



COMÉDIE-FRANÇAISE

V^x-COLOMBIER

21 rue du Vieux-Colombier
Paris 6^e



Vania d'après **Oncle Vania**

Anton Tchekhov

mise en scène et scénographie
Julie Deliquet

avec la troupe de la Comédie-Française
Florence Viala, Laurent Stocker, Hervé Pierre,
Stéphane Varupenne, Noam Morgensztern,
Anna Cervinka, Dominique Blanc

Nouvelle production

21 sept >

6 nov 2016

41 REPRÉSENTATIONS

GÉNÉRALES DE PRESSE

21 ET 22 SEPTEMBRE À 20H30

SOMMAIRE

Édito d'Éric Ruf	p. 3
L'argument	p. 4
L'auteur, Anton Tchekhov	p. 4
Lettre de Maxime Gorki à Anton Tchekhov	p. 5
Entretien avec Julie Deliquet, metteuse en scène	p. 6
Biographie de Julie Deliquet	p. 8
<i>Oncle Vania</i> , du Théâtre d'Art de Moscou à la Comédie-Française	p. 9
« Ces pièces sans intrigue sont passionnantes comme la vie des autres. » Elsa Triolet	p. 11
« L'artiste ne doit être le juge ni des personnages, ni de ce qu'ils disent. » Patrice Pavis	p. 13
« Un théâtre à hauteur d'homme » Georges Banu	p. 14
Biographies de l'équipe artistique	p. 16
Biographies des comédiens	p. 19
Informations pratiques	p. 23

DATES DU SPECTACLE

du 21 septembre au 6 novembre 2016

20h30 du mercredi au samedi

15h les dimanches

19h les mardis

générales de presse

mercredi 21 et jeudi 22 septembre à 20h30

GÉNÉRIQUE

Vania

d'après **Oncle Vania**

d'**Anton Tchekhov**

traduction

Tonia Galievsky et Bruno Sermonne

mise en scène et scénographie

Julie Deliquet

costumes

Julie Scobeltzine

lumières

Jean-Pierre Michel et Laura Sueur

musique originale

Mathieu Boccaren

collaboration artistique

Julie André

assistanat scénographie

Laura Sueur

avec

Florence Viala

Elena Andreievna Serebriakova, *femme du professeur*

Laurent Stocker

Ivan Petrovitch Voinitzki (Vania), *fils de Maria*

Hervé Pierre

Alexandre Vladimirovitch Serebriakov, *professeur à la retraite*

Stéphane Varupenne

Mikhaïl Lvovitch Astrov, *médecin*

Noam Morgensztern

Ilia Ilitch Tielieguine, *propriétaire ruiné et employé du domaine*

Anna Cervinka

Sophia Alexandrovna Serebriakova (Sonia), *fille du professeur d'un premier mariage*

Dominique Blanc

Maria Vassilievna Voinitzkaia, *mère de la première femme du professeur*

J'ai découvert le travail de Julie Deliquet il y a deux saisons en assistant, impressionné, à son triptyque, porté par le Collectif In Vitro. J'ai senti immédiatement – et parlant d'un collectif, c'est suffisamment rare pour être souligné – la présence d'une direction ferme et singulière. Il y a quelqu'un à la baguette, me suis-je dit, c'est évident. Il m'était donc permis de faire entrer à la Comédie-Française ce théâtre curieux et beau, né dans la lignée des tg STAN et des Possédés en demandant à Julie Deliquet de diriger les comédiens de la Troupe comme ses propres acteurs, selon cette méthode bien à elle pour que s'opère, en jeu, une rencontre troublante entre l'acteur et le personnage. Le résultat est magnifique, le texte paraissant vivifié, comme réveillé par une vie multiple au plateau, une «émulsion» de la parole semblant surgir du présent, d'accidents successifs et légers, et non d'une dramaturgie établie.

Julie Deliquet maîtrise formidablement cette méthode et nous sommes convenus qu'elle pouvait être éprouvée par des acteurs moins familiers, plus âgés et grandir à l'aune du collectif très ancien qu'est la Comédie-Française.

Elle a choisi de travailler à une adaptation d'*Oncle Vania*. Tchekhov réunit souvent autour de tables à manger ou de travail une famille, un collectif de proches agrégés par les hivers interminables et les routes impraticables. *Vania* comme terrain d'expérimentation, entre écriture collective et répertoire.

Au terme d'une aventure qui fut nôtre il y a longtemps déjà avec la compagnie d'Edvin(e) (les collectifs s'appelaient encore des compagnies), Rodolphe Dana, actuel directeur du Centre Dramatique de Bretagne, créa le collectif des Possédés et décida de mettre en scène *Oncle Vania*, déjà. Il doit y avoir dans cette pièce quelque chose d'initiatique.



Laurent Stocker (Vania), Anna Cervinka (Sonia)

L'ARGUMENT

Sous-titré «Scènes de la vie de campagne en quatre actes», la pièce se déroule dans la propriété dont s'occupent Sonia et son oncle Vania. Ils y vivent avec Maria, la mère de Vania, et Tiéliéguine qui travaille à leurs côtés. Sérébriakov, professeur à la retraite, père de Sonia – née d'un premier mariage – et sa très belle épouse Éléna viennent y séjourner. Leur présence dérègle en quelques semaines la vie du domaine, tandis que l'arrivée d'Astrov, jeune médecin de famille appelé pour s'occuper de la santé fragile du professeur, sème le trouble dans les esprits de Sonia et d'Éléna.

Le professeur leur annonce qu'étant malade et s'ennuyant à la campagne, il souhaite vendre la maison. Sa déclaration ne fait qu'amplifier les tensions déjà prégnantes. Rappelant que la propriété appartient à Sonia qui en a hérité de sa mère, Vania perd son sang-froid, tant il a travaillé avec acharnement et abnégation pour subvenir aux besoins du professeur dont il ne supporte pas le mépris. L'homme est aussi rongé par son échec amoureux auprès d'Éléna, qu'il adule. Le calme revient, le projet est annulé. Le couple part, Astrov aussi. Vania et Sonia se retrouvent comme avant.

L'AUTEUR

Né en 1860 à Taganrog, au sud de la Russie, Anton Tchekhov étudie la médecine à l'Université de Moscou. Parallèlement à l'activité de médecin qu'il exerce pendant trois ans, il écrit des textes humoristiques puis des nouvelles et des récits avant de se consacrer au théâtre. Après avoir essuyé un refus de mise en scène au Théâtre Malavec pour *Platonov* (1882), la censure pour *Sur la grand route* (1884), un échec pour *Ivanov* (1887), Tchekhov rencontre le succès avec ses pièces en un acte, dont *L'Ours*. Lauréat du prix Pouchkine pour son recueil *Au crépuscule* (1888), il part à Sakhaline pour y effectuer un recensement exhaustif des prisonniers qui fera l'objet du recueil intitulé *L'Île de Sakhaline*. Il se consacre dès lors au théâtre et écrit notamment en 1889 *L'Homme des bois* qui anticipe *Oncle Vania* – rédigé alors que *La Mouette* connaît à son tour un tel échec que Tchekhov envisage un moment de transformer sa pièce en nouvelle. Il en achève l'écriture en 1896. Cette année marque un véritable tournant dans la carrière de l'auteur. Stanislavski, qui vient de fonder avec Nemirovitch-Dantchenko le Théâtre d'Art de Moscou, y signe les mises en scène de *La Mouette* (1898), *Oncle Vania* (1899) *Les Trois Sœurs* (1901) et *La Cerisaie* (1904). Atteint d'une tuberculose, Tchekhov meurt dans un sanatorium à Badenweiler en Allemagne, à l'âge de 44 ans.

LETTRE DE MAXIME GORKI À ANTON TCHEKHOV

«Pas moyen d'écrire bien, clairement, ce que cette pièce vous fait naître dans l'âme, mais je sentais cela en regardant vos personnages: c'était comme si on me sciait en deux avec une vieille scie. Les dents vous coupent directement le cœur, et le cœur se serre sous leurs allées et venues, il crie, il se débat. Pour moi, c'est une chose terrifiante.

Votre *Oncle Vania* est une forme absolument nouvelle dans l'art dramatique, un marteau avec lequel vous cognez sur les crânes vides du public. [...]

Dans le dernier acte de *Vania* quand le docteur, après une longue pause, parle de la chaleur qu'il doit faire en Afrique, je me suis mis à trembler d'enthousiasme devant votre talent, et à trembler de peur pour les gens, pour notre vie, misérable, incolore. Quel drôle de coup – et comme il est précis – vous avez frappé là! [...]

Votre déclaration selon laquelle vous n'avez plus envie d'écrire pour le théâtre m'oblige à vous dire quelques mots sur la façon dont le public qui vous comprend considère vos pièces. On dit, par exemple, qu'*Oncle Vania* et *La Mouette* sont une nouvelle forme d'art dramatique, dans laquelle le réalisme s'élève à la hauteur du symbole porté par l'émotion et profondément pensé. Je trouve qu'ils ont raison de dire cela. En écoutant votre pièce, je pensais à la vie qu'on sacrifie à une idole, à l'irruption de la beauté dans la vie misérable des gens, et à beaucoup d'autres choses graves, fondamentales. Les autres drames ne détournent pas l'homme de la réalité pour l'amener aux généralisations philosophiques – les vôtres, si.

(novembre 1898)



Florence Viala (Elena), Hervé Pierre (Serebriakov)

ENTRETIEN AVEC JULIE DELIQUET, METTEURE EN SCÈNE



Julie André (collaboratrice artistique), Laurent Stocker (Vania), Julie Deliquet (metteure en scène), Stéphane Varupenne (Astrov), Florence Viala (Elena), Noam Morgensztern (Tielieguine)

Vous avez créé le Collectif In Vitro en 2009, avec lequel vous avez monté Jean-Luc Lagarce et Brecht avant de vous lancer dans l'écriture de plateau. De quelle façon envisagez-vous, au sein de votre démarche, les textes d'auteurs ?

Julie Deliquet. J'appartiens à une génération qui a connu l'émergence des collectifs au sortir des écoles, au début des années 2000. Les Possédés et les tg STAN ont été des précurseurs, jusqu'à l'actuelle reconnaissance de cette pratique par l'institution. Ce théâtre de trentenaires, avec quinze personnes au plateau, a aussi été possible de par sa forme dite « pauvre », avec des budgets réduits. Centré sur l'acteur et l'instant présent de la représentation, il tend à une démythification de la place de chacun et à une valorisation du statut de l'acteur. Nous défendons l'idée d'un geste théâtral collectif, en opposition avec les carrières solo, ce qui ne sous-entend aucunement l'absence de l'auteur ou du metteur en scène. Contrairement à beaucoup des nouveaux collectifs, In Vitro a en effet débuté en montant des textes, et les auteurs restent très présents pour moi, même dans le cadre de l'écriture de plateau. Le choix d'*Oncle Vania* a été une évidence, je pense que c'est la seule pièce que je pouvais monter telle quelle, de par sa construction et ses thématiques. Et il était cohérent de faire ce retour au texte avec la Comédie-Française, dans cette maison d'acteurs.

Comment vous positionnez-vous, en tant que metteure en scène, dans le processus de création ?

Mon statut de metteur en scène reste assez conventionnel dans la première phase, je suis à l'initiative des projets et, si nous avons une esthétique commune, j'en conserve la direction. Mais il y a pendant les répétitions une prise de pouvoir des acteurs et de l'équipe. Je me positionne alors en tant qu'observatrice, ce qui permet à l'acteur de s'imposer dans la création. Puis je reprends la parole. Enfin, durant les représentations, je retrouve une place d'accompagnatrice. Soutenir cette notion de dépendance

et d'investissement commun dans la mise en scène ouvre une forme d'infini. Le geste mute en permanence, ce qui m'impose aussi d'accepter les imperfections.

Dans ce rapport de dépendance, il y a aussi l'auteur...

Lorsque je travaille à partir d'un texte, je dis toujours que l'on peut faire confiance à l'auteur car il a un temps d'avance sur nous. L'auteur est un point de départ et d'arrivée, ce qui m'intéresse est le trajet pour aller jusqu'à lui. L'enjeu est qu'il devienne nôtre, quitte à donner l'illusion – alors que ce n'est pas le cas – que nous avons changé les mots. Il est donc le seul à avoir une place à part, il faut l'intégrer au collectif, ce qui nécessite de s'imposer face à lui. On le malmène parfois, on passe par d'autres mots que les siens, on l'oublie, mais il s'agit toujours de le servir au final. Il m'arrive moi-même d'être provocatrice par rapport à un acteur en improvisation, comme il doit l'être vis-à-vis de son partenaire ou de son personnage – si tout est trop sage, on est rattrapé par le texte, par l'auteur.

Même lorsque vous travaillez sur un texte, vous donnez beaucoup d'importance à l'improvisation, étape essentielle dans le système d'appropriation que vous recherchez.

J'apporte toujours beaucoup de matières aux acteurs, plus qu'il n'en faut. De la vaisselle en tout genre, de la nourriture, de la musique... De la même façon que nous passons par l'improvisation pour ne conserver que le texte, tout élément qui s'avère uniquement décoratif est évacué. Je laisse le plateau décider de ce qui restera. Et il est très rude ! Souvent, ce ne sont pas les idées que l'on préférerait qui perdurent, il faut alors accepter d'aller vers une option moins éclatante, plus pauvre mais plus judicieuse dramaturgiquement.

Je tiens à construire avec l'équipe une dramaturgie commune, qui porte notamment sur la place que chaque personnage aura, prendra. Je n'aime pas les numéros

d'acteur que j'associe à une prise de pouvoir au plateau, mais certains personnages sont par nature écrasants – ce qui peut pousser l'acteur à l'être aussi. L'enjeu n'est pas l'équité du groupe : les rôles restent différents, avec plus ou moins de texte, en revanche l'investissement est le même pour tous en terme qualitatif. Ce que l'on appelle des « petits » rôles peuvent être capitaux, comme celui de la grand-mère de Sonia : entre ces deux femmes, il y a une morte. Son fantôme traverse toute la pièce et les actrices, Dominique Blanc et Anna Cervinka, peuvent lui donner vie. Il y a là une matière incroyable, tant sur les liens de filiation que sur la tonalité féminine que je désire donner à la pièce.

Le médecin, lui, nous interroge sur ce qu'est aujourd'hui un médecin de campagne. À partir des documentaires de Raymond Depardon sur le milieu agricole et le film de Michel Deville *La Maladie de Sachs*, nous allons chercher un parallèle pour nous approprier, sans changer les mots, ce sujet terriblement d'actualité. Là est la modernité de Tchekhov, il questionne la fin d'un monde qui nous concerne et, plus largement, la chute d'une société.

Vous titrez votre spectacle Vania et revendiquez un travail d'appropriation plus que d'actualisation. Dans quelle mesure vous écartez-vous du texte original ?

J'ai adapté le texte pour retirer ce qui pouvait nous ramener trop directement à la Russie et nuire à une forme d'universalité. Il s'agit d'assouplir certains détails, de trouver des formulations pouvant traverser les époques. Je n'ai pas ajouté de mots modernes, j'ai élagué certains signes susceptibles de ne pas être d'aujourd'hui. Nous avons aussi durant les répétitions collectivisé certaines scènes et ainsi bousculé un peu la structure afin de privilégier la partition de groupe. L'universalité et l'humanité de cette pièce sont bouleversantes, avec ses personnages pensés comme des solitudes qui doivent « faire » ensemble. Ce sont des gens de ma génération, ils ont l'âge de Tchekhov quand il a écrit cette pièce, exactement le mien aujourd'hui. J'ai beaucoup travaillé sur la question des générations, et monter *Vania* à la Comédie-Française me permet d'avoir une distribution d'âges différents. Les personnages y sont majoritairement trentenaires ou quarantenaires. J'ai voulu que les acteurs aient l'âge des rôles, Vania y a bel et bien 45 ans et non pas 60 ans comme on le représente souvent. J'aime l'idée que ce sont des êtres au milieu de leur vie qui se sentent déjà vieux.

Vous défendez un théâtre en prise avec la vie. Jusqu'à quelle limite poussez-vous, sur le plateau, la notion de réel ?

J'insiste sur une porosité entre la fiction et l'instant présent. La notion de réel reste liée à une forme de théâtralité et, s'il y a dans mon esthétique une dimension qui peut sembler cinématographique, j'affirme un geste très théâtral. Lorsque j'ai fait du cinéma j'étais gênée par la notion de sélection propre au montage et le cadre imposé par la caméra. Au théâtre, les plans larges offrent aux spectateurs une vision globale qui est essentielle. Dans mes mises en scène, qui sont silencieuses, sans

démonstration, le plateau est en prise directe avec le monde. Il s'agit, tout en évitant le naturalisme, de donner l'impression que cela se passe en direct.

Oncle Vania est écrit en quatre mouvements, sans découpage par scènes. Ce sont des plans séquences qui permettent un jeu continu des acteurs au plateau, induisent un rapport au temps différent. La pièce va ainsi de la fin du printemps jusqu'au début de l'automne en donnant la sensation de suivre un long parcours de vie. Nous devons retrouver ce rapport au temps en lien avec celui de la représentation et créer cette sensation sur l'heure et demie de représentation.

Pour y parvenir, je passe par des modes ludiques, comme les courts-métrages que j'ai demandé aux acteurs de réaliser dès les premiers jours de répétitions : sur le modèle du film *Pater* d'Alain Cavalier, ils doivent choisir un de leurs partenaires et tourner une fiction de dix minutes autour de la thématique qui les relie. Par exemple, Dominique Blanc et Laurent Stocker vont, au sein de la même séquence, partir d'eux en tant qu'acteurs, devenir mère-fils et finir avec les mots de Tchekhov. Ces *Pater* sont comme la genèse des répétitions, ils symbolisent le trajet à effectuer, de façon intime. Le réel devient fiction.

Vous jouez Vania dans un dispositif bi-frontal en insistant sur l'instauration d'un lieu unique. Là encore, comme dans l'ensemble de votre démarche, vous brouillez les frontières du théâtre avec le réel, le concret, le sensible. Car vous êtes finalement extrêmement attentive à des détails, à des fondamentaux que vous soutenez en tant que manifeste. Et vous vous cristallisez sur des points de jonction, parfois infimes, auxquels on peut être habitué, mais à travers lesquels vous continuez de réinventer la relation scène-salle, de faire coïncider le théâtre et la vie.

Je pars d'évidences, et j'appuie un peu plus sur le curseur ! Je ne cherche pas à être précurseur ou à révolutionner une esthétique, je m'inscris dans des problématiques qui concernent ma génération, mon théâtre est en relation directe avec le monde qui m'entoure.

J'attends beaucoup du dispositif en bi-frontal. Dès que la porte du théâtre s'ouvre et que le public commence à entrer, il est pour moi pris dans la fiction. Ici, avant que la représentation commence, une partie des gens va devoir traverser le plateau pour aller s'asseoir. Les spectateurs se font face, d'un côté de la rive comme de l'autre, chacun a dans son champ de vision Tchekhov et 2016. Sans que ce soit joué en jeans avec des téléphones portables, c'est vraiment Tchekhov au milieu d'aujourd'hui. On est dans une confrontation littérale entre l'œuvre originelle et la société dans laquelle on vit.

Le bi-frontal renforce la sensation d'un lieu unique, qui va s'épuiser jusqu'à ce que la vente de la propriété soit proposée. C'est aussi la fin d'une vie. La scénographie ne s'arrête pas au bord du plateau, j'insiste auprès des acteurs pour qu'ils n'aient pas de limite spatiale mentale. L'espace entier du théâtre est leur pièce à vivre, une pièce commune.

JULIE DELIQUET

Après le Conservatoire de Montpellier puis l'École du Studio d'Asnières, Julie Deliquet poursuit sa formation à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq. Elle crée le Collectif In Vitro en 2009 et présente *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce (2^e volet du triptyque *Des années 70 à nos jours...*) dans le cadre du concours Jeunes metteurs en scène du Théâtre 13. Elle y reçoit le prix du public. En 2011, elle crée *La Noce* de Brecht (1^{er} volet du Triptyque) au Théâtre de Vanves, présenté en 2013 au Centquatre-Paris dans le cadre du Festival Impatience.

En 2013, elle monte *Nous sommes seuls maintenant*, création collective (3^e volet du triptyque) présentée au Théâtre Romain Rolland de Villejuif, à la Ferme du Buisson et au Théâtre de Vanves. La trilogie sera reprise en intégrale au Théâtre de la Ville à Paris, au Théâtre Gérard-Philipe – CDN de Saint-Denis dans le cadre du Festival d'Automne 2014, puis en tournée.

En 2015, Julie Deliquet participe au projet « Adolescence et territoire(s) » avec *Gabriel(le)*, une création en écriture collective qu'elle met en scène à l'Odéon-Théâtre de l'Europe/Ateliers Berthier et qui sera reprise au TGP (Saint-Denis), à l'Espace 1789 (Saint-Ouen) et au Théâtre Rutebeuf (Clichy). Elle crée ensuite *Catherine et Christian (fin de partie)*, épilogue du triptyque et deuxième écriture collective, au TGP dans le cadre du Festival d'Automne 2015, repris en tournée. Après *Vania* d'après *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, première collaboration avec la troupe de la Comédie-Française, elle retrouvera le Collectif In Vitro pour la création de *Mélancolie(s)* à l'automne 2017. Julie Deliquet est artiste associée au Théâtre Gérard-Philipe – CDN de Saint-Denis, au Théâtre de Lorient – Centre dramatique national de Bretagne ainsi qu'à la Comédie de Saint-Étienne – Centre dramatique national.



Laurent Stocker (*Vania*), Stéphane Varupenne (*Astrov*)

ONCLE VANIA, DU THÉÂTRE D'ART DE MOSCOU À LA COMÉDIE-FRANÇAISE



Stéphane Varupenne (Astrov), Laurent Stocker (Vania), Florence Viala (Elena), Anna Cervinka (Sonia)

GENÈSE ET CRÉATION D'ONCLE VANIA

Tchekhov ne souhaitait pas faire connaître *L'Homme des bois*, version initiale d'*Oncle Vania*, sa première pièce de la maturité. L'histoire sembla respecter sa volonté, plongeant dans l'oubli cette comédie novatrice et les éloquentes modifications de l'auteur.

Écrite en 1889 pendant le succès des représentations d'*Ivanov* et de ses pièces en un acte, cette « grande comédie roman » au titre difficilement traduisible (le dernier étant *L'Homme des bois*) décrit les personnages d'une Russie en pleine mutation, inspirée probablement par l'entourage de Tchekhov. Lui reprochant la platitude des dialogues et l'absence d'action, le Théâtre Alexandrinsky de Saint-Petersbourg la refuse. Le directeur du Théâtre Abramov l'accepte mais la Première, le 27 novembre 1889, est un échec cuisant et seules quelques représentations suivront. Tchekhov quitte Moscou pour un an et remanie, entre 1890 et 1896, la pièce qui deviendra *Oncle Vania*.

Les thèmes familiers du dramaturge (l'oisiveté et l'ennui de la vie à la campagne, l'aspiration à un idéal, l'échec...) demeurent mais l'intrigue est resserrée, des personnages sont supprimés ou modifiés, le suicide tragique de Voinitski disparaît et surtout, il assombrit la tonalité générale, gommant le comique et la gaieté de la comédie muée en drame. À la division de la pièce en scènes se substitue celle en tableaux, en instants de vie dont le sous-titre est révélateur. Celui-ci, *Scènes de la vie à la campagne*, qui fait irrémédiablement songer

à Tourguéniev¹, illustre le désir de Tchekhov de faire un récit et d'abandonner le théâtre, suite à la mauvaise réception des premières représentations de *La Mouette* en 1896. Ourousov déplore ces changements : « À mon avis, vous avez abimé *L'Homme des bois*. Vous l'avez rapetissé, réduit à une esquisse, défiguré. Vous aviez un magnifique personnage de fripouille comique ; il a disparu [...].

Deuxième péché, et d'après moi, péché bien plus grave : le changement de l'intrigue, le suicide du troisième acte et la scène nocturne au bord de la rivière, en prenant le thé au quatrième [...]. Quand, cet été, je racontais cela aux Français, c'est justement cela qui les sidérait : le héros est mort et la vie continue »². Ceux-ci découvriront la pièce en 1958 dans la traduction d'Arthur Adamov (*L'Esprit des bois*), puis dans celle de Georges Perros et Genia Cannac (*Le Sauvage*) et d'André Markowicz et Françoise Morvan (*L'Homme des bois*).

Non seulement Tchekhov refuse catégoriquement que soit joué ou publié *L'Homme des bois*³, mais il est aussi peu enclin à faire jouer son autre pièce *Oncle Vania* sur de grandes scènes : « *Oncle Vania* a été écrite il y a longtemps, très longtemps ; je ne l'ai jamais vue sur scène. Ces dernières années, on s'est mis à la monter souvent sur les scènes de province, peut-être parce que j'ai fait paraître un recueil de mes pièces. D'une manière générale, je porte un regard froid sur mes pièces, j'ai abandonné le théâtre depuis longtemps et je n'ai plus envie d'écrire pour lui »⁴. Finalement prêt à céder au directeur du Théâtre Maly à Moscou, il se ravise face

ONCLE VANIA, DU THÉÂTRE D'ART DE MOSCOU À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

aux modifications demandées par son comité de lecture (un homme aussi éclairé que l'Oncle Vania ne pouvait, selon eux, tirer sur un ancien professeur d'université) et donne son autorisation au Théâtre d'Art de Moscou où, depuis décembre 1898, triomphe désormais *La Mouette*. Il suit de près les répétitions en se montrant, sur place, particulièrement exigeant sur l'interprétation ou, de retour à Yalta, en donnant par courrier des indications de jeu à Olga Knipper qui joue Éléna et deviendra sa femme. Il n'assiste pas à la première représentation le 26 octobre 1899 avec Stanislavski dans le rôle d'Astrov mais il en éprouve physiquement le succès : « Les télégrammes ont commencé à arriver le 27 au soir alors que j'étais déjà au lit. On me les transmet par téléphone. À chaque fois, je me réveillais, courais au téléphone dans le noir, pieds nus, complètement gelé ; ensuite, j'avais à peine le temps de me rendormir que cela sonnait à nouveau. C'est la première fois que ma propre gloire m'empêche de dormir ». La presse se montrera plus mitigée mais le succès public se confirmera et contredira son auteur « qui ne comptait pas du tout sur cette pièce-là »⁵. Parmi les spectateurs, Gorki ne s'en lasse pas : « Toujours *Oncle Vania*. Toujours. Et je retournerai encore le voir en retenant ma place. La pièce déborde de pensée, de symboles, et sa forme en fait une œuvre tout à fait originale, incomparable »⁶. Tolstoï est loin de partager cet avis : « Où est le drame ? En quoi consiste-t-il ? L'action piétine ! »⁷. La critique de Tolstoï qui préfère les talents de conteur de Tchekhov à ceux de dramaturge, n'éprouve pas l'admiration que lui voue l'auteur d'*Oncle Vania*.

ONCLE VANIA À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Révlée en France en 1921 par Georges Pitoëff qui monta et joua *Oncle Vania* au Théâtre du Vieux-Colombier, la pièce entre en 1961 au Répertoire de la Comédie-Française, où avait été jouées deux courtes pièces, *Le Chant du cygne* (1945) et *L'Ours* (1957) – récemment mises en scène par Maëlle Poésy au Studio-Théâtre. La programmation d'*Oncle Vania* est perçue comme une rupture dans l'histoire de la Maison de Molière. Elle reflète la tendance des théâtres subventionnés à accueillir l'œuvre, désormais classique, de Tchekhov. Bien que l'auteur et son subtil dosage de réalisme et d'intériorité soient, pour certains, très éloignés de l'art de la Comédie-Française, la mise en scène du jeune avant-gardiste Jacques Mauclair plaît. Elle est « passionnée et claire » pour sa traductrice Elsa Triolet qui apprécie la disparition du côté larmoyant qui avait agacé Tchekhov dans la mise en scène de Stanislavski. Le choix de l'adaptation d'Elsa Triolet qualifiée de ferme, subtile, parlante et scénique, remporte les suffrages. Les décors de René Allio, décorateur qui imposa Ionesco en France et se forma auprès de Roger Planchon, concourent à la réussite de

l'ensemble en évitant « les dangers d'une tristesse trop marquée et d'une couleur locale de pacotille ». Quant aux comédiens, à défaut de n'être « pas assez russes », ils convainquent en rendant sensible au public le sens de l'œuvre et, pour son premier rôle au Français, Ivernel « est Vania ».

En 1985, la Comédie-Française présente une nouvelle mise en scène, signée Félix Prader, au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis puis en tournée. Le rôle de Sérébriakov est joué par François Chaumette, celui d'Astrov par Alain Pralon et celui d'Éléna par Dominique Constanza qui considère cette pièce comme la plus aboutie de Tchekhov : « Les femmes ont une parole pleine, profonde, et les personnages ont des dimensions intérieures complexes qu'il faut s'efforcer de retrouver. »

La nouvelle présentation d'*Oncle Vania* est aussi, pour la metteuse en scène Julie Deliquet, l'occasion de poursuivre son travail sur le jeu des acteurs auxquels Tchekhov offre une formidable matière.

Florence Thomas

Archiviste-documentaliste à la Comédie-Française

1. *Un mois à la campagne*, comédie en cinq actes
2. Françoise Morvan, Avant-propos à *L'Homme des bois*, Actes Sud, 2009
3. « Cher Alexandre Ivanovitch, je vous en supplie, ne vous fâchez pas : je ne peux pas publier *L'Homme des bois*. Je déteste cette pièce et m'efforce de l'oublier » (Lettre à A. I. Ourousov, le 16 octobre 1897)
4. Lettre à Gorki, le 3 décembre 1898
5. Lettre du 26 octobre 1898 à M. P. Tchekhov
6. Lettre de janvier 1900
7. Lettre à Sanine
8. *Le Monde* (27 février 1961)
9. Propos recueillis par Armelle Héliot, *La Gazette du Français* (février 1985)

LES PIÈCES SANS INTRIGUE SONT PASSIONNANTES COMME LA VIE DES AUTRES – ELSA TRIOLET

La fin du XIX^e siècle, en Russie. Des hobereaux d'antan et une certaine intelligentsia. Propriétés à la campagne, loin du centre, belles maisons vétustes, entourées d'arbres séculaires. Les grisailles de la vie quotidienne, les aspirations nouvelles et les liens solides du passé. Le marécage et le brouillard moral de cette vie, et les cris de désespoir de ceux qui s'y enlisent. Les ratés, les résignés, les sacrifiés, les inconscients, les égoïstes, les « arrivés », et ceux qui, stoïquement, supportent le malheur pour le vaincre, ou par esprit de sacrifice... Cette partie de l'intelligentsia qui périssait d'ennui, d'oisiveté, et, tâtonnant comme les aveugles, cherchait un but, un sens à la vie. Le travail? Mais quel travail? Ah, ce désarroi! Et, parfois, un éclair qui indique de sa flèche la route de l'avenir, des paroles prophétiques qui vous transportent et vous mettent sur cette route...

Ces pièces sans intrigue sont passionnantes comme la vie des autres. Le désir de satisfaire les curiosités d'un public mène certains écrivains au trou de la serrure pour surprendre la vie privée des autres. Tchekhov, lui, introduit le public dans l'intimité de ses personnages pour que grandisse entre les hommes le sentiment de solidarité. Avec lui, nous arrivons à un tel degré de pénétration dans la vie des autres, qu'ils cessent d'être « les autres », et que l'on se met à vivre avec eux, et que ces « autres » deviennent nous-mêmes. Des gens « courants », ordinaires, dans la vie courante, ordinaire de cette fin du XIX^e siècle. Du moins en est-il ainsi extérieurement. Mais le génie de Tchekhov est dans ce dialogue si simple, où

l'on entend ses personnages non point parler, mais sentir. C'est dans cette façon qu'ont les mots non d'exprimer les sentiments, mais de se transformer en sentiments, c'est dans cette façon qu'ont les modestes destins personnels de se transformer en paysage historique, qu'est le miracle de l'œuvre de Tchekhov, la beauté et la signification de son art.

Du vivant de Tchekhov, on lui reprochait son absence de « point de vue »... Aujourd'hui, c'est grâce à lui que nous connaissons de l'intérieur les hommes, la vie courante de son temps, que nous voyons de l'intérieur de la Russie d'antan enlisée dans son malheur. Et, parfois, cela crée dans ces pièces une atmosphère telle que l'on croit voir devant soi l'oreiller sous lequel on étouffe un homme.

Les héros du théâtre de Tchekhov sont les variantes de personnages toujours les mêmes : il y a l'homme qui a raté sa vie et qui se rebiffe trop tard ; il y a l'homme « arrivé », parfois un « faux dieu », un égoïste inconscient, aimé du destin et des femmes ; et sa réplique féminine, l'actrice, la femme du monde, vieillissante, encore brillante ; il y a la jeune fille qui non seulement a l'attrait de la jeune pureté qu'avaient les « demoiselles » de la littérature russe antérieure, mais, naïve et tenace, semble chercher, avoir trouvé, le soleil d'un avenir imaginaire ; il y a le médecin de campagne, constante de ces pièces, même si l'espèce d'homme représenté n'est guère la même ; l'instituteur, sa situation médiocre, et sa profonde gentillesse. Et il y a l'amour, la passion qui, dans ce vase clos, prend une intensité mortelle. Il y a la certitude partout exprimée



Hervé Pierre (Serebriakov), Florence Viala (Elena)

CES PIÈCES SANS INTRIGUE SONT PASSIONNANTES COMME LA VIE DES AUTRES – ELSA TRIOLET

que, sur la vie de mollusque à laquelle sont réduits ces hommes, ces femmes, avec leur grandeur anonyme, sera édifiée une vie tout autre, qui aura un but et qui prendra sens.

Je souhaite que le lecteur français sente, en plus du « charme slave » qui se dégage de cette œuvre comme les émanations grisantes d'un alcool, qu'il sente tout ce que l'œuvre de Tchekhov apporte à la connaissance d'une époque et de l'homme en général, russe ou pas, du XIX^e ou d'un autre siècle. Œuvre exotique pour les Français, elle est aujourd'hui déjà historique pour les Russes qui ont dépassé cette époque de plusieurs siècles. Mais il y a dans l'œuvre de Tchekhov une sorte de tendresse dénuée de sentimentalité, une sorte de pitié pudique pour « l'homme comme tous les hommes », la haine de la « vulgarité » dans la vie et dans l'art, qui projettent sur son époque une impitoyable clarté de jour.

Car il ne faut pas s'y tromper, la modestie des pièces de Tchekhov n'est qu'apparente. Les plus humbles des personnages de Tchekhov, leur intimité, ont un vaste sens général. Le destin de chacun d'entre eux provoque le choc qui finalement fait résonner non des cordes isolées, mais tout le corps de l'immense Russie. Lorsque nous regardons vivre ces personnages – qui ne s'occupent nullement du spectateur – nous assistons à une leçon de choses qui nous fait voir des catégories sociales, des problèmes historiques, et l'on se rend compte que ces « pièces où il ne se passe rien », représentent un extraordinaire témoignage social et humain. Et cela n'est pas un effet de hasard : c'est cela même que Tchekhov se proposait de faire. A. N. Tikhonov raconte une conversation qu'il a eue avec Tchekhov, il en cite ces paroles : « Vous me dites que vous avez pleuré en regardant mes pièces, et pourtant ce n'est pas dans ce but que je les ai écrites, c'est Alexeev (K. S. Stanislavski) qui les a rendues larmoyantes. Moi, je voulais autre chose... Je voulais seulement dire aux gens, honnêtement : “Regardez-vous, regardez comme tous vous vivez mal”, et lorsqu'ils l'auront compris, ils vont sûrement se créer pour eux-mêmes une vie tout autre, meilleure. Je ne la verrai pas, cette vie, mais je sais qu'elle sera différente, qu'elle ne ressemblera pas à celle qui existe... Et tant qu'elle n'est pas là, je répéterai encore et encore : “Voulez-vous comprendre combien vous vivez mal, combien votre vie est morne !” Y a-t-il là une raison pour pleurer ? »

Il est possible que lorsque ces mœurs existaient encore, que lorsqu'on pouvait encore s'imaginer être l'un des personnages de Tchekhov, ces arbres isolés empêchaient de voir la forêt. Mais aujourd'hui on s'aperçoit que Tchekhov, jadis appelé « le chantre des crépuscules », projette sur cette heure de transition une lumière crue, à laquelle on voit étrangement clair.

Elsa Triolet

Avant propos à l'édition du Théâtre complet d'Anton Tchekhov,
Bibliothèque de la Pléiade, 1967

L'ARTISTE NE DOIT ÊTRE LE JUGE NI DES PERSONNAGES, NI DE CE QU'ILS DISENT – PATRICE PAVIS

Il y a quelque paradoxe à vouloir définir des personnages dont les motivations restent toujours insondables et qu'on ne peut réduire à un ensemble de traits univoques. Aussi se contentera-t-on d'en esquisser un profil possible.

Malgré son titre, la pièce n'est pas consacrée au seul personnage de Vania. Elle présente plutôt, comme toujours dans le théâtre tchekhovien selon Meyerhold, « un groupe de personnages dépourvu de centre » que le dramaturge se refuse à juger et encore moins à donner en modèle. Dans le cas de Vania, on pourrait s'attendre que Tchekhov en fasse le portrait d'un raté et qu'il ne lui ménage pas ses critiques et ses sarcasmes. Il n'en est rien. Tchekhov ne sort pas de sa réserve : « Répartir les hommes en réussis et en ratés veut dire les observer avec étroitesse et préjugés. [...] Où est le critère ? Il faudrait être Dieu lui-même pour pouvoir distinguer infailliblement le succès de l'échec. Le rôle de l'écrivain consiste seulement à représenter les personnages, les circonstances et la forme dans laquelle ils parlent de Dieu ou du pessimisme. L'artiste ne doit être le juge ni de ses personnages, ni de ce qu'ils disent, mais seulement un témoin impartial. » (Lettre à A. Souvorine, 3 novembre 1888.)

Dans *Oncle Vania*, Tchekhov s'est contenté de dessiner une constellation de personnages réunis dans la maison de Sérébriakov, une collectivité qu'il ne juge pas et dont l'agencement, bien plus que les destinées individuelles, est significatif. On prendra deux exemples pour illustrer la rigueur de cet agencement : le système des couples et des âges.

Apparemment, il n'y a qu'un seul couple légitime, celui de Sérébriakov et d'Éléna, couple fort déséquilibré et, pour cette raison, au centre de tous les conflits. Les autres personnages s'organisent en paires, ce qui crée de nombreux effets de parallélisme. Vania et Astrov, deux vieux amis, les deux seuls hommes honnêtes et intelligents de la province, tous deux en crise, aiment la même femme. Éléna et Sonia, si différentes, oscillent entre l'amitié et la rivalité, hésitent entre une relation sororale et maternelle. Sonia et Vania sont unis par une même tendresse et une même déception, Sonia se comportant, malgré l'âge, beaucoup plus en adulte que son oncle. [...] À chaque aspect d'un personnage correspond toujours un aspect complémentaire ou contradictoire chez les autres ; tout trait de caractère appelle son contraire.

L'interconnexion est renforcée par une absolue régularité des âges, chacun ayant une différence d'âge d'au moins dix ans par rapport au personnage immédiatement plus âgé ou plus jeune. [...] Cet intervalle de dix années est celui d'une demi-génération, ce qui explique probablement l'impossibilité de communiquer à la fois entre pairs et entre deux véritables générations : comme si l'espace de la famille et de l'amitié se soustrayait d'entrée à la communication. Espace intolérable et écart contre nature, la demi-génération empêche à la fois l'identification et le conflit. [...]

Cet échelonnement régulier des âges ne saurait être le fruit du hasard. Il témoigne d'une volonté quasi scientifique d'observer des individus classés autant selon



Stéphane Varupenne (*Astrov*)

des cas de figures théoriques que selon des caractères différents. Toutes les situations d'échec sont passées en revue, à toutes les étapes de la vie, de dix-sept à soixante dix-sept ans.

Ce caractère parabolique, voire mathématique, de la démonstration a de quoi surprendre chez un auteur souvent taxé de naturalisme et censé saisir sur le vif une société en grandeur nature. Il est confirmé par la caractérisation des personnages.

Malgré la diversité des caractères, Tchekhov ne s'efforce pas de donner à chaque personnage un langage spécifique ; il homogénéise au contraire leur façon de parler. C'est même la grande nouveauté d'*Oncle Vania* par rapport à *L'Esprit de bois* [...]. Ce qui caractérise les personnages, ce ne sont donc pas les détails naturalistes et les effets de réel, mais un système très cohérent de différences, une place très précise dans la configuration actantielle, le moment préprogrammé où leurs discours et leurs leitmotifs font résurgence. En formalisant et en énumérant leurs traits de caractères – et leurs différences structurales – on s'apercevrait aisément qu'ils correspondent à de grands types du mélodrame ou du vaudeville. Il ne faudrait pas beaucoup gauchir leur portrait et forcer le texte pour découvrir que ces prétendues individualités naturalistes sont pratiquement réductibles à des *masques* de la commedia dell'arte. Sérébriakov y serait un *dottore* ridicule et atrabilaire ; Tiéliéguine, un imbécile heureux, proche d'Arlequin ; Éléna, une jeune première, charmante et jolie comme Colombine, mais vaine et vide comme une figurante ; Sonia, une seconde amoureuse et une servante au grand cœur ; Vania, un matamore aussi ridicule que pitoyable, un mari cocu qui n'est ni tout à fait cocu, ni tout à fait mari ! Autant d'éléments farcesques que le réalisme psychologique et la lecture naturaliste ont depuis bien longtemps refoulés. On verrait [...] que la finesse de la caractérisation n'empêche pas la présence de grands archétypes.

Patrice Pavis

Commentaires à l'édition d'*Oncle Vania*, traduction de Tonia Galievsky et Bruno Sermonne, Le Livre de Poche, 1986.



Dominique Blanc (Maria)

Tchekhov convie à une rencontre avec l'homme dans sa dimension concrète et individuelle: c'est la raison pour laquelle il a suscité tant d'adhésions et, également, de rejets. Son théâtre s'appuie sur le concret du présent et se dérobe à cette poussée vers la verticalité religieuse que Tolstoï, la figure majeure de l'époque, avait érigée en vocation de l'art, et de la littérature en particulier. Ici, on vit dans l'immédiat et chacun se confronte à ses défaites ou affirme ses espoirs souvent projetés vers le long terme, sur l'horizontalité de la durée – cent ans, deux cents ans – et nullement sur la hauteur du sacré. Ici, on ne lève pas les yeux, mais on regarde tout droit, loin, loin, parfois si loin que l'on reconnaît avec effroi les termes du futur « avenir radieux » tant déclinés dans les discours bolcheviks dénoncés par Zinoviev. Comme si les héros de Tchekhov avaient été leurs imprévisibles précurseurs.

Tchekhov ne plonge pas non plus dans les souterrains de l'âme, tel un Dostoïevski, et évite les déchirements violents aussi bien que l'extrême des actes de *L'Idiot* ou des *Frères Karamazov*. Chez Dostoïevski, les passions exaltées comme les inclinations spiritualistes donnent au réel une incandescence particulière qui flatte même le lecteur confronté à l'effroi du vertige. Dostoïevski plonge au plus profond des abîmes de la déchéance ou stigmatise des êtres veules, détestables, eux aussi hors normes. Grâce

à ce partenariat dans la chute, quiconque lit Dostoïevski en sort rehaussé car entraîné jusqu'aux limites de l'enfer. Ici, en dernière instance, seule chance de salut: le pardon divin! Dostoïevski est la version rebelle, tourmentée de Tolstoï.

Tchekhov adopte une troisième voie qui n'a rien d'une synthèse, car autonome, à l'écart des autres. Il affirme sa méfiance à l'égard de l'excès car le théâtre, précise-t-il, n'a besoin « ni d'anges ni de démons » – il les évite au profit d'une humanité approchée avec lucidité et intransigeance. Il n'a rien d'un sentimental car ici la souffrance et la douleur ont à voir avec la condition de l'être dans le présent de son vécu. Il n'est pas cynique non plus car il ne se délecte pas en formulant des diagnostics sinistres sur ses proches à partir de cette posture de supériorité adoptée par ceux qui s'instituent en procureurs. Voici donc un théâtre écrit par quelqu'un qui se propose d'être « un témoin impartial ». Tchekhov appartient à la catégorie des écrivains qui regardent l'homme dans toute sa diversité sans être ni juges ni arbitres.

Un théâtre à hauteur d'homme implique le vœu de l'objectivité, du regard dépourvu de jugement et étranger à toute perspective de rachat, regard, disons, phénoménologique. Oui, Tchekhov est phénoménologue avant la lettre et il a l'intuition prémonitrice de la

UN THÉÂTRE À HAUTEUR D'HOMME – GEORGES BANU

grande pensée du concret qui va connaître plus tard le retentissement que l'on sait. Une étude à partir des textes de l'écrivain et des thèses des philosophes pourrait mettre en évidence la parenté que je signale ici.

Cette exactitude des proportions que l'on reconnaît chez Tchekhov séduit dans la mesure où elle s'exerce au niveau d'une communauté tout entière et non pas de quelques personnages seulement. Le regard à hauteur d'homme permet l'exploration d'une assemblée dans sa diversité. Parce que ni rehaussé ni rabaissé par rapport aux figures qu'il présente, l'auteur parvient à dégager ce qui les réunit aussi bien que ce qui les dissocie, à mettre en évidence une appartenance aussi bien qu'une divergence. Les personnages préservent une identité propre sans pour autant empêcher leur choralité de s'affirmer. Ils font corps commun.

Chez Tchekhov, le collectif s'accommode des écarts individuels et les admet car, dans ses textes, les conversations peuvent être interrompues, les dialogues

se briser en mille morceaux, la communication s'avérer défaillante. On retrouve en germe les données de l'incommunicabilité « moderne » : nous pouvons être ensemble, mais la parole utilisée de manière arbitraire, sans souci de l'autre, cesse d'être un facteur unifiant, elle accroît les solitudes plus qu'elle ne les surmonte. Parce que placé à hauteur d'homme, Tchekhov saisit son fonctionnement et le révèle dépourvu des mirages trompeurs ou des fards illusoire. La solitude menace. C'est la raison pour laquelle la moindre communion fugitive prend une importance décisive, car Tchekhov ne généralise pas, comme Ionesco, l'incommunicabilité et préserve des chances d'assurer fugitivement un échange. Sa méfiance ne va pas jusqu'à refuser au dialogue toute perspective de partage. Il n'est pas, certes, continu mais, dans sa discontinuité, il alterne les contraires. Théâtre de l'entre-deux !

Georges Banu

Le Théâtre d'Anton Tchekhov, Ides et Calendes, 2016



Noam Morgensztern (Tielieguine), Anna Cervinka (Sonia)

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



**JULIE
SCOBELTZINE**
costumes

Après des études de Lettres et des projets au sein de compagnies de théâtre amateur, Julie Scobeltzine entreprend des études de scénographie, à l'Institut théâtral de Saint-Petersbourg puis à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, sous la direction de Guy-Claude François. Dès sa sortie de l'école en 2000, elle crée les costumes des comédies musicales de Jean-Marie Lecoq (*La Belle et la Bête*, *Robin des bois*) et de Charlélie Couture (*Alice au pays des merveilles*). Au théâtre, elle collabore avec Georges Aperghis (*Tourbillons*), Édith Scob (*Habitation* de Philippe Minyana), Judith Depaule (*Qui ne travaille pas ne mange pas*), Clothilde Moynot (*Arnaque, Cocaïne et Bricolage* de Mohamed Rouabhi), ou encore Lukas Hemleb avec qui elle travaille sur de nombreuses productions, notamment pour *Titus Andronicus* de Shakespeare. C'est avec ce metteur en scène qu'elle fait ses premières créations à l'opéra.

À l'opéra, elle collabore régulièrement avec Emmanuelle Cordoliani (récemment *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen et d'Edvard Grieg adapté pour acteurs et orchestre) et travaille aussi avec José Montalvo et Dominique Hervieu (*Les Paladins* de Jean-Philippe Rameau) ou encore Ozren Prohic (*Orfeo* de Monteverdi). Ses diverses collaborations l'amènent à travailler aussi bien en France qu'en Europe (Allemagne, Autriche, Croatie, Bulgarie).



**JEAN-PIERRE
MICHEL**
lumières

Jean-Pierre Michel débute sa carrière auprès d'éclairagistes comme Jacques Châtelet (*Shéhérazade* de Rimski-Korsakov par Blanca Li, Opéra Garnier) et Patrick Méeüs (*Le Prince de Hombourg* de Kleist par Daniel Mesguich, Théâtre de l'Athénée). Il assiste également Éric Soyer sur les créations lumières d'artistes tels que Joël Pommerat, Hofesh Shechter, Sylvain Maurice, Amir Reza Koohestani, Oriza Hirata, Christine Dormoy, Laurent Fréchuret, Emmanuelle Laborit. Il crée les lumières de plusieurs spectacles pour Serge Tranvouez (à la Comédie-Française et à la Comédie de Reims), William Mesguich (Théâtre de l'Étreinte), Christophe Luthringer (C^{ie} Le Septentrion), Jacques Connort (C^{ie} Mare Nostrum), Carole Drouelle (Théâtre de l'Acacia), Maria Cristina Mastrangelie (C^{ie} Octogone) ou encore Julie Deliquet (Collectif In Vitro).

Il collabore également à la création de projets au sein de l'École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois et du Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne. Il continue d'explorer l'univers de la lumière au gré de ses rencontres avec des metteurs en scène, chorégraphes, scénographes, performeurs ou compositeurs, tels que Jean-Pierre André, Jean-Christophe Choblet, Laurent Prévot, Stéphane Barrière, Stéphanie Risac, Philippe Fenwick, Éric Sautonie, Marc Ferrandiz, Jean-Philippe Bruttman, Claudia Beaufreton-Poulsen, Caroline Tapernoux, Véronique Ros de la Grange.

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



LAURA SUEUR
lumières et assistanat à
la scénographie

Laura Sueur débute en tant que régisseuse lumière dans plusieurs théâtres du Festival Off d'Avignon. En parallèle à des études de médiation culturelle à l'université de la Sorbonne ainsi qu'en arts et technologies à Paris-Est-Marne-la-Vallée, elle assiste plusieurs éclairagistes, notamment Richard Fishler pour *Derniers remords avant l'oubli*, première création du Collectif In Vitro en 2010. En 2012, elle achève son cursus de Réalisateur lumière à l'ENSATT de Lyon, au cours duquel elle collabore avec Matthias Langhoff (régie lumière et vidéo pour *Œdipe tyran* de Heiner Müller) et Pierre Guillois (création lumière pour *Loin du Soleil*). Elle entreprend une recherche sur le corps, la matière et la poésie occitane à travers des textes d'André Benedetto avec la comédienne et danseuse Nelly Puliccani (comédienne de l'Académie de la Comédie-Française en 2012-2013). Elle travaille à la régie lumière et vidéo pour des spectacles de Carole Thibault, Philippe Person et Les Fouteurs de joie, pour qui elle crée les lumières *Des étoiles et des idiots*. Elle réalise également la scénographie du spectacle de Tom Poisson, *L'homme qui rêvait d'être une girafe*. Depuis 2015, elle coréalise, en binôme avec Jean-Pierre Michel, les lumières des créations du Collectif In Vitro mises en scène par Julie Deliquet, dont elle assure également la régie générale et technique.



**MATHIEU
BOCCAREN**
musique originale

Multi-instrumentiste et compositeur, Mathieu Boccaren découvre la musique à l'âge de 6 ans par la pratique du piano, de la clarinette, des percussions, de la batterie et de la guitare. Il découvre par la suite l'accordéon chromatique qui deviendra son instrument de prédilection. En 1999, il rencontre Denis Cacheux et Christophe Piret avec lesquels il débute sa carrière de musicien au théâtre, auprès des compagnies théâtre de chambre et Tant Qu'à Faire. En 2000, il suit une formation dramatique à l'École du Studio d'Asnières. Il compose et interprète alors ses premières musiques de scène et signe ensuite plus de 10 créations musicales pour le théâtre ou le cirque avec les compagnies Omnibus, Morosof, De(s) amorce(s), Les Lorialets et le Théâtre Alicante. Il est également interprète pour le Cirque national Alexis Gruss, la compagnie d'Ores et Déjà, LeeLa Petronio ou encore Oldelaf. Passionné par les musiques de l'est, la musique tzigane et des Balkans, il cofonde le groupe Pad Brapad (Urban Tzigan Music) qui a 4 albums à son actif et donné plus de 400 concerts à travers l'Europe. En 2015, il signe et interprète la musique des créations théâtrales de La Baraque Liberté (au Théâtre du Soleil) et du Collectif In Vitro avec Julie Deliquet.

BIOGRAPHIES DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE



JULIE ANDRÉ
collaboration artistique

Julie André se forme au théâtre et à la danse en passant par des conservatoires d'arrondissement, l'École du Rond-Point des Champs-Élysées et celle du Studio d'Asnières, où elle joue sous les directions de Jean-Louis Martin-Barbaz, Hervé Van der Meulen et Jean-Marc Hoolbecq, notamment dans *La Cuisine* de Wesker, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux et *Le Chien du jardinier* de Lope de Vega. Elle participe ensuite à plusieurs créations de textes de Catherine Verlaquet dont *Chacun son dû* mis en scène par l'auteure et *L'Œuf et la poule* par Bénédicte Guichardon. Elle joue ensuite dans *La Douleur de la cartographe* de Chris Lee mis en scène par Camille Chamoux et dans *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* de Stig Dagerman par Jean-Claude Amyl, puis interprète le rôle d'Anna Petrovna dans *Ivanov* de par Philippe Adrien. Dernièrement, elle a joué dans *L'Oiseau Bleu* et *L'Embranchement* de Mugby, deux spectacles adaptés et mis en scène par le Collectif Quatre ailes, dans *Lancelot du Lac* par Quentin Defalt et dans *Top Girls* de Caryl Churchill par Aurélie Van den Daele.

Julie André travaille avec le Collectif In Vitro dirigé par Julie Deliquet, au sein duquel elle joue dans *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce, *La Noce* de Brecht, ainsi que dans les créations collectives *Nous sommes seuls maintenant* et *Catherine et Christian (fin de partie)*.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS DE LA TROUPE



FLORENCE VIALA

Elena Andreievna
Serebriakova, *femme du*
professeur

Entrée à la Comédie-Française le 1^{er} septembre 1994, Florence Viala est nommée 503^e sociétaire le 1^{er} janvier 2000. Elle a interprété dernièrement Elle dans *La Musica*, *La Musica Deuxième* (1965-1985) de Marguerite Duras mises en scène par Anatoli Vassiliev, Flaminia dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler (reprise en alternance Salle Richelieu du 22 juin à fin juillet 2017), Delphine dans *Le Loup* de Marcel Aymé mis en scène par Véronique Vella, Maria Josefa dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca et Roberte Bertolier dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé, deux mises en scène de Lilo Baur, mise en scène par Lilo Baur, Arsinoé dans *Le Misanthrope* de Molière mis en scène par Clément Hervieu-Léger, Roberte Bertolier dans *La Tête des autres* de Marcel Aymé mise en scène par Lilo Baur, Lucette dans *Un fil à la patte* de Georges Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps, Céphise dans *Andromaque* de Racine mise en scène par Muriel Mayette-Holtz, la Femme en vert, Anitra, une villageoise dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, Costanza dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni et Olga dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, mises en scène par Alain Françon, Angélique dans *La Place Royale* de Corneille mise en scène par Anne-Laure Liégeois, Elisabeth dans *Fantasio* de Musset mis en scène par Denis Podalydès, Suzanne dans *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth mis en scène par Jacques Lassalle, Pat dans *L'Ordinaire* de Michel Vinaver mis en scène par l'auteur et Gilone Brun, la Cigale, l'Agneau dans *Les Fables de La Fontaine* mises en scène par Robert Wilson, Elmire dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Marcel Bozonnet, Lucienne dans *Le Dindon* de Georges Feydeau mis en scène par Lukas Hemleb, Alcmène dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Anatoli Vassiliev. Elle a chanté dans le *Cabaret Boris Vian* dirigé par Serge Bagdassarian, ainsi que dans *Nos plus belles chansons* et *Chansons des jours avec et chansons des jours sans*, cabarets dirigés par Philippe Meyer.



LAURENT STOCKER

Ivan Petrovitch Voinitzki
(Vania), *fils de Maria*

Entré à la Comédie-Française le 14 juin 2001, Laurent Stocker est nommé 511^e sociétaire le 1^{er} janvier 2004. Il a interprété dernièrement Néron dans *Britannicus* de Racine mis en scène par Stéphane Braunschweig, Evens dans *La Mer* d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon, Lignière dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès (reprise en alternance Salle Richelieu du 7 juin à fin juillet 2017), Jerry dans *Trahisons* d'Harold Pinter mises en scène par Frédéric Bélier-Garcia, Thommereux dans *Le Système Ribadier* de Georges Feydeau mis en scène par Zabou Breitman, Leonardo dans *La Trilogie de la villégiature* de Carlo Goldoni mise en scène par Alain Françon, Mercure dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Jacques Vincey, le rôle-titre dans *Candide* de Voltaire mis en scène par Emmanuel Daumas, Cléante dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz, Léo Ferré dans *Trois hommes dans un salon* d'après l'interview de Brel-Brassens-Ferré, par François-René Cristiani mis en scène par Anne Kessler, Nikolaï Lvovitch Touzenbach dans *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Édouard, René et Lucien dans *Amour et piano / Un monsieur qui n'aime pas les monologues / Fiancés en herbe / Feu la mère de Madame* de Georges Feydeau mis en scène par Gian Manuel Rau, Jodelet et Du Croisy dans *Les Précieuses ridicules* de Molière mises en scène par Dan Jemmett, Antoine dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce mis en scène par Michel Raskine, Figaro dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mis en scène par Christophe Rauck.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS DE LA TROUPE



HERVÉ PIERRE

Alexandre Vladimirovitch Serebriakov, *professeur à la retraite*

Entré à la Comédie-Française le 1^{er} février 2007, Hervé Pierre est nommé 522^e sociétaire le 1^{er} janvier 2011. Il a interprété dernièrement Burrhus dans *Britannicus* de Racine mis en scène par Stéphane Braunschweig, Hatch dans *La Mer* d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon. Il a chanté dans le *Cabaret Georges Brassens* dirigé par Thierry Hancisse, joué Ragueneau dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand mis en scène par Denis Podalydès (reprise en alternance Salle Richelieu du 7 juin à fin juillet 2017), Claudius dans *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare mis en scène par Dan Jemmett, Bassov dans *Les Estivants* de Maxime Gorki mis en scène par Gérard Desarthe, Pierre dans *Dancefloor Memories* de Lucie Depauw mis en scène par Hervé Van der Meulen, Hamid et Le Géolier dans *Rituel pour une métamorphose* de Saadallah Wannous mis en scène par Sulyaman Al-Bassam, Anselme dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, le rôle-titre dans *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen mis en scène par Éric Ruf, Filippo dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni mise en scène par Alain Françon, le Fantôme de Thyeste et Égiste dans *Agamemnon* de Sénèque mis en scène par Denis Marleau, Bois d'Enghien dans *Un fil à la patte* de Georges Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps, le Magicien dans *La Grande Magie* d'Eduardo de Filippo mise en scène par Dan Jemmett. En tant que metteur en scène, il a accompagné la promotion des élèves-comédiens de la Comédie-Française durant la saison 2013-2014, présentant avec eux *Copeau(x) – Éclats*, *fragments* et *Ce démon qui est en lui* de John Osborne. Hervé Pierre a par ailleurs mis en scène *George Dandin* et *La Jalousie du Barbouillé* de Molière, au Théâtre du Vieux-Colombier ainsi qu'en tournée.



STÉPHANE VARUPENNE

Mikhaïl Lvovitch Astrov, *médecin*

Entré à la Comédie-Française le 5 mai 2007, Stéphane Varupenne est nommé 528^e sociétaire le 1^{er} janvier 2015. Il a interprété dernièrement le rôle-titre dans *Britannicus* de Racine mis en scène par Stéphane Braunschweig, Bois d'Enghien dans *Un fil à la patte* de Georges Feydeau mis en scène par Jérôme Deschamps, Hollarcut dans *La Mer* d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon et Maffio Orsini dans *Lucrece Borgia* de Victor Hugo mise en scène par Denis Podalydès (reprise en alternance Salle Richelieu du 22 février au 28 mai 2017 puis en tournée en Russie en juin). Il a interprété récemment Mike Bloomfield dans *Comme une pierre qui...* d'après Greil Marcus, adapté et mis en scène par Marie Rémond et Sébastien Pouderoux (en tournée de mars à mai 2017 puis reprise au Studio-Théâtre du 25 mai au 2 juillet 2017), Arlequin dans *La Double Inconstance* de Marivaux mise en scène par Anne Kessler (reprise en alternance Salle Richelieu du 22 juin à fin juillet 2017), Lecoing dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare et Pylade dans *Andromaque* de Racine mis en scène par Muriel Mayette-Holtz, Iphicrate dans *L'Île des esclaves* de Marivaux mise en scène par Benjamin Jungers, le Garde dans *Antigone* d'Anouilh mise en scène par Marc Paquien, Troïlus dans *Troïlus et Cressida* de Shakespeare mis en scène par Jean-Yves Ruf, Valère dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, Andreï Sergueïevitch Prozorov dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mises en scène par Alain Françon, Un petit cochon dans *Les Trois Petits Cochons* mis en scène par Thomas Quillardet, le Fondeur de bouton, Master Cotton, le Cuisinier, un troll, un singe, un villageois dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf. Stéphane Varupenne a également chanté dans *Cabaret Boris Vian* dirigé par Serge Bagdassarian et *Chansons déconseillées*, cabaret conçu par Philippe Meyer.

BIOGRAPHIES

DES COMÉDIENS DE LA TROUPE



**NOAM
MORGENSZTERN**
Ilia Ilitch Tielieguine,
propriétaire ruiné

Entré à la Comédie-Française le 12 avril 2013, Noam Morgensztern a interprété dernièrement Lubin dans *George Dandin* et le médecin dans *La Jalousie du Barbouillé* de Molière mis en scène par Hervé Pierre, le machiniste dans *La Dame aux jambes d'azur* d'Eugène Labiche mise en scène par Jean-Pierre Vincent, Démétrius dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare mis en scène par Murielle Mayette-Holtz, Monsieur Bonnefoy et Monsieur Fleurant dans *Le Malade imaginaire* de Molière mis en scène par Claude Stratz, Montano dans *Othello* de Shakespeare mis en scène par Léonie Simaga, Karl, fils d'Alfred III, le Gymnaste, le Chef de train, un Journaliste, le Caméraman, l'Employé de l'hôtel de ville dans *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt mise en scène par Christophe Lidon. Pour son entrée à la Comédie-Française il a repris le rôle d'Arlequin dans *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux mis en scène par Galin Stoev, en tournée en Amérique latine.



ANNA CERVINKA
Sophia Alexandrovna
Serebriakova (Sonia),
fille du professeur d'un
premier mariage

Entrée à la Comédie-Française le 1^{er} juin 2014, Anna Cervinka a interprété dernièrement Nathalie dans *La Demande d'emploi* de Michel Vinaver mise en scène par Gilles David, Marianne dans *Tartuffe* de Molière mis en scène par Galin Stoev. Elle a joué dans *Nadia C.* de Lola Lafon mise en scène par Chloé Dabert présenté au Centquatre-Paris, interprété Magdalena dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca mise en scène par Lilo Baur, Angèle dans *Le Système Ribadier* de Georges Feydeau mis en scène par Zabou Breitman, Lydia dans *Les Enfants du silence* de Mark Medoff mis en scène par Anne-Marie Etienne (reprise au Théâtre Antoine du 17 janvier au 26 février 2017), l'Enfant dans *La Petite fille aux allumettes* de Hans Christian Andersen mise en scène par Olivier Meyrou.

BIOGRAPHIES

DES COMÉDIENS DE LA TROUPE



DOMINIQUE BLANC

Maria Vassilievna
Voinitzkaia, mère de
la première femme du
professeur

Dominique Blanc entre à la Comédie-Française en tant que pensionnaire le 19 mars 2016. Elle a interprété récemment Agrippine dans *Britannicus* de Racine mis en scène par Stéphane Braunschweig. Cette saison elle sera dirigée par Deborah Warner dans *Le Testament de Marie* de Colm Tóibín, présenté sur la scène de l'Odéon – Théâtre de l'Europe du 5 mai au 3 juin 2017.

Après des études au cours Florent, Dominique Blanc est engagée par Patrice Chéreau qui lui propose un petit rôle dans *Peer Gynt* d'Ibsen. Leur collaboration sera dès lors très régulière, au cinéma (*La Reine Margot* et *Ceux qui m'aiment prendront le train*, qui lui vaut le César de la meilleure actrice dans un second rôle) comme au théâtre (*Les Paravents* de Jean Genet, *Phèdre* de Racine et *La Douleur* de Marguerite Duras pour lequel elle reçoit le Molière de la meilleure comédienne en 2010). Au théâtre, Dominique Blanc joue entre autres sous les directions de Luc Bondy, Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez, Deborah Warner (Molière de la meilleure comédienne pour *Une maison de poupée* d'Ibsen) ou encore Peter Sellars. Elle poursuit en parallèle une carrière tout aussi prolifique au cinéma aux côtés de réalisateurs tels que Claude Chabrol, Régis Wargnier (César de la meilleure actrice dans un second rôle pour *Indochine*), Louis Malle (César de la meilleure actrice dans un second rôle pour *Milou en mai*), Michel Piccoli, James Ivory ou Lucas Belvaux. En 1998, elle obtient le César de la meilleure actrice pour son rôle dans *Stand by* de Rock Stephanik et, dix ans plus tard, le prix d'interprétation féminine du Festival de Venise pour *L'Autre* de Pierre Trividic et Patrick Mario Bernard. Dominique Blanc travaille également pour la télévision, notamment avec Nina Companeez (*L'Allée du Roi*, *Un pique-nique chez Osiris*, *À la recherche du temps perdu*), Claire Devers (*La voleuse de Saint-Lubin*, *La tierce personne*) ou encore Jacques Fansten (*Sur quel pied danser?*).

INFORMATIONS PRATIQUES

THÉÂTRE DU VIEUX-COLOMBIER

21 rue du Vieux-Colombier
Paris 6^e

DU 21 SEPTEMBRE AU 6 NOVEMBRE 2016

20h30 du mercredi au samedi

15h les dimanches

19h les mardis

RÉSERVATIONS

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

PRIX DES PLACES

de 10€ à 32€

CONTACT PRESSE

Marine Faye

01 44 39 87 18

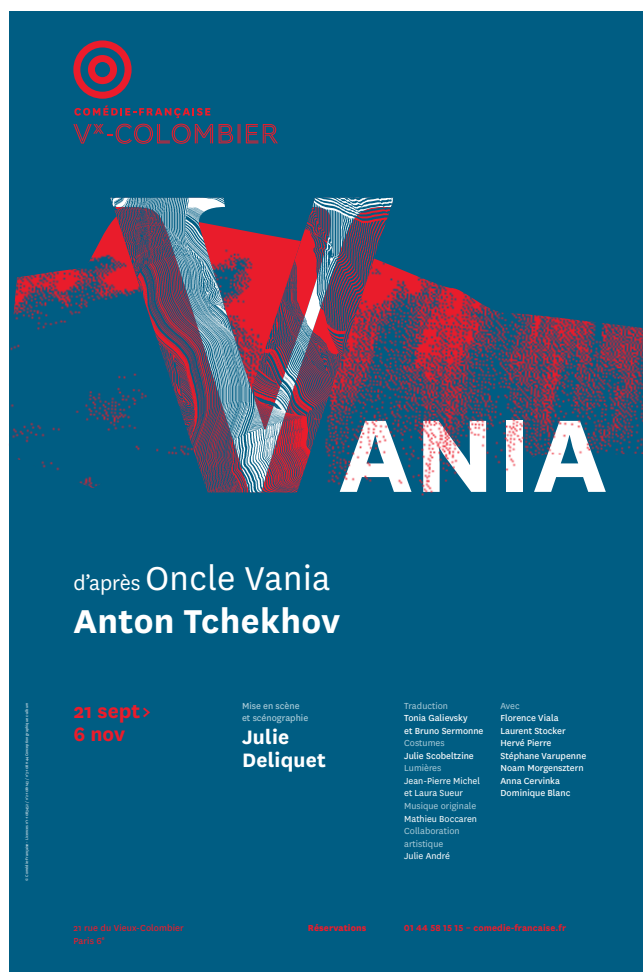
marine.faye@comedie-francaise.org

www.comedie-francaise.fr

Suivez l'actualité de la Comédie-Française

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

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



COMÉDIE-FRANÇAISE
V^{IX}-COLOMBIER

V **ANIA**

d'après **Oncle Vania**
Anton Tchekhov

21 sept >
6 nov

Mise en scène
et scénographie
**Julie
Deliquet**

Traduction
Tonja Galievsky
et Bruno Sarmonne
Costumes
Julie Scobeltzine
Lumières
Jean-Pierre Michel
et Laura Sueur
Musique originale
Mathieu Boccaren
Collaboration
artistique
Julie André

Avec
Florence Viala
Laurent Stocker
Hervé Pierre
Stéphane Varupenne
Noam Morgensztern
Anna Cervinka
Dominique Blanc

21 rue du Vieux-Colombier
Paris 6^e

Réervations 01 44 58 15 15 - comedie-francaise.fr

Crédits photographiques :

Photos de répétition de Simon Gosselin

Portraits de la Troupe de Stéphane Lavoué