

ENTRETIEN AVEC ANATOLI VASSILIEV

VOUS PRÉSENTEZ AU FESTIVAL D'AVIGNON DEUX TEXTES DE DEUX AUTEURS QUI SEMBLENT ÊTRE TRÈS ÉLOIGNÉS L'UN DE L'AUTRE : HOMÈRE ET POUCHKINE. POURQUOI CE CHOIX ?

ANATOLI VASSILIEV J'ai toujours un peu de mal à répondre à cette question parce qu'en vérité je n'ai pas choisi ces textes. Ma pratique personnelle est très différente de celle qui est souvent en vigueur dans le monde du théâtre car je n'ai jamais eu de liste préétablie des œuvres que j'aurais voulu ou que je voudrais mettre en scène. J'ai des attachements, des préférences, mais sans doute davantage dans la littérature en général que dans le domaine strictement théâtral. Mon choix, quand il s'agit des œuvres dramatiques, est entièrement lié à une théorie du théâtre que je voudrais retranscrire dans ma pratique. Chaque fois, il y a un besoin intérieur qui me pousse, et quand j'ai des idées, il faut que je les mette sous une forme tangible. Ce n'est donc pas un choix que je fais mais c'est plutôt comme une visite inattendue qui m'est rendue par l'œuvre, comme si on frappait à la porte et qu'une personne entraînait et s'invitait presque de force, qu'elle s'introduirait dans mon intérieur. Chaque fois, il y a une attente comme pour un chercheur, mais ce sont toujours les idées sur le travail à accomplir qui précèdent le choix du texte dramaturgique qui arrive beaucoup plus tard.

DANS LA TRADUCTION FRANÇAISE, LE TEXTE DE POUCHKINE EST EN PROSE ALORS QU'EN RUSSE IL EST EN VERS ?

Il y a 231 vers en russe, c'est une œuvre très courte et très dense qui fait partie des quatre tragédies courtes sur lesquelles j'ai d'ailleurs travaillé. J'ai monté *le Convive de pierre* sous le titre *Don Juan ou le convive de pierre* car j'ai associé à ce texte d'autres œuvres de Pouchkine qui avaient des affinités avec lui. Ce sont des textes qui sont très peu montés en Russie car il y a une concentration du sens qui rend celui-ci extrêmement difficile à saisir. Il faudrait au moins 2231 lignes pour pouvoir transmettre le sens de cette œuvre.

Cette singularité nous oblige à tracer autour des tragédies courtes, des cercles concentriques qui délimitent des champs de poésie qui entrent dans la composition de ces œuvres. On ne peut donc pas commencer le travail en répétant juste le texte des tragédies courtes, sinon on va vers un échec inévitable. Il faut d'abord faire un travail préliminaire pour rassembler l'anthologie des œuvres de Pouchkine qui est comme placée au centre des tragédies courtes.

Avant de commencer les répétitions scéniques de *Mozart et Salieri*, on a fait un autre spectacle qui s'appelait *À mes copains dans cet art merveilleux*. Un spectacle pour deux acteurs qui sont plus ou moins Mozart et Salieri, sans mise en scène et présenté comme une rencontre amicale entre deux poètes qui commencent à se réciter les vers de Pouchkine. On pourrait aussi imaginer que c'est Pouchkine et un alter ego, un double qui s'échange les poèmes. Ces poèmes sont devenus la base qui permettait d'aborder la « petite » tragédie et c'est seulement après avoir fait ce travail que j'ai débuté concrètement les répétitions de *Mozart et Salieri*. Et puis, j'avais déjà acquis la méthodologie nécessaire lors des répétitions de *Don Juan ou le convive de pierre*.

Ces œuvres ne sont pas des drames psychologiques dont le théâtre russe est si riche, ce qui explique l'échec des tentatives pour jouer les tragédies courtes dans le cadre d'un réalisme psychologique, y compris pour Stanislavski quand il a joué lui-même le rôle de Salieri en 1914, en pleine première guerre mondiale. C'était l'époque où le théâtre russe cherchait un nouveau répertoire et c'est pourquoi le Théâtre d'Art de Moscou essayait d'aborder le drame poétique en vers. En même temps, c'est le moment où Stanislavski a commencé à se poser la question de ce qu'était la parole sur scène.

Avec cette tragédie, on ne sait jamais si le lien entre le texte et la salle va se créer car il y a toujours des surprises. C'est toujours inattendu car il s'agit d'un texte ésotérique, « fermé » que Pouchkine avait d'ailleurs appelé *La Jalousie*. Son intention était d'écrire un texte sur ce sentiment, sur cet état de jalousie, puis il a changé le titre. Nous n'avons pas le brouillon de la première version. Il ne reste rien, pas même de notes préliminaires alors qu'il en existe pour les autres pièces. On n'a seulement retrouvé cette première page avec le titre. Peut-être n'a-t-il écrit que ce titre ? Peut-être que tout a été perdu ? Qu'il n'a rien conservé ?

C'est donc un texte « fermé », mystérieux, pour lequel il est difficile de trouver l'entrée. Quand j'avais terminé mon travail sur *Don Juan ou le convive de pierre*, j'ai écrit un texte qui raconte mon travail sur cette pièce intitulée *Le Nouveau Testament du poète*, que je n'ai jamais publié. De la même façon, je n'ai jamais révélé comment est véritablement construit *Mozart et Salieri* même si je peux parler du sujet de la pièce en termes généraux. Il faut garder le mystère, le secret de cette œuvre, c'est ce qui rapproche les deux spectacles présentés à Avignon car *l'Iliade* aussi est une œuvre mystérieuse.

POURQUOI AVOIR CHOISI LE CHANT XXIII DE L'ILIADE ?

Comme je vous l'ai dit, c'est le *Chant XXIII* qui a frappé à ma porte, ce n'est pas moi qui l'aie choisi. Il y a sans doute quelque chose de ma propre vie, quelques histoires tragiques qui sont liées aux œuvres que je travaille, comme une sorte de prémonition de ce qui arrive dans ma propre vie.

Par exemple, nous avons présenté la première de *Mozart et Salieri* fin 1999 et durant l'été 2000, l'acteur qui jouait le rôle de Salieri a été assassiné dans la banlieue de Moscou. C'était un très grand acteur, le porteur absolu du style verbal et métaphysique que j'essaie de mettre en œuvre dans mon travail. Il était poète et d'une grande beauté. On a donc arrêté de jouer *Mozart et Salieri* car c'était une perte tragique pour nous tous. En juin 2001, on a présenté *l'Iliade* pour la 3ème Olympiade Théâtrale à Moscou et l'acteur qui jouait le rôle d'Achille est décédé en juillet 2001 dans un accident de voiture.

Pour l'*Illiade*, l'idée a peu à peu surgi quand j'ai fait mes premiers exercices de tai-chi et que je commençais à travailler très sérieusement sur la technique verbale, qui nécessite elle aussi des entraînements spéciaux. Le matériel offert par Homère sous la forme de l'hexamètre nous permettait de faire un travail analogique à celui que proposait Grotowski dans son centre de recherche en Italie au cours des dernières années de sa vie. À cette époque, je cherchais le matériel qui pouvait me permettre de poursuivre ma quête, c'est-à-dire ma recherche dans le domaine de l'action ou plutôt de « l'acte de l'action ». Grotowski utilisait à ce moment-là un matériel purement africain et des chants religieux. De mon côté, je cherchais du matériel plus proche de la mentalité russe et j'ai trouvé l'hexamètre homérique dans une excellente traduction russe qui respecte les six syllabes de l'hexamètre. Avec la technique verbale, le tai-chi et l'hexamètre d'Homère, j'avais donc tout ce qu'il me fallait pour construire mon spectacle.

Nous avons utilisé le *Chant XXIII* parce qu'il correspond le plus précisément possible à une idée de la vie, de la mort, de l'amour et de l'amitié, même si c'est sous une forme archaïque. Nous avons utilisé les deux parties du chant, celle des funérailles de Patrocle et la seconde partie, celle des concours et des jeux organisés après la mort de Patrocle.

VOTRE TRAVAIL SUR LA VOIX ET LE SON, EST-IL UN CHEMIN QUE VOUS POURSUIVEZ PAR ÉTAPE RÉGULIÈRE ?

C'est avant tout un travail de laboratoire. Il faut d'abord transmettre à l'acteur, pour que cela revienne vers moi et c'est un chemin difficile. Ensuite le travail de mise en scène se fait assez facilement. Les maîtres qui m'ont formé m'ont appris que le metteur en scène n'a pas le droit de se tromper en utilisant les acteurs ; il ne peut se tromper qu'avec lui-même. Mais je le répète, c'est dans le processus de transmission vers les acteurs et de retour vers moi qu'il y a un chemin assez long et sinueux car on ne sait jamais comment il peut finir. Il faut prendre garde de ne pas s'égarer sur ce chemin et il faut surtout percevoir à la fin la vraie raison, celle qui vous a fait prendre ce chemin. J'essaie toujours de trouver la coordination entre l'achèvement de mon travail et ses origines.

QUAND VOUS TRAVAILLEZ AVEC DES ACTEURS DIFFÉRENTS DE CEUX QUI VOUS SUIVENT À MOSCOU, VOUS FAUT-IL TROUVER DE NOUVEAUX CHEMINS ?

C'est indispensable, parce qu'en Russie je travaille seulement dans mon théâtre-laboratoire, qui est aussi une école. J'ai choisi cette « façon » car je suis en opposition avec mes collègues metteurs en scène russes. Je continue ainsi à travailler dans la ligne testamentaire de mes professeurs, tout en poursuivant un travail de laboratoire. Je ne veux pas changer ce qui m'a été légué, je sens le besoin de préserver et de protéger cet héritage. Tout mon parcours en Russie est fondé sur ce choix mais quand je suis à l'extérieur, j'utilise consciemment des méthodes différentes pour atteindre des résultats. Ce travail différent et opposé me permet de lutter contre le danger d'être enfermé dans mon laboratoire et a contrario, il serait aussi dangereux de ne pas retourner dans mon laboratoire... Je fais à l'extérieur de la Russie un travail de « mise en place » comme on dit en Russie, en opposition au travail de mise en scène. Grotowski utilisait les deux expressions pour bien les différencier.

DANS UNE INTERVIEW, VOUS DÉCLAREZ QUE « CHAQUE LANGUE A UNE MÉLODIE ET MON TRAVAIL CONSISTE À CASSER CETTE MÉLODIE FACILE ET HABITUELLE POUR SURPRENDRE CELUI QUI ÉCOUTE, POUR QU'IL ATTEIGNE UNE DIMENSION DU TEXTE DIFFÉRENTE ». EST-CE LE BUT DE VOTRE RECHERCHE DANS VOTRE THÉÂTRE-LABORATOIRE ?

La mélodie de la langue, c'est l'intonation qui est porteuse de quelque chose proche de la bande magnétique sur laquelle on peut enregistrer. Le contenu des mots est déjà enregistré sur cette bande de l'intonation et elle contient l'énoncé narratif. Ce que je veux faire comprendre, c'est que l'homme contemporain utilise la langue pour exprimer et transmettre seulement la narration. Notre langage ne dit plus rien du sens métaphysique. Si nous écoutons attentivement les moines bouddhistes tibétains ou les moines orthodoxes du Mont Athos, on entend l'intonation des rites accomplis par quelques tribus barbares qui n'existent plus dans notre langage quotidien. Le moine évite alors de chanter avec une intonation quotidienne sinon il est incapable de transmettre le contenu, le sens profond de ce chant qui nous emmène dans un autre monde. Mon travail consiste à travers l'intonation, à donner au théâtre la possibilité de faire entendre et de transmettre non pas le côté physique du monde mais sa part métaphysique. Cette recherche s'accompagne aussi dans la mise en place des acteurs d'une technique très proche qui consiste à trouver le dessin que les acteurs vont réaliser sur le plancher du théâtre, qui devient à ce moment-là le plancher de la terre.

DANS VOTRE NOUVEAU THÉÂTRE, VOUS AVEZ TENTÉ DE RÉALISER LE LIEU IDÉAL POUR FAIRE ENTENDRE LE SON IDÉAL ?

Une des salles de mon théâtre, l'espace du « Manège », a été construite spécialement. Le plancher de chêne est tendu, chaque planche ayant la souplesse d'une corde, et repose sur des cruches d'argile remplies de sable, mais le niveau de sable est différent pour chaque cruche pour obtenir la vibration « juste » que nous recherchons. Les colonnes qui soutiennent les étages supérieurs ont des espaces vides à l'intérieur, quant au plafond, il est courbe et fait d'un bois spécial. La peinture des murs est une peinture acoustique qui permet de nettoyer toutes les impuretés du son. Dans la Carrière de Boulbon, le son sera sans doute très différent mais il sera très pur aussi.

LE RIRE DE MOZART EST AUSSI UN RIRE TRÈS PEU TRAVAILLÉ AU QUOTIDIEN ?

Avec l'acteur, nous avons essayé de trouver le rire « joyeux », le rire « heureux » de Mozart, d'une joie presque céleste. Pour l'anecdote, quand nous avons joué la première fois en décembre 1999, à la fin de la première partie : lorsque le rideau noir tombe après que Mozart ait bu la coupe empoisonnée en riant, un médecin s'est évanoui dans la salle, victime de spasmes cardiaques, qui se sont interrompus seulement à son arrivée à l'hôpital. Voilà ce que j'appelle « le prix du rire ».

CROYEZ-VOUS, COMME POUCHKINE LE FAIT DIRE À MOZART QUE « LE GÉNIE ET LE CRIME SONT DEUX CHOSES INCOMPATIBLES » ?

Un génie peut être un génie obscur, il peut avoir des ailes noires qui paraissent être blanches. Mais la question est trop rusée. On a tendance à croire que le génie ne peut être criminel mais je n'en suis pas si sûr...

COMMENT VOYEZ-VOUS AUJOURD'HUI L'ÉTAT DU THÉÂTRE RUSSE CONTEMPORAIN ?

Dans un état lamentable qui pourrait faire pleurer, mais j'y vois deux avantages à cette situation : le premier est une grande diversité et le second, c'est la liberté. Or la liberté et la mentalité russe sont incompatibles, un peu comme le génie et le crime. Cette situation est liée à la situation politique, sociale et culturelle de notre pays.

Propos recueillis par Jean-François Perrier