

Le théâtre comme lieu de tous les possibles Entretien avec Lev Dodine

Josette Féral

Numéro 87 (2), 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25669ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Féral, J. (1998). Le théâtre comme lieu de tous les possibles : entretien avec Lev Dodine. *Jeu*, (87), 150-155.

Le théâtre comme lieu de tous les possibles

Entretien avec Lev Dodine

Vous tournez avec la pièce *Frères et Sœurs* depuis douze ans. Comment les comédiens réussissent-ils à garder une certaine vitalité au spectacle ?

Lev Dodine – De la même façon que j'arrive à garder ma propre vitalité ! En général, ce sont deux processus semblables. Tout dépend de la façon dont le spectacle est né. On peut soit faire des spectacles, soit faire naître un spectacle, accoucher d'un spectacle. Ce sont deux processus complètement différents. Meyerhold, un maître brillant que j'admire et qui m'a beaucoup appris, disait que le moment de la première est un moment tragique parce que c'est la naissance du spectacle et, en même temps, son premier pas vers la mort. J'ai donc bien retenu cette idée de Meyerhold et j'ai fait tout mon possible pour que ce ne soit pas le cas dans mes spectacles.

Pour moi, la première n'est qu'un point de départ dans le processus de la naissance du spectacle. Nos répétitions sont un chemin sans fin vers l'accomplissement. La répétition, pour nous, n'est pas la façon d'exprimer des idées déjà faites, des idées que l'on possède déjà. Ce n'est pas comme si, moi, je savais très bien ce que j'avais à dire et qu'il ne me restait qu'à travailler la forme. Pour nous, la répétition est un processus de découverte, d'apprentissage. C'est le processus par lequel on essaie de connaître, d'apprendre ce que l'on ignore, ce qui nous tourmente. Au cours de chaque répétition, on se pose de nouvelles questions et on trouve de nouvelles réponses. Donc, d'une répétition à l'autre, tout change.

Aussi, quand nous présentons notre spectacle aux spectateurs, nous considérons ce moment comme la suite du même processus, du même procédé. La seule chose qui change est le nombre des participants. Parfois, cela aide. Parfois, en présence des spectateurs, on commence à comprendre les choses d'une façon plus aiguë. Après, on continue de répéter. Bien sûr, on ne peut pas dire que ce soient vraiment des répétitions ; il s'agit plutôt de corrections en fonction de ce que nous avons remarqué. Dans la tradition de notre théâtre, il y a des discussions. On se réunit pour discuter de ce que chacun des participants a senti ou ressenti au cours des représentations jouées pour le public, afin de corriger le spectacle en fonction des changements que nous avons remarqués en nous-mêmes à mesure que le temps passe.

Si le spectacle est vivant, si on a accouché d'un enfant vivant, ce dernier sera très lié au temps, aux saisons : le printemps, l'hiver ou l'automne se reflètent sur notre état

intérieur et par conséquent sur le spectacle. Si, par exemple, il y a des espoirs qui naissent dans notre vie extérieure au théâtre, ces derniers se reflètent à l'intérieur de la pièce. Si nous espérons un changement, si nous croyons que le pire appartient au passé, cela aussi se reflète dans le spectacle. Si, au contraire, nous constatons que les espoirs sont vains et que le passé le plus terrible revient à toute vitesse, tout cela se reflète aussi dans notre façon de présenter la pièce.



Meyerhold avec ses acteurs pendant un répétition.

Photo tirée de *The Secret Art of the Performer*, d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, London/New York, Routledge, 1991, p. 51.

Le plus important, c'est que le spectacle soit suffisamment aéré pour donner cette possibilité de nuancer, de réagir. Par exemple, la pièce remporte actuellement à Paris un très grand succès : il y a des spectateurs qui pleurent pendant, et des acteurs qui pleurent après la représentation. C'est une chose, mais dans deux jours nous serons à Toulouse ; les choses seront différentes, et il nous faudra recommencer les répétitions.

Dans votre méthode de jeu, vous utilisez à la fois les techniques de Meyerhold et celles de Stanislavski. Qu'est-ce que vous empruntez à l'un et à l'autre ?

L. D. – J'ai tout pris des deux ! C'est une blague, mais pas tout à fait. Il ne s'agit pas d'emprunter les procédés techniques, les apports techniques. L'essentiel réside dans leurs principes artistiques et encore bien davantage dans la puissance de vie de ces deux maîtres. Le pire, c'est lorsqu'on lit un livre, qu'on y emprunte deux ou trois procédés ou techniques et qu'on annonce que maintenant on va travailler à la façon de Meyerhold et que la base de tout ce que l'on fera sera la biomécanique. Celui qui aura lu le bouquin de Stanislavski dira pour sa part qu'il suit la vérité de la vie, et on verra alors tous ses acteurs ennuyer le monde entier en se parlant sur scène de la façon la plus réaliste. Ce type de metteur en scène, qui, évidemment, n'arrive à rien, éprouve de la déception. Il se dit : « Ce que raconte Meyerhold est faux et Stanislavski ne savait pas de quoi il parlait ! » Mais l'essentiel, c'est que les deux, comme plusieurs autres pères du théâtre si je puis dire, étaient des maximalistes. Pour eux, le théâtre n'avait ni bornes ni limites. C'était le lieu de tous les possibles. Et c'est là la principale leçon qu'ils donnent.

Considérez-vous Meyerhold et Stanislavski comme étant conciliables ?

L. D. – Les gens adorent faire se quereller les uns et les autres, les vivants et les morts. C'est très humain ! Stanislavski et Meyerhold étaient conciliables dans leur vie et dans l'Histoire. Meyerhold a joué dans les premiers spectacles de Stanislavski, et c'est là qu'on a pu percevoir les bases de ses conceptions théâtrales. D'ailleurs, il y a pas mal de lettres où il exprime son amour pour Stanislavski. Et puis, quand Stanislavski, déjà âgé, s'est complètement isolé pour effectuer une sorte de migration intérieure, seuls les spectacles de Meyerhold le faisaient sortir de son isolement. Quand Stanislavski allait au spectacle, ça rendait Meyerhold malade d'inquiétude. Stanislavski a beaucoup aimé la mise en scène que Meyerhold a faite de *Mandate* de Nikolai Erdmann. C'était une

pièce contemporaine, ce que Stanislavski n'appréciait pas habituellement, et c'était de surcroît un spectacle très novateur. Stanislavski a donc non seulement aimé ce spectacle, mais il a été enthousiasmé par celui-ci, et, après, il est allé dans les coulisses féliciter les actrices. Meyerhold était fou de joie et il s'en est rappelé des années plus tard.

Quand Stanislavski voulait faire peur aux acteurs du Théâtre d'Art, il leur disait : « Vous tous ici, vous êtes tout poussiéreux, tout pourris. Attendez que je vous amène Meyerhold et il vous remettra en forme très vite. »

Je ne sais pas si ce fait est connu en France mais, quand on a privé Meyerhold de son théâtre, l'unique metteur en scène qui l'a invité chez lui fut Stanislavski dans sa dernière année de vie. Ils se côtoyaient. Cela est symbolique. Évidemment, l'un et l'autre procédaient très différemment à cause de leur différence d'âge, de tempérament, de formation. On peut dire que l'un procédait davantage de l'intérieur alors que l'autre y allait plutôt de l'extérieur, mais ils avançaient vers la même chose, ils aspiraient à la même chose : rendre le théâtre, l'art, le plus aigu possible, l'expressivité la plus extrême possible. Les mots qu'ils utilisaient pour désigner cela étaient différents. Assez souvent ce sont les paroles qui sont à l'origine des disputes, pas les idées.

Meyerhold s'écriait : « Chez nous, il y aura du grotesque ! », alors que Stanislavski disait qu'aucun grotesque n'était possible, mais qu'il devait y avoir de la vérité, une vivacité de couleur. Mais que veut dire « vivacité de couleur » ? Cela signifie la vérité poussée à sa limite.

Tout à l'heure, vous avez parlé des maîtres. En Europe et en Amérique du Nord, il n'y a pas de culte du maître. Ce n'est pas le cas en Russie.

Stanislavski, quelques mois avant sa mort, avec un groupe d'étudiants, d'acteurs et de metteurs en scène. Photo tirée de *The Secret Art of the Performer*, d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, London/New York, Routledge, 1991, p. 26.

Janvier-février 1997 : *Frères et Sœurs* de Lev Dodine prend l'affiche à l'Odéon. Ce n'est pas la première fois que le metteur en scène russe vient en France. Il y a connu un très grand succès avec *Gaudeamus* en 1992. *Frères et Sœurs* est un spectacle plus ancien. Il tourne à travers le monde depuis près de douze ans ; il est déjà venu à Paris en 1987. Une telle longévité est quasi inconnue en Amérique du Nord si ce n'est pour les spectacles de Broadway. Le phénomène a de quoi étonner, intriguer aussi. Comment les acteurs qui ont vieilli dans les rôles réussissent-ils à garder un certain plaisir de jeu ? Comment la pièce garde-t-elle son sens aujourd'hui ? Le public est une fois de plus enthousiaste. Il faut dire que, dans l'ensemble quelque peu aseptisé des scènes françaises, les spectacles venus d'ailleurs véhiculent une certaine chaleur et une certaine vision poétique qui fait rêver.

À cela s'ajoute le fait que *Frères et Sœurs* importe localement l'histoire de la Russie d'autrefois, une Russie victime de la guerre et du diktat des puissants, une Russie paysanne telle qu'on peut l'imaginer à partir de savoirs parcellaires et forcément inexactes. La pièce est adaptée d'un roman de Fedor Abramov, mort en 1983, qui offre la chronique située en 1945 d'un petit village de Pékachino, au nord de la Russie. Malgré la distance géographique du récit, le spectateur reconnaît qu'il s'agit là d'une certaine vérité historique, une vérité liée certes à une image nostalgique du passé, mais une image rassurante où les gens savaient pour quoi ils devaient se battre et où les valeurs étaient celles du travail et de l'amour. Les ingrédients sont les mêmes que ceux de toutes les sagas télévisées ou théâtrales, y compris celle de Robert Lepage (*la Trilogie des dragons*). Le théâtre renoue là avec le plaisir du récit. Le spectateur y retrouve le charme des contes.



L. D. – Il y a toujours eu des maîtres, où qu'on soit. Maître veut dire pédagogues. Il y a toujours eu aussi des révoltes contre eux et, parfois, ceux qui se sont révoltés sont devenus à leur tour des maîtres. C'est la loi de la vie, de l'esprit humain.

Quels sont les maîtres aujourd'hui ?

L. D. – Stanislavski, Meyerhold ! Les périodes historiques sont tellement courtes ! On a beau dire qu'un tel est devenu maître au cours des cinq dernières années ou durant les deux dernières années, cela n'est rien, cela est si peu de chose. Par exemple, cet

été, on va fêter l'anniversaire du Slavatski-Bazar, ce restaurant où, il y a cent ans, Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko se sont rencontrés et où l'idée du Théâtre d'Art est née. Historiquement, qu'est-ce que cent ans ? Pas grand-chose, ce n'est qu'un court laps de temps. Évidemment, l'art théâtral se développe et chez nous, en Russie, il y a eu de grands metteurs en scène contemporains ces dernières décennies – tels que Efros, Lioubimov et, bien sûr, Efremov. Chacun de ces metteurs en scène, comme chacun des maîtres, a eu ses périodes de gloire et ses périodes de complication. Aujourd'hui, on évoque souvent l'enseignement d'Anatoli Vassiliev (Vassil'ev), un maître de l'art théâtral russe et de l'art théâtral en général. On évoque Peter Brook,

Ajoutons à cela le plaisir de voir des acteurs dont la présence corporelle étonne. Cette souplesse des acteurs du Théâtre Maly a pu se constater également dans la pièce *Reflets*, mise en scène avec ces mêmes acteurs sur un principe de jeu tout à fait autre. En effet, Georges Lavaudant a tenté, avec ces acteurs entraînés à la formation rigoureuse des écoles russes, un autre mode de rapport à la scène, un mode plus léger, de quasi-divertissement où seule opère sur scène la circulation des corps dans une légèreté des mouvements et des propos : plaisir de vivre, d'être là, d'être libre, de poser des gestes anodins dans le présent, sur scène, de se sentir vivre sans contrainte, remplissant le vide de petits riens et le rien de petits pleins...

Refusant le plein d'un discours nécessairement porteur de sens, Lavaudant a préféré opter pour la légèreté des allées et venues, des sorties et entrées des personnages, des déplacements chorégraphiés et collectifs où la fluidité des gestes l'emportait sur l'émergence d'un sens. L'impression de l'ensemble est celle d'assister à un spectacle où la virtuosité des acteurs du Théâtre Maly s'affirmait certes, mais où le spectateur restait en quête de signification. Pour ceux qui ultérieurement devaient voir aussi le spectacle *Frères et Sœurs*, il était intéressant de constater ainsi la grande maîtrise de ces acteurs souvent remarquables, entraînés au dur rythme des écoles russes, jouant avec les formes et avec la vacuité, parfois, de nos pratiques occidentales.

JOSETTE FÉRAL

naturellement, un maître pédagogue, un instructeur. Il enseigne en faisant semblant de ne rien enseigner. Il y a aussi Strehler, Stein, Pina Bausch...

Ce sont des praticiens...

L. D. – Au théâtre, la théorie sans la pratique n'est jamais possible. Le théâtre est une affaire d'atelier, c'est de l'artisanat. Si, à l'atelier de cordonnerie, l'apprenti qui n'a jamais fait une paire de bottes se mettait à écrire un livre sur l'art de faire des bottes, tout le monde rigolerait. Meyerhold, Stanislavski et Craig étaient tous trois praticiens. Craig, parfois, n'arrivait pas à réaliser ses idées, mais ce qu'il inventait était destiné à la pratique.

Mais il n'est pas nécessaire de rendre la théorie explicite. Le meilleur livre de Stanislavski, c'est *Ma vie dans l'art*. Ce ne sont pas ses manuels qui rendent ses théories plus explicites, mais plutôt les livres qu'il a écrits sur lui-même. Meyerhold disait toujours que, s'il avait écrit un manuel pour metteurs en scène, ç'aurait été un petit truc de rien, extrêmement simple. Évidemment, il ne l'a jamais écrit parce que ça n'est pas aussi simple que cela. Par contre, il a mené de nombreuses discussions avec les gens de théâtre. Elles ont toutes été enregistrées et, lorsqu'on les écoute, beaucoup de choses deviennent claires. Je crois qu'on peut trouver chez Stein aussi pas mal d'enregistrements de répétitions.

Le problème finalement n'est-il pas un problème de transmission ? En fait, très peu de gens rencontrent ces maîtres. Alors, comment diffuser au maximum leurs théories ?

L. D. – Brook non plus n'a jamais eu l'idée d'écrire ses livres. C'est une éditrice, Cornelia Bessie, qui a eu cette idée. Elle a poursuivi Brook pendant plusieurs années. Elle lui posait des questions, elle enregistrait ses réponses, elle lui demandait d'écrire quelques mots, puis elle lui retirait le papier. Finalement, elle lui a présenté un tas de matériel en lui disant : « Regarde, c'est tout un livre ! » et ensuite, ils ont mis une autre demi-année pour le rédiger.

Quelles sont les qualités fondamentales nécessaires au comédien ?

L. D. – Il me faudrait encore quatre heures pour en parler ! C'est une question vraiment difficile, compliquée. C'est une question qui englobe beaucoup de choses. À des moments différents, on a l'impression que des qualités différentes sont importantes. Mais, à mon avis, il faut avant tout la puissance de l'imagination. Or nous ne savons pas d'où provient et où commence l'imagination. À la base, il y a, je crois, une structure nerveuse très délicate, très sensible qui perçoit d'une façon très aiguë, très directe tout ce qui se passe. Ce que moi j'appelle un homme sans peau. Cette expression provient d'une histoire vraie : au commencement du XX^e siècle, dans les années vingt, une firme a construit un coffre-fort et a déclaré que personne ne pourrait jamais le forcer. Un des spécialistes russes a parié une somme très considérable en prétendant qu'il pourrait forcer le coffre-fort. La première fois, il a essayé d'utiliser tous les instruments possibles et rien n'a marché. La deuxième fois, il a essayé simplement avec ses mains, cela n'a pas fonctionné non plus. Mais puisqu'il avait parié, son honneur était

en jeu. Alors, il s'est enlevé les ongles de tous les doigts et, avec ses doigts sanglants, il a trouvé la combinaison qu'il fallait, puis il a forcé le coffre. Excusez-moi pour la férocité de cette comparaison.

Donc, pour moi, l'acteur est celui à qui on a enlevé tout ce qui peut être préservé, c'est un récepteur. D'où provient cette nécessité, ce besoin d'exprimer ces sensations ? Et le besoin de vivre plusieurs vies ? Quand l'acteur sent la vie d'une façon aussi aiguë, tout lui déplaît et il a besoin de vivre d'autres vies ou, au contraire, tout l'arrange, tout lui plaît à un point tel qu'il lui en faut encore et encore. C'est comme cela que l'art de la création devient contagieux. Ce sont le sang réel et les nerfs réels qui donnent leur pulsation au jeu de l'acteur. Il y a également l'âme réelle qui peut être malade ou, au contraire, si pleine de santé que tout le monde l'envie. Mais, le plus souvent, tout cela est entremêlé. Donc, pour moi, cette grande sensibilité est la qualité fondamentale de l'acteur. Ce qui est normalement lié à la notion de l'acteur, comme la beauté physique ou une belle voix, est pour moi profondément secondaire.

Ce talent se développe-t-il ou est-il inné ?

L. D. – Je crois qu'il est inné mais qu'on peut aussi le développer, et d'une façon très forte. Même qu'on pourrait dire qu'il se développe en progression géométrique par rapport aux données initiales. On doit toujours construire à partir de ces données de base, parce que quand il n'y a rien on peut développer un peu mais on n'obtient pas grand-chose. Parfois, il y a des gens avec un système nerveux si délicat qu'on n'arrive pas à le développer et, sans ce développement, tout s'éteint. Parfois, la personne ne soupçonne même pas qu'elle a les capacités d'un Mozart au fond d'elle-même. L'école de théâtre idéale, finalement, n'est que le lieu où l'on applique ce processus sans fin de l'entraînement qui développe cette base. La différence est là, entre l'école où l'on développe cela et l'école où l'on apprend simplement à jouer. **■**