



VANIA

d'après *Oncle Vania*
Anton Tchekhov

Mise en scène
Julie Deliquet



COMÉDIE-FRANÇAISE

V^x-COLOMBIER

RICHELIEU
STUDIO



Florence Viala, Hervé Pierre

VANIA

d'après *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov

Mise en scène et scénographie

Julie Deliquet

21 septembre > 6 novembre 2016

durée estimée 2h

Traduction **Tonia Galievsky** et **Bruno Sermonne**

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 dit 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*

Le décor a été construit par l'Atelier 20.12
La Fédération nationale des Caisses d'Epargne
est mécène du Théâtre du Vieux-Colombier

La Comédie-Française remercie M.A.C COSMETICS |
Le Laboratoire Garancia | Champagne Barons de
Rothschild | Baron Philippe de Rothschild SA
Réalisation du programme *L'avant-scène théâtre*

LA TROUPE

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

SOCIÉTAIRES



Gérard Giroudon



Claude Mathieu



Martine Chevallier



Véronique Vella



Michel Favory



Thierry Hancisse



Anne Kessler



Cécile Brune



Sylvia Bergé



Éric Génovèse



Bruno Raffaelli



Christian Blanc



Alain Lenglet



Florence Viala



Coraly Zahonero



Denis Podalydès



Alexandre Pavloff



Françoise Gillard



Céline Samie



Clotilde de Baysar



Jérôme Pouly



Laurent Stocker



Guillaume Gallienne



Laurent Natrella



Michel Vuillermoz



Elsa Lepoivre



Christian Gonon



Julie Sicard



Loïc Corbery



Serge Bagdassarian



Hervé Pierre



Bakary Sangaré



Pierre Louis-Calixte



Christian Hecq



Nicolas Lormeau



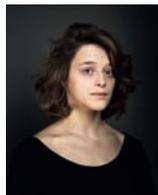
Gilles David



Stéphane Varupenne



Sultiane Brahim



Adeline d'Hermey



Anna Cervinka



Christophe Montenez



Rebecca Marder



Pauline Clément

PENSIONNAIRES



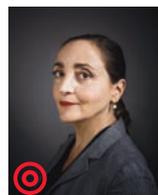
Clément Hervieu-Léger



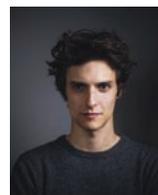
Georgia Scalliet



Nâzim Boudjenah



Dominique Blanc



Julien Frison

**COMÉDIENS
DE L'ACADÉMIE**



Marina Cappe



Jérémy Lopez



Danièle Lebrun



Jennifer Decker



Elliot Jenicot



Tristan Cottin



Ji Su Jeong



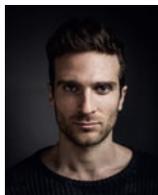
Amaranta Kun



Pierre Ostoya Magnin



Laurent Lafitte



Louis Arene



Benjamin Lavernhe



Pierre Hancisse



Axel Mandron

**SOCIÉTAIRES
HONORAIRES**

Gisèle Casadesus
Micheline Boudet
Jean Piat
Robert Hirsch
Ludmila Mikaël
Michel Aumont

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

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



Sébastien Pouderoux



Noam Morgensztern



Claire de La Rüe du Can



Didier Sandre

**ADMINISTRATEUR
GÉNÉRAL**

Éric Ruf

LE SPECTACLE

* Sous-titrée *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, mère de Vania, et Tielieguine qui travaille à leurs côtés. Serebriakov, professeur à la retraite, père de Sonia, et sa seconde et belle épouse Elena viennent y séjourner. Leur présence dérègle en quelques semaines la vie du domaine, tandis que celle d'Astrov, jeune médecin de famille, sème le trouble dans les esprits de Sonia et d'Elena.

Le professeur leur annonce qu'étant malade et sennuyant à la campagne il souhaite vendre la maison. Sa déclaration amplifie les tensions déjà périlleuses. Rappelant que la propriété appartient à Sonia qui en a hérité de sa mère, Vania perd son sang-froid, tant il a travaillé avec abnégation pour subvenir aux besoins du professeur méprisant. Il 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, dans le sud de la Russie, Anton Tchekhov étudie la médecine à l'Université de Moscou. Il exerce pendant trois ans, écrivant parallèlement des textes humoristiques puis des nouvelles, des récits et du théâtre. Après un refus du Théâtre Maly pour *Platonov* (1882), la censure de *Sur la grande route* (1884), un échec pour *Ivanov* (1887), il rencontre le succès avec ses pièces en un acte, dont *L'Ours*. Il écrit en 1889 *L'Homme des bois*, pièce qui anticipe *Oncle Vania* dont il achève l'écriture en 1896. Les mises en scène de *La Mouette*, puis d'*Oncle Vania*, des *Trois Sœurs* et de *La Cerisaie* par Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou assurent sa consécration. Atteint d'une tuberculose, Tchekhov meurt à Badenweiler en Allemagne, à l'âge de 44 ans.

La metteuse en scène

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, présentée 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 est 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. Elle crée ensuite *Catherine et Christian (fin de partie)*, épilogue du triptyque et deuxième écriture collective, au Théâtre Gérard-Philipe – CDN de Saint-Denis dans le cadre du Festival d'Automne 2015. 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.

ONCLE VANIA A ÉTÉ UNE ÉVIDENCE

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. 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. Nous défendons l'idée d'un geste théâtral collectif. Centré sur 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 – ce qui n'équivaut pas à l'absence de l'auteur ou du metteur en scène. Contrairement à beaucoup des nouveaux collectifs, In Vitro a 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.

C. H. *En tant que metteuse en scène, comment vous positionnez-vous dans le processus de création ?*

J. D. Mon statut reste assez conventionnel dans la première phase et, si nous avons une esthétique commune, j'en conserve la direction. Mais il y a durant les répétitions une prise de pouvoir des acteurs et de l'équipe. Je me positionne alors en tant qu'observatrice. Puis je reprends la parole jusqu'aux représentations où 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.

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

J. D. 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.

C. H. *Même lorsque vous travaillez sur un texte, vous passez par l'improvisation, étape essentielle dans le système d'appropriation que vous recherchez.*

J. D. 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 uniquement décoratif finit par être évacué.

Je tiens à construire avec l'équipe une dramaturgie commune, qui porte notamment sur la place que chaque personnage aura, prendra. L'enjeu n'est pas l'équité du groupe. Cependant, 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 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 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.

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

J. D. 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'humanité de cette pièce est bouleversante, 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 la pièce, exactement le mien aujourd'hui. 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.

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

J. D. 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 par le cadre imposé par la caméra. Au théâtre, les plans larges offrent aux spectateurs une vision globale essentielle. Dans mes mises en scène, qui sont silencieuses, sans démonstration, 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,

induisant 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 les deux heures de représentation.

C. H. Vous jouez *Vania* dans un dispositif bifrontal en insistant sur l'instauration d'un lieu unique. Comme dans l'ensemble de votre démarche, vous brouillez les frontières entre le théâtre et 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, à travers lesquels vous continuez de réinventer la relation scène-salle, de faire coïncider le théâtre et la vie.

J. D. 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.

J'attends beaucoup du dispositif en bifrontal. 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. Le bifrontal 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,
propos recueillis
par Chantal Hurault, juillet 2016**





Hervé Pierre



Laurent Stocker, Florence Viala







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



Noam Morgensztern, Anna Cervinka



Stéphane Varupenne

* 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 à ce 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 : « Répartir les hommes en réussis et en ratés veut dire les observer avec étroitesse et préjugés. [...] L'artiste ne doit être le juge ni de ses personnages, ni de ce qu'ils disent, mais seulement un témoin impartial. » (Lettre à Alexeï Souvorine, 3 novembre 1888.)

Dans *Oncle 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. L'interconnexion est renforcée par une absolue régularité des âges, chacun ayant une différence 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 17 à 77 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'*Oncle Vania* par rapport à *L'Esprit des 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 *leitmotive* font résurgence. En formalisant et en énumérant leurs traits de caractère – 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 gaudir leur portrait et forcer le texte pour découvrir que ces prétendues individualités naturalistes sont pratiquement réductibles à des *masques* de la *commedia dell'arte*. [...] 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 l'édition d'*Oncle Vania*, traduction de Tonia Galievsky et Bruno Sermonne, Le Livre de Poche.

DU THÉÂTRE D'ART 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*. 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 décrit les personnages d'une Russie en pleine mutation. Refusée par le Théâtre Alexandrinsky de Saint-Petersbourg lui reprochant la platitude des dialogues et l'absence d'action, la pièce est acceptée par le Théâtre Abramov mais la première, le 27 novembre 1889, est un échec cuisant.

Tchekhov remanie, entre 1890 et 1896, la pièce qui deviendra *Oncle Vania*. L'intrigue est resserrée, des personnages supprimés ou modifiés, le suicide de Voinitski disparaît et surtout, il assombrit la tonalité générale de la comédie muée en drame. À la division de la pièce en scènes se substitue celle en tableaux, en instants de vie. Le sous-titre révélateur, *Scènes de la vie de campagne*, 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.

Refusant que soit joué ou publié *L'Homme des bois*, le dramaturge est aussi peu enclin à faire jouer *Oncle Vania* sur de grandes scènes : « *Oncle Vania* a été écrit il y a longtemps, très longtemps ; je ne l'ai jamais vu sur scène. Ces dernières années, on s'est mis à le monter souvent sur les scènes de province [...]. 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. » Finalement prêt à céder au Théâtre Maly à Moscou, il se ravise face aux modifications demandées par son comité de lecture et donne son autorisation au Théâtre d'Art de Moscou où, depuis décembre 1898, triomphe désormais *La Mouette*. Il suit de

près les répétitions, se montrant sur place très exigeant sur l'interprétation ou, de retour à Yalta, 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 en éprouve physiquement le succès : « Les télégrammes ont commencé à arriver le 27 au soir [...]. 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 montre mitigée, en contraste avec le succès public. Si Tolstoï préfère chez Tchekhov ses talents de conteur, Gorki ne se lasse pas de la pièce.

ONCLE VANIA À LA COMÉDIE-FRANÇAISE * Révélée en France en 1921 par Georges Pitoëff qui monte et joue *Oncle Vania* au Théâtre du Vieux-Colombier, la pièce entre au Répertoire en 1961. Les théâtres subventionnés tendent à accueillir l'œuvre, désormais classique, de Tchekhov. La mise en scène du jeune avant-gardiste Jacques Mauclair plaît, bien que l'auteur et son subtil dosage de réalisme et d'intériorité soient, pour certains, éloignés de l'art du Français. 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.

En 1985, la Comédie-Française présente une nouvelle mise en scène, signée Félix Prader, au Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis puis en tournée. François Chaumette y interprète Serebriakov, Alain Pralon Astrov. Dominique Constanza, qui y joue Elena, 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. »

Florence Thomas,
archiviste-documentaliste à la Comédie-Française

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Julie Scobeltzine - costumes

Après des études de lettres et des projets de théâtre amateur, Julie Scobeltzine se forme à la scénographie à l'Institut théâtral de Saint-Petersbourg puis aux Arts décoratifs à Paris. Elle crée les costumes des comédies musicales de Jean-Marie Lecoq et de Charlélie Couture, collabore au théâtre avec Georges Aperghis, Édith Scob, Judith Depaule, Clotilde Moynot, ou Lukas Hemleb sur de nombreuses productions. C'est avec lui qu'elle fait ses premières créations à l'opéra, travaillant par la suite avec Emmanuelle Cordoliani, José Montalvo et Dominique Hervieu ou Ozren Prohić. Ses diverses collaborations l'amènent à travailler aussi bien en France qu'en Europe.

Jean-Pierre Michel - lumières

D'abord assistant d'éclairagistes tels Jacques Châtelet, Patrick Méeüs ou Éric Soyer, Jean-Pierre Michel crée des lumières pour Serge Tranvouez, William Mesguich, Christophe Luthringer, Jacques Connort, Carole Drouelle, Maria Cristina Mastrangeli, Julie Deliquet et le Collectif In Vitro. Dans les arts du cirque, il collabore avec l'École nationale de Rosny-sous-Bois et le Centre national de Châlons-en-Champagne. Il travaille avec les metteurs en scène, chorégraphes, scénographes, performeurs et compositeurs 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 - lumières et assistanat scénographie

Parallèlement à son cursus universitaire, Laura Sueur débute comme régisseuse lumière et assistante lumière, notamment avec Richard Fishler sur *Derniers remords avant l'oubli*, première création du Collectif In Vitro. À l'Ensat (cursus réalisateur lumière), elle collabore avec

Matthias Langhoff et Pierre Guillois. Elle assure la régie lumière et vidéo pour Carole Thibault, Philippe Person, Les Fouteurs de joie – pour qui elle crée des lumières – et la scénographie pour Tom Poisson. Depuis 2015, elle coréalise, en binôme avec Jean-Pierre Michel, les lumières des créations de Julie Deliquet et du Collectif In Vitro, 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. Il débute comme musicien au théâtre auprès de Denis Cacheux et Christophe Piret puis signe des créations musicales avec les compagnies Omnibus, Morosoff, De(s) amorce(s), Les Lorialets et le Théâtre Alicante. Interprète pour le Cirque national Alexis Gruss, la compagnie d'Ores et déjà, Leela Petronio ou Oldelaf, il est cofondateur du groupe Pad Brapad (Urban Tzigan Music) qui a quatre albums à son actif et 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.

Julie André - collaboration artistique

Durant sa formation au théâtre et à la danse, Julie André joue sous les directions de Jean-Louis Martin-Barbaz, Hervé Van der Meulen et Jean-Marc Hoolbecq. Elle participe à plusieurs créations de textes et mises en scène de Catherine Verlaguet, joue sous les directions de Camille Chamoux, Jean-Claude Amyl, Philippe Adrien ou encore, avec le Collectif Quatre Ailes, Quentin Defalt et Aurélie Van den Daele. Avec le Collectif In Vitro et Julie Deliquet, elle joue dans *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce, *La Noce* de Brecht, et les créations collectives *Nous sommes seuls maintenant* et *Catherine et Christian (fin de partie)*.

Directeur de la publication Éric Ruf - Administratrice déléguée Bénédicte Clermont - Secrétaire générale Anne Marret
Coordination éditoriale Chantal Hurault, Pascale Pont-Amblard - Portraits de la Troupe Stéphane Lavoué
Photographies de répétition Simon Gosselin - Conception graphique c-album - Licences n°1-1083452
n°2-1081143 - n°3-1081144 - Stipa Montreuil (01 48 18 20 20) - septembre 2016

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

Salle Richelieu

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

Théâtre du Vieux-Colombier

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

Studio-Théâtre

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