

LA MUSICA

1965

LA MUSICA

DEUXIÈME

1985

Marguerite Duras

Mise en scène

Anatoli Vassiliev



COMÉDIE-FRANÇAISE

VX-COLOMBIER

RICHÉLIEU
STUDIO



LA MUSICA LA MUSICA DEUXIÈME (1965-1985) de Marguerite Duras

Mise en scène

Anatoli Vassiliev

16 mars > 30 avril 2016

durée 3h15 avec entracte

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 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

Dresseur Max Crochet, Animalia production

Construction du décor Atelier 20.12

Rencontre publique avec **Anatoli Vassiliev**
et **Jean-Pierre Thibaudat**

samedi 19 mars de 15h à 17h au Théâtre du
Vieux-Colombier (entrée libre sur réservation)

En collaboration avec les éditions Actes Sud

La Fédération nationale des Caisses d'Epargne est
mécène du Théâtre du Vieux-Colombier
La Comédie-Française remercie M.A.C COSMETICS I
Le Laboratoire Garancia I Champagne Barons de
Rothschild I Baron Philippe de Rothschild SA
Réalisation du programme *L'avant-scène théâtre*

LA TROUPE



les comédiens de la Troupe présents dans le spectacle sont indiqués par la cocarde

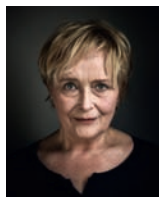
SOCIÉAIRES



Gérard Giroudon



Claude Mathieu



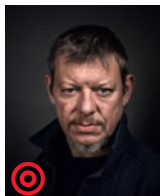
Martine Chevallier



Véronique Vella



Michel Favory



Thierry Hancisse



Anne Kessler



Cécile Brune



Sylvia Bergé



Éric Génovèse



Bruno Raffaelli



Christian Blanc



Alain Lenglet



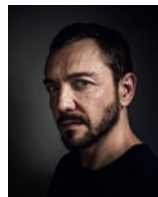
Florence Viala



Coraly Zahonero



Denis Podalydès



Alexandre Pavloff



Françoise Gillard



Céline Samie



Clotilde de Bayser



Jérôme Pouly



Laurent Stocker



Guillaume Gallienne



Laurent Natrella



Michel Vuillermoz



Elsa Lepoivre



Christian Gonon



Julie Sicard



Loïc Corbery



Serge Bagdassarian



Hervé Pierre



Bakary Sangaré



Pierre Louis-Calixte



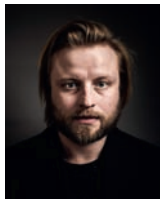
Christian Hecq



Nicolas Lormeau



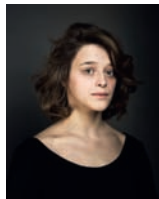
Gilles David



Stéphane Varupenne



Suliane Brahimi

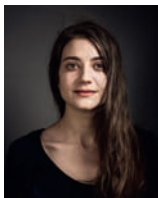


Adeline d'Hermey

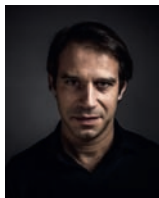
PENSIONNAIRES



Clément Hervieu-Léger



Georgia Scalliet



Nâzım Boudjenah



Jérémy Lopez



Danièle Lebrun



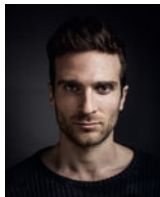
Jennifer Decker



Elliot Jenicot



Laurent Lafitte



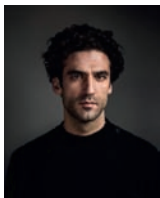
Louis Arené



Benjamin Lavernhe



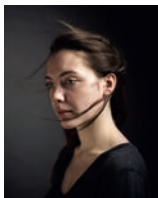
Pierre Hancisse



Sébastien Pouderoux



Noam Morgensztern



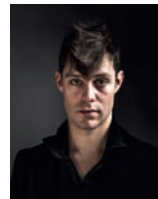
Claire de La Rue du Can



Didier Sandre



Anna Cervinka



Christophe Montenez



Rebecca Marder



Pauline Clément

ÉLÈVES- COMÉDIENS



Pénélope Avril



Vanessa Bile-Audouard



Théo Comby Lemaître



Hugues Duchêne



Marianna Granci



Laurent Robert

SOCIÉTAIRES HONORAIRES

Gisèle Casadesus
Micheline Boudet
Jean Piat
Robert Hirsch
Ludmila Mikaël
Michel Aumont
Geneviève Casile
Jacques Sereys

Yves Gasc
François Beaulieu
Roland Bertin
Claire Vernet
Nicolas Silberg
Simon Eine
Alain Pralon
Catherine Salviat

Catherine Ferran
Catherine Samie
Catherine Hiegel
Pierre Vial
Andrzej Seweryn
Éric Ruf
Muriel Mayette-Holtz

ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL

Éric Ruf

Le metteur en scène

Anatoli Vassiliev mène des études supérieures de chimie à Rostov-sur-le-Don, devient chercheur dans un institut 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. La Perestroïka lui permet de fonder le théâtre École d'art dramatique en 1987, qu'il inaugure avec *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Ce théâtre – installé depuis 2001 dans un bâtiment neuf qu'il a conçu avec le scénographe Igor Popov – fut pendant près de vingt ans un laboratoire théâtral où il développa 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. Il a été membre de l'Union des Théâtres de l'Europe (UTE). Des comédiens français y séjournent régulièrement, notamment grâce à l'Académie expérimentale des théâtres. Compte tenu de la situation politique de la Russie contemporaine, il le quitte en 2006 et s'installe en France. Depuis ses premières tournées à l'étranger à la fin des années 1980 (*Le Cerceau* de Slavkine), il a progressivement acquis une renommée internationale. La pédagogie étant une part indissociable de son travail, il n'a cessé d'enseigner sa méthode, menant de nombreux stages en Europe (en France à l'Arta – Cartoucherie de Vincennes), travaillant avec les écoles de théâtre, comme à l'Ensatt à Lyon où il a dirigé de 2004 à 2008 un département de recherche et de formation à la mise en scène. Honoré de nombreux prix et distinctions, Anatoli Vassiliev est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *À propos de Bal masqué* (Lansman), *Sept ou huit leçons de théâtre* (P.O.L) et l'adaptateur de *L'Analyse-Action* de Maria Knebel (Actes Sud-Papiers).

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 en trois actes, 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.

L'auteur

Marguerite Duras est née en 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 plusieurs de ses romans phares (dont *Un barrage contre le Pacifique* – qui la révélera en 1950). À Paris pour ses études de droit, elle fait la rencontre de Robert Antelme qu'elle épouse en 1939. Résistante pendant la guerre, 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 intime : l'amour, le temps, l'attente, la sensualité féminine, l'alcool. Elle décède à Paris en 1996.

Ce sont des gens qui se sont aimés et qui se sont séparés. Ils sont encore jeunes. Ils ont 30 ans encore, 35 ans. Ils ont lu sans aucun doute. Des diplômes aussi. Ils ont été bien élevés, ils le sont restés, ils en gardent cette élégance qui jamais ne se refuse. 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.

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 cinquante minutes.

La Musica Deuxième dure une heure quarante.

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, défaits 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, « Textes pour la presse »
parus dans *La Musica Deuxième*, Gallimard, 1985

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 de nombreux 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. Ses premières œuvres appartiennent, sans doute, à l'héritage classique de la littérature française consacrée à l'amour... Et 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 néologismes, jeux phonétiques, expériences de syntaxe et glossolalie. L'action elle-même commence à se dérouler dans les champs 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. À partir d'un âge assez mûr, Marguerite Duras se met soudain à publier des récits, relativement courts et très ouverts, parfois effleurant la pornographie. 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 philologiques de Duras de cette période tardive.

La Musica Deuxième peut servir de référence pour marquer les deux périodes de la création littéraire de Duras. Le texte a été réécrit 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 Nollet) : « ... 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 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, et 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 se débarrasser des personnages qui continuaient 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*, 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

comme une paraphrase physique de l'idée chrétienne de la résurrection charnelle, 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 de l'Éros de Platon et de l'érotisme lui-même en 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 – 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, asymétrique : mon bien-aimé ne me doit rien, en revanche c'est moi qui dois tout offrir, de mon libre choix. L'aimer avec passion, c'est-à-dire le sauvegarder même de moi-même 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 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 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



Thierry Hancisse, Florence Viala





Thierry Hancisse, Florence Viala



Florence Viala, Thierry Hancisse







Agnès Adam, Florence Viala

IMPRESSIONS D'ACTEURS

Pour évoquer le travail d'Anatoli Vassiliev, pédagogue et metteur en scène russe 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).



Amphitryon, Salle Richelieu, 2002. 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

* Anatoli Vassiliev attend des comédiens une grande ouverture or, en France, ils se protègent selon lui et recourent avec parcimonie à leur intimité profonde. Sa conception et son analyse de l'œuvre sont également caractéristiques. Il étudie *La Musica Deuxième* de façon transversale, verticale, horizontale car c'est une œuvre extrêmement fragmentée. On étudie le sens de chaque fragment et on se lance dans « l'étude », sorte d'improvisation assez libre autour du texte qui se fonde sur notre vécu personnel. Son intention est d'affaiblir l'intellect pour que les mots et les émotions jaillissent, sans réfléchir. Le bagage émotionnel étant constitué, les mots de Duras viennent se mettre ensuite dessus. Le processus va donc à l'inverse d'habituellement où l'apprentissage du texte précède l'expression des sentiments qui s'appuient sur les mots. Ceci ouvre des perspectives sur la communication magnétique, intuitive que l'on a avec le public.

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. Contrairement à Duras, Molière, c'est l'énergie du mot. Anatoli Vassiliev avait notamment décelé les rimes internes qui donnent une autre ligne énergétique dans le texte. La représentation d'*Amphitryon* était donc très physique. Nous faisons du *wushu*, 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.

Anatoli Vassiliev lit et honore fidèlement un auteur dans ce qu'il a de plus beau et de plus pur. 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 car, 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.

* La méthode inventée par Anatoli Vassiliev est unique et lui seul peut véritablement la transmettre. 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. Le texte rentre vraiment par le corps avant d'atteindre le cerveau.

Il recourt souvent 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. 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. Le but des improvisations lors des répétitions est de trouver l'émotion créée par le rapport entre les acteurs. Il ne cherche pas à leur cacher ce qu'il sait. Il veut casser une routine de travail, ce qui est parfois difficile et douloureux.

Pour *Amphitryon*, on suivait un « training verbal » pour la 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) 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.

Il essaie de provoquer le public de la même manière qu'il provoque les acteurs. Par « provoquer », j'entends « produire » des émotions, toucher directement les gens à travers leur corps. Il voudrait que le monde soit relié ainsi : lui, les acteurs, les spectateurs et Dieu. Ce processus est dément.

* Beaucoup de metteurs en scène m'ont influencée, Giorgio Strehler et Anatoli Vassiliev sont ceux qui m'ont le plus apporté.

Pendant les répétitions, Anatoli avait une façon très particulière, inattendue et géniale, de travailler en prenant les choses à l'envers. Nous n'avons jamais fait de filage et, le jour de la première, alors que nous nous attendions à faire des raccords avant la représentation, il a souhaité faire une lecture de la pièce, sur scène, assis autour d'une grande table. La déstabilisation était totale mais très bénéfique.

Il amenait les comédiens au bout de leurs retranchements pour qu'ils abandonnent certaines habitudes de jeu. S'il n'est pas toujours évident de cerner sa demande, il faut se laisser aller et accepter sa méthode pour l'intelligence du résultat. Le fait de répéter le texte assis sur des chaises, quel que soit le registre, est également surprenant, très formateur pour ce qui est de l'expression des sentiments. Nous n'avons pas travaillé sur l'intonation, comme lors de ses spectacles suivants, mais il recourait déjà aux exercices d'improvisation.

J'ai adoré jouer *Bal masqué* qui m'a énormément marquée sur le plan professionnel et personnel. Cette pièce est importante dans l'histoire de la Comédie-Française, bien qu'il soit regrettable que les gens ne l'aient pas tous comprise. Le rapport au temps pouvait être déstabilisant, l'attente en temps réel n'étant pas un problème pour lui car elle se justifiait.

Il est d'une grande exigence envers les comédiens à qui il demande toujours davantage, sans que l'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. Il a l'art d'emmener ses comédiens très loin. La pièce de théâtre est pour lui un prétexte à vivre en tant qu'être humain.

* On attribue à Anatoli Vassiliev une méthode de travail, mais il adapte sa demande en prenant en compte la personnalité de chaque acteur. 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. Ses écrits abordent le théâtre de façon très physique, raisonnable. Tout en aimant, je pense, l'irraisonnable, sa pensée est raisonnable. Dans chaque scène, il met en évidence un cheminement. Des accidents pouvant se produire à chaque représentation, il nous demande d'en jouer, d'emprunter un autre trajet, quel qu'il soit pourvu qu'on parvienne finalement au point d'arrivée. C'est ainsi que l'acteur trouve la liberté souhaitée par Anatoli Vassiliev.

Son rapport à la temporalité dans *Bal masqué*, que l'on retrouve dans les films russes, était magnifique à vivre. L'attente en temps réel provoque, en face, des réactions et des émotions très fortes. Cette attente doit être aussi, pour le spectateur, une épreuve intellectuelle et physique. 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 participer et être remis en question, pour être libre.

Ce qui le touchait dans *Amphitryon* 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. 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

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Philippe Lagrue - scénographie et lumières

Directeur technique du Théâtre du Vieux-Colombier depuis 2015, après une trentaine d'années à la Comédie-Française comme régisseur général puis directeur technique adjoint, Philippe Lagrue signe cette saison au Studio-Théâtre les lumières de *Grisélidis* (textes de Grisélidis Réal par Coraly Zahonero), des *Fous ne sont plus ce qu'ils étaient* (textes de Raymond Devos par Eliott Jenicot) et *La Demande d'Emploi* de Michel Vinaver mis en scène par Gilles David. Il crée par ailleurs les lumières d'*Un soir avec Jules Renard*, conçu et interprété par Catherine Sauval, met en scène *Les Cuisinières* de Carlo Goldoni et prépare pour juillet 2016 un montage des pièces en un acte de René de Obaldia.

Renato Bianchi - costumes

Entré à la Comédie-Française en 1965, Renato Bianchi en devient chef d'atelier à l'âge de 26 ans puis directeur des services costumes de 1989 à 2013. Il crée en 1996 les costumes des *Fausse Confidences* de Marivaux pour Jean-Pierre Miquel et, dès lors, travaille notamment avec Valère Novarina (*L'Acte inconnu*, *Le Vrai Sang*), Éric Ruf (*Le Pré aux clercs* de Ferdinand Hérold) ou Marcel Bozonnet (*Amadis de Gaule* de Jean-Christien Bach). À la Comédie-Française, il collabore dernièrement avec Giorgio Barberio Corsetti (*Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche), Anne Kessler (*La Double Inconstance* de Marivaux) et Alain Françon pour *La Trilogie de la villégiature* de Carlo Goldoni, *La Mer* d'Edward Bond créée le 5 mars Salle Richelieu.

Dominique Bataille - son

Officiant à la Grande Halle de la Villette dans les années 1990, Dominique Bataille collabore avec Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent au Théâtre des Amandiers. Il crée des bandes-son pour Jean-Louis Martinelli, Philippe Calvario ou Mathieu Bauer et, dernièrement à

la Comédie-Française, Christian Hecq et Valérie Lesort (*20 000 lieues sous les mers*), Jean-Louis Benoit (*Les Rustres*). Il collabore avec des compositeurs pour la sonorisation et l'enregistrement de leurs opéras : Pascal Dusapin, Wolfgang Mitterer, Oscar Bianchi ou James Dillon (orphée d'or du Meilleur Enregistrement de musique lyrique 2010 pour *Philomela*).

Natalia Isaeva - collaboration artistique

Sanskritiste, indianiste, historienne de la philosophie et des religions, Natalia Isaeva a été directrice de recherche à l'Institut d'orientalisme de l'Académie des sciences de Russie, a enseigné à l'Université de Moscou et au GITIS. En 2001, après l'assassinat de son mari, Sergei Isaev (directeur artistique du GITIS), elle quitte la Russie. Elle est la collaboratrice d'Anatoli Vassiliev depuis plus de quinze ans, à l'Ensatt, pour ses nombreux stages et sur les spectacles *Thérèse philosophe* du marquis Boyer d'Argens, *Médée* d'Euripide, *Des journées entières dans les arbres* de Marguerite Duras, *Platon/Magritte*. Outre ses écrits sur le théâtre, ses traductions, notamment de Marguerite Duras, elle publie en France des articles majeurs sur le travail d'Anatoli Vassiliev, dont le dernier paru dans *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?* (Solitaires Intempestifs).

Boaz Trinker - collaboration artistique aux mouvements

Boaz Trinker débute comme collaborateur à l'administration artistique du Théâtre national Habima (Tel Aviv, 2004-2006) et du Théâtre Khan (Jérusalem, depuis 2006). Comédien diplômé du Nissan Nativ Acting Studio, il participe notamment aux festivals The World as a Place of Truth (Pologne) et Fabbrica Europa (Italie). Il met en scène *Born Guilty*. En 2010, il rejoint le programme Isola della Pedagogia pour la formation de professeurs d'art dramatique à Venise, dirigé par Anatoli Vassiliev, puis étudie les arts de la formation de l'acteur à l'Institut Grotowski en Pologne. Depuis 2014, il fait partie du collectif italien Fuoco alla Paglia où il dirige des laboratoires de théâtre.

Directeur de la publication Éric Ruf - Administratrice déléguée Bénédicte Clermont - Secrétaire générale Anne Marret
Coordination éditoriale Chantal Hurault, Pascale Pont-Amblard - Portraits de la Troupe Stéphane Lavoué
Photographies de répétition Laurencine Lot - Conception graphique c-album
Licences n°1-1083452 - n°2-1081143 - n°3-1081144 - Imprimeries du groupe Prenant - mars 2016

Réservations 01 44 58 15 15
www.comedie-francaise.fr

Salle Richelieu

01 44 58 15 15
Place Colette
Paris 1^{er}

Théâtre du Vieux-Colombier

01 44 39 87 00/01
21 rue du Vieux-Colombier
Paris 6^e

Studio-Théâtre

01 44 58 98 58
Galerie du Carrousel du Louvre
99 rue de Rivoli
Paris 1^{er}