

C'est de cette
ambiguïté entre ce
qui s'offre au regard et
ce qui est dissimulé,
de cette profondeur
insondable, dont
Tchekhov veut nous
entretenir.

- Anatoli Vassiliev -

**Le Récit d'un
homme inconnu**

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 17-18

Anatoli Vassiliev

entretien

Quel lien entretenez-vous avec l'écriture de Tchekhov ?

C'est un des auteurs russes que j'ai le plus travaillé. Je me suis intéressé à toutes ses pièces. J'ai énormément pratiqué son écriture lors d'études, de travaux de « laboratoire », de stages. En Russie mais aussi, depuis que j'ai quitté mon théâtre à Moscou il y a dix ans, dans toute l'Europe, en France, en Italie, en Grèce, en Pologne, en Hongrie...

Mais c'est la première fois que je vais mettre en scène un texte de Tchekhov.

Pourquoi avoir choisi *Le Récit d'un homme inconnu* ?

J'ai commencé à étudier cette nouvelle il y a longtemps.

Avec les élèves de l'ENSATT, à Lyon, nous avons travaillé sur des fragments de pièces et de nouvelles – dont celle-ci – et cela a donné lieu aux « Soirées Tchekhov » présentées au Théâtre de l'Atalante à Paris en 2010.

En 2011, à Wrocław [Pologne], lors d'une résidence artistique à l'institut Grotowski [Centre international

de Recherche et de Formation théâtrale Jerzy Grotowski], j'avais carte blanche et j'ai choisi cette nouvelle. J'ai fait venir les élèves avec qui j'avais travaillé à Venise pendant trois ans ; il y avait aussi des acteurs polonais et russes. C'est à cette occasion que j'ai composé une première adaptation théâtrale.

Donc mon travail sur *Le Récit d'un homme inconnu* a commencé il y a sept ans.

C'est un texte tragique sur le devenir des convictions humaines, où la vie intime et la vie publique sont profondément mêlées. L'héroïne et les deux héros vivent des aventures et des passions extrêmes mais, au final, qu'est-ce qui les anime ?

Ce qui m'intéresse, c'est l'évolution des idéaux vers le néant, la destruction. Destruction de soi et/ou des autres, avec cette même radicalité. Pourquoi ? Par rapport à ce que nous vivons, ce texte est d'une grande actualité.

Je m'intéresse au phénomène du terrorisme depuis longtemps.

Dès les années 1870, en Russie, il y avait des sociétés secrètes, composées d'intellectuels et d'étudiants, issus des classes moyennes. Dès 1879, le groupe anarchiste Narodnaïa Volia [« Volonté du peuple » en français] a commencé à organiser des attentats contre Alexandre II, pour finir par le tuer

lors d'un attentat à la bombe le 1^{er} mars 1881. Précisément cent ans plus tard, le 1^{er} mars 1981, au Théâtre d'Art de Moscou, j'ai mis en scène une œuvre théâtrale composée de dialogues entre les membres de la famille Oulianov – c'est-à-dire la famille de Lénine dont c'est le vrai nom. Dans cette famille, il y avait sa mère, son père, et les enfants, dont son frère aîné, Alexandre – qui a préparé un attentat contre l'empereur Alexandre III en 1887 et a été exécuté. Dans la pièce, Vladimir Ilitch Oulianov n'était pas encore Lénine. Il y avait des dialogues entre le père et ses fils, la mère et ses fils, et entre les deux frères, Vladimir et Alexandre. Toutes les discussions évoquaient cet événement : le début du terrorisme.

C'était en 1981, avant la *perestroïka* de Gorbatchev [1985-1991], dix ans avant la dissolution de l'URSS. Je ne pouvais pas développer tous les concepts, les idées que je souhaitais – même dans le cadre d'un spectacle. Mais la tragédie de la famille, sa destruction par les idées terroristes et le passage à l'acte d'Alexandre, tout cela était présenté sur scène.

Dans ces années-là, il faut comprendre que quand un metteur en scène choisissait Lénine comme sujet d'un spectacle, il devait être « conformiste » [en accord avec les dogmes du « réalisme

socialiste », c'est-à-dire devant promouvoir les principes du communisme de type soviétique ; ce qui ne l'était pas était censuré, considéré comme « dégénéré »]. Mais je ne l'étais pas, je ne l'ai jamais été. Tout ce que je faisais était en opposition. C'était un peu risqué de faire ce spectacle, mais Oleg Efremov – le directeur artistique du Théâtre d'Art de Moscou – a permis qu'il ait lieu, les quatre rôles principaux étaient tenus par des acteurs célèbres.

Si j'ai voulu faire, en 1981, un spectacle ayant pour sujet le terrorisme, c'est parce qu'il y avait déjà quelque chose de palpable dans l'atmosphère de cette époque, comme une conscience, un pressentiment du trouble à venir.

Aujourd'hui, trente-six ans plus tard, je reviens vers ce thème. Mais l'aborder de manière directe ne m'intéresse plus. Ce qui m'intéresse, au travers de ce texte, c'est de m'interroger, de manière générale, sur ce qui advient dans la société actuelle. Que se passe-t-il avec les idées radicales ? Et avec les gens qui véhiculent et adhèrent à ces idées, qui deviennent des fanatiques ? Qu'arrive-t-il à notre société ? Vers quelle fin cela nous mène-t-il ?

Ce qui m'a frappé, à la lecture de cette nouvelle, ce qui m'a le plus touché, c'est la fin. Tout va vers le

« Que se passe-t-il
avec les idées
radicales ? Et avec les
gens qui véhiculent et
adhèrent à ces idées,
qui deviennent des
fanatiques ? Qu'arrive-
t-il à notre société ?
Vers quelle fin cela
nous mène-t-il ? »

nul, le néant. D'où vient cette immense fatigue, cette
vieillesse du cœur prématurée, qui fait que tout peut
être anéanti, dans une indifférence générale ?

Que peut-il advenir entre le cynisme absolu d'Orlov,
distant de tout sauf de son confort, et le terrorisme
révolutionnaire dont rêve Vladimir Ivanovich
[« l'inconnu » qui se fait engager comme valet
sous le nom de Stepan] ? Quand les deux extrêmes,
radicalement opposés, sont pris de la même
fatigue, ça crée une filiation entre eux, un lien : on
peut presque dire qu'ils appartiennent à la même
famille, sont issus d'un même père. Et on voit cette
terre, ce même sol – ce terreau qui a généré ces
deux extrêmes – où un arbre a poussé, mais dans
lequel il n'y a plus de sève. Il n'y a plus de vie, tout
se dessèche et les feuilles tombent.

Il y a une troisième figure, qui est celle de la victime.
Parce qu'il y a toujours, au bout du compte, une
victime : c'est bien sûr la figure féminine.

Et il y a cette quatrième figure qu'on ne voit pas,
qu'on n'entend pas dans la nouvelle, mais dont il
est question : une petite fille est née.

C'est une fille « sans père ». Il y a un père biologique,
Orlov, et on pourrait dire un beau-père, Vladimir
Ivanovich. Mais en vérité, elle n'a personne. Il n'y
a personne.

C'est une idée qui hantait Tchekhov, ce n'est pas un hasard si sa première pièce s'intitulait « Sans père » [ou « L'absence du père » ou littéralement « la position sociale de ne pas avoir de père » ; écrite en 1878, puis remaniée plusieurs fois, la pièce disparaît puis est retrouvée en 1921 et publiée en 1923. Traduite en 1962, on la connaît en France sous le titre de *Platonov* ou *Ce Fou de Platonov*]. Cette idée lui est toujours restée en tête et tout ce dont je parle, ce dont il est question dans la nouvelle, habite son écriture, y compris dans ses pièces : cet anéantissement de la volonté de vivre, du désir de vivre. Tout est anéanti.

Ce trait n'est-il pas encore davantage marqué dans les nouvelles ?

Oui, parce que dans les pièces, il y a presque toujours une fin un peu « fantastique » : les personnages continuent de parler de quelque chose qui pourrait advenir. Malgré les circonstances, il est toujours question d'espoir.

Tchekhov ne s'adresse pas de la même façon au spectateur de théâtre et au lecteur. Dans ses nouvelles, il y a une violence qu'on ne trouve pas dans ses pièces. Il est beaucoup plus cynique, il pose sur le peuple russe un regard chirurgical et sans concession. Il lui tend un miroir, avec une certaine cruauté.

« Tchekhov ne s'adresse pas de la même façon au spectateur de théâtre et au lecteur. Dans ses nouvelles, il y a une violence qu'on ne trouve pas dans ses pièces. »

Mais cette « maladie » dont il parle – cette lassitude, ce manque de convictions, cette déception immense, qui peuvent aussi engendrer le terrorisme ou le suicide – ne concerne pas seulement la Russie du XIX^e siècle ! On voit bien comme elle atteint l'Europe aujourd'hui.

Une autre motivation qui m'a amené à choisir cette nouvelle plutôt qu'une pièce de Tchekhov est esthétique, littéraire. Ce que j'observe, et qui est très important, très présent chez Tchekhov – pas dans les pièces mais dans certaines nouvelles, certains récits –, c'est qu'il y a des réminiscences, des allusions à l'œuvre de Dostoïevski. Cela n'est généralement pas observé, pas remarqué, y compris par les gens qui étudient Tchekhov. Mais moi je m'intéresse énormément à Dostoïevski, que je connais bien, et j'ai été frappé par cette affinité entre eux dans les thématiques, dans les sources. Évidemment, Tchekhov aborde les choses différemment, parce qu'il n'a pas évolué dans le même milieu social, il a observé la vie d'un point de vue différent, mais le lien est réel, tangible. Et cette motivation esthétique est la principale : le style, la manière d'écrire.

Qu'allez-vous privilégier dans votre adaptation ? Souhaitez-vous conserver le style du « récit » ?

Je vais repartir du travail d'adaptation que j'avais fait en 2011, qui concentre l'action sur les trois personnages de Zinaïda, Orlov et « l'inconnu ». Il y a essentiellement des scènes à deux, sous forme de dialogues, et un monologue. Mais je pense ce spectacle comme un tout. C'est-à-dire que la scénographie que je vais proposer est aussi une forme d'écriture. Et je pense à Valérie, Stanislas et Sava, pour qui je conçois le spectacle.

Ce sont trois comédiens que vous connaissez bien ?

J'ai rencontré Sava il y a plus de vingt ans, dans le cadre de mes travaux de « laboratoire ». J'ai déjà travaillé avec Stanislas sur *Thérèse philosophe* [adapté du roman de Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d'Argens, créé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2007]. Valérie jouait également dans ce spectacle. Elle et moi avons un très long parcours en commun, depuis *Bal masqué* [de Mikhaïl Lermontov, créé à La Comédie-Française en 1992] jusqu'à la re-création de *Médée-Matériau* [le spectacle avait été créé en 2002 et a fait l'objet d'une nouvelle création en 2017, dont la première a eu lieu en avril au TNS].

En France, la nouvelle est éditée sous le titre *Récit d'un inconnu*. Vous avez souhaité intituler le

spectacle *Le Récit d'un homme inconnu*. En quoi cette différence est-elle importante pour vous ?

Elle l'est pour moi mais je pense surtout qu'elle l'était pour Tchekhov lui-même. Il a beaucoup hésité à nommer cette nouvelle, allant jusqu'à *Sans titre* ou *Une nouvelle sans nom*. Car même si le sujet en est pour ainsi dire « caché », il n'en reste pas moins délicat. Dans une lettre, il évoque sa crainte de la censure.

Cet « inconnu » est un homme particulier, c'est de cela dont il est question. Il a un nom, Vladimir Ivanovich, on sait aussi qu'il a été officier de marine, mais il cache tout cela pour devenir Stepan, un valet, parce qu'il est aussi un révolutionnaire terroriste. Au final, qui est cet « homme » ? Que sait-on de cet « inconnu » ?

Il y a une formule que j'aime employer pour parler de ce qu'on appelle la vie intime : la vie du sous-sol. C'est-à-dire ce qui est invisible quand on regarde une maison depuis la rue, le lieu où se cache la vérité d'un être.

C'est de cette ambiguïté entre ce qui s'offre au regard et ce qui est dissimulé, de cette profondeur insondable, dont Tchekhov veut nous entretenir.

Anatoli Vassiliev

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 19 avril 2017 au TNS

« Au final, qui est cet "homme" ? Que sait-on de cet "inconnu" ? »

Le triangle social et amoureux : une construction géométrique sans issue

Natalia Isaeva

Le Récit d'un homme inconnu est une des œuvres les plus "dostoïevskiennes" de Tchekhov – un texte que l'auteur a eu du mal à mener à bout. La nouvelle a été publiée dans le magazine *Rousskaya mysl* (*La pensée russe*) en 1893. Le titre a été donné par Tchekhov lui-même, après beaucoup d'hésitations. À la fin des années 1880 – époque où l'histoire a été conçue –, les activités de Narodnaïa Volia (un célèbre groupe de terroristes dont la plupart des membres étaient des intellectuels et des étudiants issus de la classe moyenne), ont continué en dépit de la défaite de l'organisation de base en 1881. Le

sujet était tellement délicat politiquement que Tchekhov avoue dans sa lettre à un ami proche : « De sérieuses inquiétudes m'assaillent. La censure le laissera-t-elle passer ? »

Le déclin du mouvement au cours des années 1880 ne pouvait pas être attribué simplement à l'efficacité de la police — mais plutôt à la sensation de déception totale, à une sorte d'épuisement nerveux de l'intelligentsia russe...

Notre "Inconnu" (joué par Stanislas Nordey), le narrateur de l'histoire (un peu plus tard, on apprend qu'il s'appelle Vladimir Ivanovich, qu'il est ancien officier de la flotte mais aussi révolutionnaire-terroriste), devient valet de chambre à Saint-Petersbourg auprès du comte Orlov (joué par Sava Lolov). La cible des terroristes est le père d'Orlov, apparemment un grand homme d'état, proche du ministre de l'intérieur. Pourtant, sans raison apparente, l'inconnu renonce à tous ses projets et s'enfuit avec la maîtresse d'Orlov, Zinaïda (Valérie Dreville), elle-même enceinte mais complètement désespérée par sa vie commune avec son amant. Ils s'échappent secrètement pour vivre ensemble à l'étranger. Là-bas, à Venise, à Nice et à Monte-Carlo, ils traversent une histoire qui se développe comme un scénario romanesque plein de coups de théâtre, de passions invraisemblables, de jeu, champagne,

crises de nerfs, balades pittoresques, discussions intellectuelles et nuits folles... Au final, Zinaïda meurt après l'accouchement (on soupçonne un suicide), et l'inconnu revient à Saint-Petersbourg pour parler avec Orlov une dernière fois et lui confier la petite orpheline, qui est sa fille naturelle.

Nous avons devant nos yeux ce triangle défait, où tout est teint d'un désespoir lugubre, où rien ne sauve – ni l'attitude cynique et distante d'Orlov qui continue à vivre parmi ses livres favoris, ni la passion humaine d'un révolutionnaire frustré qui essaye pour un court instant de chercher consolation dans l'amour et la vie privée, ni l'abandon amoureux d'une femme qui est séduite par les anciennes idées et convictions du cercle révolutionnaire mais très vite déçue par une vie tiède et quotidienne.

Cette lassitude, cette vieillesse du cœur prématurée qui nous attrape sans raison, cette déception totale, ce manque de convictions, ces idéaux qui se révèlent trop fragiles ou mesquins... Cette frustration quand – soudain – rien ne suffit, rien ne peut éteindre cette soif, quand on commence à jeter des bombes, ou détruire sa propre vie... Il s'agit d'une maladie intérieure et chronique du monde civilisé, maladie qui sans aucun doute n'appartient pas uniquement au dix-neuvième

« L'amour peut avoir la puissance de sauver le jouisseur radical et le meurtrier idéologique... mais il ne peut sauver celui qui est fatigué et blasé, celui qui a perdu la foi... »

siècle, pas uniquement à la Russie... Une maladie bien contagieuse...

Les trois acteurs du *Récit d'un homme inconnu* ont été élèves d'Anatoli Vassiliev ou ont joué dans ses spectacles. On peut faire confiance à ce metteur en scène pour mener, avec eux, toute cette histoire à l'extrême. Ils essayeront de creuser bien au-delà des apparences pour aller à l'essence des choses.

Le comte Orlov, avec sa théorie du plaisir, son idée de liberté absolue, avec son penchant pour le plaisir instantané, sa passion des moments de la vie les plus éphémères et légers, « plutôt comme on caresse des oiseaux et des chatons, / comme on regarde avec négligence des belles circassiennes » (Anna Akhmatova) – cet Orlov, un Dom Juan russe, est très semblable à Platonov, personnage de la première pièce de Tchekhov, en un peu moins vulnérable peut-être. C'est un amateur de vin et de livres, un connaisseur des belles femmes, qui sont fascinées par son indépendance, son refus de l'attachement. Orlov se croit à l'abri, solidement protégé par son ironie : on ne peut ni le toucher ni le blesser. Mais si l'on est si solidement fermé – si aucune femme ne peut briser un cœur insouciant, le déchirer accidentellement en morceaux – peut-être est-ce parce qu'il n'y a déjà plus rien à protéger à l'intérieur ? Peut-être tout s'est-il tari et

flétri, et toute la matière vivante de l'âme s'est-elle déjà transformée – oiseau empaillé, desséché par manque d'implication...

Et il y a, pour ainsi dire, son pendant, son double – l'Inconnu, qui apparaît pour la première fois sous la forme d'un laquais, sous la forme humiliée d'un esclave dépendant de son maître. Pourtant il se voit plutôt comme un chevalier noir qui sert noblement la cause de la révolution. Et pour le bien commun – pas pour soi-même, oh non ! –, pour le salut de tous les opprimés, on a besoin de se cacher, de brouiller toutes les pistes – et surtout de tuer, tuer, tuer... C'est le travail désintéressé et dangereux qu'on doit accomplir de la meilleure façon possible. Mais à la fin de l'histoire, nous voyons un homme épuisé, vidé, à bout de forces – un homme déçu à la fois de ses idéaux et du cours de la vie qu'il a choisi... Il semblerait qu'un homme transformé en glaive tranchant devient infiniment beau, infiniment attirant comme une lame de Damas brillante. Mais que faire lorsque l'acier s'est terni, et la lame de coupe émoussée ?...

Et, piégée entre ces deux hommes – comme un point au milieu d'une corde tendue entre deux pôles opposés –, une femme, assez simple malgré toutes ses manières et habitudes de grande dame privilégiée : Zinaïda, une femme-adolescente,

fantaisiste, naïve, passionnée et imprudente. Peut-être n'est-elle pas douée de grande intelligence ni sophistication ; c'est une femme résolument moderne, mais presque sans éducation (et Sacher-Masoch ou le Marquis de Sade ne font pas partie de sa lecture quotidienne !). Cependant, elle a reçu du destin un cadeau bien différent, une offrande rare, un présent plus caractéristique de la nature féminine que de l'esprit masculin sombre : la capacité de se donner avec abandon. Nous voyons une personne capable de s'enflammer pour des idées, et qui va faire un transfert de cette passion folle vers un homme, pour qui son cœur s'est embrasé – et qui va la consumer... L'amour peut avoir la puissance de sauver le jouisseur radical et le meurtrier idéologique... mais il ne peut sauver celui qui est fatigué et blasé, celui qui a perdu la foi... L'amour qui ressemble beaucoup au service religieux – s'il y a quelqu'un à servir !

Il y a le marécageux, sombre Pétersbourg et la Venise bénie, ensoleillée et dissolue – ce lointain paradis qui, pourtant, ne sauve guère. Et il y a, comme en France en 1968, un cocktail fort et enivrant d'idées radicales révolutionnaires et de sexualité libérée. Et comme partout dans le monde aujourd'hui : une gueule de bois amère, une utopie qui s'est noyée, un paradis qu'on abandonne sans

même en avoir été chassé, de son propre gré – sans ce compagnon qui a partagé le péché, et sans même ce serpent dont on a déjà oublié les douces tentations...

Au bout du compte, au travers de ces trois hypostases, c'est bien les aventures de la liberté en tant que telle que présente ici le grand maître russe Anatoli Vassiliev.

Stanislas Nordey

entretien

Comment as-tu rencontré le travail d'Anatoli Vassiliev ?

J'ai eu la chance de participer à l'Académie Expérimentale des Théâtres, créée par Michèle Kokosowski. C'était une expérience formidable, qui représente à mon sens l'idéal de ce que devrait être une école de mise en scène : le principe était d'envoyer de jeunes metteurs en scène en immersion auprès de grands maîtres, en France ou à l'étranger, pour assister à leur travail de création. C'est ainsi que j'ai pu, notamment, aller à Turin voir travailler Luca Ronconi [acteur, metteur en scène de théâtre et d'opéra et directeur du Teatro Stabile de Turin de 1989 à 1994 ; il est décédé en 2015].

C'est dans ce cadre de l'Académie Expérimentale des Théâtres que j'ai assisté pour la première fois à un stage donné par Anatoli Vassiliev à Verbier, en Suisse, qui réunissait de nombreux acteurs français. J'étais censé assister au travail sans y participer et un soir, Vassiliev me dit : « Tu es invité

à regarder, mais tu dois aussi nous donner quelque chose ».

J'avais avec moi un livre de Pasolini. J'ai proposé d'en lire des extraits. Une lecture a donc été organisée un soir face à lui et tous les participants de l'atelier et j'ai compris bien plus tard qu'elle avait noué un lien entre nous.

Par la suite, toujours dans le cadre de l'Académie, je suis allé à Moscou dans son théâtre « École d'Art Dramatique » d'abord situé rue Povarskaïa. C'était au moment où Valérie [Dréville] répétait *Médée-Matériau*, dans une des salles de ce grand immeuble d'habitations transformé en laboratoire théâtral. J'avais pu assister à des moments de répétitions et c'est là que j'ai fait la connaissance de Valérie. Beaucoup plus tard, je suis retourné en Russie dans le nouveau lieu d'Anatoli, rue Sretenka, entièrement conçu selon les besoins de son travail.

Nous sommes donc restés en contact de loin en loin. Un jour, j'ai reçu un appel de Michèle Kokosowski, me disant qu'Anatoli Vassiliev allait mettre en scène *Thérèse philosophe* avec Valérie Dréville et qu'il souhaitait me voir car il pensait à moi pour le rôle masculin [texte de Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d'Argens, créé à l'Odéon -Théâtre de l'Europe en 2007].

Être mis en scène par Anatoli Vassiliev, dont j'avais tant admiré le travail de pédagogue, aux côtés de Valérie, une immense actrice du théâtre français... j'ai accueilli cette idée comme un cadeau !

Le rendez-vous a lieu au Mistral, un café situé Place du Châtelet à Paris. Là, Vassiliev me rappelle ce moment où j'ai lu Pasolini, des années auparavant. Et je prends conscience qu'avec son œil d'aigle qui sait regarder au fond de l'âme et du cœur des acteurs, il a vu quelque chose en moi : il me fait confiance.

Me voilà donc embarqué dans cette aventure avec deux artistes qui m'impressionnent.

Thérèse philosophe n'était pas un spectacle « facile », de par la nature du texte mais aussi notamment parce qu'il s'agissait de chanter a capella des compositions musicales complexes. Mais j'ai en souvenir une aventure extraordinaire.

Une vie d'acteur est jalonnée de quelques rencontres fondamentales. J'avais eu deux « maîtres » : Véronique [Nordey], qui correspond pour moi à la naissance de l'art de l'acteur, puis Jean-Pierre Vincent. La rencontre avec Anatoli a été décisive. Durant les répétitions de *Thérèse philosophe*, j'ai eu l'impression de tout réapprendre, creuser, approfondir et pouvoir élargir mon espace d'acteur.

As-tu eu l'impression de découvrir une manière de travailler singulière ? Et connaissant Anatoli Vassiliev comme pédagogue, as-tu découvert un processus différent dans le cadre d'un spectacle ?

Le plus étonnant pour moi a été le travail d'études qu'il met en place. Il nous a demandé par exemple d'étudier en profondeur *La République* de Platon. Cela se faisait au théâtre. Anatoli venait dans les loges et nous avions de longues discussions à propos de ce texte. Il y avait aussi des « trainings », physiques, vocaux.

C'était déjà une manière singulière d'aborder les répétitions.

Par la suite, ce qui était vraiment extraordinaire est que durant toutes les répétitions, nous étions Valérie et moi face à face, assis sur deux chaises, nous regardant, nous parlant. Assis en perpendiculaire, il y avait d'un côté Anatoli, de l'autre la traductrice. Et c'est tout. Pendant six semaines. Aucun décor, aucun costume. Juste nous deux, face à face. On est « au cœur », à l'endroit où rien n'échappe au regard.

Anatoli nous avait demandé de ne pas apprendre le texte, c'était très important pour lui.

Quelques jours avant la première représentation, nous sommes allés dans le décor, avec les costumes et il nous a alors montré la mise en

« Le "résultat", le "spectacle", ne sont jamais au cœur de son vocabulaire. Comment être au plus près de l'enjeu du travail ? C'est tout ce qui l'anime. Il ne faut rien fixer, rien consolider. »

scène, la « chorégraphie » telle qu'il l'avait conçue. Et cela devait suffire : nous n'avons pas fait de « filages » à l'approche de cette première [filage : jouer le spectacle de bout en bout].

D'ailleurs, il nous répétait constamment que cette « première » n'en serait pas une, qu'il s'agissait de recherche et non d'un spectacle. Il tenait, lors de cette première, à faire comprendre au public qu'il s'agissait davantage d'une « répétition ouverte » : un souffleur était présent.

Le « résultat », le « spectacle », ne sont jamais au cœur de son vocabulaire. Comment être au plus près de l'enjeu du travail ? C'est tout ce qui l'anime. Il ne faut rien fixer, rien consolider. Cela met terriblement en danger, mais aussi terriblement en éveil et en vie : en travail constant.

Cette façon d'être, de vivre son art, c'est aussi ce qui rend complexe ses rapports avec « l'institution », avec les théâtres en France ou ailleurs. À Moscou, il avait créé un lieu de recherche qui lui correspondait pleinement, entouré d'acteurs, de techniciens, constamment au service de cet art.

J'ai le souvenir de son désarroi, entraînant des colères, face à son incompréhension de notre « système ». Il ne comprend pas que l'objet artistique, l'artiste, ne soit pas constamment au centre.

Dans *Thérèse philosophe*, il y avait sur le plateau des « machines » complexes. Un soir, l'une d'elles est tombée en panne. Et pour lui, il était évident qu'il fallait qu'elle soit à nouveau fonctionnelle le lendemain matin, à la reprise des répétitions. En apprenant que c'était impossible car tous les techniciens allaient se coucher, il était entré dans une colère d'incompréhension : personne ne pouvait rester pour réparer la machine cette nuit-là ?

C'était à l'Odéon, et il ne comprenait pas qu'un si grand théâtre n'offre pas cette possibilité. C'est tout le paradoxe de nos « grands lieux » : aucun d'eux n'offre la liberté qu'il avait dans son théâtre à Moscou. En France, il y a des espaces de recherche totalement libres comme ont su en créer Peter Brook, Ariane Mnouchkine, François Tanguy, mais c'est à la périphérie.

Un grand artiste comme Anatoli Vassiliev devrait être beaucoup plus présent sur les scènes de France et du monde. Il a la réputation d'être « difficile » parce que pour lui l'art ne doit souffrir d'aucun compromis.

Quand j'ai pris la direction du TNS, je désirais évidemment sa venue. Ça s'est concrétisé très vite car quand j'ai demandé à Valérie ce qu'elle avait envie de faire en tant qu'actrice associée, elle a tout de suite évoqué son désir de recréer *Médée-Matériau*.

J'ai aussi dit à Anatoli que j'étais bien sûr ouvert à des propositions de création au TNS. C'est de là qu'est né le projet sur *Le Récit d'un homme inconnu*.

C'est la première fois que tu vas aborder l'écriture de Tchekhov. Est-ce important dans ton parcours d'acteur ? Qu'est-ce qui t'a séduit dans *Le Récit d'un homme inconnu* ?

Je ne connaissais pas du tout les nouvelles de Tchekhov. Je ne suis pas un « tchekhovien », ce n'est pas un univers qui me fascine et je n'ai jamais ni mis en scène ni joué cet auteur.

À l'heure actuelle, je n'ai aucune idée de ce que sera le spectacle. Nous n'avons pas connaissance de l'adaptation. Nous ignorons ce que nous allons dire ou jouer. Cela n'a aucune importance : Anatoli me proposerait de jouer n'importe quel texte, je dirais oui. Travailler avec lui est une telle aventure, une telle plongée dans l'art de l'acteur, que la matière n'est pas un sujet de discussion. Ce qui a primé, c'est mon désir de retrouver Valérie et Anatoli – je connais moins Sava Lolov, que je suis heureux de découvrir.

Mais bien sûr, j'ai lu la nouvelle telle qu'elle est publiée [sous le titre *Récit d'un inconnu*, dans *Récit d'un inconnu et autres nouvelles*, Gallimard, coll. Folio classique]. Je trouve ce récit d'une beauté

et d'une cruauté saisissantes, comme les grands écrits de Dostoïevski. J'ai été frappé par la richesse des thématiques et des personnages. Ce que décrit Tchekhov est tellement fin, tellement complexe ! Je trouve la structure dramaturgique très belle, d'une grande intelligence, implacable. Ce qui se noue entre ces trois personnages est poignant.

Et je suis fasciné par cet « inconnu » qu'Anatoli me propose de jouer, qui abandonne ses idéaux, qui « se laisse aller » en quelque sorte. L'abandon, l'aveu de faiblesse, le renoncement, tout cela est très loin de moi donc cela m'intéresse vraiment d'aller explorer cette voie : comment est-ce que je vais faire ?

Pour préparer *Thérèse philosophe*, tu dis qu'il vous avait demandé de lire *La République* de Platon. En ce qui concerne *Le Récit d'un homme inconnu*, est-ce qu'il vous a parlé d'ouvrages en particulier ?

Le personnage que je joue est, en quelque sorte, la figure du terroriste : il s'introduit chez Orlov sous l'identité de Stepan – un valet – pour atteindre son père, qui occupe sans doute un poste clé au gouvernement. On ne sait pas ce qu'il compte faire au juste mais il y a cette scène magnifique dans la nouvelle, qui ne figurera peut-être pas dans l'adaptation : il se retrouve seul avec le père, il pourrait le tuer mais il ne fait rien, il renonce.

« Je trouve ce récit d'une beauté et d'une cruauté saisissantes, comme les grands écrits de Dostoïevski. J'ai été frappé par la richesse des thématiques et des personnages. »

Anatoli m'a demandé de lire *Mémoires d'un révolutionnaire* de Pierre Kropotkine [éditions du Sextant, 2012] et *Le Cheval blême* de Boris Savinkov [éditions Libretto, 2015]. Ayant mis en scène *Les Justes* de Camus, j'avais étudié l'histoire révolutionnaire de la Russie à cette époque donc je situe très bien ce dont il est question.

Et puis il nous a demandé de travailler sur *Platonov* de Tchekhov.

Peux-tu parler de la première étape de travail : le tournage qui a eu lieu à Venise ?

Nous sommes partis quatre jours pour tourner des séquences muettes. Cela correspond au moment où, dans le récit, M^{me} Krasnovskaïa et Vladimir – le vrai prénom de « l'inconnu » – prennent la fuite ensemble et voyagent en Europe.

Anatoli nous a filmés Valérie et moi, sur une gondole.

Pendant la préparation, il nous a parlé de *Mort à Venise* [long métrage réalisé par Luchino Visconti, sorti en 1971], de l'ambiance régnant dans le film.

Mais il ne nous a pas détaillé ce qu'il compte faire des images. Comme toujours, je pense qu'il tient à ce que nous avancions « pas à pas ».

J'ai l'impression – et c'était frappant lors du travail sur *Thérèse philosophe* – qu'une de ses hantises

est que les acteurs puissent « s'installer » dans un possible « confort ». Il n'émet pas de critique, mais j'ai l'impression que selon lui, certains metteurs en scène ne font pas suffisamment travailler les acteurs, ce qui peut entraîner une forme de « facilité », de laisser aller, une forme de paresse qui consiste à s'appuyer sur ses qualités... Et il n'a pas tort.

Je me souviens que le premier jour des répétitions de *Thérèse philosophe*, il nous avait dit : « Vous êtes de magnifiques acteurs... mais maintenant on va travailler. »

C'est simple, mais essentiel : en tant qu'acteur, tu as entendu la confiance, le désir – c'est primordial – tout comme tu as entendu sa volonté d'aller plus loin avec toi. À partir de là, tout est permis. Ça crée un cadre que je trouve idéal : savoir que tu es aimé par la personne qui va te regarder – un acteur est fragile – et en même temps savoir qu'il ne lâchera rien.

Quand on a beaucoup joué – et à moins de se mettre des œillères – on sait bien qu'il y a des moments où l'on se retrouve en chemin connu. Soit parce qu'on n'est pas « serré de près » par le metteur en scène, soit parce qu'on ne sait pas soi-même à tout moment s'imposer l'exigence nécessaire... Donc se retrouver face à quelqu'un qui a cette vision, c'est finalement très rassurant.

Outre le tournage à Venise, je viens de répéter une journée avec Vassiliev et pour te donner une image très concrète de ce que je sens : c'est comme une « révision complète de la bagnole », une révision complète de l'acteur que je suis. Malgré les incertitudes et le trac, c'est cela qui est « rassurant ».

Pour en revenir à ta question à propos du tournage, je ne peux pas te dire grand-chose car je ne sais pas comment il compte utiliser ces images. Nous en sommes au tout début du travail.

Tu as évoqué une première journée de répétitions. Comment s'est-elle passée ?

Une première journée pour moi, car il a déjà commencé à travailler avec Valérie et Sava depuis deux semaines sur la première partie, qui se compose principalement de scènes entre M^{me} Krasnovskaïa et Orlov.

Je les ai rejoints le 23 décembre. À mon arrivée, Anatoli m'a dit : « Tu regardes simplement. »

Il s'agissait d'un travail d'études : des improvisations à partir de situations tirées de scènes de *Platonov* – celles entre Sofia et Platonov. Concrètement, ils parlent de la structure de la scène, puis Anatoli leur demande ensuite de la jouer avec leurs propres mots. Il s'agit aussi d'aller plus loin dans les enjeux,

tout en étant au plus proche d'eux-mêmes, dans un rapport très intime avec le propos.

C'est compliqué à décrire car c'est le va-et-vient entre les tentatives et le dialogue qui a lieu avant et après qui est important.

Mais j'ai été à nouveau saisi par sa capacité de « voir ». Tout ce qu'il dit est essentiel. Toutes ses paroles sont le fruit d'une connaissance profonde de l'art du théâtre, l'art de l'acteur.

Je suis sorti de là comme après huit heures de *master class* d'un très grand maître. J'ai pris des notes compulsivement, en me disant : « Ça, je vais pouvoir m'en servir en tant que pédagogue, ou metteur en scène, ou acteur »... Tout est à saisir, ce qui est rare, extraordinaire !

Alors, bien sûr, c'était une journée particulière pour moi, car il ne s'agit pas d'être « témoin ». Mais en l'occurrence, je me suis régalé face à un tel degré d'art de la transmission.

Je suis admiratif de son acuité : ce qu'il perçoit de ce qui arrive à l'acteur, ou n'arrive pas, est saisissant. Cette acuité s'accompagne d'une extrême douceur – c'est étonnant car ce n'est pas ce qu'on pourrait penser *a priori*. C'est un travail d'accoucheur, un accompagnement : je pourrais dire d'Anatoli qu'il est un « sage-homme ».

« C'est un travail d'accoucheur, un accompagnement : je pourrais dire d'Anatoli qu'il est un "sage-homme". »

Pendant cette journée, il nous l'a redit : « Ce n'est pas mon travail de metteur en scène qui importe, là je ne fais pas de mise en scène. C'est votre travail d'acteur dont il est question ».

Une chose que je n'ai pas évoquée et qui est primordiale, c'est qu'il a une connaissance parfaite de l'œuvre qu'il met en scène. Je parle « d'accoucheur », c'est un mot qui s'applique aussi à lui directement : il porte en lui les textes très longtemps, multiplie les études, le travail en ateliers. Il les possède sur le bout des doigts au moment où il les met en œuvre.

Sais-tu pourquoi le travail commence autour de *Platonov* et non à partir du texte de l'adaptation ?

Je pense qu'il a reconnu dans les scènes entre Platonov et Sofia des motifs similaires à ceux qui existent entre M^{me} Krasnovskaïa et Orlov.

Je m'étais demandé aussi pourquoi il nous faisait travailler sur *La République* de Platon lors des répétitions de *Thérèse philosophe*. Mais au final, c'était précieux par rapport à la compréhension des processus de pensées et des situations. Par la suite, quand nous disions les mots de *Thérèse philosophe*, nous avons parfaitement intégré les enjeux conflictuels et structurels.

Explorer ces motifs parallèles élargit le champ du sens et des sensations. Mais ce n'est pas une constante, sa méthodologie évolue en fonction de l'œuvre. Elle est intimement liée au matériau de départ : il n'aborde pas tous les spectacles de la même façon.

Médée-Matériau était un spectacle très axé sur le son, l'énergie propre à la tragédie qu'il a su développer. D'autres spectacles – et ce sera le cas je pense du *Récit d'un homme inconnu* – sont davantage ancrés dans la narration.

En ce qui concerne le texte de l'adaptation, je sais qu'Anatoli en avait fait une ou deux versions à l'occasion d'ateliers ces dernières années. Mais il y a aussi la question de la traduction. Natalia Isavea traduit le texte avec Anatoli en repartant du russe, pour être au plus près du sens de chaque mot, quitte à créer des structures en français qui pourraient apparaître étranges mais qui sont en vérité très proches de la manière dont Tchekhov écrit.

Je sais que cette matière pourra évoluer durant les répétitions, à l'épreuve du plateau.

Stanislas Nordey

Entretien réalisé par Fanny Mentré
le 30 décembre 2017, à Strasbourg



















Production Théâtre National de Strasbourg

Coproduction MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Théâtre national de Bretagne - Rennes, Théâtre de la Ville - Paris

Le tournage du film a été réalisé en collaboration avec la commune de Venise - Venice Film Commission

Remerciements : Frédéric Bolze, Jacques Lombard

Création le 8 mars 2018 au Théâtre National de Strasbourg

Tournée

Bobigny du 27 mars au 8 avril 2018 à la MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis dans le cadre de la programmation hors les murs du Théâtre de la Ville | Rennes du 13 au 21 avril 2018 au Théâtre National de Bretagne

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens : Fanny Mentré
Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard
Graphisme et conception : Antoine van Waesberge | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, février 2018



arte **inrockuptibles**

scèneweb.fr
le site de la scène de théâtre



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Le Récit d'un homme inconnu* sur les réseaux sociaux :

#LeRécit

Le Récit d'un homme inconnu

8 | 21 mars | Salle Koltès

PRODUCTION
CRÉATION AU TNS

**Nouvelle de
Anton Tchekhov**

**Version scénique
Anatoli Vassiliev**

**Traduction de la version scénique
Natalia Isaeva**

**Mise en scène,
scénographie et lumière
Anatoli Vassiliev**

**Avec
Valérie Dréville
Sava Lolov
Stanislas Nordey
et
Romane Rassendren**

**Collaboration artistique
et interprétariat
Natalia Isaeva**

**Assistanat à la mise en scène
Hélène Bensoussan**

**Scénographie
Philippe Lagrue**

**Lumière
Philippe Berthomé**

**Costumes
Vadim Andreev
Renato Bianchi**

**Collaboration artistique
mouvement et improvisation
Jerzy Klesyk**

Valérie Dréville est actrice associée au TNS

Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS

Équipe du film : Réalisateur Anatoli Vassiliev | Chef opératrice Alexandra Kulak | Assistant chef opérateur Alessio Nardin | Avec Stanislas Nordey et Valérie Dréville

Équipe technique du TNS : Régie générale Bruno Bléger | Régie lumière Thibault d'Aubert | Électricienne Julie Novotnik | Régie son Sébastien Hoerth | Régie plateau Charles Ganzer | Régie vidéo Hubert Pichot | Effets spéciaux et accessoires Maxime Schacké | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Léa Perron

autour du spectacle

Rencontre avec Stanislas Nordey

Sam 17 mars | 15h | Librairie Kléber

dans L'autre saison

NOVA - Oratorio

Spectacles autrement
Claire Ingrid Cottanceau | Olivier Mellano

12 et 13 mars | 20h | Espace Grüber

Le fascisme aujourd'hui

Les samedis du TNS
Arnaud Tomès | Michael Labbé

7 avril | 14h | Salle Koltès

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1718