

Emilie Charriot

Vassiliev à la Comédie-Française. Eclats d'une rencontre.

MANUFACTURE - Haute Ecole de Théâtre Suisse Romande

Mémoire de diplôme

Exigence partielle à la certification finale

Mai 2012

*Je dédie ce mémoire à ma
mère pour la puissance et l'intégrité de ses combats.*

Résumé

En 1992, Anatoli Vassiliev met en scène *Le Bal masqué* à la Comédie-Française. Lors de la réception du spectacle, les critiques s'insurgent et créent une polémique. C'est pourtant suite à l'aventure du *Bal masqué* que la comédienne Valérie Dréville quitte la maison de Molière pour suivre Vassiliev à Moscou. Dix ans plus tard, en 2002, Vassiliev est à nouveau convié à la Comédie-Française pour monter *Amphitryon* de Molière. A nouveau le spectacle fait débat. Dans ce travail de mémoire, j'ai cherché à comprendre dans un premier temps ce qui a autant choqué les critiques et les spectateurs. Or, ce qui ressort des débats c'est la question de la nouveauté en Art. Les codes et conventions théâtrales utilisés par Vassiliev ont été choquants car inhabituels : sa méthode de travail, sa direction d'acteurs, son éthique du métier, sont si radicaux qu'ils ne peuvent que susciter des remous. Pour *Amphitryon*, je me suis interrogée sur les enjeux de la rencontre pour les acteurs. Eric Ruf et Thierry Hancisse qui tenaient les rôles principaux dans le spectacle m'ont livré des entretiens au cours desquels j'ai pu comprendre ce qui leur est resté de leur rencontre avec le metteur en scène russe.

Remerciements

Je tiens à remercier personnellement : mon tuteur Stéphane Poliakov, Aurélien Patouillard, Eric Ruf, Thierry Hancisse, Rita Freda, Cédric Djédjé, mes relecteurs Gisèle Comte et Christian Geffroy Schlittler, Raphaël Heyer, Delphine Abrecht, Adrien Rupp, Patrick Charriot, Thomas Charriot, Lucia Bensasson et Jean-François Dugine, Denis Maillefer, Jean-Yves Ruf.

Claire Deutsch, pour l'actrice et l'amie qu'elle est devenue.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	p.6
I-ANATOLI VASSILIEV A LA COMEDIE-FRANÇAISE	
1/ <i>Le Bal masqué</i> (1992).....	p.9
2/ Eclats d'une polémique.....	p.10
3/ <i>Amphitryon</i> (2002).....	p.13
4/ Eclats renouvelés.....	p.14
II- LES ENJEUX POUR LES ACTEURS D' <i>AMPHITRYON</i>	
1/ Une nouvelle approche du travail théâtral pour les acteurs ?.....	p.17
2/ La technique verbale selon Anatoli Vassiliev : la voie de l'affirmation.....	p.22
3/ Le conflit et la foi.....	p.25
4/ Créer, transmettre, résister.....	p.29
CONCLUSION.....	p.34
BIBLIOGRAPHIE.....	p.37
Annexes :	
A / <i>Le Bal masqué</i> , distribution.....	p.39
B / <i>Amphitryon</i> , distribution	p.40
C / Photographies de la scénographie d' <i>Amphitryon</i>	p.41
D / Schémas des trois intonations.....	p.42
E / Extraits de l'entretien avec Eric Ruf.....	p.43
F / Extraits de l'entretien avec Thierry Hancisse.....	p.52
G / Biographie d'Anatoli Vassiliev.....	p.61

Introduction

Au printemps 2007, j'ai assisté à une représentation de *Thérèse Philosophe*¹. Je découvrais alors le travail d'Anatoli Vassiliev, metteur en scène et pédagogue russe. La pièce était interprétée par Valérie Dréville et Stanislas Nordey. Trois heures trente de spectacle. Je n'ai rien compris. J'étais déconcertée. Mon manque de culture ajouté à un problème de concentration, était d'une désagréable évidence face à ce spectacle. Néanmoins, ce soir-là, j'ai été subjuguée par les acteurs. Je me souviens avoir beaucoup ri. Il y avait une excitation très étrange, chez les spectateurs, mais aussi chez les acteurs. Un moment particulier a retenu mon attention. Vers la moitié du spectacle, Valérie Dréville, de profil, tourne le visage vers le public et dans une vive émotion cite une liste de noms de grands philosophes. De tous les noms qu'elle cite, je n'en connais que très peu, et n'en ai lu aucun. Sans aucune raison objective, je me suis littéralement effondrée en larmes. Comme peu de fois au théâtre. Je l'écris simplement comme je l'ai vécu. Pourquoi ? Je crois qu'il y avait à ce moment précis, quelque chose de *nouveau* qui surgissait en moi. Une émotion qui me dépassait et que je n'avais jamais ressentie au théâtre ou ailleurs. Cette nouveauté-là, que j'ai éprouvée en tant que spectatrice confirme l'idée que l'important pour moi n'est plus d'aimer ou non un acte théâtral. Il peut, au théâtre, se passer autre chose : l'acteur peut se plonger dans un ailleurs et y amener le spectateur. L'*ailleurs* signifiant ici un lieu que l'on ne connaît pas. Un monde nouveau dans lequel on parle une langue différente de la notre et où les corps sont régis par des codes qui ne sont ni ceux de la vie réelle ni ceux du théâtre classique.

Lors de ma formation à la Haute Ecole de Théâtre Suisse Romande (HETSR-Manufacture), j'ai eu l'occasion de travailler en deuxième année avec Viatcheslav Kokorine². Ce metteur en scène et pédagogue russe a élaboré sa propre méthode de théâtre psychologique en Russie. A peine avais-je ouvert la bouche et mis un pied sur

¹ *Thérèse Philosophe*, mise en scène Anatoli Vassiliev, joué du 5 au 29 avril 2007 aux Ateliers Berthier, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris.

² Stage réalisé de mars à mai 2011 avec la Promotion E de la HETSR. Travail sur *Le Suicidé* de Nicolai Erdman qui a donné lieu au spectacle *Le Jour et la nuit de Sémioune Podsékalnikov* joué à La Manufacture et au Festival Passages à Metz.

scène, qu'il s'écriait en russe (traduit par Olga Kokorina³) : « Une actrice française ! ». Que répondre à cela ! Je suis née en France il y a vingt-huit ans, lui en Russie il y a soixante-sept ans. Que dire d'autre ? Les différences de culture, de formation, d'éthique existent forcément, et ne sont pas nécessairement comprises de part et d'autre. Pourtant ce qui m'a lié à Viatcheslav, même dans la difficulté et, je dirais par-delà la difficulté, c'est la question de la transmission. Et je suis la seule à pouvoir mesurer cela. Est-ce un hasard si le stage qui m'a le plus marquée et transformée, a été le stage le plus difficile et le plus douloureux pour moi ? Parfois, j'ai résisté. Je n'y arrivais pas et cela me rendait triste. Je cherchais. J'étais paniquée. Avec du recul, j'ai compris que la résistance dans certains cas n'empêchait pas l'échange. J'aurais pu ne jamais me rendre compte de l'héritage que j'ai reçu en quelques mois. Ce n'est pas le cas.

Pour comprendre davantage les enjeux d'une rencontre interculturelle entre metteur en scène et comédien, j'ai choisi de me pencher sur la direction d'acteurs⁴ d'Anatoli Vassiliev. Plus particulièrement sur sa mise en scène d'*Amphitryon* à la Comédie-Française en 2002. Ce n'est pas le travail de mise en scène ou l'esthétique qui font l'objet de ma recherche. Ce qui retient mon intention, c'est la *rencontre* elle-même, ce qu'elle a provoqué chez les acteurs de ce spectacle. Ayant réalisé des entretiens avec Eric Ruf et Thierry Hancisse, j'ai choisi de mettre particulièrement en relief leurs paroles qui me semblent être des matériaux-clé pour mon travail. Connaissant un peu les acteurs de la Comédie-Française en tant que spectatrice, j'ai l'intuition quand je visionne *Amphitryon* qu'ils sont traversés par quelque chose de *nouveau*. Sont-ils amenés *ailleurs* ? Si tel en est le cas, où ? C'est ce qu'il m'importe de questionner.

Je n'ai jamais été une comédienne dirigée par Vassiliev. Je ne l'ai rencontré qu'une seule fois lors d'une audition passée pour lui en 2009⁵. Je n'ai pas assisté aux répétitions d'*Amphitryon*, et n'ai vu le spectacle qu'en captation. Comprendre l'impact qu'il a eu sur la vie et le jeu des acteurs est une tâche délicate. Eux-seuls peuvent le

³ Olga KOKORINA, fille de Viatcheslav KOKORINE, assistante et traductrice sur toute la durée du stage.

⁴ Sophie Proust explique que dans l'acception « direction d'acteurs », le mot acteur se met au pluriel car il s'agit d'un metteur en scène qui dirige plusieurs acteurs dont les personnalités sont singulières mais dans le but d'un « ensemble ». Le metteur en scène crée une relation particulière avec chacun et prend compte des diverses personnalités en vue du groupe. Il dirige plusieurs acteurs en même temps. Dans le cadre d'une formation, on peut utiliser, la direction d'acteur au singulier car l'acteur est dirigé seul. Cf. Sophie PROUST, *La Direction d'acteurs, dans la mise en scène contemporaine*, Barcelone, L'Entretemps éditions, collection Les voies de l'acteur, 2006, pp.52-54.

⁵ Audition pour le stage « Parole poétique-parole agissante » dirigé par Anatoli Vassiliev, décembre 2008-Février 2009, ARTA-Cartoucherie.

mesurer de manière très subjective et intime. Quelle légitimité a-t-on pour parler de la direction d'acteurs, ou de l'acteur lui-même dans un tel cas ? Je suis nécessairement *extérieure* contrairement aux nombreuses personnes qui ont écrit sur cet homme de théâtre. Il y aura toujours cette distance entre son travail et moi, et c'est de là que je pars. J'adopte une position totalement extérieure, en espérant que j'y trouverai ici ou là, un écho, une résonance et peut-être même des points de départ possibles, de naissances sur le plateau...

Je m'interroge sur les éclats de la rencontre pour les acteurs d'*Amphitryon*. Dans le *Larousse*, le mot éclat comporte trois définitions : « 1. Fragment d'un objet brisé. 2. *Faire un éclat* : se signaler par une manifestation bruyante ou un scandale. 3. Fait de briller, lumière, lueur vive. »⁶. J'entends par *éclats*, les petites choses qui restent d'une rencontre importante dans notre vie. Comme des points lumineux, sortes de vestiges que l'on garde de quelqu'un qui nous a profondément modifié.

Qu'est-ce que les acteurs de la Comédie-Française ont gardé de cette rencontre ? Comment ont-ils travaillé avec Vassiliev ? Qu'est-ce qui a été nouveau pour eux ? Y a-t-il eu un choc culturel ? Y a-t-il un acteur avant et après Vassiliev ? En quoi on-t-ils été modifiés par ce travail ? Telles sont les questions qui guident ma recherche.

Dans une première partie, je retracerai un historique de la venue de Vassiliev au Français, en analysant la réception auprès de la presse de ses mises en scène du *Bal masqué* en 1992 et d'*Amphitryon* en 2002. Je chercherai à comprendre les enjeux de sa venue, puis de son retour. Quel a été le positionnement de l'institution et des acteurs ? Dans une seconde partie, je centrerai mon attention sur la direction d'acteurs dans *Amphitryon*. En analysant dans un premier temps la méthode de travail qui a été proposée aux acteurs et en m'appuyant sur les propos que tiennent aujourd'hui Eric Ruf et Thierry Hancisse, je tenterai de répondre aux questions énoncées ci-dessus.

⁶ Dictionnaire *Larousse*, Malesherbes, Belgique, 1996.

I-ANATOLI VASSILIEV A LA COMEDIE-FRANÇAISE.

1/ *Le Bal masqué* (1992).

En 1992, Jacques Lasalle, administrateur de la Comédie-Française, invite dans la maison de Molière un metteur en scène russe dans le cadre d'une politique d'ouverture internationale : Anatoli Vassiliev. De 1968 à 1973, Vassiliev a été l'élève au GITIS⁷ de Maria Knebel (disciple de Mikhaïl Tchekhov, de Constantin Stanislavski et de Némirovitch-Dantchenko) et d'Andreï Popov. Vers la fin des années soixante-dix, il met en scène deux pièces au Théâtre Stanislavski à Moscou, *Vassa Jeleznova* de Gorki et *La Fille adulte d'un jeune homme* de Slavkine. Les présentations de ces deux spectacles le propulsent, en Russie, au rang des metteurs en scène les plus prometteurs de sa génération. Vassiliev travaille ensuite au théâtre de la Taganka et occupe un poste d'enseignant au GITIS. Mais c'est après son passage au Théâtre d'Art de Moscou que Vassiliev ouvre son propre lieu, rue Povarskaïa, à Moscou en 1987. Il s'agit d'un théâtre qu'il nomme « Ecole d'Art Dramatique ». L'essentiel de son activité artistique prend alors une forme pédagogique ou de recherche. C'est en 1997, qu'il donne le nom de « Laboratoire » à son groupe d'étudiants. Dans ce cadre, il travaille entre autres, sur des textes de Dostoïevski, Pouchkine, Thomas Mann, Pirandello, Molière, Platon ou Tchekhov⁸.

Vassiliev choisit de mettre en scène à la Comédie-Française *Le Bal masqué*⁹ de Lermontov. Ecrite en 1835, la pièce retrace l'histoire de Nina, jeune femme mariée à Arbénine, commandant retraité et malade. A la suite d'une partie de jeux, Arbénine se rend à un bal masqué avec son épouse et son ami le prince. Lors de cette soirée, Nina perd son bracelet. Une comtesse trouve le bijou. Masquée, elle batifole avec le prince et lui laisse en souvenir le bracelet. Tout le conflit dramatique naît de ce bracelet perdu et malencontreusement ramassé. Le drame survient lorsque le prince fait part de sa

⁷ Institut d'Etat d'Art Théâtral, situé à Moscou.

⁸ Cf. Annexe numéro G, biographie d'Anatoli Vassiliev, p.61.

⁹ Cf. Annexe numéro A, distribution du *Bal masqué*, p.39.

conquête amoureuse à son ami Arbénine. Il lui montre le bracelet, et c'est là qu'apparaît le quiproquo tragique. Le commandant reconnaît le bracelet de sa jeune épouse. Fou de jalousie, se croyant déshonoré, il décide d'empoisonner Nina. La jeune héroïne, innocente, meurt devant son mari qui refuse d'appeler un médecin. Ce crime passionnel le rend fou.

Pendant près d'un siècle, la pièce avait été censurée en Russie pour outrage aux bonnes mœurs. On reprochait à Lermontov une description trop crue des sentiments et une satire de la noblesse russe. C'est le metteur en scène Vsesevold Meyerhold qui est l'auteur de la première mise en scène de la pièce, au théâtre Alexandrinski, en 1917.

2/ Eclats d'une polémique.

La première du spectacle aurait dû avoir lieu le 21 mai 1992 dans la salle Richelieu. Or, pour la première fois dans l'histoire de la Comédie-Française, la date d'une première est repoussée d'une semaine. Vassiliev estime que le spectacle n'est pas prêt. Ainsi, il travaille jour et nuit avec les acteurs. Dans *France soir*, on peut lire :

La fièvre monte à la Comédie-Française. Le metteur en scène Anatoli Vassiliev ne plaisante pas sur la qualité de son travail. « Je ne comprends pas la planification à la française. A Moscou, quand un metteur en scène estime que sa pièce n'est pas prête, on repousse la première jusqu'à ce qu'il soit satisfait. C'est un des aspects de la méthode Stanislavski, qui est aussi la mienne »¹⁰.

Le spectacle avant même d'être montré, provoque un événement dont la presse s'empare. Dans *Télérama*, une chronique titrée « Le prince des ténèbres »¹¹ dresse le mystérieux portrait de Vassiliev. *Le Figaro* annonce : « une curiosité littéraire entre ce soir au répertoire »¹². Le spectacle qui semble secouer les habitudes de la grande institution théâtrale française est attendu.

Il est rare qu'une première soit repoussée sur les scènes théâtrales françaises. Sauf cas exceptionnel, le spectacle doit être prêt au jour et à l'heure annoncés dans les programmes, la presse et les locations de vente. Or, pour Vassiliev, ce fonctionnement français semble visiblement être « à l'envers ». Cette fois-ci le spectacle n'est pas prêt, il est repoussé. Aucun compromis n'est fait en matière d'exigence de la part de Vassiliev.

¹⁰ *France Soir*, 21 mai 1992.

¹¹ Fabienne PASCAUD, *Télérama*, 20 mai 1992.

¹² Marion THEBAUT, *Le Figaro*, 25 mai 1992.

La première a finalement lieu le 25 mai. Les critiques sont intraitables¹³. Vassiliev et sa mise en scène du *Bal masqué* se font littéralement lapider par la presse.

Un journaliste du *Figaro* titre son article « Un ennui mortel »¹⁴. Il souligne un travail physiquement insupportable, une émotion inexistante et emploie le terme de « glace ». Dans le journal *La Croix*, on retrouve un titre tout aussi éloquent: « Mortel ennui derrière les masques »¹⁵. L'auteur y dénonce la lenteur, un jeu sans vie et sans chaleur. Il reproche au metteur en scène de se sentir investi d'une mission. Dans le quotidien *Le Monde*, on peut lire : « accident chez Molière »¹⁶. Fabienne Pascaud qui avait dressé un portrait plutôt élogieux dans le *Télérama* du 20 Mai 1992, exprime sans équivoque sa désillusion : « La déception est à la hauteur de l'attente : totale. » elle note que les acteurs sont « mal dirigés »¹⁷.

On retrouve dans chaque article les mêmes reproches. Les journalistes français, de manière générale, s'insurgent contre la direction d'acteurs, la lenteur et le rythme général du spectacle. La froideur globale et particulièrement le jeu des acteurs déroutent. Certains reprochent implicitement à Vassiliev de n'avoir pas su les diriger. Ainsi lit-on dans *Le Journal Du Dimanche* : « Pauvres magnifiques acteurs »¹⁸. La faute semble incomber au seul metteur en scène.

Or, si la rencontre et la découverte du travail de Vassiliev ont été reçues avec de nombreuses réserves par la presse, il n'en va pas de même pour l'institution. Jacques Lassalle relève que la pièce est appréciée par le public : « Le verdict d'échec apparemment si largement majoritaire dans les premiers jours est en cours de révision. Ceux sont les propos des spectateurs, étonnés de trouver émotion et plaisir, là où leur était prédit ennui et prétention »¹⁹. Il affirme même : « *Bal masqué* fait d'ores et déjà honneur à notre théâtre. Elle apparaîtra demain comme un moment significatif et fécond de notre théâtre »²⁰. Les méthodes de travail et l'esthétique de Vassiliev sont soutenues par la direction. Lassalle qualifie de « légitimes, les exigences des metteurs en

¹³ D'après consultation des archives du dossier de presse de la Comédie-Française qui répertorie tous les articles à la Bibliothèque-Musée.

¹⁴ *Le Figaro*, 2 juin 1992.

¹⁵ Jean-Pierre HAN, *La Croix*, 2 juin 1992.

¹⁶ Michel COURNOT, *Le Monde*, 2 juin 1992.

¹⁷ Fabienne PASCAUD, *Télérama*, 10 juin 1992.

¹⁸ *Le Journal Du Dimanche*, 7 juin 1992.

¹⁹ Jacques LASSALLE, Cahiers de la Comédie-Française, numéro 5, « Ouvertures », septembre 1992.

²⁰ *Ibidem*.

scènes »²¹. Lorsqu'il évoque *Le Bal masqué*, il revient sur un point qui semble important pour comprendre la réaction si vive et hostile de la presse. Il explique que la nouveauté en art est toujours perçue difficilement au départ. Qu'il faut du temps pour que l'on reconnaisse ce qui est inhabituel. Pour que les mentalités changent :

En art, il est rare, il est même troublant de commencer par l'unanimité, et c'est le propre de toute création de susciter, en ses débuts, chez ceux auxquels elle s'adresse, une sorte d'étonnement, comme une perte de repères dont la rançon serait parfois le désarroi et le refus... Mais l'art de la représentation n'a de réel avenir qu'après coup, que dans le prisme infiniment changeant de nos mémoires. C'est pour cette raison qu'il importe tant que lui soit reconnue durant sa brève existence, la chance d'un réel débat. Bal masqué désormais le suscite²².

Ce que provoque la venue du metteur en scène russe à la Comédie-Française, c'est un débat d'idées. Il s'agit d'un débat artistique sur ce que devrait être ou non un spectacle. Sur des conventions qui sont acceptables ou non. Sur ce que doit être le jeu d'un acteur. Cela est explicitement évoqué dans un article de *Révolution* : « Avec *Bal masqué*, Vassiliev provoque une nouvelle bataille d'*Hernani* »²³. Notons qu'en 1830, la pièce *Hernani* de Victor Hugo, pour des raisons esthétiques et politiques avait suscité de vifs affrontements, allant jusqu'à la mort, entre les partisans du genre *classique* et l'arrivée des *romantiques*. Il est intéressant de souligner que *Le Bal masqué* comme *Hernani* sont deux drames romantiques.

Valérie Dréville qui tenait le rôle principal de Nina dans le *Bal masqué*, tantôt épargnée, tantôt ardemment défendue par la presse, a trouvé en Vassiliev, un maître. S'il y a eu un choc pour elle, ce fut quasiment celui d'une reconversion. L'actrice est entrée à la Comédie-Française en 1989 alors dirigée par Antoine Vitez qui a été son premier maître. Suite à la mort de Vitez en 1990, Valérie Dréville rencontre Vassiliev et confie : « Lorsque Vassiliev est arrivé, il constituait en quelque sorte une réponse aux questions qui me taraudaient : j'ai compris que je devais quitter la Comédie-Française pour me donner une chance de continuer ma formation ailleurs- par exemple avec lui à Moscou »²⁴. Après l'aventure du *Bal masqué*, elle quitte donc la maison de Molière.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Raymonde TEMKINE, *Révolution*, 18 juin 1992.

²⁴ Giampaolo GOTTI, « Le travail avec Anatoli Vassiliev ». Entretien avec Valérie Dréville. *Théâtre/Public*, n° 182, Gennevilliers, 2006, pp.48-52.

Pendant une année elle suit une formation intensive et rigoureuse à l'école de Vassiliev à Moscou. Depuis, elle travaille régulièrement avec lui. En 1997, l'actrice joue aux côtés des acteurs russes *Huit dialogues d'Amphitryon* au Festival d'Avignon. Elle y interprète le personnage d'Alcmène en français tandis que les acteurs du Laboratoire jouent en russe. En 2002, elle laisse un souvenir impérissable dans *Médée-Matériau* d'Heiner Muller créé au Théâtre du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, puis repris au Théâtre de Nanterre-Amandiers. En 2007, on la retrouve dans *Thérèse Philosophe* aux Ateliers Berthier. Aujourd'hui en France, lorsqu'on parle de Vassiliev, le nom de Dréville lui est le plus souvent associé, et vice versa. On peut se demander si le travail acharné de cette actrice a donné l'exemple aux nombreux fidèles qui suivent aujourd'hui Vassiliev. A-t-elle contribué par son investissement à le propulser au rang de *maître* ? Est-ce lui qui a fait d'elle le « monstre sacré » qu'elle est devenue ? Il semble que la rencontre a été fondatrice pour chacun d'entre eux et a donné naissance à une relation fertile. Voici ce que Vassiliev dit à propos de la comédienne française :

Valérie Dréville, l'actrice, la partenaire et l'amie de l'Académie. [...] C'est quand même une actrice particulière et une sacrée femme ! Vous savez qu'elle a joué Nina dans le Bal masqué, créé en 1992, et depuis nous sommes de grands amis. [...] Cela fait un an qu'elle est ici, presque un an. Avec des pauses sans doute, mais un an. Parce que malgré tout, Moscou, pour les Français, ce n'est pas une sinécure ! Maintenant elle parle russe. [...] Son fils, il va à la maternelle russe. Mes propos sont bien romantiques, mais je relate malgré tout la vie d'une actrice qui a choisi cette voie-là et qui est le lien qui me rattache encore plus étroitement à Paris, à vous ...²⁵.

3/ *Amphitryon* (2002).

En 2002, saison de passation entre la direction de Jean-Pierre Miquel et celle de Marcel Bozonnet, la Comédie-Française accueille à nouveau Anatoli Vassiliev. Ce dernier est convié à monter *Amphitryon* de Molière. Depuis l'aventure du *Bal masqué*, dix ans se sont écoulés. C'est également l'occasion pour Valérie Dréville de revenir à la Comédie-Française. Vassiliev la charge d'enseigner à son tour la technique verbale aux acteurs.

Amphitryon est une comédie en trois actes. La pièce écrite par Molière en 1668 est très inspirée par celle de Plaute. Voici un résumé de la fable : Amphitryon, général

²⁵ Anatoli VASSILIEV, « Une actrice particulière », *Théâtre/Public*, n° 182, Gennevilliers, 2006, p.52.

thébaïn, part à la guerre. Pendant son absence, Jupiter²⁶ aidé de La Nuit, prend l'apparence physique d'Amphitryon et descend sur terre. Ainsi il peut séduire l'épouse d'Amphitryon, la belle Alcmène, dont il est amoureux. Alcmène se laisse prendre au piège et s'offre à lui. A son retour, Amphitryon est surpris qu'Alcmène ne lui témoigne pas plus d'affection. Elle-même s'étonne de cette réaction. Elle lui explique qu'ils se sont retrouvés la veille et ont fait l'amour. A ce récit, Amphitryon pâlit de rage. Il ne peut croire ce qu'il entend. Le couple part donc en guerre. Mais Alcmène possède une preuve. Un nœud de diamants qu'Amphitryon lui a ramené du combat. Ce bijou dérobé est en réalité la preuve du miracle : les dieux sont descendus sur terre ont pris l'apparence de hommes. De l'union d'Alcmène et de Jupiter, naît Hercule, enfant mi-homme mi-dieu. La fable d'*Amphitryon* offre des analogies avec celle du *Bal masqué*. Le nœud de diamant faisant très fortement écho au bracelet dérobé.

4/ Eclats renouvelés.

La mise en scène d'*Amphitryon* par Anatoli Vassiliev est très attendue par la critique. Le journal *Les Inrocks* la qualifie d'« événement de la saison »²⁷. Elle est même doublement attendue, puisque c'est un russe qui va mettre en scène un Molière programmé dans la maison de Molière. Le metteur en scène affirme sa légitimité à monter un texte classique français : « Pour aborder Molière, il m'avait fallu attendre vingt ans. Que je change ma manière de faire du théâtre »²⁸. Mais l'histoire se répète : la critique est sévère.

La scénographie²⁹ d'*Amphitryon* est directement inspirée du théâtre nô. On y retrouve un cirque (qui rappelle la tour de Babel) autour duquel les acteurs s'envolent dans les airs. Les acteurs sont habillés en kimono et empoignent lances, bâton et autres objets de combat. Mais jouer Molière en kimono n'est visiblement pas du goût de tout le monde. La presse ne voit qu'un effet vulgaire et grossier dans le fait de rappeler ainsi la tradition nipponne. On lit ironiquement dans *Le Canard Enchaîné* : « Un auteur japonais vient enfin d'être inscrit au répertoire de la Comédie-Française : Molière »³⁰.

²⁶ Dans la mythologie gréco-romaine, Jupiter est le dieu de la foudre, il gouverne le ciel, la terre et tous les êtres vivants.

²⁷ *Les Inrocks*, juin 2002.

²⁸ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, p.197.

²⁹ Cf. Annexe C, Photographies de la scénographie d'*Amphitryon*, p.41.

³⁰ Bernard Thomas, *Le Canard Enchaîné*, 27 mars 2002.

Quant à la diction, elle suscite toujours autant de réserve. Dans *Télérama*, Fabienne Pascaud titre son article: « Les prétentieux ridicules »³¹. Elle ne voit que de la prétention dans le travail de Vassiliev. Mordante, elle écrit : « Vassiliev désirerait révolutionner le travail sur le langage [...] Echec sur toute la ligne. De son fameux training verbal ne reste qu'un lamentable jeu sur le mot. [...] Des amateurs n'oseraient pas ces méthodes. [...] Car en plus on ne comprend rien »³².

Quelques journalistes hasardeux prennent le parti du spectacle. Entre autre, Gilles Lainé affirme que ce qui dérange dans son travail, c'est le jeu des acteurs :

*L'objet du délit est ici de jouer autrement [...] Vassiliev propose un autre mode d'interprétation, l'intonation affirmative. Résultat : les voyelles sont distendues jusqu'à l'extrême. Les vers sont encore plus libres. Les mots entendus font sens. [...] Loin des mises en scènes surgelées, ici se joue un théâtre à vif, avec ses dangers, définition en vérité d'un art vivant*³³.

A nouveau, la création d'*Amphitryon* est comparée à une « nouvelle bataille d'Hernani »³⁴. Le débat que suscite encore une fois la mise en scène de Vassiliev est bien celui de la nouveauté en art. Thierry Hancisse se souvient :

*Pour Amphitryon, c'était le conflit, le conflit productif. C'était de l'échange, de la construction humaine, les gens savaient ce qu'ils défendaient. A la différence du Bal masqué, le public restait. Les spectateurs se chargeaient de quelque chose, d'une force de conflit pour crier à la fin ou huer. C'était énorme. Nous, on était contents, on avait chaque soir l'intuition de ce qui allait se passer au salut.*³⁵

Et cela est précieux. Cela signifie qu'il se passe entre les acteurs et les spectateurs un événement qui dépasse le divertissement, qui transcende. Entendre une langue différente, régie par une diction inhabituelle. Voir des corps agir selon des conventions nouvelles. Assister à un parti pris radical en termes de mise en espace. Ne pas reconnaître les acteurs qu'on aime tant et les voir opter pour un jeu différent. On peut aisément comprendre que cela dérouté. Se retrouver face à l'inconnu peut faire peur.

³¹ Fabienne PASCAUD, *Télérama*, 6 mars 2002.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Gilles LAINE, *Impact médecin*, 8 mars 2002.

³⁵ Cf. Annexe F, Extrait de l'entretien avec Thierry Hancisse, réalisé le 10 avril 2012 à Paris, pp.52-60.

Aujourd'hui, la direction d'acteurs ne choquerait sans doute pas de la même façon. Outre la notoriété que Vassiliev a acquise depuis, le public et la presse, en vingt ans ont changé. Le théâtre est un art qui vit très vite. Plus vite que nous. Il évolue parfois plus rapidement que les mentalités de ceux qui le regardent. Très souvent, on rapproche Anatoli Vassiliev et Claude Régy. Je crois que les maîtres ou les praticiens ayant élaboré une méthode, sont à la recherche des mêmes choses, des mêmes fondamentaux. Simplement ce sont les moyens d'y arriver, les esthétiques qui diffèrent. On retrouve souvent la recherche effrénée de *la vie* sur le plateau, de sa *sacralité*, et de l'*exigence*. Fabienne Pascaud finissait ainsi son article : « On rêve à ce que notre très hexagonal Claude Régy aurait lui, réussi... »³⁶. Sans doute Vassiliev et Régy sont-ils associés de part leurs radicalités et leur travail sur la langue. Sans doute n'est-ce pas un hasard si Valérie Dréville travaille régulièrement avec l'un et l'autre. Tous deux semblent obsédés par le fait de faire du théâtre un lieu sacré. Au sein duquel se dressent des acteurs sublimés et propulsés dans un monde qu'on ne connaît pas, qui n'est pas celui du quotidien naturaliste. La langue qu'on y parle, la notion du temps, la lenteur, le rythme et l'énergie même y sont des surprises pour le spectateur. Toutefois ces deux esthétiques sont radicalement différentes, on ne peut pas objectivement comparer les spectacles des deux metteurs en scène. Mais la réception des spectacles de Claude Régy a aussi connu des débuts difficiles. Si aujourd'hui ses spectacles sont reconnus et soutenus par la critique cela a pris du temps. Pour Régy, il ne s'agit nullement de plaire au plus grand nombre de personnes, mais de mesurer la qualité du spectateur qui est touché. Rappelons ce qu'il écrit dans *Espaces perdus* :

*Le spectateur sort, s'énerve, s'agite, chahute, la critique matraque. Petit à petit, des gens reviennent, d'autres arrivent, ils reconnaissent qu'on parle enfin d'eux-mêmes. Ils commencent peut-être même à se douter que ceux sont eux qui parlent. Parce que, après avoir dormi, ils ont reconnu en eux-sans le savoir, l'endroit d'où ça parle*³⁷.

³⁶ Fabienne PASCAUD, *op. cit.*, *Télérama*, 10 juin 1992.

³⁷ Claude REGY, *Espaces Perdus*, Fontenay le comte, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.24.

II- LES ENJEUX DE LA RENCONTRE POUR LES ACTEURS D'AMPHITRYON.

1/ Une nouvelle approche du travail théâtral pour les acteurs ?

Si la mise en scène d'*Amphitryon* par Vassiliev a dérouté les critiques et le public, les acteurs n'en n'ont pas été moins étonnés au début. Eric Ruf fait remarquer :

*Entre sa méthode russo-russe et nous comédiens franco-français, le mariage des deux fait une sorte de province franco-russe pas répertoriée sur la carte. Quand tu rencontres ces gens-là, tu te dis : avec quels couverts ils mangent, de quel ordre sont leur colère, comment font-ils l'amour ?*³⁸.

Cette création appartient aux spectacles qui ont marqué la mémoire collective en perturbant un grand nombre de spectateurs, du moins dans un premier temps, car on n'en connaissait pas les conventions.

Tout d'abord, les répétitions d'*Amphitryon* ont eu lieu pendant des grèves de techniciens à la Comédie-Française. Les acteurs ont répété plusieurs semaines sans technique. Si l'on se réfère à l'importance du dispositif scénographique, on peut aisément comprendre les désagréments causés.

Habituellement les répétitions au Français varient de six à huit semaines. Pour *Amphitryon*, elles se sont déroulées sur trois mois. Sans doute l'institution n'a pas voulu prendre le risque que la première soit à nouveau repoussée et a accordé au metteur en scène un peu plus de temps. Notons que ceci est original, ce sont les metteurs en scène qui se plient généralement aux exigences du calendrier et pas l'inverse.

Par ailleurs, les journées de travail étaient intenses : tous les matins les comédiens suivaient des cours d'arts martiaux avec François Liu, puis des cours de technique verbale avec Valérie Dréville. L'après-midi et le soir, ils travaillaient sous la direction de Vassiliev. Cette formule de travail proposée aux acteurs était inhabituelle. Mais Vassiliev explique que l'entraînement est essentiel : « Le training éduque la concentration, donne forme au silence, à la quiétude, et permet de dégager, à l'intérieur

³⁸ Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, réalisé le 3 janvier 2012 à Paris, pp.43-51.

d'un grand calme, une forte énergie. Je fais donc appel à un pédagogue, en lui demandant de solliciter tout particulièrement la technique interne »³⁹. Les arts martiaux ont la particularité de développer cette « technique interne ».

Notons que Vassiliev emploie le terme de pédagogue. Par équation, cela sous-tend l'idée que s'il y a *pédagogue*, il y a *élève*. C'est un rapport de *transmission* ou du moins pédagogique qui s'est instauré durant ces matinées de travail. Pour Thierry Hancisse, ces trainings ont été des outils techniques, certes, mais pas uniquement :

*Quand tu vois le délié physique, la capacité sportive et l'impact vocal que certains acteurs du spectacle ont acquis, il est évident que tout cet apprentissage nous a structurés. Et cet apprentissage nous a réunis, ensemble, au-delà du principe-même de répétition qui réunit toujours les acteurs. [...] Il y a eu une cohésion au-delà du temps de travail. On était tous dans la même galère, 16H par jour. Avec un énorme investissement. Cette recherche d'inimité au moment de lancer une scène. Je crois que tous les cours de training nous ont servi à trouver des codes et principes d'échanges différents de ce qu'on peut avoir dans des répétitions plus classiques.*⁴⁰

Ces trainings ont la qualité de lier les acteurs, de leur donner un langage commun. Mais surtout ils permettent une mise en corps et en esprit. C'est-à-dire à trouver une concentration juste. Or, l'un des points fondamentaux de *l'école russe*⁴¹ et a fortiori de Vassiliev, c'est la *concentration*. Le jeu de l'acteur chez Vassiliev demande une concentration de chaque instant. D'ailleurs, Eric Ruf se souvient d'un *rituel* qui désorientait par sa nouveauté :

*Cela commençait toujours par cinq minutes de silence. Où on était censé ? (Temps de réflexion) Je ne sais même plus ce qu'on était censé faire. Se mettre dans le bon état d'esprit et de corps... Je ne sais plus. Je ne sais plus. On devait être capable, de retrouver un état de travail qui nous permettait de reprendre la répétition où on l'avait laissée la dernière fois*⁴².

Cette concentration permet la *disponibilité* et l'*ouverture*. Il s'agit pour les acteurs de recevoir l'énergie qui vient du dehors et de la faire circuler. Le partenaire envoie quelque chose. Il faut d'abord recevoir et ensuite réagir. Je me permets un

³⁹ Programme d'*Amphitryon*, « Entretien avec Anatoli Vassiliev », propos recueillis par Jean-Pierre Jourdain, Comédie-Française, 2002.

⁴⁰ Cf. Annexe F, Extrait de l'entretien avec Thierry Hancisse, pp. 52-60.

⁴¹ Cf. Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, chapitre V « La concentration », Saint Amand-Montrond, Petite Bibliothèque Payot, 2001, pp. 95-104.

⁴² Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, pp.43-51.

parallélisme avec Viatcheslav Kokorine qui insistait sur cette chose. Il utilisait, les termes d' « entrée » et de « sortie ». A savoir ce que l'acteur reçoit et ce qu'il donne. Oskar Gomez Mata⁴³, avec qui nous travaillons en dernière année à la HETSR, utilise les mots « émission » et de « réception ». Bien sûr, au théâtre on peut dire hâtivement qu'il s'agit toujours de cela. Seulement, dans le cadre du travail avec Vassiliev, cela s'opère à un niveau d'exigence immense. Tout repose là-dessus. Il faut une très grande conscience du « dehors » et donc de l'autre. Cette conscience qu'on pourrait définir par l'*écoute* implique nécessairement la notion de *concentration*. Elles sont interdépendantes.

Mais ces fondamentaux du théâtre ne relèvent ni d'une nouveauté artistique ni d'une différence culturelle. Louis Jovet l'apprenait déjà à ses élèves : « Quand on joue il y a deux choses importantes, beaucoup plus difficiles à apprendre qu'on ne croit : 1/ Ecouter quelqu'un. 2/ Parler à quelqu'un »⁴⁴. Ce qui est neuf ici ce n'est pas l'objet-même de la recherche : la concentration, l'écoute ou le fait d'être au présent. C'est la manière d'y arriver. D'ailleurs, Eric Ruf le dit : « Ce sont des choses qu'on m'a déjà racontées. Par contre, on ne me l'a jamais expliqué comme ça »⁴⁵. La méthode de Vassiliev a peut-être permis aux acteurs de se confronter autrement aux fondamentaux du théâtre, de les réapprendre. C'est ce dont Thierry Hancisse témoigne par rapport au *moment présent* : « Il m'a apporté la conscience fondamentale de l'instant de jeu, du moment présent de jeu. Que chaque instant est un moment préservé qui n'est pas englué dans trois heures de représentation. Chaque instant a sa qualité propre »⁴⁶. On comprend bien que les acteurs n'ont pas attendu Vassiliev pour découvrir et expérimenter ces notions là. Simplement, l'enjeu a été de les redécouvrir avec un degré d'exigence supérieur.

En revanche, la nouveauté se situe dans la place centrale que Vassiliev accorde à la théorie durant la création. Au début de chaque répétition, il expose les enjeux dramatiques et la conduite de la pensée de manière théorique, sous la forme d'une conférence qui doit être comprise intellectuellement. Notons que c'est un ancien chimiste. Eric Ruf a insisté sur le fait que d'habitude, les comédiens de sa troupe montent sur le plateau dès le début des répétitions, textes en mains mais que Vassiliev a

⁴³ Stage dirigé par Oskar Gomez Mata avec la promotion E de la HETSR, de mars à juin 2012. Dans le cadre du spectacle de sortie : *Entre*.

⁴⁴ Eliane Moch-Bickert, *Louis Jovet, notes de cours*, Cahors, Librairie Théâtrale, 1989, p.26.

⁴⁵ Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, pp.43-51.

⁴⁶ Cf. Annexe F, Extrait de l'entretien avec Thierry Hancisse, pp.52-60.

procédé autrement. Il se souvient que Vassiliev travaillait avec un paper-board, deux tabourets pour les acteurs, et des schémas interminables. L'acteur souligne que sa brochure était noircie d'indications et de flèches. Avec des acteurs professionnels et dans un temps restreint de création, il est rare de laisser une place si importante à la théorie.

Avec la méthode de Vassiliev, les acteurs deviennent dramaturges de ce qu'ils jouent. C'est habituellement durant ces « cours théoriques » que Vassiliev explique les notions d'« événement principal »⁴⁷ et d'« événement originel » (ou initial)⁴⁸ sur lesquels repose sa méthode. Ces deux *événements* sous-tendent les enjeux dramatiques et ludiques d'une scène. L'événement originel relève de la *situation*, du théâtre psychologique. Il est inscrit dans le texte, généralement au début, comme situation de départ ou comme problème initial. L'événement principal est situé à la fin, c'est ce vers quoi tend la structure dramatique et, paradoxalement, c'est de là que partent toutes les lignes dramaturgiques. En cela, le système de jeu (« système ludique »⁴⁹) inventé par Vassiliev s'inscrit dans une perspective inversée : l'événement principal suit chronologiquement dans la fable l'événement originel mais le précède dans la structure de l'action. (Notons que pour le texte d'*Amphitryon* qui est conceptuel (dialogique), il n'est pas dit que Vassiliev ait eu recours à l'événement originel. Il me semblait nécessaire d'en faire cas tout de même). Voici la définition qu'en donne Stéphane Poliakov :

Il y a deux sortes d'événements : l'événement principal et l'événement initial. Ce dernier peut ne pas être inscrit dans la pièce [...] La force d'inertie de l'événement de départ est dans les circonstances proposées, il construit une perspective simple d'ordre psychologique. La construction proprement dramatique se compose à partir de l'événement principal qui dans la chronologie de l'action est situé vers la fin. L'accent est mis sur le dernier dans le théâtre de jeu ou la perspective est inversée. Déterminer l'événement principal est la tâche principale d'un travail de composition. Il se peut que l'événement principal ne soit pas un fait précis [...] Il semble correspondre à ce que Stanislavski appelle le sur objectif⁵⁰.

⁴⁷ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, première leçon, Paris, P.O.L., 1999, pp.17-72.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Stéphane POLIAKOV, *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, préface de Valérie Dréville, Arles, Actes Sud Papiers, Collection CNSAD, 2006, p.137.

Ces événements définissent le rapport de jeu entre deux personnages. C'est donc tout l'enjeu du dialogue qui se joue dans ces cours théoriques. Le but est de trouver un *accord*⁵¹ entre les acteurs. Que vont-ils raconter ensemble ? Cet accord dramaturgique dans un premier est fondamental.

Puis vient le moment de monter sur le plateau. C'est là qu'intervient l'*étude* créant un lien entre théorie et pratique. L'étude c'est quand les acteurs se mettent d'accord sur les enjeux de la scène. En voici la définition :

ETUDE [étioud] : terme inventé par Stanislavski, emprunté par lui à la peinture. Comme les études sont constitutives au tableau, les études au théâtre sont constitutives de l'œuvre, situées en son amont. Elles entretiennent avec elle, la même liberté : au théâtre, elles impliquent l'improvisation. Devenues l'exercice de base de la formation théâtrale russe, elles ont été considérablement développées et modifiées par Anatoli Vassiliev.⁵²

Les acteurs jouent selon la structure de jeu sur laquelle ils se sont accordé. Ensuite, ils en discutent avec le metteur en scène. C'est un travail d'improvisations, de jeu pur : une écriture de plateau travaillée, analysée, puis retravaillée. Pour Vassiliev, il s'agit de dresser une « carte géographique »⁵³ de la pièce. On comprend pourquoi Bruno Tackels attribue à Vassiliev le terme « d'écrivain de plateau »⁵⁴. Avec cette méthode de travail et d'improvisations, les acteurs ont une part de création très importante. Le travail part de leurs personnalités et de leurs propositions. Le travail verbal et textuel se superpose au système de jeu.

Tous ces procédés, de la concentration intense à l'improvisation ludique, en passant par ces cours théoriques, sont symptomatiques d'une manière *de monter sur le plateau*. Symptômes d'une exigence évidente. Dans le travail, Vassiliev ne se prend jamais au jeu de la dérision. C'est une vision radicale de l'art dramatique. On est ici à la recherche d'un théâtre d'art.

Cela paraît toujours un peu prétentieux, mais je crois qu'on peut prendre son travail au sérieux sans se prendre au sérieux. Ce que personnellement (cela n'est pas une pensée propre à Vassiliev mais en découle), j'appelle second degré, c'est quand un acteur s'appuie sur les effets qu'il produit sur le spectateur. Quand il cherche à briller

⁵¹ Je développe cette notion d'*accord* dans la sous-partie II, 3 : « Le conflit et la foi ».

⁵² Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons de théâtre*, op.cit., Paris, P.O.L, 1999, p.213.

⁵³ *Ibidem*, p.62.

⁵⁴ Bruno TACKELS, *Anatoli Vassiliev, Ecrivains de plateau III*, Darantière à Dijon-Quetigny, Les Solitaires Intempestifs, 2006, introduction pp.13-28.

par la démonstration de ses talents (souvent avec humour et dérision). Séduction et minauderie. Ainsi, avec *la distance* qu'il met entre lui et le texte, il ne croit pas ce qu'il dit, il n'est plus concentré sur ce qui se passe avec son partenaire mais sur ce qu'il produit. Et comme il vérifie cela auprès du public, il pense qu'il est dans quelque chose de juste. En réalité, il s'éloigne du travail théâtral et ne cherche plus *à vue* du public mais *en vue* du public. Il s'éloigne de son centre et de sa recherche. Le second degré, c'est de la séduction et de l'émotion programmée. Envoyer du miel au public, est facile. Etre dans une recherche de fond et de sincérité, c'est-à-dire accepter d'être mauvais, de s'exposer en s'impliquant, et de laisser apparaître ses propres failles, c'est déjà plus compliqué. Thierry Hancisse explique cette *responsabilité* qu'a l'acteur en montant sur le plateau :

Depuis Vassiliev je ne supporte plus de voir de la dérision au théâtre. Sauf si le personnage travaille sur sa propre dérision. Mais dans l'écriture. Je pense qu'aucun auteur de théâtre digne de ce nom n'a jamais envisagé la dérision dans ses pièces. On peut dire qu'une situation est dérisoire oui, mais si tu la joues en dérision, elle devient ridicule. Si tu la joues au premier degré, elle reste dérisoire. C'est implacable. Il n'y a pas trente-six façons de respecter un auteur : c'est le premier degré. Après, l'acteur peut mettre vingt-cinq couches, c'est la dimension. Le premier degré, c'est le théâtre. [...] La dérision, je crois que c'est un principe de facilité, pour les gens qui n'ont pas les outils (le courage, la sensibilité) pour aborder humblement un auteur⁵⁵.

2/ La technique verbale selon Anatoli Vassiliev : la voie(x) de l'affirmation.

Dans les critiques relatives à la mise en scène d'*Amphitryon*, la parole a créé la polémique. Et la première chose dont Eric Ruf et Thierry Hancisse⁵⁶ m'ont parlé respectivement c'est le rapport à la langue et au texte. C'est de cela dont ils se sont rappelés immédiatement. Le travail vocal se présente comme étant l'héritage direct que le metteur en scène leur a légué. La *marque de fabrique* de Vassiliev est la direction verbale des acteurs. C'est elle qui choque ou qui fascine. Il amène les acteurs à sortir des sons qui leurs étaient jusqu'alors inconnus. C'est que Vassiliev a passé sa vie à inventer un nouveau langage ou pour être plus exact, une nouvelle *intonation*. Bruno Tackels expose et éclaire ainsi le travail du metteur en scène :

⁵⁵ Cf. Annexe F, Extrait de l'entretien avec Thierry Hancisse, pp.52-60.

⁵⁶ Cf. Annexes E et F, Entretiens avec Eric Ruf et Thierry Hancisse.

Vassiliev s'est mis en quête d'une autre intonation [...]. La recherche d'une telle intonation ne va pas de soi, car elle est tout sauf naturelle. Le corps même des acteurs n'y est pas préparé, sans parler de son esprit, et encore moins de son âme... D'où le long et patient travail qu'engagent les acteurs de Vassiliev pour approcher progressivement une manière de jouer. Une manière de jouer qui produit une nouvelle manière de restituer la langue⁵⁷.

Selon Vassiliev au théâtre, il y a trois intonations. L'intonation narrative, exclamative et affirmative. Que l'on peut schématiser de la manière suivante⁵⁸ : l'intonation narrative par une flèche qui va vers le centre, l'affirmative une flèche qui va vers le bas et l'exclamative, une flèche vers le haut. La flèche du bas correspond à un placement de voix plus bas, celle du milieu au médium de la voix et celle du haut aux aigus. Dans un premier temps, Vassiliev demande aux acteurs de maîtriser les trois intonations. Et ce dans le but de bien distinguer l'intonation affirmative des deux autres. Selon lui : « Sur l'intonation affirmative se construisent la tragédie, la comédie classique, la mythologie, la religion »⁵⁹. Eric Ruf relève à ce propos :

La tragédie, c'est l'art de l'affirmation. C'est parce que le gens affirment quelque chose, qu'il y a tragédie. Quand tu affirmes quelque chose, tu ne concilies pas. Deux affirmations différentes créent la tragédie parce qu'elles créent de la guerre. Le personnage tragique affirme. [Vassiliev] Il nous disait : vous, les Français, vous savez trop faire la voix du centre, celle de la narration. Pour lui on se perdait là-dedans. Il disait que nous avons perdu le sens de l'affirmation⁶⁰.

Il est essentiel de comprendre cette différence qui semble culturelle. Une différence qui met en jeu une question technique : mettre des points en fin de phrase. Selon Eric Ruf, la première difficulté du travail se situait à ce niveau-là :

Il voulait absolument qu'on comprenne cette chose-là, qu'on s'y attarde. Il voulait qu'on apprenne à affirmer et à mettre des points. Quand tu affirmes, c'est que tu mets un point. Et c'est vrai que ce n'est pas facile de mettre un point. On aime bien parler dans les graves. Du coup, on n'a plus de possibilité de descendre pour fermer. C'est un truc qu'on

⁵⁷ Bruno TACKELS, *Anatoli Vassiliev, Ecrivains de plateau III, op.cit.*, Darantière à Dijon-Quetigny, Les solitaires intempestifs, 2006, p.57.

⁵⁸ Cf. Annexe D, Schéma des trois intonations, p.42.

⁵⁹ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons de théâtre, op. cit.*, Paris, P.O.L., 1999, p.133.

⁶⁰ Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, pp.43-51.

*n'a pas l'habitude de faire. Et c'est un processus assez long pour y arriver. Et justement Vassiliev nous a mis le point dessus*⁶¹.

Faisons ici un lien direct entre la parole et le jeu. La voix (ou intonation) affirmative, c'est aussi par équation l'affirmation de la voix. Et l'affirmation de la voix, c'est l'affirmation de la pensée. Mettre un point en fin de phrase, c'est adopter un pensée radicale. Chaque personnage campe sur ses positions car le texte le demande. Donc, l'acteur qui interprète un de ces personnages doit faire appel à une technique vocale solide. Et c'est parce qu'il y a une affirmation très forte et très nette de la part des deux antagonistes qu'on peut jouer à la guerre.

Derrière cette notion d'*affirmation*, il y a le poids des mots. Les acteurs d'*Amphitryon* se lancent les mots comme des flèches⁶². Les mots sont porteurs de leurs pensées et d'une certaine idéologie du conflit. En ce sens, les mots sont des armes car il relève d'une parole agissante. A savoir une parole qui peut modifier celui qui la reçoit. Le mot, c'est à la fois l'attaque et la défense. Pour Vassiliev, c'est dans ce sens idéologique que la question de l'intonation est au cœur d'une différence culturelle forte:

*J'ai vu beaucoup de spectacles en France, et presque tous ont la même intonation théâtrale. [...] Votre problème essentiel c'est celui de l'intonation théâtrale. Ça saute aux oreilles ? Comment ? Tous les mots français ont l'accent tonique sur la dernière syllabe. [...] Ce sont des mesures gigantesques, un discours sans vie. Sans musicalité, sans variations, sans phrasé. [...] Nous (Russes), il nous semble que c'est le mot qui porte une idéologie, et moi je pense que la musique de la phrase plus encore. Comme on répète toujours la même chose, on répète toujours la même idéologie*⁶³.

Dans notre culture européenne, notre intonation vocale l'indique, nous sommes dans le mitigé, le mielleux, le narratif et le non-affirmé. (Cela ne s'applique évidemment pas à tous les acteurs français ni à toutes les équipes artistiques. Ce serait une fausse généralité). Mais comprenons bien cette différence grâce à l'exemple donné par Eric Ruf : « Quand je voyais des Russes se disputer sur le plateau je comprenais cette chose. Cette différence culturelle »⁶⁴.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cf. Il serait judicieux de se référer Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, auquel Vassiliev fait beaucoup allusion dans *Sept ou huit leçons de théâtre*.

⁶³ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons de théâtre*, quatrième leçon, *op. cit.*, Paris, P.O.L., 1999, p.131.

⁶⁴ Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, pp.43-51.

En mettant des accents toniques ailleurs que sur la dernière syllabe, en distordant certaines voyelles à l'extrême, Vassiliev « casse » la diction classique. Du coup, le sens donné au mot et à la phrase ne porte plus la même idéologie. C'est une manière de réentendre le texte autrement. Toute la conduite de la pensée est ainsi différente. C'est en cela que l'on peut parler d'un langage inconnu et neuf. Thierry Hancisse en témoigne :

On cassait tout cela, systématiquement. [...] Tout d'un coup, il y a des mots qui ne font pas nécessairement sens. En général dans la diction classique, il y a des mots qu'on met en exergue. Vers lesquels on accentue la ponctuation. Lui ça ne l'intéressait pas. Curieusement, ces accents toniques qui n'étaient pas mis au niveau du sens, amenaient un sens beaucoup plus lumineux. Un sens plus clair, plus libre que si c'était une diction classique⁶⁵.

L'enjeu pour les acteurs fut de réentendre le texte autrement. On peut en conclure que l'enjeu majeur de la rencontre pour les acteurs fut également l'objet même de la discorde. Et lorsque je fais remarquer à Eric Ruf : « Ce qui est curieux, c'est que Vassiliev vient chez Molière, vous dire comment jouer Molière ? », il me répond : « Parce qu'il aime le conflit. Que c'est une pièce de conflit »⁶⁶.

3/ Le conflit et la foi.

La notion de *conflit*, terme clé de l'école russe, est très chère à Vassiliev. D'après le *Larousse*, le mot conflit signifie : « 1/ Antagonisme, opposition de sentiments, d'opinions entre des personnes et groupes. 2/ Antagonisme, opposition de motivations contradictoires chez la même personne »⁶⁷. Le conflit est défini par l'opposition. Et l'opposition, c'est l'affrontement d'au moins deux points de vue opposés. S'il n'y a pas de conflit, il n'y a pas de théâtre, pas d'action. Cette idée n'est pas nouvelle. C'est parce que les personnages n'adoptent pas les mêmes positions, qu'il y a *problème* et donc intérêt dramatique. La forme structurelle d'*Amphitryon* se construit sur des *dialogues*. Notons qu'Anatoli Vassiliev avait titré le spectacle de 1997 « *Huit dialogues d'Amphitryon* ». L'idée de dialogue implique nécessairement celle de

⁶⁵ Cf. Annexe F, Extrait de l'entretien avec Thierry Hancisse, pp.52-60.

⁶⁶ Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, pp.43-51.

⁶⁷ Dictionnaire *Larousse*, Malesherbes, Belgique, 1996.

parole agissante. On peut faire la différence entre *conversation* et *dialogue*. Dans une conversation, on ne sous-tend pas l'idée de combat ou de modification de l'autre. Dans un *dialogue*, un personnage entre en scène, affirme quelque chose, un autre entre et affirme autre chose. A partir de là, il y a conflit. Cela touche tout le répertoire classique et contemporain, universellement et intemporellement. Dans la pièce *Amphitryon* les conflits sont multiples : celui du couple Alcmène-Amphitryon, des valets, des valets et des maîtres, de soi à sa folie, de soi à sa foi, et le conflit des hommes et des dieux.

Anatoli Vassiliev a un idéal d'acteur qu'il rêve tel un dieu grec : « Quand l'acteur entre en scène [...] il doit être Apollon, les flèches à la main »⁶⁸. Il n'est pas anodin qu'il ait vêtu les acteurs d'*Amphitryon* de kimonos de samouraï. Il a volontairement choisi des acteurs de moins de quarante ans pour cette distribution. Il avait besoin de physiques quasiment athlétiques. Ce sont de véritables guerriers. Grands et sublimes. Les personnages d'*Amphitryon* se livrent à des combats sans merci, il faut des acteurs à la taille des personnages. D'où l'importance des trainings physiques et verbaux. Tels des athlètes sportifs, les acteurs s'entraînent.

Seulement pour Vassiliev, les acteurs français n'ont pas *l'amour du conflit*. Voilà comment il l'explique :

Le gros problème des acteurs français, c'est leur humanisme. C'est un problème colossal. Le conflit dramatique implique l'antagonisme, qui est un problème philosophique profond. L'acteur humaniste ne parvient à exprimer le conflit que par l'agression. Aux répétitions, les partenaires, qui sont des antagonistes dramatiques, n'arrivent pas à construire des conflits profonds. Ils disent : mais comment ça se fait, ce n'est pas moral ! Se conduire comme ça avec un ami, avec sa mère ou avec une maîtresse, c'est immoral ! Ils ignorent que le drame est amoral parce que sa matière est le conflit, et que le conflit est une conception amoral ; c'est le résultat du conflit qui est moral, ce n'est pas la même chose⁶⁹.

C'est le premier problème auquel il est confronté quand il travaille avec des acteurs français. Ce manque d'amour du conflit pose un véritable handicap scénique et dramatique. La lutte auxquels se livrent acteurs et personnages devrait idéalement se situer dans l'amour et le jeu. Lutter mais avec le sourire. Lutter de manière ludique. Vassiliev définit les partenaires de jeu comme « des antagonistes dramatiques ». En France, et là encore j'use volontairement d'une généralité, il ne faut surtout pas faire de

⁶⁸ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons de théâtre, op.cit.*, Paris, P.O.L., 1999, p.105.

⁶⁹ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons de théâtre, op.cit.*, Paris, P.O.L., 1999, p.129.

l'ombre au partenaire, il faut être diplomate. Aimer l'autre. Du moins en apparence sur scène. Les acteurs peuvent en dehors du plateau ne pas se mettre d'accord sur les enjeux dramatiques. Comme si la *disponibilité* et l'*écoute* signifiaient *être d'accord* sur le plateau. Le problème qui en découle est effectivement colossal. Le conflit dramatique nécessite sur scène, par son essence, un désaccord profond entre au moins deux « antagonistes dramatiques ». Sinon on tombe dans la *discussion*. Tout le travail de Vassiliev est de questionner et d'inverser cet *accord* entre deux partenaires. La notion d'accord est un passage obligatoire entre les partenaires. Comme l'explique Thierry Hancisse, les acteurs accordent leurs énergies et se font implicitement signe, par le regard, pour démarrer et entrer en jeu. Lors des *études*, ils se mettent d'accord sur l'enjeu du conflit, sur l'événement principal ou originel (pas forcément pour *Amphitryon*). Mais lorsqu'ils montent sur le plateau, ils sont prêts à tous les coups pour faire flancher l'autre. Monter sur le plateau devient un acte dangereux. Une question de vie ou de mort. C'est ainsi que j'interprète la notion de piège essentielle dans les structures ludiques : si tu lâches et que tu ne tiens pas tes positions, que tu n'attaques pas, alors tu meurs. Ton personnage meurt symboliquement il perd tout son poids et tout son crédit. Parce que ton partenaire aura préparé des coups et des feintes, le texte l'exige.

Qui est en conflit avec qui ? Sont-ce les acteurs entre eux ? Les personnages ? Les acteurs et le metteur en scène ? Nous sommes obligés d'évoquer l'une des grandes questions dramatiques contemporaines, celle de la *personne* et du *personnage*. Je choisis de prendre l'exemple d'Eric Ruf. Il explique qu'il a été en difficulté sur cette création. Il cherchait très « scolairement » pour reprendre ses mots, à comprendre la méthode de Vassiliev. A faire ce qu'il lui demandait. Mais il n'y arrivait pas, et Vassiliev se durcissait. Il ne le lâchait pas, jusqu'au jour où Eric Ruf a hurlé en répétition. Il s'est levé et a affronté directement Anatoli Vassiliev. En disant : « ce n'est pas moi ! Je n'arriverai pas à faire ça ! Bordel ! »⁷⁰. Vassiliev a alors cessé la répétition et était satisfait. C'est précisément ce qu'il cherchait avec cet acteur. Il voulait qu'Eric Ruf en personne fasse l'expérience du manque de foi, qu'il n'y croit plus. Le paradoxe est fulgurant. C'est en n'y croyant plus, qu'Eric Ruf s'est affirmé. Sa puissance de combat lui est venue d'un désespoir profond. Concrètement : l'espoir est né de ses

⁷⁰ Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, pp.43-51.

ces cendres. Se révolter, c'est s'affirmer, et s'affirmer, c'est y croire. Y croire c'est être en vie. Ainsi le travail pouvait continuer ou commencer. Car l'expérience qu'a fait l'acteur, à ce moment-là, similaire à celle du personnage Amphitryon. Il était nécessaire que l'acteur (la personne) fasse l'expérience de ce manque de foi en lui-même, afin de s'en souvenir lorsqu'il joue Amphitryon.

En russe, le mot « rencontre » se dit *vstretcha*. Dans le langage théâtral russe la rencontre au sens artistique définit le lien entre un personnage et un acteur. Il s'agit de la relation qu'un acteur entretient avec son personnage. En France, le sens qu'on donne à cette acception est souvent celle de la rencontre entre deux artistes, généralement un metteur en scène et un acteur. L'acteur est au cœur d'une rencontre qui prend plusieurs dimensions : celle avec le metteur en scène, celle avec la méthode, celle avec une culture qui lui est étrangère et celle avec son personnage.

Le sens russe est intéressant car il amène l'idée de nature humaine, de personnalité. La *nature* de l'acteur doit lui permettre de jouer tel rôle. C'est ainsi. On peut faire appel à la composition, mais la nature de l'acteur est une chose implacable, indépassable. Thierry Hancisse explique comment Vassiliev a fait sa distribution :

C'est toujours une question de nature. C'est comme ça qu'il a choisi les gens. Il avait vu tout le monde dans d'autres spectacles, mais il nous a choisis en discutant avec nous individuellement. Il voulait savoir quel était mon rapport à la vie, à l'humain, à dieu, aux femmes. C'étaient des questions existentielles⁷¹.

Amphitryon fait une expérience extraordinaire. Eric Ruf doit faire la même. C'est une histoire de *vérité*. De pouvoir appréhender l'événement scénique avec véricité. Comme il y a peu de chance qu'Eric Ruf voie des dieux descendre sur terre, la foi prend une autre tournure. Mais c'est la même chose. Eric Ruf doute de lui. Comme Amphitryon doute de lui quand il est face au miracle. Au-delà du conflit amoureux et de la jalousie, c'est une pièce sur un miracle. Une fable dont l'enjeu majeur est la « crise de la foi »⁷². Il y a dans cette fable, un lien étroit avec la problématique de Vassiliev. Probablement, c'est en cela qu'*Amphitryon* l'intéresse autant. Il y a un questionnement religieux très proche du sien. Dans le fait de choisir de croire en Dieu ou non.

La croyance ou l'espoir, sont des leitmotifs inhérents à la question de l'acteur. Il existe une dimension pragmatique à la foi : sur scène, le comédien doit *croire* en ce

⁷¹ Cf. Annexe F, Extrait de l'entretien avec Thierry Hancisse, pp.52-60.

⁷² Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, pp.43-51.

qu'il dit, en ce qu'il fait. Il doit également *faire croire* au spectateur que ce qui se joue est vrai. Tout cela est vu et revu. Quelque soit l'esthétique ou le metteur en scène.

Entendons le mot foi au sens du mot croyance. La foi prend aussi une dimension existentielle. C'est un peu convenu, mais je ne vois pas bien comment persister dans cette voie sans espoir ? Si un acteur affronte une crise de sa foi, cela signifie qu'il y a présence de foi et d'espoir. C'est un des *principes fondamentaux* de notre métier. La foi de l'acteur dépasse de loin la question de la religion. Entre croire en Dieu et croire en son art, la frontière est fine. C'est là tout l'enseignement de Stanislavski. Dans *La formation de l'acteur* il consacre tout un chapitre à la question de la foi. Ce *rapport au métier* fut transmis par Stanislavski à Maria Knebel. Maria Knebel l'a transmis à Vassiliev. Vassiliev l'a transmis à ses acteurs. Si Vassiliev désespère de ce que les acteurs français ne croient pas en Dieu c'est pour une raison théâtrale, professionnelle et non « religieuse » : « L'acteur français présente une autre difficulté : il est athée. C'est une porte fermée à l'*esprit*, au spirituel. On ne peut pas être athée et parler de l'*esprit*, c'est antinomique. Le mot athéisme n'a pas ici un sens religieux mais éthique »⁷³. Pour lui cela a à voir avec une capacité d'imagination supplémentaire, un outil pour se jouer de la raison.

Peut-être devons-nous simplement envisager la foi comme un fondement, un outil de travail supplémentaire. Un *moyen* de tenir et de rester en éveil.

4/ Créer, transmettre, résister.

*Une certaine activité de création peut se donner la transmission, non pas comme conséquence ni même comme corrélat, mais comme condition. Il est possible que l'existence et la nécessité de transmettre forment un dispositif dont la création est tributaire, dépendante*⁷⁴. Denis Guénoun

Au regard du chemin que Vassiliev traverse depuis des années, j'en conclus qu'il existe un théâtre créé pour ceux qui le pratiquent : « Il est arrivé plus d'une fois que le théâtre soit voulu et conçu non pas pour le public (et en tous cas pas prioritairement pour lui) mais pour ceux qui le pratiquent. Il y a toute une histoire du

⁷³ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons de théâtre*, op.cit., p.129.

⁷⁴ Denis GUENOUN, « Transmissions créatrices », *Créer et transmettre, Alternatives Théâtrales n° 98*, Bruxelles, Festival d'Avignon, 1998, p.16.

théâtre fait pour ceux qui le pratiquent »⁷⁵. Certains artistes de théâtres se placent plus du côté de la recherche. Ce qui n'est pas antinomique avec la représentation. C'est simplement une manière d'appréhender son art autrement. L'idée qu'on fait du théâtre pour soi est choquante car peu avouable. Il est plutôt convenu de dire qu'on fait du théâtre pour le public ou les autres. Cette position d'*acteur-chercheur* dérouté les spectateurs puisqu'ils ne sont que de « invités »⁷⁶ pour reprendre les termes évoqués par Vassiliev. On ne fait pas du théâtre pour leur plaire, c'est donc moins agréable ou divertissant. Ce qui diffère dans l'approche de Vassiliev, c'est l'état de recherche. Il a appelé son théâtre « laboratoire » pour acteur, dans la lignée de Stanislavski ou Grotowski. C'est assez éloquent. L'acteur ne doit pas simplement exécuter. Il doit comprendre la méthode, et toujours la chercher. C'est sans fin. Pour Anatoli Vassiliev, la répétition est permanente. Voilà ce qu'il clame : « L'acteur chez moi est en répétition permanente. Il ne montre jamais ce qu'il répète. C'est la première chose. C'est une très grande épreuve pour l'acteur, il répète des pièces, des rôles et ne désire pas les montrer. »⁷⁷.

Vassiliev consacre sa vie à la recherche et à la pédagogie depuis plusieurs années. La question de la *transmission* au sein de ses créations est omniprésente. Et le premier volet de la transmission est évidemment la *pédagogie*. Il est d'une exigence folle en matière de formation. Quand j'ai passé cette audition pour lui en 2009, la première question qu'il m'a posée était : « Quelle école nationale as-tu faite ? » et la dernière chose qu'il m'a dite en partant, c'était : « Va à l'école, et reviens dans dix ans ».

Voilà ce qu'il écrit : « Quand nous arrivons au théâtre, notre dilettantisme veut tout, tout de suite, et la tradition dit : apprends une seule chose, mais sache-là très bien. Apprends à la répéter du premier jour jusqu'au dernier. »⁷⁸. Dans un contexte de formation, d'apprentissage pédagogique, les étudiants d'Anatoli Vassiliev vivent une vie monacale. Les acteurs russes apprennent une méthode liée à une théorie. En France, nous n'avons pas de théorie d'acteur unique. Il n'y a pas d'équivalent de Stanislavski, pas de méthode à transmettre. Sans jugement de valeur, cela présente une différence colossale à la base.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons de théâtre, op.cit.*, Paris, P.O.L, 1999, p.114.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

Dans le cadre d'une création professionnelle, dans un temps imparti, et face à des acteurs déjà professionnels, que reste-il à transmettre ? Vassiliev transmet encore et toujours sa méthode. Méthode qui ne cesse de bouger, d'évoluer et de se préciser au fil du temps. C'est un homme qui doute énormément de lui et de sa méthode. Dans *Sept ou huit leçons de théâtre*, il explique que durant toute sa vie, il a cherché une méthode, il est allé au bout de celle-ci, puis il s'est aperçu que ça ne fonctionnait pas. Alors il a tout cassé et a reconstruit une autre méthode. Il a fait cela systématiquement. Je suppose que s'il a cette exigence extrême envers ses acteurs c'est parce qu'il s'en impose une bien plus grande. Il ne se contente jamais de ce qu'il fait. C'est un artiste qui fonctionne en trois cycles : la vie, la mort(le chaos), la renaissance. Autrement dit la construction, la déconstruction et la reconstruction. Il n'est jamais tranquille ou au repos. C'est en ce sens que la recherche est permanente, obsédante. Mais lorsqu'il travaille avec des acteurs français, il doit transmettre sa méthode là où elle en est. Dans le cadre d'une création, il transmet des lois théâtrales.

Ces lois, universelles pour Vassiliev, doivent s'adapter à l'acteur, passer par lui, par ce qu'il est. C'est là toute la difficulté. Regardons la différence de réaction entre Eric Ruf et Thierry Hancisse. Eric Ruf se donnait tout le mal du monde à comprendre intellectuellement les schémas, la transmission théorique, c'était important pour lui. Et pour Vassiliev ces cours théoriques sont sérieux, il faut que les acteurs comprennent. Tandis que Thierry Hancisse a pris cela comme un *jeu*, il le dit lui-même, avec distance. Et cela a marché dans son cas. On peut vulgariser en disant que l'un est un acteur « intellectuel » et l'autre « animal ». Avec dans les deux cas, les qualités et les défauts qui en découlent. Ni l'un ni l'autre n'était n'étaient dans une mauvaise démarche, ils cherchaient c'est tout. Ils ont « fait passé » la méthode par eux. Leur seul médium c'était eux-mêmes. Ils n'ont pas triché en essayant de passer pour un intellectuel ou un instinctif. La méthode est entrée en eux en tenant compte de leurs personnalités.

Cette intégrité dans le travail est je crois primordiale : chercher à comprendre une chose en la faisant passer par soi. D'où la nécessité qu'une méthode soit transmise par un maître car elle varie en fonction de qui la reçoit. Au final, la méthode a fonctionné pour les deux. Quand j'ai demandé à Eric Ruf ce qu'il avait gardé de cette rencontre, il m'a répondu après très long silence :

Je garde de manière indélébile, l'expérience de cette rencontre là. D'avoir fréquenté un saint homme et un grand voyou à la fois. Je ne suis pas son disciple. Il ne m'a pas laissé une petite plante à nourrir chaque jour. C'est un regret et une chance. Il a posé son regard sur moi suffisamment longtemps pour que j'en garde quelque chose. Et il m'a permis de le côtoyer et l'observer assez longtemps pour que j'en ai quelque chose. Mais c'est très rare. Sa méthode est folle. T'étouffer autant pour te rendre aussi léger, ce paradoxe est fou. Nous on ne l'avait pas deviné⁷⁹.

C'est un autre aspect paradoxal de la méthode de Vassiliev : « étouffer » un acteur pour l'aider à s'envoler. Ce qu'il a fait avec Eric Ruf et certains de ses partenaires. C'est un « accord tacite »⁸⁰ entre metteur en scène et acteur. Avec certains acteurs, le metteur en scène n'a pas besoin d'utiliser ces méthodes car elle rentre autrement.

C'est là que la *résistance* intervient, qu'elle se présente comme un outil fécond. Anatoli Vassiliev souligne l'importance de la résistance dans un acte de création:

Je voudrais parler de cela : qu'est-ce que signifie vraiment la résistance quand il y a acte de transmission ? Je peux vous dire franchement que dès qu'on essaie de transmettre, on rencontre toujours, d'abord, une certaine forme de résistance. La transmission n'a rien à voir avec quelque chose qui s'échange au restaurant [...] La transmission n'a pas la forme des ces échanges où l'on parle tranquillement de tout et de rien. Quand on essaie de transmettre et quand il y a vraiment quelque chose à transmettre, il y a toujours une certaine forme de résistance qui se met en place⁸¹.

La résistance est le symptôme que quelque chose entre, se modifie chez celui qui reçoit. C'est comme cela que j'interprète la résistance, il ne s'agit pas de refuser bêtement et catégoriquement les indications du metteur en scène. Résister, c'est impliquer la notion d'individu. Cela signifie que l'on pense par soi-même. Ainsi peut naître un véritable échange. Acteur et metteur en scène s'y retrouvent dans la discussion. Résister, c'est aussi proposer. Le tout est de trouver un équilibre entre exécuter sans se poser de questions, et résister parce qu'on ne comprend pas mais que l'on cherche à comprendre. La résistance peut aussi parfois s'accompagner de la souffrance. Eric Ruf explique à ce propos : « Il n'y a rien de pire que d'être attiré par quelque chose et de ne pas y arriver. D'aimer quelque chose et de ne pas le comprendre

⁷⁹ Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, pp.42-50.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Bruno TACKELS, *Anatoli Vassiliev, Ecrivains de plateau III*, Darantière à Dijon-Quetigny, Les Solitaires Intempestifs, 2006, introduction p.139.

[...] Parfois on accepte de se faire violenter parce qu'on sait que ce n'est pas pour rien »⁸².

J'ai été frappée de constater les réponses radicalement différentes de Thierry Hancisse et d'Eric Ruf concernant leurs relations à Vassiliev, leurs appréhensions de la méthode, et leurs ressentis. Ce qu'ils en ont gardé est presque complémentaire. Thierry Hancisse affirme que ce qu'il a gardé est purement technique, professionnel, théâtral : « A l'intérieur, en moi, il reste cette vibration organique [...] C'est devenu pour moi, un vrai axe de travail »⁸³. Pour Eric Ruf, c'est une transmission *humaine* qui a pris le dessus :

Et un jour il m'a regardé et il m'a dit quelque chose en russe. Et je sentais que c'était pour moi. Et le traducteur m'a dit : « si tu continues comme ça, tu vas mourir ». Oui. Il me dit : « tu vas aller à l'hôpital et tu vas mourir ». Et je sentais le mal être. Et il a ajouté : « Toi, tu es un acteur qui a beaucoup de ressenti en toi. ». J'y pense toujours. Il parlait d'une contraction que tu peux avoir, d'émotion et de colère et, lorsque ça n'arrive pas à sortir, ça se met dans la gorge. Moi j'ai eu la voix blanche quand j'étais jeune acteur et je ne savais pas pourquoi. Il y avait quelque chose qui ne sortait pas. Et quand tu as beaucoup de force et de ressenti et que ça ne sort pas, ça s'arrête et ça meurt à l'hôpital. Je m'en souviendrai toute ma vie parce que cette parole-là, il me l'a dite à moi. C'était hors méthode. Il a pris deux minutes pour me dire à moi, Éric Ruf, si tu continues à jouer comme ça, tu vas mourir. Et je m'en souviens et ça, ça m'a transformé⁸⁴.

Vassiliev a permis à Eric Ruf d'établir des liens entre son histoire personnelle et le placement technique de sa voix. C'est en travaillant sous la direction de Chéreau dans *Phèdre* de Racine, juste après l'expérience avec Vassiliev que ces *déclis* ont eu lieu. Grâce à cela, il ne se casse plus la voix et peut jouer les hommes forts auxquels il est *naturellement* prédestiné et qui exigent une affirmation vocale importante. Cela dépasse la transmission technique. De beaucoup. C'est un héritage humain. On peut observer à travers cette expérience à quel point l'art et la vie sont intimement liés. L'un nourrit l'autre et vice versa. Ils fonctionnent parallèlement. Au risque de conclure sur une note un peu emphatique, je finirai quand même avec une pensée de Brecht qui résonne très fort, ici, et maintenant : « Tous les arts contribuent au plus grand de tous les arts : l'art de vivre »⁸⁵.

⁸² Cf. Annexe E, Extrait de l'entretien avec Eric Ruf, pp.43 -51.

⁸³ Cf. Annexe F, Extrait de l'entretien avec Thierry Hancisse, pp.52-60.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, Lonray, L'Arche, 1999, quatrième de couverture.

Conclusion

Vingt ans après l'avoir rencontré pour la première fois, Valérie Dréville travaille toujours avec Anatoli Vassiliev. Thierry Hancisse reconnaît qu'il a vécu à ses côtés une de ses plus grandes aventures théâtrales. Il en garde un rapport à la langue, une certaine manière d'appréhender le texte. Eric Ruf reconnaît cette rencontre comme étant décisive. Il a reçu un legs « hors méthode ». Un héritage qui lui a apporté des *déclics* d'ordre humain qui lui ont servi sur le plateau. J'ai l'intuition que s'il existe des progrès d'acteur ce n'est pas uniquement lié à des progrès techniques mais à des progrès d'homme. Car homme et acteur ne sont pas dissociables.

Vassiliev n'a pas appliqué sa méthode de la même manière selon l'acteur qu'il a eu en face de lui et ceci est un acte pédagogique, le signe de la transmission. Et les acteurs n'ont pas intégré la méthode identiquement. Découverte précieuse pour moi : un directeur d'acteur s'adapte en fonction de l'acteur, de l'individu. Et il y a de la place pour toute *nature* d'acteur. Seul le chemin emprunté compte. Une relation unique et bilatérale peut naître individuellement, dans le but d'une création collective. C'est pourquoi une méthode de travail doit être transmise par le maître et non pas appliquée à l'aveugle.

Au départ, j'ai cru qu'il y avait un écho très fort avec le stage de Kokorine. Je me suis empressée de faire des parallèles entre l'expérience qu'avaient vécue les acteurs du Français et celle que j'ai vécue avec Kokorine. J'ai fait des raccourcis. Je pensais que c'était *culturel*. Mais au risque d'être un peu simpliste, j'ai découvert que lorsqu'un acteur français rencontre un metteur en scène russe, c'est avant tout une personne qu'il rencontre. Et cela dépasse la nationalité, la langue ou la culture. C'est un choc esthétique. Même s'il existe réellement une « école » russe, les metteurs en scène n'ont pas la même approche du travail, ni la même personnalité. La seule chose qui nous différencie réellement des acteurs russes, c'est la formation. Comme l'explique Vassiliev, les réelles différences culturelles qui existent sont l'amour du conflit, le

manque de foi et l'intonation classique française. Quand il travaille avec des acteurs français, il faut composer, trouver des subterfuges. Le travail est l'unique remède.

Lorsque Kokorine est parti, j'ai pris conscience de ce que j'avais reçu. Depuis, de manière quasiment quotidienne, je fais des liens ou je me rappelle de ses leçons. Il ne me lâchait pas d'une semelle ni d'une seconde au point de me sentir étouffée. Aujourd'hui, j'aime à penser que « ne pas lâcher quelqu'un », c'est en fait lui tenir la main. Lui, en partant, il a dit : « j'ai été comme ça avec toi parce que je crois en toi. Sinon j'aurais souri en disant c'est bien », je crois que cela aussi appartient à la tradition russe. Mais ce rapport *maître/élève* est très difficile à concevoir pour moi, peut-être est-ce ma culture ? Il reste des zones d'ombres concernant cette rencontre. Il serait trop facile, un an après, de dire : « c'est formidable de se faire secouer à ce point ». C'est pourquoi, ce qu'il m'en reste n'est pas si clair que ça. Je ne peux pas rendre un hommage complètement doré à ce genre de méthode ou de relation. Ce ne serait pas honnête. Toutefois, j'en reconnais l'héritage humain et théâtral au-delà des souffrances éprouvées. Ce qui m'amène à la réelle motivation de ce mémoire, que j'ignorais au départ : le conflit et l'accord tacite qu'il demande.

Avec Vassiliev, il faut trouver un rapport juste au conflit. Un équilibre. J'en conclus que si l'on est trop en danger humainement, dans une relation de travail, alors prendre des risques sur le plateau est très compliqué. Mais si peu à peu on se calme et on écarte les dangers *hors plateau*, et que les conflits deviennent constructifs et la résistance intelligente, alors on peut vraiment prendre de risques immenses sur scène. Cela implique une relation de confiance entre le metteur en scène ou pédagogue et l'acteur. A mes yeux, être un acteur « guerrier » signifie travailler beaucoup. Je crois que la solidité ce n'est pas de la technique uniquement, mais une manière de travailler, de chercher.

Le travail acharné est un des points qui me rassure dans la démarche de Vassiliev. J'ai l'impression que dans un tel théâtre, avoir un « truc », une apparence forte, du talent ou des dons ne suffisent pas. C'est avec le travail que Valérie Dréville est devenue ce qu'elle est. Cette idée que le talent, c'est le travail, me rassure. Elle est décomplexante car elle sous-entend l'espoir. Si avec le travail on peut arriver à de grands résultats, cela signifie que tout est possible et que rien n'est joué par avance.

Je pensais que le fin mot de mon mémoire serait la confiance en soi. C'est ce que j'espérais trouver au contact de ces « acteurs guerriers ». Eric Ruf définit la confiance

comme étant quelque chose qui vient avec le temps, le fait de travailler, c'est-à-dire d'être choisi. Thierry Hancisse voit la confiance comme une condition *sine qua non*. Pour lui, elle naît d'un rapport serein à la mort. En réalité, le fin mot, c'est le Doute.

Bibliographie

Captations

Amphitryon, film d'Andy Sommer, d'après une mise en scène d'Anatoli Vassiliev, production Comédie-Française, 2002.

Le Bal masqué, d'après une mise en scène d'Anatoli Vassiliev, VHS, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, 1992.

Ouvrages théoriques généraux

PROUST Sophie, *La direction d'acteurs. Dans la mise en scène contemporaine*, Vic la Gardiole, L'entretemps éditions/ Les voies de l'acteur, 2006.

Ouvrages spécifiques

LUPO Stéphanie, Anatoli Vassiliev. *Au cœur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*, Barcelone, L'entretemps éditions/ Les voies de l'acteur, 2006.

MOLIERE, *Amphitryon*, Montrouge, Larousse, 1953.

POLIAKOV Stéphane, *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition. Ou le laboratoire d'Anatoli Vassiliev*, Préface de Valérie Dréville, Arles, Actes Sud-Papiers/Conservatoire National d'Art Dramatique, (Apprendre ; 24), 2006.

TACKELS Bruno, *Anatoli Vassiliev. Ecrivains de plateau III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons De théâtre*, traduction du russe par Martine Néron, Paris, P.O.L, 1999.

Autres ouvrages

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Lonray, L'Arche, 1999.

MOCH-BICKERT Eliane, *Louis Jouvet, notes de cours*, Cahors, Librairie Théâtrale, 1989.

REGY Claude, *Espaces Perdus*, Fontenay-le-Comte, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Saint-Armand Montrond, Petite Bibliothèque Payot, 2001.

Périodiques

BANU Georges, « Valérie Dréville et la tentation pédagogique », *Créer et transmettre, Alternatives Théâtrales 98*, Bruxelles, Alternatives Théâtrales, Festival d'Avignon 98, 1998.

GUENOUN Denis, « Transmissions créatrices », *Créer et transmettre, Alternatives Théâtrales 98*, Bruxelles, Alternatives Théâtrales, Festival d'Avignon 98, 1998.

GOTTI Giampaolo, « Le travail avec Anatoli Vassiliev. Entretien entre Valérie Dréville et Giampaolo Gotti. », *Anatoli Vassiliev. Tradition, Pédagogie, Utopie. Théâtre/Public*, n° 182, Gennevilliers, 2006.

VASSILIEV Anatoli, « Une actrice particulière », *Anatoli Vassiliev. Tradition, Pédagogie, Utopie. Théâtre/Public*, n° 182, Gennevilliers, 2006.

Revue de presse d'*Amphitryon*, d'après la mise en scène d'Anatoli Vassiliev, Bibliothèque-Musée de la comédie Française, Paris, 2002.

Revue de presse du *Bal masqué*, d'après la mise en scène d'Anatoli Vassiliev, Bibliothèque-Musée de la comédie Française, Paris, 2002.

« Entretiens avec Valérie Dréville » Programme d'*Amphitryon*, d'après la mise en scène d'Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002.

« Entretiens avec Anatoli Vassiliev » Programme d'*Amphitryon*, d'après la mise en scène d'Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002.

LASSALLE Jacques, « Ouvertures », cahiers de la Comédie-Française, n° 5, 1992.

Annexe A

DISTRIBUTION DU *BAL MASQUE DE LERMONTOV*⁸⁶

Mise en scène : Anatoli Vassiliev

Assistante à la mise en scène : Bénédicte Ardiley

Décor et lumières : Igor Popov

Costumes : Boris Zaborov

Musique : Alexandre Glazounov

Arbénine : Jean-Luc Boutté

La Baronne : Catherine Salviat

La maîtresse de maison : Nathalie Nerval

Nina : Valérie Dréville

Sprich : Eric Frey

Kazarine : Jean-Baptiste Malartre

L'inconnu : Jean Dautremay

Sacha, la servante : Céline Samie

Le prince : Didier Bienaimé

L'Adolescente : Sophie Caffarel

La petite fille : Caroline Appere

Le visiteur : Vincent Dissez

⁸⁶ Voir la distribution complète sur le site de la Comédie-Française : <http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-recherche-simple.php?id=550>.

Annexe B

DISTRIBUTION D'AMPHITRYON DE MOLIERE⁸⁷

Sosie : Thierry Hancisse

Jupiter : Jean-Pierre Michaël

Amphitryon : Eric Ruf

La Nuit : Eric Génovèse

Alcmène : Florence Viala

Naucratos : Alexandre Pavloff

Cléanthis : Céline Samie

Mercure : Jérôme Pouly

Argatiphontidas : Jacques Poix-Terrier

Polidas : Gilles Delattre

Posiclès : Pierre Heitz

Santour et percussions : Daryoush Tari

Solo, chant et instruments : Kamil Tchalaev

Mise en scène et scénographie : Anatoli Vassiliev

Lambrequin et costumes : Boris Zaborov

Scénographies et lumières : Vladimir Kovalchuk

Musique originale : Kamil Tchalaev

Synthèse sonore en temps réel : John Livengood

Professeur classe d'Arts martiaux : François Liu

Classe technique verbale : Valérie Dréville

Conseiller pour l'acrobatie aérienne : Didier Mugica

Assistant à la mise en scène : Sergueï Vladimorov

⁸⁷ Voir la distribution complète sur le site de la Comédie-Française : <http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-recherche-simple.php?id=550>.

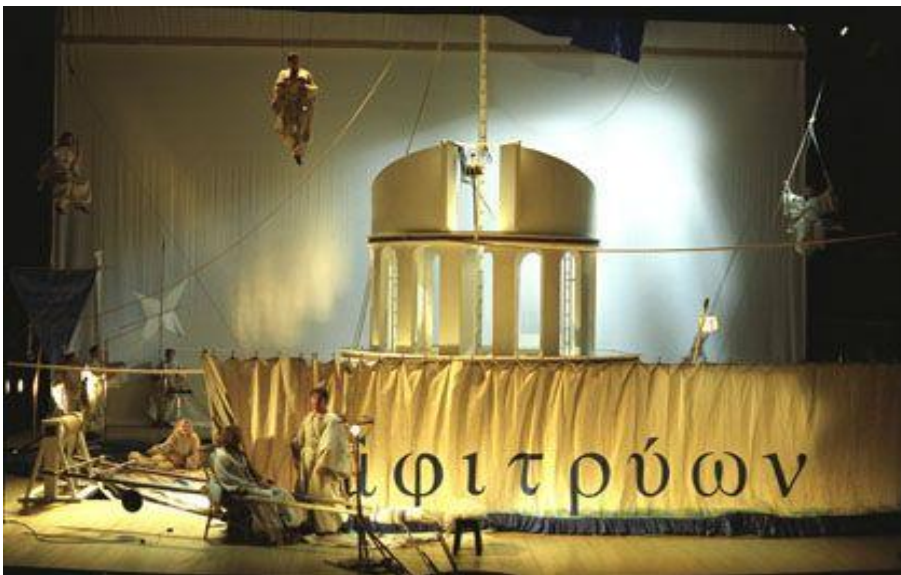
Annexe C

PHOTOGRAPHIES⁸⁸ DE LA SCENOGRAPHIE D'AMPHITRYON



Eric Génovèse (La Nuit), Jérôme Pouly (Mercure), ci-dessus.

Eric Ruf, Thierry Hancisse (au premier plan), Céline Samie (fond de scène), Eric Génovèse, ci-dessous.

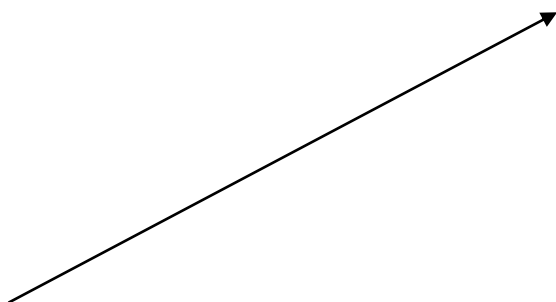


⁸⁸ Laurencine Lot : http://www.google.ch/imgres?q=amphitryon+vassiliev&um=1&hl=fr&client=firefox-a&sa=N&rls=org.mozilla:fr:official&channel=np&biw=1252&bih=548&tbm=isch&tbnid=bfck_62xaE2N9M:&imgrefurl=http://photolaurencinelot.odexpo.com/galerie_d.asp%3Fgalerie%3D370%26ng%3DAnatoli%2520VASSILIEV&docid=Q7eXOMrvF9aotM&imgurl=http://photolaurencinelot.odexpo.com/site/photolaurencinelot/images/370/278619750927136.jpg&w=460&h=312&ei=N7C3T6vsI4TO4QTzr-XuCQ&zoom=1&iact=hc&vpx=117&vpy=165&dur=62&hovh=185&hovw=273&tx=225&ty=82&sig=102567413847814460007&page=1&tbnh=157&tbnw=226&start=0&ndsp=9&ved=1t:429,r:0,s:0,i:71

Annexe D

SCHEMA DES TROIS INTONATIONS

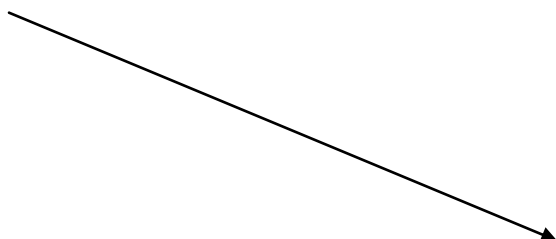
a) Intonation exclamative :



b) Intonation narrative :



c) Intonation affirmative :



Annexe E

ENTRETIEN AVEC ERIC RUF ⁸⁹ (EXTRAITS)

Eric Ruf : La technique de la triade⁹⁰ est la même technique qu'on peut avoir dans les cours de chant français. On peut libérer tout les nœuds qu'il peut y avoir. Cette technique affirme que la vélocité de la voix, c'est après la bouche, ce n'est pas à l'intérieur. Chacun a sa méthode, il faut que le tube soit ouvert pour parler plus fort et ne pas se faire mal. [...] En cela on retrouve la même technique avec les professeurs de chant français, chez les phoniâtres, etc. Ce n'est pas très éloigné.

Emilie Charriot : Cela n'a pas été nouveau ?

E.R : Non. Pareil, le fait d'avoir un fil qui te traverse horizontalement et verticalement, ce sont des choses qu'on m'a déjà racontées. Par contre, on ne me l'a jamais expliqué comme ça. C'est-à-dire que tu envoies un son. Ce n'est pas une question de tessiture, ta voix est toujours la même mais c'est une histoire de dynamique. Tu as une dynamique qui va vers le haut, une vers le milieu et une en bas. Ce n'est pas que de la ponctuation mais quelque part si. [...] Il faut que ce soit la même note qui parte dans des directions différentes. J'ai peur de me tromper pour les deux premiers, mais je crois que celui qui va vers le haut c'est l'exclamation. Le son vers le centre c'est la narration et vers le bas c'est l'affirmation. La tragédie, c'est l'art de l'affirmation. C'est parce que le gens affirment quelque chose, qu'il y a tragédie. Quand tu affirmes quelque chose, tu ne concilies pas. Deux affirmations différentes créent la tragédie parce qu'elles créent de la guerre. Le personnage tragique affirme. Il nous disait : « Vous, les Français, vous savez trop faire la voix du centre, celle de la narration ». Pour lui ? on se perdait là-dedans. Il disait que nous avions perdu le sens de l'affirmation. Et quand je voyais des Russes se disputer sur le plateau je comprenais cette chose. Cette différence culturelle. Et il voulait absolument qu'on comprenne cette chose-là, qu'on s'y attarde. Il voulait qu'on apprenne à affirmer et à mettre des points. Quand tu affirmes, c'est que tu mets un point. Et c'est vrai que ce n'est pas facile de mettre un point. On aime bien parler dans les graves. Du coup, on a plus de possibilité de descendre pour fermer. C'est un truc

⁸⁹ Entretien avec Eric Ruf et Emilie Charriot, réalisée le 2 janvier 2012, Paris.

⁹⁰ La triade est la méthode vocale enseignée par Valérie Dréville sur laquelle repose tout le travail de Vassiliev.

qu'on n'a pas l'habitude de faire. Et c'est un processus assez long pour y arriver. Et justement Vassiliev nous a mis le point dessus.

E.C : Dès le départ ?

E.R : Oui, dès le départ. On a mis du temps à comprendre à quoi cela servait parce que c'est tellement théorique au début. On était abasourdi de théorie, de choses qu'on ne comprenait pas. A la Comédie-Française, on a peu de temps de répétition, on fait souvent de radios le matin, l'après-midi on répète et le soir on joue autre chose. C'est souvent six semaines de répétitions et les premières ne se repoussent jamais. Donc, nous, on va très vite dans le travail, cela nous donne une qualité d'immédiateté. [...] On a plutôt l'habitude de se lever tout de suite, d'essayer, texte en main. Là, avec Vassiliev, on a eu trois mois de répétitions, ce qui est exceptionnel. En ce moment, je répète trois mois mais pour une trilogie...

E.C : Et alors comment se sont déroulées les répétitions ?

E.R : Il y avait d'abord le matin un cours avec François Liu⁹¹. Ensuite un cours de triade avec Valérie Dréville. Et ensuite on était avec lui. Il y avait deux tabourets. Généralement, il nous faisait venir scène par scène. On était rarement tous ensemble. Des dialogues en fait, ce qu'il appelle des dialogues. On travaillait par dialogues à deux ou trois. Il ne s'intéressait qu'aux dialogues. J'avais une brochure qui était bondée d'indications. Je n'arrivais plus à lire mon texte tellement j'avais pris de notes. En étant bien scolaire, en essayant de comprendre ce qu'il disait. Il avait un paper-board : c'est un ancien chimiste. Ca commençait toujours par cinq minutes de silence. Où on était censé ? (Temps de réflexion) Je ne sais même plus ce qu'on était censé faire. Se mettre dans le bon état d'esprit et de corps... Je ne sais plus. Je ne sais plus. On devait être capable de retrouver un état de travail qui nous permettait de reprendre la répétition où on l'avait laissée la dernière fois.

E.C : Quand Anatoli Vassiliev arrive et vous demande cela, vous rentrez tout de suite dans le travail ou vous êtes sceptique ? Comment on été perçues ce type de méthodes de travail par les acteurs ?

⁹¹ François Liu, professeur d'arts martiaux internes, chargés des trainings corporels sur ce spectacle.

E.R : Alors très différemment. On ne savait pas. Thierry (Hancisse) et je ne sais pas s'il sait à quel point il était merveilleux dans ce spectacle, par exemple, a toujours trouvé ça simple. Il a cette immense qualité, c'est un instinctif. Dans son rapport au metteur en scène intellectuel, c'est un animal, donc le metteur en scène intellectuel adore ça.

E.C : C'est paradoxal ?

E.R : Oui. Mais ils adorent ça parce que ça les soulagent de leur propre méthode. Quand moi je suis face à Vassiliev, ça ne marche pas du tout. Enfin ça a fini par marcher. C'est trop difficile parce que j'écoute trop. Je suis trop respectueux, sur le même terrain. J'essaie trop de comprendre et de le contrer avec mon intelligence alors que je devrais faire le singe. Les gens qui n'aiment que l'autorité adorent se faire chahuter.

E.C : Diriez-vous que c'était une forme de résistance de votre part, et que vous avez appris par la résistance ?

E.R : Oui. On était extrêmement énervés, on a tous craqué. On a tous cassé des chaises. On a tous fondu en larmes. Il était ravi de tout cela. Cela lui prouvait que quelque chose entrainait.

E.C : C'était l'exigence qui vous faisait craquer ?

E.R : Non, c'était... comment dire ? (*longue réflexion silencieuse*) Il n'y a rien de pire que d'être attiré par quelque chose et de ne pas y arriver. D'aimer quelque chose et de ne pas le comprendre. C'est pour cela qu'on craquait. Mais on craquait parce qu'on savait qu'il y avait quelque chose au bout. Parfois on accepte de se faire violenter parce qu'on sait que ce n'est pas pour rien.

E.C : C'est un accord ?

E.R : Oui. Un accord tacite.

E.C : Vous y êtes arrivé quand même ?

E.R : J'ai réussi à prendre du plaisir. A comprendre de l'intérieur. Comprendre le spectacle. La méthode de Vassiliev, je vous en parle avec tous les bémols que ça comporte et notamment le bémol des années qui sont passées. Je me permets de vous en

parler parce que c'est juste le témoignage d'un acteur, sur une expérience. Je ne me permettrai jamais de dire : la méthode de Vassiliev c'est ça. Ou de faire un stage à *la Vassiliev*. Parce que tout d'abord cette chose là s'est effilochée. La seule chose, c'est que quand je lis maintenant *Sept ou huit leçons de théâtre*, je comprends mieux que quand j'avais essayé de le lire avant de le rencontrer. Le tout s'est effiloché mais j'ai encore quelque chose qui me reste.

E.C : AV arrive en 1992 à la Comédie-Française, et se fait lapider par la critique. Vous entrez au Français à ce moment-là. Comment vous prenez la nouvelle de faire *Amphitryon* ?

E.R : Instinctivement, je me suis débrouillé pour ne voir aucun des grands spectacles qui sont restés dans l'imaginaire collectif. Mais je crois que ce n'est pas pour rien. J'aurai pu voir *Bérénice* de Grüber ou le *Bal masqué*. Comme je suis quelqu'un d'impressionnable, il y a parfois des spectacles qui sont trop *maîtres*, c'est-à-dire, où on voit le doigt du maître. Par exemple, j'ai vu un Lars Noren pur, et je me suis dit que c'était incroyable parce que ce qu'il fait est indépassable. [...] Et les codes qu'utilisait Grüber ou Vassiliev n'étaient pas des codes habituels. Les habitués du Français se perdaient complètement et ont détesté ces choses-là. Mais les reprises ont été extrêmement saluées l'année suivante. Maintenant, quand tu montes une tragédie, tu es obligé de te demander : c'est avant ou après Gruber. C'est un marqueur de temps. Et *Bal masqué* a créé des remous, mais des adhésions très fortes aussi. C'est tout le mérite de ce genre de travail. [...] J'étais favorablement impressionné. Vassiliev avait laissé parmi les acteurs une grande trace. Dix ans après, pour ceux qui avaient vu *Le Bal masqué*, personne ne disait c'est n'importe quoi, pourquoi revient-il ? [...].

E.C : Je suis épatée par la « divinité » qui se dégage de vous, acteurs, dans *Amphitryon* ?

E.R : Ce n'est pas nous. C'est tout le travail de Vassiliev. Pour lui, cette pièce, c'est la crise de la foi. C'est sans doute pour cela qu'il m'a choisi. A partir du moment où tu es face à un miracle, ou bien tu acceptes que c'est un miracle, ou bien tu deviens fou. C'est l'expérience que fait *Amphitryon*. Il n'a pas d'autre choix. C'est cela qui intéressait Vassiliev. C'est ce qu'il voulait montrer. C'est en cela que Molière avait une connexion avec sa problématique à lui. [...] Il doit y avoir un lien que je ne saurai expliquer entre

le manque de foi et d'affirmation. Mes deux grands parents sont pasteurs, de deux religions différentes. J'ai deux sœurs qui se sont converties à l'islam, donc les histoires de foi, et de crise de la foi, je connais. Je suis paradoxal car je n'ai pas la foi, mais chaque pas de ma vie à l'air d'une liturgie, j'adore les rites, le sacré. Je pense qu'il y a quelque chose d'*Amphitryon* là-dedans. La stature physique il en avait besoin aussi. Pour répondre à la question, avec la lumière, les costumes, les images qu'il a créées, on n'a même pas besoin de se dire qu'ils ont l'air de dieux, car c'est là. Tout est là.

E.C : Ce qui est curieux, c'est que Vassiliev vient chez Molière, vous dire comment jouer Molière ?

E.R : Parce qu'il aime le conflit. Que c'est une pièce de conflit. Il fallait des gens qui résistent. Ou qui résistent en faisant les malins. Un jour j'ai piqué une vraie crise. Je suis entré dans une profonde colère [...] Il m'a écouté et il a dit : « Voilà, la répétition est finie ». C'est cette colère qu'il a mis très longtemps à me faire sortir, et finalement il ne voulait que ça. Que je fasse cette expérience là et m'en souviennne. Et que la crise de la foi, c'était ça. Ce n'est pas forcément une crise de la foi chrétienne. C'est quand tout d'un coup, tu t'énerves et que tu dis : « Ce n'est pas moi ! Je n'arriverai pas à faire ça ! Bordel ! ».

E.C : Mais avec cette exigence folle, cette concentration de chaque instant et toutes ces contraintes, comment avez-vous fait pour trouver votre plaisir et votre liberté ?

E.R : Je l'ai trouvé au cours des représentations, pas des répétitions. Parce qu'au cours des représentations, on s'est aperçu qu'on était dans une légèreté absolue et on ne l'avait pas soupçonné. Les répétitions avaient été tellement douloureuses, tellement sourdes, acres, intenses, qu'on ne pouvait pas imaginer que le jeu en représentation serait aussi léger, fluide, souriant, calme. C'est pour ça que c'est un vrai maître. C'est la seule fois de ma vie où j'ai rencontré un maître. Dans le sens où on te fait mal pour que ça aille mieux [...].

E .C : Vous pensez que cela c'est typiquement russe ?

E.R : Je pense que c'est typiquement *Vassilievien*. J'ai travaillé avec d'autres Russes, ce n'était pas ça. C'est sa technique.

E.C : Vous qui avez reçu une formation française, pensez-vous que cela a été un handicap ? Autrement dit, pour travailler avec Vassiliev, faut-il avoir reçu une formation russe au préalable ou bien est-ce que le choc culturel produit quelque chose d'autre justement ?

E.R : Je pense que le choc culturel produit quelque chose d'assez fort. Ou bien tu es Valérie Dréville et tu quittes la Comédie-Française pour partir avec Vassiliev. Tu t'immerges, tu as une vie avec lui et une vie dans sa recherche. Ou alors comme nous, tu travailles avec lui intensivement pendant trois mois. Lui, il est obligé de trouver une méthode à inventer avec nous. Nous on est obligés de s'approcher très vite, donc ça fait beaucoup d'étincelles. Et ensuite ça se sépare.

E.C : Il y a des choses que vous avez comprises après coup ?

E.R : Pas dix ans après. Mais en représentation, en son absence, oui. Une fois, je me suis effondré en larmes parce que je venais de comprendre quelque chose qu'il m'avait dit trois mois avant. Lui, il a lâché les représentations. C'est sa méthode. Son travail n'est pas de faire vivre la représentation. Son travail est avant. Il a vu le soir de la première, et après la première partie, il est parti. Lui qui avait été si dur, teigneux même, qui nous avait fait bosser comme des dingues, qui nous a tous fait pleurer, après la première partie, il nous a embrassé avec une tendresse folle et il est parti. [...] Il est revenu ensuite dix jours après la dernière pour nous inviter au restaurant.

E.C : Qu'avez-vous gardé de cette rencontre ? En tant qu'acteur et/ou dans votre vie d'ailleurs ?

E.R : (Très long silence) Je garde de manière indélébile, l'expérience de cette rencontre là. D'avoir fréquenté un saint homme et un grand voyou à la fois. Je ne suis pas son disciple. Il ne m'a pas laissé une petite plante à nourrir chaque jour. C'est un regret et une chance. Il a posé son regard sur moi suffisamment longtemps pour que j'en garde quelque chose. Et il m'a permis de le côtoyer et l'observer assez longtemps pour que j'en ai quelque chose. Mais c'est très rare. Sa méthode est folle. T'étouffer autant pour te rendre aussi léger, ce paradoxe est fou. Nous on ne l'avait pas deviné. [...] Nos corps étaient différents. Une certaine manière de se parler, de se toucher. Nos accents toniques absurdes pour la langue française. Le conflit, souriant. Cela peut donner la sensation suivante : je ne sais pas de quelle race ils sont, je ne sais pas de quel pays ils viennent,

donc il y a quelque chose de l'ordre du divin parce ce n'est pas répertorié. Entre sa méthode « russo-russe » et nous comédiens franco-français, le mariage des deux fait une sorte de province franco-russe pas répertoriée sur la carte. Quand tu rencontres ces gens là, tu te dis : « Avec quels couverts ils mangent, de quel ordre sont leur colère, comment ils font l'amour ? ». Vassiliev aime les acteurs car ce sont des êtres capables de se faire traversé par des paroles divines. Ça a peut être réconcilié quelque chose dans ma vie entre le divin et le non divin. Dans la vie, c'est une accumulation de choses un peu fortuites. J'étais épuisé à ce moment là. Je tournais le matin un film très tôt. J'arrivais ensuite pour le cours de François Liu. Et ensuite on répétait et je jouais *Ruy Blas* le soir. A un moment j'ai perdu ma voix, d'angoisse et de fatigue. C'est quelque chose qui m'arrivait assez régulièrement. Il n'y a rien de plus terrible que de perdre ta voix quand tu es acteur. Et un jour il m'a regardé et il m'a dit quelque chose en russe. Et je sentais que c'était pour moi. Et le traducteur m'a dit : « si tu continues comme ça, tu vas mourir. ».

E.C : Ah, il était sérieux ?

Oui. Il me dit « Tu vas aller à l'hôpital et tu vas mourir. ». Et je sentais le mal être. Et il a ajouté : « Toi, tu es un acteur qui a beaucoup de ressenti en toi. ». J'y pense toujours. Il parlait d'une contraction que tu peux avoir, d'émotion et de colère et que lorsque ça n'arrive pas à sortir, ça se met dans la gorge. Moi j'ai eu la voix blanche quand j'étais jeune acteur et je ne savais pas pourquoi. Il y avait quelque chose qui ne sortait pas. Et quand tu as beaucoup de force et de ressenti et que ça ne sort pas, ça s'arrête et ça meurt à l'hôpital. Je m'en souviendrai toute ma vie parce que cette parole là, il me l'a dit à moi. C'était hors méthode. Il a pris deux minutes pour me dire à moi, Éric Ruf, si tu continues à jouer comme ça, tu vas mourir. Et je m'en souviens et ça, ça m'a transformé. C'est juste ça : quand tu es sur scène il faut lâcher, ouvrir. Et surtout ne pas croire à cette émotion-là de colère ou de ressenti. C'est bailler, et puis ouvrir, et puis surtout se moquer de comment ça sort. Donc sur ce qu'il m'a laissé [...] Ensuite, j'ai travaillé avec Chéreau sur *Phèdre*. [...] et j'ai eu une extinction de voix. Chéreau m'avait donné deux directions : quand ton père n'est pas là, tu es un homme et quand il arrive, tu es sept ans. J'ai alors pu faire des liens avec le travail de Vassiliev, et en faisant des liens avec mon histoire personnelle, j'ai compris pourquoi j'avais la voix blanche. C'était une question de positionnement et d'affirmation liés à mon enfance.

C'est une accumulation de choses fortuites. J'avais compris quelque chose sur moi. Avoir le droit d'assumer ce que je suis dans un sens théâtral, à savoir, être fort et puissant sur le plateau, sans être un homme de pouvoir dans la vie. Et j'ai arrêté de me casser la voix. J'ai un rapport à ma voix qui n'est pas reposé du tout. Je ne l'aime pas, quand je m'écoute parler à la radio ou chanter. Je ne me trouve pas assez simple avec ma voix, toujours trop compliqué comme si je traînais des tas de choses. Je représente un homme fort. C'est mon emploi. Je joue les hommes forts. Les rois et les princes guerriers. Quand je serai vieux je jouerai Lear. [...] Donc ce qu'il m'a laissé c'est peut-être cet aparté : tu vas mourir à l'hôpital. Qui ensuite m'a amené à comprendre des choses sur moi pendant le travail avec Chéreau⁹².

E.C : Il vous a ouvert ?

Il m'a ouvert. Et ça m'a servi. J'étais un acteur doloriste. Bêtement. Je me concentrais, je faisais des italiennes comme un fou, oublier un mot c'était impensable. En fait je ne savais pas me concentrer. Je travaillais en force, je ne savais faire que ça, parce que je voulais me donner. [...] Alors que maintenant, je m'oblige à ne pas apprendre mon texte. Quand aujourd'hui, je suis sur le point de manquer une entrée ou d'oublier mon texte, c'est bon signe. Et tout d'un coup, je sais enfin être léger. Parce que je sais que c'est en étant léger qu'on vole. On peut jouer une tragédie avec l'implication et la légèreté que cela demande. Je peux jouer des choses plus légères, me présenter de manière plus légère. Et ça, c'est grâce à Vassiliev. Je ne sais pas quand on peut parler de progrès d'acteur, mais ça c'en est un. [...] J'ai travaillé cette chose là, et ça m'ouvre des rôles qu'on ne m'aurait pas donnés avant. Je ne sais pas si j'ai bien joué Pyrrhus⁹³ dernièrement, mais si je l'ai bien joué, c'est grâce à Vassiliev.

E.C : En tant que jeune comédienne, je vous demande : comment fait-on pour être léger ou insouciant quand profondément ce n'est pas dans notre nature ?

E.R : C'est paradoxal, mais ça vient au bout d'un moment. François Florent⁹⁴ qui pose un regard d'une grande justesse sur les acteurs, m'avait dit : « travaille ton insouciance ». En fait, c'est très difficile. Au début, je ne comprenais pas cela. Mais le fait d'être sérieux dans son travail, à la recherche de quelque chose, ou d'être quelqu'un

⁹² *Phèdre*, mise en scène Patrice Chéreau, 2003.

⁹³ *Andromaque*, mise en scène Muriel Mayette, 2011.

⁹⁴ François Florent directeur des cours Florent qu'Eric Ruf a suivi avant son entrée au Conservatoire.

de plutôt profond ou grave, n'est pas paradoxal avec l'insouciance. C'est plus facile d'accepter cette chose-là quand tu as vingt ans de carrière, que tu es l'interviewé et par l'intervieweuse... Tu as forcément un peu plus confiance, parce que la vie te prouve que tu travailles. Le fin mot de l'histoire c'est la question de la confiance en soi, que tu acquiers avec le fait de travailler et d'être choisi.

Annexe F

ENTRETIEN AVEC THIERRY HANCISSE (EXTRAITS)⁹⁵

Emilie Charriot : Entrons dans le vif du sujet, que vous reste-t-il, dix ans après, du travail avec Anatoli Vassiliev ?

Thierry Hancisse : C'est très difficile de le quantifier ou de le qualifier. Il a une méthode de travail qui se passe par couches successives et au cours desquelles il met progressivement l'acteur devant les responsabilités de l'acte posé par lui-même. Ce qui l'intéresse c'est la relation exacte du moment où l'acte se produit. Trouver l'immédiateté de connexion entre deux acteurs. Pour se dire des choses essentielles, non pas pour se les dire sur un canevas habituel qui est : « Je te parle, tu me réponds ». A chaque fois que tu prends la parole pour parler à l'autre, il faut qu'il y ait une relation profonde, intime qui se construise, avant même de parler. La parole repose sur cette relation intime qui est construite par le regard, un assentiment réciproque du moment où on va le faire et quand on est prêt à le faire.

EC : C'est un accord ?

TH : C'est un accord tacite. Secret. Presque supra-sensible. Cela sort du canevas habituel selon lequel un personnage parle, l'autre l'écoute et lui répond à partir d'une situation psychologique préétablie. On n'a jamais travaillé sur la psychologie. Vassiliev ne travaille pas là-dessus. Il travaille sur le sens des mots du texte, sur le sens affleurant à la lecture de la pièce. Au-delà de ce sens premier, il y a toutes les rimes internes, il y a un sens énergétique qui est sous-jacent au sens théorique. Lui, il s'est basé sur le sens énergétique. Il comprend le français, le sens, mais il ne perçoit pas les subtilités du français. Anatoli prend la phrase comme un matériau brut. Il entend la phrase comme une musique. Et c'est pour cela qu'il parlait beaucoup de rimes internes. Il cherchait à ce que nous rendions, entre nous, le plus concrètement possible, cette énergie sous-jacente. Dans le regard.

EC : Du coup, il n'a pas hésité à vous faire casser ce qu'on va appeler une diction classique ?

⁹⁵ Conversation réalisée le 10 avril 2012 à Paris.

TH : Absolument. On cassait tout cela, systématiquement. [...] Tout d'un coup, il y a des mots qui ne font pas nécessairement sens. En général dans la diction classique, il y a des mots qu'on met en exergue, vers lesquels on accentue la ponctuation. Lui, ça ne l'intéressait pas. Curieusement, ces accents toniques qui n'étaient pas mis au niveau du sens, amenaient un sens beaucoup plus lumineux. Un sens plus clair, plus libre que si c'était une diction classique. C'était une musique presque russe d'ailleurs. Je pensais à Prokofiev, à sa manière de mettre des accents aux endroits où on ne les attend pas. On n'est pas dans une logique préinscrite. Et c'est ce que j'ai aimé avec Vassiliev. On n'était jamais dans le sens induit du verbe. On était dans une création qui correspondait à l'énergie propre de l'acteur. Quand deux acteurs sont d'accord pour mettre ensemble leurs deux énergies, cela crée une rythmique et un romantisme baroque russe. Profondément épidermique et très organique.

EC : Ah oui, ce n'est pas dans la tête que cela se passe ?

TH : Non. Vassiliev part du postulat qu'on sait ce qu'on dit. C'est à nous, acteurs, d'amener le sens et l'émotion. On amène ce qu'on veut. Simplement ce qu'il voulait voir et entendre, c'est l'énergie partagée de deux acteurs. Sur des moments organiques. C'est cela qui est resté.

EC : La première chose dont vous m'avez parlé c'est le rapport à langue ?

TH : Encore une fois, pas le rapport à la langue classique. La diction française classique avec ses déliés, ses points d'orgue. Avec Vassiliev, tu as un rapport à la langue en tant que système organique et pas culturel. On est dans un fonctionnement presque biologique et cela amène des possibilités infinies à l'acteur car il n'est plus assujéti. Il apprend et malaxe la langue selon son propre sang, sa propre énergie. En parlant, je m'aperçois que c'est cela que j'ai gardé à travers tous les rôles que j'ai pu jouer après, j'ai naturellement gardé ce réflexe. C'est devenu naturel. Le corps dans son rythme biologique par rapport à la langue. Tout en gardant le sens ou l'intelligence du mot.

EC : C'est-à-dire que lorsque vous avez travaillé avec des metteurs en scènes après Vassiliev, vous avez conservé cette chose-là ?

TH : Au Français, on travaille avec tellement de metteurs en scène qu'on est obligés de leur faire confiance et d'accepter leurs méthodes. Mais à l'intérieur, en moi, il reste

cette vibration organique. Désolé, je n'ai pas d'autre mot. C'est devenu pour moi, un vrai axe de travail.

EC : Comment avez-vous reçu cette méthode, avec les cours techniques du matin, car vous n'étiez plus en formation ?

TH : Mais ce n'est pas une méthode. Je ne crois pas que ce soit une méthode. Vassiliev voulait nous donner des clés avec ces matinées de travail. Il voulait nous former sur ce que lui aimait et sur le peu de temps qu'on avait. Quand tu vois le délié physique, la capacité sportive et l'impact vocal que certains acteurs du spectacle ont acquis, il est évident que tout cet apprentissage nous a structurés. Et cet apprentissage nous a réunis, ensemble, au-delà du principe-même de répétition qui réunit toujours les acteurs. Sur *Amphitryon*, le groupe s'est structuré différemment, par l'incompréhension parfois devant tous ces exercices. En dehors même de la pièce, cela a créé un groupe qui fonctionnait sur la même énergie, en dehors du temps de travail. C'était différent cela. Il y a eu une cohésion au-delà du temps de travail. On était tous dans la même galère, 16H par jour. Avec un énorme investissement. Cette recherche d'inimité au moment de lancer une scène. Je crois que tous les cours de training nous ont servi à trouver des codes et principes d'échange différents de ce qu'on peut avoir dans des répétitions plus classiques.

EC : C'est curieux, car dans votre interprétation du personnage de Sosie, j'ai l'impression de lire pleins de registres différents ? Des registres dramatiques mais aussi des styles de jeu différents ? On ne peut vous cataloguer...

TH : De toute façon je ne suis pas un acteur « cataloguable ». Chaque moment est un moment d'énergie différent. Il a beaucoup parlé de la dépossession par rapport à Sosie. Il a fait un grand historique des camps de redressement en Russie où Meyerhold a été interné, dans lesquels on l'a obligé à oublier son identité, son origine, son métier, on lui a fait signer des papiers qui affirmaient qu'il n'était plus lui. Quelqu'un qui est dépossédé de son nom et de son être, on lui enlève sa femme, sa fonction, son être, son nom. Il peut-être n'importe qui.

EC : C'est drôle parce qu'on présente cette pièce comme étant une comédie ?

TH : Moi, ça ne me fait pas rire. Les gens riaient beaucoup mais moi je trouve ça plutôt tragique.

EC : Dans la direction d'acteurs de Vassiliev, vous n'étiez pas dans la dérision ou dans le second degré ? C'est un principe russe ?

TH : Non. C'est un principe de théâtre, qui me touchait déjà avant Vassiliev. Mais disons que depuis Vassiliev je ne supporte plus de voir de la dérision au théâtre. Sauf si le personnage travaille sur sa propre dérision. Mais dans l'écriture. Je pense qu'aucun auteur de théâtre digne de ce nom n'a jamais envisagé la dérision dans ses pièces. On peut dire qu'une situation est dérisoire oui, mais si tu la joues en dérision, elle devient ridicule. Si tu la joues au premier degré, elle reste dérisoire. C'est implacable. Il n'y a pas trente-six façons de respecter un auteur : c'est le premier degré. Après l'acteur peut mettre vingt-cinq couches, c'est la dimension. Le premier degré c'est le théâtre. [...] La dérision, je crois que c'est un principe de facilité, pour les gens qui n'ont pas les outils (le courage, la sensibilité) pour aborder humblement un auteur. Vassiliev a beaucoup d'orgueil mais pas de prétention. Il a l'orgueil de ce qu'il fait. Mais il est très humble envers les auteurs. Ils se fiche du résultat, c'est un chercheur. C'est l'acte qui l'intéresse. Le processus de découverte.

EC : Peut-on parler dans cette création, d'un acte de transmission ?

TH : Oui. Dans la compréhension réelle de ce principe énergétique, je me rends compte de l'interaction entre les énergies différentes des acteurs qui créent le théâtre. L'organique, chaque acteur l'a en lui. C'est pour cela que les distributions sont si importantes, parce que tu ne peux pas mettre quelqu'un qui fonctionne comme un diesel à côté d'une plume. Sinon cela crée des dichotomies qui ne sont pas comprises par le public. Les grands metteurs en scène savent ça très bien, ils prennent des gens dont les atomes fonctionnent ensemble. Anatoli a un instinct de l'homme, et va chercher cela.

EC : Votre rencontre avec lui a été d'ordre humain ?

TH : La rencontre a été immédiate. J'ai compris tout de suite l'endroit du travail.

EC : Cela vous arrive tout le temps avec un metteur en scène ?

TH : Oui, tout le temps ou presque... Avec lui, je n'ai pas eu à être dans le conflit car je sentais que tout était inscrit en lui et je lui ai fait confiance immédiatement. C'était évident. J'ai cherché le concret immédiat de ce qu'il me demandait, sans me poser de questions. Il ne faut pas se poser de questions.

EC : **Pourtant, vous aviez ces cours de théorie, ces schémas...**

TH : Mais ce n'étaient pas des cours de théories. C'étaient des jeux. Il faisait des graphiques, des flèches, on ne comprenait rien. Je pourrais dire, dix ans après, pour chaque scène les schémas qu'il a faits. Je regardais tout ça et je me marrais : le circuit de la pensée va là, ensuite elle revient là, etc. Donc il disait : « Je vous ai fait le graphique, vous, vous le faites physiquement ». C'est un chercheur, il s'amusait à faire sur un plan l'évolution de la pensée. Il suivait le cheminement de la pensée, le sens servait à faire des flèches, à savoir si la pensée est directe ou non.

EC : **Mais vous me dites, dix ans après, que cette chose-là vous a fait rire. Honnêtement ce procédé a fait paniquer plusieurs acteurs...**

TH : Oui, parce qu'on a envie d'intellectualiser. Moi je me suis dit c'est un jeu. Je m'amuse. Lui, il a compris que je comprenais les choses instinctivement et intellectuellement aussi. Et on s'est trouvé.

EC : **Vous êtes un « animal » de plateau donc ?**

TH : Oui.

EC : **Y'a t-il eu un choc culturel ?**

TH : Non, c'est un choc esthétique. La même chose peut exister avec Jacques Lassalle avec qui je viens de travailler. Dans le conflit. Pour moi, Vassiliev et Lassalle sont aux antipodes, tout en étant dans la même recherche. Ils n'ont pas la même mystique, ni les mêmes méthodes ou le même langage mais ils cherchent la vérité de l'acteur. La vérité organique de l'acteur. [...] Avec Lassalle, je désamorce immédiatement. Pas besoin de conflit. Avec Anatoli, je me suis fâché quelque fois. On peut me traiter comme on veut, me frapper, m'insulter dans le travail mais je ne supporte pas qu'on touche aux autres. Parfois il avait une intransigeance et quand quelqu'un ne trouvait pas, il poussait l'intransigeance jusqu'à la torture intellectuelle. Il titille la personne jusqu'au point

qu'elle perde pied, au point de ne plus savoir qui elle est. C'est le thème d'*Amphitryon*.
Je les ai vu tous craqué.

EC : Ce n'était pas évident votre position où tout semblait fluide ?

TH : Non. Défois, il était très agressif avec les gens, et là, je lui disais : « tu te calmes ou je m'en vais ». J'ai tenu ma position tout du long. Jusqu'au jour où tous les acteurs ont intégré le processus. Tout le monde était content. Et moi, quinze jours avant la première, il me fait une réflexion, et là je me suis effondré. J'ai pleuré un quart d'heure, tout le monde m'a dit : « mais non pas toi ». Et lui il souriait. Ca reste mon plus gros choc de répétition.

EC : Cela veut aussi dire que le directeur d'acteur s'adapte en fonction de l'acteur qu'il a en face de lui ?

TH : Si tu veux quand le chemin se fait naturellement, il n'y a pas besoin de résistance. Quand le chemin ne se fait pas, il faut de la résistance pour que cela se fasse. Il n'y a pas de recette, pas de méthode universelle. Chaque acteur doit trouver sa propre réponse à une forme qui lui est proposée.

EC : C'est une question de nature ?

TH : Oui, c'est toujours une question de nature. C'est comme ça qu'il a choisi les gens. Il avait vu tout le monde dans d'autres spectacles, mais il nous a choisis en discutant avec nous individuellement. Il voulait savoir quel était mon rapport à la vie, à l'humain, à dieu, aux femmes. C'étaient des questions existentielles.

EC : Cette histoire de nature, d'être prédestiné à certains rôles vous le vivez bien ?

TH : J'ai la chance de ne pas avoir de prédestination. J'ai une nature forte, puissante, vivante je pense. De toute façon ce métier se vit paradoxalement. Il se vit très bien quand tu ne le fais pas parce que tu es détendu, tu manges, tu dors, et quand tu joues, tu es malade, tu ne dors pas, tu es en interrogations. C'est un métier parfaitement intranquille. Tu es tranquille quand tu ne travailles pas. Ce n'est pas une question de nature mais d'exigence. Ce que tu veux faire de ce métier. Tu peux faire ce métier en dilettante trois cent jours par an, ce qui n'apporte rien aux gens, que du divertissement, moi ca ne m'intéresse pas. Pour le divertissement il y a pleins d'autres occupations...

Au Français et en particulier sur l'expérience avec Vassiliev, on a envie de rechercher autre chose, d'apporter autre chose aux gens. Chercher l'accroche profonde de ce que public espère. Les gens ne vont pas au théâtre en se disant qu'ils vont grandir, ou réfléchir. Donc c'est inconscient comme processus. S'ils trouvent ça au théâtre c'est magique. Avoir la conscience et l'exigence de cela, ça rend la conscience intranquille, car tu n'es jamais assis sur une évolution de carrière, de certitudes...

EC : J'observe qu'il y avait malgré cette intransigeance dont vous faites part, cette lourdeur en répétition, une légèreté durant le spectacle...

TH : Il m'a apporté la conscience fondamentale de l'instant de jeu, du moment présent de jeu. Que chaque instant est un moment préservé qui n'est pas englué dans trois heures de représentation. Chaque instant a sa qualité propre.

EC : Cela a été une de vos plus belles rencontres ?

TH : Artistique ? Oui, bien sûr. Au-delà de la représentation, il m'a offert des axes de réflexions sur la structure de l'acteur qui restent extrêmement précieux

EC : Pour vous, y a-t-il eu un legs humain ?

TH : Non. Cela a été strictement professionnel. Ce n'est pas devenu un ami. Il préserve ce côté-là avec ces acteurs. Je ne me suis pas posé la question. Il n'y a pas eu d'impact affectif. Si tu tombes dans l'affect avec cinq metteurs en scène par an, tu deviens fou. Tu rentres dans l'affect au moment où tu y es. Au moment où je travaille avec lui je l'aime. Je suis incapable de ne pas aimer quelqu'un avec qui je travaille. Sinon je ne travaille pas avec. On l'a aimé, tous les acteurs l'ont aimé.

EC : Pour lui, en tant qu'acteurs français, on a du mal à être en conflit...

TH : Il nous en a beaucoup parlé, il disait tout le temps que les acteurs russes sont en conflit, pour tout. Nous, à la Comédie-Française, on travaille avec tellement de metteurs en scène qu'on passe par la petite porte... On nous prend parce qu'on est dans la troupe, c'est une chance. S'ils avaient le choix ils choisiraient peut-être d'autres acteurs. J'essaie de me le rappeler. On se voit obligés de mettre nos égos de côté et de passer par la petite porte. Or à l'extérieur, c'est l'égo qui te fait tenir. Donc j'essaie de comprendre ce

que le metteur en scène cherche, tout en étant ce que je suis, je ne peux pas changer de voix ou de physique.

EC : Le conflit existait entre les partenaires dans ce travail, j'ai besoin de comprendre où se situe exactement le conflit ?

TH : Il n'y a jamais eu de conflit entre partenaire dans le travail. Sur scène, c'est dans l'accord tacite entre deux partenaires que le conflit se fait. Mais ce n'est pas parce qu'on est d'accord sur l'enjeu et le moment de départ qu'on dévoile notre jeu. On se fait des feintes. C'est là que le travail avec lui *avant* la scène, durant les études, est formidable.

EC : Parlons de la réception du spectacle...

TH : La presse je ne la lis pas. Je ne fais pas le chemin. Cela ne m'intéresse pas. Sauf si on me colle un journal devant les yeux. Le public était incroyable, comme chaque fois avec Vassiliev, une petite guerre d'Hernani. Avec des gens qui criaient bravo ou qui huaient. *Le Bal masqué* j'ai trouvé ça génial. Pendant cinq minutes les gens ne disaient rien, c'était extraordinaire. Durant la première exploitation du *Bal masqué* la salle était pleine, et petit à petit les gens sont partis. Et quand il a été repris un an plus tard, la salle était pleine et les gens étaient subjugués. Ça avait fait son chemin. Pour *Amphitryon*, c'était le conflit, le conflit productif. C'était de l'échange, de la construction humaine, les gens savaient ce qu'ils défendaient. A la différence du *Bal masqué*, le public restait. Les spectateurs se chargeaient de quelque chose, d'une force de conflit pour crier à la fin ou huer. C'était énorme. Nous, on était contents, on avait chaque soir l'intuition de ce qui allait se passer au salut. Le dernier acte, on l'a monté n'importe comment, en deux jours et ça c'était la patte de Vassiliev. Son audace. Il adorait ce non fini-là. La déstructuration était parfaite. Personne ne sort gagnant, c'est le rien, le chaos. Fin de l'apocalypse par une révolution avec le public. Qu'est-ce que tu peux rêver de mieux comme fin. Faire ça au français c'est audacieux.

EC : Il s'est servi d'une complicité entre Éric Ruf et vous, car votre couple dans *Amphitryon* semble complémentaire énergétiquement?

TH : Je pense qu'il s'est servi de cela. Eric est un garçon dont j'admire tout. Fondamentalement. Ce qu'il est, ce contre quoi il se bat... On est assez

complémentaires. Sa poésie, on intégrité, se fragilités, tout ce qu'il est. Il représente la prise de responsabilité humaine. On est des amis qui ne se parlent pas. Quand on se voit on ne se parle pas. On est dans l'organique de deux personnes assises l'une à côté de l'autre. Je ne sais même pas si on était complices avant. Je ne m'en souviens pas. Vassiliev il flaire ces choses là... Avec Éric c'est une rencontre qui est toujours en travail. Toujours, dans la vie et sur scène. On était toujours en travail et interrogation sur l'autre, en surprise, en attente et en découverte de l'autre.

EC : Une dernière question, qu'est-ce que la confiance en soi ?

TH : la confiance, c'est essentiel dans notre métier. Tu ne peux pas tenir dans ce métier sans avoir confiance en toi. Pour moi, et peut-être qu'Anatoli te dirait la même chose, la confiance en soi, c'est un rapport serein qu'on a avec la mort.

Annexe G

BIOGRAPHIE⁹⁶ D'ANATOLI VASSILIEV

Né le 4 mai 1942.

1968 : Etudes au GITIS.

1973 : Premier spectacle au théâtre d'Art de Moscou *Solo pour Horloge et Carillon*, de Zagradnik.

1978 : Mise en scène de *Vassa Jelezovna* de Gorki au théâtre Stanislavski.

1979 : Mise en scène de *La grande fille d'un jeune Homme* de Slavkine au théâtre Stanislavski.

1981 : Reprend *Vassa Jelezovna* au théâtre de la Taganka, où le groupe de Vassiliev « chassé » du théâtre Stanislavski a été recueilli par I. Lioubimov.

Depuis 1981 : Il enseigne au GITIS ET AU VGIK (institut de Cinéma).

De 1982 à 1985 : Répétitions et mise en scène du *Cerceau* de Slavkine, Tanganka.

1987 : Mise en scène de *Six personnages en quête d'auteur* de L. Pirandello.

24 Février : Ouverture de « l'Ecole d'Art Dramatique » dont il est directeur.

1990 : Mise en scène de *Ce soir on improvise* de L. Pirandello.

1991 : Répétitions de quatre pièces de Tchekhov qui donne lieu au projet *Je suis une mouette*, Volterra.

1992 : Mise en scène du Bal masqué de Lermontov.

Travail sur *L'Idiot* Dostoievski.

1993 : Projet italiano-russe, *A chacun sa vérité* de L. Pirandello, Rome.

Joseph et ses frères et *Fiorenza* de T. Mann, Pologne, Japon.

1994 : *Le songe de l'oncle* de Dostoievski.

Amphitryon de Molière (Paris, Slovaquie, Italie, Moscou, Pologne, Allemagne, Colombie).

1997 : *Don juan ou le convive de Pierre* et autres texte de Pouchkine, Moscou

1998 : *Don juan ou le convive de Pierre* et autres texte de Pouchkine Cartoucherie, Paris.

⁹⁶ Biographie non-exhaustive, inspirée du livre *Sept ou huit leçon de Théâtre*.

