



COMÉDIE-FRANÇAISE

# V<sup>x</sup>-COLOMBIER

21 rue du Vieux-Colombier  
Paris 6<sup>e</sup>



## La Musica, La Musica Deuxième (1965-1985)

**Marguerite Duras**

mise en scène Anatoli Vassiliev

avec la troupe de la Comédie-Française

Thierry Hancisse, Florence Viala

et Agnès Adam, Hugues Badet et Marion Delplancke

Nouvelle production

**16 mars >**

**30 avril 2016**

40 REPRÉSENTATIONS

**GÉNÉRALES DE PRESSE**

**16 ET 17 MARS À 20H30**

---

## SOMMAIRE

Édito d'Éric Ruf	p. 3
Le spectacle	p. 4
Textes pour la presse de Marguerite Duras	p. 4
Marguerite Duras	p. 5
Anatoli Vassiliev	p. 6
Lumière de mes yeux, mon regard même...	p. 7
Les costumes	p. 9
Anatoli Vassiliev à la Comédie-Française, impressions d'acteurs	p. 10
Sur le théâtre d'Anatoli Vassiliev	p. 16
Biographies de l'équipe artistique	p. 18
Biographies des comédiens	p. 20
Informations pratiques	p. 22

---

## DATES DU SPECTACLE

**du 16 mars au 30 avril 2016**  
20h30 du mercredi au samedi  
15h les dimanches  
19h les mardis

**générales de presse**  
mercredi 16 et jeudi 17 mars à 20h30

---

## RENCONTRE PUBLIQUE AVEC ANATOLI VASSILIEV ET JEAN-PIERRE THIBAUDAT

**samedi 19 mars de 15h à 17h**  
Entrée libre sur réservation au 01 44 58 15 15  
En collaboration avec les éditions Actes-Sud

---

## GÉNÉRIQUE

### **La Musica, La Musica Deuxième (1965-1985)**

de Marguerite Duras

mise en scène

**Anatoli Vassiliev**

scénographie et lumières

**Anatoli Vassiliev et Philippe Lagrue**

costumes

**Renato Bianchi**

son

**Dominique Bataille**

collaboration artistique

**Natalia Isaeva**

collaboration artistique aux mouvements

**Boaz Trinker**

assistante à la mise en scène

**Hélène Bensoussan**

avec

**Thierry Hancisse**

Lui

**Florence Viala**

Elle

et

**Agnès Adam**

la Vieille Dame

**Hugues Badet**

l'Homme derrière la fenêtre

**Marion Delplancke**

la Femme derrière la fenêtre

Voix de Marguerite Duras au téléphone, Sylvie Genty

Voix de Yann Andrea au téléphone, Jérôme Rebbot

Anatoli Vassiliev connaît bien la Comédie-Française pour y avoir déjà monté *Bal masqué* de Lermontov et *l'Amphitryon* de Molière Salle Richelieu. Il a laissé chez les acteurs et dans l'imaginaire collectif de la Troupe une trace indélébile faite d'infini respect et de crainte mêlés. Anatoli Vassiliev est un chercheur, recoupant par là avec son premier métier de chimiste. Sa méthode de répétition, la perspective de son travail et la considération de son art sont absolument étrangers à nos us et coutumes journaliers tout en nous mettant en prise directe avec l'histoire et l'héritage du théâtre russe, si fantasmé en France. En cela il bouscule nos habitudes et nos hiérarchies et fait grandir notre art. Nous nous sommes vus au début de mon mandat et il m'a appris alors qu'il se passionnait pour Bernard-Marie Koltès et Marguerite Duras. Cet intérêt d'un maître russe pour notre répertoire nous honore et a piqué ma curiosité. Le Théâtre du Vieux-Colombier s'est vite imposé comme l'écrin nécessaire à la partition qu'il compose entre les deux versions de la pièce de Duras, écrites à vingt ans de distance.

---

## LE SPECTACLE

Héritier des grands maîtres du théâtre russe, Anatoli Vassiliev fait son retour à la Comédie-Française. *La Musica* est une courte pièce, initialement écrite pour la BBC, que Marguerite Duras publie en 1965. Elle la reprend vingt ans plus tard avec quelques ajustements en y ajoutant une suite qui forme *La Musica Deuxième*. Anatoli Vassiliev présente ici l'ensemble de ces actes en développant chaque fois une technique d'acteur différente. Passant d'une approche concrète à une dimension poétique, l'extrême précision du jeu se renouvelle telles d'infimes variations musicales. Dès lors, ces retrouvailles entre un homme et une femme dans un bar d'hôtel impersonnel sont d'une bouleversante vérité.



---

## TEXTES POUR LA PRESSE

### I

Ce sont des gens qui se sont aimés et qui se sont séparés. Ils sont encore jeunes. Ils ont trente ans encore, trente-cinq ans. Ils ont lu sans aucun doute. Des diplômés aussi. Ils ont été bien élevés, ils le sont restés, ils en gardent cette élégance qui jamais ne se récuse. Ils sont de bonne volonté aussi, ils ont fait comme tout le monde, ils se sont mariés, ils se sont installés et puis voilà, ils ont été arrachés l'un à l'autre par les forces mauvaises de la passion. Ils ne savent pas encore qu'ils ont été « eus ».

Ils sont à Évreux pour le dernier acte de leur séparation, celui du jugement de divorce. Ils ne savent toujours pas ce qui leur est arrivé. Ils sont venus chacun de leur côté pour se revoir une dernière fois, mais cela, sans presque le vouloir.

Elle paraîtrait plus libre que lui, plus oublieuse du détail de la souffrance, de l'enfer, de leurs torts réciproques. En même temps elle serait moins oublieuse de l'essentiel : c'est en elle que commence à se faire jour une certaine logique, celle du désastre des amants. Lui est encore jeune dans la souffrance, il se débat, il veut l'arracher de sa vie, il doit croire encore un peu au bonheur. Elle, méfiante, la petite, non, jamais tout à fait. Lui est plus exposé qu'elle à la souffrance. Elle le sait, elle sait aussi qu'il appelle cette souffrance, que sans elle il pourrait être cruel, injuste.

Tous les deux dans cet hôtel de France pendant une nuit d'été, sans un baiser, je les ferais parler des heures et des heures. Pour rien d'autre que pour parler. Dans la première partie de la nuit, leur ton est celui de la comédie, de la dispute. Dans la deuxième partie de la nuit, non, ils sont revenus à cet état intégral de l'amour désespéré.

### II

Ce sont des gens qui divorcent, qui ont habité Évreux au début de leur mariage, qui s'y retrouvent le jour où leur divorce est prononcé.

Quand cette pièce a été écrite pour la télévision anglaise il y a vingt ans, l'histoire s'arrêtait là. Maintenant, elle se prolonge en un deuxième acte qui pourrait également s'appeler « La Musica II ». Pour faire que désormais ces deux actes soient inséparables, j'ai décidé de les appeler ensemble, en toutes lettres : *La Musica Deuxième*.

*La Musica* durait 50 minutes.

*La Musica Deuxième* dure 1 heure 40.

C'est les mêmes gens et c'est aussi à Évreux et c'est aussi cet hôtel, l'hôtel de France. C'est après l'audience de la même façon.

Mais cette fois-ci ils ne se quittent pas au milieu de la nuit, ils parlent aussi dans la deuxième moitié de cette nuit, celle tournée vers le jour. Ils sont beaucoup moins assurés à mesure que passe leur dernière nuit. Ils se contrediront, ils se répéteront. Mais avec le jour, inéluctable, la fin de l'histoire surviendra. C'est avant ce lever du jour les derniers instants de leurs dernières heures. Est-ce toujours terrible ? Toujours.

Vingt ans exactement séparent *La Musica* de *La Musica Deuxième*, et pendant à peu près ce même temps j'ai désiré ce deuxième acte. Vingt ans que j'entends les voix brisées de ce deuxième acte, défaites par la fatigue de la nuit blanche. Et qu'ils se tiennent toujours dans cette jeunesse du premier amour, effrayés. Quelquefois on finit par écrire quelque chose.

---

## MARGUERITE DURAS

Marguerite Duras est née le 4 avril 1914 près de Saïgon, alors en Indochine Française. Très tôt orpheline de père, elle suit sa mère, institutrice, dans ses différentes mutations jusqu'à une terre isolée dans le delta du Mékong qui inspirera plus tard plusieurs de ses romans phares (*Un barrage contre le Pacifique* – qui la révélera en 1950, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *L'Éden Cinéma*). À Paris pour ses études de droit, elle fait la rencontre de Robert Antelme qu'elle épouse en 1939. Résistante pendant la guerre dans le même réseau que François Mitterrand, ses premiers pas littéraires sont intrinsèquement liés à son engagement politique. À partir des années 1950, elle s'écarte du Parti communiste français et se consacre exclusivement à l'écriture, romanesque avant tout, mais également cinématographique et théâtrale, et devient l'une des figures incontournables du Nouveau Roman. Son œuvre, sous des formes stylistiques novatrices, explore en profondeur les thèmes qui lui sont le plus intimes : l'amour, le temps, l'attente, la sensualité féminine, l'alcool. De ses titres majeurs, on citera *Moderato cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, *Savannah Bay*, *La Maladie de la mort*. Elle décède à Paris en 1996.



---

## ANATOLI VASSILIEV

Né en 1942, Anatoli Vassiliev mène tout d'abord des études supérieures de chimie à Rostov-sur-le-Don, puis devient pour un temps chercheur dans un institut de chimie en Sibérie et sur un bateau de recherches océanographiques au port de Vladivostok.

Ayant pratiqué le théâtre à l'université, il intègre en 1968 la faculté de mise en scène de l'Institut d'État d'art dramatique Lounatcharski de Moscou (GITIS), dans les classes d'Andreï Popov puis de Maria Knebel, ancienne élève de Stanislavski.

Dans les années 1970, alors que le paysage culturel est verrouillé par le régime soviétique, il dirige une troupe et monte plusieurs spectacles à Moscou, au Théâtre Stanislavski puis au Théâtre Taganka. La Péréstroïka lui permet de s'établir et de fonder le théâtre École d'art dramatique en 1987, qu'il inaugure avec *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Ce théâtre – qui a déménagé en 2001 dans un bâtiment neuf dont il a élaboré l'architecture avec le scénographe Igor Popov – fut pendant près de vingt ans un laboratoire théâtral où Vassiliev put développer une recherche formelle majeure à travers les écritures russes et européennes, interrogeant en profondeur le travail du comédien, dans son utilisation de la voix et du corps, et l'organisation générale de la représentation théâtrale. Des comédiens français

séjournent régulièrement à l'École d'art dramatique de Moscou, notamment grâce à l'Académie expérimentale des théâtres, avec laquelle Anatoli Vassiliev collabore à plusieurs reprises. La situation politique de la Russie contemporaine le conduit à une rupture des rapports avec son administration : il quitte son théâtre en 2006 et s'installe en France.

Les premières tournées à l'étranger d'Anatoli Vassiliev datent de la fin des années 1980 (*Le Cerceau* de Slavkine, en 1987-88). Depuis, il présente ou crée ses spectacles dans de nombreux pays européens, acquérant progressivement une renommée internationale. Son théâtre était depuis des années membre de l'Union des Théâtres de l'Europe (UTE).

La pédagogie étant une part indissociable de son travail, il n'a jamais cessé d'enseigner sa méthode, menant de nombreux stages partout en Europe (en France à l'ARTA – Cartoucherie de Vincennes), travaillant avec les écoles de théâtre, comme à l'ENSATT (Lyon) où il a dirigé de 2004 à 2008 un département de recherche et de formation à la mise en scène.

Anatoli Vassiliev a reçu de nombreux prix et distinctions. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *À propos de Bal masqué* (Lansman) et *Sept ou huit leçons de théâtre* (P.O.L), *L'Analyse-action*, *Maria Knebel* (Actes Sud-Papier).

### SPECTACLES D'ANATOLI VASSILIEV

#### Premiers spectacles à Moscou

- 1973 *Solo pour Horloge et Carillon*, Zagradnik (Théâtre d'Art de Moscou)
- 1978 *La Première Variante*, Vassa Zheleznova d'après Gorki (Théâtre Stanislavski)
- 1979 *La Fille adulte du jeune homme*, Slavkine (Théâtre Stanislavski)
- 1984-1985 *Le Cerceau*, Slavkine (Théâtre Taganka, et tournée européenne en 1987-88)

#### Quelques créations du théâtre École d'art dramatique

- 1987 *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello (tournée européenne, États-Unis, Mexique)
- 1990 *Ce soir on improvise*, Pirandello (tournée à Parme, Fontaneletta, en Autriche et en Yougoslavie)
- 1992 *La République*, Platon
- 1993 *Fiorenza et Joseph et ses frères*, Thomas Mann (tournée en Pologne, au Togo et Japon)
- 1994 *Amphitryon*, Molière (tournée européenne et Colombie)
- 1996 *Les Lamentations de Jérémie*, textes de l'Ancien Testament
- 1998 *Don Juan ou le Convive de pierre et autres poèmes*, Pouchkine
- 2000 *K... et Mozart et Salieri*, Pouchkine
- 2001 *Materiou-Médée*, Heiner Müller et *Iliade. Chant XXIII*, Homère
- 2004 *Du Voyage d'Onéguine*, Pouchkine et Tchaïkovski
- 2006 *Don Juan est mort*, Pouchkine et Dargomyzhsky

#### Quelques créations à l'étranger

- 2008 *Médée*, Euripide (Épidaure, Hellenic Festival)
- 2009 *Les Journées entières dans les arbres*, Marguerite Duras (Budapest et Kaposvar)

#### Créations en France

- 1992 *Bal masqué*, Lermontov – Comédie-Française
- 2002 *Amphitryon*, Molière – Comédie-Française
- 2007 *Thérèse-philosophe*, Marquis Boyer d'Argens – Odéon Théâtre de l'Europe et version radiophonique pour France Culture
- 2016 *La Musica, La Musica Deuxième (1965-1985)*, Marguerite Duras – Théâtre du Vieux-Colombier / Comédie-Française

#### Tournées en France

- 1988 *Le Cerceau*, Slavkine – MC93 Bobigny
- 1999 *Don Juan ou le Convive de Pierre et autres poèmes*, Pouchkine – Théâtre du Soleil
- 2003-2004 *Médée-matériel*, Heiner Müller – TNP, Villeurbanne ; TNB, Rennes ; Théâtre Nanterre-Amandiers
- 2006 *Du Voyage d'Onéguine*, Pouchkine et Tchaïkovski – Odéon Théâtre de l'Europe

#### Au Festival d'Avignon

- 1988 *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello
- 1996 *Les Lamentations de Jérémie*
- 1996 *Amphitryon*. Huit dialogues de trois actes de la comédie, Molière
- 2002 *Médée-matériel*, Heiner Müller
- 2006 *Mozart et Salieri*, Pouchkine
- 2006 *Iliade. Chant XXIII*, Homère
- 2008 *Platon /Magritte* – Atelier Vassiliev
- 2008 *L'Impromptu de Versailles*, Molière – Atelier Vassiliev
- 2013 *Éloge au désordre et à la maîtrise* – participation à l'hommage de l'Académie expérimentale des théâtres

---

## LUMIÈRE DE MES YEUX, MON REGARD MÊME : LEÇONS EN SOLFÈGE DE LA PASSION CHEZ MARGUERITE DURAS

Marguerite Duras. Cette langue sèche, presque ascétique des premières œuvres, surtout des pièces dramatiques (« Beckett en jupe », comme la nommaient beaucoup de critiques). Mais toute cette austérité apparente est étrangement superposée sur les descriptions des relations amoureuses... On est obligé de suivre quelque analyse teintée d'érotisme, laissant à la fin un résidu sec, décanté et évaporé de la matière verbale de la passion. *Les Petits Chevaux de Tarquinia, Moderato cantabile, Le Vice-consul, Le Square, La Musica, Suzanna Andler* – toutes ces œuvres appartiennent, sans doute, à l'héritage classique de la littérature française consacrée à l'amour... Mais quelque part, au milieu de la vie, le paysage change : l'ancienne fermeté claire du langage est fissurée, et à travers ces fractures, ces trous, on voit pénétrer des néologismes, des jeux phonétiques, des expériences de syntaxe et de glossolalie. L'action elle-même commence à se dérouler dans les champs beaucoup plus arides de la passion éteinte, sur les chemins du désespoir qui brûlent sans pitié ce qu'il nous reste de la psychologie du personnage, de toutes les justifications rationnelles (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, tout le cycle consacré à Aurélia Steiner, *Hiroshima mon amour, Les Eaux et les forêts, Le Shaga*). Avec cela, il arrive une chose complètement inattendue : à partir d'un âge assez mûr, Marguerite Duras, « la reine Margot » de la littérature française, se met soudain à publier des récits, relativement courts et très ouverts, parfois effleurant la pornographie (*Les Yeux bleus cheveux noirs, L'Homme assis dans le couloir, La Pute de la côte normande, L'Amant, La Maladie de la mort*). L'amour, l'envoûtement douloureux et la mort, la mécanique physiologique irrésistible de la passion, des histoires invraisemblables et des unions secrètes – on peut trouver cela à volonté dans les livres éhontés et effervescents, ces œuvres très littéraires et très philologiques de Duras de cette période tardive.

Regardons de plus près cette dentelle soyeuse de subtilités de la passion. On peut sentir d'une façon presque tangible cette tension extrême de la passion, et après, ce champ noir et brûlé qu'il faut passer, étape par étape ; on peut éprouver cette rage chaleureuse de honte dans cette chambre fermée et claustrophobique où il faut supporter la douleur – minute par minute. Qu'est-ce qui nous rappelle ce voyage ? Pourquoi Duras utilise-t-elle encore et encore le même paradigme – car ici le paysage dévasté reste fondamentalement le même ? Cette alternance rythmique des histoires, des rendez-vous, des contacts charnels presque impersonnels – presque comme les répétitions rythmiques de Bellini et Uccello, avant que n'arrive le contrepoint –, juste un point de souffle qui se calme peu à peu après un spasme violent de la passion.

Dans ce sens, les choses deviennent beaucoup plus claires lorsqu'on se tourne vers *La Musica Deuxième*. Cette pièce peut servir de référence pour marquer les deux périodes de la création littéraire de Duras. Le texte a été re-écrit par l'auteur à deux reprises : la première version,

*La Musica*, a été composée en 1965 comme une petite pièce commandée par la BBC (la version filmée s'appelait *En pleine lumière*) ; la seconde, cette « deuxième » musique par excellence – exactement vingt ans plus tard, en 1985. En essayant de saisir le noyau du conflit dramatique, Duras parle de la différence entre les deux personnages, entre la femme (Anne-Marie Roche) et l'homme (Michel Nollot) : « ... c'est en elle que commence à se faire jour une certaine logique, celle du désastre des amants. Lui est encore jeune dans la souffrance, il se débat, il veut l'arracher de sa vie, il doit croire encore un peu au bonheur. »

Le spectacle d'Anatoli Vassiliev se compose de trois parties (les deux pièces sont jouées à la suite). Le premier acte (*La Musica*) est une sorte de post-mortem de l'amour perdu, une analyse détaillée, une dissection presque chirurgicale des relations antérieures. Ici, il y a des récriminations, le désir et la soif de compréhension : on joue avec la psychologie de l'amour, avec la machinerie de la jalousie et du pardon. Cette partie se termine par la dernière tentative de réconciliation, la dernière prière adressée à la femme, ainsi que par la solution un peu bizarre qu'elle offre à son partenaire. Pendant ces vingt ans qui se sont écoulés, Duras, de son propre aveu, ne pouvait pas se débarrasser des personnages qui continuent à s'imposer à elle, à la hanter... Elle dit : « Je trouvais que la première partie n'allait pas très loin ». Dans le deuxième acte (la première partie de *La Musica Deuxième*) les mêmes personnages, comme après un black-out total, se réunissent dans le même hôtel mais cette fois-ci – sans ce fardeau pesant du passé partagé. Dans la joie terrifiante des structures ludiques ils jouent ensemble les jeux réciproques de la séduction et de l'oubli. Et uniquement dans le troisième acte (la fin de *La Musica Deuxième*), en se repliant sur les mêmes sujets, la psychologie de la première partie est remplacée par la métaphysique : un homme commence enfin à comprendre ce que la femme poursuivait sans cesse dans ses pérégrinations solitaires à travers les bars, les hôtels, les cinémas déserts...

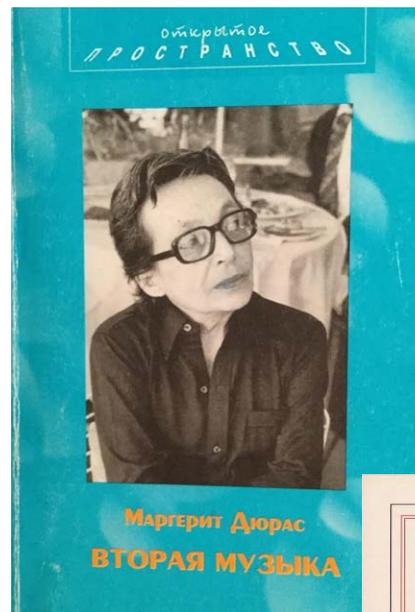
Ces « premiers moments », ces instants fous, ces éclats de passion – tout ce que la femme cherche pendant ces rencontres clandestines – deviennent presque une paraphrase physique de l'idée chrétienne de la résurrection charnelle, deviennent une promesse et une prémonition du salut... Ce spasme de la passion est finalement présenté comme un éclat de la lumière aveuglante, presque insupportable, de l'esprit pur. C'est l'incarnation même de l'Eros de Platon et de l'érotisme lui-même comme modèle essentiel de l'amour chrétien présenté par le prisme du désir absolu. Cet amour insolite qui n'attend ni bonté, ni compréhension, ni tendresse de ses adeptes – mais uniquement leur capacité à répondre à l'appel du désir comme s'il s'agissait de pouvoir réciproquer quelque signe secret de ce Dieu obscur, de ce soleil noir d'Hiroshima. L'amour qui est absolument injuste, complètement asymétrique : mon bien-aimé ne

## LUMIÈRE DE MES YEUX, MON REGARD MÊME : LEÇONS EN SOLFÈGE DE LA PASSION CHEZ MARGUERITE DURAS

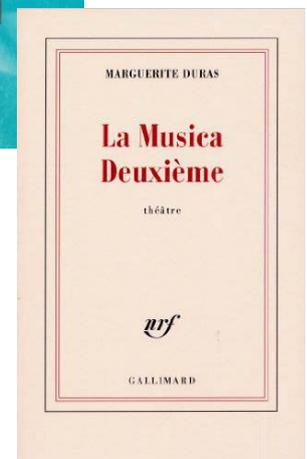
me doit rien – par contre, c'est moi qui doit tout offrir, de mon libre choix. L'aimer avec passion – c'est-à-dire, lui accorder la liberté totale, absolue, le sauvegarder même de moi-même avec toutes mes exigences, toutes mes demandes, en protégeant soigneusement cet espace libre, où il peut vivre et respirer – même sans moi... C'est Duras, dans ses œuvres insolentes et ironiques, qui nous propose ce paradigme de la passion pure, qui en même temps n'est rien que la liberté pure...

Cette analyse soigneuse devient immédiatement claire pour quiconque tombe amoureux, elle constitue l'alphabet primaire de l'amour. Mais il y a ici un petit secret : dans cette foi vivante, dans cette réalité ontologique de la passion qui nous promet finalement l'immortalité et le salut, l'accès est uniquement possible par une petite porte de l'esprit toujours propre à soi. À l'image du Christ qui est avant tout un individu, mon bien-aimé reste toujours unique, renouvelé, sauvé de la mort, de l'oubli, de l'ennui insupportable des relations quotidiennes : il porte cette empreinte indélébile de mon regard passionné pour que le Dieu lui-même puisse le reconnaître en toute éternité... Et il est reconnu aussi par son nom unique et secret accordé par la passion : «... que d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage... »

Natalia Isaeva, février 2016



*La Musica Deuxième*, recueil de pièces de Marguerite Duras (traduction en russe de Natalia Isaeva) grâce auquel Anatoli Vassiliev a découvert l'œuvre de l'auteur.



## LES COSTUMES – SÉANCE D'ESSAYAGES



Première partie



Deuxième partie



Troisième partie

## ANATOLI VASSILIEV À LA COMÉDIE-FRANÇAISE, IMPRESSIONS D'ACTEURS



De gauche à droite, en l'air : Jérôme Pouly, Jean-Pierre Michaël, Éric Génovèse, en bas : Pierre Heitz, Gilles Delattre, Éric Ruf, Céline Samie, Thierry Hancisse, Florence Viala, Alexandre Pavloff, Jacques Poix-Terrier, dans *Amphitryon* (2002)

Pour évoquer le travail d'Anatoli Vassiliev, pédagogue et metteur en scène russe, qui avait déjà été invité à la Comédie-Française pour l'entrée au Répertoire de Lermontov avec *Bal masqué* en 1992 et pour sa vision inédite d'*Amphitryon* en 2002, la parole des comédiens qu'il a dirigés – pour qui il y a un avant et un après Vassiliev – est le témoignage le plus éclairant.

La parole de quatre d'entre eux met en perspective sa méthode de travail sur ses trois mises en scène au Français : Thierry Hancisse et Florence Viala (pour la création cette saison de *La Musica*, *La Musica Deuxième* (1965-1985) et *Amphitryon*), ainsi que Catherine Salviat (*Bal masqué*) et Céline Samie (*Bal masqué* et *Amphitryon*).

### THIERRY HANCISSE

Anatoli Vassiliev attend des comédiens une grande ouverture. Particulièrement en France, il considère qu'ils se protègent et recourent avec beaucoup de parcimonie à leur intimité profonde et se livrent très peu au public. Or Vassiliev veut un rayonnement de la personne, en l'occurrence Thierry Hancisse en tant que Thierry Hancisse et non comme personnage.

Le deuxième point est sa conception de l'œuvre et l'analyse qu'il en fait. Sa méthode pour appréhender *La Musica Deuxième* n'est pas la même que pour *Amphitryon*, il l'analyse de façon transversale, verticale, horizontale car il a compris que c'était une œuvre extrêmement fragmentée. Chaque fragment a sa vie propre et peut être en corrélation avec un autre. Il y a ainsi plusieurs lignes transversales qui servent de perspective, de but à l'acteur. Pour parvenir à ce but, on analyse le sens de chaque fragment et on se lance dans « l'étude » qui est une sorte d'improvisation assez libre autour du texte mais sans en dire les mots. Cette improvisation qui se fonde sur notre vécu personnel doit s'ouvrir complètement pour provoquer de l'émotion, du verbe, une relation entre Florence Viala et moi. On travaille ainsi depuis un mois en changeant constamment les situations tout en essayant d'être le plus proche possible de celles de Duras. Le bagage émotionnel étant constitué, les mots viennent se mettre ensuite dessus. Le processus est donc inverse puisque souvent, l'apprentissage du texte précède l'expression des sentiments qui s'appuient sur les mots. Par conséquent, sa demande ouvre des perspectives sur la communication magnétique, intuitive que l'on a avec le public et qui devient plus forte. Pour *Amphitryon*, il s'agissait plutôt de trouver un rapport nécessaire entre les acteurs qui étaient assis l'un en face de l'autre, à six mètres de distance. Si l'on n'y parvenait pas, on ne parlait pas.

Anatoli Vassiliev demande une perte de repères. Son travail sur l'« étude » a pour but d'affaiblir l'intellect pour que l'émotionnel et les mots jaillissent, sans réfléchir, dans des pulsions.

Il s'adapte à l'auteur : pour *Amphitryon*, on a toujours travaillé sur le texte. Contrairement à Duras, Molière, c'est l'énergie du mot. Vassiliev avait identifié trois formules dans le langage. Selon lui, le texte d'*Amphitryon* relevait de la formule « déclarative affirmative », impliquant une énergie de projection vocale et de déconstruction des mots. Il avait également décelé la « rime interne » que j'ai effectivement identifiée dans plusieurs textes mais dont aucun autre metteur en scène ne m'a parlé. Ces rimes internes, avec des points d'affirmation sur les voyelles, donnent une autre ligne énergétique dans le texte.

La représentation d'*Amphitryon* était donc très physique et fonctionnait davantage sur le partage de l'énergie

que sur le magnétisme. Nous faisons du wu shu, une forme de tai chi proche du combat, qui nous a réunis sur la sphère énergétique, tandis que pour *La Musica*, la concentration liée au tai chi nous relie sur quelque chose de beaucoup plus intime et sacré. À partir des sensations et du magnétisme qu'il perçoit dans la relation entre les comédiens, il élabore la mise en place. Au stade actuel des répétitions, nous n'en sommes pas encore là, mais nous allons y venir...

Sa lecture de Molière et de Duras est très éclairante car c'est un amoureux du verbe. Il est par ailleurs extrêmement influencé par la culture asiatique, ce qui explique sûrement son impressionnante ouverture à l'autre. Ceci, conjugué à une exigence sur le plan humain, lui donne la capacité de lire et d'honorer un auteur dans ce qu'il a de plus beau et de plus pur. Vassiliev a une science, un génie de cette fidélité. Il place l'auteur, l'acteur, l'humain dans un domaine sacré, théâtral et artistique.

Il souhaite que le public participe à cette expérience émotionnelle par un transfert complet des énergies. Il ne cherche pas à provoquer le public mais à l'inscrire et à lui faire partager ce magnétisme parce que, s'il est exclu de cette recherche, pour ne pas dire de cette sphère sacrée, tout devient très vite mécanique, technique et ce, même si le comédien est sincère.

Personnellement, il y a un avant et un après Vassiliev. Avant de le rencontrer, je travaillais déjà intuitivement sur le principe du magnétisme, de l'ouverture, de la primeur des émotions sur le texte. Depuis que je le connais, j'ai compris que je n'étais pas seul à avoir cette quête et qu'au fond, je n'étais pas libre car j'étais « contingenté » avec une pratique française conventionnelle. Avec lui, je me suis senti tout de suite libre dans cette recherche et cela a énormément changé mon rapport au travail et au temps.

### FLORENCE VIALA

Ce fut à l'époque d'*Amphitryon* une rencontre très marquante. La méthode inventée par Anatoli Vassiliev est unique et lui seul peut la transmettre véritablement. Il est difficile d'expliquer concrètement comment on arrive à une telle force intérieure et une telle liberté dans le jeu. Je ne sais pas si c'est parce qu'il a suivi des études de chimie, mais il fait un travail très précis à partir d'expériences avec nous : il fait de la chimie avec ses acteurs. On ne fait jamais appel à la mémoire comme telle, mais seulement à une mémoire sensorielle, organique. Tout est inscrit dans notre corps. Nous ne sommes pas vraiment dans l'improvisation car le travail effectué minutieusement a tout balisé. Il découpe toute la pièce en fragments et on en définit très précisément les enjeux.

Il procède comme s'il inversait l'ordre de lecture de droite à gauche ou faisait marcher les pendules à l'envers, ce qui demande un véritable effort physiologique. Depuis le début des répétitions sur Duras, il refuse que nous mémorisions le texte afin que les émotions soient organiques et non pas psychologiques. Tous les metteurs en scène ont ce désir, mais avec lui le texte rentre vraiment par le corps avant d'atteindre le cerveau

et, par rapport à ceux qui font un travail sur le corps, c'est ici un processus physiologique. On travaille beaucoup assis sur des chaises – c'était aussi le cas pour *Amphitryon*. Deux semaines avant la première, nous sommes allés sur le plateau, chacun muni d'un plan qu'il nous avait dessiné. Nous nous demandions quand il fallait faire ce qui était indiqué. Mais il avait raison, chacun savait, sans en avoir conscience.

Anatoli Vassiliev recourt énormément aux paraboles afin que nous fassions nôtres les images qu'il nous transmet. Elles permettent aussi de préserver l'« organique » de toute rationalisation excessive : le texte, qui prime par-dessus tout, doit venir des organes. C'est en cela qu'Anatoli est unique. Il refuse que l'acteur puise systématiquement en lui les émotions, et particulièrement pour *La Musica*.



Florence Viala dans *Amphitryon* (2002)

Passé un certain âge, nous avons tous vécu la séparation du couple racontée par cette pièce. Si l'on fait appel à des souvenirs, même émotionnels, les images sont pour lui trop petites, trop collées à nous. Avec son processus (terme qu'il emploie souvent), les mots jaillissent au bout d'un chemin qui a été extrêmement différent d'un travail habituel.

Pour *La Musica*, contrairement à *Amphitryon*, nous travaillons plus sur des sortes d'improvisations, qu'il appelle des « études ». Le but est de trouver l'émotion créée par le rapport entre les acteurs, avec un texte parallèle à celui de Duras. D'ailleurs, il ne demande pas que les mots lui soient traduits en russe. Rien qu'au son de la voix, il entend et sait où nous en sommes. Il ne cherche pas à cacher à l'acteur ce qu'il sait, il veut casser une routine de travail, c'est parfois difficile et douloureux.

Pour *Amphitryon*, on suivait un « training verbal » qui permettait une puissance vocale grâce à des techniques proches du chant et de la pratique instrumentale à vent. Selon lui, les acteurs français n'ont pas d'affirmative (parmi les trois intonations qu'il a identifiées : interrogative, affirmative, narrative) et leurs phrases restent en suspens.

Il faut donc mettre l'intonation ailleurs.

Il va toujours au cœur des œuvres en mettant son travail au service d'un texte pour essayer d'en révéler l'essence intrinsèque. Ce qui l'intéressait dans *Amphitryon* était la question de la perte d'identité. Je pense que pour *La Musica*, il est aussi au cœur de ce que Duras cherchait, même parfois par instinct. Comme Alain Françon, il veut parler d'une œuvre et non de lui-même, mais tous deux empruntent des chemins opposés.

Je crois qu'il essaie de provoquer le public de la même manière qu'il provoque les acteurs. Par « provoquer », j'entends « produire » des émotions. Si on laisse faire, son théâtre peut toucher directement les gens au corps. Il voudrait que le monde soit relié ainsi : lui, les acteurs, les spectateurs et Dieu. Ce processus est dément.

## ANATOLI VASSILIEV À LA COMÉDIE-FRANÇAISE, IMPRESSIONS D'ACTEURS

### CATHERINE SALVIAT

Beaucoup de metteurs en scène m'ont influencée mais Georgio Strehler et Anatoli Vassiliev sont ceux qui m'ont le plus apporté. Je me souviens de ma première rencontre avec Anatoli. Valérie Dréville et moi allions passer une audition pour *Bal masqué*. Au premier abord, il est très impressionnant. Lorsque nous avons appris que nous étions choisies, ce fut pour moi un grand bonheur.

Pendant les répétitions, il avait une façon très particulière, inattendue et géniale, de travailler en prenant les choses à l'envers. Nous n'avons jamais fait de filage mais, le jour de la première, alors que nous nous attendions à faire des raccords avant la représentation, Anatoli a souhaité faire une lecture de la pièce, sur scène, assis autour d'une grande table. La déstabilisation était totale mais très bénéfique. Cette manière d'aborder les choses sous un autre angle, d'en faire le tour dans un sens inverse, avec un regard neuf, nous fait revenir au même point. La richesse de l'expérience réside dans le fait d'avoir fait ce cheminement inverse.

Il amenait les comédiens au bout de leurs retranchements pour qu'ils abandonnent certaines habitudes de jeu. Même s'il n'est pas toujours évident de cerner sa volonté et sa demande, il faut se laisser aller et accepter sa méthode pour l'intelligence du résultat. Par exemple, pendant que mon personnage (la Baronne) subissait les moqueries d'Arbenine joué par Jean-Luc Boutté, Anatoli me demanda de réciter en moi-même le Notre Père en russe. L'effet de détachement provoqué ainsi était radical et le moyen, tellement original. Le fait de répéter le texte assis sur des chaises, quel que soit le registre, y compris la déclamation des grandes passions, est également surprenant, mais très formateur pour ce qui est de l'expression des sentiments. Nous n'avons pas travaillé sur l'intonation, comme cela fut le cas pour les spectacles suivants, mais il recourait déjà aux exercices d'improvisation. C'est ainsi qu'il a gardé mon interprétation « cow-boy » de la baronne.

J'ai adoré jouer cette pièce. Ce spectacle m'aura énormément marquée sur le plan professionnel et personnel. *Bal masqué* fait partie de cette grande aventure humaine avec une distribution nombreuse, des deuils, des amours, des naissances...

Il est également très important dans l'histoire de la Comédie-Française. Avoir invité Anatoli à monter Lermontov est un grand défi bien qu'il soit regrettable que les gens n'aient pas toujours compris ce spectacle. Le rapport au temps était déstabilisant. Lorsque Valérie Dréville allait chercher le bracelet, l'attente de Jean-Luc Boutté était en temps réel, c'est-à-dire plus de cinq minutes. Pour Anatoli, la durée de cette attente n'était pas un problème car elle se justifiait. Son rapport au temps est nourri. La scénographie pouvait également paraître énigmatique par la présence de trois grandes tranchées. À l'origine, elles devaient accueillir les musiciens qui restaient visibles à mi-hauteur. Lorsqu'il a réalisé qu'ils



Catherine Salviat et Didier Bienaimé dans *Bal masqué* (1992)

ne pourraient pas rester immobiles comme des statues pendant toute la durée du spectacle, Anatoli leur a demandé de jouer depuis les coulisses. Mais les tranchées sont restées, les déplacements ont été imaginés avec celles-ci et adaptés à la petite voiture de Jean-Luc Boutté qui ne pouvait plus se déplacer seul. Anatoli lui vouait une très grande admiration.

Anatoli révèle les comédiens. J'ai ainsi découvert, chez certains comédiens en tant que spectatrice d'*Amphitryon*, une facette de jeu que je ne leur connaissais pas et qui est magnifique. Il est d'une grande exigence envers nous, comédiens, à qui il demande toujours davantage sans qu'on sache vraiment comment le satisfaire. Son intelligence nous amène cependant à tout accepter de lui. Je n'ai jamais ressenti un tel amour entre lui, nous, comédiens, et les personnages. J'ai l'image, difficilement descriptible, d'un magma d'amour dans lequel les trois sont mélangés. Ma vision est très personnelle: je le perçois comme un épicurien qui aime la vie et qui a l'art d'emmenner ses comédiens très loin. La pièce de théâtre est, pour lui, un prétexte à vivre en tant qu'être humain.



Thierry Hancisse et Céline Samie dans *Amphitryon* (2002)

### CÉLINE SAMIE

On attribue à Anatoli Vassiliev une méthode de travail mais elle n'est pas figée. Il prend en compte la personnalité de chaque acteur et adapte sa demande. Par contre, il attend de nous tous une disponibilité totale, un abandon de nous-mêmes. Ce qui l'intéresse surtout, c'est le processus de travail. Il s'interroge sur le sens et la portée de chaque phrase, sur le nœud de chaque pensée. Son approche est très belle et ouvre des horizons imaginaires. Le rapport au texte est fondamental et, dans sa façon de l'analyser, on perçoit sa formation initiale de chimiste. Dans chaque scène, il mettait en évidence un cheminement: « de A à Z », disait-il. Nous savions où se trouvait le « point Z ». Pour y parvenir, le trajet est jalonné de points de rencontre. Mais, pour lui, aucune représentation n'est figée et, chaque jour, des accidents différents peuvent se produire. Il nous demande de faire avec, d'en jouer, d'emprunter un autre trajet, quel qu'il soit, pourvu qu'on parvienne finalement au point Z. Il m'a transmis cette acceptation de l'accident. Il m'est arrivé d'en avoir sur d'autres spectacles plus « conformes », plus « formels » et de ne plus avoir peur, voire de m'amuser avec cet accident. Il faut l'accepter mais c'est vertigineux. C'est ainsi que l'acteur trouve la liberté que Vassiliev attend de lui.

Son analyse de la pièce passait, pour *Amphitryon* davantage que pour *Bal masqué*, par un recours à des paraboles. Nous répétions, pour ces deux pièces, souvent sur des chaises. On se rend compte qu'on n'a effectivement besoin de rien d'autre que du texte. Les déplacements sont comme une chorégraphie qui raconte encore autre chose. Dans *Amphitryon*, je faisais souvent le grand écart. C'était ma manière de me détendre. Il m'a demandé, sans l'expliquer, de le faire également pendant le spectacle. Il avait peut-être compris que c'était un moyen de me détendre et, qu'à un moment donné, j'en avais besoin. Après le travail à la table, il nous a donné à chacun un schéma indiquant les déplacements mais le lien n'était pas évident à établir avec la pièce. Tel le chimiste qu'il fut pendant ses années de formation, il met en scène par étapes successives et superposées comme s'il manipulait des atomes et les multipliait. Ses écrits abordent le théâtre de façon très physique, chimique, raisonnable. Tout en aimant, je pense, l'irraisonnable, sa pensée est raisonnable.

Quant au training verbal qu'il avait initié pendant les répétitions d'*Amphitryon*, Jérôme Pouly et moi ne l'avions pas suivi. En effet, les répétitions se déroulaient par groupes : les valets et les maîtres. Quant à *Bal masqué*,

## ANATOLI VASSILIEV À LA COMÉDIE-FRANÇAISE, IMPRESSIONS D'ACTEURS

nous avons eu quelques cours de danse et de chant pour les besoins de la mise en scène et du texte.

Ce qui était pour moi magnifique à vivre et à faire, était, dans *Bal masqué*, ce rapport avec la temporalité qu'on retrouve dans les films russes. L'attente en temps réel provoque, en face, des réactions et des émotions très fortes. Lermontov évoque le rapport au temps, à la vie, à la mort ainsi que le réel et l'irréel. Je pense aussi que le fait de commencer le spectacle par une partie de cartes n'était pas anodin. Bien que ces tours ne pouvaient être vus par les huit cents spectateurs, Vassiliev voulait que ce soient de vrais tours. Cela met les comédiens dans une condition particulière. Peut-être est-ce une réflexion sur l'art vivant. Le spectateur doit participer, et cette attente doit être aussi pour lui une épreuve intellectuelle et physique. L'attente était double: le personnage attendait le retour de sa femme en pensant qu'elle l'avait trahi et le spectateur attendait qu'il se passe quelque chose sans forcément comprendre cette attente qu'il subissait. Sa

vision du public est, je pense, très soviétique et liée à la place du théâtre. Là-bas, tout est théâtre et le public est un acteur qui vient pour être remis en question, pour être libre.

Dans *Amphitryon*, il n'y avait pas ce rapport au temps. Ce qui le touchait était, je pense, le rapport métaphysique qu'on retrouve dans *Le Banquet* de Platon qu'il apprécie particulièrement: qui est l'homme, qui est Dieu?

Anatoli m'a apporté deux choses fondamentales. Accepter l'accident, c'est accepter d'être une page blanche et d'avoir l'indécence d'être soi sur scène. Cette acceptation est vertigineuse. Malgré les répétitions qui ont tout balisé, on ne sait jamais ce qui va se passer sur scène. Il m'a également apporté une grande réflexion, qui l'a toujours été mais encore plus aujourd'hui, sur « qu'est-ce qu'être acteur? ».

L'ensemble de ces propos a été recueilli par Florence Thomas, archiviste-documentaliste à la Comédie-Française



Caroline Appéré, Valérie Dréville, Sophie Caffarel, Jean-Michel Vier, Jean-Luc Boutté, Ariane Privat, Céline Samie dans *Bal masqué* (1992)

### LE TERRAIN DE LA PHYSIQUE THÉÂTRALE

L'art de l'acteur chez Vassiliev combine l'énergie du corps, de l'âme et de l'esprit. La grande difficulté pour une culture laïque, est de garder un rapport organique à cette dimension spirituelle. Dans un pays qui comme la France a pourtant prétendu dépasser le lien du politique et du théologique, on a largement confondu cette dimension spirituelle avec un théâtre religieux ou sacré. Or cette présence d'un rapport à l'esprit n'est pas d'abord religieuse (intime), mais éthique, elle traite des rapports qui tiennent ou brisent les êtres humains. Cette manière (affichée) de liquider notre héritage théologico-politique s'est traduite par un humanisme tout aussi intransigeant: une injonction à la morale (d'État), qui, pas plus que le pouvoir d'origine religieuse, ne souffre aucune contradiction. Ce qui est catastrophique pour construire un espace de jeu spécifiquement théâtral, comme Vassiliev l'explique magistralement dans ces lignes: «Le conflit dramatique implique l'antagonisme, qui est un problème philosophique profond. L'acteur humaniste ne parvient à exprimer le conflit que par l'agression. Aux répétitions, les partenaires, qui sont des antagonistes dramatiques, n'arrivent pas à construire des conflits profonds. Ils disent: "Mais comment ça se fait, ce n'est pas moral! Se conduire comme ça, avec un ami, avec sa mère ou avec une maîtresse, c'est immoral." Ils ignorent que le drame est amoral, parce que sa matière est le conflit, et que le conflit est une conception amoral; c'est le résultat du conflit qui est moral: ce n'est pas la même chose! Et finalement, tout le conflit est fabriqué, artificiel, superficiel, et il n'y a pas d'amour. Parce que le conflit dans le drame est recouvert d'un grand sentiment d'amour: du sentiment d'une idée positive, qui vient accomplir l'œuvre dramatique.\* » D'une grande lucidité sur les blocages catastrophiques d'une vision humaniste, on ne peut que s'étonner de l'optimisme que Vassiliev lui oppose, sur la capacité du théâtre à redonner vie au conflit, et surtout, à le résoudre sur un plan cette fois-ci justement moral. Il y aurait une morale possible, non à l'origine du drame, mais après lui. Cette position (que nous devons tenir pour une hypothèse) prend chez lui la forme d'une véritable profession de foi, laquelle prend forme et vie sous l'espèce du rituel. Celui-ci échappe cependant à tout mysticisme, parce qu'il se déploie sur le terrain de la physique théâtrale. «Que suppose le rituel? La précision absolue de la présence physique. Dans l'espace macrocosmique, un geste physique précis au millimètre cosmique près! Dans le microcosme. C'est tout. Et cela, ça se travaille. Il y faut toute une vie. Toute une vie monacale. C'est quand ce geste physique d'une précision absolue est comme "greffé" dans la vie de Dieu, que l'homme communique avec son Immensité. Telle est l'ascèse des moines chinois à Shaolin, des moines grecs sur le mont Athos. Chaque jour ils s'exercent à la rigueur du chant byzantin ancien. Chez eux le geste physique du verbe agit dans le son.\* »

\* Anatoli Vassiliev, 7 ou 8 leçons de théâtre, 1999, P.O.L.

### L'ACTEUR DOIT ÊTRE BRÛLÉ

**Anatoli Vassiliev.** Tu connais sûrement cette formule de Stanislavski: «Le théâtre commence dans les vestiaires.» Quand les spectateurs arrivent, il faut tranquillement enlever son manteau, et se préparer avant le moment d'entrer dans la salle. Quand on franchit la porte, quelque chose en nous doit déjà changer avant que le spectacle ne commence. Pour lui, cela commence dans les vestiaires, je suis d'accord avec lui, mais je voudrais sensiblement transformer sa formule, en essayant de te dire «Le théâtre commence dès les répétitions.»

**Bruno Tackels.** *Et puis il y a cette autre formule de Stanislavski que je voulais vous soumettre: «Le metteur en scène doit savoir comment attirer l'acteur dans l'acte de création. Chaque jour il lui faut trouver de nouveaux appâts.» On passe là à un autre type de métaphore, le metteur en scène apparaissant comme un chasseur qui doit appâter le gibier. On a le sentiment que les répétitions sont comme un terrain de chasse, où un combat doit être mené.*

A.V. Pour continuer cette métaphore, et prolonger la formule de Stanislavski, je reviens à ce même dialogue de Platon, où Socrate explique un peu plus loin qu'il est très confortable de se trouver à l'intérieur de cette caverne. Personne ne veut vraiment en partir, parce que si l'un des prisonniers osait vraiment s'approcher de la fissure qui reste toujours entrouverte, probablement que la sensation qui viendrait en premier serait celle d'une douleur inouïe, la douleur terriblement aiguë de la brûlure. Les yeux seraient brûlés par la lumière du soleil, et même le cœur serait brûlé à l'intérieur. Cela signifie que le processus créatif doit parfois forcer l'acteur à approcher la fissure, et donc cette lumière qui brûle, parce que l'acteur aura naturellement tendance à aller vers le doux et le confortable pendant le processus de répétition. L'acteur, dans le travail des répétitions, aura tendance en se levant à manger une soupe de fruits, pour boire ensuite un jus de fruits, en finissant par une glace aux fruits! Il aura tendance à aller vers les sensations les plus douces et les plus agréables, mais c'est un pur mensonge! Le processus de répétition est un élan de création qui est toujours quelque chose de pénible et de douloureux. Très normalement l'acteur va se mettre à résister, et c'est vrai que la relation avec le metteur en scène n'a rien de paisible, de tranquille et de confortable. C'est une guerre, une vraie guerre, qui se développe en une campagne militaire. L'un de mes maîtres disait toujours, en utilisant des termes liés à la métallurgie, que l'acteur doit être brûlé. D'abord il doit être brûlé par son rôle, par cette pièce, et seulement après on peut espérer commencer le processus de création. Il voyait l'image de la pièce de métal qui sort rouge brûlante du feu. Il faut d'abord passer à travers ce processus-là avant de donner à cette barre de métal la moindre forme.

---

## SUR LE THÉÂTRE D'ANATOLI VASSILIEV

*B.T. Cette manière de réchauffer, voire de brûler les acteurs, elle a beaucoup à voir avec votre propre regard. Lors des répétitions auxquelles vous m'avez invité, en vous regardant regarder, j'ai été très frappé par la force de votre regard, qui est vraiment comme une manière de chauffer, presque sans aucune métaphore.*

*A.V. Cela signifie que tu nies effectivement tout processus de répétition, si tu le fais commencer au regard. Si tu as ce regard profond, tu peux commencer.*

*B.T. Le regard n'est pas forcément une condition suffisante, c'est une condition nécessaire, mais pas suffisante, il faut encore les coups de marteau sur les pièces de métal.*

*A.V. Les coups sur la tête, voilà la conclusion de toute cette conversation extrêmement sérieuse sur les répétitions! Alors qu'on a essayé de mobiliser tous les termes et les notions essentielles qui composent le processus de répétition, on est arrivé à la négation de tout cela. Au lieu d'arriver à une conclusion sérieuse, nous avons cette conclusion que tout dépend du regard d'un metteur en scène. C'est une conclusion un peu ironique, mais je pense qu'on peut en rester là. C'est une plaisanterie, mais pas seulement. C'est en plaisanterie que doit finir toute conversation sérieuse sur l'art, effectivement.*

Extraits de deux textes parus dans le livre de Bruno Tackels, *Anatoli Vassiliev. Écrivains de plateau III* (Solitaires Intempestifs) :

« Anatoli Vassiliev, ou comment faire le portrait d'un espace » par Bruno Tackels ;

« Troisième dialogue de Paris, mai 2005 » Anatoli Vassiliev et Bruno Tackels.

## BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



### PHILIPPE LAGRUE, scénographie et lumières

Directeur technique du Théâtre du Vieux-Colombier depuis 2015, après une trentaine d'années passées à la Comédie-Française en tant que régisseur général, puis directeur technique adjoint à partir de 2002, Philippe Lagrue a ainsi collaboré avec de grands noms de la mise en scène: Alain Françon, Georges Lavaudant, Antoine

Vitez, Jean-Luc Boutté, Jean-Pierre Vincent, Anatoli Vassiliev, Jacques Lassalle, Alexander Lang, Jean-Paul Roussillon, Matthias Langhoff, Piotr Fomenko, Robert Wilson, Marcel Bluwal...

Il signe les lumières de *Bouli Miro* de Fabrice Melquiot mis en scène par Christian Gonon, *Grief(s)* à partir de textes de Strindberg, Ibsen et Bergman par Anne Kessler, *Le Monde selon Bulle* d'Agathe de la Boulaye par Claude Mathieu, la soirée composée par Catherine Cabrol, *Blessures de Femmes*, présentée au Théâtre éphémère de la Comédie-Française en 2012, *Viento Del Pueblo* autour du poète Miguel Hernandez mis en scène par Coraly Zahonero et Vicente Pradal. Il retrouve Vicente Pradal pour *Del Flamenco a Lorca*. Il éclaire également *Grisélidis* d'après les écrits et interviews de Grisélidis Real, conçu et interprété par Coraly Zahonero – spectacle repris au Studio-Théâtre du 27 avril au 8 mai 2016 dans le cadre de la série *Singulis* – quatre monologues, avec *Les fous ne sont plus ce qu'ils étaient* d'après Raymond Devos, conçu et interprété par Elliott Jenicot (du 30 mars au 10 avril). Il a conçu les lumières de *Pièces de Guerre* d'Edward Bond par Gilles David, qu'il retrouvera pour *La Demande d'Emploi* de Michel Vinaver présentée au Studio-Théâtre du 26 mai au 3 juillet 2016. Il prépare également celles d'*Un Soir avec Jules Renard* d'après l'œuvre de Jules Renard, conçu et interprété par Catherine Sauval.

Il a par ailleurs mis en scène *L'Intervention* de Victor Hugo, *Bouli redéboule* de Fabrice Melquiot, *Poil de Carotte* de Jules Renard, *Les Cuisinières* de Goldoni et prépare un montage des pièces en un acte de René de Obaldia pour juillet 2016.

### RENATO BIANCHI costumes

Passionné par le costume de théâtre, Renato Bianchi entre à la Comédie-Française en 1965, en devient chef d'atelier à l'âge de 26 ans, puis de 1989 à 2013, directeur des services costumes. En 1996, Jean-Pierre Miquel lui confie la création des costumes pour *Les Fausses Confidences* de Marivaux. Il travaille depuis lors avec de nombreux metteurs en scène notamment Simon Eine, Jean-Claude Drouot, Andrzej Seweryn, Andrei Serban, Patrice Kerbrat, José-Maria Flotats, Christophe Lidon, Alain Zaepffel...

Il collabore avec Valère Novarina pour les costumes de *L'Acte inconnu* (Cour d'honneur du Palais des papes,

Festival d'Avignon 2007), et retrouve l'auteur et metteur en scène pour *Le Vrai Sang* (Odéon Théâtre de l'Europe, 2011). À l'Opéra-Comique, il crée les costumes du *Pré aux clercs* de Ferdinand Hérold mis en scène par Éric Ruf (2015) et ceux d'*Amadis de Gaule* de Jean-Christien Bach mis en scène par Marcel Bozonnet (2012).

À la Comédie-Française, il conçoit les costumes de *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth (2010), *L'École des femmes* de Molière (2011) mis en scène par Jacques Lassalle, *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare mises en scène par Andrés Lima (2010), *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams mis en scène par Lee Breuer (2011), *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni mise en scène par Alain Françon (2012), *Une puce, épargnez-la* de Naomi Wallace mise en scène par Anne-Laure Liégeois (2012), *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti (2012), *La Double inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler (2015) et, cette saison, *La Mer* d'Edward Bond qu'Alain Françon présente Salle Richelieu du 5 mars au 15 juin 2016.

### DOMINIQUE BATAILLE son



Dominique Bataille officie à la Grande Halle de la Villette dans les années 1990, avant de se diriger vers le théâtre, collaborant avec Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent au Théâtre Nanterre-Amandiers. Il a également créé des bandes-son pour Jean-Louis Martinelli et Philippe Calvario, et collaboré dernièrement avec Mathieu Bauer pour les spectacles

*Please kill me*, *Une faille / Saison 1* et *The Haunting Melody*. Depuis 2009, il travaille régulièrement pour la Comédie-Française: il a participé à la création de *Pur* de Lars Norén mis en scène par l'auteur, des *Naufragés* de Guy Zilberstein mis en scène par Anne Kessler, de *La Maladie de la famille M.* de Fausto Paravidino mise en scène par l'auteur, de *La Pluie d'été* de Marguerite Duras mise en scène par Emmanuel Daumas, du *Système Ribadier* de Feydeau mis en scène par Zabou Breitman, du *Triptyque du Naufrage* (*Lampedusa Beach*, *Lampedusa Snow* et *Lampedusa Way*) de et mis en scène par Lina Prosa, d'*Othello* de Shakespeare mis en scène par Léonie Simaga. Il a, cette saison, créé le son, maritime, de *20 000 lieues sous les mers*, spectacle pour acteurs et marionnettes adapté du roman de Jules Verne et mis en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort et des *Rustres* de Goldoni mis en scène par Jean-Louis Benoit. Parallèlement, Dominique Bataille travaille avec les compositeurs Pascal Dusapin, James Dillon, Wolfgang Mitterer, Oscar Bianchi pour la sonorisation et l'enregistrement de leurs opéras. Il obtient en 2010 l'Orphée d'Or du meilleur enregistrement de musique lyrique de l'Académie du disque lyrique pour *Philomela* de James Dillon.

## BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



**NATALIA ISAEVA**  
collaboration artistique

Sanskritiste, indianiste, historienne de la philosophie et des religions, Natalia Isaeva est deux fois doctorante et directrice de recherche à l'Institut d'orientalisme de l'Académie des sciences de Russie. Elle est l'auteur de nombreux livres et publications à l'international (États-Unis, Royaume-Uni,

Inde), principalement sur l'advaita-vedānta et le shivaïsme du Cachemire. Elle a enseigné à l'Université de Moscou et au GITIS (conservatoire d'État d'art dramatique) et a publié les traductions commentées des traités principaux de Søren Kierkegaard. En 2001, après l'assassinat de son mari, Sergei Isaev (directeur artistique du GITIS), elle quitte la Russie.

Elle écrit également sur le théâtre et publie les traductions russes d'auteurs dramatiques ou d'essayistes majeurs (Antonin Artaud, Marguerite Duras et Hans-Thies Lehmann) ainsi qu'une trentaine d'articles sur le théâtre français.

Collaboratrice d'Anatoli Vassiliev depuis plus de quinze ans, ils travaillent ensemble au département de recherche et de formation à la mise en scène à l'ENSATT (Lyon) de 2004 à 2008 – où elle occupe le triple poste de coordinatrice, collaboratrice artistique et traductrice – et sur de nombreux spectacles qu'elle accompagne comme assistante à la mise en scène et traductrice : *Thérèse-philosophe* de Marquis Boyer d'Argens (Odéon Théâtre de l'Europe et version radiophonique pour France Culture, 2007-2008), *Médée* d'Euripide (Épidaure, Grèce, 2008), *Des Journées entières dans les arbres* de Marguerite Duras (Kaposvar et Budapest, Hongrie, 2009), ainsi que pour le programme de l'ENSATT au Festival d'Avignon (*Platon/Magritte*, 2008). Elle collabore également aux différents stages proposés par Anatoli Vassiliev.

Parmi ses publications françaises autour du travail d'Anatoli Vassiliev, notons : « Anatoli Vassiliev, des jeux périlleux dans un espace limpide » (*Europe*, avril 2006) ; « Une petite répétition de l'éternité. L'étude dans l'intonation affirmative » (Anatoli Vassiliev. *Tradition, Pédagogie, Utopie*, dossier coordonné par Giampaolo Gotti, Théâtre/Public, nov 2006) ; « Anatoli Vassiliev : travail pédagogique avec les acteurs dramatiques : propédeutique studieuse (et un peu absurde) vers la passion immortelle » (*La direction d'acteur peut-elle s'apprendre ?*, ouvrage coordonné par Jean-François Dusigne, Les Solitaires Intempestifs, 2015)



**BOAZ TRINKER**  
collaboration artistique aux mouvements

Boaz Trinker a débuté en tant que collaborateur à l'administration artistique du Théâtre national Habima à Tel-Aviv (2004-2006) et du Théâtre Khan (Jérusalem, depuis 2006). Comédien diplômé du Nissan Nativ Acting Studio, il a joué dans

diverses productions. Il a mis en scène *Born Guilty* (Théâtre Tzavta, Tel-Aviv, 2008) et co-créé *The Key in the Window* (Festival d'Israël, 2014).

En 2010, il rejoint le programme « Isola Della Pedagogia » pour la formation de professeurs d'art dramatique à Venise, dirigé par Anatoli Vassiliev. Il a également étudié les arts de la formation de l'acteur à l'Institut Grotowski en Pologne (2011-2012).

En tant qu'acteur, il a participé au festival *The World as a Place of Truth* à Wrocław en Pologne (2012), ainsi qu'au Festival *Fabbrica Europa* à Florence en Italie (2013). Depuis 2014, il fait partie du collectif « Fuoco Alla Paglia » où il enseigne et dirige des laboratoires de théâtre (Milan, Venise).

## BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS DE LA TROUPE



**THIERRY HANCISSE**  
Lui

Entré à la Comédie-Française le 1<sup>er</sup> juin 1986, Thierry Hancisse est nommé 486<sup>e</sup> sociétaire le 1<sup>er</sup> janvier 1993. Il a interprété dernièrement le pasteur dans *Père de Strindberg* mis en scène par Aranud Desplechin, Don Alphonse d'Este dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès (reprise en alternance Salle Richelieu jusqu'au 30 avril 2016), Piotr Ivanovitch Souslov, ingénieur dans *Les Estivants* d'après Gorki mis en scène par Gérard Desarthe, le Mufti dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous mis en scène par Sulayman AlBassam, Arnolphe dans *L'École des femmes* de Molière mise en scène par Jacques Lassalle, Mackie Messer dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht mis en scène par Laurent Pelly, le Général dans *Un fil à la patte* de Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps (reprise en alternance Salle Richelieu du 16 juin au 22 juillet), Chrysale dans *Les Femmes savantes* de Molière mises en scène par Bruno Bayen, Apollodore, Aristodème, Phèdre, Socrate et Diotime dans *Le Banquet* de Platon mis en scène par Jacques Vincey, Messire Hugues Evans dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare mises en scène par Andrés Lima, Pédrille dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, le Prince dans *La Dispute* de Marivaux mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, le Commandant dans *Le Voyage de monsieur Perrichon* d'Eugène Labiche et Édouard Martin mis en scène par Julie Brochen, Ulysse dans *Penthésilée* de Kleist mise en scène par Jean Liermier, Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Lukas Hemleb, de Guiche dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès (reprise en alternance Salle Richelieu jusqu'au 3 avril), Monsieur Purgon dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz.

Il a également dirigé un *Cabaret Georges Brassens* au Studio-Théâtre en 2014.



**FLORENCE VIALA**  
Elle

Entrée à la Comédie-Française le 1<sup>er</sup> septembre 1994, Florence Viala est nommée 503<sup>e</sup> sociétaire le 1<sup>er</sup> janvier 2000. Elle a interprété dernièrement Flaminia dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler, Delphine dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella, Maria Josefa dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur, Arsinoé dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Roberte Bertolier dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé mise en scène par Lilo Baur, Lucette dans *Un fil à la patte* de Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps (reprise en alternance Salle Richelieu du 16 juin au 22 juillet), Céphise dans *Andromaque* de Racine mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, la Femme en vert, Anitra, une villageoise dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, Costanza dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni mise en scène par Alain Françon, Olga dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Angélique dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, Elsbeth dans *Fantasio* de Musset mis en scène par Denis Podalydès, Suzanne dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, Pat dans *L'Ordinaire* de Michel Vinaver mis en scène par Michel Vinaver et Gilone Brun, la Cigale, l'Agneau dans *Fables* de La Fontaine mises en scène par Robert Wilson, Elmire dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Marcel Bozonnet, Lucienne dans *Le Dindon* de Georges Feydeau mis en scène par Lukas Hemleb, Alcmène dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Anatoli Vassiliev. Elle a chanté dans le *Cabaret Boris Vian* dirigé par Serge Bagdassarian et dans *Nos plus belles chansons* ainsi que dans *Chansons des jours avec et chansons des jours sans*, cabarets dirigés par Philippe Meyer.

## BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS INVITÉS



**AGNÈS ADAM**  
la Vieille Dame

Après une maîtrise en littérature et civilisation italienne à l'Université de Haute Bretagne à Rennes, Agnès Adam est diplômée de l'ENSATT (départements acteur puis en mise en scène, sous la direction artistique d'Anatoli Vassiliev).

Comédienne durant onze ans en France et à l'étranger,

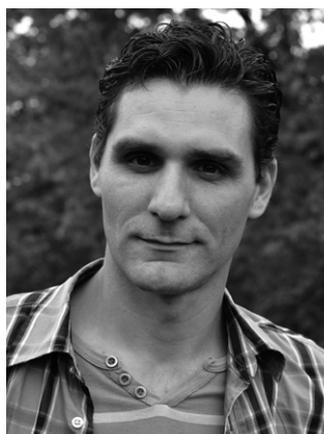
elle s'est nourrie des questionnements esthétiques d'Anatoli Vassiliev, Edward Bond, Kazuyoshi Kushida au Japon et Louis Dumontier, en musique.

En 2008, elle cofonde le collectif Spectacle-Laboratoire réunissant des metteurs en scène/acteurs issus du département de mise en scène de l'ENSATT. Elle y étudie des *Dialogues* de Platon, des traités sur l'art et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov. Elle travaille de son côté sur le *Traité sur l'architecture* de Piranèse, *Phèdre* de Platon et *Chimère et autres Bestioles* de Didier-Georges Gabilly. Le collectif présente en 2008, au Festival d'Avignon, des *Dialogues* de Platon puis en 2010, au Théâtre de l'Atalante à Paris, des *Nouvelles* de Tchekhov, sous la direction artistique d'Anatoli Vassiliev. En 2013, le collectif continue ses travaux autour du *Rêve de D'Alembert* de Diderot mis en scène par Stéphane Poliakov à Paris et Strasbourg.

Depuis 2012, Agnès Adam mène au sein du groupe des projets plus individuels: une résidence de recherche à Strasbourg autour d'un dialogue *Antigone/Créon* de Sophocle à Anouilh; en 2014 un chantier autour de trois textes: *L'Amour* de Duras, *Uomini e no* d'Elio Vittorini, *Le Bleu du ciel* de Georges Bataille. Formée à l'exercice du dialogue, elle cherche aujourd'hui une écriture plastique portée sur la composition de matériaux différents (romans, littérature, écrits théoriques et philosophiques, cinéma, photos, peintures): un décloisonnement des pratiques artistiques scéniques pour aller vers une création transdisciplinaire.

Elle a joué dans *La République de Platon* d'Alain Badiou mise en scène par Grégoire Ingold (Théâtre Nanterre-Amandiers, TNP, Théâtre d'Arras, 2013-14), dans *Hippias Mineur* de Platon mis en scène par Yves Beauget (Strasbourg, 2015) et jouera cette saison dans *Belle du Seigneur/ Les Joueurs d'Amour* d'après Albert Cohen mise en scène par Cédric Jonchière à Clermont-Ferrand.

Agnès Adam enseigne également l'art dramatique aux Conservatoires des 13<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> arrondissements de Paris, à l'Université Paris 8 et mène avec Stéphane Poliakov et Philippe Cotten des chantiers dans des Écoles supérieures d'arts plastiques ainsi qu'au CENTQUATRE-PARIS.



**HUGUES BADET**  
l'Homme derrière la fenêtre

Hugues Badet commence le théâtre au Conservatoire de Montpellier. À sa sortie, il monte plusieurs spectacles (sur des textes de Fassbinder, Labiche, Tchekhov entre autres) au sein d'un collectif issu de son école.

En 2004, il intègre le département de mise en scène de l'ENSATT de Lyon,

alors dirigé par Anatoli Vassiliev. Il y travaille des textes de Tchekhov, Molière, Koltès et Dostoïevski.

En 2008, le Festival d'Avignon invite la promotion des metteurs en scène de l'ENSATT à présenter un projet; à cette occasion, il joue dans *L'Impromptu de Versailles* de Molière, et présente également son dialogue de fin d'étude, *Charmide* de Platon.

Hugues Badet a depuis mis en scène plusieurs textes de Platon dont *Hippias mineur*, *Ion*, et *Euthyphron*.



**MARION DELPLANCKE**  
la Femme derrière la fenêtre

Formée au département mise en scène de l'ENSATT dirigé par Anatoli Vassiliev, Marion Delplancke aborde les dialogues de Platon et des textes de Tchekhov. Elle travaille également sur Dostoïevski, Molière, Genet, Claudel, Gogol, Gabilly. Elle assiste le

metteur en scène Declan Donnellan sur sa création d'*Andromaque* de Racine au Théâtre des Bouffes du Nord, et Lambert Wilson sur *La Fausse Suivante* de Marivaux.

Elle fonde sa compagnie, le Marlou Théâtre, implanté à l'île d'Yeu: elle y crée *Pic qui court*, un conte musical, *Vaille que vaille*, un opéra pêche en 7 tableaux et *La lune a braqué sa chaloupe*, un spectacle déambulatoire. En collaboration avec David Jauzion-Graverolles, elle met en scène *Les Étourdis du bateau* à partir de *La Surprise de l'amour* de Marivaux, travaille sur *Le Décaméron* de Boccace et met en scène une série de dialogues de Platon (*Platon Rhapsodie*). En tant qu'actrice, elle joue Lisa dans *Diablos*, une création de Giampaolo Gotti à partir des *Démons* de Dostoïevski, Junie dans *Britannicus* mis en scène par Tatiana Stepantchenko et participe à la création du *Capital et son singe* d'après Karl Marx mis en scène par Sylvain Creuzevault. Elle est également intervenue à l'Université d'Angers et est professeur d'art dramatique au conservatoire du 20<sup>e</sup> arrondissement de Paris depuis 2010.

## INFORMATIONS PRATIQUES

### THÉÂTRE DU VIEUX-COLOMBIER

21 rue du Vieux-Colombier  
Paris 6<sup>e</sup>

### DU 16 MARS AU 30 AVRIL 2016

20h30 du mercredi au samedi

15h les dimanches

19h les mardis

### RÉSERVATIONS

du mardi au samedi 11h-13h30 et 14h30-18h  
aux guichets, par téléphone au 01 44 58 15 15  
par Internet sur [www.comedie-francaise.fr](http://www.comedie-francaise.fr)

### PRIX DES PLACES

de 9€ à 31€

### CONTACT PRESSE

Marine Faye

01 44 39 87 18

[marine.faye@comedie-francaise.org](mailto:marine.faye@comedie-francaise.org)

[www.comedie-francaise.fr](http://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)



**LA MUSICA** 1965

**LA MUSICA DEUXIÈME** 1985

**Marguerite Duras**

16 mars >  
30 avril

Mise en scène  
**Anatoli Vassiliev**

Scénographie  
et Lumières  
Anatoli Vassiliev  
et Philippe Lagrue

Costumes  
Renato Bianchi

Son  
Dominique Bataille

Collaboration  
artistique  
Natalia Isaeva

Avec  
Thierry Hancisse  
Florence Viala  
et  
Agnès Adam  
Hugues Bisset  
Marion Delplancke

  
COMÉDIE-FRANÇAISE  
**Vieux-COLOMBIER**  
21 rue du Vieux-Colombier  
Paris 6<sup>e</sup>

Réservations [01 44 58 15 15](http://01.44.58.15.15) - [comedie-francaise.fr](http://comedie-francaise.fr)

### Crédits photos :

Laurencine Lot : Portrait d'Anatoli Vassiliev en couverture, maquette du décor (Philippe Lagrue) page 4, séance d'essayage costumes (Renato Bianchi) page 9, *Amphitryon* pages 10, 12, 14

Simon Annand : *Bal masqué* pages 13, 15

Philippe Lagrue : portrait page 18

Ilan Besor : portrait de Boaz Trinker page 19

Stéphane Lavoué : portraits de Thierry Hancisse et de Florence Viala page 20

Renaud Personnaz : portrait d'Agnès Adam page 21