



TNS

Saison 16-17  
Dossier de presse

© Jean-Louis Fernandez

# Médée-Matériau

Nouvelle création au TNS

Texte

**Heiner Müller**

Mise en scène

**Anatoli Vassiliev**

Avec

**Valérie Dréville\***

Dates

Du samedi 29 avril  
au dimanche 14 mai 2017

Horaires

Du mardi au samedi à 20h  
Les dimanches à 16h

Relâches

Lundi 1<sup>er</sup>, Jeudi 4, Lundi 8, Jeudi 11, Samedi 13

Salle

Koltès

\*Artiste associée

## Contacts

TNS | Suzy Boulmedais

03 88 24 88 69 | 07 89 62 59 98 | [presse@tns.fr](mailto:presse@tns.fr)

Paris | Anita Le Van

01 42 81 25 39 | 06 20 55 35 24 | [info@alv-communication.com](mailto:info@alv-communication.com)

## Suite de la tournée 16-17

Paris | 23 mai - 3 juin | Théâtre des Bouffes du Nord

**TNS** Théâtre National de Strasbourg

1 avenue de la Marseillaise 67000 Strasbourg | 03 88 24 88 00 | Tarifs de 6 € à 28 € | Accueil-Billetterie 03 88 24 88 24 | [www.tns.fr](http://www.tns.fr)

[@TNS\\_TheatrStras](https://twitter.com/TNS_TheatrStras) | [TNS.Theatre.National.Strasbourg](https://www.facebook.com/TNS.Theatre.National.Strasbourg) | [TNSStrasbourg](https://www.youtube.com/channel/UCJmTnStrasbourg) | [TNS](https://www.instagram.com/TNS)

*Médée-Matériau*, créé en 2002, cristallise le travail de laboratoire dans lequel Valérie Dréville s'est plongée durant de nombreux séjours à Moscou. Anatoli Vassiliev, grand maître de théâtre russe, nous en livre une toute nouvelle version.

« Anatoli Vassiliev m'a fait voir Médée sous un jour absolument nouveau. Elle a tout quitté pour Jason, elle a tué son frère, trahi ses parents, son pays, et elle revient vers son origine, vers la magie, vers les dieux. Elle accomplit un rituel. Pour oublier Jason, il faut aussi qu'elle efface une part d'elle-même, et leurs enfants. Vassiliev ne voit pas ce geste comme un meurtre. Il ne s'agit pas d'une vengeance, mais d'un sacrifice. Alors tout change. L'acte s'apparente à de la magie blanche.

Le sacrifice, ce n'est pas une fin en soi, c'est un passage, c'est un chemin de vie. C'est un retour vers son innocence, sa propre enfance. Un soin de l'âme. Médée traverse son mythe pour renaître. Elle n'est plus l'exilée, l'étrangère, la femme abandonnée. Elle devient un être hybride, « Ni femme ni homme ». Elle transgresse les genres, les origines, les âges. Elle va au-delà de la limite, brûle ses idoles, fait table rase de tout.»

Valérie Dréville

Depuis qu'elle a rencontré Anatoli Vassiliev en 1992, Valérie Dréville, comédienne formée par Antoine Vitez, n'a eu de cesse de revenir vers le metteur en scène russe. Au-delà de l'enseignement du maître à son élève, un dialogue s'est noué, qui donne aux représentations de *Médée-Matériau* une tonalité singulière. Vassiliev et Dréville se retrouvent autour du texte d'Heiner Müller, passeur contemporain du mythe de Médée.

# Générique

Texte

**Heiner Müller**

Traduction

**Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger**

Mise en scène

**Anatoli Vassiliev**

Collaboratrice artistique

**Natalia Isaeva et Ilya Kozin**

Scénographie et lumières

**Anatoli Vassiliev et Vladimir Kovalchuk**

Vidéos

**Alexandre Shaposhnikov**

Costumes, maquillage et accessoires

**Vadim Andreev** assisté de **Hélène Bensoussan**

Composition sonore

**Andreï Zatchesov**

Travail corporel

**Ilya Kozin**

Avec

**Valérie Dréville\***

\*Artiste associée

Dates

**Du samedi 29 avril au dimanche 14 mai 2017**

Horaires

Du mardi au samedi à 20h

Les dimanches à 16h

Relâches

Lundi 1<sup>er</sup>, Jeudi 4, Lundi 8, Jeudi 11, Samedi 13

Salle

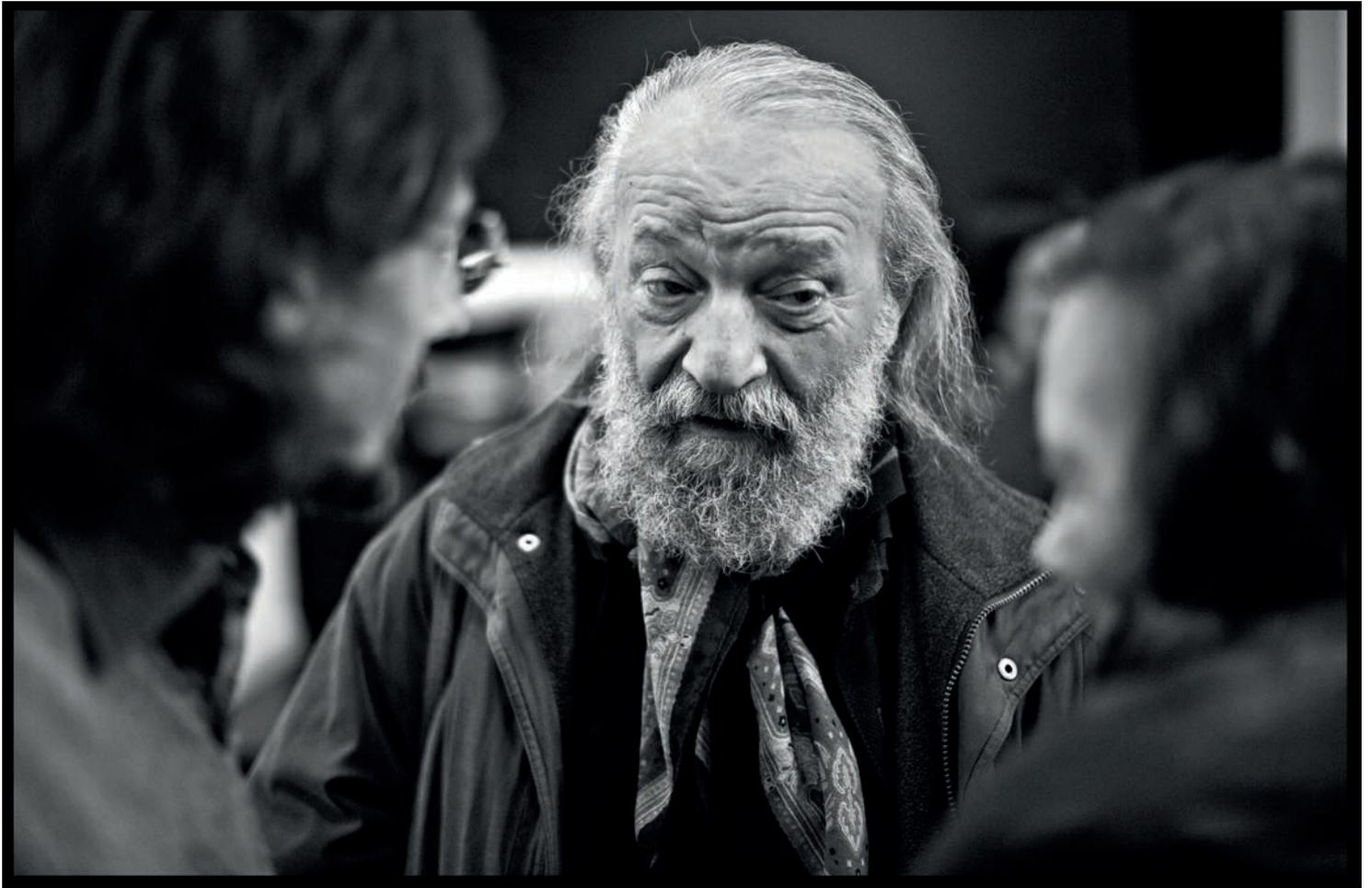
Koltès

Production Théâtre National de Strasbourg

Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS

Création le 29 avril 2017 au Théâtre National de Strasbourg

Le texte est publié aux Éditions de Minuit



© Jean-Louis Fernandez

# Médée-Matériau, la nouvelle dimension de la tragédie antique

Il y a quelque chose que j'ai compris pendant nos dernières représentations de *Médée-Matériau* à Delphes en 2006.

Normalement la jauge du spectacle dépend de l'ouverture du cadre pour les spectateurs.

Autrement dit, le spectateur doit se sentir presque physiquement emporté, aspiré dans cet univers implacable de Médée la Barbare, englobé par le basculement lent des vagues... On ne peut pas regarder de côté, il faut absolument entrer, être dedans...

C'est lors de ces dernières représentations à Delphes que j'ai compris : cela ne suffit pas d'avoir un seul écran avec l'image vertigineuse de la mer, cet écran lui-même doit être inscrit dans le plus vaste horizon de l'océan qui se transforme graduellement en ciel bleu immortel. Une image encadrée qui est insérée dans la promesse beaucoup plus large, dans un univers beaucoup plus important. Un deuxième écran au fond qui devient une vraie ouverture vers d'autres espaces.

En Europe, les spectacles d'avant-garde sont très souvent montés dans une petite boîte noire, dans cet espace clos pour fins connaisseurs et spécialistes. Mais la tragédie grecque - comme un vrai spectacle de Mystère - était destinée aux foules de citoyens, des gens assez simples, en passant par des artisans, jusqu'aux chefs militaires et hommes politiques. Le contenu sacré - mais accessible à tous ; le sens métaphysique profond - mais vraiment à la portée de chacun...

Lorsque - il y a un an - Stanislas Nordey m'a proposé de reprendre, de ressusciter ma Médée, j'ai choisi la salle Koltès du TNS précisément parce qu'elle se transforme facilement en amphithéâtre. Le mur entier peut devenir un écran, une autre image, celle qui nous bascule soudain dans l'éternité du mythe éternel. C'était là mon intérêt principal en tant que metteur en scène pour ce

projet après onze années passées depuis la dernière représentation. Pour moi, c'est l'acte dont Heiner Müller a toujours rêvé : confronter la « masse », la foule avec un message singulier, métaphysique.

Au lieu d'un petit spectacle de chambre - offrir plutôt une action publique qui fait résonner les questions les plus brûlantes de nos jours. La réalité au-delà du mythe, le calme qui dépasse le sacrifice rituel...

Ce que j'ai visé, c'était de pouvoir inscrire cette œuvre dans un autre espace, dans un autre temps, dans une autre structure. De cette façon l'œuvre elle-même devient intemporelle, devient vraiment un mythe qui ne perd jamais son sens et sa signification.

Après onze ans, Valérie revient vers nous comme Médée cruelle et sage.

Notre époque elle-même a changé - et forcément le sens qu'on lit dans cette histoire ancienne est changé aussi.

**Anatoli Vassiliev,**  
avril 2017

# Anatoli Vassiliev, des jeux périlleux dans un espace limpide.

Anatoli Vassiliev, un néoromantique et un avant-gardiste acharné, un orthodoxe fervent et un iconoclaste irrévérencieux, un défenseur de la spontanéité improvisée et un technicien théâtral d'une précision méticuleusement calculée, mathématique... Tant de facettes différentes, tant d'hypostases, tant de masques aussi ! Par habitude, on parle des trois périodes nettement distinctes de son développement : la période initiale des « structures psychologiques » de son inoubliable *Cerceau* ; puis la période des « structures ludiques » initiée avec *Les Six Personnages* ou bien, plus récemment, celle de l'« approche verbale », qui l'a mené directement au spectacle du mystère avec *Les Lamentations de Jérémie*, *Médée-Matériau*, *L'Illade*. Une question récurrente se pose toutefois : est-ce qu'il s'agit d'une véritable évolution lorsqu'une étape antérieure est abandonnée ou est-ce une avancée irréductible qui évite de se retourner pour regarder en arrière ?

Il convient à ce propos de préciser que Vassiliev parle maintenant, de plus en plus souvent, de « structures universelles ». On peut même imaginer que dans son univers singulier ce tournant est d'ores et déjà pris, ce déplacement d'axe est déjà achevé. Les émotions, les structures psychologiques tiennent toujours leur place dans cette unité cohérente, mais désormais dans un endroit restreint, clos de murs, cultivé néanmoins avec soin. À mon sens, Vassiliev a commencé à se méfier de la psychologie stanislavskienne parce qu'elle n'aboutit jamais qu'à la construction d'un monde tout à fait prévisible, rigoureusement réglé et ordonné.

En partant de l'événement originel, des consignes et des présupposés de la situation humaine - ou de la situation qui détermine le début de la pièce -, un personnage continue son parcours à travers un mélange hétéroclite de circonstances, de rencontres dans les carrefours du drame. Pendant ce voyage, le personnage se sent poussé par-

rière, déjà déterminé, cerné, dépendant de cette condition préalable. Il devient ainsi le prisonnier impuissant d'une chaîne des causes et des effets autant que de son propre caractère.

Ce qui insupporte Vassiliev, c'est l'obligation de se soumettre aux règles implacables de la nature - soit à celles du réseau qui se construit lors de tout échange ordinaire entre les gens, soit à celles de la nature même, qui reste profondément enracinée en chacun de nous.

Bien que redevable à l'école russe du théâtre psychologique, Vassiliev se méfie du danger inhérent à toute tentative de la part du comédien de s'identifier à son personnage. Dans ce cas de figure, même si l'on est sincère et ouvert, on ne sait pas se protéger, on se trouve tout de suite fourvoyé dans des états essentiellement pathologiques et destructeurs.

Bien sûr, d'un côté, cette spontanéité vertigineuse, qui se déploie toujours dans l'improvisation psychologique, permet de se laisser aller, d'être entraîné, presque intoxiqué par le courant des caprices et des émotions en débord (tout ce processus se révèle comme particulièrement séduisant dans la pratique de l'étude, tellement essentielle dans l'école théâtrale russe). Vassiliev sait maîtriser cette technique à merveille. Des années de travail l'ont rendu virtuose de ces jeux élaborés à l'intérieur des structures psychologiques ; il essaye toujours de les élargir à son gré et de les pousser à leur limite.

D'un autre côté, il est le premier à reconnaître que cette liberté apparente n'est qu'une illusion, une espèce de myopie, en tout cas une lâcheté de notre part, quelque chose qui nous empêche de voir clairement. Tout est déjà prescrit et pré-ordonné, tout est borné par l'essence de nos émotions. Nos mouvements les plus sublimes, les plus fins et les plus spontanés, appartiennent tous au domaine de la nature ; ils ne représentent donc rien de plus qu'un mail- lon supplémentaire dans cette chaîne infinie de causes et d'effets toujours gouvernée par une logique transparente et raisonnable.

Pour Vassiliev, la nature est plutôt une mécanique, un jouet au fonctionnement prévisible, qui suit les règles d'un univers organisé, mais en même temps tout à fait mort. À ses yeux, c'est la nature elle-même qui est morte et qui nous tue ; la racine de tous les plaisirs éclatants est noire, la source de toutes les exaltations débordantes est sombre et sale.

En revanche, les structures ludiques nous conduisent toujours vers le but, vers la limite finale de la composition. Dans le théâtre d'aujourd'hui, ce n'est plus le caractère du personnage qui détermine le parcours, c'est la vraie per-

sonne de l'acteur qui entreprend cette aventure et veut la jouer à tout prix jusqu'à la fin. Et cet *événement principal* auquel il espère aboutir est envisagé comme la résolution d'une énigme, la résolution d'un puzzle compliqué. Si l'événement originel pousse le personnage en avant de façon implacable, l'événement principal tire l'acteur, lui fait signe d'approcher, l'incite à se précipiter vers une résolution finale. Pour pouvoir parvenir à cet état, un acteur doit déplacer le centre de son activité, le maintenir toujours devant soi. Dans son livre intitulé *Sept ou huit leçons de théâtre*, Vassiliev parle de ce point final déterminant : « Je suis revenu à l'idée de but, écrit-il. Que je ne comprenais plus comme la transformation d'un personnage par l'autre, parce qu'il avait quitté le domaine du concret. Le but était désormais situé dans l'abstrait : je n'observais plus l'homme pensant les vérités, mais les vérités elles-mêmes... Les acteurs ne se trouvaient plus en lutte mais en jeu. »

Tout peut alors devenir objet de jeu, y compris cette nature humaine si négligée auparavant (la nature du personnage ou celle de l'agent libre qui participe à cet échange). Sur la route, tout peut servir : un point de contact, une balle, un jouet. Sur les chemins les plus égarés, dans les tunnels les plus ténébreux, il y a toujours la lumière d'un phare lointain qui nous attire... Vassiliev aime bien souligner le fait qu'il s'agit ici d'une perspective inversée, proche de celle des icônes byzantines où, dans le champ magnétique de la foi, les lignes de force sortent de l'intérieur de l'image pour atteindre le spectateur.

Un théologien et historien de l'art russe, Pavel Florensky, et plus récemment un physicien et philosophe, Boris Rauchenbach, parlent à ce propos de rayonnement de l'idée pure. Cachée, soigneusement préservée, celle-ci se déplace du fond de la représentation vers nous, pour finalement s'imposer au premier plan. Chez Vassiliev, il s'agit ainsi de remplacer le passé et le présent (autrement dit l'événement originel) par le futur (l'événement principal encore à venir).

Là où Pavel Florensky parle d'idée pure qui s'impose, qui se manifeste et se présente dans sa puissance indiscutable, Vassiliev parle plutôt de dénouement surprenant, tout à fait inattendu. De cette façon toute représentation scénique se transforme en polar sensationnel, avec le dénouement inopiné : coup de dés, dessous des cartes qui ne se dévoile qu'à l'ultime fin.

Précisons les choses. L'absolu de ce jeu-là peut bien envelopper des passages plus ou moins étendus de narration

psychologique : on joue n'importe quelle carte avec sincérité et franchise, avec tous les risques de l'improvisation psychologique. Mais, au cours de ce jeu prolongé, on commence déjà à soupçonner que la vérité aura un visage tout à fait étranger à cela. Avec des paradigmes identiques, on pressent également l'existence d'une voie qui pourrait mener plus directement vers cette lumière invisible, ce soleil noir de l'événement principal.

Selon Vassiliev, qui se méfie toujours du sens né de la narration, c'est plutôt l'intonation orale qui nous transmet le contenu. Et pour pouvoir éliminer cette intonation ordinaire, habituelle, horizontale, on doit d'abord annuler les accents et les saveurs de notre parole quotidienne.

De cette façon, on aboutit à la force primordiale de la parole conçue comme énergie pure, comme la matière phonique qui se trouve à l'origine du monde. Pendant des années de travail, Vassiliev a élaboré, une technique fondée sur la maîtrise du souffle, une technique proche de certaines pratiques orientales : shivaïsme du Cachemire, école taoïste, hésychasme byzantin. Au moyen de l'*intonation affirmative*, suggérée par Vassiliev, on trouve cette énergie de la parole (un théologien shivaïte pourrait dire : on rencontre Vac, déesse de la parole, prêchée par Utpaladeva ou Abhinavagupta) qui se déploie et nous porte, même contre notre volonté, tout en détournant le sens apprivoisé des mots ordinaires.

Pour lui, mettre en scène, c'est d'abord donner un coup de bulldozer dans nos mentalités et nos protections. Ce n'est qu'après que les fables et les mythes passeront par cette brèche ouverte pour constituer une construction cohérente. C'est moins ici une expérimentation théâtrale qu'un retour vers l'archaïque. Il creuse un puits pour atteindre des eaux souterraines, pour avoir accès à cet océan primaire de la parole poétique, à ce ressac qui réclame sa propre poétique, ses propres rythmes. Cette quête a aussi partie liée avec l'air et le feu. Comme pour la pose d'une ventouse, on approche un coton imbibé d'alcool, on met le feu à l'intérieur, et soudain, dans ce verre transparent, dans cet air raréfié par l'« intonation affirmative », ce n'est pas seulement le reflet d'une flamme que l'on perçoit, c'est toute notre pauvre chair malade qui est sucée de l'intérieur, et notre corps tout entier qui suit la cadence de la parole. Rien à voir avec une approche intellectuelle, tout est tangible, charnel.

**Natacha Isaeva,**

extrait de « Anatoli Vassiliev, des jeux périlleux dans un espace limpide », article paru dans la revue *Europe* n°924, avril 2006

# L'Allemagne n'a toujours pas fini de jouer les Nibelungen

**Urs Jenny et Heimuth Karasek :** Monsieur Müller, votre nouvelle pièce [...] traite de Médée, c'est là non pas un sujet historique mais mythique, donc pré historique. Ne vous éloignez-vous pas toujours du présent ?

**Heiner Müller :** « Nouvelle », ma pièce ne l'est que jusqu'à un certain point ; pour une part elle est faite de restes. Le texte, tel qu'il se présente actuellement, a été écrit à des époques très différentes. Mes pièces sont, pour la plupart, ainsi fabriquées. La première partie, par exemple, *Rivage à l'abandon*, à quelques lignes près, date d'il y a trente ans. La partie centrale date pour moitié d'il y a quinze ans environ. Seule la dernière partie, *Paysage avec Argonautes*, est réellement nouvelle. [...]

**U.J. et H.K. :** Qu'est de qui vous a intéressé précisément dans ce mythe ?

**H.M.** L'épisode de Jason est le plus ancien mythe d'une colonisation, au moins chez les Grecs, et sa mort indique le seuil, le passage du mythe à l'histoire : Jason est écrasé par son propre navire.

**U.J. et H.K. :** Mais le mythe de Médée – la barbare de Colchide, qui trahit son peuple par amour du conquérant grec Jason, et le suit dans sa patrie où elle est ensuite trahie par lui et se venge cruellement –, vous le racontez tel qu'il est transmis depuis toujours. Quelle en est l'actualité pour vous ?

**H. M.** Je crois que cela se passe et se répète toujours ainsi. [...]

**U.J. et H.K. :** Médée est-elle une citoyenne de la RDA qui se laisse attirer à l'Ouest par son amant ? Est-elle une Tchèque qui en 1968, se commet avec un occupant russe ? Est-elle une Vietnamiennne qui sort avec un Yankee ?

**H.M.** Ça fait déjà pas mal de bonnes interprétations. [...] Elle peut être aussi bien une Turque en RFA. Tout ce que vous voudrez. [...] L'histoire européenne, telle qu'elle s'est déroulée jusqu'à maintenant, commence avec la colonisation. Que le véhicule de la colonisation écrase le colonisateur,

cela laisse présager de sa fin. C'est la menace de cette fin qui est actuelle. La « fin de la croissance ».

**U.J. et H.K.** Et vous croyez qu'un spectateur de théâtre va comprendre ça ?

**H. M. :** Ce n'est pas mon problème, c'est celui de la mise en scène.

**U.J. et H.K. :** Depuis vos toutes premières pièces, le thème central est la trahison et le rapport entre la trahison et la mort. [...] Avec Médée, c'est tout à fait différent : l'idée, l'espoir même d'un progrès ont disparu. Médée trahit son peuple par amour pour Jason, Jason trahit pour l'amour d'une autre : aucun parti n'est pris, il n'y a plus qu'un enchaînement aveugle de la trahison et de la mort. [...] Y a-t-il là-dessous des expériences personnelles ?

**H. M.** Oui. Quand mon père a été arrêté en 33, j'ai compris ce qui se passait. On a jeté pêle-mêle ses livres, on l'a frappé et moi j'ai regardé par le trou de la serrure – ce qui est aussi une situation théâtrale –, et puis je suis retourné dans mon lit. [...] Et puis la porte s'est ouverte, mon père était encadré par deux SA, et il m'a appelé. J'ai fait semblant de dormir. C'était ça, ma trahison. Plus tard, mon père était chômeur après sa libération du camp de concentration, je rentrai un jour de l'école avec une rédaction à faire sur les autoroutes. Il m'a dit d'abord : tu n'auras pas trop de mal à te donner, mais après le repas il me dit : je vais t'aider. Et puis il a mis une phrase dans la rédaction : c'est une bonne chose qu'on construise des autoroutes parce qu'ainsi mon père retrouvera peut-être du travail. C'était là pour moi une autre expérience de la trahison. [...]

**U.J. et H.K.** Dans l'univers de vos pièces, la trahison est parfois punie de mort, inéluctablement. Il n'y a pas de pardon. Il s'y trouve parfois aussi des idées qui remettent à un monde au-delà de la mort. L'accomplissement de l'utopie révolutionnaire. [...] De telles idées, selon vous, s'accordent-elles encore avec le marxisme, avec des convictions rationnelles et politiques bien de ce monde ?

**H. M.** On ne peut pas, à mon avis, mettre en parallèle aussi simplement le politique et l'art. Quand on traduit une idée en images, soit l'image devient bancal, soit l'idée explose. Moi, je suis plutôt pour l'explosion. Je trouve que Genet a formulé cela avec beaucoup de précision et de justesse : l'unique chose qu'une œuvre d'art puisse accomplir c'est d'éveiller la nostalgie d'un autre état du monde. Et cette nostalgie est révolutionnaire.

**U.J. et H.K. :** Et votre Médée non seulement répand la mort mais souhaite la mort pour elle-même. Vos personnages de traîtres [...] doivent avant leur exécution approuver leur mort comme si elle ne découlait pas d'une nécessité politique mais de quelque chose de sacré, d'un sacrifice.

**H. M.** Je ne vois pas cela comme ça. Tant qu'il n'existe pas une histoire universelle, c'est-à-dire une égalité globale des chances, et pour moi cela s'appelle le communisme, ou, autrement dit, tant que la liberté se paie du prix de l'égalité et vice versa, il existera toujours des situations où survivre c'est trahir les morts, et où par ailleurs, approuver sa propre mort est une nécessité politique. Peut-être que cela a quelque chose de sacré aux yeux des hommes qui font de la *real-politique*. [...]

**U.J. et H.K. :** Comment vous accommodez-vous de votre image [...] de quelqu'un qui agite sur la scène de grandes énigmes universelles, lesquelles restent ensuite posées là, sans solution, et ne mettent en marche que les exégètes ?

**H. M.** Cela ne tient-il pas au public qui refuse le théâtre comme une réalité propre qui ne reflète pas la réalité du public, ne la redouble ni ne la copie ? Le naturalisme a failli tuer le théâtre avec cette stratégie de redoublement.

**U.J. & H.K. :** Et les paraboles de Brecht alors ?

**H. M.** La parabole n'est elle aussi qu'une rallonge du naturalisme, une prothèse : au lieu du monde, une illustration d'une conception du monde. [...] Les pièces didactiques, quelles que soient leurs intentions, ont contrairement aux paraboles une structure de tragédie, c'est-à-dire, mettent le monde en question et ne prétendent pas être des réponses. C'est cela qui m'a intéressé. [...] Les Nibelungen [...] restent le sujet le plus allemand de tous les sujets allemands et sont toujours une réalité allemande. L'Allemagne n'a toujours pas fini de jouer les Nibelungen.

*Extraits d'un entretien avec Heiner Müller réalisé par Urs Jenny et Helimuth Karasek pour le magazine Des Spiegel. Réédité dans Erreurs choisies, Paris, L'Arche, 1988, pp. 105-117.*

# Entretien avec Valérie Dréville

**Avant de faire *Médée-Matériau*, tu avais rencontré Anatoli Vassiliev sur *Bal masqué* de Mikhaïl Lermontov, créé à la Comédie-Française en 1992, puis tu as fait plusieurs séjours à Moscou pour travailler avec lui. Peux-tu revenir sur cette rencontre et ces séjours ?**

J'ai rencontré Anatoli Vassiliev à la Comédie-Française, deux ans après la mort d'Antoine Vitez. J'avais perdu mon maître et j'étais un peu désemparée.

Rencontrer Anatoli Vassiliev dans ces circonstances n'a pas été anodin. Au-delà de l'expérience hors du commun, inoubliable, que ce spectacle a été, j'ai compris que c'était la chance pour moi de poursuivre ce qui me tenait le plus à cœur : l'école. À presque trente ans, je pouvais faire le choix de ne pas avoir mes années d'étude derrière moi, mais de les poursuivre, et d'entamer une recherche absolument nouvelle pour moi.

Je suis allée une première fois à Moscou, assister au travail de « laboratoire » que Vassiliev menait avec ses acteurs et j'ai su alors qu'il fallait que j'y retourne.

Durant ces « stages » - qui duraient un à trois mois -, j'ai beaucoup observé. Je prenais du recul par rapport à mon travail en France. J'allais en Russie et je voyais comment les gens travaillaient dans un autre contexte, une autre culture, une autre langue.

J'ai obtenu une bourse de la Villa Medicis Hors-les-murs et je suis partie à Moscou, pour passer une année sur place.

C'est à l'issue de ce séjour d'un an que nous avons créé *Médée-Matériau*, au mois de mai, pour le festival qui s'appelait l'Olympiade théâtrale de Moscou. [...]

***Médée-Matériau* a été créé en 2002 et s'est joué en tournée pendant cinq ans. Comment est né le désir de recréer le spectacle ?**

Quand Stanislas m'a demandé ce que j'aimerais faire au TNS, j'ai tout de suite dit *Médée-Matériau*. Pour moi, ce n'est pas seulement un spectacle, c'est un lien profond avec le travail de Vassiliev, avec lequel j'ai besoin de renouer. Parce que le spectacle a été la cristallisation de tout ce que

j'ai traversé pendant ces années.

Dès mon arrivée, Vassiliev n'avait plus voulu qu'il y ait d'interprète : j'ai dû apprendre le russe. Pendant tout mon séjour, j'ai très peu parlé français et je ne parlais pas vraiment le russe non plus. J'étais dans un entre-deux, à la fois en apprentissage et en désapprentissage.

Au cours de ce travail sur *Médée-Matériau*, je me suis vraiment - par rapport à l'identité, la langue -, « déplacée ». Nous avons répété le texte en français, mais dans la langue de Müller, qui est elle-même réinventée, méconnaissable.

En France, nous n'avons pas la chance de pouvoir reprendre des spectacles, des rôles aimés. Cela me manque. Le travail sur un matériau comme celui-là ne finit jamais. Ce qui est intéressant et aventureux, c'est de faire le pari d'exhumer ce qui est enfoui dans la mémoire, et dans le même temps faire en sorte que tout soit devant soi, que tout reste à faire.

Revenir à Médée, c'est revenir à l'école. Se mettre dans un processus de recherche qui met à distance les contraintes de production, de résultat. C'est, pour reprendre un terme de Stanislavski, s'engager dans « le travail de l'acteur sur lui-même » ; on pourrait dire aussi : devenir l'auteur de son propre rôle.

Il s'agit d'un engagement qui concerne non seulement l'acteur, mais aussi la personne.

La fréquentation de Médée m'a fortement influencée, questionnée. Le travail de ces années reste pour moi comme une unité de mesure, de comparaison et d'exercice, une matière à réflexion sur ce que signifie notre pratique, et comment cette pratique parvient à nous transformer, profondément.

**Peux-tu parler de la méthode de travail mise en place par Anatoli Vassiliev au sein de ce « laboratoire » ?**

Pour résumer très brièvement son parcours : Vassiliev a été élève de Maria Knebel, une des dernières élèves de Stanislavski ; il est donc un héritier direct de l'école russe. Il a mis en scène des spectacles qui ont eu un grand succès, puis il a décidé de changer de direction : il a voulu concevoir, construire, un espace de « laboratoire ». On lui a donné un lieu - plusieurs étages d'un immeuble dans le centre de Moscou, rue Povarskaïa, près de la rue Arbat - et là, avec une vingtaine de personnes, il a créé « l'École d'Art Dramatique ».

Ce théâtre-laboratoire s'inscrivait dans la tradition des studios, qui ont jalonné l'histoire du théâtre en Russie depuis Stanislavski.

Vassiliev y a poursuivi sa recherche dans deux directions

bien distinctes : les structures psychologiques et les structures de jeu.

Dans les structures psychologiques, l'action se trouve dans le psychisme, le centre du jeu se situe dans la psyché de l'acteur. À l'inverse, dans les structures de jeu, l'action se trouve dans la parole, et l'objet du jeu va se situer à l'extérieur, entre les partenaires.

Dans les structures psychologiques, c'est l'évènement de départ qui détermine l'action. Dans les structures de jeu, c'est l'évènement principal, qui se trouve à la fin, qui va définir l'action.

Avec Médée, on se trouve dans un territoire métaphysique, on va s'occuper de la transfiguration, de la métamorphose ; il faut restituer à la parole ses capacités de révélation.

Je fais une parenthèse pour préciser qu'avant d'être metteur en scène, Vassiliev a été chimiste. Avec lui, il y a peu d'explications intellectuelles compliquées, mais des schémas, des lignes, des surfaces, des points, des cercles. C'est cela qui m'a enchantée lorsque j'ai découvert sa façon de travailler, cette approche scientifique du théâtre. L'instrument de l'acteur, c'est lui-même, c'est pourquoi il lui est difficile d'objectiver son travail. Dans cette approche, on ne s'en remet plus seulement au hasard des bons jours, à l'inspiration, mais à la connaissance des outils.

L'étude se fait en deux temps : il y a un temps consacré à la théorie, un autre consacré à la pratique, qui redéfinit sans cesse la théorie.

Pour en revenir au « structures de jeu » :

Si l'action est dans la parole, cela veut dire que les mots doivent être en mouvement. Avant les mots et leur sens, il y a des sons. Alors tout commence par le son. On appelle ça le « *training verbal* ».

C'est un exercice qui entraîne à la fois le mouvement du son dans l'espace et l'intonation. Cet exercice est la base de tout le travail qui va suivre.

S'il nous faut transmettre quelque chose qui n'est pas matériel, c'est un objet matériel (le son) qui doit devenir le conducteur de ce qui n'est pas matériel.

Vous êtes assis. À l'aide de votre respiration abdominale, vous cherchez le calme et la détente. Vous prenez conscience de l'espace : devant vous, derrière, à gauche, à droite, en haut, en bas. Vous construisez mentalement les axes : vertical, du sommet de la tête vers la hauteur ; horizontal, qui existe naturellement dans la direction du regard et que, mentalement, vous prolongez au-delà des

murs de la salle, jusqu'à la ligne d'horizon.

Vous déplacez mentalement le « centre », c'est-à-dire ce qui naturellement impulse le son, de l'intérieur de vous, à l'extérieur, devant vous.

C'est-à-dire que le mouvement du son commence avant qu'on ne l'articule.

Le son, comme un objet, tranche l'espace à une grande vitesse, jusqu'au point le plus éloigné, jusqu'à la ligne d'horizon.

Il n'est alors plus perçu acoustiquement, mais énergétiquement. Vous vous apercevez que vous n'avez pas besoin de forcer, d'avoir recours à vos muscles pour donner de la force ; la force est remplacée par la vitesse. Le son s'envole tout seul, sans vous, et par induction, c'est lui qui fait travailler vos muscles et non l'inverse.

Maintenant, l'intonation.

Selon Vassiliev, il y a trois intonations : exclamative, narrative, affirmative.

L'intonation est comme un signal musical qui contient une information. C'est le geste verbal du ton. C'est ce qui nous permet de reconnaître une langue sans en connaître le sens.

En ce qui concerne l'intonation narrative, qu'on utilise le plus souvent, elle transmet une histoire, elle raconte.

Le contenu d'une œuvre comme *Médée* - le contenu supérieur, qui est métaphysique - ne peut pas être transmis par une intonation narrative, même si l'histoire existe aussi, de même que la situation.

Alors, puisque le mot est un contenant, on fait comme avec un verre rempli d'eau, on le vide, on vide le contenu narratif, et le verre vidé peut se remplir d'un autre contenu.

L'intonation affirmative ne raconte pas, elle dit ce qui est, c'est une intonation qui va en bas, dans la terre, ce doit être charnel, c'est important pour Médée. Cet exercice doit être fait tous les jours, l'appareil vocal n'est pas habitué, il faut s'entraîner. Sans cet exercice, je n'aurais jamais pu faire *Médée-Materiau*.

### **Après ce long entraînement, ce travail de laboratoire, vous avez répété longtemps pour construire le spectacle ?**

Pendant trois semaines, nous nous sommes vus tous les jours dans le bureau de Vassiliev, pour parler du texte et établir un texte commun - il avait la traduction en russe, moi en français, nous avions aussi le texte allemand, dont

la version russe était visiblement plus proche. Nous avons donc fait des modifications. Le fait que j'aie enfin appris le russe permettait cela ; de son côté, Vassiliev entend bien le français. Nous avons tout passé au crible, très méticuleusement.

Le texte est rempli d'images, de métaphores, d'oppositions. C'est un moteur très puissant pour l'acteur, mais il faut savoir comment fonctionne leur mécanisme, pouvoir, à partir d'elles, inventer ses propres fantaisies. Il fallait nous mettre d'accord sur ces images, les faire se correspondre. La traduction est déjà le commencement de l'interprétation.

Nous avons étudié la composition, divisé le texte en parties et nommé ces différentes parties. Dans les structures de jeu, tout est construit à partir du final, de l'évènement principal du texte. Chaque partie a sa fonction propre et reflète l'évènement principal, en un point ou plusieurs ; ainsi, on sait toujours vers où on va, comme sur un chemin jalonné de points lumineux, vers le but, ce pourquoi tout existe.

Il m'a beaucoup parlé du contenu, de la ligne conceptuelle, ou métaphysique. C'étaient des conversations, des échanges. En parallèle, je travaillais seule, je lisais la mythologie, les autres pièces autour de Médée : Euripide, Sénèque. Je me suis aussi beaucoup intéressée à la version de Pasolini ; je trouvais qu'il y avait de nombreux points communs entre sa vision et celle de Vassiliev. L'exil, l'étrangère, la « barbare ». Ce sont des thèmes très contemporains. De même que la relation Occident/Orient, homme/femme. Le caractère politique du mythe est très fort chez Müller.

Ensuite, le spectacle s'est construit en quinze jours. La première semaine a été consacrée au texte, c'est-à-dire tout ce qui avait trait au *training* verbal et aussi au rythme. La deuxième semaine a été consacrée à la mise en scène.

La ligne des actions physiques et la ligne de l'action verbale ne doivent pas s'illustrer l'une l'autre, alors nous répétions séparément les actions physiques et le travail sur le texte.

C'est seulement le jour de la première que nous avons tout rassemblé.

### **Au terme de cette « traversée », elle dit avoir oublié Jason...**

Effectivement. Médée dit : « Nourrice Connais-tu cet homme » ; il a complètement disparu de sa mémoire. Cela signifie qu'elle a traversé la totalité du mythe, car

Médée sans Jason n'existe pas, elle se trouve maintenant dans une autre dimension, où ce mythe n'existe plus.

[...]

### **Est-ce qu'Anatoli Vassiliev sait nommer ce qu'il cherche ?**

C'est la base de l'école russe : nommer les comportements de l'acteur.

Mais il sait aussi se taire. Laisser la place à l'informulé. Il ne se presse jamais, il attend. Il se débrouille toujours pour ne pas aller jusqu'à la saturation. On fait des pauses. On répète rarement deux fois la même chose.

Plutôt que de nommer lui-même, il attend des acteurs que ceux-ci se posent ou lui posent les bonnes questions, et s'il n'y a pas de questions, on s'arrête. Il rend aux acteurs l'entière responsabilité de leur travail.

[...]

### **Comment vis-tu la nudité sur le plateau ?**

Très souvent, la nudité sur un plateau n'est pas justifiée. Dans ce spectacle, la nudité est le signe d'un passage d'un état d'être à un autre, d'une transfiguration.

### **Est-ce que Médée vient pour accomplir un « rite » ?**

Médée a suivi Jason et trahi son peuple pour le sauver. Elle a tué son frère.

Cet amour lui a tenu lieu de patrie jusqu'à la trahison de Jason. Elle est maintenant chassée par lui et par le roi, Créon, envoyée en exil.

C'est un destin lourd. Comment le surmonter, s'en libérer ?

[...]

Pour accomplir cette action émancipatrice sur elle-même, Médée doit retrouver ce qu'elle a perdu en devenant la femme de Jason. Sa faculté de transformer la réalité.

Elle atteint Jason, par l'intermédiaire de la fiancée : elle offre une robe de noces - une robe rituelle, transmise de génération en génération, symbole de la virginité - à Créüse, la fiancée de Jason. La robe, double de Médée, sa « deuxième peau », transformera la fiancée en torche nuptiale et, avec elle, détruira le pouvoir royal, et Corinthe toute entière.

Médée refuse de jouer le jeu du tyran : si la victime refuse d'en être une, alors le tyran disparaît.

Le deuxième rituel est le sacrifice des enfants. Vassiliev a remplacé le mot « meurtre » par le mot « sacrifice ». C'est une toute autre image.

En les sacrifiant, elle les libère, les rend à leur père originel, le soleil, les arrache à l'existence dorée mais amère que Jason veut leur donner en épousant la fille du roi. Elle ne permet pas que son exil devienne leur patrie. Elle leur offre l'immortalité.

### **Comment vis-tu le rapport avec les marionnettes/enfants ?**

Ce sont des présences très importantes. Une grande partie du texte leur est adressée.

Il y a cette relation triangulaire : Médée/Jason/les enfants et l'opération qu'elle fait avec Jason ne peut avoir lieu sans les enfants.

J'aime beaucoup ce moment, vers la fin, où, dans la mise en scène, elle joue avec eux. C'est un moment où l'air devient plus léger ; elle les habille, les prépare - comme pour les préparatifs d'un voyage, d'une nouvelle vie.

[...]

### **À quoi penses-tu au moment où tu entres en scène ?**

Il vaut mieux ne pas trop penser. Ce n'est pas Médée qui entre en scène, c'est l'actrice. J'entre en scène pour passer à travers toute la composition, et arriver à ce moment qu'on appelle l'événement principal, ou l'événement essentiel. C'est une rencontre, car même si cet événement est repéré dans le texte et nommé, il reste inconnu.

Ainsi, la ligne de l'actrice et celle du personnage sont parallèles, et mon effort tend à ce que les deux lignes se rejoignent ; puis, le spectacle terminé, elles se séparent à nouveau.

Le spectacle a toujours été pour moi comme une expérience, parce que la technique verbale utilisée est absolument contraire à ce que j'ai pu rencontrer jusqu'alors. J'avais quelquefois le sentiment, lorsque les choses allaient bien, que tout venait de l'extérieur, et que j'étais spectatrice de ce que la langue faisait et me faisait. Une sensation étrange, inédite.

Parfois, le lendemain d'une représentation qui n'avait pas bien marché, j'entrais en scène avec le sentiment de ne pas du tout savoir comment faire. Il suffisait que j'exécute avec calme et détente les gestes et la technique verbale, avec précision et attention, et tout se mettait en place de soi-même.

Ce qui me plaisait avec *Médée-Matériau*, c'est qu'il y avait

peu de différence entre la répétition et la représentation. C'était comme une étape importante du travail en cours, une certaine mise à l'épreuve de ce dont nous avons discuté, ce qu'on avait travaillé.

Vassiliev m'a dit deux choses à plusieurs années de distance, que j'ai toujours en tête. J'y pense presque à chaque représentation : « Pense que tu ne joues pas pour le public mais que tu exerces ton art en présence du public » et une autre fois : « Tu ne joues pas comme tu répètes. Joue comme tu répètes et tout ira bien ».

**Valérie Dréville**

Entretien avec Fanny Mentré le 6 avril 2016, au TNS

# Heiner Müller

Né en 1929 à Eppendorf, mort le 30 décembre 1995 à Berlin. Poète, auteur dramatique (une quarantaine de pièces), metteur en scène allemand. L'essentiel de sa production s'est fait en République Démocratique Allemande, de la fondation de celle-ci à la chute du mur de Berlin (1949-1989). Il exerce d'abord les métiers de journaliste puis de bibliothécaire. En 1954-1955, il commence à collaborer avec l'association des écrivains de l'ancienne RDA, et devient rédacteur de la revue *Junge Kunst*. À partir de 1957, il se consacre au théâtre en tant qu'auteur et metteur en scène, pour le Théâtre Maxime Gorki de Berlin-Est. Son premier succès de théâtre fut *L'Homme qui casse les salaires* en 1958. Mais trois ans plus tard, en 1961, l'année de la construction du mur de Berlin, il était exclu de l'Union des Écrivains, et sa pièce *La Migrante ou la vie à la campagne* était interdite. Sa compagne Inge Müller se suicide en 1966. Il est alors ostracisé, mis au ban de la République des Lettres. Dans cette période il va écrire *Philoctète*, *Horace*, *Mauser*, trois pièces qui demeureront longtemps interdites de représentation. En 1972, Ruth Berghaus l'engage comme « dramaturge » au Berliner Ensemble où elle mettra en scène sa pièce *Ciment*. Mais son *Macbeth* déclenche une violente polémique : il est accusé de « décadence », de « formalisme » et de « pessimisme historique ». Après un séjour aux États-Unis – à l'université d'Austin au Texas – il écrira en 1976-77 *Vie de Gundling Frédéric de Prusse* *Sommeil rêve cri de Lessing* et *Hamlet-machine* (deux pièces qui demeureront longtemps interdites) et ensuite *La Mission*, *Quartett*, *Rivage à l'abandon*, *Matériau-Médée*, *Paysage avec Argonautes*, etc. Sa situation dans son propre pays ne changera qu'au milieu des années 80, lors de la période gorbatchevienne. Il est entretemps devenu célèbre à l'étranger.

Dès 1970, Bernard Sobel crée *Philoctète*; puis *Hamlet-machine* et *Mauser* sont mis en scène par Jean Jourdeuil (1979) et ses textes ont été publiés aux Éditions de Minuit. Patrice Chéreau monte *Quartett* en 1985. Bob Wilson montera *Hamlet-machine* en 1986. H. Müller est élu membre de l'Académie des Arts de Berlin en 1984, il en deviendra le président en 1990. Il est invité à faire des mises en scène de ses pièces au Deutsches Theater. Il fait partie du directoire du Berliner Ensemble à partir de 1992. Ses succès personnels adviennent sur un fond historique remarquable : chute du mur de Berlin, réunification allemande. Le « bloc de l'Est » s'est effondré, Heiner Müller devient une célébrité. C'est alors qu'est lancée contre lui une campagne où on l'accuse d'avoir collaboré avec la Stasi. Il était en train de répéter un spectacle composé de deux de ses textes *Le Duel* et *Tracteur*, et de *Fatzer, fragment* de B. Brecht. De nouveau, mais à l'Ouest cette fois, il se retrouve ostracisé, mis au ban de la société. Il rendra public les documents de la Stasi le concernant et cette campagne qui se fondait sur des rumeurs et créait la rumeur s'arrêtera aussitôt. Mais, bien sûr, le mal était fait. Atteint d'un cancer de l'œsophage, Heiner Müller mourra deux ans plus tard le 30 décembre 1995. Dans ses dernières années il mettra en scène sa pièce *Quartett*, *Arturo Ui* de Brecht et l'opéra de Wagner *Tristan et Isolde* à Bayreuth, et surtout il écrira des poèmes et mettra la dernière main à sa pièce *Germania 3. Les spectres du mort-homme* qu'il devait mettre en scène au Berliner Ensemble.

En France, l'essentiel de son œuvre littéraire est publiée aux Éditions de Minuit (5 volumes, 1979-1991) et chez Christian Bourgois (Poèmes 1949-1995). Trois volumes d'entretiens, *Erreurs choisies*, *Fautes d'impressions* et *Guerre sans bataille*, et *Vie sous deux dictatures*, une autobiographie, ont paru à L'Arche. Les Éditions Théâtrales ont publié deux de ses pièces, *La Comédie des femmes* et *L'Opéra dragon*, et deux volumes d'entretiens avec Alexander Kluge, *Esprit, pouvoir et castration* et *Profession arpenteur*.

# L'équipe artistique

## Anatoli Vassiliev

### Mise en scène, scénographie, lumières

Né en 1942 à Danilovka en URSS, 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 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 a été nommé Lauréat du prix Stanislavski de la Fédération de Russie (1988), prix européen des Nouvelles réalités théâtrales de Taormina, Italie (1990), prix Chaos (prix Pirandello) à Agrigente, Italie (1992), prix Stanislavski, Moscou (1995), prix Masque d'Or, Moscou (1997), prix Coupe Ubu pour la pédagogie théâtrale, Milan (2012).

Il est Maître Émérite des Arts de Russie (1993), chevalier des Arts et des Lettres (1989), chevalier des Palmes Académiques (2005), commandeur des Arts et des Lettres (2006).

Il est l'auteur de plusieurs ouvrages publiés en Russie, en Hongrie, en Grèce, au Brésil, en Italie, en Suisse, ainsi qu'en France (*À propos de Bal masqué* (Lansman), *Sept ou huit leçons de théâtre* (P.O.L), *L'Analyse-action de 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 récentes dont celles réalisées au 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 *Matériau-Médée*, Heiner Müller et Iliade. Chant XXIII, Homère
- 2004 *Du Voyage d'Onéguine*, Pouchkine et Tchaïkovski
- 2006 *Don Juan est mort*, Pouchkine et Dargomyzhsky
- 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

## 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-matériau*, 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-matériau*, 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
- 2008 Écoute publique de *Thérèse-philosophe*, de Boyer d'Argens, version radiophonique réalisée par France-Culture.
- 2013 *Éloge au désordre et à la maîtrise* - participation à l'hommage de l'Académie expérimentale des théâtres

## Valérie Dréville

### Actrice

Elle est formée au Théâtre national de Chaillot (avec Antoine Vitez, Yannis Kokkos, Aurélien Recoing, Georges Aperghis) et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (Claude Régy).

Sa carrière au théâtre est marquée par sa rencontre avec Antoine Vitez, son professeur à Chaillot, qui la dirigera dans *Électre*, *Le Soulier de satin*, *La Célestine*, *La Vie de Galilée* (Comédie-Française). Elle entre à la Comédie-Française en 1988, qu'elle quittera en 1993. Elle travaille avec de nombreux metteurs en scène parmi lesquels Jean-Pierre Vincent, Alain Ollivier, Aurélien Recoing, Luis Pasqual, Claudia Stavisky, Yannis Kokkos, Anastasia Vertinskaïa et Alexandre Kaliaguine, Alain Françon, Bruno Bayen, Luc Bondy. Elle joue sous la direction de Claude Régy dans *Le Criminel* de Leslie Kaplan, *La Terrible Voix de Satan* de Gregory Motton, *Quelqu'un va venir* et *Variations sur la mort* de Jon Fosse, *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, *Comme un chant de David*, traduction des psaumes de Henri Meschonnic, *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck.

Elle se rend régulièrement en Russie pour travailler aux côtés d'Anatoli Vassiliev et sa troupe, avec lesquels elle joue *Médée-Matériau* de Heiner Müller et *Thérèse philosophe*. Valérie Dréville est artiste associée du Festival d'Avignon 2008. Elle a joué dans *Long voyage du jour à la nuit* d'O'Neill, mise en scène de Cécile Pauthé; *Et nous brûlerons unes à unes les villes endormies*, texte, images et mise en scène de Sylvain George ; *Chic par accident*, mise en scène Yves-Noël Genod ; *Tristesse animal noir* de Anja Hilling, mise en scène Stanislas Nordey, *Les Revenants* de Henrik Ibsen, mise en scène Thomas Ostermeier ; *Perturbations* d'après le roman de Thomas Bernhard, mise en scène Krystian Lupa ; *Schwanengesang D744* conception et mise en scène Romeo Castelucci ; *Un Temps bis* de Beckett conçu par Georges Aperghis ; *La Bête dans la Jungle* de Marguerite Duras mise en scène Cécile Pauthé.

En 2016, elle joue Arkadina dans *La Mouette* de Tchekhov, mise en scène de Thomas Ostermeier et *Noir inconnu* de Sylvain George. Au cinéma, elle tourne notamment sous la direction de Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Alain Resnais, Hugo Santiago, Arnaud Desplechin, Laetitia Masson, Michel Deville, Nicolas Klotz, et dernièrement avec Sylvain George, Antoine Barraud et Pascale Breton. Valérie Dréville est artiste associée au TNS.

## 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, Visiting Fellow (Wolfson College, Oxford). Elle est l'auteure de nombreux livres et publications à l'international (Russie, 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 de nombreuses années, 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*, *L'Impromptu de Versailles*, 2008), *La Musica*, *La Musica Deuxième* de Marguerite Duras, Théâtre du Vieux-Colombier, 2016. 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, Ed. Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Elle est chevalier des Arts et des Lettres (2006).

## Vladimir Kovalchuk

### Scénographie et lumières

Est né en 1951 en Ukraine (Vladimir-Volinsk). Il est diplômé de la faculté de scénographie de l'Académie lettone des arts en 1981 et a travaillé au Théâtre jeune public à Riga presque jusqu'à sa fermeture en 1991. Il participe à de nombreuses expositions internationales de scénographie à Moscou, Prague, Riga, Budapest, Helsinki, Munich. En 1990, il émigre au Canada jusqu'en 2000. Il travaille sur près de 30 productions à Montréal, Ottawa, Toronto et New York. Parallèlement, il continue son travail de peintre et de graphiste. En 1999, il revient à Moscou et travaille jusqu'en 2004 avec Anatoli Vassiliev à « L'École d'art dramatique » et l'accompagne notamment sur *Mozart et Salieri* de A. Pouchkine (2006), *MedeaMaterial* de H. Müller (2001), *Amphitryon* de Molière (2001), *L'Invité de pierre* de Dargomyzhsky (2006). Parallèlement, il travaille avec des metteurs en scène en Lituanie, au Canada, en Ukraine et en Roumanie.

De 2004 à 2006, il entame une collaboration au Théâtre Taganka avec son fondateur Yuri Lyubimov, notamment sur *Soufflet* d'après les œuvres de F. Nietzsche, F. Kafka, S. Beckett, *Antigone* de Sophocle. Il a signé plus de 200 scénographies pour le théâtre en Lituanie, Lettonie, Russie, Canada, États-Unis, France, Italie, Belgique, Allemagne... Il est l'auteur de plus de 20 affiches de spectacles et depuis 1990, il organise régulièrement des expositions dans les galeries d'art à Toronto, Montréal, New York, Moscou ou Kiev... Il est également illustrateur et fait de la formation.

## Alexandre Shaposhnikov

### Vidéo

Est né le 28 novembre 1962 à Tchita région, Russie. Il a travaillé à la télévision comme opérateur et correspondant spécial des programmes d'information. Dans les années 90 il a participé aux expéditions scientifiques et de recherche de l'Académie des sciences de Russie et de l'association créative « Expédition Tchekhov ». Au cours d'une des expéditions dans la mer d'Okhotsk, il a filmé ce qui plus tard sera inclus dans la pièce *Médée-Matériau*.

Depuis 1999, il travaille à « L'École d'art dramatique » où il est responsable du département vidéo. Il poursuit de nombreuses collaborations auprès de Dmitry Krymov, Igor Yatsko, Alexander Ogarev, Boris Yukhananov, Adolf Shapiro, Narkas Iskanderova, Svetlana Anistratova... Opérateur au cinéma, il collabore avec A. Vassiliev pour *MedeaMaterial*, *Le Cerceau*, *Une partie de notre vie*, *Les Vieilles chansons* ; Mikhail Maslennikov pour *Optina*. Il est opérateur et réalisateur de *Les Chasseurs des tigres de Sibérie*.

## Vadim Andreev

### Costumes, maquillage et accessoires

Vadim Andreev est diplômé de l'Institut textile et de l'Académie russe des arts du théâtre. Il a été aussi formé dans la « Maison de Haute Couture » de Moscou dirigée par Slava Zaitsev. Depuis 1995, il travaille avec Anatoli Vassiliev et crée les costumes pour de nombreuses productions (*Lamentations de Jérémie*, *Amphitryon*, *Don Juan*, *et d'autres poèmes*, *K\*\*\**, *La République*, *Matinée Pouchkine*, *Mozart et Salieri*, *Le Voyage d'Onéguine*, *Médée-Matériau*, *Le Banquet*, *Les Trois Sœurs*, *Illiade. Chant XXIII. Enterrement de Patrocle. Jeux*, *Le Convive de pierre, ou Don Juan est mort*). Il a également conçu les costumes et le maquillage pour les metteurs en scène tels que Yuri Lyubimov, Adolf Shapiro, Min Tanaka, Dmitry Krymov et Mikhail Baryshnikov, Boris Yukhananov, Alessio Bergamo, Igor Yatsko, Alexandre Ogarev, Christophe Feutrier... Au total, plus de 60 productions, la plupart d'entre elles présentées dans des festivals internationaux où elles ont obtenues de nombreux prix. Depuis 1994, il travaille comme acteur et costumier du théâtre « L'École d'art dramatique ».

## Hélène Bensoussan

### Assistante costumes, maquillage et accessoires

Assistante à la mise en scène notamment auprès de Matthias Langhoff, d'Anatoli Vassiliev à la Comédie-Française sur « La Musica » et récemment d'Olivier Fredj au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, elle travaille dans de nombreux théâtres et opéras en France et à l'étranger. En parallèle, elle collabore aux Correspondances de Manosque depuis 2008, dirige le festival littéraire « La mer est loin » en Vendée et anime des ateliers de théâtre et de vidéo à Paris.

## Ilya Kozin

### Travail corporel

Est né en 1980 à Saratov, Russie. Il est diplômé du Conservatoire d'État Sobinov de Saratov, département théâtre comme acteur (2002). De 2002 à 2006 il fait son post-doctorat au laboratoire théâtral d'Anatoli Vassiliev. À partir de 2002, il travaille comme acteur et enseignant au théâtre « Ecole d'art dramatique » à Moscou avec A. Vassiliev. On peut citer quelques travaux de laboratoire mis en scène par ce dernier auquel il a participé : *Phèdre*, *Hippias*, *Criton*, *Ion*, *Ménon* de Platon ; *Les Trois Sœurs*, *Uncle Vania*, *La Cerisaie* de A. Tchekhov ; *Roméo et Juliette*, *Mesure pour mesure*, *La Tempête* de W. Shakespeare ; *Fiorenza* de T. Mann. Il joue dans *Illiade. Chant XXIII* (2004), *Le Convive de pierre, ou Don Juan est mort* (2006) mis en scène par A.Vassiliev ; *Les ombres de Goya* chorégraphie de Min Tanaka (2006) ; *Coriolan* sous la direction de Igor Yatsko (2007) et *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* (2015) mise en scène d' A.Ogarev. Au cinéma, il a tourné avec B. Rabey et M. Mokeev *Une Nuit d'amour* (2007), A. Eshpaï *Ivan le Terrible* (2009), N. Dostal *La Déchirure* (2011).

Depuis 2008, il travaille comme professeur en formation physique et verbale, training physique et énergétique : *Médée* d'Euripide (2008), *Les Journées entières dans les arbres* de Marguerite Duras (2009), mises en scène par Anatoli Vassiliev. De 2010 à 2014, il anime, dans de nombreuses villes d'Europe, la formation «Pédagogie pour les pédagogues » sous la supervision de A.Vassiliev, ainsi qu'à l'École de cinéma nouveau de Moscou (2016).

## Andrei Zachesov

### Compositeur sonore

Andrei Zachesov est né en 1949 à Lubertsy, région de Moscou. Il est diplômé de l'Institut des communications de Moscou. Il a commencé à travailler avec Anatoli Vassiliev en 1982 pour le spectacle *La Première version de Vassa Zheleznova* de M.Gorky. Régisseur son, ingénieur acousticien, il a travaillé pour le théâtre de marionnettes de Sergueï Obraztsov, le théâtre musical d'enfants de Natalia Satz, le théâtre du drame et de la comédie au Taganka de Yuri Lyoubimov, le théâtre « L'École d'art dramatique » d'Anatoli Vassiliev. Il a été consultant principal pour les travaux d'acoustique de plusieurs salles de théâtre : Natalia Sats (1979-1980), théâtre Taganka de Yuri Lyoubimov (consultant pour la construction, 1982); théâtre « L'École d'art dramatique » d' Anatoli Vassiliev (conseiller en acoustique et pour l'équipement sonore et vidéo, 1999-2000). Dans le nouveau bâtiment de « L'École d'art dramatique » à Sretenka, il a élaboré une acoustique unique dans les cinq salles du théâtre.

La technique utilisée est capable d'améliorer de façon significative la qualité du son naturel de la voix humaine ou d'un instrument, elle permet une écoute exceptionnelle partout dans l'espace, quel que soit l'emplacement de la source sonore. Il a participé dans la réalisation des *Lamentations de Jérémie* (1996), de *Mozart et Salieri* (2000), *L'Invité de pierre, ou Don Juan est mort* (2006) mises en scène d'Anatoli Vassiliev, ainsi qu'à de nombreuses créations du théâtre « L'École d'art dramatique » : *La Mort à la guerre sauvage* (2008), *Coriolan* (2008), *L'Ange de pierre* (2008), *Salomé* (2009), *Faust* (2009), *La Voix humaine* (2010), *Le Novice* (2011).

## PENDANT CE TEMPS, DANS L'AUTRE SAISON...

Entrées libres

Réservations obligatoires  
(sauf pour les rendez-vous en partenariat)  
au 03 88 24 88 00 ou sur [www.tns.fr](http://www.tns.fr)  
(ouverture des réservations 1 mois avant l'événement)

Samedis du TNS

### FEMMES ET MIGRATIONS INTERNATIONALES

Rencontre avec Simona Tersigni  
13 mai | 14h | Salle Koltès

Rendez-vous en partenariat

### HUMANITÉ À LA DÉRIVE ET BOUC ÉMISSAIRE

Rencontre avec Simona Tersigni  
3 juin | 17h30 | Centre Emmanuel Mounier

Samedis du TNS

### THÉÂTRE ET ALLEMAGNE, CATASTROPHE ET SURVIE

de Volker Schlöndorff  
3 juin | 14h | Studio Grüber

Spectacles autrement

### GOMME

de Loïc Touzé  
7 | 9 juin | Espace Django Reinhardt, Pôle Sud,  
Château d'Angleterre - Bischheim

## DANS LE MÊME TEMPS LE FROID AUGMENTE

### AVEC LA CLARTÉ

librement inspiré de Thomas Bernhard

Mise en scène Claude Duparfait\*

25 avril | 12 mai

Salle Gignoux

## SPECTACLE SUIVANT

### LE RADEAU DE LA MÉDUSE

de Georg Kaiser

Mise en scène Thomas Jolly\*

1 | 11 juin

Espace Grüber

\*Artistes associés au TNS