? La grandeur et la richesse de cette production nous placent devant ce choix impossible.

Une chose est sûre toutefois: *Elvire Jovet 40* nous donne à voir plus qu'une étudiante douée du Conservatoire travaillant inlassablement la seconde scène d'Elvire du *Dom Juan* de Molière. Si la pièce se présente comme l'adaptation de sept leçons de Jovet données entre le 14 février et le 21 septem-



Sylvie Drapeau et Jean Marchand dans *Elvire Jovet 40*. Photo: Christine Thibaudeau.

bre 1940, très vite, Jovet et son élève, Claudia<sup>1</sup>, acquièrent le statut de personnages et deviennent les éléments d'une fiction. À la différence d'Hamlet, «seigneur latent qui ne peut devenir<sup>2</sup>», Claudia *devient* progressivement sous nos yeux. La figure d'Elvire demeure pour elle inachevable, mais ses propres traits se précisent, se dessinent. La conquête du personnage devient conquête de soi, et la pièce se révèle l'histoire d'un passage à l'acte. Passage à l'acte: «Conduite impulsive, dit *Le Petit Robert*, le plus souvent violente, par laquelle le sujet passe de la tendance, l'intention, à sa réalisation.» Ou encore: «Conduite impulsive dont les motivations restent inconscientes et qui marque l'émergence au plan de l'action d'un contenu refoulé.» Ce refoulé, qu'est-il sinon la virtualité d'être, car, comme l'écrit Clarice Lispector, «la nostalgie n'est pas celle du Dieu qui nous manque, c'est la nostalgie de nous-mêmes qui ne sommes pas suffisamment; nous ressentons le manque de notre grandeur impossible<sup>3</sup>».

Pour mettre en scène cette recherche intérieure, Françoise Faucher est allée dans le sens d'une épure: aucun effet, un décor d'une sobriété absolue dans un lieu (le Quat'Sous) permettant les rencontres intimes; seules quelques variations de lumière, savamment dosées et jamais ostentatoires, ponctuent et accompagnent la lente et difficile démarche de cette jeune actrice. D'entrée de jeu, on remarque que les fauteuils sont recouverts de voiles blancs, comme pour indiquer que le théâtre est en répétition. Puis, dans une semi-obscrité, un espace se dessine, qui tient davantage de la casemate que de la salle de répétition: des murs nus, des fenêtres barricadées, une estrade, un vieux lustre, deux chaises au rembourrage rose vieilli qui semblent avoir servi à moult représentations, un banc de bois et un manteau posé dessus, d'autres vêtements suspendus à des crochets, une lampe sur pied, et de tout cela, de ce lieu sombre et clos, se dégage une impression d'humidité, de clausturation, de danger même, appuyée par la bande sonore qui, en

nous faisant entendre des mouvements de foule, des bruits de pas, des cris d'enfants et des chuchotements, des sirènes d'ambulance, des sifflements de trains, des claquements de portières, des sifflements de contrôleurs, des sonneries diverses et des applaudissements, nous rappelle qu'à l'extérieur, les gens sont sur le pied de guerre, que c'est l'Occupation et que le théâtre a beau vouloir s'enfermer soigneusement, il ne peut échapper à l'Histoire<sup>4</sup>.

On a dit, à propos de cette mise en scène de Françoise Faucher (sa première, le croirait-on?), qu'elle marquait le triomphe du classicisme. Il faudrait sans doute dire d'un certain classicisme. Comme Jovet, Faucher s'intéresse moins à la mise en scène qu'au texte. Chez elle, l'importance réside dans les mots (banalités ou considérations esthétiques), qui, jamais, sous sa direction, ne résonnent à vide. Comme l'écrivait Proust à propos de ces petits morceaux de papier que les Japonais s'amuse à tremper dans l'eau et qui prennent alors de multiples formes, ici le texte, rigoureusement étudié, les mots, jusque-là indistincts, se colorent, se différencient, prennent forme et solidité. En cela, le travail qu'a effectué Françoise Faucher va dans le sens d'une adhésion, d'une obéissance à l'enseignement et à la pensée de Jovet. Elle écoute le texte, se met à son

1. Elle s'appelait en réalité Paula Dehelly.

2. Stéphane Mallarmé, «Hamlet» (chapitre de *Crayonné au théâtre*) dans *Oeuvres complètes*, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, 1979, p. 300.

3. Clarice Lispector, *la Passion selon G.H.*, Paris, Éditions des femmes, 1978, p. 167.

4. Nous apprendrons d'ailleurs à la fin de la pièce que Claudia fut dénoncée comme juive, que l'accès à la scène lui fut interdit et que, pour sa part, Louis Jovet partit pour un exil volontaire qui dura toute la guerre. Dans le film de Benoît Jacquot, *la Scène Jovet*, la vraie Claudia, à mots à peine couverts, accuse Jovet de lâcheté et déclare qu'elle ne pouvait imaginer partir en pleine guerre, comme l'a fait la troupe de Jovet et comme on l'invitait à le faire, que son devoir moral était de rester à Paris. L'utilisation d'une bande sonore, au début de la représentation et à la fin du cinquième tableau, pour transmettre l'atmosphère de la guerre et montrer qu'elle frappe aux portes du théâtre, n'a donc rien de gratuit. Elle ne fait que souligner le rapport qu'entretiennent le théâtre et l'Histoire.

5. Je cite de mémoire.

service, avec une humilité et une compréhension rares. En voyant *Elvire Jovet 40*, je repensais à un de mes professeurs qui, à partir d'une tirade de Corneille, de l'analyse purement grammaticale de ce passage, pouvait nous faire comprendre ce qu'était la spirale baroque, nous expliquer la nature et le sens de ce que l'on nomme le baroque. Le travail de Françoise Faucher est allé dans le même sens: pas la moindre trace d'ingérence, d'interprétation, un respect à la lettre.

Jamais la mise en scène ne se préoccupe de triturer les consciences de Jovet et de Claudia. Ici, les êtres n'ont pas à mimer pour les spectateurs l'illusion comique des caractères et des passions. Ils sont abandonnés à leur solitude et livrés à leur opacité, à leurs hésitations, aux chemins raboteux, aux paroles inutiles, aux chutes, aux égarements et aux actes manqués. Autrement dit: jamais ne nous est révélée cette région secrète où s'accomplirait l'assemblage de leurs personnages. Aussi la fin du parcours, ce septième tableau où Claudia enchaîne sa scène et qui se termine sur un «Tu vois si c'est difficile», ne peut-elle être marquée que par le silence et un sentiment d'impuissance.

Quant à Jean Marchand et à Sylvie Drapeau, ils portent ce dialogue, avec une intelligence du texte qu'il ne nous a pas très souvent été donné d'entendre au théâtre. Marchand a créé un Jovet tantôt implorant, tantôt menaçant, parfois à la limite de la violence, de la «colère sourde» suggérée par Brigitte Jaques; Drapeau a composé une Claudia tantôt défiante, tantôt fragile, tout à fait sublime dans les moments où Jovet la poussait à bout. Tous deux ont réussi à transmettre la relation intime très particulière qui unit leurs personnages. Dans son récit, la servante Zerline parle d'une «solitude qui, dans ce qu'elle avait de plus reculé, était devenue une solitude à deux<sup>5</sup>». C'est cette solitude à deux qu'ont révélée les deux acteurs, une solitude qui n'est pas sans rappeler la relation analytique: Claudia, incapable d'y arriver toute seule, de venir à

bout de ses défenses, de son orgueil et mise en présence d'un Jovet «accoucheur», détenteur du savoir.

Par ailleurs, il y avait Gary Boudreault et Luc Picard, qui ne devaient pas dire plus de cinquante mots pendant tout le spectacle. J'ignore comment les deux jeunes comédiens ont vécu le rôle. Mais *Elvire Jovet 40* aurait beaucoup perdu s'il n'y avait pas eu, sur scène, cette présence d'auditeurs à peu près neutres, indispensables relais entre le professeur, son élève et nous, le public, dont l'écoute, de transiter par celle de tiers, s'est trouvée redoublée et aiguisée. Gary Boudreault a accompli un travail particulièrement remarquable: plus qu'une présence muette et attentive, son Léon était un véritable personnage, un être séduit, ébloui, fasciné, qui aimerait tant être aimé de Jovet comme peut l'être Claudia et devenir à son tour l'argile que pétrit Jovet.

J'ai dit que Françoise Faucher semblait s'intéresser moins à la mise en scène qu'au texte. Mais il est paradoxalement peu de metteurs en scène qui soient capables d'une telle netteté du trait, qui puissent, comme elle, signer une production dont l'absolue fidélité au texte ne soit pas un frein à la création. *Elvire Jovet 40* a de plus le mérite de susciter une importante réflexion théâtrale. En effet, lorsqu'on entend Jovet déclarer: «La technique qui ne vient pas du sentiment, c'est du chiqué», «Comprendre, c'est sentir, éprouver» ou «L'intelligence du théâtre, c'est une intuition», l'on ne peut que se demander comment résonnent à nos oreilles ces déclarations et quelle a été l'importance de l'enseignement de Jovet dans l'histoire du jeu, tant au Québec qu'à l'étranger. Le spectacle admirable qu'a présenté le Quat'Sous marquait-il le triomphe de cette école? Est-il donc vrai que «le spectateur éprouve toujours ce qu'éprouve l'acteur»? Ce travail sur le texte est-il préalable à toute mise en scène? Voilà autant de questions qui mériteraient d'être débattues.

**stéphane lépine**