



Du 27 mai au 26 juin 2009

ONCLE VANIA

De Anton Tchekhov

Mise en scène Claudia Stavisky

GRANDE SALLE

CONTACT SCOLAIRES

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

ONCLE VANIA

De Anton Tchekhov

Mise en scène Claudia Stavisky

Texte français André Markowicz et Françoise Morvan

Avec

Didier Bénureau - Oncle Vania

Jean-Pierre Bagot - Téléguine

Marie Bunel - Elena

Georges Claisse - Serebriakov

Joséphine Derenne - Marina

Agnès Sourdillon - Sonia

Philippe Torreton - Astrov

Maria Verdi - Maria

Décor - Christian Fenouillat

Son – Bernard Valléry

Costumes – Graciela Galan

Lumières – Franck Thévenon

Assistanat à la mise en scène – Marjorie Evesque

Coproduction : Célestins, Théâtre de Lyon - Théâtre du Gymnase, Marseille - La Coursive, Scène Nationale de La Rochelle -
Théâtre André Malraux, Rueil-Malmaison

Avec le soutien du Département du Rhône

Durée : 2h

Création en mars 2009 au Théâtre des bouffes du Nord, Paris

SOMMAIRE

ONCLE VANIA	4
TCHEKHOV.....	5
L'UNIVERS TCHEKHOVIEN	7
LE THEATRE DE TCHEKHOV	9
POINTS DE VUE DES TRADUCTEURS	11
ENTRETIEN AVEC LE METTEUR EN SCENE	12
CLAUDIA STAVISKY	16
LES ÉCHOS DE LA PRESSE	18

ONCLE VANIA

Le vieux professeur Sérébriakov est venu se retirer à la campagne, dans la maison de sa première épouse. Cette arrivée perturbe la vie paisible de Sonia, la fille du professeur, et d'oncle Vania, qui à eux deux exploitent tant bien que mal le domaine. D'autant que l'attention des proches, y compris celle de Vania, se cristallise bientôt sur Eléna, la seconde et très désirable épouse. Dans un dernier sursaut pour combattre la peur de ne pas vivre vraiment, les personnages tentent d'aimer, de haïr, de tuer.



© Christian Ganet

Dans l'immense maison, par un chaud après-midi d'été, suivi d'une nuit d'orage, se croisent et se toisent les destins des personnages suspendus entre l'illusion de leurs désirs et la solitude implacable de leurs existences. Dans un dernier sursaut pour combattre la peur de s'être trompé, de ne pas avoir vécu pleinement, chacun tente d'aimer, de haïr, de détruire. Dans un texte crépusculaire, Tchekhov est au plus près des thèmes qui font la beauté de son oeuvre. Dans le terrain vague entre la fin d'un monde et le commencement incertain d'un autre, l'histoire nous parle du temps, des changements inexorables, de la fin des illusions, de la grandeur et de la faiblesse des hommes, en identifiant le vide de chacun à la perte symbolique de cette maison-mère.

TCHEKHOV

Tchekhov est né en 1860 à Taganrog (Crimée), mort en 1904 à Badenweiler.

Tchekhov peut être considéré comme l'un des plus représentatifs parmi les grands écrivains russes du XIX^{ème} siècle, bien qu'il fût de tous le plus ouvert aux influences modernes les plus diverses. Elevé dans une famille peu fortunée et de mœurs fort simples dont le chef, Pavel, modeste marchand était le petit-fils d'un paysan-serf. Tchekhov termina ses classes à Taganrog, où il était resté seul, après le départ de sa famille pour Moscou ; de 1879 à 1884, il fit sa médecine à l'université de cette ville.

Toutefois, depuis plusieurs années déjà, il s'intéressait plus à la littérature qu'à ses études et finalement délaissa celles-ci, se faisant rapidement connaître par des contes humoristiques publiés dans différentes revues et, en volume, pour la première fois en 1886, sous le titre *Récits divers*. Encouragé par l'écrivain Grigorovitch et par Souvorine, le directeur du plus grand quotidien russe *Le Temps nouveau*, avec qui il fut lié d'une cordiale amitié pendant de longues années, et s'étant libéré des formes un peu rigides du récit humoristique, Tchekhov trouva sa véritable voie, celle de romancier, qu'intéressent les plus brûlants problèmes de la personnalité et de la vie humaine. En 1888 parut un récit caractéristique : *la Steppe*, écrit en même temps que le drame *Ivanov*, la première de ses pièces qui connut le succès, après plusieurs tentatives malheureuses.



L'existence de Tchekhov, à partir de ce moment-là, ne comporte plus d'événements saillants, à l'exception d'un voyage jusqu'à l'île Sakhaline, fait par la Sibérie à l'aller, et le long des côtes de l'Inde au retour. Il laissa des documents sur ce périple dans ses *nouvelles l'île Sakhaline*, 1891 et *En déportation*, 1892. Durant la famine qui, en 1892- 1893, dévasta la Russie méridionale, il prit part à l'œuvre de secours sanitaire.

Ensuite, il passa de nombreuses années dans sa petite propriété de Mélikhovo, proche de Moscou, où il écrivit la plus grande partie de ses nouvelles et de ses pièces les plus célèbres. Atteint de tuberculose, il dut s'installer en Crimée, d'où, à plusieurs reprises, pour se soigner, il se rendit en France et en Allemagne.

Vers la fin du siècle, deux événements se produisirent dans sa vie qui semblèrent en modifier le cours : son orientation nouvelle vers la gauche qui l'éloigna de son ami Souvorine, conservateur, et le succès de sa pièce *La Mouette*, au théâtre d'art de Stanislavski. L'une des autres conséquences de ses nouvelles opinions fut le geste qu'il accomplit à l'exemple de Korolenko : il démissionna de l'Académie qui, après avoir nommé Gorki, membre honoraire, annula cette nomination sur l'ordre du gouvernement. Le succès de *La Mouette* vint, à l'improviste, persuader Tchekhov de

ses capacités d'auteur dramatique, alors qu'il en avait douté à la suite de la chute de cette même pièce au théâtre Alexandrinski de Saint-Pétersbourg. *La Mouette* fut suivie avec un égal succès de *l'Oncle Vania* en 1899, des *Trois sœurs* en 1900, et de *La Cerisaie* en 1904. En revanche, Platonov ne fut jamais représenté de son vivant. Entre-temps, le nombre de ses récits auxquels il dut de gagner une popularité toujours croissante en tant qu'interprète des dispositions et des états d'âme de son temps s'était considérablement augmenté – *Ma vie, la Salle 6, le Récit d'un inconnu, le Moine noir*, etc.

Dans ses pièces comme dans ses nouvelles, on relève une atmosphère spéciale, que Korolenko a excellemment définie comme l'état d'âme d'un joyeux mélancolique. La pleine appréciation de la valeur artistique de l'œuvre de Tchekhov n'est venue que plus tard ; toutefois, il convient de rappeler l'admiration que professèrent pour lui Léon Tolstoï et Maxime Gorki, ainsi que l'influence qu'il exerça hors de Russie, sur Katherine Mansfield par exemple.

Laffont et Bompiani
In Dictionnaire des auteurs.

L'UNIVERS TCHEKHOVIEN

Tchekhov est sans doute l'écrivain russe le plus profondément et le plus spontanément apprécié à l'étranger. Tolstoï et Dostoïevski ont des rugosités naturelles qui déconcertent ou que l'on ignore, des violences qui inquiètent le lecteur européen.

Le monde de Tchekhov, avec ses proportions réduites, ses contours légers, ses teintes sourdes, et ses résonances étouffées, passe au contraire les frontières avec une étonnante facilité. Le succès de la prose de Tchekhov, dans les pays anglo-saxons, de son théâtre en France, où il ne s'écoule pas une saison sans que plusieurs de ses pièces soient jouées, est saisissant.

Cela ne signifie nullement que cette œuvre soit cosmopolite ou perçue comme telle. Sa charge d'exotisme demeure considérable, essentielle. Mais Tchekhov offre un exotisme russe particulièrement accessible, d'un relief mesuré et poli. Cette âme russe, aux amplitudes de marée, auprès de laquelle l'Europe ira chercher un dernier vertige romantique, il l'incarne sous des formes familières : les habitudes craintives et gourmandes des petits fonctionnaires, la nostalgie velléitaire des professions libérales en province, des personnages à lorgnon et à barbiche aux redingotes un peu fripées, les songeries d'éternels étudiants, souffreteux, la mélancolie des propriétés déclinantes et appauvries, celle des changements de garnisons lointaines et les soupirs au fond des jardins de campagne, les châles noirs de grandes jeunes filles aux traits tirés, les conversations languissantes sur les terrasses des datchas où chacun suit le fil de ses rêves déçus, les dames au regard triste promenant leur petit chien le long des quais moroses.

Tchekhov est d'abord le témoin d'une certaine époque de la vie russe dont il restitue les types, les décors et les humeurs avec la plus grande minutie. La foule de ses personnages, multipliée par le nombre et l'exiguïté de ses récits, est une forme de concurrence à l'état civil, un miroir promené le long des datchas engourdies.

Vingt ans d'histoire russe, l'étrange période où, après trop de déceptions et d'échecs, le temps semblait s'être arrêté et chacun, enfermé dans la médiocrité de ses habitudes et l'amertume morose de ses déboires, trouve là sa chronique intégrale, le portrait de son âme, aussi fouillé que celui de son visage.

Car l'univers s'y déroule savamment selon deux plans : un fond de personnages où domine le pittoresque extérieur, caractéristique, un défilé de croquis de mœurs concis et aigu, où sont passées en revue toutes les couches de la société russe, du paysan misérable au professeur d'université, chacune dotée de son costume, de ses manières, de son parler ; et sur le devant de la scène, comme en surimpression, comme ces grandes figures de coin qui barrent et contemplant les paysages de Nesterov, un protagoniste introverti et solitaire détaille le mécanisme d'une précoce usure intérieure et de cette démission morale qui mine sourdement toute la société qui l'entoure.

Cet étrange isolement mental du premier rôle tchékhovien, assez lucide pour juger, mais impuissant à rien changer, séparé de ceux qu'il côtoie par un cruel ravin d'indifférence ou de répulsion, muré dans ces mornes monologues désabusés, figure la projection agrandie et dépouillée du mal dont, plus ou moins consciemment, souffre une génération entière. Peu d'époques ont trouvé, en littérature, d'analyste aussi complet, et aussi subtil. Tchekhov est un exceptionnel peintre de la réalité, d'une réalité précise.

À la différence de la plupart des classiques russes, dont l'univers repose sur des idéologies préconçues qui infléchissent ou déforment délibérément leur peinture, Tchekhov ne manifeste jamais des idées a priori sur le mal, la responsabilité, le juste et l'injuste, le péché ou l'idéal. Rien ni personne, dans son œuvre, ne fait figure de porte-parole, les propos à thèse ont toujours une signification légèrement parodique. L'approbation ou la condamnation demeure toujours ambiguë, savamment réfractée. On ne sait jamais très bien ce que pense Tchekhov de la manière dont le monde est fait, comme on le sait de Tolstoï ou Dostoïevski. Tout au plus, lui fait-on crédit d'une indulgence souriante et générale. « *Il comprenait tout* », dira Gorki. Cet aspect de Tchekhov en fait donc un exemple privilégié de littérature affranchie, autonome, évoluant à l'écart des doctrines, des passions d'idées et de leurs outrances. L'équivoque tchékhovienne illustre bien cette distance de principes entre l'expression littéraire et l'expression philosophique si passionnément discutée dans la tradition russe.

Claude Frioux
In La Pléiade - Introduction

LE THEATRE DE TCHEKHOV

Tchekhov a écrit *Les Trois sœurs* (1900) et *La Cerisaie* (1904) pour le MHAT (Moskovskij Hudozestuenyj Akademiceskij Teatr, le Théâtre Artistique de Moscou, fondé en 1898). L'écriture de Tchekhov est fort neuve : simplicité, pour ne pas dire banalité des situations et des dialogues recouvrent la réalité sociale de l'époque et dissimulent une vie intérieure qui affleure dans des correspondances subtiles avec les gestes, les comportements, les sons, le cadre de vie. Des thèmes récurrents (le départ, le suicide ou ses substituts) semblent donner du mouvement à une action nulle. Les personnages subissent des faits venus de l'extérieur sans tenter d'avoir prise sur eux ; les rares initiatives sont un échec dans le marécage du manque de chaleur humaine et d'une société bloquée, à l'exception de *La Cerisaie*, avec la montée dynamique et destructrice de la bourgeoisie. Le symboliste Bielyi considérait ce théâtre à la fois comme l'aboutissement ultime du réalisme et une première approche du symbolisme, donc unique et sans postérité possible. Le mérite du MHAT est d'avoir su faire sentir par des procédés scéniques les particularités de l'écriture tchekhovienne à un public souffrant des mêmes maux. Les pièces de Tchekhov ont joué un rôle dans l'élaboration du « système » de Stanislavski : recherche du non-dit du texte, justification intérieure des silences et des gestes, qui traduisent la vie profonde des personnages indépendamment des paroles et mieux qu'elles.

Après 1917, Tchekhov est rejeté par le théâtre révolutionnaire comme dépositaire de l'individualisme bourgeois, à l'exception de Vakhtangov qui s'attache à son grotesque. En 1935, *Trente-trois Evanouissements*, vaudeville monté par Meyerhold, amorce un retour à Tchekhov ; en 1940, Nemirovitch-Dantchenko fait des *Trois sœurs* un hymne à l'avenir et à une vie meilleure. L'Union soviétique rejoue Tchekhov et l'enferme dans le bric-à-brac pseudo-réaliste et une ratiocination psychologique et larmoyante.

En rupture avec la tradition du MHAT, un Tchekhov cruel apparaît dans la lutte incessante pour l'existence des *Trois Sœurs* par Tovstonogov (1965) et surtout dans le drame grinçant de l'inaction vécue par des intellectuels mis à vif que voit Efros (*Les Trois Sœurs*, 1967, Malaïa Bronnaïa). Zakharov au Lenkom de Moscou (1976) fait d'*Ivanov* un être lucide et veule, entouré de bouffons et de cyniques, dans un espace scénique totalement dénudé. *La Cerisaie* (1975) d'Efros à la Taganka marque une rencontre entre théâtre psychologique et théâtre de la représentation.

Dans *Les Trois sœurs* par Lioubimov (1981), les personnages s'ouvrent les uns aux autres sur les planches d'une petite baraque de foire dressée dans un espace de caserne. Les dernières mises en scène de Tchekhov au MHAT sont celles de Smoktounovski (*Ivanov*, 1976) et d'Efremov (*La Mouette*, 1980, et *Oncle Vania*, 1985).

C'est en Tchécoslovaquie qu'ont mûri ces relectures. Krejca lui donne un second souffle : *La Mouette* (1960, Théâtre national de Prague) dans un espace psychoplastique de Svoboda, puis les *Trois Sœurs* (1966, Théâtre Za branou, 1968, Théâtre des Nations). Les demi-tons, le lyrisme font place à un regard lucide, à une écriture aiguë sans nostalgie ni sentimentalisme (*Ivanov*, Prague, 1970, les *Trois Sœurs*, Louvain-la-Neuve, 1979, *La Mouette*, Comédie-Française, 1980). En Occident, Strehler

(*La Cerisaie*, 1974) valorise l'humanité de Tchekhov dans un décor blanc de neige : sentiment du temps, des générations qui passent, et nostalgie de l'enfance perdue ; ni renoncement ni désespoir, mais la douleur d'être vivant. Dernière étape de ce retour en force, *Les Trois sœurs* par Peter Stein (Schaubühne, 1987) marquent un travail moderne sur le modèle stanislavskien, lié à la publication de ses Cahiers de régie.



Les Trois sœurs – Tchekhov / Patrick Pineau
Théâtre des Célestins - 2007

En France, le théâtre de Tchekhov a pénétré vingt ans après sa mort grâce aux Pitoëff dont l'interprétation imposa pour longtemps la « petite musique » des états d'âme. Des manières de voir plus ironiques, plus cruelles, sont apparues au cours des années soixante-dix, sous l'influence de Krejca et de Strehler. *La Cerisaie* par Brook (Bouffes-du-Nord, 1981-1983) réconcilie avec un Tchekhov plus indulgent mais soumis au décapage d'une écriture spatiale qui dédramatise les « états d'âme » par des rapports intimes et sans cesse renouvelés avec le public. Depuis, Tchekhov est à l'affiche constamment, dans des interprétations très diverses, dont *La Mouette* d'Antoine Vitez (Théâtre national de Chaillot, 1984).

C. Amiard-Chevrel, B. Picon-Vallin
Dictionnaire encyclopédique du Théâtre

POINTS DE VUE DES TRADUCTEURS

Oncle Vania est, dans l'œuvre de Tchekhov, le point où se marque le plus clairement le passage des pièces de jeunesse (de *Platonov* à *L'Homme des Bois*) aux pièces de la maturité (*La Mouette*, *Les Trois Sœurs*, *La Cerisaie*). Ce passage correspond très précisément au vacillement de *L'Homme des Bois* à *Oncle Vania* : nous avons là deux pièces semblables et radicalement différentes, posant des problèmes semblables et apportant des réponses divergentes. Avec *Oncle Vania*, ce que Tchekhov choisit de chercher, c'est la concision, la précision du détail, et surtout le travail en constellation, par motifs diffusant le thème central ; en cela réside sans doute la nouveauté majeure de son théâtre et ce qui en assure encore la force novatrice. On croit avoir affaire à un travail réaliste, à un théâtre social invitant à se pencher sur des problèmes plus actuels que jamais, et tout cela est vrai, mais il s'agit désormais de cela et de tout autre chose : désormais, l'essentiel est le travail du motif, la prise en compte de chaque élément dans ses relations avec les autres.

Soit un thème de base : un état d'accomplissement tel que certaines familles ont pu en connaître au XIXe siècle en Russie ; une vaste maison de maître au milieu d'un domaine où se rencontrent des personnes rêvant de faire naître un monde meilleur, en harmonie avec les forêts splendides qui entourent le domaine. Splendide (*prekrasny*) est le mot clé d'*Oncle Vania* mais il répond au mot vulgaire, banal (*pochly*) et tout l'effort des uns pour vivre selon la beauté du monde s'enlise dans la banalité, cependant que les autres la détruisent en tenant des discours d'esthètes.

Peu importe l'histoire mise en place dans *L'Homme des Bois* et reprise dans *Oncle Vania* : qu'un professeur imbu de lui-même, un spécialiste d'esthétique, s'arroge le droit de disposer du domaine, et mette au service de son savoir creux toutes les énergies disponibles, ce n'est là qu'un cas très banal ; que celui qui s'est sacrifié pour ce hareng saur académique se révolte soudain et ne trouve personne pour relayer cette révolte, ce n'est encore que banalité ; mais que la révolte s'exprime en termes splendides par leur banalité et que la réponse s'exprime en termes vulgaires par leur splendeur même, c'est ce qui fait que la pièce nous parle, dit notre vérité, maintenant. Ces personnages jetés là, ils sont prisonniers, comme nous le sommes, d'un jeu faussé. Nous voulons, comme eux, échapper à ce jeu faussé et nous ne faisons que tisser plus étroitement les liens qui nous lient à ce que nous refusons.

André Markowicz et Françoise Morvan

ENTRETIEN AVEC LE METTEUR EN SCENE

Pourquoi vous intéressez aujourd'hui à Tchekhov ?

Parce que par les temps qui courent, nous avons tous besoin d'un surplus d'humanité !

Ce n'est donc pas une œuvre qu'on aborde impunément ?

Non. Il m'aura fallu vingt ans d'exercice de la mise en scène pour que j'ose m'y confronter ! Et encore, ce sont mes acteurs qui m'y ont poussée... Plus que d'autres dramaturges les questions que Tchekhov nous pose sont de nature à bouleverser nos certitudes sur nous-mêmes et notre rapport à l'autre. En ce sens, ce n'est pas tant un théâtre intimiste qu'un théâtre de l'intime. Il faut être à même de se laisser bouleverser. D'autant que Tchekhov lui-même est un exemple d'exigence. Ses convictions humanistes, sa lucidité en matière d'art, de politique, de rapports humains ne sont pas limitées à de simples déclarations, il en a fait la démonstration dans sa propre vie. Il pose en permanence la question de la vérité, celle des êtres, des situations, des sentiments, amis aussi de notre responsabilité individuelle et collective dans la marche du monde. Et cela va bien au-delà de la représentation théâtrale, parce que toute son œuvre est parcourue par cette éthique et cette morale, discrètes mais puissantes, qui étaient les siennes. Alors on ne peut pas tricher, et on n'a pas le droit à la complaisance.

Comment avez-vous abordé son univers ?

D'abord par la langue. La sienne est une façon de parler le théâtre qui m'est profondément familière. Et puis la structure de ces récits : il y a un écho de Tchekhov dans toutes sortes d'écritures contemporaines auxquelles je me suis confrontée par le passé, puisque tout le théâtre occidental du XXe siècle porte son empreinte. Il a été le premier à proposer des œuvres chorales, à travers des histoires qui laissent de côté les « héros », au sens classique du terme, pour mettre en scène des gens, tout simplement, dans leur relation les uns aux autres et au monde qui les entoure. En travaillant sur des auteurs contemporains plus radicaux (comme Thomas Bernhard, Lars Noren, Elfriede Jelinek ou Edward Bond) j'ai pu explorer en profondeur cette « dramaturgie de la spirale », qui est véritablement la contribution de Tchekhov. Les événements se répètent, oscillent, se reproduisent, sans qu'il y ait de progrès ou d'évolution notable de la situation. Et la succession de répétitions finit par constituer un parcours composé de milliers de micro événements dont seule la combinaison compte. Comme sur une partition musicale, la pièce ne repose pas sur un développement de l'action mais sur celui de motifs, qui s'attachent à chacune des situations et résonnent à chaque fois d'une façon différente...

D'où le reproche souvent fait aux pièces de Tchekhov : « Ça manque d'action »

Pourtant, rien n'est moins vrai ! Il se passe quelque chose à chaque instant. À première vue, il s'agit de situations presque banales.

Mais c'est justement dans cette simplicité qu'apparaît toute la complexité de ses personnages qui vivent, souffrent, travaillent... ont des rêves et des projets extraordinaires, se croient capables de rendre l'humanité plus heureuse... mais ils

sont incapables de résoudre les problèmes les plus simples de leur propre existence ! Pouchkine disait : « *Le poète doit être impartial. Comme le destin.* »

Tchekhov, c'est un médecin devenu poète. Sa vision de l'être humain est si lucide, si complète, si pleine d'empathie... C'est à travers cette « amoralité que Tchekhov atteint si bien l'intime, qu'il révèle ses personnages dans toute leur humanité : misérables, faibles, accablés de contradictions, conscients de leurs limites, cherchant désespérément le sens de l'existence, privés de Dieu, briguebalants dans un monde où tout s'est violemment accéléré. Et en même temps si bouleversants, si beaux, si attirants qu'on a vraiment envie de vivre avec eux...

Plus qu'un théâtre d'action ou de situations, c'est un théâtre de personnages ?

C'est en tout cas un théâtre d'acteurs. Tchekhov écrivait pour une troupe, celle du Théâtre d'Art de Moscou, dirigée à l'époque par Stanislavski. Il connaissait bien les acteurs pour lesquels il écrivait, et ses pièces sont un appel aux qualités les plus élevées de leur art. Ce sont les acteurs qui donnent vie à ce tissage si fin de thèmes qui se répètent, se croisent et se mêlent à l'infini, c'est grâce à eux que ce tissage peut se constituer et tenir. La prétendue « absence d'action », qui est en réalité une autre notion du temps dans l'espace, donne aux acteurs la possibilité d'un jeu infiniment organique, où il s'agit d'exprimer toute la complexité des situations dans une variété de couleurs, d'invention, d'audace. Ce qui détermine les situations ce ne sont pas les mots, mais la manière dont ils sont dits, ce qu'ils charrient — c'est ce fameux « courant souterrain » dont parlent les spécialistes et que j'appellerais plus simplement le sous-texte. Chaque sentiment, chaque pensée est sans cesse réévaluée. Dès que l'angle change, on aperçoit une nouvelle nuance. C'est à l'exacte opposé de ce que l'on appelle, avec mépris d'ailleurs, le jeu psychologique.

L'écriture tchekhovienne a donné naissance à des acteurs nouveaux, capables d'embrasser la totalité des sons d'une note et de ses harmoniques. Moi-même, j'ai été formée, en tant qu'actrice, dans la fameuse méthode Stanislavski, et je lui dois très certainement une partie fondamentale de ma relation au plateau.

La question se pose toujours avec Tchekhov : comédie ou tragédie ?

Les deux ! D'une part, c'est une tragédie, parce qu'il n'y a pas le temps de revenir en arrière, tout se précipite sans retour possible. Antoine Vitez disait des personnages de tragédie : « *Il faudrait qu'ils soient fous, aveugles ou idiots pour ne pas se rendre compte de ce qui se passe ; mais justement, les personnages tragiques sont fous, aveugles et idiots !* » Les personnages d'*Oncle Vania* font de tels efforts pour être « raisonnables », « clairvoyants », « intelligents » qu'ils en deviennent aveugles, fous et idiots. Ils sont tellement centrés sur eux-mêmes qu'ils ne voient rien. Faire un pas dans quelque direction que ce soit serait un tel effort qu'avant de commencer, ils sont déjà épuisés. C'est peut-être en ça qu'*Oncle Vania* est une pièce sur le vieillissement. Le temps que l'on se rende compte du temps qui passe, et il est déjà passé. Et reste juste cette saveur étrange de l'acceptation de quelque chose qui a changé, quelque chose qu'il faudra réapprendre et avec laquelle il faudra vivre désormais...

Et c'est aussi une comédie. Parce que Tchekhov a un humour formidable, et qu'il sait très bien utiliser les outils du vaudeville pour nous prendre par la main et nous embarquer dans son voyage. Dans ses didascalies, il indique : « *Sonia rit* », « *Elena pleure* ». Ou, après l'une des plus belles scènes de passion de l'histoire du théâtre : « *Astrov part en sifflotant* » ! Et que dire de Vania qui tire pour la deuxième fois sur Serebriakov en disant « *Bang !* »... Tchekhov avait en horreur le théâtre mélodramatique

et exagéré qui l'entourait. Chez lui, la vérité surgit de l'amplitude des contradictions que recèle chaque situation. Tout éclat de rire se développe jusqu'aux larmes et toute larme versée finit en un rire. Telle a été la base de son enseignement pour nous, ses disciples un siècle après. Entendre toutes les voix dans un chœur et tous les sons dans une note.

C'est une ambivalence que l'on retrouve dans les personnages, il n'y a pas de bons, pas de méchants...

Aucun d'entre eux n'est une femme ou homme idéal : sur le savant professeur Serebriakov plane l'accusation d'usurpation, Elena, la femme sublime, se considère comme un « personnage épisodique », Vania et Sonia se soumettent à leur destin tout en continuant à croire que la vie a un sens. Astrov, l'héroïque médecin de campagne, est rongé de doutes, se trouve nul et se noie dans la vodka. Mais Tchekhov a écrit une œuvre humaniste, pas une étude psychologique, si géniale soit-elle. C'est ce qui rend son univers si troublant. Il considère des gens, sans décerner de blâmes ni de médailles, et il offre à chacun un spectre d'humanité très large. Ensemble, ils couvrent toutes les possibilités. Je me suis longtemps demandé ce que Teleguine venait faire dans cette construction si économe... Jusqu'à ce que je comprenne qu'il est le seul, dans ce chœur, à regarder l'autre. Le récit de son mariage est, de ce point de vue, un chef-d'œuvre. Chacun porte un morceau de vérité. Par exemple, on pourrait raconter la pièce ainsi : « La nuit où Elena, pour la première fois, a été surprise par une montée de son propre désir ». Cela ouvre des possibilités infinies... Et on pourrait procéder de la même façon, en racontant la pièce du point de vue de chacun des personnages, en arrivant toujours au même croisement de routes : le désir, qui, dans cette pièce, ne sera jamais joué. Chacun renonce pendant la pièce devant la complexité du monde qui s'ouvre à lui. C'est aussi une pièce sur les petits et grands arrangements avec le quotidien.

Qu'est-ce qui réunit ces personnages si différents ?

Ils croient tous au progrès par la culture. Ils croient que seules la beauté et la culture peuvent les sortir de la voie sans issue dans laquelle le temps les enfonce à grands pas. Mais la conscience du danger ne fait que les paralyser un peu plus. Et pourtant, ils s'efforcent de garder cette illusion vivante même lorsque, balayés par la tempête qui les submerge, ils en arrivent à se maudire eux-mêmes d'avoir conçu de telles illusions.

« Avant et après l'orage » ?

Il fait très chaud, très lourd et un orage éclate. Si on examine la pièce par le prisme de ces accidents et de cet inéluctable, on découvre encore une autre façon de raconter l'histoire... Dans la nature et dans la maison tout explose, se vide, se purifie, et continue son chemin. Ou comment un corps, si on peut considérer que cette propriété et ses habitants en est un, fait pour expulser un corps étranger qui l'attaque. Serebriakov et Elena bouleversent l'ordre des travaux et des jours : cette maison qui avait son rythme et ses croyances, se trouve totalement, et on le verra, définitivement, altérée par ce « virus ».

Oncle Vania, c'est une violente poussée de fièvre, qui aboutira à l'expulsion de ce qui est venu le déranger, après quoi ce corps va se replier à nouveau sur lui-même. Et la maladie que représentent Elena et Serebriakov s'en ira, sans doute pour assaillir un nouvel organisme. À chacun sa place dans la création.

Parlons un peu de cette maison... Pour vous, c'est un personnage à part entière ?

Oui, d'ailleurs il en est sans cesse question. C'est leur axe de gravitation, et en même temps, elle vacille. Il faut s'imaginer ce que sont ces 26 pièces et cette immense exploitation ! Pour autant, ce n'est pas un huis clos, car les personnages sont pleinement inscrits dans un monde qui pénètre sur le plateau par chaque interstice de la langue de Tchekhov. Autour du domaine s'articulent l'interdépendance des uns vis-à-vis des autres, la lutte quotidienne pour la survie. Le dehors est toujours là : les paysans demandent à être reçus ; Serebriakov et Elena manquent d'argent pour vivre en ville ; Astrov investit le sien dans sa forêt modèle, Teleguine qui se fait traiter de pique-assiette dans le village, Vania qui ne sait plus comment augmenter le rendement de la production... À travers la fortune perdue de la famille se dessine la fin de l'aristocratie terrienne... La fin d'un monde.

C'est un lent pourrissement. Pour les personnages comme pour la société et la nature, il sera bientôt trop tard...

C'est donc une pièce visionnaire ?

Ce texte a été écrit en 1899, et, à ma connaissance, c'est le premier à avoir mis le discours écologique au centre du plateau, le premier à décrire la main de l'homme qui détruit la planète. Il ne faut pas oublier qu'il était lui-même médecin de campagne, qu'il a vu le monde et la nature périliter. Tout ce qu'il annonce dans *Oncle Vania* se vérifie plus d'un siècle plus tard. Car la beauté de cette pièce est aussi esthétique qu'éthique — et je crois que cela vaut pour toute l'œuvre de Tchekhov : on sent en permanence une morale, un plaidoyer pour la responsabilité individuelle, face aux hommes et face à l'environnement. Or c'est cette impossibilité à prendre parti, à embrasser le monde dans ses changements qui est au cœur d'*Oncle Vania*.

Comment faire exister ce monde vacillant sur le plateau ?

La traduction que nous avons retravaillée avec André Markowicz et Françoise Morvan me semble approcher au plus près de l'intimité de la langue russe. Je crois qu'elle capture la quintessence, la musicalité, la volupté et la violence sous-jacente dans chaque scène. Pour cela, je voudrais créer un espace dans lequel le moindre souffle de l'acteur soit perceptible, où toutes les voix parallèles et distinctes puissent se déployer. Un espace qui raconte l'été et l'automne, la chaleur et le froid, la pluie et le soleil, la nuit et le jour, le silence des hommes et les bruits de la nature. Un plateau central où des personnages se croisent, des corps s'entrechoquent, rebondissent, et conduisent à la scène suivante, comme des boules sur une table de billard.

Propos recueillis par Lola Gruber – novembre 2008

CLAUDIA STAVISKY



Au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Claudia Stavisky a pour professeur Antoine Vitez. Après un important parcours de comédienne, Claudia Stavisky se dirige vers la mise en scène en créant :

- *Avant la Retraite* de Thomas Bernhard avec Denise Gence qui obtient le Molière de la meilleure actrice (Théâtre de la Colline - 1990)
- *La Chute de l'Ange rebelle* de Roland Fichet avec Valérie Dréville (Théâtre de l'Odéon - 1991, création en France)
- *Munich-Athènes* de Lars Norén (Festival d'Avignon - 1993, puis Théâtre de la Tempête – Paris (création en France)
- *Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son Mari* (création en France) d'Elfriede Jelinek, (Théâtre National de la Colline - 1994)
- *Mardi* d'Edward Bond (Théâtre de la Colline - 1995, création en France)
- *Comme tu me veux* de Luigi Pirandello (La Coursive - 1996, Théâtre de Gennevilliers)
- *Electre* de Sophocle (Comédie de Reims - 1999)
- *La Locandiera* de Carlo Goldoni (Théâtre des Célestins - 2001)
- *Minetti* de Thomas Bernhard avec Michel Bouquet (Théâtre des Célestins, Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville - 2002)
- *Le Songe d'une Nuit d'été* de William Shakespeare (Nuits de Fourvière, Grand Théâtre 2002)
- *Cairn* d'Enzo Cormann - création (Théâtre des Célestins, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Comédie de Genève - 2003)
- *Monsieur chasse !* de Georges Feydeau (Maison de la Danse à Lyon - 2004, Athénée Louis Juvet Théâtre des Célestins - 2005)
- *La Cuisine* d'Arnold Wesker 2004, en région puis à Lyon
- *L'âge d'Or* de Georges Feydeau avec Dominique Pinon (Théâtre des Célestins - 2005)
- *La Femme d'avant*, de Roland Schimmelpfennig, création en France (Théâtre des Célestins - 2006, Athénée - Louis Juvet 2008)
- *Jeux doubles*, de Cristina Comencini, création en France (Théâtre des Célestins - 2007)
- *Blackbird*, de David Harrower, création en France (Théâtre des Célestins – 2008)

A l'opéra, elle met en scène :

- *Le Chapeau de paille d'Italie* de Nino Rota (Opéra National de Lyon - 1999)
- *Roméo et Juliette* de Charles Gounod (Opéra National de Lyon - 2001)
- *Le Barbier de Séville* de Rossini (Opéra National de Lyon - 2001).

Par ailleurs, Claudia Stavisky dirige les élèves du Conservatoire d'Art Dramatique dans *Les Troyennes* de Sénèque (1994), les élèves de l'ENSATT à Lyon dans *Electre* de Sophocle (1998) puis dans *Répétition publique* d'Enzo Cormann (2000). Elle crée *Le Monte-Plats* de Harold Pinter et *Le Bousier* d'Enzo Cormann à la maison d'arrêt de Versailles puis dans une vingtaine de prisons de France. Elle monte *West Side Story* de Léonard Bernstein, dirigé par Claire Gibault en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Paris (Théâtre du Châtelet - 2000).

Claudia Stavisky dirige les Célestins, Théâtre de Lyon depuis mars 2000.



LES ÉCHOS DE LA PRESSE

Pariscope

C'était un des événements attendus de la saison et il est au rendez-vous de nos espérances. Claudia Stavisky, qui dirige le théâtre des Célestins à Lyon, a réalisé un travail remarquable. Sa scénographie, s'appuyant sur les décors de Christian Fenouillat, les lumières de Franck Thévenon, est de toute beauté, s'inscrivant parfaitement dans ce lieu magique que sont les Bouffes du Nord... Philippe Torreton se révèle en acteur tchékhovien. Il est lumineux dans ce rôle d'homme désenchanté. Didier Bénureau, par sa fragilité, donne à Oncle Vania une belle humanité. Son irritation devient touchante. Ces deux êtres se rejoignent dans leurs oppositions par une amitié sans faille. Deux femmes sèment le trouble, l'une par son érotisme et l'autre par sa droiture. La belle Eléna est interprétée avec finesse par Marie Bunel. Elle sort son personnage du cliché de belle oisive. Agnès Sourdillon, en Sonia, fait entendre la douleur de cette jeune fille aimée ni de son père, ni du médecin. Georges Blaisse, Joséphine Derenne, Maria Verdi, Jean-Pierre Bagot parachèvent cette distribution parfaite.

Marie-Céline Nivière

L'observateur

Claudia Stavisky... monte Tchekhov telle une suite de solos et de solitudes. Marie Bunel, étonnante, comme enfermée dans ses pensées, est la « *sirène* » Elena, qui sème le trouble. On est saisi par l'énergie vitale et sourde de Philippe Torreton... Et quand Agnès Sourdillon, irradiante, enfantine et blessée, chochotte à Oncle Vania « *Nous nous reposerons* », on aimerait repasser en boucle ce désespoir réconfortant.

Odile Quirot

LE FIGARO

Un plateau mobile et des toiles. Bouleaux, forêts aimées d'Astrov qui par Philippe Torreton, avec la vitalité douloureuse et le désarroi du médecin, devient le personnage principal. Claudia Stavisky dirige des comédiens de haut lignage avec un sens très profond, très juste du rapport des corps. Ces êtres qui ne parviennent pas à se parler, se tordent, ondulent, se crispent. Brûlent. Ainsi de l'Eléna de Marie Bunel et de la Sonia d'Agnès Sourdillon.

Armelle Héliot

Rue89

Agnès Sourdillon, dans le rôle de Sonia offre une interprétation au rebours de tout sentimentalisme, une sorte de rage avec un brin d'illumination.

Jean-Pierre Thibaudat

C'est un Tchekhov vif et tranchant qu'a monté Claudia Stavisky au théâtre des Bouffes du Nord. Son «Oncle Vania » bout avec l'été indien, se déchaîne avec l'orage, rit et pleure avec la pluie. Les sentiments s'expriment avec force, débordent, les silences sont lourds... Claudia Stavisky a réuni une troupe d'exception... Sanguin, survolté, poignant Le « comique » Didier Bénureau campe un oncle Vania atypique. Philippe Torreton est magistral dans le rôle d'Astrov, séduisant, dépressif, avec juste ce qu'il faut d'amertume et de cynisme. Agnès Sourdillon est Sonia... à vif, à la limite de la fêlure, elle porte vaillamment la foudre et les éclairs jusqu'à l'averse. Et puis, il y a la « sirène » : Marie Bunel... irradie, émeut au moindre mot. Elle est l'amour inaccessible, la passion fatale. Chacun de ses gestes est une action de grâce. Un orage est passé sur la scène des Bouffes du Nord. La maison aux vingt-six pièces d'«Oncle Vania » craque encore sous les pieds des spectateurs, après qu'ils ont quitté le théâtre, silencieux, sous le choc.

Philippe Chevilley

Le Point

Didier Bénureau crée la surprise dans l'un des rôles les plus tragiques de Tchekhov, ce Vania amer, perdu, au désespoir si lourd qu'il en est palpable. Il rend sa dignité à ce grand égaré dans une mise en scène épurée signée Claudia Stavisky, qui appuie sans l'encombrer la profondeur du propos... Pas d'effet superflu. Tout est déjà dans les mots qui percutent et l'interprétation sobre de Marie Bunel, de Philippe Torreton en médecin alcoolisé et écolo, et surtout d'Agnès Sourdillon, vibrante en Sonia [...]

Mina San Lorenzo

L'EXPRESS

Armée de finesse, de patience et d'un amour profond des comédiens, Claudia Stavisky parvient à faire entendre les sanglots longs de Vania et des siens. Didier Bénureau confère à Vania une maladresse vrillée d'innocence et réveille en lui une enfance sourdement blessée ; Agnès Sourdillon, la « pas belle », l'amoureuse éconduite, transpercée de douleur, atteint le noyau de toute humanité ? Tous, Philippe Torreton et Marie Bunel se coulant dans la main de Tchekhov, nous bouleversent.

Laurence Liban