

## Vladimir Pankov

« Pour moi, la musique et le théâtre sont une seule et même chose. »

Entretien avec l'acteur, compositeur et musicien de *La sensation de la barbe* et *La pâte à modeler*.

par Tania Moguilevskaia

**Tania Moguilevskaia. - Tu mènes simultanément une carrière professionnelle de musicien et d'acteur. Comment en es-tu arrivé à ce double emploi ?**

**Vladimir Pankov. -** J'ai un drôle de parcours ! Dans mon enfance, je faisais du judo, je suis même entré à l'Ecole Olympique de Moscou pour me préparer à une carrière sportive. Mais à l'âge de douze ans, j'en suis parti pour des raisons de santé. Par hasard, je me suis retrouvé au sein d'un groupe de musique traditionnelle qui parcourait les villages à la recherche de matériaux authentiques. Vers quatorze ans, je me suis détaché d'eux et j'ai continué seul.

**T.M. - Tu n'as donc pas suivi de formation musicale ?**

**V.P. -** À l'époque, je n'en ai pas ressenti le besoin, je travaillais « à l'oreille », j'enregistrais tout sur un magnétophone et je réécoutais. J'ai rencontré « grand-père Egor », un berger virtuose du cor. Ces instruments authentiques, les voix des « grand-mères » m'ont inspiré, j'ai commencé à jouer de la guitare, puis de la clarinette. Plus tard, quand je suivais les cours au GITIS, je me suis mis au chant. Je

commençais donc à faire sérieusement de la musique, c'est alors... on m'a envoyé à l'Ecole de l'Industrie Alimentaire. J'ai eu de la peine à terminer mes études, uniquement pour faire plaisir à ma mère. Ensuite je suis entré à GITIS, dans la promotion d'Oleg Koudriachov.

**T.M. - Parle-nous de ta formation au GITIS et des expériences les plus bénéfiques qui ont suivi.**

**V.P.** - Au GITIS, nous formions une promotion « expérimentale » qui combinait jeu dramatique et formation musicale. On consacrait beaucoup de temps au mouvement plastique, à la danse, au chant selon la conception de « l'acteur synthétique ».

Quand tu étudies pendant cinq ans chez un maître aussi exceptionnel, tu penses que tout ira bien. Mais à la sortie, il a fallu tout recommencer. J'ai commencé dans *Boris Godounov* de Declan Donnellan où je jouais le poète, un des Polonais au bal et dirigeais le chœur des moines. Ce projet m'a donné une forte impulsion. J'ai vu comment jouent les grands maîtres comme Evguéni Mironov, qui a une technique époustouflante, Vavilov, Leontiev, Yassoulovitch. C'est au cours de ce projet que j'ai rencontré la metteuse en scène Olga Soubbotina, avec laquelle nous avons coopéré par la suite<sup>1</sup>. dans le même temps, je suis entré dans la troupe du Théâtre de la Variété de Moscou où j'ai joué tous les rôles masculins dans *Bonjour, Marlène, adieu!* de Gennadii Chapochnikov, en tout neuf personnages dans un seul spectacle. Ce qui m'a plu, c'est de pouvoir être un acteur synthétique, polyvalent, capable de permuter en une seconde<sup>2</sup>.

**T.M. - Comment t'es-tu retrouvé dans la distribution de *La pâte à modeler* ?**

**V.P.** - Kirill Serebrennikov est venu voir *La nuit vénitienne* d'Alfred de Musset mis en scène par Olga Soubbotina. C'était mon premier spectacle au Centre de la Dramaturgie et de la Mise en scène. Je jouais un rôle petit, mais assez complexe. Après le spectacle, il est venu me voir et m'a proposé de participer à *La pâte à modeler*.

Quand j'ai été confronté pour la première fois au texte de Vassilii Sigariov, j'ai dit à Serebrennikov : « Kirill, tu es fou ou quoi, c'est un texte typique de l'époque de la

---

<sup>1</sup> Dans *La Nuit vénitienne* et *La sensation de la barbe*.

<sup>2</sup> Dans *La pâte à modeler*, Pankov interprète également plusieurs rôles : fiancé ivre, un SDF et la mère d'un élève de l'école de Maxime.

Perestroïka, quel intérêt de jouer cela aujourd'hui ? C'est de la « tchernoukha<sup>3</sup> ». Même moi, j'en suis fatigué et tu crois que je vais la présenter au public ? » Mais Kirill dans sa mise en scène a pris le contre-pied de cette dramaturgie et la synthèse du texte et de la mise en scène est très intéressante. *La pâte à modeler* m'a secoué. J'ai compris qu'on peut mettre en scène un texte brutal d'une manière subtile et le rendre beau. Et qu'alors, même les injures sonnent différemment.

**T.M. - Tu t'es occupé également de la musique dans ce projet ?**

**V.P.** - Kirill savait que j'étais musicien professionnel et il m'a d'abord demandé de me charger de quelques morceaux live, surtout des bruitages: à base de tambours, de bâtons, de tuyaux. Un autre compositeur était prévu pour la bande son mais finalement, c'est moi qui ai écrit toute la partition afin que la matière sonore soit cohérente. J'ai également proposé à Kirill de conduire des trainings avec les acteurs et je les ai utilisés pour obtenir une composition sonore singulière. Par exemple, pour la scène des obsèques, j'ai demandé à chacun des acteurs de proposer sa version d'un son « étrange ». J'ai retraité cet enregistrement sur ordinateur en lui ajoutant une nappe de fond. De cette manière, on entend dans le bande-son les voix des acteurs mais au troisième degré.

**T.M. - Avais-tu dirigé ce genre de trainings auparavant ?**

**V.P.** - J'ai eu des expériences comparables dans mon travail pédagogique. Les trainings permettent de souder entre eux des acteurs venant de théâtres différents et qui ne se connaissent. Au cours des trainings, tu te relâches, tu t'ouvres à l'autre, le contact s'établit rapidement et après le travail ensemble est plus facile. Après le GITIS, on m'a proposé d'intervenir dans le Centre de musique traditionnelle Vetka. J'ai d'ailleurs déjà fait trois spectacles comme metteur en scène avec eux. Le dernier spectacle s'intitule *Le temps zéro*, et nous sommes arrivés, comme dans *La pâte à modeler* où j'ai fait beaucoup de différents remakes de Prokofiev, de Khatchatourian, à une sorte de synthèse musicale. Dans la musique folklorique, on retrouve de nombreux genres contemporains comme le jazz, le reggae. Les tchastouchka, couplets folkloriques russes, s'apparentent au rap. Et tout le spectacle était basé sur leurs combinaisons.

---

<sup>3</sup> Le terme "tchernoukha" a été créé par le milieu de théâtre russe de la fin des années 80 pour désigner la dramaturgie, souvent interdite auparavant, qui a envahi pour une courte période les plateaux après la Perestroïka. Elle met en scène sans ménagement la vie quotidienne des hommes et des femmes " soviétiques " pleine de privations, trahisons et humiliations. Les représentants les plus connus de cette tendance sont Ludmila Petrouchevskaïa, Nikolai Koliada.

**T.M. - C'est vraiment ce que tu préfères, jouer et écrire de la musique pour le théâtre ? La musique en soi ne t'intéresse pas ?**

**V.P. -** Quand on me demande si je suis acteur ou plutôt musicien, c'est comme si on avait demandé à Vladimir Vissotski<sup>4</sup> s'il était plutôt poète ou plutôt acteur. Pour moi la musique et le théâtre sont une seule et même chose. J'ai écrit ma première musique de spectacle pour *Le Manteau* de Gogol, créé par Nina Tchousova sur la petite scène du RAMT quand j'étais encore au GITIS. Dès cette époque, j'ai compris que la musique doit être au service de quelque chose. Dans toutes les traditions, la musique a toujours existé pour accompagner une fête, des obsèques, un événement. Pour moi la musique est dans tout. Si je frotte ma main sur la table, c'est déjà de la musique. Pendant mes voyages à travers les villages, j'ai fait connaissance de grand-mères. Eh bien, elles ont une perception d'une pureté absolue. Elles ont grandi entourées par les chants du rossignol, le bruit du vent. Et elles le restituent d'une manière tellement organique, par la voix, par le mouvement, par la danse ou avec des instruments.

Au théâtre, quand j'appréhende un rôle en tant qu'acteur, je le perçois par association avec une musique. Quand je travaille comme compositeur avec un metteur en scène, je lui propose de parler par association. Il suffit qu'on me dise: « Ici je veux de l'amour, là de la haine, ici il est question de fétichisme... » La musique ne doit pas être autosuffisante, sinon elle gêne l'acteur. Alors que, au contraire, elle doit l'aider et créer avant tout une atmosphère. Elle doit être inaudible. Le plus grand compliment, c'est quand je demande à quelqu'un: « Alors, elle t'a plu la musique ? » et qu'il me répond: « Quelle musique ? » J'appelle le style dans lequel nous travaillons maintenant de « quasi-musique ».

**T.M. - Parle-nous du Pank Quartet.**

**V.P. -** C'est avant tout un groupe de complices. La formation est complète depuis six mois: différentes percussions, guitare, accordéon, contrebasse<sup>5</sup>. Je tiens beaucoup à ces musiciens et je peux compter sur eux à cent pour cent. Certains m'ont déjà aidé dans *La pâte à modeler*, et tous ensemble nous avons composé la nappe sonore de *La sensation de la barbe*, et du *Richard III* de Harold Strelkov. Bientôt nous sortons un disque avec les enregistrements de toutes nos musiques de spectacle. Je voudrais aller plus loin avec eux, mettre ces musiciens sur le plateau en tant qu'acteurs dans un

---

<sup>4</sup> Vladimir Vissotski, « le barde russe le plus célèbre » des années 60-80, accepté par le gouvernement soviétique en tant qu'acteur, mais jamais comme poète et chanteur.

<sup>5</sup> Vladimir Nelinov, percussions, Sergei Roudiakov, guitare, accordéon, Vladimir Koudriavtsev, contrebasse.

spectacle<sup>6</sup>. C'est très intéressant. L'idée de créer un spectacle musical avec Pank Quartet, nous étudions la chose avec Olga Soubbotina. Et je songe aussi à un projet qui mêlerait musiciens classiques et folkloriques.

**T.M. - Toi et tes collègues acteurs, vous jouez souvent deux spectacles dans la même soirée ? Est-il possible de le faire bien ?**

**V.P. -** Pour ce qui me concerne, c'est un paradoxe. Officiellement je fais partie de la troupe du Théâtre de la Variété où je joue dans un seul spectacle du répertoire, *Bonjour, Marlène, adieu!* Alors qu'au Centre de la Dramaturgie et de la Mise en Scène, je suis dans quatre spectacles. Quand tu donnes deux spectacles par jour, c'est le meilleur. Moi, d'habitude, après une représentation, j'ai envie de continuer. Il m'est déjà arrivé de jouer *La sensation de la barbe* après un autre spectacle, c'est comme un deuxième souffle. Au GITIS, j'ai joué Khlestakov dans *Le Revisor* de Gogol. C'était un rôle avec un rythme effréné, je grimpais littéralement aux murs. C'était un Khlestakov insecte, désarticulé, avec des cheveux ébouriffés et des bras tentaculaires. Eh bien, je me souviens que c'est seulement après le spectacle que je commençais à sentir la montée d'adrénaline. Quand tu joues une fois, tu as l'impression ne pas avoir tout donné et c'est pour ça que c'est bien de jouer une deuxième fois.

**T.M. - Quel genre de théâtre tu aimes?**

**V.P. -** Pour moi, le théâtre n'est pas isolé des autres arts et je n'aime pas quand on ne fait que prononcer des mots sur un plateau. Au Centre de la Dramaturgie et de la Mise en Scène, tous les spectacles sont synthétiques. Le genre synthétique commence en général à gagner du terrain notamment dans les mises en scène des pièces contemporaines. La dramaturgie contemporaine appelle le théâtre synthétique. Moi par exemple, j'écris une musique contemporaine et synthétique par définition, parce que je vis dans le monde moderne, je croise une multitude de gens, les points de départ changent, la perception du temps change. Et je suis également imprégné de musique folklorique, de jazz, de musique classique.

---

<sup>6</sup> Ce projet a été réalisé dans *Avec un fil rouge* d'Alexandre Gelestsov, mise en scène Vladimir Pankov, au Centre de Dramaturgie et de Mise en scène, avril 2003.

**T.M. - Est-ce que vous avez au Centre de la Dramaturgie et de la Mise en Scène une façon particulière de travailler ? Comment cela se manifeste-t-il au quotidien ?**

**V.P. -** Ces jeunes metteurs en scène savent travailler avec l'acteur, ce qui n'est pas le cas de tous. Ils savent faire bouger l'acteur. Et dans leur travail, Olga Soubbotina et Kirill Serebrennikov n'ont pas que le résultat pour objectif. Par exemple, je suis quelqu'un de très rapide, j'ai envie d'arriver tout de suite à quelque chose de valable. Olga Soubbotina me dit toujours de me calmer, d'attendre, d'introduire des dimensions et des temps différents dans le rôle. Ce n'est pas comme certains metteurs en scène: « Ici tu te lèves, tu passes ensuite par ici, ici tu t'arrêtes et tu donnes ton texte. Pour le reste, tu te débrouilles, c'est à toi de remplir. » C'est assez fréquent, tous les acteurs ont subi cela. Soubbotina, elle, analyse en profondeur le texte, le découpe en parties, en brise la monotonie. Bien sûr, l'acteur devrait être capable de le faire tout seul, mais c'est une chose à laquelle on parvient avec le temps. Quand Kirill Serebrennikov m'a proposé le rôle du fiancé dans *La pâte à modeler*, j'ai regardé le texte, il était énorme! La première réplique : « Eh bien, fils de pute, qu'est-ce qu'on va bien pouvoir faire de toi ? » Et la deuxième et dernière : « Reste où tu es, couillon! ». Comment jouer ça ? Mais Kirill a si magnifiquement réussi à dessiner le personnage, à lui inventer une vie, que le public vient régulièrement me voir dans les coulisses pour me dire: « Dis-donc, ton fiancé, c'est un vrai fiancé! » Après, vient ma cuisine interne de comédien: trouver le noyau de ce personnage. C'est un fiancé inerte, un peu ivre en permanence. La fiancée est certainement tombée enceinte par hasard. Ils sont de la même espèce et il n'est pas étonnant qu'elle demande à Maxime: « Emmène moi loin, ici je n'en peux plus. » Ces personnages sont évidemment comme des masques. D'une façon générale, ce qui compte pour moi, c'est d'arriver à une complicité véritable avec le metteur en scène. Si je ne lui fais pas confiance, rien ne pourra marcher. Mais au Centre, j'écoute ce qu'on me propose la bouche ouverte. Même si parfois les discussions peuvent être vives ce qui est très sain.

**T.M. - Jouer des textes contemporains, cela te paraît-il plus important que de travailler sur des classiques ?**

**V.P. -** Je ne refuserai pas de jouer dans une *Mouette*, j'ai envie de jouer Prince Mychkin dans *L'Idiot*, Figaro... J'ai longtemps rêvé de jouer Mozart et finalement cela s'est trouvé dans une pièce contemporaine, *Heureux Mozart* d'Elena Issaeva. Là, il y a des monologues qui me correspondent tellement que je pourrais les reprendre à mon compte.

**T.M. - Tu as vingt-sept ans et une carrière particulièrement remplie, d'où vient cette hyperactivité ?**

**V.P. -** De la sensation de manquer de temps. Je ne supporte pas d'attendre le bus, je vais à pied, ou si j'ai de l'argent, j'arrête une voiture. Pas le temps ! Aujourd'hui, le rythme de la vie est plus rapide. J'ai vingt-sept ans, demain j'en aurai trente-cinq. Et alors je ne pourrai plus tenir les rôles que je peux jouer aujourd'hui.

version française Tania Moguilevskaia & Gilles Morel