



Théâtre Gérard Philipe
Centre dramatique national de Saint-Denis
Direction : Jean Bellorini

Vania

d'après *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov
mise en scène et scénographie Julie Deliquet
avec la troupe de la Comédie-Française



COMÉDIE
FRANÇAISE



© Simon Gosselin

du 13 au 16 septembre 2017

Relations presse

Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis

Nathalie Gasser 06 07 78 06 10 / gasser.nathalie.presse@gmail.com

Comédie-Française

Marine Faye 01 44 39 87 18 / marine.faye@comedie-francaise.org

Du 13 au 16 septembre 2017
du mercredi au vendredi à 20h, samedi à 18h
Durée : 1h45 – salle Roger Blin

Vania

d'après *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov
Traduction **Tonia Galievsky, Bruno Sermonne**
Mise en scène et scénographie **Julie Deliquet**

Costume **Julie Scobeltzine**
Lumière **Jean-Pierre Michel, Laura Sueur**
Musique originale **Mathieu Boccaren**
Collaboration artistique **Julie André**

Avec la Troupe de la Comédie-Française

Florence Viala	Elena Andreievna Serebriakova, <i>femme du professeur</i>
Laurent Stocker	Ivan Petrovitch Voinitzki (Vania), <i>fils de Maria</i>
Hervé Pierre	Alexandre Vladimirovitch Serebriakov, <i>professeur à la retraite</i>
Stéphane Varupenne	Mikhaïl Lvovitch Astrov, <i>médecin</i>
Noam Morgensztern	Ilia Ilitch Tielieguine, <i>propriétaire ruiné et employé du domaine</i>
Anna Cervinka	Sophia Alexandrovna Serebriakova (Sonia), <i>fille du professeur d'un premier mariage</i>
Dominique Blanc	Maria Vassilievna Voinitzkaia, <i>mère de la première femme du professeur</i>

Production Comédie-Française / Théâtre du Vieux-Colombier.

INFORMATIONS PRATIQUES

Tarifs : de 17€ / 28€

Théâtre Gérard Philipe, Centre dramatique national de Saint-Denis

59, boulevard Jules Guesde 93200 Saint-Denis

Billetterie : 01 48 13 70 00

www.theatregerardphilipe.com / reservation@theatregerardphilipe.com

Navette retour gratuite tous les soirs vers Paris, les jeudis et samedis à Saint-Denis.

ÉDITO D'ÉRIC RUF

J'ai découvert le travail de Julie Deliquet il y a trois 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.



Florence Viala (Elena), Hervé Pierre (Serebriakov) © Simon Gosselin

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 Tielieguine qui travaille à leurs côtés. Serebriakov, professeur à la retraite, père de Sonia – née d'un premier mariage – et sa belle épouse Elena 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'Elena.

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'Elena, 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)



Stéphane Varupenne (Mikhaïl Lvovitch Astrov) © Simon Gosselin

ENTRETIEN AVEC JULIE DELIQUET

METTEURE EN SCÈNE

Chantal Hurault. ****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. 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. 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. 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 metteure 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 finalement de le servir. 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, lui donnent 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. 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.

Uncle 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 ont choisi un de leurs partenaires et ont tourné une fiction de dix minutes autour de la thématique qui les relie. Ainsi par exemple, au sein de la même séquence, Dominique Blanc et Laurent Stocker sont partis d'eux en tant qu'acteurs, pour 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 bifrontal en insistant sur l'instauration d'un lieu unique à même de brouiller les frontières entre le théâtre et le réel, le concret, le sensible. Dans l'ensemble de votre démarche, vous êtes extrêmement attentive à des détails, à des fondamentaux que vous soutenez en tant que manifeste, et vous vous fixez sur des points de jonction, parfois infimes, 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.

Dès que la porte du théâtre s'ouvre et que le public commence à entrer, il est pour moi pris dans la fiction. Le dispositif en bifrontal est ici particulièrement opérant : avant que la représentation commence, une partie des gens doit 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.

Propos recueillis par Chantal Hurault, juin 2016



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

© Simon Gosselin

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 au Théâtre Gérard-Philipe – centre dramatique national 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 crée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe/Ateliers Berthier. Elle met ensuite en scène *Catherine et Christian (fin de partie)*, épilogue du triptyque et deuxième écriture collective, au TGP dans le cadre du Festival d'Automne 2015.

Après *Vania*, créé en 2016 avec la troupe de la Comédie-Française, en tournée en Île-de-France puis repris au Théâtre du Vieux-Colombier cette saison, Julie Deliquet retrouve Tchekhov au sein d'In Vitro avec *Mélancolie(s)*, une adaptation collective des *Trois Sœurs* et d'Ivanov présentée dans le cadre du Festival d'Automne 2017 à la La Ferme du Buisson puis au Théâtre de la Bastille.

Julie Deliquet est artiste associée au Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis ; au Théâtre de Lorient, Centre dramatique national de Bretagne ainsi qu'à la Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national.



Hervé Pierre (Serebriakov), Anna Cervinka (Sonia), Laurent Stocker (Vania), Florence Viala (Elena),
Noam Morgensztern (Tielieguine) © Simon Gosselin

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

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 Tourgueniev¹, 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 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 Elena 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

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

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'érode pas l'admiration que lui voue l'auteur d'*Oncle Vania*.

ONCLE VANIA À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Révélee 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 »⁸. 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 Serebriakov est joué par François Chaumette, celui d'Astrov par Alain Pralon et celui d'Elena 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. »⁹

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

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 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



Dominique Blanc (Maria) © Simon Gosselin

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 *Uncle Vania*, Tchekhov s'est contenté de dessiner une constellation de personnages réunis dans la maison de Serebriakov, 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 Serebriakov et d'Elena, 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. Elena 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 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 grande 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'*Uncle 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 leitmotivs 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. Serebriakov y serait un dottore ridicule et atrabilaire ; Tielieguine, un imbécile heureux, proche

d'Arlequin ; Elena, 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

Ce texte est extrait, avec l'aimable autorisation de l'auteur, des Commentaires à *Oncle Vania*, traduction de Tonia Galievsky et Bruno Sermonne, Le Livre de Poche, 1986.



Noam Morgensztern (Tielieguine), Anna Cervinka (Sonia) © Simon Gosselin

UN THÉÂTRE À HAUTEUR D'HOMME – GEORGES BANU

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 prémonitoire de la 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 défailante. 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 illusoirs. 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 !

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). Elle signe avec *Vania* ses premiers costumes pour Julie Deliquet, qu'elle retrouve cette saison avec *Mélancolie(s)*.

JEAN-PIERRE MICHEL – lumière



Jean-Pierre Michel débute sa carrière auprès d'éclairagistes comme Jacques Châtelet (*Shéhérazade* de Rimski-Korsakov par Blanca Li, Opéra Garnier) et Patrick Méeuë (*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 (Cie Le Septentrion), Jacques Connort (Cie Mare Nostrum), Carole Drouelle (Théâtre de l'Acacia), Maria Cristina

Mastrangelie (Cie 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.

LAURA SUEUR – lumière et assistantat 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 Pulicani (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 Boccare 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.

Il signe et interprète en 2015 la musique des créations théâtrales de La Baraque Liberté (au Théâtre du Soleil), il crée également la musique des spectacles de Julie Deliquet et du Collectif In Vitro, avec cette saison celle *Mélancolie(s)*.

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 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)* et, cette saison, *Mélancolie(s)*.

BIOGRAPHIES DES COMÉDIENS DE LA TROUPE

FLORENCE VIALA

Elena Andreievna Serebriakova, *femme du professeur*



Après les Beaux-Arts de Dijon, Florence Viala se forme au Conservatoire national d'art dramatique dans les classes de Catherine Hiegel et Daniel Mesguich. Elle travaille par la suite avec Christian Duchange, Annette Barthélémy ou encore Jean-Pierre Miquel et Daniel Mesguich. Elle entre à la Comédie-Française en 1994, dont elle devient la 503^e sociétaire le 1^{er} janvier 2000. Elle fait ses débuts Salle Richelieu sous la direction de Roger Planchon dans le rôle d'Amélie dans *Occupe-toi d'Amélie* de Feydeau et joue par la suite sous les directions de Jean-Paul Roussillon, Jean-Louis Benoit, Andrzej Seweryn, Andrei Serban, Lukas Hemleb, André Wilms ou Robert Wilson dans *Fables de La Fontaine*. Elle est Elmire dans *Le Tartuffe* de Molière mis en scène par Marcel Bozonnet, Suzanne dans *Figaro divorce*

d'Ödön von Horváth par Jacques Lassalle. Elle joue également pour Denis Podalydès dans *Cyrano de Bergerac* de Rostand, et *Fantasio* de Musset. Michel Vinaver la dirige dans sa pièce *L'Ordinaire*, Alain Françon dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *La Trilogie de la Villégiature* de Goldoni, Anne Kessler dans *La Double Inconstance* de Marivaux, Jérôme Deschamps dans *Un fil à la patte* de Feydeau, Éric Ruf dans *Peer Gynt* d'Ibsen. Elle retrouve Anatoli Vassiliev, qui l'avait distribuée dans *Amphitryon* de Molière, à l'occasion de *La Musica, La Musica deuxième (1965-1985)* de Marguerite Duras, et Lilo Baur pour *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, après *La Tête des autres* de Marcel Aymé. Elle interprète Arsinoé dans *Le Misanthrope* de Molière pour Lukas Hemleb et reprend le rôle dans la mise en scène de Clément Hervieu-Léger. Florence Viala chante dans les cabarets dirigés par Philippe Meyer et dans le *Cabaret Boris Vian* de Serge Bagdassarian.

On la retrouve au cinéma et à la télévision sous les directions d'Alain Berberian, de Francis Girod, de Roger Planchon ou de Jean-Michel Ribes.

En ce début de saison, Florence Viala joue notamment Salle Richelieu dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht mise en scène par Katharina Thalbach (27 février > 24 juin), *Le Petit-Maître Corrigé* de Marivaux par Clément Hervieu-Léger (22 décembre > 12 avril) et dans *L'Hôtel du Libre-Échange* de Feydeau par Isabelle Nanty (10 octobre > 1^{er} janvier).

LAURENT STOCKER

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



Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique dans les classes de Madeleine Marion, Daniel Mesguich et Philippe Adrien, Laurent Stocker entre à la Comédie-Française en 2001 et est nommé 511^e sociétaire le 1^{er} janvier 2004.

Il y débute dans les mises en scène de Matthias Langhoff de *Lenz*, *Léonce et Léna chez Georg Büchner*, de Piotr Fomenko de *La Forêt* d'Ostrovski, celle de Claude Stratz du *Malade imaginaire* de Molière puis joue sous les directions de Robert Wilson, Jacques Lassalle, Marcel Bozonnet, Omar Porras. Il est Léo Ferré dans *Trois hommes dans un salon* d'après l'interview de Brel-Brassens-Ferré par François-René Cristian pour Anne Kessler, Figaro dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais pour Christophe Rauck, Candide dans la pièce

éponyme de Voltaire pour Emmanuel Daumas. Il interprète Feydeau pour Gian Manuel Rau, Lukas Hemleb et Zabou Breitman, passe de Molière avec *Les Précieuses ridicules* mises en scène par Dan Jemmett à Lagarce avec *Juste la fin du monde* mise en scène par Michel Raskine ou encore Pinter avec *Trahisons* par Frédéric Béliet-Garcia. Alain Françon le distribue dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *La Trilogie de la*

villégiature de Goldoni et *La Mer* d'Edward Bond, ainsi que dans *Toujours la tempête* de Peter Handke à L'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Hors Comédie-Française, Laurent Stocker joue entre autres dans *Henri V* de Shakespeare mis en scène par Georges Lavaudant dans la Cour d'Honneur au Festival d'Avignon, ainsi que dans *Le Prix Martin* de Labiche par Peter Stein. On a pu le voir dans une quarantaine de fictions au cinéma et la télévision. Son rôle dans *Ensemble c'est tout* de Claude Berri lui vaut d'être nommé en 2007 aux Césars dans la catégorie du meilleur second rôle masculin et dans celle du Meilleur espoir masculin.

Laurent Stocker est Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

Il a dernièrement joué Salle Richelieu dans *Britannicus* de Racine mis en scène par Stéphane Braunschweig (reprise 8 juin > juillet) et on l'y retrouve en cette première partie de saison dans le rôle titre de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht mis en scène par Katharina Thalbach (27 février > 24 juin).

HERVÉ PIERRE

Alexandre Vladimirovitch Serebriakov, *professeur à la retraite*



Formé à l'école du Théâtre national de Strasbourg avec Claude Petit Pierre, Jean-Pierre Vincent, Jean Dautremay et Jean-Louis Hourdin, il en sort en 1977 et fonde avec sa promotion (le groupe I6) le Théâtre du Troc. Il crée avec Clotilde Mollet et Daniel Jeanneteau *Le Gardeur de troupeaux* de Pessoa et met en scène *Ordinaire et disgracié* de Claude Mollet, *Coup de foudre* d'après Melville. Il interprète au théâtre un large répertoire, de Musset à Shakespeare, Marlowe, Buchner, Koltès ou Vinaver, pour les metteurs en scène Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Jean-Louis Hourdin, Michel Froehly, Roger Planchon, Alain Françon, Dominique Pitoiset, Joël Jouanneau. Jean-Luc Lagarce le dirige dans le montage *Les Solitaires intempestifs* et *Lulu* de Wedekind tandis que François Berreuer le met en scène dans *Juste la fin du monde*, *Le Rêve de la veille* et *Le Voyage à La Haye*.

Entré à la Comédie-Française en 2007, Hervé Pierre est nommé 522^e sociétaire le 1^{er} janvier 2011. Il y joue dans *Partage de midi* de Claudel mis en scène Yves Beaunesne. Pour Dan Jemmett, il est le Magicien dans *La Grande Magie* d'Eduardo de Filippo (prix du Meilleur comédien du Syndicat de la Critique 2009) et retrouve le metteur en scène à l'occasion de *La Tragédie d'Hamlet* de Shakespeare. Il interprète le rôle-titre dans *Peer Gynt* d'Ibsen mis en scène par Éric Ruf, joue dans *Un fil à la patte* de Feydeau par Jérôme Deschamps, *Rituel pour une métamorphose* de Wannous par Sulyaman Al-Bassam, *L'Avare* de Molière par Catherine Hiegel. Il retrouve Alain Françon dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni puis *La Mer* de Bond et joue récemment dans *Une vie* de et par Pascal Rambert.

Metteur en scène, il présente *Copeau(x) – Éclats, fragments* et *Ce démon qui est en lui* de John Osborne avec la promotion 2013-2014 de l'Académie de la Comédie-Française puis monte *George Dandin* et *La Jalousie du Barbouillé* de Molière.

Au cinéma, il tourne pour Jean-Paul Rappeneau, Lionel Kapp, Marcel Pico, Sylvain Monod, Thomas Vincent, Michel Couvelard et Pierre Meunier, Serge le Perron, Pascal Thomas...

Il a dernièrement joué Salle Richelieu dans *Britannicus* de Racine mis en scène par Stéphane Braunschweig (reprise 8 juin > juillet), et on l'y retrouve en ce début de saison dans *La Tempête* de Shakespeare (9 décembre > 31 mai) et *Poussière* de et par Lars Norén (10 février > 24 juin).

STÉPHANE VARUPENNE

Mikhaïl Lvovitch Astrov, *médecin*



Après une formation au Conservatoire de Lille en art dramatique, trombone et guitare (premier prix de trombone), Stéphane Varupenne entre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Engagé en 2007 à la Comédie-Française, il en devient le 528^e sociétaire le 1^{er} janvier 2015. Stéphane Varupenne y joue dans plusieurs mises en scène de Denis Podalydès (*Cyrano de Bergerac* de Rostand, *Lucrèce Borgia* d'Hugo), Anne Kessler (*La Double Inconstance* de Marivaux, *Trois hommes dans un salon*), Muriel Mayette-Holtz (*Mystère bouffe et fabulages* de Dario Fo, *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Andromaque* de Racine). Éric Ruf le dirige dans *Peer Gynt* d'Ibsen, Alain Françon dans *La Mer* de Bond et *Les Trois*

Sœurs de Tchekhov, Jean-Yves Ruf dans *Troilus et Cressida* de Shakespeare, Catherine Hiegel dans *L'Avare* de Molière, Jérôme Deschamps dans *Un fil à la patte* de Feydeau, Julie Brochen dans *Le Voyage de monsieur Perrichon* de Labiche, et avec *Ubu roi* de Jarry, il retrouve Jean-Pierre Vincent qui l'avait dirigé en 2008 dans *L'École des femmes* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Depuis son entrée dans la Troupe, les metteurs en scène mettent régulièrement à profit sa formation de musicien. Il participe notamment aux *Chansons déconseillées* de Philippe Meyer et au *Cabaret Boris Vian* de Serge Bagdassarian ; il joue dans *Comme une pierre qui...* d'après Greil Marcus mis en scène par Marie Rémond et Sébastien Pouderoux.

Hors Comédie-Française, il joue dans divers orchestres, *big bands jazz* et groupes de chanson française. Durant deux saisons, il collabore comme comédien avec l'Orchestre de Paris pour des concerts pédagogiques et comme récitant avec l'Orchestre symphonique de Mulhouse (*L'Histoire du soldat* de Stravinsky) ou l'Opéra national de Paris (hommage à Guillaume Apollinaire interprété par le ténor Yann Beuron).

Il a dernièrement joué Salle Richelieu dans *Britannicus* de Racine mis en scène par Stéphane Braunschweig (reprise 8 juin > juillet), on l'y retrouve en ce début de saison dans *La Tempête* de Shakespeare mis en scène par Robert Carsen (9 décembre > 21 mai) et au Studio-Théâtre dans *Le Cerf et le Chien* de Marcel Aymé, mis en scène par Véronique Vella (16 novembre > 7 janvier).

NOAM MORGENSZTERN

Ilia Ilitch Tielieguine, *propriétaire ruiné*



Parallèlement au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, Noam Morgensztern se forme aux métiers du son à l'Institut national de l'audiovisuel et aux principes de la musique classique et du piano à la Jerusalem Academy of Music and Dance. Au théâtre, il joue notamment avec la compagnie Les Sans Cou dans des mises en scène d'Igor Mendjisky, *Le Plus Heureux des Trois* et *Masques & Nez*, et interprète plusieurs spectacles sous la direction de Victor Quezadaet, dont *Petit boulot pour vieux clown* de Matei Vişniec, *Pablo Neruda, il y a cent ans naissait un poète* et *Victor Jara*, une création musicale en hommage à l'auteur-compositeur-interprète chilien.

Noam Morgensztern entre à la Comédie-Française en 2013 pour reprendre le rôle d'Arlequin dans la tournée du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux

mis en scène par Galin Stoev, puis poursuit son exploration du répertoire classique en jouant Molière dans les mises en scène de Claude Stratz (*Le Malade imaginaire*) et d'Hervé Pierre (*George Dandin* et *La Jalousie du barbouillé*), Shakespeare dans celles de Léonie Simaga (*Othello*) et de Muriel Mayette-Holtz (*Le Songe d'une nuit d'été*).

Il joue également sous la direction de Jean-Pierre Vincent (*La Dame aux jambes d'azur* de Labiche), Christophe Lidon (*La Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt), Anne Kessler (*La Ronde* d'après Schnitzler), Denis Podalydès (*Cyrano de Bergerac* de Rostand). Il présente la saison dernière, dans le cadre des Singulis au Studio-Théâtre, *Au pays des mensonges* sur des textes d'Etgar Keret.

Au cinéma, Noam Morgensztern tourne entre autres pour Marc-Henri Dufresne (*Le Voyage à Paris*) et, à la télévision, pour Dominique Ladoge (*La Loi de mon pays* – prix du Meilleur espoir masculin au Festival de La Rochelle 2011), Amos Gitai (*Plus tard tu comprendras*), Caroline Huppert (*J'ai deux amours*). En 2007, il met en scène *Car cela devient une histoire* autour de l'œuvre de Charlotte Delbo sur les musiques de Franz Léhar. Il signe les parties musicales du *Songe* de Strindberg mis en scène par Lukas Hemleb, d'un spectacle-hommage à Raymond Devos et d'*Hamlet Monologue* d'Arpad Schilling. En ce début de saison, on retrouve Noam Morgensztern en tournée dans *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne mis en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort.

ANNA CERVINKA

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



Sortie du Conservatoire Royal de Bruxelles en 2008, Anna Cervinka poursuit sa formation à Minsk en Biélorussie, à l'école de théâtre Demain le Printemps. De retour en Belgique, Pascal Crochet la dirige dans *R.W (premier dialogue)* – elle y livre une des performances qui lui valent d'être nommée Esprit féminin au prix de la critique belge 2010 – et *R.W (deuxième dialogue)*, deux œuvres créées au Rideau de Bruxelles et consacrées aux écrits de Robert Walser. Elle retrouve le metteur en scène pour *Continent Kafka*. Anna Cervinka joue également sous les directions de Philippe Sireuil (*Les Reines* de Normand Chaurette au Théâtre des Martyrs), Emmanuel Dekoninck (elle est la Fée Clochette dans *Peter Pan* de Régis Loisel à l'Atelier 210) ou encore Dominique Bréda (*Le Groupe*). À Paris, elle joue dans deux mises en scène de Galin Stoev

au Théâtre national de la Colline, *Danse Delhi* d'Ivan Viripaev et *Liliom* de Ferenc Molnár.

Elle entre à la Comédie-Française le 1^{er} juin 2014, y retrouve Galin Stoev (*Tartuffe*) puis joue Feydeau pour Zabou Breitman (*Le Système Ribadier*), García Lorca pour Lilo Baur (*La Maison de Bernada Alba*). Elle interprète Nathalie dans *La Demande d'emploi* de Michel Vinaver mise en scène par Gilles David, et L'Enfant dans *La Petite Fille aux allumettes* d'après Andersen par Olivier Meyrou. Chloé Dabert la dirige dans *Nadia C.* d'après Lola Lafon, présenté au Centquatre-Paris. La saison dernière, Anne Kessler la met en scène dans *La Ronde* d'après Arthur Schnitzler, Éric Ruf dans *Bajazet* de Racine, Nâzim Boudjenah dans *Intérieur* de Maeterlinck.

Anna Cervinka a reçu le Molière 2017 de la Révélation féminine pour ses rôles dans *Les Enfants du silence* de Mark Medoff, mis en scène par Anne-Marie Etienne et de Sonia dans le *Vania* de Julie Deliquet.

Cette saison, elle retrouve au Théâtre du Vieux-Colombier Lilo Baur à l'occasion de sa mise en scène d'*Après la pluie* de Sergi Belbel (29 novembre > 7 janvier) et joue dans la création de *Faust* de Goethe par Valentine Losseau et Raphael Navarro (21 mars > 6 mai).

DOMINIQUE BLANC

Maria Vassilievna Voinitzkaia, mère de la première femme du professeur



Dominique Blanc se forme au cours Florent. Elle intègre la première Classe Libre de l'école et étudie notamment auprès de Pierre Romans. En 1981, Patrice Chéreau lui offre un rôle dans *Peer Gynt* d'Ibsen, qui marque le début d'une collaboration fructueuse, au cinéma – *La Reine Margot* et *Ceux qui m'aiment prendront le train* (César de la meilleure actrice dans un second rôle) – comme au théâtre – *Les Paravents* de Genet, *Phèdre* de Racine et *La Douleur* de Duras (Molière de la meilleure comédienne en 2010).

Au théâtre, elle joue entre autres sous les directions de Luc Bondy (*Terre étrangère*), Jean-Pierre Vincent (*Le Mariage de Figaro*, *Woyzeck*), Antoine Vitez (*Le Misanthrope*, *Anacaona*), Deborah Warner (*Une maison de poupée* d'Ibsen, Molière de la meilleure comédienne pour son rôle de Nora Helmer),

Marc Paquien, Bruno Bayen et Christine Letailleur (*Les Liaisons dangereuses* de Laclos, Molière de la meilleure comédienne en 2016 pour son rôle de M^{me} de Merteuil). Elle poursuit en parallèle une carrière tout aussi prolifique au cinéma aux côtés de Claude Chabrol, Régis Wargnier (*Indochine*, César de la meilleure actrice dans un second rôle), Claude Sautet, Louis Malle (*Milou en mai*, César de la meilleure actrice dans un second rôle), Michel Piccoli, James Ivory, Lucas Belvaux – qui la dirige dans sa trilogie *Un couple épatant*, *Cavale* et *Après la vie* –, Rock Stephanik (*Stand by*, César de la meilleure actrice en 2001), Pierre Trividic et Pierre Mario Bernard (*L'Autre*, prix d'interprétation féminine du Festival de Venise 2008). À l'opéra, elle se produit comme récitante dans *Perséphone* de Stravinski par Peter Sellars et dans *La Flûte enchantée* de Mozart par La Fura dels Baus, dirigée par Marc Minkowski.

Elle travaille régulièrement pour la télévision, notamment avec Nina Companeez (*L'Allée du Roi, À la recherche du temps perdu...*), Claire Devers (*La Voleuse de Saint-Lubin*) ou Jacques Fansten (*Sur quel pied danser ?*).

Entrée à la Comédie-Française le 19 mars 2016, Dominique Blanc y retrouve Deborah Warner pour *Le Testament de Marie* de Colm Tóibín présenté à l'Odéon - Théâtre de l'Europe et joue Salle Richelieu dans *Britannicus* de Racine pour Stéphane Braunschweig (reprise 8 juin > juillet) et *Le Petit-Maître corrigé* de Marivaux pour Clément Hervieu-Léger (reprise 22 décembre > 12 avril). Elle joue également saison dans *Poussière* de et mis en scène par Lars Norén (10 février > 24 juin).

Crédits photographiques :

Photos de répétition de Simon Gosselin

Portraits de la Troupe de Stéphane Lavoué