

VALÉRIE DRÉVILLE

L'ART  
DU  
DÉBUTANT

Le travail de l'actrice sur elle-même



LE TEMPS DU THÉÂTRE  
*ACTES SUD*

## L'ART DU DÉBUTANT

“Dréville témoigne d’un dévouement admirable à sa profession, qui est loin d’être évident. Elle décrit ce métier artistique comme un processus, jamais achevé, une série d’expériences qui se construisent les unes sur les autres, se considérant elle-même comme une apprentie permanente, qui souhaite désormais transmettre un peu de ce qu’elle a vécu à la génération suivante d’acteurs.”

THOMAS OSTERMEIER

Nourriture intellectuelle, méthodes de jeu dramatique, dévoilement métaphysique et exploration intérieure : autant de denrées rares que Valérie Dréville a recueillies tels de précieux enseignements, lors de ses collaborations avec les metteurs en scène Antoine Vitez, Claude Régy, Anatoli Vassiliev, Thomas Ostermeier ou encore Krystian Lupa. À ses maîtres – notion qu’elle rétablit –, elle voue une profonde reconnaissance.

*Pensionnaire de la Comédie-Française pendant quatre ans, Valérie Dréville la quitte pour se consacrer à l'apprentissage du théâtre-laboratoire russe. En 2014, elle reçoit le Molière de la comédienne dans un spectacle de théâtre public. Son premier livre, Face à Médée, a paru chez Actes Sud en 2018.*

*Préface de Thomas Ostermeier*

**ACTES SUD**

[www.actes-sud.fr](http://www.actes-sud.fr)

“LE TEMPS DU THÉÂTRE”

Direction éditoriale : Claire David



Également disponible en livre numérique

Photographie de couverture :  
Jean-Louis Fernandez

© ACTES SUD, 2024  
ISSN 0989-0904  
ISBN 978-2-330-18521-3

Valérie Dréville

# L'ART DU DÉBUTANT

Le travail de l'actrice sur elle-même

*Préface de*  
Thomas Ostermeier

LE TEMPS DU THÉÂTRE  
*ACTES SUD ~ PAPIERS*



*À Véronique et à Jean.*

*Il faut être prêt, tout est là !*

WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*.





## PRÉFACE

Valérie Dréville est sans aucun doute une actrice d'exception. Elle est l'une des rares à allier un talent inné et une personnalité particulière à un grand intérêt pour les fondements méthodiques du théâtre. C'est d'autant plus remarquable que beaucoup d'acteurs et d'actrices pensent malheureusement trop souvent au cours de leur vie, que leur art n'a plus besoin d'école ou de méthode et qu'ils peuvent s'appuyer sur ce qui leur a toujours réussi. Bien que Valérie Dréville, de par sa notoriété et son statut presque légendaire – au moins depuis sa collaboration avec Anatoli Vassiliev – puisse croire qu'elle n'a plus besoin d'élargir l'éventail de ses capacités.

Ce qui m'a particulièrement frappé dans notre collaboration, c'est à quel point elle est prête à se livrer et à mettre à disposition l'ensemble de son être et de ses expériences. Dans un exercice de "storytelling", elle nous a offert des aperçus étonnamment intimes de son vécu. Cette improvisation reste l'un des moments de ma vie théâtrale qui s'est inscrit en moi de manière très particulière, car autant son jeu que l'histoire elle-même m'ont profondément touché. Pendant le travail, elle était extrêmement curieuse et voulait aussi se confronter à des méthodes et des manières de jouer

qui n'étaient pas faciles et qui ne faisaient pas partie de ses dons naturels.

Elle est une force d'intégration dans une troupe, malgré son statut. Elle prend la responsabilité de ses partenaires de jeu, les soutient et les aide. Elle devient ainsi une cheffe de troupe discrète, auprès de laquelle les autres trouvent conseils et orientation. Son talent, sa curiosité méthodique, mais surtout le rayonnement de sa personnalité resteront toujours les aspects les plus marquants de son jeu. C'est là que résident son secret et sa fascination.

On peut lire *L'Art du débutant*, de Valérie Dréville, comme une tentative de réhabiliter la notion de maître, qui peut sembler aujourd'hui plutôt anachronique, considérant les débats contemporains autour des structures de pouvoir gouvernant le travail artistique. Mais lorsque Dréville parle de ses rencontres de travail avec une série de maîtres, elle évoque des personnalités inspirantes, qui lui ont transmis un fondement méthodologique à partir duquel elle a pu développer sa profession. On pourrait comprendre ce parcours, pour citer le titre du livre de Stanislavski, comme un "travail de l'acteur sur lui-même". *L'Art du débutant* offre la rare occasion d'accompagner une actrice particulière sur ce chemin. Dréville ne se contente pas de résumer les approches méthodologiques de ses maîtres de manière très précise, elle partage également l'expérience directe de ses méthodes et techniques, dans leur application pratique au travail concret de l'acteur. Dréville nous fait part de ses doutes et de ses difficultés, mais elle partage aussi ses moments libérateurs de bonheur. Le texte associe ainsi l'analyse théorique à une rétrospective très personnelle.

Toutes ces rencontres avec des metteurs en scène ont en commun le fait que le metteur en scène

n'apparaît pas ici comme une autorité qui transmettrait aux acteurs sa vision géniale de la pièce et des personnages. Il s'agit plutôt d'hommes et de femmes de théâtre qui disposent des outils et de la sensibilité nécessaires pour donner aux acteurs, lors du processus de répétition, la liberté qui leur permet de trouver leur propre personnage, en se confrontant aux situations proposées par le texte et à leur propre biographie.

Dans tous ces travaux, l'interaction avec les partenaires sur scène joue un rôle tout à fait décisif, aussi bien dans le processus de création pendant les répétitions que dans les représentations elles-mêmes. Le jeu du partenaire est toujours à la fois un défi et une source de sécurité et de liberté sur scène.

Dans ce bilan intermédiaire d'une carrière d'actrice, Dréville témoigne d'un dévouement admirable à sa profession, qui est loin d'être évident. Elle décrit ce métier artistique comme un processus, jamais achevé, une série d'expériences qui se construisent les unes sur les autres, se considérant elle-même comme une apprentie permanente, qui souhaite désormais transmettre un peu de ce qu'elle a vécu à la génération suivante d'acteurs.

Enfin, ce livre est aussi une rétrospective nostalgique d'une Moscou soviétique où, malgré l'adversité, des hommes et des femmes de théâtre se sont réunis pour élaborer, s'inscrivant dans une lignée de créateurs et de leurs réflexions théoriques sur l'art dramatique, une pratique scénique qui ne se soumet pas aux lois d'un succès assuré et aux contraintes de production prédéterminées par des institutions établies. Cette école a été et reste une source d'inspiration essentielle pour des générations de professionnels

du théâtre dans le monde entier. La liberté artistique qui a été conquise dans ce contexte peut aujourd'hui encore nous servir de modèle encourageant.

THOMAS OSTERMEIER,  
*metteur en scène et directeur de la Schaubühne,*  
*août 2023.*

## INTRODUCTION

### LA FASCINATION POUR LA RUSSIE ET SON APPORT THÉORIQUE DANS LE THÉÂTRE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

#### *Tania Balachova et le système de Stanislavski*

Dans les années 1960, mon père, Jean Dréville, et la génération des cinéastes d'avant et d'après guerre sont violemment mis en cause par la Nouvelle Vague, initiée par François Truffaut en 1949. Il rédige un article célèbre dans *Les Cahiers du cinéma*, où il dénonce le cinéma traditionnel de "qualité" et accuse les réalisateurs, dont fait partie mon père, d'élaborer un cinéma bourgeois, pour les bourgeois. La carrière cinématographique de mon père se termine en Russie, avec *Normandie-Niémen*, sorti en France en 1960, et *La Nuit des adieux*, en 1965. Deux films franco-soviétiques tournés en Russie, à Moscou et Saint-Petersbourg. Il me rapportait de ses voyages des poupées russes, des jouets en bois, des tasses décorées de motifs colorés typiquement soviétiques, que j'ai toujours gardés précieusement.

Je passais des heures à regarder les albums photos de tournage de mon père, et rêvais à cette Russie légendaire, insaisissable, située de l'autre côté d'un rideau de fer que je croyais réel.

Petit à petit, la Russie est devenue un objet de fascination et pour moi, qui vivais à la campagne dans

un petit village, le symbole du lointain pays où tout était différent.

Plus tard, à l'adolescence, j'accompagnais mon père à des projections de films russes en version originale, à l'association France-URSS, précédées de conférences interminables et auxquelles nous ne comprenions rien, mon père et moi, mais que j'adorais entendre. La langue m'était étrangère, mais me paraissait pourtant familière.

Ma mère, Véronique Deschamps, avait été l'élève de Tania Balachova, comme toute une génération d'acteurs et de metteurs en scène, tels qu'Antoine Vitez, Claude Régy, Michael Lonsdale, Laurent Terzieff, ou encore Delphine Seyrig. Des récits de ma mère, je me souviens de l'amour de la professeure pour ses élèves.

Vitez disait de Balachova qu'il lui devait tout : "Son enseignement était radicalement différent de tous les enseignements donnés à l'époque, il reposait sur le primat donné à l'acteur. Pour Tania Balachova, les acteurs comptaient plus que le caractère supposé des personnages. C'était un enseignement strictement stanislavskien." Il affirmait également qu'au début du <sup>xx</sup>e siècle, Stanislavski a introduit en Russie un art de la vérité de la vie qui perpétue la tradition réaliste du théâtre russe, qu'il a cherché à déterminer les fonctions respectives de l'acteur et du metteur en scène. Pour Stanislavski, le seul maître de la scène est l'acteur de talent.

S'il est vrai que le travail de l'acteur est créateur, il est inconcevable que ce travail créateur ne repose sur aucune base solide. Le système stanislavskien est un ensemble de moyens pour parvenir à l'inspiration

créatrice. Comprendre ce “système” est d’abord une affaire de langue.

### *Antoine Vitez ou le théâtre-laboratoire*

Au début du siècle précédent, Stanislavski invente un lexique qui nomme les comportements de l’acteur au travail, dans ses différentes phases. Les mots sont précis, se doivent d’être exacts, et leur traduction juste.

Antoine Vitez parlait russe couramment et le traduisait.

À l’école de Chaillot qu’il avait créée en 1981 et où j’étais élève, il n’enseignait pas spécialement le système de Stanislavski, il n’en prononçait même pas le nom, ou rarement. Mais il en respirait l’air, nous en transmettait l’éthique, pas celle de l’excellence, ou de la meilleure manière de jouer mais le goût de l’exercice, de l’essai, comme étant la pratique même de l’acteur. “Un cahier d’exercices perpétuels”, ainsi nommait-il l’école.

L’art de la direction d’acteur était pour lui comme un art des augures : déchiffrer ce que fait l’acteur, consciemment ou non, et le lui renvoyer, comme un miroir.

La caractéristique de cette école singulière pourrait se résumer à cela : le moment de la classe, envisagé comme un cercle d’attention, où l’on décrypte les signes que produit l’acteur, où l’on tente des opérations risquées, où l’on s’amuse à changer les règles conventionnelles.

Par exemple : jouer Racine dans la cuisine, Feydeau à la manière de Strindberg, et vice versa.

Il n’y avait pas de différence, dans son rapport au travail, entre sa pratique de pédagogue et son art de la

mise en scène. En salle de répétitions, pour des créations de spectacles donnés au Théâtre de Chaillot à Paris, l'école et son principe de "gai savoir" n'étaient jamais loin.

À vingt ans et après avoir travaillé quelques années pour le cinéma et la télévision, je me sentais pour la première fois à ma place et ne désirais rien d'autre que d'être aux côtés d'Antoine Vitez. Pour moi, cette école était bien "le plus beau théâtre du monde". C'est là que, sans le savoir, je découvrais ce que pouvait être un laboratoire tels ceux qui ont jalonné l'histoire du théâtre en Russie depuis Stanislavski : un lieu libéré de toute contrainte de production, dédié à un théâtre "scientifique", qui peut et doit s'apprendre comme on apprend les règles d'un jeu. Un lieu où l'acteur se forme avant tout à penser son métier, à "objectiver" son travail, à devenir libre et autonome.

En 1988, Antoine Vitez a été nommé administrateur de la Comédie-Française. À peine diplômée du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, j'y suis entrée l'année suivante comme pensionnaire, sur son invitation.

Sous sa direction, j'ai joué dans les derniers spectacles qu'il a mis en scène : *La Célestine*, de Fernando de Rojas, et *La Vie de Galilée*, de Bertolt Brecht.

Il est mort brutalement en 1990.

J'ai intégré le Français pour le suivre, mais je ne m'estimais pas prête à entamer une carrière professionnelle telle que la Comédie-Française l'exige et malgré mes années d'études à l'école de Chaillot de 1983 à 1985, et ensuite au Conservatoire, de 1986 à 1989, je désirais me sentir encore élève. J'étais désorientée, je me demandais que faire – rester à



la Comédie-Française et m'engager à devenir sociétaire, pour un temps long mais stable, ou préférer la liberté –, lorsque Anatoli Vassiliev, qui préparait sa distribution pour mettre en scène *Le Bal masqué*\*, de Mikhaïl Lermontov, au Français, a demandé à me rencontrer pour le rôle de Nina.

Lorsque nous jouions *La Célestine*, mise en scène par Antoine Vitez, pour la 43<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon, en 1989, Vassiliev, lui, présentait *Six personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello. Pour le public, ce spectacle a été une révélation, un choc, car “l'axe de la recherche de Vassiliev, disait Vitez, c'est l'école. Si on tire le fil du jeu de l'acteur, on tire sur beaucoup de choses, on entraîne beaucoup de choses à la fois. Parce qu'en tirant sur le fil du jeu de l'acteur, on tire aussi sur toutes les conventions habituelles du théâtre, tous les clichés. En tirant sur ce fil, on conteste le jeu stéréotypé des institutions, ou du jeu soi-disant naturel de la télévision”. Il m'avait dit aussi : “Il faut que tu voies ce spectacle.” Mais il n'y avait plus de places !

En entrant dans le petit bureau de Vassiliev en 1992, voyant son visage d'icône se découper sur la fenêtre donnant sur la place Colette, j'ai senti qu'un moment important de ma vie artistique se jouait, que les années passées avec Vitez ne s'interrompraient peut-être pas, qu'elles allaient trouver un passage, une continuité.

Pendant ce rendez-vous, je me souviens d'avoir beaucoup parlé avec Vassiliev de mes années d'étude à l'école de Chaillot et de mon expérience de jeune actrice dans les mises en scène de Vitez, *Électre*, *Le Soulier de satin*, *La Célestine* et *La Vie de Galilée*. J'ai

---

\* Un résumé détaillé de la pièce se trouve à la fin de l'ouvrage, p. 147.

compris qu'il accordait une importance particulière à ces années passées aux côtés de Vitez. Il avait besoin d'acteurs prêts à se lancer dans une aventure risquée, à remettre en question leur expérience, leur savoir-faire.

Ils avaient les mêmes initiales : A. V. ! Cela peut paraître naïf mais dans les moments importants de la vie, ceux où l'on sent la présence du destin, tout fait signe.

### *Les premiers pas avec Vassiliev : le stage à Bruxelles*

Quelques semaines avant le début des répétitions du *Bal masqué*, Vassiliev m'avait invitée à assister à un stage organisé par le Cifas, à Bruxelles, avec de jeunes acteurs, étudiants pour la plupart.

L'objet d'étude était justement la pièce de Mikhaïl Lermontov.

Ce voyage à Bruxelles était, dans ma vie de jeune pensionnaire à la Comédie-Française, comme une pause, un chemin de traverse où je retrouvais l'atmosphère, la liberté de l'école de Chaillot, qui me manquaient tant depuis la disparition de Vitez.

Ce fut un choc. Une collision entre ce que j'avais appris jusque-là et quelque chose d'entièrement nouveau, impensé.

Je ne comprenais rien. Ni la langue, ni la terminologie théâtrale.

Mais je commençais à saisir que pendant ce stage, et plus tard lors des répétitions du *Bal masqué*, tout le travail serait consacré à l'étude des mouvements intérieurs.