

Emilie Charriot

Vassiliev à La Comédie-Française. Que reste-t-il à l'acteur français de sa rencontre avec le metteur en scène russe ?

« J'ai l'impression que la Russie n'existe pas en elle-même, mais dans sa littérature »¹.

MANUFACTURE - Haute Ecole de Théâtre Suisse Romande

Mémoire de diplôme

Exigence partielle à la certification finale

Avril 2012

¹¹ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, p. 171.

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

Remerciements

Je tiens à remercier personnellement : mon tuteur Stéphane Poliakov, Aurélien Patouillard, Eric Ruf, Thierry Hancisse, Rita Freda, Cédric Djédjé, Philippe Wicht, Delphine Abrecht, Raphaël Heyer, Patrick Charriot, Thomas Charriot, Denis Maillefer, Jean-Yves Ruf.

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

Sommaire

Introduction

I-Historique de la venue d'Anatoli Vassiliev à la Comédie-Française.

- 1/ Première rencontre : *Le Bal masqué*.
- 2/ Le choc de cette rencontre : réaction de la presse, des acteurs et de l'institution.
- 3/ Retour de l'étranger : *Amphitryon*.
- 4/ Enjeux du retour et réception.

II- Les enjeux de la rencontre pour les acteurs d'*Amphitryon*.

- 1/ Une nouvelle approche du travail théâtral pour les acteurs ?
- 2/ La technique verbale selon Anatoli Vassiliev : la voie(x) de l'affirmation.
- 3/ Le combat et la foi.
- 4/ Créer, transmettre, résister.

Conclusion

Bibliographie

Résumé

Annexes :

- A / Distribution *Le Bal masqué*.
- B / Distribution *Amphitryon*.
- C / Iconographies de la scénographie d'*Amphitryon*.
- D / Schémas des trois intonations.
- E / Extraits de la conversation avec Eric Ruf.
- F / Extraits de la conversation avec Thierry Hancisse.

Introduction

Au printemps 2007, j'ai assisté à une représentation de *Thérèse Philosophe*². Je découvrais alors le travail d'Anatoli Vassiliev. 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, me confirme l'idée que l'important pour moi n'est plus d'aimer ou non un acte théâtral. Qu'il peut, au théâtre, se passer autre chose. A savoir que l'acteur peut se plonger dans un ailleurs et y amener le spectateur.

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 Viatscheslav Kokorine³. 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 scène, qu'il s'écriait en russe (traduit par Olga Kokorina⁴) : « 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 sont forcément existantes, et pas nécessairement comprises de part et d'autres. Mais ce

² *Thérèse Philosophe*, mes Anatoli Vassiliev, joué du 5 au 29 avril 2007 aux Ateliers Berthier, Théâtre Europe de l'Odéon, Paris.

³ Stage réalisé de mars à mai 2011 avec la Promotion E de la HETSR. Travail sur *Le Suicidé* de Nicolaï Erdman qui a donné lieu au spectacle *Le jour et la nuit de Sémiione Podskalnikov* joué à La Manufacture et au Festival Passages à Metz.

⁴ Olga KOKORINA, fille de Viatscheslav KOKORINE, assistante et traductrice sur toute la durée du stage.

qui m'a lié à Viatscheslav, même dans la difficulté et, je dirai par-delà la difficulté, c'était 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 douloureux? J'ai résisté parfois. Je n'y arrivai pas et ça me rendait triste. Je cherchais et plus je cherchais plus il s'énervait et plus la relation était prise dans un cercle vicieux. 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'acteurs⁵ 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. Ayant réalisé des entretiens avec Eric Ruf et Thierry Hancisse, j'ai choisi de mettre particulièrement en relief leurs paroles, qui me semblaient 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 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 2009⁶. 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 incommensurable. Eux seuls peuvent le mesurer de manière très subjective et intime. Comment être légitime 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

⁵ 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 à 54.

Sophie Proust explique dans cet ouvrage 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.

⁶ Audition pour le stage « Parole poétique-parole agissante » dirigé par Anatoli Vassiliev, décembre 2008-Février 2009, ARTA-Cartoucherie.

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, plus ou moins subjective, en espérant que j'y trouverai ici et là, un écho, une résonnance et peut-être même des points de départs possibles, de naissances sur le plateau...

Dix ans après, 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. En cherchant 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 focaliserai mon attention sur la direction d'acteurs dans d'*Amphitryon*. En analysant dans un premier temps la méthode de travail qui leur a été proposé. En m'appuyant sur la parole d'Eric Ruf et de Thierry Hancisse, je tenterai de répondre aux questions énoncées ci-dessus ?

I-Historique de la venue d'Anatoli Vassiliev à la Comédie-Française .

1/ Première rencontre : *Le Bal masqué.*

En 1992, Jacques Lasalle, administrateur de la Comédie-Française, invite pour la première fois dans la maison de Molière un metteur en scène russe dans le cadre d'une politique d'ouverture internationale. Il choisit Anatoli Vassiliev.

Dans les années soixante, Vassiliev a été l'élève au GITIS⁷ de Maria Knebel (disciple de Constantin Stanislavski et Anton Tchékhov) et d'Andrei 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 propulse, en Russie, au rang des metteurs en scène les plus prometteurs de sa génération. Après un passage au Théâtre d'Art de Moscou et après avoir occupé un poste d'enseignant au GITIS, 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 ou Molière.

Vassiliev choisit pour sa première mise en scène en France, un auteur russe. Il met en scène *Le Bal masqué*⁸ 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 qui sera trouvé par une Comtesse. Cette dernière, masquée, batifole avec le prince et lui laisse en souvenir le bracelet qu'elle a trouvé. Tout le conflit dramatique naît de ce bracelet perdu et malencontreusement ramassé. Le drame survient lorsque le prince fait part de sa 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,

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

⁸ Cf. Annexe numéro A, distribution du *Bal masqué*, p. 38.

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 a signé la première mise en scène en 1917.

[Insérer ici un paragraphe sur Meyerhold et la mise en scène du Bal masqué via Béatrice Picon Vallin]

2/ Le choc de la rencontre : réaction de la presse, des acteurs et de l'institution.

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 »⁹.

Le spectacle avant même d'être montré, provoque un événement dont la presse s'empare. Dans *Télérama*, une chronique titrée « Le prince des ténèbres »¹⁰ dresse le mystérieux portrait de Vassiliev. *Le Figaro* annonce : « une curiosité littéraire entre ce soir au répertoire »¹¹. 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 ventes. Or, pour Vassiliev ce fonctionnement français semble visiblement être « à l'envers ». Cette fois-ci le spectacle n'est pas prêt,

⁹ *France Soir*, art. cit., 21 mai 1992.

¹⁰ Fabienne PASCAUD, *Télérama*, art. cit., 20 mai 1992.

¹¹ Marion THEBAUT, *Le Figaro*, art. cit., 25 mai 1992.

il est repoussé. Aucun compromis n'est fait en matière d'exigence de la part de Vassiliev.

La première a lieu le 25 mai. Il s'en suit des critiques intraitables. D'après l'Agence Française de Presse, dont tous les documents sont archivés à la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française, Vassiliev et le spectacle se font littéralement lapider par la presse :

Un journaliste du *Figaro* titre son article « Un ennui mortel »¹². Il souligne un travail physiquement insupportable, une émotion inexistant et emploie le terme de « glace ». Dans le journal *La Croix*, on retrouve un titre tout aussi éloquent: « Mortel ennui derrière les masques »¹³. 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 »¹⁴. Fabienne Pascaud qui avait dressé un portrait plutôt élogieux dans le *Télérama* du 20 Mai 1992, exprime sans équivoque sa déception : « La déception est à la hauteur de l'attente : totale. » et les acteurs sont « mal dirigés »¹⁵.

On retrouve dans chaque article les mêmes reproches. Les journalistes français, de manière générale, s'insurgent contre la direction d'acteurs, la lenteur de ce travail et le rythme général de la pièce. 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 »¹⁶. La faute en revient au metteur scène et à sa manière de diriger les acteurs.

Or, si la rencontre et la découverte du travail de Vassiliev ont été un choc négatif et violent pour les journalistes, il n'en va pas de même pour ceux qui sont en première ligne du travail et des critiques : les comédiens et l'institution.

[Insérer ici un paragraphe sur Jean-Luc Boutté. Cf France 2]

Valérie Dréville, 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

¹² *Le Figaro*, art. cit. 2 juin 1992.

¹³ Jean-Pierre HAN, *La Croix*, art. cit. , 2 juin 1992.

¹⁴ Michel COURNOT, *Le Monde*, art. cit. ,2 juin 1992.

¹⁵ Fabienne PASCAUD, *Télérama*, art. cit. ,10 juin 1992.

¹⁶ *Le Journal Du Dimanche*, art. cit., 7 juin 1992 .

d'une reconversion. L'actrice est entrée à la Comédie-Française en 1989 sous l'épaule d'Antoine Vitez qui fût son premier maître. Sa rencontre avec Vassiliev est marquée par la mort soudaine de Vitez en 1990. A l'époque, Valérie Dréville estimait qu'elle n'avait pas fini sa formation : « 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 »¹⁷. Après l'aventure du *Bal masqué*, elle quitte donc la maison de Molière. 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 avec les 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 Müller 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 ont 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 qu'une relation bilatérale soit née entre eux. Voici ce que Vassiliev dit à propos de Valérie Dréville :

*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 ...*¹⁸.

17 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.

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

Face aux attaques massives de la presse, la Comédie-Française ne vacille pas. Elle se plie même aux exigences du metteur en scène. Elle les seconde en acceptant de repousser la date de la première. Ceci est un acte fort. Il est plutôt d'usage que ce soient les metteurs en scène qui se plient au calendrier. Par ailleurs, 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 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 reconnaissse 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 suscite*²².

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 un nouvelle bataille d'*Hernani* »²³.

[Insérer une ou deux phrases sur *Hernani* via Article Rita]

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

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

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

Suite à l'aventure du *Bal masqué*, Vassiliev s'est fait connaître d'un plus large public français. Il a donné des stages aux professionnels de théâtre, notamment à ARTA-cartoucherie. Il a réalisé de nombreuses conférences et a trouvé des appuis et une reconnaissance auprès des personnalités théâtrales françaises. Beaucoup d'entre eux ont écrit des ouvrages sur lui et sa méthode. Le public français a pu découvrir plusieurs de ses mises en scène. En 1997, il présente au Festival d'Avignon une version de *Huit dialogues d'Amphitryon* ainsi que *Les lamentations de Jérémie*. En 1998, c'est Ariane Mnouchkine qui invite Vassiliev à la cartoucherie avec *Don Juan ou le convive de pierre* et d'autres poèmes de Pouchkine. En 1999, la Comédie de Saint-Etienne accueille *Les Trois Sœurs*. Et en 2001, Vassiliev met en scène Valérie Dréville dans *Médée-Matériau* d'Heiner Müller sur les planches du Théâtre du Conservatoire (CNSAD).

3/ Le retour de l'étranger : *Amphitryon*.

En 2002, saison de passation entre Jean-Pierre Miquel et 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.

Amphitryon est une comédie en trois actes. La pièce écrite par Molière en 1668 est très inspirée par celle de Plaute. L'histoire est la suivante : Amphitryon, général thébain, part à la guerre. Pendant son absence, Jupiter²⁴ aidé de La Nuit, prend l'apparence physique d'Amphitryon et descend sur terre. Ainsi il peut conjurer 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. Ni l'un ni l'autre ne démordent de leurs positions. Chacun dit la vérité. 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 par les dieux 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

²⁴ Dans la mythologie grecque, Jupiter est le dieu de la foudre; associé à Zeus ; il gouverne le ciel, la terre et tous les êtres vivants.

homme-mi dieu. Notons les analogies entre la fable d'*Amphitryon* et celle du *Bal masqué*. Le nœud de diamant faisant très fortement écho au bracelet dérobé dans le texte de Lermontov.

4/ Réception critique.

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 »²⁵. Doublement attendue, puisque c'est un russe qui va monter un texte classique français : 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 »²⁶. Mais l'histoire se répète.

La scénographie²⁷ d'*Amphitryon* dans la mise en scène de Vassiliev est directement inspirée du théâtre nô. On y retrouve un cirque (qui rappelle la tour de Babel) autour duquel les acteurs équipés de cordes s'envolent dans les airs. Les acteurs sont habillés en kimono de combat 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 trouve ridicule de rappeler la tradition nippone avec un texte de Molière. Elle n'y voit qu'un effet vulgaire. On lit ironiquement dans *Le Canard Enchaîné* : « Un auteur japonais vient enfin d'être inscrit au répertoire de la Comédie-Française : Molière »²⁸.

La diction suscite toujours autant de réserve. Dans *Télérama*, on retrouve dix ans après Fabienne Pascaud qui titre son article : « Les prétentieux ridicules »²⁹. 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 »³⁰.

²⁵ *Les Inrocks*, art. cit., juin 2002.

²⁶ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons d'acteurs*, op.cit., Paris, P.O.L., 1999, p.197.

²⁷ Cf. Annexe C, iconographies de la scénographie d'*Amphitryon*, p.40.

²⁸ Bernard Thomas, *Le Canard Enchaîné*, art. cit., 27 mars 2002.

²⁹ Fabienne PASCAUD, *Télérama*, art. cit., 6 mars 2002.

³⁰ *Ibidem*.

Quelques journalistes hasardeux prennent le parti du spectacle. A nouveau, on qualifie la création d'*Amphitryon* comme une « nouvelle bataille d’Hernani »³¹. Lorsque Vassiliev est invité à la Comédie-Française, il y débat et cela devient une systématique. Gilles Lainé affirme que ce qui dérange dans le travail du metteur en scène 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*³².

Le débat que suscite encore une fois la mise en scène de Vassiliev est bien celui de la nouveauté en art. [Insérer ici la parole de Thierry Hancisse] Et cela c'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 déroute. Si je ressens quelque chose que je ne connais pas au théâtre, une émotion surprenante, alors je suis face à l'inconnu et cela peut faire peur. Eric Ruf l'exprime :

*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 ?*³³.

La mise en scène d'*Amphitryon* par Vassiliev appartient à ces spectacles qui perturbent le plus grand nombre, du moins dans premier temps, car on n'en connaît pas les conventions. 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

³¹ Gilles LAINE, *Impact médecin*, art. cit., 8 mars 2002.

³² *Ibidem*.

³³ Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, réalisée le 3 janvier 2012 à Paris, pp.42 à 50.

ayant élaboré une méthode, sont à la recherche des mêmes choses, des mêmes fondamentaux. Simplement ceux sont les moyens d'y arriver, les esthétiques qui diffèrent. On retrouve 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... »³⁴. 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. Pour Claude Régy ; dont les mises en scène ont souvent écopés d'une violente critique à ses débuts ; il ne s'agit nullement de plaire au plus grand nombre, 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*³⁵.

³⁴ Fabienne PASCAUD, *op. cit.*, *Télérama*, 10 juin 1992.

³⁵ 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 l'esthétique de Vassiliev et sa direction d'acteurs choque par sa nouveauté, les acteurs de la Comédie-Française n'en n'ont pas moins été bouleversés dans leur rythme. Les conditions de répétitions d'*Amphitryon* ont eu lieu pendant des grèves de techniciens à la Comédie-Française. Le contexte était donc difficile. Les acteurs ont répété plusieurs semaines, et ce à l'approche de la première, sans technique. Si l'on se réfère aux moyens techniques utilisés pour la scénographie du spectacle, on peut aisément comprendre les désagréments causés. Les répétitions se sont déroulées sur trois mois. Habituellement, les répétitions au Français varient de six à huit semaines. Sans doute l'institution n'a pas voulu prendre le risque que la première soit repoussée à nouveau et a accordé au metteur en scène un peu plus de temps.

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, ils travaillaient sous la direction de Vassiliev. Cette formule de travail proposée aux acteurs était inhabituelle. Pour Vassiliev, l'entraînement est essentiel : « Le training éduque la concentration, donne forme au silence, à la quiétude, et permet de dégager, à l'intérieur d'un grand calme, une forte énergie. Je fais donc appel à un pédagogue en lui demandant de solliciter tout particulièrement la technique interne »³⁶. Les arts martiaux ont la particularité de développer cette « technique interne ». [Insérer la parole de Thierry Hancisse] 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. Les acteurs du Français ont accepté cette position, très humblement et avec beaucoup d'entrain [Insérer la parole de Dréville dans le programme] C'est donc un rapport de *transmission* ou du moins pédagogique qui s'instaure durant les matinées de travail.

L'un des points fondamentaux du travail psychologique³⁷ et a fortiori de Vassiliev, c'est la *concentration*. Le jeu de l'acteur chez Vassiliev repose sur la joute

³⁶ Programme d'*Amphitryon*, « Entretien avec Anatoli Vassiliev », propos de Vassiliev recueillis par Jean Pierre Jourdain, Comédie-Française, 2002.

³⁷ Cf. Constantin STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, chapitre V « La concentration », Saint Amand-Montrond, Petite Bibliothèque Payot, 2001, pp. 95 à 104.

verbale³⁸ et demande une concentration de chaque instant. Eric Ruf se souvient d'un *rituel* qui désorientait de part 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 laissé la dernière fois³⁹.

Cette concentration permet la *disponibilité* et l'*ouverture* sur ce qui vient du dehors. A savoir la circulation des énergies et de la pensée. Le partenaire envoie quelque chose. Il faut d'abord recevoir et ensuite réagir. Je me permets un parallélisme avec Viatscheslav Kokorine qui insistait sur cette chose. Il utilisait lui, les termes d'« entrée » et de « sortie ». A savoir ce que je reçois et ce que je donne. Oskar Gomez Mata⁴⁰, avec qui nous travaillons en dernière année à la HETSR, utilise les acceptations d'*émission* et de *réception*. Bien sûr, au théâtre on peut dire hâtivement qu'il s'agit toujours de cela. Seulement là, dans la cadre du travail avec Vassiliev, c'est à un niveau d'exigence immense. Tout repose là-dessus. Cela demande une très grande *écoute*. Il faut d'abord entendre. Mais cela n'est pas nouveau et ne relève pas d'une différence culturelle. Louis Jouvet 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 »⁴¹. 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 »⁴². Cette question d'*écoute* implique nécessairement la notion de *concentration*. Elles sont interdépendantes. La méthode de Vassiliev permet peut-être de réentendre les fondamentaux du théâtre, de les réapprendre. En effet, il est tellement aisé de les connaître, mais de les oublier, de se surprendre parfois à jouer en « pilote automatique ». C'est à dire à faire fi du moment présent. [Insérer la parole de Hancisse]

³⁸ Cf. sous-partie II, 2 La technique verbale selon Anatoli Vassiliev : la voix€ de l'affirmation.

³⁹ Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, *op.cit.*, pp.42 à 50.

⁴⁰ 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*.

⁴¹ Eliane Moch-Bickert, *Louis Jouvet, notes de cours*, Cahors, Librairie Théâtrale, 1989, p.26

⁴² Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, *op.cit.*, pp.42 à 50.

Anatoli Vassiliev est un ancien chimiste. La théorie prend une place centrale dans son travail. Eric Ruf souligne que le metteur en scène travaillait avec un paper-board, des schémas interminables, et que sa brochure était noircie d'indications et de flèches à n'en plus finir. Il insiste sur le fait que d'habitude, les acteurs de sa troupe, montent sur le plateau dès le début des répétitions, textes en mains. Vassiliev explique son travail de manière théorique, sous la forme d'une conférence qui doit être comprise intellectuellement. La place que Vassiliev accorde à la théorie, car il s'agit d'une transmission théorique est tout de même inhabituelle. Dans un temps restreint de création, avec des acteurs professionnels, il est rare de laisser une place si importante à la théorie.

Durant ces « cours théoriques », il expose les notions d'« événement principal »⁴³ et d'« événement originel » (ou initial)⁴⁴. L'événement originel relève de la situation, du théâtre psychologique. Il est inscrit dans le texte, généralement au début, comme situation de départ ou problème initial. L'événement principal est situé à la fin, c'est ce vers quoi tendent les tensions dramatiques et, paradoxalement, ce pourquoi (pour quoi) elles existent. Il détermine l'essence de l'événement originel. C'est en cela que le système de jeu (« système ludique »⁴⁵) inventé par Vassiliev s'inscrit dans une perspective inversée. A savoir que c'est l'effet (événement principal situé à la fin) qui détermine la cause (événement originel situé au début), qui lui donne sens. Il le suit chronologiquement dans la fable mais le précède sémantiquement. Ces deux acceptations sont définies par Stéphane Poliakov de la manière suivante :

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

⁴³ Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons d'acteurs*, première leçon, Paris, P.O.L., 1999, pp.17 à 72.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

principal ne soit pas un fait précis [...] Il semble correspondre à ce que Stanislavski appelle le sur objectif⁴⁶.

[Insérer ici l'exemple de la mouette par Vassiliev pour expliquer ces événements.
Souligner la subjectivité.]

Ces deux notions 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*⁴⁷ entre les acteurs. Que vont-ils raconter ensemble ? Cet accord est fondamental. La méthode de Vassiliev ; directement inspirée de celle de Stanislavski ; repose sur ce qu'on appelle des *études*. 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.⁴⁸

Les acteurs jouent la situation, sans le texte. 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 »⁴⁹ de la pièce. On comprend pourquoi Bruno Tackels attribue à Vassiliev le terme « d'écrivain de plateau »⁵⁰. 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, en passant par leurs propres compréhensions et appréhensions de la méthode. [Insérer parole Hancisse]

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

⁴⁶ Stéphane POLIAKOV, *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, préface de Valérie Dréville, Arles, Actes Sud Papiers, Collection CNSAD, 2006, p.137.

⁴⁷ Je développe cette notion d'*accord* dans la sous-partie II, 3 : « Le combat et la foi ».

⁴⁸ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons d'acteurs*, op.cit., Paris, P.O.L, 1999, cf. glossaire, p.213.

⁴⁹ *Ibidem*, p.62.

⁵⁰ Bruno TACKELS, *Anatoli Vassiliev, Ecrivains de plateau III*, Darantière à Dijon-Quetigny, Les solitaires intempestifs, 2006.

plateau ». Symptômes d'une exigence évidente. Dans le travail, Vassiliev ne se prend jamais au jeu de la dérision. La dérision, le second degré, que certains appelleraient le cabotinage est banni de la scène. C'est une vision radicale de l'art dramatique. Pour le divertissement, il y à la télévision. 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 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 par la démonstration de ses talents (souvent avec humour et dérision). 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 facile. Envoyer du miel au public c'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, c'est déjà plus compliqué. Etre sérieux est malheureusement souvent *has been* dans un milieu de strass et paillettes. [Insérer parole Hancisse]

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

Dans les critiques survenues à la réception du spectacle d'*Amphitryon* mis en scène par Vassiliev, la parole créait la polémique. C'est d'ailleurs la première chose dont Eric Ruf et Thierry Hancisse⁵¹ m'ont parlé successivement. Le rapport au verbe est ce qui les a modifiés. Cette technique verbale se présente comme étant l'héritage direct que le metteur en scène leur a légué. C'est que Vassiliev a passé sa vie à inventer un nouveau langage ou dialecte, pour être plus exact, une nouvelle *intonation*.

Selon Vassiliev au théâtre, il y a trois intonations. L'intonation narrative, exclamative et affirmative. Que l'on peut schématiser de la manière suivante⁵² : l'intonation narrative par une flèche qui va vers le centre, l'affirmative qui va vers le bas et l'exclamative 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

⁵¹ Cf. Annexes E et F, *op. cit.*, Conversations avec Eric Ruf et Thierry Hancisse.

⁵² Cf. Annexe D, Schéma des trois intonations, p.41.

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 narrative se construisent la tragédie, la comédie classique, la mythologie, la religion »⁵³. Il est intéressant d'entendre ce qu'Eric Ruf dit 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. 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'affirmation⁵⁴.

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. Et cela relève de l'affirmation verbale. Dans la diction classique française, il est d'usage de mettre l'accent tonique sur la dernière syllabe. Pour Vassiliev, les acteurs français doivent « casser » cette diction. L'affirmation est nécessaire et l'affirmation relève ici de la technique. Chaque personnage reste sur ses positions ; le texte le demande. Donc, l'acteur qui interprète un de ces personnages doit faire appel à une technique vocale solide. 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 a plus de possibilité de descendre pour fermer. C'est un truc 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 dessus⁵⁵.

Faisons ici un lien direct entre la parole et le jeu. Vassiliev cherche à ce que l'acteur trouve l'intonation affirmative. Ceci dit, la voix ou intonation affirmative, c'est aussi par équation l'affirmation de la voix. Nous l'avons exposé, l'affirmation de la voix c'est l'affirmation de la pensée. 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. Dans la technique vocale, mettre un point en fin de phrase, c'est adopter un pensée radicale. Or dans notre culture européenne ; et notre intonation vocale l'indique ; nous sommes toujours dans quelque chose de mitigé, de mielleux, de narratif et de non-affirmé. (Cela ne s'applique évidemment pas à tous les acteurs français ni à toutes les équipes artistiques. Ce serait

⁵³ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons d'acteurs*, op. cit., Paris, P.O.L., 1999, p. 133.

⁵⁴ Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, op.cit., pp.42 à 50.

⁵⁵ *Ibidem*.

une fausse généralité). Mais comprenons bien cette différence culturelle. Arrêtons-nous sur cet exemple donné par Eric Ruf : « Quand je voyais des russes se disputer sur le plateau je comprenais cette chose. Cette différence culturelle »⁵⁶.

Derrière cette notion d'*affirmation*, il y a le poids des mots. Les acteurs d'*Amphitryon* se lancent les mots comme des flèches⁵⁷. Les mots sont porteurs de leurs pensées et d'une certaine idéologie. 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, la question de l'intonation différencie la culture russe et la culture française :

*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. Ca 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*⁵⁸.

La marque de fabrique de Vassiliev est la direction verbale des acteurs. C'est elle qui choque ou qui fascine. En tous les cas, Vassiliev amène les acteurs à sortir des sons qui leurs étaient jusqu'alors inconnus. Il « casse » la diction classique, en mettant des accents toniques ailleurs que sur la dernière syllabe, en distordant certaines voyelles à l'extrême. 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 ce cela que l'on peut parler d'un dialecte inconnu et neuf. On comprend donc que l'enjeu de travail pour des acteurs français qui rencontrent Vassiliev est très grand et se situe peut-être ici en premier lieu. Bruno Tackels expose et éclaire ainsi le travail du metteur en scène :

*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 langue*⁵⁹.

⁵⁶ Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, *op.cit.*, pp.42 à 50.

⁵⁷ Cf. GROTOWSKI.

⁵⁸ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons d'acteurs*, quatrième leçon, *op. cit.*, Paris, P.O.L., 1999, p.131.

⁵⁹ Bruno TACKELS, *Anatoli Vassiliev, Ecrivains de plateau III*, *op.cit.*, Darantière à Dijon-Quetigny, Les solitaires intempestifs, 2006, p.57.

L'enjeu pour les acteurs de la Comédie-Française fut de redécouvrir le texte de Molière grâce à cette technique verbale. [Insérer parole Hancisse] C'est que Vassiliev s'attaque ici à Molière « chez Molière ». D'où l'objet de discorde exposé précédemment dans la réception du spectacle. On peut en conclure que l'objet même d'une telle rencontre fut également objet de discorde. 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 »⁶⁰.

3/ Le combat et la foi.

La notion de *conflit* est très chère à cet homme de théâtre. 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 »⁶¹. 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. 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 *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. Intemporellement. Dans la pièce d'*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. Il définit celui-ci tel un dieu grec : « Quand l'acteur entre en scène [...] il doit être Apollon, les flèches à la main »⁶². Il n'est pas anodin qu'il ait vêtu les acteurs d'*Amphitryon* de kimonos de samouraï. Il a

⁶⁰ Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, *op.cit.*, pp.42 à 50.

⁶¹ Dictionnaire *Larousse*, Malesherbes, Belgique, 1996 .

⁶² Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons d'acteurs*, *op.cit.*, Paris, P.O.L., 1999, p.105.

volontairement choisi des acteurs de moins de quarante ans pour cette distribution. Il avait besoin de physiques quasiment athlétiques. Faisons appel à l'expression employée par Bruno Tackels à propos des acteurs de Vassiliev : « acteurs guerriers »⁶³. Parce que 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. [Insérer parole Eric Ruf]

Pour Vassiliev, les 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 amorale ; c'est le résultat du conflit qui est moral, ce n'est pas la même chose*⁶⁴.

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. [Insérer citation Vassiliev] 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 l'ombre au partenaire, il faut être diplomate. Aimer l'autre. Du moins en apparence. Les acteurs peuvent en dehors du plateau ne pas être d'accord, mais sur scène il est inculqué dans les mœurs, que l'on doit s'aimer et se mettre d'accord. Comme si la *disponibilité* et l'*écoute* signifiaient *être d'accord*. 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

⁶³ Bruno TACKELS, Anatoli Vassiliev, *Ecrivains de plateau III*, op.cit., Darantière à Dijon-Quetigny, Les solitaires intempestifs, 2006.

⁶⁴ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons d'acteurs*, op.cit., Paris, P.O.L, 1999, p.129.

questionner et d'inverser cet *accord* entre deux partenaires. [Insérer parole Hnacisse] 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 les événements principaux ou originaux, sur la situation. Mais lorsqu'ils montent sur le plateau, ils sont de vrais guerriers, 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. 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 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. Et 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 ! »⁶⁵. Alors Vassiliev a cessé la répétition et était très content. C'est précisément ce qu'il cherchait avec cet acteur. Il voulait qu'Eric Ruf en personne fasse l'expérience du manque de foi, n'y croit plus. Le paradoxe est fulgurant. C'est en n'y croyant plus, qu'il s'est affirmé. Sa puissance de combat lui est venue d'un désespoir profond. Concrètement et sans volonté poétique: l'espoir est né de ses 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, est la même que 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 le personnage d'Amphitryon.

⁶⁵ Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, *op.cit.*, pp.42 à 50.

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. En France, le sens qu'on donne à cette acceptation est souvent celle de la rencontre entre deux artistes, généralement un metteur en scène et un acteur. Le sens russe, est intéressant dans ce cas précis 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. [Insérer Hancisse sur La nature et la vérité+ Stanislavski sur la vérité] Amphitryon fait une expérience extraordinaire. Eric Ruf doit faire la même. C'est une histoire de *vérité*. De pouvoir appréhender l'événement scénique avec véracité. Comme il y a peu de chance qu'Eric Ruf voit des dieux descendre sur terre, la foi prend une autre tournure. Mais c'est la même chose. Il 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 »⁶⁶. 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. [Ecrire un paragraphe sur la notion de choix]

Entendons le mot foi au sens du mot croyance. La croyance ou l'espoir, sont des leits motiv inhérents à la question de l'acteur. C'est un peu convenu, mais je ne vois pas bien comment persister dans cette voie sans espoir ? Que l'acteur fasse plus ou moins régulièrement une crise de la foi, cela ne remet jamais en cause sa vocation mais en fait partie. Si un acteur fait une crise de la foi, cela signifie qu'il y a présence de foi et d'espoir. Il existe une dimension plus pragmatique : sur scène, le comédien doit *croire* en ce 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. La foi prend aussi une dimension existentielle. C'est un des *fondamentaux* de notre métier et ce, au même titre que les autres. Peut-être n'est ce qu'une impression mais j'ai le sentiment qu'en occident, nous avons perdu la foi, alors dès qu'on en parle, on se braque, on est contre. Pourquoi être réfractaire à cette notion vitale à l'acteur ? La foi de l'acteur dépasse de loin la question de la religion. Entre croire en Dieu et croire en son

⁶⁶ Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, *op.cit.*, pp.42 à 50.

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. La bonne nouvelle c'est que ce fondamental se transmet, il s'apprend, ou du moins se maintient et se travaille. [Insérer Stanislavski sur le sur objectif]. Ce rapport au métier, sorte de philosophie du comédien, fut transmis par Stanislavski à Maria Knebel. Maria Knebel l'a transmis à Vassiliev. Vassiliev l'a transmis aux acteurs. Si Vassiliev désespère de ce que les acteurs français ne croient pas en Dieu c'est pour une raison concrète : « 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 »⁶⁷. Une raison éminemment théâtrale et non « religieuse ». Peut-être devons-nous simplement envisager la foi comme un fondement, un outil de travail supplémentaire, un moyen, à la différence que celui-ci se présente parfois comme un moyen de rester debout.

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*⁶⁸.

Au regard du chemin que Vassiliev traverse depuis des années, j'en conclue 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 théâtre fait pour ceux qui le pratiquent »⁶⁹. Certains artistes de théâtres se placent plus du côté de la recherche. Ce qui n'est pas antagonique 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. Mais quand on choisit un métier, qui traduit un choix de vie, pourquoi ne serait-ce pas d'abord pour son propre plaisir ou pour trouver

⁶⁷ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons d'acteurs*, op.cit., Paris, P.O.L, 1999, p.129.

⁶⁸ Denis GUENOUN, « Transmissions créatrices », *Créer et transmettre, Alternatives Théâtrales 98*, Bruxelles, Alternatives Théâtrales, Festival d'Avignon 98, 1998.

⁶⁹ *Ibidem*.

une certaine quiétude. Ou parce qu'on est taraudé par des questions scéniques profondes. Et que souvent une vie ne suffit pas pour y répondre. Cette position d'*acteur-chercheur* déroute les spectateurs puisqu'ils ne sont que de « invités »⁷⁰ pour reprendre les termes alloués par Vassiliev. On ne fait pas du théâtre pour leur plaisir, c'est donc moins agréable ou divertissant. Faire du théâtre pour soi, c'est-à-dire se placer du côté de la recherche, ce n'est pas antagonique avec le fait d'être généreux avec ses partenaires ou le public s'il est là. Ce qui diffère dans l'approche de Vassiliev c'est l'état de recherche. Il a appelé son théâtre « laboratoire » pour acteur. 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. »⁷¹.

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 posé 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. »⁷². Dans un contexte de formation, d'apprentissage pédagogique, les étudiants d'Anatoli Vassiliev vivent une vie monacale. Quand on parle de sacrifice d'une vie, c'est à prendre littéralement. Ils ont une « vie dans l'art »⁷³. Et puis 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. Je ne dis pas que c'est bien ou mal. Simplement cela présente une différence colossale à la base. [Insérer citation Vassiliev]

⁷⁰ Anatoli VASSILIEV, *Sept ou huit leçons d'acteurs*, op.cit., Paris, P.O.L, 1999.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Cf. Constantin STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'art*.

Dans le cadre d'une création professionnelle, dans un temps imparti, et face à des acteurs formés, 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. Et cela systématiquement. 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 je crois, un éternel insatisfait. 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. Ce qui paradoxalement, c'est que ces lois sont implacables mais pas universelles, en ce sens où elles doivent s'adapter à l'acteur, passer par lui, par ce qu'il est. Regardons la différence de réaction entre Eric Ruf et Thierry Hancisse. Car tout de même, cela reste inhabituel et curieux qu'un metteur en scène accorde autant de temps à la transmission théorique. Eric Ruf se donnait tout le mal du monde à comprendre intellectuellement les schémas, 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 ça 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. L'un comme l'autre n'était ni dans le juste ni dans le faux, ils cherchaient c'est tout. Ils ont fait passer 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 par leur personnalité. Cette intégrité dans le travail est je crois primordiale. De chercher à comprendre une chose en la faisant passer par toi. Aucune méthode au monde ne peut être universelle. D'où la nécessité qu'elle 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 qu'avez-vous gardé de cette rencontre, sa réponse est la suivante :

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 deviné⁷⁴.

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 »⁷⁵ entre metteur en scène et acteur. Avec certains acteurs, le metteur en scène n'a pas besoin d'utiliser ces méthodes. Le problème est que certains metteurs en scène se prennent pour des maîtres et jouent aux tyrans. Mais Vassiliev est un maître et il sait ce qu'il fait. L'acteur adulte en face choisit ou non de se laisser bouleverser, modifier.

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 ya toujours une certaine forme de résistance qui se met en place.*⁷⁶

La résistance est le symptôme que quelque chose entre. Que quelque chose se modifie chez celui qui reçoit. Il ne s'agit pas ici de refuser « bêtement » et catégoriquement les indications du metteur en scène. Résister, c'est impliquer la notion d'individu. Cela veut dire que tu penses par toi-même. Ainsi peut naître un véritable échange. Acteur et metteur en scène s'y retrouvent : discuter, dialoguer, faire découvrir

⁷⁴ Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, *op.cit.*, pp.42 à 50.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Bruno TACKELS, Anatoli Vassiliev, *Ecrivains de plateau III*, *op.cit.*, Darantière à Dijon-Quetigny, Les solitaires intempestifs, 2006.

une autre vision du personnage. 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 s'accompagner de la souffrance, pas nécessairement mais parfois. Eric Ruf affirme :

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 rien⁷⁷.

J'ai été frappée de constater les réponses radicalement différentes de Thierry Hancisse et 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. [Insérer parole Hancisse] Cette rencontre l'a bouleversé dans un sens théâtral et ce qu'il en garde est technique. Pour Eric Ruf c'est l'*humain* 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 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 transformé⁷⁸.

Vassiliev lui a permis d'établir un lien entre sa voix et l'affirmation de soi. Et en travaillant avec Chéreau, juste après l'expérience avec Vassiliev, tout cela lui est revenu. Il a fait eu des décliques entre son histoire personnelle, sa voix, ses ressentis. Il a compris quelque chose de lui, de son histoire. Et il ne se casse plus la voix et peut jouer les hommes forts auxquels il est naturellement prédestiné et qui demande une affirmation vocale. Cela dépasse le travail de scénique. De beaucoup. C'est un héritage

⁷⁷ Cf. Annexe E, Extrait de la conversation avec Eric Ruf, *op.cit.*, pp.42 à 50.

⁷⁸ *Ibidem.*

humain. Alors 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 »⁷⁹.

⁷⁹ BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Lonray, L'Arche, 1999.

Conclusion

Valérie Dréville a suivi Anatoli Vassiliev à Moscou et travaille toujours avec, vingt ans après. Thierry Hancisse reconnaît qu'il a vécu à ses côtés une de ses plus grandes aventures théâtrales. Il garde un rapport à la langue, une certaine manière d'appréhender le texte et a partagé l'*éthique* de Vassiliev. Eric Ruf explique qu'il a été, *marqué au fer rouge*. Il reconnaît un legs qui dépasse la méthode de travail. Un héritage qui lui a apporté des déclics d'ordre humain. Et le métier d'acteur est un travail *sur, avec et pour* l'humain, cela tombe bien. La méthode elle-même n'a pas été appliquée de la manière selon l'acteur que Vassiliev a eu en face de lui. Signe d'une relation unique et bilatérale qui s'est installée avec chacun. Signe qu'une méthode doit être transmise et pas appliquée à l'aveugle.

Au départ, je ne savais pas pourquoi j'avais choisi ce sujet. Je sentais que c'était celui-ci, que je devais me lancer. Mais pourquoi Vassiliev ? J'ai cru qu'il y avait un écho très fort avec le stage de Kokorine. Je pense en fait que ce stage a été le déclencheur de mon choix de sujet. Je me suis empressée de faire des parallélismes entre l'expérience qu'avaient vécu les acteurs du Français et celle que j'ai vécu avec Kokorine. J'ai fait des raccourcis. Je pensais que c'était *culturel*. En réalité, le choc est d'avantage esthétique. Au risque d'être un peu simpliste, 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. La seule chose qui nous différencie réellement des acteurs russes, c'est la formation. Comme l'explique Vassiliev, l'amour du conflit, la foi ne sont pas des évidents pour les acteurs français. Alors il faut composer, trouver des subterfuges. Le travail est le meilleur remède. Le travail acharné et exigeant est un des points qui me rassure dans la démarche de ce metteur en scène. 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.

Les échos que j'ai trouvés entre leurs expériences et la mienne, sont : l'ouverture, le conflit, l'affirmation de soi, la légèreté, l'exigence et bien sûr la

confiance. Je crois que Kokorine m'a ouverte. Lorsqu'il 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. Cela se fait naturellement. Ce n'est pas grave de ne pas être allée boire des bières avec lui. Kokorine ne me lâchait pas d'une semelle ni d'un 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. Si je n'avais pas eu un profond désir de modification et de changement, je n'aurai jamais accepté ce type de relation, même de ma position d'étudiante. Parce que c'était inacceptable et je le pense encore. Ce rapport *maître/élève* est trop difficile à percevoir pour moi. Il faut choisir son maître et que lui, nous choisisse. Il faut avoir suffisamment confiance en soi et en l'autre pour accepter d'être chahuté à ce point-là. Il reste des ombres et recoins mystérieux, 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 faire un hommage complètement doré qui ne reflèterait pas la réalité de l'expérience de ce que j'ai vécu honnêtement. Mon histoire avec Kokorine ce n'est pas l'histoire de Ruf avec Vassiliev. J'ai choisi ce mémoire pour des résonances bien plus lointaines et inconscientes que la rencontre avec Kokorine. Avec Vassiliev, il faut trouver un rapport juste au conflit. Un équilibre. Si tu es trop en danger humainement dans une relation de travail, alors prendre des risques sur le plateau est très compliqué. Mais si peu à peu, tu te calmes, que tu écartes les dangers *hors plateau*, que les conflits deviennent constructifs et la résistance intelligente, alors tu peux vraiment prendre de risques immenses sur scène. Cela implique une relation de confiance entre le metteur en scène ou pédagogue et l'acteur. Parce que je crois que la solidité au théâtre ne se situe pas dans la technicité, dans le fait de démontrer ses talents et tous ses appareils. Ce sont des outils pour des choses plus profondes. A mes yeux, la solidité d'un comédien se situe dans sa capacité à chercher et à remettre en cause sans cesse ce qu'il sait. En tous cas c'est cette actrice-là que je veux devenir. Je pensais que le fin mot de mon mémoire serait la confiance en soi. Pour être honnête, 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 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, pour moi, 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° ?, 1992.

Annexe A

DISTRIBUTION DU *BAL MASQUE*⁸⁰

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

⁸⁰ Voir la distribution complète sur le site de la Comédie-Française.

Annexe B

DISTRIBUTION D'AMPHITRYON

Sosie : Thierry Hancisse

Jupiter : Jean-Pierre Michaël

Amphitryon : Eric Ruf

La Nuit : Eric Génovèse

Alcmène : Florence Viala

Naucratès : Alexandre Pavloff

Cléanthis : Céline Samie

Mercure : Jérôme Pouly

Argatiphontidas : Jacques Poix-Terrier

De la Comédie-Française

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

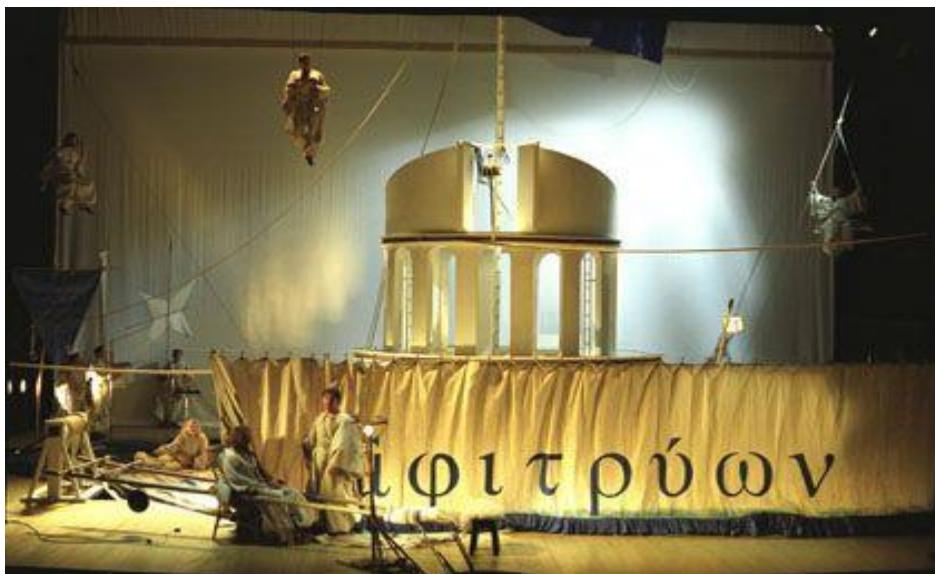
Conseiller pour l'acrobatie aérienne : Didier Mugica

Assistant à la mise en scène : Sergueï Vladimorov

Interprètes : Sorour Kasmaï et Andrej Micheev

Annexe C

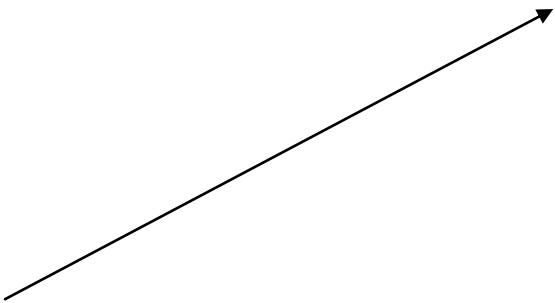
ICONOGRAPHIES DE LA SCENOGRAPHIE D'AMPHITRYON



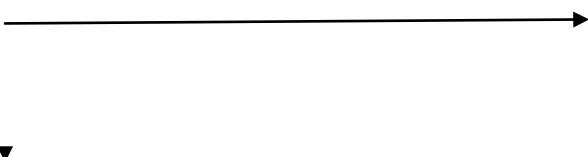
Annexe D

SCHEMA DES TROIS INTONATIONS

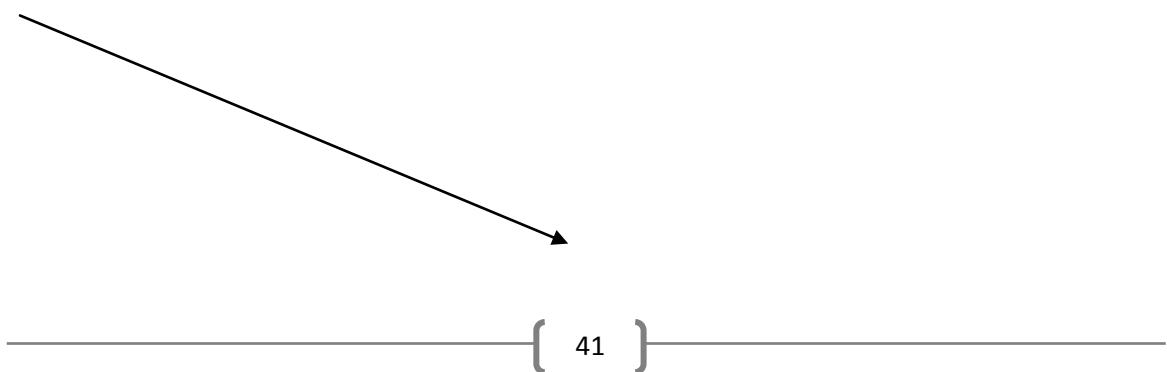
a) Intonation exclamative (voix aigue) :



b) Intonation narrative (média de la voix) :



c) Intonation affirmative (voix grave) :



Annexe E

CONVERSATION AVEC ERIC RUF⁸¹ (EXTRAITS)

Eric Ruf : La technique de la triade⁸² 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 à 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 phoniatres, 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

⁸¹ Conversation entre Eric Ruf et Emilie Charriot, réalisée le 2 janvier 2012, Paris.

⁸² 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 n'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 répétition, 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 Liu⁸³. 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. Ou on était censé ? (Temps de réflexion) Je ne sais même plus ce qu'on était censé faire. Se mettre dans le bon était 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 laissé la dernière fois.

E.C : Quand AV 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 ?

⁸³ 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 soulage 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 entrait.

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 ?

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 crée 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 épataée 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 entrée 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 souvienne. 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 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 ceux sont des êtres capables de se faire traversé par des paroles divines. Ca a peut être réconcilié quelque chose dans ma vie entre le divin et le non divin. Dans la vie c'est une accumulation de chose un peu fortuite. 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 as 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 Chéreau⁸⁴.

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 Pyrrhus⁸⁵ 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 Florent⁸⁶ 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 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

⁸⁴ *Phèdre*, mes Patrice Chéreau, 2003 .

⁸⁵ *Andromaque*, mes Muriel Mayette, 2011.

⁸⁶ François Florent directeur des cours Florent qu'Eric Ruf a suivis avant son entrée au Conservatoire.

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.