

DU MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

Fragments d'un théâtre amoureux

collection Essais, 2001

Les Castellucci

Écrivains de plateau I

collection Du désavantage du vent, 2005

François Tanguy et le Théâtre du Radeau

Écrivains de plateau II

collection Du désavantage du vent, 2005

BRUNO TACKELS

Anatoli Vassiliev

Écrivains de plateau

III

LES SOLITAIRES INTÉMPÉSTIFS

SOMMAIRE

ÉCRIVAINS DE PLATEAU	13
I. ANATOLI VASSILIEV, OU COMMENT FAIRE LE PORTRAIT D'UN ESPACE ?	33
II. ENTRETIENS AVEC ANATOLI VASSILIEV	71
1. Premier dialogue de Paris, octobre 1999	71
2. Deuxième dialogue de Paris, avril 2001	91
3. Premier dialogue de Lyon, décembre 2004	98
4. Premier dialogue de Moscou, février 2005	112
5. Deuxième dialogue de Moscou, février 2005	126
6. Troisième dialogue de Paris, mai 2005	129
7. Premier dialogue de Marseille, décembre 2005	139
ÉPILOGUE	145
Une lettre à Michelle Kokosowski, novembre 1998	145

© 2006, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 2-84681-169-5

Ouvrage publié avec le soutien de l'Académie Expérimentale des Théâtres,
l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre
et France Culture

Pour Alexandre A.

Mais de l'instant où je vous ai connue,
j'ai l'impression d'être régénéré.

ALEXANDRE POUCHKINE.

I

ANATOLI VASSILIEV, OU COMMENT FAIRE LE PORTRAIT D'UN ESPACE ?

Essai

Que reste-t-il à faire ? Rien d'autre que détruire la forme actuelle de la civilisation. Dans ce domaine, « détruire » n'a pas le même sens qu'en économie : détruire ne signifie pas priver l'humanité de produits matériels nécessaires à sa subsistance et à son développement ; cela signifie détruire des hiérarchies spirituelles, des préjugés, des idoles, des traditions endurcies, cela signifie ne pas avoir peur des nouveautés et des audaces, ne pas avoir peur des monstres, ne pas croire que le monde va s'écrouler si un ouvrier fait des fautes de grammaire, si un poème est boiteux, si un tableau ressemble à une affiche, si la jeunesse fait le pied de nez à la sénilité académique et pèteuse. Les futuristes ont joué ce rôle dans le domaine de la culture bourgeoise : ils ont détruit, détruit, détruit, sans s'inquiéter de savoir si leurs nouvelles créations, produites par leur activité, étaient dans l'ensemble une œuvre supérieure à l'œuvre détruite : ils ont eu confiance en eux-mêmes, dans la fougue de leurs énergies.

ANTONIO GRAMSCI (1921).

Je crois que tout commence par amour, l'amour de l'art dramatique. Il est malgré tout éphémère. Et le temps où passe l'amour du théâtre, c'est le temps de la maturité de l'homme : pour que l'artiste devienne adulte, il faut que cet amour du théâtre passe, qu'il meure, et qu'il renaisse ; alors l'homme mûrit comme artiste. [...]

Le théâtre commence par l'amour ; venir au théâtre, c'est y venir par amour. Mais après, il faut essayer cette défaite, cette défaite amoureuse. Alors, l'artiste va renaître, et ce, plusieurs fois.

Jusqu'à sa mort¹⁴.

Dans l'espace de Vassiliev, tout démarre de l'espace. Tautologie apparente qui prend tout son sens quand on entre dans son espace. Car on y entre, pleinement, dès que l'on se trouve en posture de spectateur. Où l'on perd d'emblée cette simple posture spectatrice, extérieure, déagée, justement parce que nous sommes inclus, invités, englobés dans l'espace d'Anatoli Vassiliev. Il y a chez lui comme un *espace premier* – qui détermine et produit tous les autres espaces à venir, tous ceux qui vont faire advenir les différents spectacles. Tous naissent d'une matrice unique qui les génère tous, qui les lève. Car dans l'espace de Vassiliev, tout commence par un corps assis, et qui se lève. L'espace est d'abord dans une levée de corps, au double sens de cette expression, sans en négliger la dimension mortuaire. Le commencement, de l'espace et dans l'espace, est

14. Anatoli Vassiliev. *Sept ou Huit Leçons de théâtre*. Traduit du russe par Martine Néron. Paris, P.O.L./Académie Expérimentale des Théâtres, 1999, p. 123.

essentiellement entrée dans un monde autre, autre monde qui sollicite, convie des corps jouant, et non plus simplement vivant. Cette différence, ce passage du corps vivant au corps jouant est également perceptible par ceux qui y assistent, les spectateurs, décidément jamais indemnes de ce qui se joue, dans l'espace.

Car l'espace de Vassiliev est toujours d'abord un espace pour ceux qui regardent, comme l'indique la trop célèbre étymologie du mot grec (*teatron*, le lieu d'où l'on regarde), un espace qui tient compte autant de la scène que de la salle. Cette équation est parfaitement résolue par l'espace où Vassiliev fait théâtre, dans la rue Povarskaia : une grande maison de maître, aux fenêtres donnant sur la rue, ouverte à la pleine lumière. De la sorte, les spectateurs se trouvent très sensiblement accueillis, invités à prendre place sur des bancs de bois lourds qui laissent pleinement place à leur corps de spectateurs. Nous sommes au plus loin de la boîte noire qui accueille des spectateurs dématérialisés, qui disparaissent littéralement dans la représentation quand le noir se fait. Chez Vassiliev, pas de noir, tout advient dans la lumière la plus blanche, l'espace reste largement ouvert, ce qui ne l'empêche pas de toutes les métamorphoses.

Il n'est pas inutile de rappeler que cet espace matriciel du théâtre de la rue Povarskaia est celui d'une *maison*. Ou comment faire théâtre depuis l'espace intime de la maison ? Cette question d'apparence banale tient en réalité tout le projet de Vassiliev.

Faire obéir le théâtre aux lois ancestrales de l'hospitalité. Exposer le même aux yeux de l'autre. Partir de la situation la plus narrative, pour s'enfoncer dans les profondeurs de la réflexion philosophique, sans pour autant renoncer à la dimension historique du monde, qui ne peut s'empêcher de rentrer par les fenêtres. À moins que ce soit le concept, dans sa lumière brûlante, qui s'invite à la table. Tout tient dans cet enchaînement de trois termes qu'il s'agit de concilier : l'émotion, l'idée, l'histoire. Sans que jamais l'un d'eux ne prenne le pas sur les autres.

Le théâtre de la rue Povarskaia est donc une « maison de maître » du XIX^e siècle, dans un quartier « bourgeois » de l'ancien Moscou. Une maison dont on aurait enlevé le plancher pour élever le volume. Une maison qui tendrait vers la cathédrale, comme un lieu de culte évidé de toute image. Dans les églises orthodoxes, il y a ces mêmes fenêtres placées haut, présentes là pour personne, ou alors pour ceux qui n'ont pas taille humaine. Il y a de ces mêmes trouées dans la maison de Vassiliev, des fentes légères qui rythment l'espace en blanc. La différence avec les cathédrales est que derrière ces fenêtres il y a des gens qui passent dans une rue. Le théâtre est comme enfoncé dans la terre, et les fenêtres à portée de ceux qui marchent dans la rue. Rien pourtant ne se livre pour l'extérieur. C'est un lieu pour l'intime, un hymne à l'intérieur déjà si bien chanté par le grand père fondateur Constantin Stanislavski. C'est d'ailleurs ce qui déjà apparaît dans la maison de Stanislavski : la salle de travail est au plus près de l'habitation intime.

L'espace est donc baigné dans la lumière, la force du plateau est de tout prendre du dehors. Au plus loin de la boîte noire, qui fait surgir le monde à partir de son trou noir intérieur, le studio Vassiliev est une page blanche qui s'écrit à partir des trouées du dehors. Par ses fentes vers l'extérieur, le plateau prend le monde extérieur comme un acteur « prend la lumière ». Cette lumière blanche et claire communique au monde une sorte de noblesse suspendue – comme si rien des vicissitudes sociales ne pouvait le vaincre complètement.

Puis vient le théâtre de la rue Srétenka. Une utopie inscrite dans la pierre. Et qui se confronte davantage à la réalité de la société russe postsoviétique. Une cité de théâtre, surgie dans la cité historique du théâtre. Un projet à peine imaginable en France¹⁵. L'utopie qui se fait pierre par amour du théâtre. Comment défendre en effet l'idée qu'un projet d'imagination doit pouvoir trouver dans la pierre sa pleine traduction, sans autre contrainte que celles qu'il porte en lui-même ? L'ensemble est absolument hors normes : une grande salle rectangulaire, « le manège », une autre salle circulaire (qui reproduit le globe de Shakespeare), trois grandes salles de répétition, des salles de cours, des studios de danse, des ateliers – une véritable *cité du théâtre*, un phalanstère qui répond à tous les besoins de la vie artistique, sans éprouver jamais le besoin d'aller dehors, tant le

15. Même s'il faut préciser qu'en cette année 2006, le théâtre de Vassiliev est fortement menacé de fermeture.

dehors ne cesse d'y entrer naturellement. Avec toujours la lumière qui passe en tous sens, de grands couloirs vitrés, des coursives et le bois chaud du mobilier, escaliers, portes, fenêtres, chambranles, qui donnent à l'ensemble l'allure d'un grand vaisseau. Une impression qui se trouve confirmée par la biographie ancienne de Vassiliev, qui fut marin, dans une vie antérieure... C'est que le théâtre est entièrement sorti de l'esprit d'un homme, comme s'il avait élevé ses diverses scénographies au rang noble de la pierre. Car le théâtre selon Vassiliev n'a rien de cet art prétendument éphémère, bien au contraire. Tout est fait pour épouser les règles de l'éternité.

*

Vassiliev échappe visiblement à nos tentatives classificatoires. Aux bords extrêmes de l'avant-garde pour les uns, pilier de la tradition immémoriale pour les autres, il ne se laisse enfermer dans aucune démarche catégorique. Cette confusion apparente s'explique pour très largement par l'histoire spécifique de la Russie, un pays qui n'a cessé d'articuler dialectiquement tradition et modernité, au point de tordre ces notions jusqu'à les rendre parfaitement méconnaissables. Pour s'en tenir au seul champ théâtral, l'art de la mise en scène ne s'est pas trouvé coupé, comme ce fut le cas en Europe de l'Ouest, de notions comme maîtrise, transmission, écoles, autant de réalités avec lesquelles notre perception de la modernité a prétendu rompre. Exactement le con-

traire de ce qui s'est passé là-bas. C'est qu'il y a en Russie une véritable tradition de la recherche scénique. Depuis Treplev, le fantôme qui hante *La Mouette* de Tchekhov, la question du devenir scénique des questions d'époque, et donc des formes nouvelles pour les traduire n'a jamais cessé de se poser avec acuité. Chercher les formes nouvelles sans lesquelles le poème nouveau n'a aucune chance de parvenir à ses contemporains, voilà la tâche qui tenaille tous les artisans de la scène russe. L'invention élevée au rang d'une tradition. Dont Vassiliev, avec d'autres, est le digne héritier. Forcément dérangeant, toujours respectueux, iconoclaste et en même temps pétri d'une tradition aux lois d'airain. Avec cette règle intangible, lumineusement révélée par Jerzy Grotowski, qui veut que le disciple n'existe réellement comme disciple qu'à dépasser de 10 % les capacités et les talents du maître. Fidélité dans la destruction des origines. Un précepte que Vassiliev, qui se considère comme l'un des derniers disciples de Grotowski, n'aura pas manqué de mettre en œuvre.

*

Vassiliev est un homme qui se remet sans cesse en question. Derrière l'apparente certitude d'un maître qui peut donner l'impression d'un certain dogmatisme, on se trouve en fait en face d'un homme qui cherche. Un homme qui ne cesse en fait de revenir à ses origines, à des pratiques anciennes qu'il croyait avoir oubliées, ou auxquelles il pensait devoir renoncer. Après avoir quitté le théâtre psychologique pour

un théâtre « conceptuel », fondé sur ce qu'il a appelé les « systèmes ludiques », il s'est rendu compte que la même routine guettait l'ouvrier du nouveau. D'où son retour aux fondements du théâtre psychologique, jusqu'à replonger aux racines de Stanislavski, manière pour lui de dépasser les impasses auxquelles ce théâtre a pu mener. Ce retour au fondement prend la forme de ce que Vassiliev nomme l'*étude*, « une pratique très simple qui s'adresse à l'*âme* de l'homme, elle tient compte de l'intégralité de sa personnalité : de ses idées, de ses réactions, de ses sentiments, de ses mouvements, de tout¹⁶ ». Une telle conception de l'homme au travail théâtral n'a donc plus rien de placement psychologique, contrairement à ce que nous entendons dans l'expression de « théâtre psychologique ».

Qu'est-ce que l'étude ? « Pour donner la définition la plus concrète possible, je dirai que l'*étude*, c'est la lecture pratiquée de la pièce. Elle a pour but de rapprocher le moment où le comédien entrera en scène... Autrement dit, la pièce est lue debout, sur le plateau : c'est une lecture par les jambes. On peut encore l'appeler la méthode de l'“analyse-action” : dans et par l'action. Comment cela se présente-t-il ? Les comédiens se réunissent. Dans une brève discussion – le condensé de la recherche –, ils déterminent les positions principales de la pièce, de la pièce dans son entier, puis d'un acte, ensuite d'une scène ; ils définissent les situations et les actions, et passent immédiatement sur le plateau. Ils exécutent. Puis se

16. *Sept ou Huit Leçons de théâtre*, op. cit., p. 96.

réunissent à nouveau. Avec le metteur en scène-pédagogue, ils corrigent à partir de ce qui a été fait. Retour au plateau... s'ils sont suffisamment en accord avec leurs intentions, ils continuent. Ce sont leurs *jambes* qui, concrètement, de répétition en répétition, lisent tout le texte. L'*étude* suppose une lecture rapide, l'insertion immédiate de l'émotion, elle exclut les ratiocinations, les palabres qui détruisent la texture vivante d'une pièce. Et pour que cette pratique soit possible, il fallait que préalablement soient établis les deux éléments de la grammaire de la composition dramatique : l'événement originel et l'événement principal.

Vous avez pu sentir que toute la dynamique d'une pièce est concentrée en son début, alors que sa perspective est située à la fin. Si le début est soudain privé de cette dynamique, les personnages – *les actants* – n'agissent pas. On doit alors imaginer une situation artificielle : le comédien « tire » sur son rôle, alors que celui-ci devrait au contraire couler, comme glisser le long d'une pente, voyez : j'incline l'action transversale. L'événement originel permet au rôle de descendre sans encombre du sommet de toutes les causes, et, finalement, de trouver sa solution – de se comprendre lui-même – dans l'événement principal¹⁷. »

Cette page qui répond précisément à la définition rigoureuse de ce que doit être l'*étude* montre bien l'esprit qui préside à la méthode de Vassiliev. Une méthode qui s'inscrit dans la grande tradition russe,

17. *Ibid.*, p. 31- 32.