



COMÉDIE-FRANÇAISE

RICHELIEU

V^x-COLOMBIER
STUDIO



Les Damnés

d'après le scénario de **Luchino Visconti, Nicola Badalucco**
et **Enrico Medioli**

mise en scène **Ivo van Hove**

Créé au Festival d'Avignon le 6 juillet 2016

avec la troupe de la Comédie-Française

Sylvia Bergé, Éric Génovèse, Denis Podalydès, Alexandre Pavloff,
Guillaume Gallienne, Elsa Lepoivre, Loïc Corbery, Adeline
d'Hermy, Clément Hervieu-Léger, Jennifer Decker, Didier Sandre,
Christophe Montenez

NOUVELLE PRODUCTION
ENTRÉE AU RÉPERTOIRE

Salle Richelieu

24 septembre 2016 >

13 janvier 2017

GÉNÉRALES DE PRESSE
26 et 28 septembre à 20h30

SOMMAIRE

Générique	p.3
Édito d'Éric Ruf	p.4
Lettre de Jean Vilar à Luchino Visconti	p.5
<i>Les Damnés</i> - L'histoire	p.6
Luchino Visconti	p.7
Entretien avec Ivo van Hove et l'équipe artistique	p.8
Biographie d'Ivo van Hove	p.13
Notes de l'équipe artistique	p.14
Impressions de comédiens	p.15
Textes au répertoire : <i>work in progress</i>	p.17
Biographies de l'équipe artistique	p.19
Biographies des comédiens	p.21
Informations pratiques	p.28

DATES

En alternance Salle Richelieu
du 24 septembre 2016 au 13 janvier 2017
matinée 14h / soirée 20h30

Générales de presse
lundi 26 septembre à 20h30
mercredi 28 septembre à 20h30

Spectacle créé le 6 juillet 2016 au Festival d'Avignon

Avec l'aimable autorisation de *L'Avant-Scène Cinéma*
Parution du texte à L'avant-scène théâtre en juillet 2016

Avec le mécénat de Grant Thornton, groupe leader d'audit et de conseil,
et le soutien de Monsieur et Madame Hermand

GÉNÉRIQUE

Les Damnés d'après le scénario de Luchino Visconti,
Nicola Badalucco et Enrico Medioli

Mise en scène **Ivo van Hove**

Scénographie et lumières **Jan Versweyveld**

Costumes **An D'Huys**

Vidéo **Tal Yarden**

Musique originale et concept sonore **Eric Sleichim**

Dramaturgie **Bart Van den Eynde**

Assistanat à la mise en scène **Laurent Delvert**

Assistanat à la scénographie **Roel Van Berckelaer**

Assistanat aux lumières **François Thouret**

Assistanat au son **Lucas Lelièvre**

avec

Sylvia Bergé la Gouvernante et la mère de Lisa (jusqu'au 7 novembre)

Éric Génovèse Wolf von Aschenbach

Denis Podalydès Baron Konstantin von Essenbeck

Alexandre Pavloff le Commissaire et le Recteur

Guillaume Gallienne Friedrich Bruckmann

Elsa Lepoivre Baronne Sophie von Essenbeck

Loïc Corbery Herbert Thallman

Adeline d'Hermy Elisabeth Thallman

Clément Hervieu-Léger Günther von Essenbeck

Jennifer Decker Olga

Didier Sandre Baron Joachim von Essenbeck

Christophe Montenez Martin von Essenbeck

et

Sébastien Baulain Janeck

Comédiens de l'Académie de la Comédie-Française

Marina Cappe, la Gouvernante (à partir du 11 novembre)

Amaranta Kun, la Mère de Lisa (à partir du 11 novembre)

Tristan Cottin, **Pierre Ostoya Magnin**, **Axel Mandron**

et

Basile Alaïmalais, **Thomas Gendronneau**, **Tom Wozniczka**

Six hommes en noir

Louise Le Riche, **Eugénie Baurain***, **Océane de La Houplière***

Erika (en alternance)

Inès Le Riche, **Clotilde Le Riche**, **Pauline de Thieulloy**

Thilde (en alternance)

Nowa Lateulère*, **Claire Tabet***, **Alexia Zoghi***

Lisa (en alternance)

* Maîtrise des Hauts-de-Seine

Vadim Alsayed, **Céline Baril**, **Mathieu Gaudet**

cadreurs (en scène) (en alternance)

Claire Cohen, maquilleuse (en scène)

Fleur Peyfort (costumière de l'Académie), **Charline**

Radigois habilleuses (en scène)

Séquences filmées : **Basile Alaïmalais**, **Sébastien Baulain**, **Fred Colas**, **Stéphane Daublain**, **Mathieu Demars**, **Antoine Formica**, **Thomas Gendronneau**, **Axel Granberger**, **Romain Grard**, **Ghislain Grellier**, **Luca Gucciardi**, **Valentin Johner**, **Simon Larvaron**, **Yannick Laurent**, **Ludovic Le Lez**, **Oscar Lesage**, **Guillaume Maréchal**, **Franck Micque**, **Nicolas Orlando**, **Léo Reynaud**, **Joffrey Roggeman**, **Jules Sagot**, **Dennis Silence Van de Weghe**, **Stephen Tordo**, **Victor Veyron**, **Tom Wozniczka**

Bande originale interprétée par BL!NDMAN [sax]:

Koen Maas: saxophone soprano, **Roeland Vanhoorne**:

saxophone alto, **Piet Rebel**: saxophone ténor, **Raf**

Minten: saxophone baryton

ÉDITO D'ÉRIC RUF

Il y a quelque chose de magistral dans le théâtre d'Ivo van Hove. Si les outils de la représentation sont connus (caméras en scène, cadresseurs suivant les acteurs en coulisses, images pré-filmées se mêlant à la captation au présent, créant ainsi des troubles de la narration et de la réalité du plateau), l'utilisation même de ces moyens est totalement singulière.

C'est peut-être ça, l'art d'un maître de théâtre : utiliser ce qui est connu mais dans une ordonnance première.

Rien n'est jamais gratuit dans le travail de van Hove, il semble lire, dans les grandes histoires, une histoire plus grande encore, plus profonde, plus essentielle. Tout le travail scénique, toute la direction d'acteur, toute la technicité convoquée ne concourent qu'à une seule chose : l'élargissement du sens, des sens, jusqu'à l'universalité.

Dès nos premiers échanges, je savais qu'Ivo van Hove n'avait pas revu le film depuis de longues années, qu'il ne souhaitait pas le revoir, et que seuls l'intéressaient le scénario, la matière textuelle. Il nous avait délivré quelques intentions lors de présentations de maquette mais je ne savais pas du tout à quoi m'attendre étant moi-même encore encombré du film et de son esthétique. Sans avoir rien vu des répétitions, je n'avais croisé que des acteurs heureux mais peu disert, déjà plongés dans le travail et témoignant malgré eux de ce miracle : je n'ai jamais vu un metteur en scène travailler en si peu de semaines de répétitions et si peu d'heures journalières et donner pourtant aux comédiens le sentiment d'un travail profond et totalement partagé. Je m'attendais à assister à une représentation des heures sombres de la montée du nazisme dans l'Allemagne des années trente, au mariage monstrueux du grand capital et de l'extrémisme politique, bref, je m'attendais à ressortir indemne de ce spectacle. Il n'en fut rien. Les damnés ne sont pas cette famille-là ou les soldats de cette cause monstrueuse ou ce peuple malheureusement fasciné, non, les damnés, c'est

nous, et ce, depuis l'origine du monde et du mal.

Visconti disait s'être inspiré de Shakespeare et notamment de *Macbeth*. Ivo van Hove, lui, nous ramène aux tragédies antiques. Il ne s'agit pas d'une liberté qu'il s'autorise ou d'un effet de lecture personnelle : dans l'archaïsme du dispositif où l'ensemble des comédiens et des techniciens se présentent à nous comme un chœur antique, dans le rituel des mises à mort où chaque condamné traverse en procession le Styx du plateau dans l'harmonie cinglante d'un quatuor de cuivres, dans la nudité souffrante des corps et dans le sang répandu, ce sont les Enfers que nous voyons. Ce sont les corps suppliciés des tableaux de Jérôme Bosch, l'innocence trompeuse des rondes de Cranach, les dévorations de Goya. Ce sont les damnés des origines, la famille des Atrides, Thyeste, Médée, Étéocle et Polynice, la chute d'Icare. C'est là ce qui trouble le plus, car, au-delà des images d'archives et de la vérité historique des uniformes, on envisage que le nazisme n'est peut-être pas le paroxysme de ce dont nous sommes capables. En cela la lecture d'Ivo van Hove est stupéfiante : utilisant les moyens de représentation les plus contemporains, elle nous ramène à l'origine de la violence, nous incluant irrémédiablement dans cette damnation. La radicalité du spectacle est là, son extrême intelligence aussi.

Aux prémices de ce projet, je n'avais pas anticipé à quel point il allait prendre les allures d'un requiem contemporain. Aujourd'hui, il rencontre évidemment, douloureusement, notre temps et notre réalité.

Après sa création à Avignon, *Les Damnés* reviennent Salle Richelieu. Si, dans l'immensité de la cour, dans l'air, la nuit et le minéral du mur du Palais des Papes, les références à la tragédie grecque étaient évidentes, à Paris, dans le confinement d'une salle à l'italienne, le spectacle sera sans doute plus fort encore, plus bouleversant, observant ainsi la loi physique d'un tuyau dont on réduirait le diamètre pour gagner en pression.



LETTRE DE JEAN VILAR À LUCHINO VISCONTI, DÉCEMBRE 1969

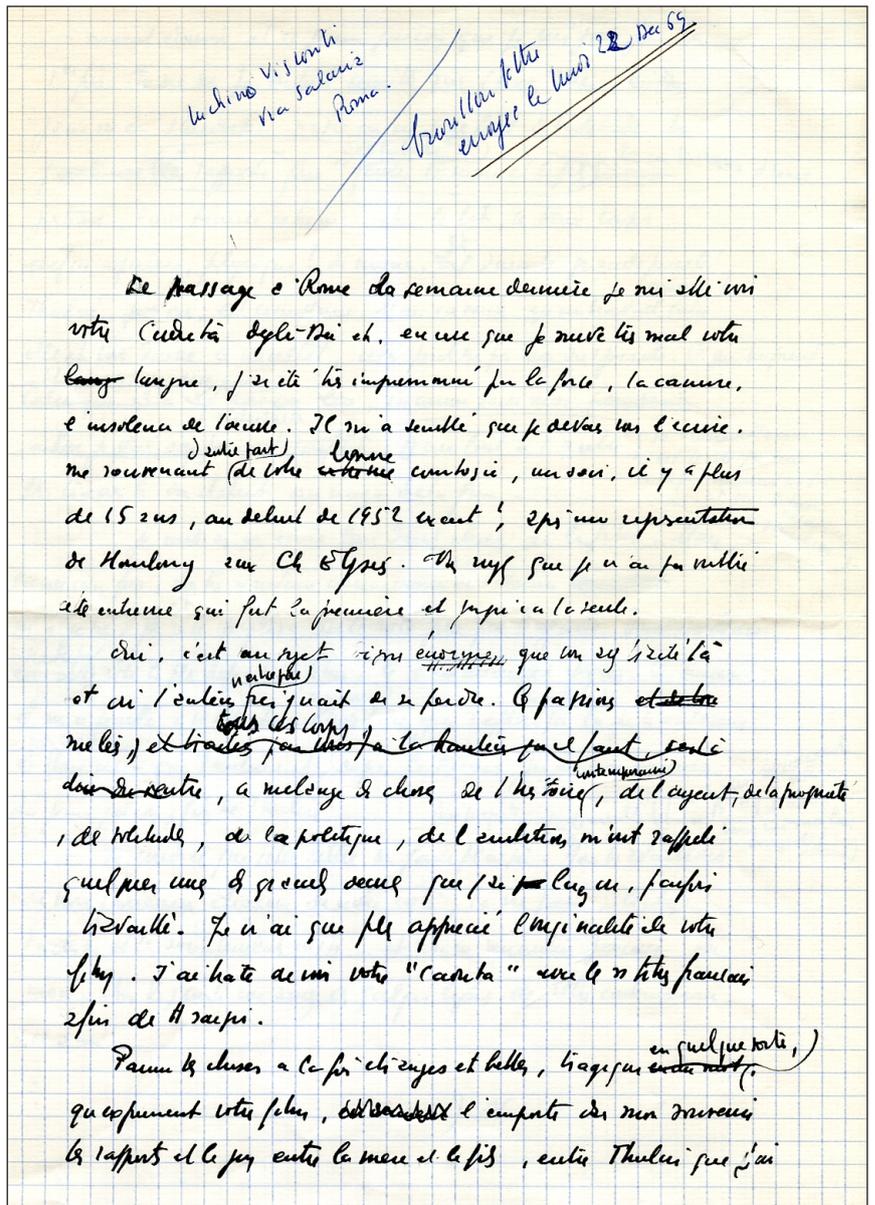
De passage à Rome la semaine dernière, je suis allé voir votre Caduta degli Déi (Les Damnés) et, encore que je suive très mal votre langue, j'ai été très impressionné par la force, la carrure, l'insolence de l'œuvre. Il m'a semblé que je devais vous l'écrire. Me souvenant d'autre part, de votre bonne courtoisie, un soir, il y a plus de 15 ans, au début de 1952 exactement, après une représentation de Hombourg aux Champs-Élysées. Vous voyez que je n'ai pas oublié cette entrevue qui fut la première et jusqu'ici la seule.

Oui, c'est un sujet disons énorme que vous avez traité là, et où l'auteur, n'est-ce pas, risquait de se perdre. Les passions mêlées, tous ces corps, ce mélange de choses de l'histoire contemporaine, de l'argent, de la propriété, de solitudes, de la politique, de l'ambition, m'ont rappelé quelques unes des grandes œuvres que j'ai lues et, parfois, travaillées. Je n'ai que plus apprécié l'originalité de votre film. J'ai hâte de voir votre Caduta avec les sous-titres français, afin de tout saisir.

Parmi les choses à la fois étranges et belles, tragiques en quelque sorte, qu'exprime votre film, l'emportent, dans mon souvenir, les rapports et le jeu entre la mère et le fils, entre Thulin que j'ai si souvent admiré et ce jeune garçon que je vois jouer pour la première fois. Je ne suis pas du tout sensible aux scènes osées, je ne m'en scandalise ni ne m'en satisfais d'habitude. Les rapports "fous" - et fatals ? - entre la mère et le fils, je les ai trouvés d'une justesse, d'une beauté extrêmes. Sur le lit, ces deux corps enfin apaisés, physiquement du moins, sont d'une très grande pureté. Thulin, oui, est exemplaire. Mais en vérité, qu'un travail commun entre elle et vous donne ce résultat, cela peut ne pas surprendre. Ce qui surprend, c'est la qualité de jeu de ce jeune interprète inconnu pour moi ; la vraisemblance est traitée par lui, à la fois nettement et avec le tact nécessaire en pareil cas. D'un bout à l'autre, du travesti du début au nazi de la fin.

Je voudrais vous écrire bien d'autres choses sur le film. Mais, encore une fois, ma mauvaise connaissance de l'italien m'a gêné. Ceci dit, je reste perplexe sur le rôle joué par Bogard. Mais n'est-ce pas le rôle le plus difficile du film, le plus en nuances psychologiques ?

Ces nuances, il m'a semblé qu'elles étaient exprimées trop finement par rapport, du moins, à la juste outrance de



presque tous ceux qui l'entourent, depuis le tueur jusqu'aux amours du jeune garçon, fils de Thulin.

Je voudrais que cette lettre vous fasse plaisir. Puis-je ajouter: vous le méritez ? Nous travaillons ou nous parressons chacun de notre côté, la vie passe, les chefs d'orchestre et les surintendants aussi... et nous ne nous rencontrons jamais. Du moins, cher Visconti, vous aurez ces quelques lignes de votre contemporain et ami.

J.V

avec l'aimable autorisation de la Maison Jean Vilar

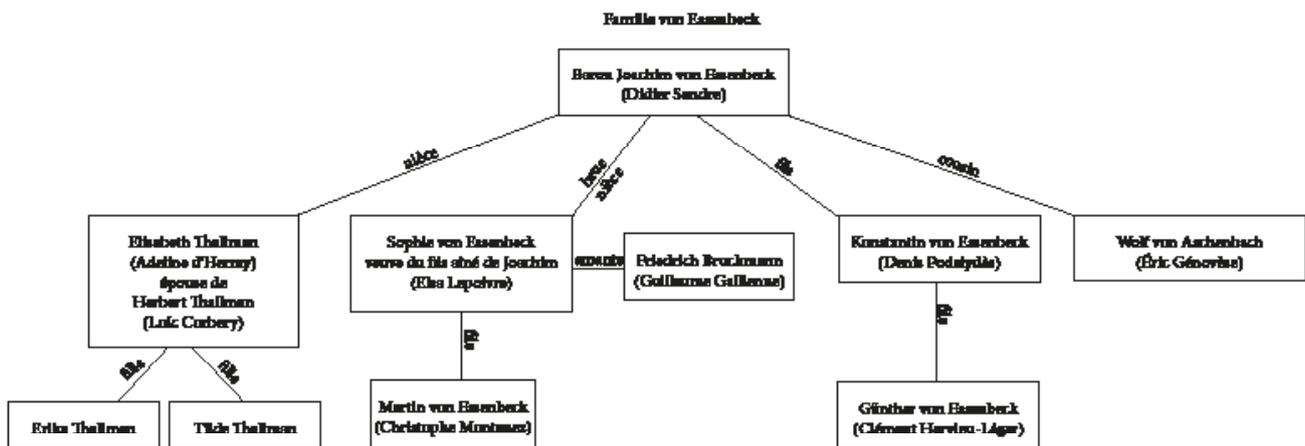
LES DAMNÉS

Pour sa première mise en scène avec la Troupe, Ivo van Hove signe l'entrée au Répertoire du scénario des *Damnés*. En deux décennies, le directeur artistique du Toneelgroep d'Amsterdam, dont le champ d'exploration embrasse le monde du théâtre, du cinéma et de l'opéra, a parcouru un vaste répertoire d'œuvres, de Sophocle à Shakespeare, Molière, Koltès, Cassavetes ou Arthur Miller. L'enjeu n'est pas ici d'adapter le film culte, réalisé par Visconti, sa démarche « consiste à revenir au scénario pour le mettre en scène au théâtre ». De cette chronique au scalpel d'une famille d'industriels pendant la prise du pouvoir des nazis en 1933 en Allemagne, il retient la débauche idéologique d'une société prête aux alliances les plus venimeuses au profit de ses seuls intérêts économiques. « Pour moi, c'est la célébration du Mal » précise le metteur en scène dont le travail « lie toujours une grande théâtralité à l'exploration de zones psychologiques complexes et d'émotions raffinées ». Sur fond de musiques dites « dégénérées » (Stravinski, Schoenberg) ou revendiquées par les nazis (Beethoven, Wagner), l'alliage d'images d'archives et de captations sur le vif décuple les tensions en scène où les relations humaines sont troubles, le désir plus que jamais perverti. Cette production, qui ouvre la saison Salle Richelieu, a marqué le retour de la Comédie-Française au Festival d'Avignon après vingt-trois ans d'absence.

L'HISTOIRE

Allemagne, 27 février 1933. La riche famille von Essenbeck, inspirée de la famille Krupp, est propriétaire de grandes aciéries dans la Ruhr, et se réunit pour l'anniversaire du patriarche, le Baron Joachim. Les dissensions s'accroissent entre Herberth Thallman, neveu de Joachim, directeur adjoint des usines qui s'oppose au national-socialisme, et Konstantin von Essenbeck, second fils du baron, membre des S.A. L'annonce de l'incendie du Reichstag à Berlin, au cours du repas, mène Joachim à déclarer sa volonté de rapprocher l'entreprise des nazis, par intérêt. Friedrich Bruckman et sa maîtresse Sophie von Essenbeck, proches des S.S. à la puissance croissante, organisent un complot à la *Macbeth* pour s'emparer des usines. Friedrich tue le vieux Joachim dans la nuit et fait porter l'accusation sur Herbert. Martin, fils de Sophie, hérite de la présidence de la société et la confie à Friedrich. Pris dans un engrenage, les damnés sombrent progressivement dans la violence, la plus crue, luttant pour le pouvoir jusqu'à l'élimination de la quasi totalité de la famille.

Dans une atmosphère d'ambiguïté et de décadence, Visconti réalise avec une grande justesse son ambition de saisir le climat d'accession au pouvoir des nazis. Il plonge au cœur des passions, et lie érotisme et pouvoir par le désir de possession qui anime les personnages. La famille, à l'image du pays, se déchire au gré de ces passions, et l'on observe dans ce laboratoire les réactions en chaîne des personnages face à l'instauration du régime nazi.

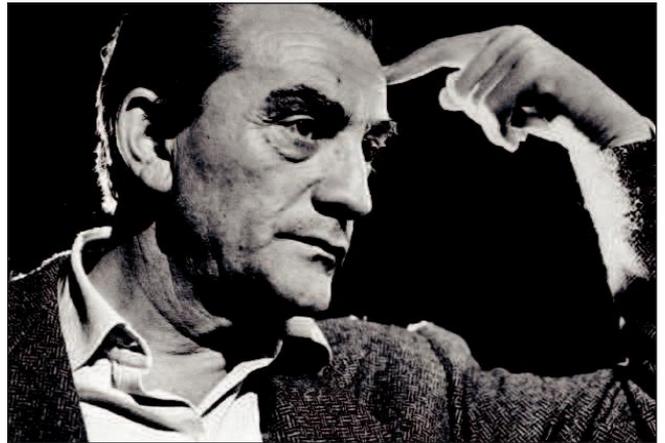


LUCHINO VISCONTI

Considéré unanimement comme l'un des plus grands réalisateurs du XX^e siècle, Luchino Visconti est à l'origine de nombreux succès devenus des films cultes de l'histoire du cinéma. En véritable symbole d'une époque allant des années 1950 aux années 1970, il a tourné avec les acteurs majeurs de son temps. Très tôt en lien avec le milieu artistique – son père avait une loge à la Scala de Milan – Luchino Visconti fréquente notamment Jean Renoir, Coco Chanel, Maria Callas ou encore Roberto Rossellini et Federico Fellini. Il réalise son premier long métrage *Les Amants diaboliques* en 1942.

Le cinéma ne l'éloigne pourtant pas du théâtre, sa première passion. Il crée une troupe de comédiens et monte plusieurs pièces lyriques, devenant une référence en Italie. C'est ainsi qu'il découvre et révèle Marcello Mastroianni, comédien de théâtre avant d'être l'acteur de cinéma que l'on connaît.

En 1956, il tourne sa première œuvre en couleur, *Senso*, puis, en 1957, *Les Nuits blanches* avec Marcello Mastroianni et Jean Marais. Il réalise ensuite l'un de ses films les plus célèbres : *Rocco et ses frères* avec Alain Delon, Claudia Cardinale et Annie Girardot, en 1960, qu'Ivo van Hove adapte à la scène en 2008. Le film est en partie censuré en Italie, mais obtient le Prix spécial de la Mostra de Venise. En 1963, il retrouve Alain Delon et Claudia Cardinale, et s'entoure de Burt Lancaster, qui lui assurent une Palme d'or au Festival de Cannes pour *Le Guépard*,



grand succès commercial et critique. Toujours remarqué par la critique, Luchino Visconti obtient le Lion d'or pour le film *Sandra* en 1965 à Venise. Réalisateur de talent, sa forme de prédilection est sans doute la fresque historique de l'ampleur de *Mort à Venise* en 1971.

Les Damnés s'inscrivent dans cette ambition et valent au réalisateur l'Oscar du meilleur scénario en 1969. Le film rencontre un immense succès avec plus de 2,6 millions d'entrées dans les cinémas français. *Les Damnés* marquent le début de la trilogie allemande de Visconti. Après *Mort à Venise* en 1971, elle s'achève sur *Ludwig* en 1972, également adapté par Ivo van Hove en 2012.



Laurent Muhleisen. En l'espace de quelques années, vous avez monté trois scénarios de Visconti : *Rocco et ses frères*, *Ludwig* et aujourd'hui *Les Damnés*. Bientôt, vous allez mettre en scène *Les Amants diaboliques*. D'où vous vient cette passion pour ce réalisateur ?

Ivo van Hove. J'ai vu tous les films de Visconti quand j'avais autour de vingt ans, à commencer par *Mort à Venise* en 1976 ou 1977. Ce ne sont pas des films destinés à « plaire » au public, mais ils suscitent du désir et abordent des thèmes brûlants. *Rocco et ses frères*, le premier de ses scénarios que j'aie portés à la scène, raconte par exemple l'exode d'une famille, une mère et ses cinq fils, qui quitte le Sud pauvre de l'Italie et déménage à Milan, et montre la position totalement différente qu'adopte chacun de ses membres face à l'intégration, Rocco préférant rentrer « au pays », quitte à rester pauvre, plutôt que gagner de l'argent en étant malheureux dans une grande ville. Cette question de l'immigration résonne énormément aujourd'hui. Quand j'ai relu le scénario des *Damnés* (je n'ai pas revu le film, car il est capital pour moi que le spectacle ne soit pas une adaptation du film) plusieurs sujets m'ont fortement intéressés.

Il y a d'abord, bien sûr, l'alliance entre le monde économique-financier de l'industrie sidérurgique et le monde politique représenté par l'idéologie nazie, persuadée que l'utopie dont elle est porteuse triomphera partout. Cette alliance m'a rappelé que le gouvernement belge – pour parler de mon pays, mais cela concerne aussi la France, les États-Unis, et j'en passe – vend pour des milliards d'euros des armes à des pays dont il est loin, d'un point de vue moral, d'approuver la politique. Un jour, Saddam Hussein ou Mouammar Kadhafi sont nos amis, et le lendemain il faut les abattre – sans qu'on comprenne très bien les raisons de ce revirement ou qu'on en mesure vraiment les conséquences. Ce qui m'intéresse aussi dans *Les Damnés*, c'est la trame de la tragédie au sein de cette famille riche, puissante, mais sans chaleur : la mère ne s'occupe pas de son fils et cherche à imposer son amant (Guillaume Gallienne) à la tête de son empire, les frères s'entre-déchirent, le nœud de vipères s'envenime de scène en scène, et la confiance totale que l'on devrait avoir envers son père, sa mère ou son grand-père est

impossible parce que la seule chose qui compte, c'est la puissance et le pouvoir.

Troisième point, peut-être le plus important pour moi : les deux jeunes gens, Martin (Christophe Montenez) et son cousin Günther (Clément Hervieu-Léger), sont au départ parfaitement apolitiques, mais finissent par devenir nazis pour des raisons strictement individuelles : ils ont l'un et l'autre développé un tel sentiment de haine – Martin envers sa mère (Elsa Lepoivre) et Günther envers l'assassin de son père (Denis Podalydès) – qu'ils en viennent à se transformer en tueurs. Comment ne pas penser à ces hommes, tous jeunes, qui aujourd'hui commettent des massacres dans des discothèques américaines ou des salles de concert parisiennes, parce qu'ils sont non pas inspirés mais instrumentalisés par une idéologie ? Le scénario insiste bien sur le renversement des valeurs chez les deux cousins. Au début, Martin est manipulé ; à la fin, c'est lui qui manipule. Ce processus est d'autant plus flagrant qu'il est d'abord un jeune homme « sans qualités ». Il est privé de centre, il n'apprend rien. Or, dans la vie – c'est mon opinion –, on a tout à apprendre, y compris l'amour. Au départ, on ne sait rien. Quand on n'a pas été éduqué dans l'amour, on ne peut pas faire l'amour. Ce n'est pas quelque chose d'inné. Les parents, l'éducation, les hommes et les femmes qu'on rencontre dans sa vie sont essentiels dans ce processus. Il faut apprendre à vivre... Le drame de Martin, c'est de ne rien apprendre. Scène après scène, on constate l'ampleur de ce manque. Fondamentalement, même s'il est pervers, il n'est pas mauvais et n'a pas de mauvaises intentions. On pourrait même dire qu'il est « innocent ». C'est l'anti-Aschenbach. Aschenbach (Éric Génovèse), lui, a un but, et scène après scène, il s'en rapproche.

Tal Yarden. Cette espèce d'innocence exprime son côté *queer*. Martin est un caméléon.

Vous dites souvent que votre théâtre n'est pas moral, ni politique, mais en vous entendant parler ainsi, on a l'impression que ce n'est peut-être pas tout à fait le cas, en tout cas ici...

I.v.H. Sur scène, il n'est pas intéressant de dire d'un



ENTRETIEN AVEC IVO VAN HOVE mise en scène, **JAN VERSWEYVELD** scénographie et lumières, **TAL YARDEN** vidéo, **ERIC SLEICHIM** musique originale et concept sonore

personnage qu'il est bon ou mauvais, ni de le montrer. Reprenons par exemple le personnage d'Aschenbach : c'est un joueur d'échecs. Il sait exactement ce qu'il veut, il sait attendre le moment opportun pour attaquer. Il n'agit jamais sous le coup de l'émotion, contrairement aux autres, sauf quand il parle de l'idéologie nazie ; là, il devient enragé, passionnel, parce qu'il exprime ce qu'il y a au plus profond de son cœur. Car il a un cœur ! Ce n'est pas un homme froid ; la froideur est le but qu'il veut atteindre. Pour lui, le monde change en bien ; il en est persuadé.

Il est sincère ?

I.v.H. Bien sûr ! Et pour le metteur en scène que je suis, il est très important que le public y croie. C'est comme pour *Les Sorcières de Salem* que j'ai montées à Broadway : en général, les mises en scène de la pièce postulent que la sorcellerie n'existe pas. La plupart des personnages sont persuadés que les événements relatés sont vrais. J'ai donc tenu à ce que le public éprouve le même sentiment d'effroi. Je veux toujours être dans la matière. En tant que metteur en scène, je m'identifie à tous les personnages, je veux être à l'intérieur de chacun. Je ne suis pas là pour juger, pour commenter ou pour ironiser. Même se contenter d'observer ne suffit pas. Le monde des *Damnés* est absolument noir ! Il n'y a presque pas d'espoir, sauf peut-être chez Herbert (Loïc Corbery), l'humaniste ; il est le seul à ne pas accepter ce qui se passe, à dire qu'il est contre. À la fin, après l'assassinat de sa femme (Adeline d'Hermy) à Dachau, il revient parce que ses enfants sont menacés, mais aussi pour dire qu'il faut que quelqu'un sache ! C'est là que réside l'espoir, si mince soit-il, de la pièce.

Frédéric Maurin. S'agit-il d'un scénario auquel vous pensiez depuis longtemps ou y avait-il une pertinence particulière à le monter aujourd'hui, à Avignon, en France, avec la Comédie-Française ?

I.v.H. Quand Éric Ruf m'a demandé de venir travailler avec la Comédie-Française pour la Cour d'honneur, je me suis dit d'emblée qu'il fallait quelque chose de puissant. Nous avons évoqué ensemble certaines pièces du répertoire

classique ou moderne, puis je lui ai demandé s'il était possible, dans ce cadre – car il fallait également songer à la reprise du spectacle à la Salle Richelieu – d'envisager l'adaptation d'un livre ou d'un film, ce qui n'est pas si fréquent à la Comédie-Française. Sa réponse ayant été affirmative, j'ai immédiatement pensé aux *Damnés*. L'idée l'a enchanté. Le marché était conclu.

F.M. Par rapport à la Cour d'honneur, quel était le défi spatial et quels ont été les grands partis pris scénographiques ?

Jan Versweyveld. Pour montrer ce rituel du Mal, j'ai créé un espace qui relève de l'installation, en relation avec d'autres espaces pensés pour accueillir des rituels. Comme une Cour ou un Parlement, une église... Tous les objets ont une fonction très précise, très déterminée : les lits pour les rituels d'inceste, les tables équipées de miroirs pour les rituels de transformation, les cercueils pour les rituels de mort, le praticable d'où les acteurs peuvent voir les autres acteurs accomplir ces rituels. C'est une installation très libre dont je crois qu'elle peut très bien fonctionner dans la Cour d'honneur...

I.v.H. ... où l'on peut utiliser soit la verticalité, soit l'horizontalité. Lorsque nous avons visité le lieu en juin 2015, sans décor, il nous a semblé clair que ce serait le principe d'horizontalité qui nous conviendrait le mieux.

J.V. Pour les matériaux et les couleurs, j'ai tout simplement été inspiré par la sidérurgie. L'immense sol orange évoque le feu et, à Avignon, il devrait refléter les lumières et produire un effet de grande concentration. Le reste est souvent composé de métal, de fer nu, de constructions en acier brut, et l'ensemble possède des teintes brunes.

L.M. Vous avez forcément pensé cette scénographie en fonction de sa réduction d'un plateau d'une ouverture de quarante mètres à un plateau d'une ouverture de onze mètres. Cette réduction entraîne-t-elle de gros changements pour vous ?

J.V. Comme cette scénographie est très libre, très souple, je ne crois pas. L'espace n'est pas architecturé. Les divers



ENTRETIEN AVEC IVO VAN HOVE mise en scène, **JAN VERSWEYVELD** scénographie et lumières, **TAL YARDEN** vidéo, **ERIC SLEICHIM** musique originale et concept sonore

éléments continueront d'avoir leur fonction, même plus près les uns des autres. Des éléments visibles dans la Cour d'honneur, comme les tables de maquillage à jardin ou les cercueils à cour, se trouveront hors du cadre de scène à Richelieu, derrière un tulle noir semi-transparent. Les actions qui s'y déroulent seront filmées et retransmises en direct, la scène restera nue. Et cela devrait bien convenir pour un théâtre à l'italienne, avec ses dorures et ses contraintes.

L.M. Venons-en à l'utilisation de la caméra. Il en est fait dans ce spectacle un usage qui explore parfois les corps de très près, et les projette sur un écran géant. L'impression qui en ressort est celle d'une superposition de l'intimité, d'une sorte d'authenticité des personnages sur le déroulement implacable de l'Histoire qui broie les individus. Ce contraste-là vous importe-t-il dans votre travail avec les acteurs ?

I.v.H. Oui, absolument... Ce que j'aime chez les acteurs, c'est qu'ils soient toujours vrais sur scène ; qu'ils soient « là », qu'ils ne « jouent » pas.

J.V. L'écran vidéo est un écran LED. On peut donc y projeter des images dans toutes les ambiances lumineuses. Elles fonctionnent comme une loupe. On peut s'approcher extrêmement près.

E.M. Vous projetez aussi des images d'archives alors qu'en général vous avez tendance à gommer les références historiques. Comment passez-vous de cet ancrage à une dimension plus abstraite ?

I.v.H. Nous utilisons des images historiques « mythiques » pour trois moments très précis qui figurent dans le scénario : l'incendie du Reichstag, les autodafés, Dachau. Je dis « mythiques » parce que l'incendie de livres, ou d'un parlement, c'est quelque chose qui dépasse la réalité anecdotique de l'histoire. C'est ce que je souhaite faire comprendre en ayant recours à ces images. Montrer le seul fait historique ne m'intéresse pas.

E.M. Tal Yarden, comment avez-vous contribué à la vidéo pour ce spectacle ?



T.Y. Après les discussions que j'ai eues avec Ivo et Jan, ce qui m'a paru particulièrement intéressant, c'était le contraste entre les moments très intimes, que captent sur le plateau les caméras en mouvement constant, et l'appareil bureaucratique de l'État, qui est pour moi figuré par le revêtement orange au sol sur lequel nous avons décidé de filmer en plongée les passages mettant en scène de grands groupes comme celui des SA passant un après-midi de liberté au bord d'un lac. À ces images peuvent être superposées les premières tournées en *live*, qui montrent les tensions entre les personnages, qui représentent les fonctionnements et les dysfonctionnements de la famille. Cette superposition permet à la fois de renforcer le contraste et de montrer l'arrière-plan très organisé de cet univers entièrement gouverné par une volonté politique. On voit d'ailleurs très bien ce qui se passe quand les structures s'effondrent, comme c'est le cas pour les SA qui deviennent en un sens victimes de leur propre aveuglement. En plus, l'utilisation de la vidéo permet de donner des informations dramaturgiques, des précisions sur le contexte historique dans lequel se déroulent *Les Damnés*, que les jeunes générations ne maîtrisent peut-être pas bien et qu'il est important de connaître. Les images documentaires répondent aussi à ce but.

E.M. La musique contribue-t-elle aussi à rappeler ce contexte avec les chants, et en même temps à s'en extraire par la conception d'un paysage sonore *atmosphérique* et le recours à des *leitmotive* wagnériens arrangés, à des chorals de Bach ou à du *metal* ?

Eric Sleichim. Toute la musique utilisée dans le spectacle est originale ou fait référence à une autre musique. Pour accompagner les rituels, j'ai eu recours à Schütz, à Buxtehude ou à Bach, les trois grands maîtres, sur une période de cent ans, du baroque allemand. Schütz a vécu pendant la guerre de Trente ans qui est, avant la Seconde Guerre mondiale, la période la plus meurtrière qu'ait connue l'Occident. La référence est donc très claire. J'ai aussi voulu évoquer, dans le contexte historique du scénario, le positionnement parfois très ambigu de certains artistes allemands par rapport au régime nazi, notamment celui de Richard Strauss à qui je fais une



ENTRETIEN AVEC IVO VAN HOVE mise en scène, **JAN VERSWEYVELD** scénographie et lumières, **TAL YARDEN** vidéo, **ERIC SLEICHIM** musique originale et concept sonore

brève allusion dans le solo de Günther à la clarinette basse, lors de la fête donnée en l'honneur du patriarche Joachim (Didier Sandre) au premier acte : il reprend le thème d'un des *Quatre Derniers Lieder*. Il ne s'agit bien sûr pas d'un commentaire littéral, comme on voit en vidéo l'incendie du Reichstag ou les autodafés. La musique existe en fonction de l'action théâtrale: dès les premières répétitions, elle doit soutenir l'effort de l'acteur pour entrer dans une émotion et, ensuite, elle doit trouver sa logique dans la grande courbe du spectacle, une fois arrivés à maturité tous les éléments que sont l'éclairage, le jeu, la mise en scène... En règle générale, je n'écris pas de musique pour le théâtre, qui serait enregistrée et diffusée pendant les représentations. À part pour Ivo van Hove.

I.v.H. Mais il n'y aura pas de musique *live* à la Salle Richelieu.

E.S. Hélas. Mais pour la Cour d'honneur, il faut s'interroger sur la fonction du personnage qu'est le musicien en scène. Et cette question se pose de façon différente pour chaque spectacle, en lien avec son espace propre. Dans *Kings of War*, dans *The Fountainhead*, dans *Les Tragédies romaines* ou *Théorème*, d'après Pasolini, l'emplacement des musiciens a totalement varié, non seulement selon l'instrument dont ils jouaient – il y a eu des quatuors de trombones, des quatuors de percussions, des quatuors à cordes – mais aussi par rapport à la trame, à la scénographie, à la logique de la mise en scène. Sans pour autant tomber dans le théâtre musical, où un acteur peut prendre une guitare, lorsque ce n'est pas un musicien à qui l'on donne un rôle. Pour *Les Damnés*, j'ai choisi un quatuor de saxophones, d'abord installé devant les cercueils, puis, pour les rituels, aligné face au public au-dessus de l'écran. Cette fanfare entend illustrer un rite intemporel et renvoyer à l'« Art dégénéré » tel qu'il était défini par les nazis : Webern, par exemple, est l'Anschluss, l'exemple type du compositeur viennois absolument banni de la vie musicale, et j'y fais plusieurs fois référence dans le spectacle. Par opposition à Bach, disons, il est l'essence même de l'atonalité. Aujourd'hui encore, soixante-dix ans après sa mort, sa musique, comme celle

de Schönberg et de Berg, reste difficile à écouter. Il est donc associé, dans ce spectacle comme dans d'autres, aux moments de friction.

L.M. Vous faites aussi appel au groupe de *metal* allemand Rammstein, pourquoi ?

E.S. J'aime casser les ambiances, comme avec Joy Division dans *Kings of War*. Rammstein, dans le paysage du rock allemand, est un groupe assez moderne, et sa musique a, je trouve, des accents « fascistoïdes » : non pas dans ses idées, mais dans son expression. Elle fonctionne très bien dans les moments de cassure, les moments pivots dont ce spectacle a besoin.

T.Y. C'est une musique qui exprime bien l'industrialisation – elle est d'ailleurs définie comme du « *metal* industriel ». Le régime nazi avait réussi à soumettre l'ensemble des usines allemandes à l'appareil d'État dans le but de fabriquer des armes. On retrouve dans cette musique la volonté de créer de nouveaux moyens de destruction massive.

L.M. Aviez-vous une idée précise, avant de commencer le travail avec les acteurs, de la manière dont vous alliez opérer la mise au plateau du scénario ? Les acteurs ont-ils réagi à vos propositions comme vous vous y attendiez ?

I.v.H. Pour un spectacle comme celui-ci, nous préparons bien le travail en amont. Tal, Jan, An, Eric et moi faisons ce que nous appelons une conduite, à la fois du point de vue dramaturgique et pour les éléments visuels et auditifs, et, comme dans un *story-board* de film, définissons en particulier des moments pivots. Bien sûr, tout ne fonctionne pas comme on l'avait imaginé et les choses bougent pendant les répétitions selon la réaction ou les propositions des acteurs. Je ne vois pas de différences entre les acteurs français et d'autres. Je l'avais constaté avec *Vu du pont* à l'Odéon et je l'ai vérifié avec la troupe de la Comédie-Française dès le premier jour. Pour tout avouer, j'en ai été agréablement surpris car j'avais quelques préjugés. Les acteurs français avaient parfois un peu trop de trémolos pour exprimer leurs émotions. Or, je l'ai dit, j'aime que l'acteur soit toujours « vrai » sur



ENTRETIEN AVEC IVO VAN HOVE mise en scène, **JAN VERSWEYVELD** scénographie et lumières, **TAL YARDEN** vidéo, **ERIC SLEICHIM** musique originale et concept sonore

scène. À cet égard, les choses ont beaucoup changé en France. Il faut dire aussi que j'ai la chance de travailler ici avec de grands acteurs. En plus, à la Comédie-Française, j'ai affaire à une troupe, à une vraie troupe : c'est comme revenir chez moi, à Amsterdam, avec les acteurs du Toneelgroep que je connais si bien. Travailler dans ces conditions m'apporte beaucoup de sécurité et de paix. On peut davantage prendre son temps.

L.M. Compte tenu du contexte historique et de l'histoire du fascisme, *Les Damnés* racontent-ils un destin européen ?

I.v.H. Non. C'est ce que l'on croit en Amérique, mais le populisme d'extrême droite existe dans le monde entier en proportions croissantes. *Les Damnés* mettent en scène une élite, qui écoute du Beethoven et du Schubert, qui aime la beauté, l'art, mais qui ignore tout de ce que vit le peuple et, surtout, qui ne voit pas que la société change. C'est exactement ce qui se passe aujourd'hui. Le monde change radicalement. Je suis par exemple alarmé par l'amalgame de plus en plus grand entre politique et religion, partout dans le monde; la religion, c'est l'irrationalité. Comme l'écrit la philosophe américaine Martha Nussbaum, si l'on veut éviter la suite macabre de tueries au nom d'une idéologie, et en particulier de la religion, il faut se remettre à réfléchir sérieusement à la place que doit occuper le fait religieux dans une société. Il nous faut élire des chefs d'État en mesure d'affronter ce problème. Si on ne le fait pas, ce sont des partis comme celui de Marine Le Pen par exemple – mais il a ses

équivalents aux Pays-Bas ou en Belgique, et comment ne pas évoquer ici Donald Trump ? – qui, en jouant sur la frustration, emporteront la mise... Et on ira au massacre comme dans *Les Damnés*.

L.M. S'il y a frustration, alors il n'y a pas jouissance ?

I.v.H. Il y a de la jouissance à un seul moment dans le spectacle : dans la scène entre Martin et Olga (Jennifer Decker). Contrairement à l'idée répandue selon laquelle Martin serait homosexuel, je crois qu'il est hétérosexuel et a une relation vraie avec Olga, une relation « agissante ». Et il est important pour moi de le montrer, de donner à voir l'expression de leur amour dans leur relation physique.

L.M. Mais à la fin, il n'y a plus d'amour. Vous avez dit que votre souhait, c'était de montrer au spectateur, avec ce spectacle-là, un monde dans lequel on n'a vraiment pas envie de vivre...

I.v.H. La fin est absolument terrible. Mais c'est comme quand on se rend au musée Reina Soffa à Madrid pour voir *Guernica* de Picasso. Dans *Guernica*, il n'y a pas la moindre trace de joie. Il n'y a que la guerre. Mais il vaut mieux affronter cela dans un contexte artistique que dans la vraie vie... et s'accrocher à l'idée que l'amour et l'humanisme, comme chez Herbert, ne peuvent, en dépit de tout, jamais disparaître complètement.

propos recueillis par Frédéric Maurin, auteur et enseignant en études théâtrales, et Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française, pendant les répétitions en juin 2016



BIOGRAPHIE D'IVO VAN HOVE

MISE EN SCÈNE



Né en 1958 en Belgique, Ivo van Hove commence sa carrière au début des années 1980, en créant ses propres pièces: *Geruchten* (*Rumeurs*) et *Ziektekiemen* (*Germes*). Il tient une position centrale dans la vie culturelle belge et néerlandaise: après le Zuidelijk Toneel d'Eindhoven et le Holland Festival, il dirige depuis 2001 le Toneelgroep Amsterdam, l'une des

compagnies les plus inventives d'Europe. Il y met en scène, entre autres, *Angels in America* de Tony Kushner, *Opening Night* et *Husbands* de John Cassavetes, *Rocco et ses frères* de Luchino Visconti, *Théorème* de Pier Paolo Pasolini, *Antonioni-project* d'après Michelangelo Antonioni, *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman, *La Voix humaine* de Jean Cocteau, *La Trilogie de la villégiature* de Carlo Goldoni, *Les Enfants du Soleil* de Maxime Gorki.

Ivo van Hove a mis en scène une centaine de spectacles, parmi lesquels figurent aussi bien des pièces du répertoire classique et contemporain que des opéras et des adaptations de romans et de films. Il a présenté des productions dans de nombreux festivals (Édimbourg, Venise, Hollande, Allemagne, Autriche, ainsi qu'à Londres, Lisbonne, Paris, Vérone, Hanovre, Porto, New York, au Caire, en Pologne et au Canada...). En 2010, il crée *Der Menschenfeind* (*Le Misanthrope* de Molière) à la Schaubühne de Berlin, présenté en 2012 aux Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe. La même année, il monte *Ludwig II*, d'après *Ludwig - Le crépuscule des Dieux* de Visconti aux Kammerspiele de Munich. En 2014, il dirige la création mondiale de l'opéra *Brokeback Mountain* au Teatro Real de Madrid, ainsi que *The Fountainhead*, d'après le roman de Ayn Rand, dans la cour du lycée Saint-Joseph au Festival d'Avignon. *A View from the Bridge* (*Vu du pont*) d'Arthur Miller, qu'il a monté au Young Vic Theater de Londres la même année, lui a valu le Critics' Circle Award. En 2015, Paris accueille sa production d'*Antigone* de Sophocle avec Juliette Binoche au Théâtre de la Ville, puis la création en français aux Ateliers Berthier de *Vu du pont*. Il crée la même année à New York l'ultime projet de David Bowie: *Lazarus*, et présente *Kings of War* d'après Shakespeare, au Théâtre national de Chaillot en janvier 2016. En 2015, Ivo Van Hove a reçu le Laurence Olivier Award, en 2016 le Drama Desk Award et le Outer Critics Circle Award du meilleur metteur en scène, ainsi que deux Tony Awards pour *A View from the Bridge* (*Vu du pont*).

NOTES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

JAN VERSWEYLVELD Scénographie et lumières

Dans *Les Damnés*, l'espace est conçu en fonction de rituels. Comme l'église est construite pour célébrer l'Eucharistie, la Cour pour administrer la justice, le Parlement pour voter des lois, le crématoire pour dire adieu aux morts. Tous ces espaces publics ont été élaborés en fonction de l'action qu'ils abritent.

Pour *Les Damnés* nous avons créé une installation dans laquelle l'ensemble des éléments scénographiques forme un espace où se jouent les rituels du mal et du pouvoir.

En nous rendant dans ces lieux de rituels, nous nous inscrivons dans un événement, nous participons à une performance. Une fois le rituel accompli, nous quittons la salle.

Le public fait partie du spectacle, et tout comme lui, les acteurs observent la chute inévitable d'une famille et d'un modèle de société. Comme dans tous les lieux de rituels, certaines installations sont spécifiquement consacrées à une action donnée. Les loges, par exemple, sont dédiées au rituel de l'habillement et de la transformation, les lits sont l'espace des rituels incestueux, et de la mort, mais permettent également aux acteurs d'assister au spectacle qui se joue. Chaque élément du décor y occupe une place et remplit une fonction déterminées, tout comme chacun des personnages a un rôle spécifique à jouer; tous ces espaces sont orchestrés autour d'un plancher vide qui tient lieu d'arène.

Il est essentiel que le rituel apparaisse clairement au public, afin que chacun des actes perpétrés prenne tout son sens. Dans une église, l'autel étant placé au fond de l'édifice, un écran vidéo permettra au public d'avoir accès aux deux mondes, intérieur et extérieur. Ce « panneau d'affichage » montrera les événements marquants vécus par cette famille, et le déclin de la société.

Pour la création de l'espace, nous nous sommes inspirés de l'industrie de l'acier, véritable moteur du miracle économique allemand. Nous avons utilisé des matériaux et des méthodes de construction typiques de la sidérurgie: l'acier – omniprésent à travers les objets et les éléments de décors – et le feu, que rappelle la couleur orange du plancher central.

ERIC SLEICHIM Musique originale et concept sonore

En utilisant le quatuor de saxophones Eric Sleichim conçoit pour *Les Damnés* une musique qui se réfère à l'art que les nazis qualifiaient de dégénéré (*untartete Kunst*). En dehors de leur fonction rituelle, lorsqu'ils interprètent des chorals de J.S. Bach et des motets de Heinrich Schutz, les saxophones jouent les « oiseaux de mauvaise augure » : par des textures atonales apparentées à Anton Webern – dont la musique était qualifiée de dégénérée par les autorités allemandes – ils annoncent les tensions politiques et les manigances machiavéliques des SS. Outre les lourdes textures électroniques et les sifflets à vapeur qui évoquent l'environnement des aciéries, les disques vinyles dessinent un intérieur bourgeois et faussement rassurant. Le gong, quant à lui, accompagne les cortèges funéraires qui ponctuent inexorablement la trame du spectacle.

IMPRESSIONS DE COMÉDIENS

SYLVIA BERGÉ

la Gouvernante et la mère de Lisa

« J'avais eu l'occasion de voir plusieurs spectacles d'Ivo van Hove, qui m'avaient impressionnée, et c'est pourquoi j'ai souhaité faire partie de ce projet. C'est un véritable chef d'orchestre, qui règle tout en même temps : acteurs, musique et technique, avec une acuité et une organisation virtuoses grâce à une équipe de collaborateurs de grand talent avec laquelle il travaille depuis longtemps. J'ai été stupéfaite du peu de temps qu'il nous a fallu pour voir les prémices du spectacle éclore dans une atmosphère de travail à la fois studieuse et joyeuse. Il m'a demandé une grande violence pour la mère de Lisa afin de faire écho à celle de Sophie envers son fils Martin. Quant à Éric Sleichim, le compositeur, il m'a offert un cadeau magnifique en me demandant d'interpréter le Klaglied de Buxtehude pour le final. »

ÉRIC GÉNOVÈSE

Wolf von Aschenbach

« Ivo van Hove n'annonce pas d'emblée la couleur, car mon personnage ne correspond pas à l'image traditionnelle du nazi aryen. Avec ce choix, son objectif est davantage d'appuyer sur l'universalité du projet. Ici, les enjeux économiques prennent le pas sur l'humain et bouleversent son sens moral. Aschenbach est un tacticien, un de ces loups qui s'introduisent dans la bergerie. C'est un joueur d'échec, un homme qui a toujours un coup d'avance et qui sait comment faire germer son idéologie dans les esprits déstabilisés. »

DENIS PODALYDÈS

Baron Konstantin von Essenbeck

« Il y a une grande différence entre l'interprétation que je fais de mon personnage et son traitement dans le film de Visconti, où la brutalité du rôle est inscrite dans le physique de l'acteur qui joue le rôle. Dans notre adaptation, Konstantin est avant tout un homme perpétuellement contrarié, en proie à la frustration et à l'humiliation. La blessure est initiale : il est le fils mal-aimé d'un père qui lui a préféré son frère, le héros mort à la grande guerre. La figure paternelle, pour lui écrasante et blessante, lui fait reproduire ce schéma vis-à-vis de son propre fils qu'il brutalise. »

ALEXANDRE PAVLOFF

le Recteur et l'Inspecteur

« Le travail d'Ivo van Hove, dans sa préparation, s'apparente à une mise en scène opératique. Il est rare au Français d'être accompagné par une équipe technique si importante, composée d'une dizaine de personnes. Ce système de grosse production peut intimider au début ; on peut redouter d'avoir à y trouver sa place. Mais Ivo van Hove, bien que le projet soit bien dessiné en amont, est très ouvert et laisse toute sa place aux propositions des acteurs. »

GUILLAUME GALLIENNE

Friedrich Bruckmann

« Le propos d'Ivo van Hove nous place sur un autre plan,

une esthétique théâtrale différente. Ivo est animé par tout un ensemble de références et principalement par les mythes antiques. Avec ce projet, il tend vers une œuvre universelle qui, au delà de son caractère historique, cherche à embrasser l'humanité en général. Mais malgré des idées de départ très fortes, il a l'élégance de nous laisser créer des moments qui nous appartiennent. Il pose un cadre solide qui nous laisse une grande liberté. »

ELSA LEPOIVRE

Baronne Sophie von Essenbeck

D'Ivo van Hove, elle avait vu *Kings of war* : « Ce spectacle m'avait époustoufflée. Il a une manière bien à lui de travailler. Même si le travail est déjà très élaboré en amont des répétitions, il nous laisse en fait beaucoup de champ pour construire notre personnage. Pour interpréter le mien, il fallait surtout éviter la caricature, ne pas surjouer. La Baronne von Essenbeck est un personnage complexe qui se bat avec les armes que la féminité lui laisse. En tant que femme, elle ne peut pas prendre la place du chef ; en fait, elle n'a pas le choix. J'en fais donc une manipulatrice, car c'est le seul moyen dont elle dispose pour s'affirmer. C'est un rôle indéfendable qu'il me faut pourtant traverser avec passion. »

LOÏC CORBERY

Herbert Thallman

Le comédien mesure bien la chance de travailler avec un metteur en scène de cette envergure. « Au départ, il y avait, je crois, une intimidation et un respect mutuels entre nous, qui peu à peu, par le travail, ont laissé la place à une grande confiance. C'est un théâtre fait de visions puissantes et glaciales. Ivo se nourrit de la chair et de l'émotion de l'acteur. »

ADELINÉ D'HERMY

Elisabeth Thallman

Herbert et Elisabeth Thallman forment un couple lumineux qui se détache de la noirceur ambiante : « Mon personnage et celui de Loïc sont sur un autre plan : ils représentent un couple uni par un amour simple, sincère. Ils sont victimes de la folie de leur famille, avide de pouvoir. »

CLÉMENT HERVIEU-LÉGER

Günther von Essenbeck

« Être à la Comédie-Française, c'est l'opportunité de rencontrer à chaque création un nouveau metteur en scène, et donc d'expérimenter une nouvelle approche de travail. La méthode d'Ivo van Hove, plus proche de la méthode anglo-saxonne, est un processus différent de ce que j'ai pu connaître jusque-là. Elle bouleverse nos habitudes et nous modifie dans notre approche du plateau. Ses répétitions nous obligent, en effet, à une forme d'incarnation immédiate – pas de réel travail à la table, répétition en costume et dans le décor dès le premier jour. Avec Ivo, le temps des répétitions est court. Il n'y a que peu de place pour nos atermoiements d'acteur ! Ce projet et l'inauguration du Festival d'Avignon avec les Comédiens-Français et un tel metteur en scène s'annoncent comme

IMPRESSIONS DE COMÉDIENS

un moment important de mon parcours. Je sais qu'il y aura pour moi un avant et un après.»

JENNIFER DECKER

Olga

Ce furent les premiers pas de la jeune comédienne au Festival. « C'est un événement important pour moi. Y jouer avec la troupe de la Comédie-Française, dans la Cour d'honneur du Palais des papes, est un moyen de mettre un pas dans l'histoire du théâtre. C'est l'histoire personnelle qui rejoint la grande Histoire. » Elle y va en confiance, sûre d'être dirigée par l'immense talent de son metteur en scène : « Ivo van Hove est un grand chef d'orchestre. Il travaille dans l'ordre chronologique, et tout le monde progresse ensemble sur le spectacle, les techniciens comme les comédiens. Avec lui, on a l'impression d'être le maillon d'une grande chaîne. Tout a été préparé minutieusement en amont et, dès le premier jour, on travaille déjà en situation, avec le décor, les costumes, les coiffures... On est plongé dedans et on joue déjà, sans tourner autour du texte ni prendre le temps de faire des lectures ou des italiennes. »

DIDIER SANDRE

Baron Joachim von Essenbeck

«Je suis venu au théâtre par d'autres émotions: mon goût pour la poésie, la musique et la danse. Le texte, la dramaturgie sont venus plus tard. Avec Ivo van Hove, j'ai l'impression de retrouver les racines d'un rêve de théâtre total. Ivo est un poète de la scène. Il travaille sur une émotion profonde pour l'œuvre de Visconti, l'homme de

théâtre, le cinéaste, l'artiste engagé. Il n'a pas revu le film avant de commencer le travail sur le scénario des *Damnés* dans sa version française. Le matériau textuel est pétri de références théâtrales: la tragédie antique, Shakespeare, mais aussi Dostoïevski. Et d'Histoire contemporaine, bien sûr. Le film comme le spectacle d'Ivo sont un cri d'horreur pour le nazisme, la profanation de valeurs humanistes, toujours à l'œuvre aujourd'hui et la mise en scène d'Ivo ne cherche pas à en aseptiser la violence par une esthétique. Il utilise la palette des moyens techniques et artistiques mis à la disposition d'un homme de théâtre d'aujourd'hui. Le texte, l'acteur ne sont pas les vecteurs principaux de la représentation. Ils en sont des éléments.»

CHRISTOPHE MONTENEZ

Martin von Essenbeck

« Au bout de douze jours, nous avons déjà un squelette, au bout de dix-huit, nous faisons un filage. Il est simple et efficace, dans le bon sens du terme. Il ne tombe pas dans l'écueil d'un théâtre qui puiserait trop dans la psychologie des personnages. Son regard est panoramique. Dans sa façon de nous guider, il y a également une grande pédagogie. Trois mots lui suffisent pour faire passer un message. Il sait utiliser l'énergie apportée par chacun et préserver le feu sacré des personnages. »

Propos recueillis par L'avant-scène théâtre
et publiés dans le n° 1404 juillet 2016 consacré aux *Damnés*



Tradition, classicisme, théâtre de textes reposant sur le devoir d'un respect scrupuleux de l'œuvre de l'auteur sont les prismes à l'aune desquels on juge souvent la Comédie-Française. Sa longue histoire, sa valeur d'exemple à l'étranger et pour les jeunes publics, induisent des réflexions l'excluant du mouvement actuel qui oriente la création scénique vers les écritures de plateau. Pourtant, la lecture des archives nous montre le contraire. Le paradoxe est bien que la Comédie-Française est prise en étau entre la sacralisation du Répertoire, qui semble symboliquement figer les textes dans la version de leur entrée dans ce fonds littéraire national, et la réalité du travail sur les textes, considérés de tous temps comme une matière à jouer, voir un *work in progress* qui ne s'arrête pas à la représentation. Quelle que soit l'époque, les interventions sur le texte sont systématiques: il n'est pas un exemplaire de travail, conservé à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, qui ne soit annoté, qui ne comprenne des coupes légères ou substantielles.

RÉÉCRITURES À CARACTÈRE LITTÉRAIRE

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les interventions sur le texte sont le plus souvent assumées par l'auteur. On peut dire que la profession de dramaturge consiste à livrer une œuvre personnelle tout en acceptant de la corriger lors des différentes étapes de la création. Cette dimension intrinsèque au métier fait parfois du texte une œuvre collective, ou du moins mouvante. La critique, professionnelle ou non, tient une place prépondérante dans ce processus. L'auteur de l'œuvre, lue dans des instances privées – salons, cercles, cénacles – souvent en amont de la réception par le théâtre, bénéficie des avis de ses membres et choisit fréquemment de corriger sa pièce en conséquence. Voltaire lui-même modifie sa tragédie *Irène* suite à plusieurs critiques avant de la présenter au théâtre. Une fois la pièce lue au théâtre – devant l'assemblée plénière ou le comité de lecture selon les époques – l'auteur se voit adresser des demandes de corrections par les comédiens. Elles ont trait, le plus souvent, à la structure générale (cohérence de l'intrigue, division en actes et respect des règles classiques). Le comité de lecture, créé en 1780, procède au vote de ses membres, qui se prononcent « pour », « contre » la réception, ou pour une admission « à correction ». Ce processus devient intenable au tournant du XX^e siècle et la censure littéraire des comédiens est vivement attaquée par Octave Mirbeau au moment de la réception de sa pièce, *Les affaires sont les affaires*. L'auteur qui monte en épingle cet épisode, réussit à provoquer la suppression du comité de lecture. L'administrateur Jules Claretie sera le seul juge de la réception des œuvres de 1901 à 1910. Après cette crise, les pièces imparfaites seront « admises à une seconde lecture », formulation plus consensuelle, et, avec l'arrivée d'Édouard Bourdet en 1936, la mention disparaît rapidement. Désormais, les comédiens ne s'autoriseront plus à formuler de critiques précises.

À l'avis des amis, des acteurs, s'ajoutent ceux des journalistes et du public, véritables prescripteurs au XVIII^e siècle. L'auteur Dorat écrit aux comédiens le 18

novembre 1776: « toutes mes corrections sont faites; je n'ai plus qu'à attendre celles du public ». Ce dernier est alors considéré comme le meilleur juge de la qualité littéraire des pièces. Le premier à se prononcer est celui de la Cour qui en a souvent la primeur et il n'est pas rare que l'auteur réécrive après cette première représentation: « j'ai fait les changements sur lesquels la représentation de la Cour a pu méclairer, et qui consistent, presque tous dans des coupures que l'on a jugées nécessaires, et dans quelques vers pour rapprocher les vides », écrit La Harpe aux comédiens après une représentation de sa tragédie *Menzikoff*, à Fontainebleau en 1775. Les comédiens n'auront sans doute pas jugé les modifications suffisantes: elle ne sera jamais représentée à Paris. À ce premier public trié sur le volet succède le parterre, à Paris, qui s'exprime haut et fort. Les corrections réclamées peuvent être relayées par la presse, notamment le *Mercur de France*, et les auteurs obtempèrent parfois dans l'urgence. Entre la deuxième et la troisième représentation du *Veuvage trompeur* de Pierre-Antoine de La Place, les 10 et 12 mai 1777, les comédiens et l'auteur sont ainsi contraints de réduire la pièce de trois à deux actes. Les comédiens se saisissent aussi de ces critiques du public pour arrêter l'exploitation d'une pièce jugée défectueuse et sans avenir. L'auteur, tirant à son tour prétexte des changements, peut alors réclamer une reprise: « il est naturel que je désire impatiemment de voir sur la scène l'effet des changements que j'ai faits à ma tragédie », écrit La Harpe en 1778, après que l'une de ses pièces a été retirée de l'affiche. Enfin, quand ce ne sont pas les comédiens ou la critique qui réclament de modifier le texte, d'autres en prennent parfois l'initiative: *Venceslas* de Rotrou (1647) est entièrement réécrit par Marmontel en 1759, à la demande de la Pompadour qui souhaitait voir la pièce « purgée de ses grossièretés ». Ces réécritures « au goût du jour littéraire » ne sont pas rares. L'adaptabilité des textes est un des critères de leur survivance au sein du Répertoire, et la majorité cesse très vite d'être jouée.

RÉÉCRITURES À CARACTÈRE CONTEXTUEL

En dehors des aspects strictement littéraires, le texte de théâtre est également soumis à des tentatives de modifications politiques et morales. La censure officielle agit directement sur les pièces, proposant des réécritures partielles ou radicales. En cas d'interdiction, c'est l'auteur lui-même qui doit soumettre son œuvre à une réécriture qui peut mettre en péril son projet. Molière travaille à son *Tartuffe* pendant cinq ans et en écrit trois versions différentes, la genèse du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais s'étend sur une période de six années et comprend de très nombreuses versions interdites tour à tour. La censure peut aussi agir a posteriori. Les Révolutionnaires ont ainsi banni des pièces, notamment du répertoire classique de Racine, Corneille et Molière, toute référence à l'Ancien Régime (Roi, Reine, Monseigneur sont ainsi biffés dans les manuscrits et remplacés par Monsieur, Madame etc.). Enfin, les « pièces de circonstances » peuvent connaître une carrière relativement longue, si leur sujet est propre à s'adapter au fil du temps et des réécritures. *L'Anglais à Bordeaux* de Favart, créé pour la paix de Paris en 1763, est

l'une de celles que l'on ressort régulièrement en l'adaptant dès qu'un événement confronte la France à son ennemi héréditaire.

RÉÉCRITURE ET TRAVAIL AU PLATEAU

Le travail de répétition induit lui aussi des modifications fréquentes du texte, en fonction du jeu, de la dramaturgie et de la mise en scène. Les manuscrits de souffleurs et brochures de comédiens font état d'un travail au plateau, le plus souvent en accord avec l'auteur qui assiste à la répétition quand il peut être présent. C'est le cas jusqu'au premier tiers du XX^e siècle. Ces manuscrits sont très souvent annotés : on remplace un mot par un autre qui passe mieux à la lecture, on revoit la structure d'une phrase... Ces documents remettent en cause le canon littéraire de l'édition originale qui diffère de ces versions pour la scène. Le plus souvent, l'édition originale est postérieure à la première représentation et a été retravaillée dans une optique plus littéraire. La coexistence des deux versions montre combien il est hasardeux d'en retenir une plus qu'une autre au titre du Répertoire. Les éditions dites « de références » sont d'ailleurs l'objet d'une critique dramaturgique de plus en plus fréquente qui tend à relativiser leur importance : leur inadéquation à l'épreuve du plateau peut les marginaliser. Pour ce qui est de Molière par exemple, on a délaissé depuis plusieurs décennies l'édition de ses œuvres complètes, longtemps considérée comme canonique – celle préparée par La Grange et Armande Béjart en 1682 – et qui avait manifestement fait l'objet de réécritures figeant certains lazzi, allant à l'encontre des aspirations de l'auteur vers une plus grande souplesse du texte au profit du jeu. Les « réductions » de pièces, de cinq à deux ou trois actes sont fréquentes, dans le cadre d'une réflexion générale sur la dramaturgie de la « soirée théâtrale », autrefois composée de plusieurs pièces. *Le Dépit amoureux* de Molière, est l'une des pièces les plus souvent représentées au XIX^e siècle, mais dans la réduction de Valville en deux actes alors que la pièce d'origine en compte cinq. Ainsi ramassé, le texte permet de compléter une soirée déjà copieuse, ce qui favorise sa programmation fréquente. L'adaptation des pièces est aujourd'hui fréquente. Ces modifications souvent considérables interviennent dans différents cas : l'adaptation d'une œuvre dramatique à la structure complexe (*Lorenzaccio* de Musset), l'adaptation d'une œuvre non théâtrale (une adaptation de roman ou d'un conte, pour le théâtre), et enfin l'adaptation d'une œuvre rendue nécessaire pour une mise en scène particulière (par des coupes, par des ajouts de textes extérieurs à l'œuvre principale ou des montages de textes distincts). L'adaptation fait toujours débat, à la fois au sein de la Troupe et dans sa réception critique¹. Enfin les textes les plus fréquemment adaptés sont les textes étrangers, les metteurs en scène se sentant certainement plus libres vis-à-vis du texte d'origine, déjà « trahi » par la traduction, et dont il faut transposer certaines références ou jeux verbaux. Le texte de Gorki, *Les Estivants*, a ainsi fait l'objet de deux « entrées au Répertoire » dans les deux traductions-adaptations dont il a été l'objet, dont l'une récemment en 2015.

RÉPERTOIRE, ALTERNANCE ET SOUPLESSE DES TEXTES

C'est bien cette dernière approche d'écriture au plateau, ou d'écriture pour le plateau, qui entre au répertoire de la Comédie-Française, alors que la constitution du répertoire lui-même a beaucoup changé dans les dernières décennies. Le rythme des entrées et de l'alternance a diminué dans les soixante dernières années. En moyenne, le nombre d'entrées a été divisé par trois depuis les années 1920, et l'alternance est passée d'une centaine à une quinzaine de pièces représentées chaque année. En parallèle, les auteurs entrant au Répertoire de leur vivant sont aujourd'hui minoritaires. À la Comédie-Française, ils ne sont donc plus en mesure de travailler leur texte conjointement avec les acteurs en répétition. Cette évolution a provoqué d'une part une réflexion sur le « respect des textes » dont les comédiens sont dépositaires au sein du Répertoire, et d'autre part une tendance à s'en dégager, en fonction des évolutions récentes de l'art théâtral. Au dialogue entre auteurs et comédiens s'est substitué celui du metteur en scène avec les comédiens. Administrateur entre 2001 et 2006, Marcel Bozonnet avait même évoqué que la mise en scène puisse à son tour faire « œuvre » et entre au Répertoire : « La notion de répertoire ne doit-elle pas aussi inclure les mises en scène, devenues des œuvres à part entière ? Le non texte a pris une place de plus en plus importante dans tout le théâtre du XX^e siècle : pensons à Kantor, Grotowski, Castellucci, Le Théâtre du Radeau, Bob Wilson, Heiner Müller... La Comédie-Française ira jusqu'au bout d'elle-même si elle tient compte de ce théâtre et l'accepte en son sein². »

Le travail des textes se fait bien désormais à l'initiative des acteurs et des metteurs en scène, des exemples en témoignent, comme le spectacle d'Anatoli Vassiliev *La Musica, La Musica deuxième* en 2016 et l'actuelle adaptation d'Ivo van Hove à partir du scénario des *Damnés*. Si la plupart des expérimentations récentes ont été données hors-Répertoire (la collaboration avec les collectifs Tg STAN, De Koe et Discordia en 2010), la mise en scène des *Damnés* renoue avec des pratiques anciennes plus qu'elle ne rompt avec une tradition. L'adaptation du spectacle de la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon à la Salle Richelieu, ne manquera pas elle-même de susciter un nouveau travail sur le texte. Le *work in progress* est donc plus que jamais d'actualité. Cette longue histoire du matériau théâtral, texte ou écriture de plateau, servant un art profondément vivant, démontre combien le Répertoire n'est pas figé dans des formes fixes et appuie le constat d'Éric Ruf : la Comédie-Française est « un théâtre qui n'a pas à choisir de territoire mais le devoir de les explorer tous ».

Agathe Sanjuan, juin 2016

¹ Sur les débats portant sur l'adaptation des textes non théâtraux, voir le texte de Claire Lempereur sur le sujet : http://www.comedie-francaise.fr/images/telechargements/presse_princessepetitpois1314.pdf.

² Éléments de bilan et de prospective, 2001-2006.

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

JAN VERSWEYVELD Scénographie et lumières



Jan Versweyveld a étudié à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, puis à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers. Depuis 1981, il travaille avec Ivo van Hove et avec des compagnies faisant partie des plus innovantes du paysage théâtral néerlandophone. En 2001, il devient le responsable de la scénographie du Toneelgroep Amsterdam, que dirige Ivo van Hove, et signe les

décors de nombreuses créations de la compagnie. Il a travaillé en particulier sur *Angels in America* de Kushner, *Les Tragédies Romaines* (d'après Shakespeare), *Rocco et ses frères* de Visconti, *Théorème* (d'après Pasolini), *Antonioni Project* d'Antonioni, *Scènes de la vie conjugale*, *Cris et chuchotements* et *Après la répétition/Persona* de Bergman, *Opening Night* de Cassavetes, *The Fountainhead* de Rand, *Maria Stuart* de Shiller, *Kings of war* d'après Shakespeare. En parallèle de son travail avec la compagnie néerlandaise, il conçoit les décors et les lumières de nombreuses œuvres théâtrales à l'international, du répertoire classique (*Le Misanthrope* de Molière au New York Theatre Workshop en 2007 et à la Schaubühne de Berlin en 2010), au répertoire moderne (*Vu du pont* d'Arthur Miller présenté au Young Vic de Londres en 2014 et au Lyceum Theatre de New York en 2015). À l'opéra, il a notamment travaillé sur *Lulu* de Berg (Opéra flamand, 1999), *L'Affaire Makropoulos* de Janáček (Opéra national des Pays-Bas, 2002), *La Clemenza di Tito* de Mozart (Opéra national des Pays-Bas en 2003 et La Monnaie de Bruxelles en 2013), *Der Ring des Nibelungen* de Wagner (Opéra flamand, 2006-2008), *Fidelio* de Beethoven (Opéra de Paris, 2008), *Idomeneo, re di Creta* de Mozart (La Monnaie de Bruxelles, 2010), *Boris Godounov* de Moussorgski (Teatro Real de Madrid, 2012), *Macbeth* de Verdi (Opéra de Lyon, 2012), *Mazeppa* de Tchaïkovski (Opéra comique de Berlin, 2013), *Brokeback Mountain* de Wuorinen (Teatro Real de Madrid, 2014). Il a également collaboré à plusieurs spectacles de Rosas, la compagnie de danse d'Anne Teresa De Keersmaeker, présentés à La Monnaie de Bruxelles, dont *Just Before* (1997), *Drumming* (1998), *Rain* (2001), *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2002), *April me* (2002), *Raga for the Rainy Season/A Love Supreme* (2005).

Jan Versweyveld a enseigné à l'Académie Gerrit Rietveld d'Amsterdam et est l'un des cofondateurs de la section scénographie de la Hogeschool d'Anvers.

Dernièrement, il a présenté avec Ivo van Hove le dernier projet de David Bowie, *Lazarus* de Enda Walsh, au New York Theatre Workshop (2015). La saison prochaine, il participera à la création de *Così fan tutte* de Mozart par Anne Teresa de Keersmaeker à l'Opéra de Paris.

AN D'HUYS

Costumes



Née en Belgique, An D'Huys étudie à la Royal Fashion Academy d'Anvers. Elle travaille avec Ivo van Hove depuis 2002, notamment pour : *Lazarus* de David Bowie et Enda Walsh (New York Theatre Workshop, 2015), *Vu du Pont* d'Arthur Miller (Young Vic de Londres en 2014, Ateliers Berthier de l'Odéon en 2015), *The Fountainhead* d'après Ayn Rand (Festival d'Avignon,

2014), *Antigone* de Sophocle (Théâtre de la Ville, 2015), *Kings of War* d'après Shakespeare (Théâtre national de Chaillot, 2016), *Othello* de Shakespeare (Toneelgroep Amsterdam, 2003), *Le Misanthrope* de Molière (New York Theatre Workshop en 2007, Schaubühne de Berlin en 2010), au théâtre, mais aussi à l'opéra pour *Der Ring des Nibelungen* de Wagner (Opéra flamand, 2007-2008), et *La Clemenza di Tito* de Mozart (La Monnaie de Bruxelles, 2013). Elle crée également les costumes de *Medea* d'après Euripide, *Husbands and Wives* de Woody Allen mis en scène par Simon Stone au Toneelgroep Amsterdam, et travaille avec le tg STAN à Anvers pour *Poquelin* d'après Molière (2003), *Les Estivants* de Gorki (2010), *La Cerisaie* de Tchekhov (2015), *Point blank* d'après *Platonov* de Tchekhov (2000). Elle signe les costumes des spectacles d'Anne Teresa De Keersmaeker pour la compagnie de danse Rosas : *Bitches Brew/Tacoma Narrow* et *Kassandra - Speaking in Twelve Voices*. Au cinéma, elle crée les costumes du film *Toto le héros* de Jaco Van Dormael (1991), et *Rosie, sa vie est dans sa tête* de Patrice Toye (1998). Elle a fait partie de l'équipe styliste de Ann Demeulemeester pendant onze ans.

Anne Teresa De Keersmaeker lui confie enfin la réalisation des costumes de son *Così fan tutte* présenté en 2017 à l'Opéra de Paris.

TAL YARDEN

Vidéo



Né à Jérusalem, Tal Yarden vit aujourd'hui à New York. Il a collaboré avec Ivo van Hove et Jan Versweyveld sur de nombreuses productions, dont la pièce musicale *Lazarus* de David Bowie et Enda Walsh (New York Theatre Workshop, 2015), *The Crucible* d'Arthur Miller à Broadway (2016), *Le Misanthrope* de Molière (Schaubühne de Berlin, 2010), *Brokeback*

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Mountain de Wuorinen (Teatro Real de Madrid, 2014), *Mazeppa* de Tchaïkovski (Opéra comique de Berlin, 2013), *Macbeth* de Verdi (Opéra de Lyon, 2012) et *La Clemenza di Tito* de Mozart (La Monnaie de Bruxelles en 2013), en particulier avec le Toneelgroep Amsterdam: *Kings of War* d'après Shakespeare (Théâtre national de Chaillot, 2016), *The Fountainhead* d'après Ayn Rand (Festival d'Avignon, 2014), *Husbands* de Cassavetes (2012), *The Russians!* de Tom Lanoye d'après Tchekhov (2011), *Les Enfants du soleil* de Gorki (2010), *Cris et chuchotements* de Bergman (2009), *Antonioni Project* d'après Antonioni (2009), *Angels in America* de Kushner (2008), *Mourning becomes Electra* de Eugene O'Neill (2003), *Roman Tragedies* d'après Shakespeare (2007). Il a également réalisé des vidéos pour *Between Worlds* (ENO), *Indecent, POP!* (Yale), *King Lear* (Public), *The King is Dead, Not Garden* (Stephen Petronio), *Tight Right White*, *Quotations from a Ruined City* (Reza Abdoh).

Il crée des installations et projections vidéo pour les Nations-Unies, Microsoft, le New York Times, Puma, Levi's, le Council of Fashion Designers of America, Reem Acra, Rimmel, Armani, Visionaire et Monique Lhuillier. Il a également dirigé des *live videos* avec James Brown, Annie Lennox, les Red Hot Chili Peppers, Alicia Keys, Snoop Dogg, Garbage, Wyclef Jean, Patti Smith et Moby. Parmi ses futures productions sont prévues une installation vidéo à Times Square, ainsi que la création d'*Exterminating Angel* de Thomas Adès à Salzbourg.

ERIC SLEICHIM

Musique originale et concept sonore



Eric Sleichim a étudié aux conservatoires de Bruxelles et de Liège. Dès les années 1980 il crée des compositions musicales très personnelles pour des pièces de théâtre, des chorégraphies, des performances, des films, des vidéos artistiques, des expositions et des concerts. En 1988, Eric Sleichim crée BL!NDMAN, un quatuor de saxophones qui développe de nouvelles

techniques et élargit sensiblement le répertoire de l'instrument. En 2000, BL!NDMAN deviendra un ensemble de quatre quatuors - Saxes, Cordes, Percussions et Vocal (les divers quatuors participeront d'ailleurs à plusieurs spectacles mis en scène par Ivo van Hove: *Tragédies Romaines*, *Teorema*, *The Fountainhead*, *Kings of War*, *Les Damnés*). Eric Sleichim tend continuellement la main vers d'autres disciplines et travaille notamment avec Guy Cassiers, Anne-Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Meg Stuart, Heiner Goebbels, Ivo van Hove, Johan Simons, Jan Fabre (pour Jan Fabre il conçoit et joue la partition électroacoustique de *Angel of Death* à Avignon

en 2002) et il compose la musique pour *L'Histoire des larmes* pour l'ouverture du Festival d'Avignon en 2005). Eric Sleichim écrit trois opéras de chambre et conçoit l'accompagnement *live* de six films muets. En 1999 il arrange les *Partitas pour orgue* de Johann Sebastian Bach et crée *BL!NDMAN PLAYS BACH*. Avec BMG, Universal et Warner Classic il enregistre plusieurs CD: *Poortebos* (1992), *Dust Makes Damage* (1998), *Multiple Voice* (2002), *Mozart Machine* (2006)... Récemment, Warner Classic a publié *32 Foot* une transposition des grandes œuvres pour orgues de J.S Bach pour quatuor de saxophones et tubax, et *Haendel Revisited* pour orgues et quintette de saxophone (sortie prévue en septembre 2016). Depuis 2011, Eric Sleichim est compositeur en résidence du MAS-musée ethnographique, anthropologique et maritime d'Anvers.

BART VAN DEN EYNDE

Dramaturgie



Bart Van den Eynde travaille comme dramaturge avec Ivo van Hove depuis 1995, sur des productions telles que *Vu du pont* d'Arthur Miller (Young Vic de Londres en 2014, Ateliers Berthier de l'Odéon en 2015), et notamment avec le Toneelgroep Amsterdam: *Scènes de la vie conjugale* de Bergman (2005), *The Antonioni Project* d'après Antonioni (2009),

Tragédies romaines d'après Shakespeare (2007), *Kings of War* d'après Shakespeare (Théâtre national de Chaillot, 2016), *The Other Voice* de Ramsay Nasr (2016). Après avoir été membre du Flemish Theatre Institute, un centre de documentation sur le spectacle vivant, il rejoint la compagnie d'Ivo van Hove, Het Zuidelijk Toneel, et devient pendant cinq ans le dramaturge et conseiller littéraire de la troupe. De 2001 à 2007, il est directeur artistique associé de la jeune compagnie de théâtre Laika à Anvers. En 2009, il devient le directeur artistique et pédagogique de a.pass, un programme de recherche de l'enseignement supérieur sur la performance et la scénographie. Depuis 2005, il travaille également en tant que dramaturge pour des productions internationales de danse et de théâtre. Il collabore avec des metteurs en scène (Guy Cassiers, FC Bergman...), des chorégraphes (Meg Stuart, Arco Renz, Lisbeth Gruwez...) et des auteurs (Simon Stephens, Peter Verhelst, Judith Herzberg...), en Belgique, en France, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Autriche, au Portugal et aux États-Unis. Il est régulièrement invité dans des écoles de théâtre de Belgique et des Pays-Bas pour donner des masterclass. Depuis 2015, il dirige le Master théâtre de l'Académie de Maastricht aux Pays-Bas.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



SYLVIA BERGÉ
la Gouvernante et la
mère de Lisa (jusqu'au 7
novembre)

Entrée à la Comédie-Française le 1^{er} décembre 1988, Sylvia Bergé en devient la 496^e sociétaire le 1^{er} janvier 1998. Elle a joué récemment dans *Les Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus mis en scène par David Lescot, Prudencia dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur, celui de la Mère dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella et les rôles de la Marquise, enfant, poète, Cadet, précieuse, Sœur Claire dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, Warwara Mikhaïlovna dans *Les Estivants* de Maxime Gorki mis en scène par Gérard Desarthe; elle a chanté dans le *Cabaret Barbara* dirigé par Béatrice Agenin et Benoit Urbain ainsi que dans le *Cabaret Georges Brassens* dirigé par Thierry Hancisse. Elle a interprété Vénus dans *Psyché* de Molière mis en scène par Véronique Vella, Warda dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous mis en scène par Sulayman Al-Bassam, la Femme dans *La Noce* de Bertolt Brecht mis en scène par Isabel Osthues, la Nuit dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Jacques Vincey, Jenny-la-Bordelière dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht mis en scène par Laurent Pelly, Belle Espérance dans *Les Oiseaux* d'Aristophane mis en scène par Alfredo Arias, Anita dans *Le Voyage de monsieur Perrichon* d'Eugène Labiche et Édouard Martin mis en scène par Julie Brochen, la Sage-Femme dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, Bess dans *L'Ordinaire* de Michel Vinaver mis en scène par Michel Vinaver et Gilone Brun. Sylvia Bergé a mis en scène le cabaret *Quatre femmes et un piano*; elle a conçu, interprété et dirigé *Le Cabaret des mers* et a chanté dans *Chansons déconseillées* et *Nos plus belles chansons*, cabarets dirigés par Philippe Meyer. Elle a également créé *Le Testament de Vanda* de Jean-Pierre Siméon dans le cadre d'une Carte blanche au Théâtre du Vieux-Colombier. En 2012, elle a eu la responsabilité artistique de la Soirée Jean-Jacques Rousseau au Théâtre éphémère et a proposé une Lecture des sens avec le chef du Chamarré-Montmartre Antoine Heerah au Studio-Théâtre.



ÉRIC GÉNOVÈSE
Wolf von Aschenbach

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} décembre 1993, Éric Génovèse en devient le 499^e sociétaire le 1^{er} janvier 1998. Il a interprété récemment le Pasteur dans *La Mer* d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon, Jeppo Liveretto dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès, il a chanté dans *Cabaret Georges Brassens* dirigé par Thierry Hancisse, interprété Trivelin dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler, Philinte dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Nat Goldberg dans *L'Anniversaire* de Harold Pinter mis en scène par Claude Mouriéras, Théramène dans *Phèdre* de Racine mise en scène par Michael Marmarinos, Nikolai Lvovitch Touzenbach dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Cléandre dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, le Prêtre, un troll, un villageois, un singe dans *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen mis en scène par Éric Ruf, l'Instituteur dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras mise en scène par Emmanuel Daumas, Mariano d'Albino dans *La Grande Magie* d'Eduardo De Filippo mise en scène par Dan Jemmett, Le Bret dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, Golz dans *Les Naufragés* de Guy Zilberstein mis en scène par Anne Kessler, *Tartuffe* dans l'œuvre homonyme de Molière mise en scène par Marcel Bozonnet, Eugène Jr. dans *Embrasser les ombres* de Lars Norén mis en scène par Joël Jouanneau, Cyrille dans *Une visite inopportune* de Copi mis en scène par Lukas Hemleb, *Fables* de Jean de La Fontaine mis en scène par Robert Wilson, La Nuit dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Anatoli Vassiliev. Il a mis en scène en 2004 au Studio-Théâtre un montage de textes du poète et auteur portugais Fernando Pessoa, intitulé *Le Privilège des chemins* et, en 2012, *Erzuli Dahomey, déesse de l'amour* de Jean-René Lemoine, au Théâtre du Vieux-Colombier.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



DENIS PODALYDÈS
Baron Konstantin von
Essenbeck

Entré à la Comédie-Française le 27 janvier 1997, Denis Podalydès est nommé 505^e sociétaire le 1^{er} janvier 2000. Il a joué dernièrement dans *Les Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus mis en scène par David Lescot, interprété Robert dans *Trahisons* de Harold Pinter mises en scène par Frédéric Bélier-Garcia, Hamlet dans *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare mise en scène par Dan Jemmett, Abdallah et Cheikh Muhammad dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous mis en scène par Sulyaman Al-Bassam, Harpagon dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, Monsieur Diafoirus et Monsieur Purgon dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz, Alidor dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, Calogero Di Spelta dans *La Grande Magie* d'Eduardo De Filippo mise en scène par Dan Jemmett, Matamore dans *L'Illusion comique* de Corneille mise en scène par Galin Stoev, Montfleury, Pâtissier, Cadet, Précieux dans sa propre mise en scène de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Il a également mis en scène *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, *Fantasio* de Musset et *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier.

Il a mis en scène *L'Homme qui se hait*, *Tout mon possible*, *Je crois?*, *Le Mental de l'équipe* d'Emmanuel Bourdieu, *Le Cas Jekyll* de Christine Montalbetti, *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti, *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, *Les Méfaits du tabac* d'Anton Tchekhov, *La Clémence de Titus* de Mozart et *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck. Il a publié *Scènes de la vie d'acteur* en 2006, *Voix off* en 2008, *La Peur matamore* en 2010, *Fuir Pénélope* en 2013. Molière de la Révélation théâtrale en 1999 pour son rôle dans *Le Revizor* de Gogol mis en scène par Jean-Louis Benoit, il a reçu celui du Metteur en scène en 2007 pour *Cyrano de Bergerac*.



**ALEXANDRE
PAVLOFF**
Le Commissaire et le
Recteur

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} juin 1997, Alexandre Pavloff en devient le 506^e sociétaire le 1^{er} janvier 2002. Il a interprété dernièrement le docteur Cēstermark dans *Père de Strindberg* mis en scène par Arnaud Desplechin, Pavel Sergueïevitch Rioumine dans *Les Estivants* d'après Gorki mis en scène par Gérard Desarthe, Lui dans *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, Thomas Diafoirus dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz, Dorante dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux mis en scène par Galin Stoev, l'Empereur dans *Les Habits neufs de l'empereur* d'Andersen mis en scène par Jacques Allaire, Maigreux dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare mises en scène par Andrés Lima. Il a également joué dans *Mystère bouffe et fabulages* de Dario Fo mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, dans le spectacle *Bonheur?* d'Emmanuel Darley mis en scène par Andrés Lima et dans *Pensées* de Jacques Copeau dirigées par Jean-Louis Hourdin. Il a interprété Il dans *Pur* de Lars Norén mis en scène par l'auteur, Daniel dans *Le Voyage de monsieur Perrichon* d'Eugène Labiche et Édouard Martin mis en scène par Julie Brochen, Ergaste dans *Les Sincères* de Marivaux mises en scène par Jean Liermier, Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille mis en scène par Brigitte Jaques-Wajeman. Il a dirigé avec Marie-Claude Char la soirée de lecture *Feuillets d'hypnos* de René Char, Salle Richelieu le 5 décembre 2014

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



**GUILLAUME
GALLIENNE**
Friedrich Bruckmann

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} juillet 1998, Guillaume Gallienne est nommé 513^e sociétaire le 1^{er} janvier 2005. Il a notamment interprété Ilia Ilitch Oblomov dans *Oblomov* de Ivan Alexandrovitch Gontcharov, mis en scène par Volodia Serre, Snelgrave dans *Une puce, épargnez-la* de Naomi Wallace, mis en scène par Anne-Laure Liégeois, Guglielmo dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni, mis en scène par Alain Françon, Chenneviette et Miss Betting dans *Un fil à la patte* de Feydeau, mis en scène par Jérôme Deschamps, Monsieur Bonnefoy et Monsieur Fleurant dans *Le Malade imaginaire* de Molière, mis en scène par Claude Stratz, Andreï Sergueïvitch Prozorov dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, mises en scène par Alain Françon, Hartman et le Prince de Mantoue dans *Fantasio* de Musset, mis en scène par Denis Podalydès, Oronte dans *Le Misanthrope* de Molière, mis en scène par Lukas Hemleb, *Saint François, le divin jongleur* de Dario Fo, mis en scène par Claude Mathieu, Bob Laroche dans *Les Temps difficiles* de Bourdet, mis en scène par Jean-Claude Berutti, Bouli Miro dans *Bouli redéboule* de Fabrice Melquiot, mis en scène par Philippe Lagrue, Dionysos dans *Les Bacchantes* d'Euripide, mises en scène par André Wilms, Feste dans *La Nuit des rois* de Shakespeare, mise en scène par Andrzej Seweryn, Tata et Soul Prestige dans *Gengis parmi les Pygmées* de Gregory Motton, mis en scène par Thierry de Peretti, Pontagnac dans *Le Dindon* de Feydeau, mis en scène par Lukas Hemleb, le Maître tailleur dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, mis en scène par Jean-Louis Benoit, Lubin dans *La Mère confidente* de Marivaux, mise en scène par Sandrine Anglade. Il a également mis en scène *Sur la grand-route* de Tchekhov en 2007 au Studio-Théâtre et réalisé *Les garçons et Guillaume, à table!* en 2013, film pour lequel il a reçu cinq César en 2014. La même année, il incarne le rôle-titre de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, mis en scène par Denis Podalydès (reprise Salle Richelieu, saison 2015-2016).



ELSA LEPOIVRE
Baronne Sophie von
Essenbeck

Entrée à la Comédie-Française le 1^{er} juillet 2003, Elsa Lepoivre en devient la 516^e sociétaire le 1^{er} janvier 2007. Elle a interprété récemment Jessica Talehouse dans *La Mer de Bond* mise en scène par Alain Françon, la Marquise dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, Poncia dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur, Marguerite dans *Dancefloor Memories* de Lucie Depauw mis en scène par Hervé Van der Meulen, Elmire dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Galin Stoev, Desdémone dans *Othello* de Shakespeare mis en scène par Léonie Simaga, la Reine dans *La Princesse au petit pois* d'Andersen mise en scène par Édouard Signolet, le rôle-titre dans *Phèdre* de Racine mise en scène par Michael Marmarinos, Phylis dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, Climène dans *La Critique de l'École des femmes* de Molière mise en scène par Clément Hervieu-Léger, le dix-neuvième siècle dans *Une histoire de la Comédie-Française* textes de Christophe Barbier mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Brigida dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni mise en scène par Alain Françon, La Comtesse dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Christophe Rauck, Clytemnestre dans *Agamemnon* de Sénèque mis en scène par Denis Marleau, Macha dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Cléone dans *Andromaque* de Racine mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, Marinette dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella, Catherine, la femme d'Antoine dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce mis en scène par Michel Raskine. Elle a également chanté dans *Nos plus belles chansons*, cabaret dirigé par Philippe Meyer et dans le *Cabaret Boris Vian* dirigé par Serge Bagdassarian. Elle a participé à une école d'acteur présentée par Olivier Barrot le 2 mars 2015.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



LOÏC CORBERY
Herbert Thallman

Entré à la Comédie-Française le 17 janvier 2005, Loïc Corbery en devient le 519^e sociétaire le 1^{er} janvier 2010. Récemment il a interprété le Prince dans *La Double inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler, Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Ajax dans *Troïlus et Cressida* de Shakespeare, mis en scène par Jean-Yves Ruf, le rôle-titre dans *Dom Juan* de Molière, mis en scène par Jean-Pierre Vincent, il a chanté dans *Nos plus belles chansons* ainsi que dans *Chansons des jours avec et chansons des jours sans* cabarets dirigés par Philippe Meyer. Il a également interprété le dix-huitième siècle dans *Une histoire de la Comédie-Française* textes de Christophe Barbier mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset mis en scène par Yves Beaunesne, Dorante dans *La Critique de l'École des femmes* de Molière mise en scène par Clément Hervieu-Léger, le Coryphée dans *Les Oiseaux* d'Aristophane mis en scène par Alfredo Arias, Fenton dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare mises en scène par Andrés Lima, Cléante dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, Dorante et Clindor dans *L'Illusion comique* de Corneille mise en scène par Galin Stoev, Christian dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, le Garçon de l'Hôtel Métropole et Oreste Intrugli dans *La Grande Magie* d'Edouardo De Filippo mise en scène par Dan Jemmett, le 4^e Douanier, la Juriste dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle. Il a également joué dans *Douce vengeance et autres sketches* de Hanokh Levin mis en scène par Galin Stoev, interprété Petruccio dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare mise en scène par Oskaras Koršunovas, Clitandre dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Lukas Hemleb, Fédia dans *Sur la grand-route* de Tchekhov mis en scène par Guillaume Gallienne.



ADELINE D'HERMY
Elisabeth Thallman

Entrée à la Comédie-Française le 9 décembre 2010, Adeline d'Hermy en devient la 530^e sociétaire le 1^{er} janvier 2016. Elle a interprété récemment Rose Jones dans *La Mer de Bond* mise en scène par Alain Françon, Silvia dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler, Éliante puis Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Adela dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur, la Princesse Negroni dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès, Hélène dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Hélène dans *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche et Marc Michel mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti, Charlotte dans *Dom Juan* de Molière mis en scène par Jean-Pierre Vincent, la Bouquetière, Cadet, musicien, sœur Marthe dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès, Annette dans *Poil de carotte* de Jules Renard mis en scène Philippe Lagrue, Agnès dans *L'École des femmes* de Molière mise en scène par Jacques Lassalle, Ingrid, une fille du désert, une folle, un troll, une villageoise dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, Rosina dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni mise en scène par Alain Françon, Phénice dans *Bérénice* de Racine mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, et Jeanne dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras mise en scène par Emmanuel Daumas.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



**CLÉMENT HERVIEU-
LÉGER**
Günther von Essenbeck

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} septembre 2005, Clément-Hervieu-Léger y a interprété récemment Lambourde dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé mise en scène par Lilo Baur, Don Carlos dans *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Molière mis en scène par Jean-Pierre Vincent, Doraste dans *La Place Royale* de Corneille, mise en scène par Anne-Laure Liégeois, Kapilotadov, fonctionnaire, conseiller surnuméraire (en alternance) dans *Le Mariage* de Gogol, mis en scène par Lilo Baur, Paquien et Oreste, fils d'Agamemnon dans *Andromaque* de Racine par Muriel Mayette-Holtz, rôle qu'il avait déjà interprété pour Nita Klein, Bougrelas dans *Ubu roi* d'Alfred Jarry mis en scène par Jean-Pierre Vincent. Il est Xavier Lechat dans *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau mises en scène par Marc, il est dirigé par Denis Podalydès dans *Fantasio* de Musset, Pierre Pradinas dans *Le Mariage forcé* de Molière, interprète Acaste dans *Le Misanthrope* de Lukas Hemleb – avec qui il avait travaillé pour *Une visite inopportune* de Copi, et Valère dans le *Tartuffe* de Marcel Bozonnet. Il joue également sous les directions de Robert Wilson, Éric Génovèse, Andrzej Seweryn, Andrei Serban. Il retrouve au sein de la Comédie-Française Anne Delbée lors de sa mise en scène de *Tête d'Or* de Claudel, qui lui avait confié le rôle-titre d'*Hernani* de Victor Hugo. En tant que metteur en scène, Clément Hervieu-Léger a dirigé les comédiens de la Troupe en 2014 dans *Le Misanthrope* de Molière Salle Richelieu, après *La Critique de l'École des femmes* en 2011 au Studio-Théâtre. Outre la lecture d'*Esther* de Pierre Du Ryer, il crée dans le cadre des cartes blanches le solo *Une heure avec...* sur un texte de Vincent Delecroix.



**JENNIFER
DECKER**
Olga

Entrée à la Comédie-Française le 1^{er} septembre 2011, Jennifer Decker a récemment interprété Jilly dans *La Mer de Bond* mise en scène par Alain Françon, Martirio dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur, Éliante dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Lisette dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler, Renée Andrieu et Luisa dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé mise en scène par Lilo Baur, Mathurine dans *Dom Juan* de Molière mis en scène par Jean-Pierre Vincent, Virginie dans *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche et Marc-Michel mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti et Ismène dans *Antigone* de Jean Anouilh mise en scène par Marc Paquien. Elle a également interprété Ophélie dans *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare mise en scène par Dan Jemmett, Doña Sol de Silva dans *Hernani* de Victor Hugo mis en scène par Nicolas Lormeau, Cidippe, Phaene et Chœurs dans *Psyché* de Molière mise en scène par Véronique Vella, Cléanthis dans *L'Île des esclaves* de Marivaux mise en scène par Benjamin Jungers, Mariane dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, Aricie dans *Phèdre* de Jean Racine mise en scène par Michael Marmorinos, Shauba dans *Lampedusa Beach* de Lina Prosa mis en scène par Christian Benedetti, Agafia Agafovna dans *Le Mariage* de Nikolai Gogol, mis en scène par Lilo Baur.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS



DIDIER SANDRE
Baron Joachim von
Essenbeck

Louis Laine dans *L'Échange* de Paul Claudel fut le premier rôle de Didier Sandre en 1968. Après un détour vers le théâtre pour enfants et l'animation culturelle avec Catherine Dasté, Didier Sandre participe aux grandes aventures du théâtre subventionné de ces trente dernières années avec, entre autres, Bernard Sobel, Jorge Lavelli, Jean-Pierre Miquel, Jean-Pierre Vincent, Maurice Béjart, Giorgio Strehler, Patrice Chéreau, Luc Bondy, Antoine Vitez, Jacques Lassalle, Christian Schiaretti, Alain Françon. Il participe également à divers spectacles de répertoire ou de création dans des théâtres privés. En 1987, le Syndicat de la critique lui décerne le prix du meilleur acteur et, en 1996, il reçoit le Molière du Meilleur acteur pour *Un mari idéal* d'Oscar Wilde. Récemment, il a travaillé avec Lambert Wilson, Christian Schiaretti, Claudia Stavisky, Christophe Lidon, Hans Peter Cloos, Alain Françon. Il a créé en 2011 au Théâtre de la Madeleine *Collaboration* de Ronald Harwood aux côtés de Michel Aumont et de Christiane Cohendy, spectacle pour lequel il a reçu le prix du Brigadier 2013. Au cinéma, il a tourné sous les directions de Pascale Ferran, Éric Rohmer, Abraham Segal, Lucas Belvaux, Agnès Jaoui et Carlos Saboga. Il participe à de nombreux téléfilms parmi lesquels *Saint-Germain ou la Négociation* de Gérard Corbiau, *Le Sang noir* de Peter Kassovitz; il était Louis XIV dans *L'Allée du Roi* et le Baron de Charlus dans *À la recherche du temps perdu*, films réalisés pour la télévision par Nina Companeez. Didier Sandre travaille régulièrement avec des musiciens dans des programmes qui associent musique, littérature et poésie.

Entré à la Comédie-Française comme pensionnaire le 1^{er} novembre 2013, Didier Sandre y interprète son premier rôle le Pasteur et le Peintre Hauser dans *La Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt mise en scène par Christophe Lidon au Théâtre du Vieux-Colombier, puis Orgon dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Galin Stoev, de Guiche dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès et Capulet dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare mis en scène par Eric Ruf.



**CHRISTOPHE
MONTENEZ**
Martin von Essenbeck

Après une formation à l'école supérieure de théâtre Bordeaux Aquitaine, Christophe Montenez joue notamment sous la direction de Yann Joël Collin dans *Machine Feydeau*, un montage de pièces de Feydeau, et de Galin Stoev dans *Liliom* de Ferenc Molnár. Entré à la Comédie-Française le 8 juillet 2014, il y tient son premier rôle dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Galin Stoev, il a interprété récemment Maffio Orsini dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès, Nikita Ivanytch dans *Le Chant du cygne* de Tchekhov mis en scène par Maëlle Poésy, Filippetto dans *Les Rustres* de Goldoni mis en scène par Jean-Louis Benoit, Al Kooper dans *Comme une pierre qui...* d'après le livre de Greil Marcus *Like a rolling stone, Bob Dylan à la croisée des chemins*, Bobin dans *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche et Marc-Michel mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti, joué dans *L'Autre* de et mis en scène par Françoise Gillard, chanté dans *Cabaret Léo Ferré* sous la direction de Claude Mathieu.

INFORMATIONS PRATIQUES

SALLE RICHELIEU

Place Colette

Paris 1^{er}

EN ALTERNANCE

DU 24 SEPTEMBRE 2016 AU 13 JANVIER 2017

matinée à 14h, soirée à 20h30

RÉSERVATIONS

du lundi au samedi 11h-18h

au guichet et par téléphone au 01 44 58 15 15

par Internet : www.comedie-francaise.fr

PRIX DES PLACES

de 5 € à 41 €

CONTACT PRESSE ET PARTENARIAT MÉDIA

Vanessa Fresney

01 44 58 15 44

vanessa.fresney@comedie-francaise.org

www.comedie-francaise.fr

Suivez l'actualité de la Comédie-Française

 [comedie.francaise.official](https://www.facebook.com/comedie.francaise.official)

 [@ComedieFr](https://twitter.com/ComedieFr)

