

TRAVAILLER ET JOUER TCHEKHOV AUJOURD'HUI ?



COLLOQUE GRETE

SAMEDI 31 MARS 2007

SALLE THEATRE ANTONIN ARTAUD - 13013 MARSEILLE



Compagnie L'Egrégoire - La Ceraie - photo DR



GROUPE DE RECHERCHE ET D'EXPERIMENTATION THEATRE ET ENSEIGNEMENT



DEROULEMENT DE LA JOURNEE



TRAVAILLER ET JOUER TCHEKHOV AUJOURD'HUI ?

Tchékhov, car son écriture dramatique nous annonce la modernité.

Le GRETE propose un colloque qui aborde à la fois l'expérience du jeu théâtral et le questionnement de ce thème en collaboration avec Artaud Théâtre et la Compagnie L'Egrégore.

13h30-22h30

des ateliers - tables rondes - production sur le thème par la Compagnie L'Egrégore.

13h30

- *Accueil ludique et présentation de la journée.*

14h-17h30

- *Ateliers*

sur des textes de Tchekhov menés, avec différentes entrées sur la problématique "tchékhovienne", par la Compagnie L'Egrégore qui a monté "La Cerisaie", "Les Trois sœurs" et va monter tout Tchekhov.

- Yvan Romeuf: *"le vol arrêté": le mouvement dans le théâtre de Tchekhov.*
- Joëlle Cattino: *"le dérèglement du personnage: le conflit entre l'être intime et social".*
- Alice Mora: *"les rencontres ratées".*
- Jean-Marc Fillet: *"la relation d'Amour chez Tchekhov".*

17h45-20h

- *Communications*

table ronde avec différents metteurs en scène et acteurs:

- Andonis Vouyoucas: *"Jeu psychologique-naturalisme-réalisme"*
- Yvan Romeuf: *La méprise du succès de Tchekhov*
- Louis Castel: *H(13) + x (humour, infinitésimal, inaccompli, immense + quelque chose)*

- *Questions aux acteurs: "Jouer Tchekhov"*

Jacques Germain accompagné de Joëlle Cattino

- *Débat.*

Buffet

- *Présentation d'extraits de scènes de pièces de Tchekhov par la Compagnie L'Egrégore.*
- *Rencontre avec le public.*



JOUER TCHEKHOV : QUESTIONS AUX ACTEURS



Textes à l'appui :

De l'intime à l'épique

Un "théâtre d'états d'âme: Du naturalisme à l'abstraction musicale

Denis Bablet

Le décor de théâtre (1870-1914) - CNRS 1975

Dans une lettre du 10 novembre 1903, Stanislavski explique à Tchekhov sa vision du décor du deuxième acte de *La Cerisaie* : après avoir énuméré les détails descriptifs et le bruitage qu'il juge utiles, il note: "C'est pour les acteurs, ça les aidera à vivre leur rôle". Cette conception se précise et s'approfondit jusqu'au jour où il écrit dans *Le Travail d'un Acteur* : "On pense généralement que les détails de la mise en scène, l'éclairage, le bruitage et les autres "appâts" sont destinés à épater le public. Non. Nous avons recours à ces stimulants moins pour les spectateurs que pour les artistes, afin de les aider à se concentrer entièrement sur ce qui se passe en scène et à se distraire de tout ce qui se passe hors d'elle. Si l'ambiance de notre côté concorde avec la pièce, il se forme une atmosphère propice à la création, excitant correctement la mémoire affective et le sentiment." Il se crée entre le décor et l'acteur un lien qui n'est pas purement matériel et physique, mais spirituel et affectif. Dans la vie quotidienne, le monde extérieur a une influence indéniable sur notre sensibilité et notre comportement. Sur la scène le décor, l'éclairage agissent directement sur l'acteur. Si la concordance est parfaite entre la pièce et le décor, l'acteur vit plus facilement son rôle. Le moindre accessoire cesse d'être accessoire représentatif et devient un objet, qui prend une signification efficace. S'il y a un décalage entre le décor et la pièce l' "erreur du metteur en scène entraîne les acteurs dans un mauvais sens et dresse une barrière entre eux et leur rôle". On comprend alors que le plus grand plaisir de Simov* fut de s'entendre dire par les acteurs "Il est facile de jouer au milieu de vos décors".

Constantin Stanislavski

Ma vie dans l'art

Librairie théâtrale 1950 (nouvelle édition 1980)

A cette époque, notre technique intérieure, l'art d'agir sur la création des acteurs, demeuraient encore assez primitifs. Nous n'avions pas encore trouvé les voies mystérieuses qui mènent à l'oeuvre poétique. Pour aider les acteurs, pour exciter leur mémoire affective et leur divination créatrice, nous avons recours

à l'illusion des décors, au jeu des bruits et des lumières. Comme cela réussissait parfois, j'en vins à abuser de ces effets scéniques.

- Ecoutez ! disait un jour Tchekhov de façon à ce que j'entendisse. J'écrivais une nouvelle pièce qui commencerait ainsi : "Qu'il fait beau, qu'il fait doux ! On n'entend ni chiens, ni coucou, ni hibou, ni rossignol, ni grelots, ni horloge, ni même un seul grillon." C'était évidemment une pierre dans mon jardin.

Anton Tchekhov (à propos de *La Cerisaie*)

cité par E. Karpov (trad. A. Markowicz et F. Morvan)

"Au Théâtre d'art, tous ces détails avec les accessoires distraient le spectateur, l'empêchent d'écouter... Ils masquent l'auteur. (...) Vous savez, je voudrais qu'on me joue d'une façon toute simple, primitive... Comme dans l'ancien temps... Une chambre... Sur l'avant-scène, un divan, des chaises... Et puis de bons acteurs qui jouent... C'est tout... Et sans oiseaux, et sans humeurs accessoiresques... Ça me plairait beaucoup de voir ma pièce représentée de cette façon-là..."

Constantin Stanislavski

Ma vie dans l'art - ibid

Dans les pièces de Tchekhov, l'action n'est pas extérieure; dans la passivité même des personnages se cache une action intérieure compliquée. Tchekhov a prouvé mieux que quiconque que l'action scénique doit être comprise du dedans; l'oeuvre dramatique ne doit être bâtie que sur la vie profonde des personnages, épurée de tout élément pseudo-scénique. Tandis que l'action extérieure amuse, distrait ou émeut les nerfs, l'action intérieure seule s'empare de notre âme, par une sorte de contagion, et la régite. Il est préférable, évidemment, que les deux actions coexistent, étroitement fondues. L'oeuvre gagnera en ampleur et en force dramatique. Mais c'est à l'action intérieure qu'appartient la première place.

C'est pourquoi ils ont tort, ceux qui jouent dans Tchekhov "la situation" et qui ne saisissent que l'aspect superficiel des rôles sans en pénétrer la vie profonde. L'essentiel, ici, c'est l'âme des personnages.

Il ne s'agit pas de jouer, de représenter Tchekhov; il faut être, c'est-à-dire vivre, exister, en suivant pour ainsi dire la voie principale de l'âme sise en ses profondeurs. La puissance de Tchekhov est faite d'effets les plus divers, souvent inconscients. Tantôt il est impressionniste, tantôt symboliste, et quand il le faut réaliste jusqu'à friser le naturalisme.



QUESTIONS AUX ACTEURS (2)

Lev Dodine : méthode et pédagogie

« Dodine appartient au groupe très restreint de ceux qui sont conscients du message de Stanislavski ; ses connaissances en la matière sont impressionnantes. Il a résumé ainsi son rapport à Stanislavski : « On peut ne pas aimer les pensées de Stanislavski, mais tout comme les lois de la relativité, elles ont un effet objectif. Et si un artiste joue bien, il joue à la Stanislavski, même s'il n'aime pas son théâtre, c'est là le paradoxe. » La principale découverte de Stanislavski, c'est que le théâtre est une quête d'idéal, qu'il faut éternellement tendre vers la perfection. Grand artiste original et antidogmatique, il est aussi en un certain sens un conservateur conséquent. (...) Avec le temps s'est ajoutée une exigence tout aussi forte de transmettre ce bagage spirituel. (...) Dans le contexte théâtral russe, seul un théâtre collectif, la « Maison-Théâtre », comme l'appelle Dodine, permet de créer un spectacle qui soit le fruit d'une grande culture et non de beaucoup d'argent; seule une troupe soudée par la mise en scène jusqu'à devenir un ensemble est capable de penser et d'agir en termes de vivant et de chronologie, une «troupe-ensemble» avec laquelle on peut créer, pas à pas, un contexte spirituel qui donne naissance à un «ensemble inspiré».

Il faut comprendre la philosophie théâtrale de Dodine à la lumière de la pensée de Bergson : « Le processus vaut plus que la somme de ses modes, et la création de ces modes plus que chaque mode successif. »

Le concept même de conflit ennuie Dodine (comme sans doute Tchekhov) : « Les gens se frottent les uns aux autres. Ils peuvent se fâcher et, en même temps, se rapprocher. L'un aura dit "oui", l'autre "non", et pourtant ils se sentent plus proches. » (...)

Valery Galendeïev

Méthode et pédagogie

Bul. De l'Académie théâtrale de St-Petersbourg - Trad. Colette Hartwitch, extraits.

Claire Lasne

En 1996, Claire Lasne monte au Théâtre Paris Villette une version de Platonov de plus de quatre heures qu'elle intitule Être sans père.

« (...) J'avais rassemblé des gens auxquels je tenais beaucoup. Chez eux, j'avais trouvé une réponse très forte sur ce projet-là, un accord qui dépassait de beaucoup ce qu'on rencontre habituellement [...]. On a travaillé dans l'urgence, plus de quinze heures par jour. »

En effet le parti pris, très choral, de la mise en scène, était soutenu par une distribution très cohérente de jeunes acteurs, et une orchestration rigoureuse des différents mouvements du groupe, organisant savamment le contrepoint du jeu incandescent de Patrick Pineau (Platonov), et de la présence magnétique d'Anne Alvaro, qui reprenait le rôle dix-sept ans après l'avoir joué dans la mise en scène de Gabriel Garran. On ne pourrait mieux décrire

cette «partition», où chacun est responsable de sa note, qu'en citant le metteur en scène allemand Peter Stein : « L'action dramatique ne peut plus évoluer que de manière "chorique" dans une juxtaposition quasi démocratique, sur scène, de dix à quinze positions dans lesquelles la personnalité centrale se perd, mais se reconstitue à travers l'interaction de différentes voix égales. » (...)

Anne Alvaro

Marion Ferry

M. F.: Parmi les propositions de Claire Lasne, quelles sont celles qui vous ont le plus aidée à jouer?

A. A.: Le «cadre», par exemple, que constitue la présence en scène, avec nous, d'«Anton» qui lance la première phrase du roman, la didascalie initiale. À la représentation c'était vraiment essentiel que Nicolas soit là, derrière son grand bureau, et fasse venir ses rêves, ses créatures, nous accompagne sur l'espèce de rampe de lancement qu'est le 1er acte. Je me souviens très bien que dès la première répétition, Nicolas lançait sa phrase, et je rentrais, Anna Petrovna déambulant dans la pièce, et je faisais tout ce qu'il disait : «Anna Petrovna est assise au piano, la tête penchée vers les touches.» Et c'est là que c'est arrivé, que j'ai cassé ma tête sur les touches du petit piano-jouet posé sur une caisse, et j'ai senti que c'était absolument juste de faire ça : tout d'un coup l'histoire de la balle dans la tête est arrivée, comme une évidence.

La proposition de scénographie est venue dès le début des répétitions sur le plateau du théâtre de la Villette, comme de la matière à jouer : le rideau cliquetant - la «forêt» de tubes de fer - un rideau sonore dont on pouvait se servir comme d'un xylophone géant, les caisses, le grand bureau (sur lequel, à la fin, on transportait Platonov comme sur une table de dissection...) le piano d'enfant de Claire, les chaises de jardin... Claire nous a suggéré, au premier acte, de nous asseoir tous en rangs d'oignon, en collant les chaises l'une contre l'autre : être assis en groupe compact nous donnait l'impression de tout jouer en gros plan ; cet effet était aussi ressenti dans la proposition qu'elle nous faisait de respecter les pauses partout où elles sont indiquées par Tchekhov, et de les jouer vraiment, en arrêtant le temps sur les visages face public : c'étaient là des rendez-vous vraiment justes, qui étaient comme des points d'interrogation, sur soi, sur le personnage, sur ce qu'il convenait d'entendre, sur le public, comme si on le prenait à témoin. Tout cela peut paraître un peu formel, mais c'est du sentiment, du sentiment suspendu en interrogation... C'est un moteur pour être honnête, dans cet instant, et c'est tellement cela que demande Tchekhov! Ce n'est pas plus difficile que ça, et c'est aussi difficile que ça.

Et puis, on était beaucoup dans la musique; on se préparait tous ensemble avant le spectacle : on se réunissait dans la plus grande loge et on écoutait de la musique tzigane, on dansait, on se chauffait dans l'ivresse et l'effervescence qui nous conduirait à la fête du II^e acte...



QUESTIONS AUX ACTEURS (3)

Eric Lacascade

Entretien de Pierre Noue avec Eric Lacascade. Programme de la reprise après Avignon, 2003.

Vous souhaitez que le texte ne soit pas redondant par rapport aux mouvements des acteurs. Allez-vous laisser dans cette deuxième version de Platonov une place plus importante encore à la chorégraphie?

Le terme « chorégraphie » n'est pas approprié. Il s'agit véritablement d'un travail de mise en scène. Parler de chorégraphie est réducteur. Il y a une partition très physique pour les acteurs et ce pour bannir le naturalisme, inacceptable pour moi au théâtre. Mais je ne suis pas chorégraphe et mes acteurs ne sont pas danseurs. Je ne fais pas moitié de la danse et moitié du théâtre. Je fais du théâtre plein avec des acteurs généreux, travailleurs, engagés. Entre les mots et le corps il y a une résonance évidente. Nous cherchons une trace de ce que pourrait être la vérité des situations fantasmées par Tchekhov et éprouvées par nous. La vérité est un cube qu'il faut voir sous toutes ses facettes, ses angles, les lumières... Je revendique une démarche scientifique. Dire, par exemple, qu'on travaille uniquement sur les émotions me semble être l'un des plus gros mensonges du théâtre. Ressentir soi-disant des émotions pures, fortes, travaillées, façonnées n'est pas une voie féconde et juste pour l'homme de théâtre qui doit, selon moi, se confronter également à la matière. Je compose avec Stanislavski mais aussi avec Meyerhold, Grotowski, Kantor ou Wilson. Je ne suis ni le fils ni le successeur de personne et je revendique la bâtardise.

Platonov était-il pour vous un moyen d'aborder cette trinité, l'esprit, l'émotion et le corps?

Les spectacles sont pour moi plus des outils qu'une fin en soi. Ils me permettent de chercher une utopie collective. Le groupe est un concept qui fait peur au politique, qu'on essaie régulièrement de briser, de casser. Mais dans l'art, il est là. Platonov raconte justement l'histoire d'un individu nourri et créé par le groupe, il s'en sauve, il en sort parfois pour affirmer son individualité, mais le groupe le récupère. J'ai foi en un groupe fait d'individualités fortes mais solidaires. La recherche de cet équilibre me plaît à la fois artistiquement et politiquement... [...]"



LES ATELIERS



14h-17h30

Ateliers sur des textes de Tchekhov menés, avec différentes entrées sur la problématique "tchékhovienne", par la Compagnie L'Egrégore qui a monté "La Cerisaie", "Les Trois sœurs" et va monter tout Tchekhov.

- Yvan Romeuf

"le vol arrêté": le mouvement dans le théâtre de Tchekhov.

Travail d'improvisations sur les départs et les séparations.

Rythmes et temps suspendus.

Sans s'inventer la vie avant la rencontre ni la vie après la séparation, comment le personnage

Doit-il évoluer à l'instant. Se déplacer dans le présent.

Je ne cherche ni en moi, ni dans mon souvenir, j'écoute le temps, j'écoute l'autre personnage qui me côtoie. Je suis.

Comment ensuite transposer ce travail dans une scène écrite par Tchekhov.

- Joëlle Cattino

"le dérèglement du personnage: le conflit entre l'être intime et social".

Aborder le conflit entre l'être intime et l'être social.

Quelle interprétation l'acteur peut-il en donner en tenant compte des attitudes (silence/regards/éclats). La dynamique et la rythmique de la parole (grammaire du texte et immédiateté du dire).

- Alice Mora

"les rencontres ratées".

Les personnages soliloquent face à un tiers, chacun reste dans sa réflexion et sa vérité, les rencontres ne se font pas, les réponses ne s'entendent pas, et les questions ne sont même pas posées. Comment faire entendre ce manque d'écoute et cette solitude dans laquelle s'enferment les personnages? Voilà quelques éléments récurrents dans les pièces de Tchekhov qui font que l'action avance malgré l'inertie des personnages.

Scènes proposées dans *Les Trois sœurs* et *La Cerisaie*.

- Jean-Marc Fillet

"La relation d'Amour chez Tchekhov".

Les scènes choisies pour aborder ce thème à partir de *La Cerisaie* et *Les Trois sœurs*.

Nous nous arrêterons sur ces petites incapacités à s'aimer, ces petits instantanés ratés qui font de ces personnages des îlots de solitude.

Nous essayerons d'être sincère, direct et intime dans le jeu et voir à l'intérieur des scènes proposées les fuites opérées, les non-dits et les silences de l'action.

Echauffement, prise de contact de l'espace, contact du groupe, voix, respiration etc...

Travail en cercle et non frontal car travail sur l'intime.



TABLE RONDE



17h45-19h45

COMMUNICATIONS

- Andonis Vouyoucas

Jeu psychologique-naturalisme-réalisme

Le théâtre est devenu un nouvel art à partir d'une fête religieuse. Par conséquent pendant des millénaires le théâtre fut a-psychologique (les archétypes étant donnés une fois pour toutes, même pendant la révolution du Baroque à la Renaissance où les personnages devenaient des "figures" comme le dit Barthes).

La psychologie est récente avec les découvertes du 19^e siècle et le naturalisme fut et est un moyen d'éviter l'essentiel. Le réalisme naît avec le 20^e siècle dans un plongeon dans la vie sociale et politique où ses grands représentants ont essayé d'éviter le naturalisme, en transcendant leur propos.

- Yvan Romeuf

La méprise du succès chez Tchekhov.

Tchékhov est connu grâce au travail théâtral du théâtre d'Art dirigé par Stanislavski et pourtant, Tchekhov était rarement d'accord avec ce travail qu'il trouvait trop naturaliste et trop réaliste. « Une lecture de la pièce en présence de l'auteur fut organisée dans le foyer du théâtre. Nous y avons mis une grande table (...) A tout bout de champ Tchekhov bondissait de sa chaise, allant et venant comme pour se dégourdir les jambes, en particulier dans les instants où la conversation prenait un tour qui lui semblait erroné ou qui lui était tout simplement désagréable. Aussitôt après la lecture de la pièce, chacun échangea ses impressions, les uns qualifiant la pièce de drame, les autres de tragédie sans remarquer que l'une et l'autre de ces définitions abasourdissait Tchekhov. (...) Tchekhov était certain d'avoir écrit une comédie fort gaie, alors qu'à la lecture tous avaient pris la pièce pour un drame et pleuré en l'écoutant. Tchekhov concluait qu'on n'avait pas compris sa pièce. »

Fort de toutes les expériences théâtrales faites à ce jour depuis un siècle comment peut-on aborder sereinement une mise en scène des pièces de Tchekhov en ayant la prétention de montrer quelque chose de nouveau ou qui plairait plus à l'auteur ?

- Louis Castel

H 3i+x

H comme *humour*

3i pour *l'infinitésimal, l'inaccompli, l'immense...*

Et x parce que toujours quelque chose de cette œuvre nous échappe.

QUESTIONS AUX ACTEURS

- Jacques Germain accompagné de Joëlle Cattino

DEBAT