

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉREN en partenariat avec Le Cratère, Scène Nationale d'Alès. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Platonov

Texte d'Anton Tchekhov
Mise en scène de Nicolas Oton

Création au Cratère/Scène Nationale d'Alès
le 10 novembre 2010
Dix représentations du 10 au 21 novembre 2010

AFFICHE DU SPECTACLE PLATONOV DE NICOLAS OTON © NICOLAS CLAVEAU

Édito

En 2002, au Conservatoire d'Art Dramatique de Montpellier, Nicolas Oton découvre Tchekhov sous la direction de Françoise Bette qui monte *Platonov*. C'est un choc, une rencontre décisive, qui sera un des piliers fondateurs de son engagement théâtral.

Sept ans après, les corps se sont épaissis, les visages ont mûri et les acteurs ont l'âge des rôles. Avec l'aide d'un scénographe, d'un créateur lumières et d'une nouvelle distribution pour les personnages des pères, Nicolas Oton veut faire aujourd'hui sienne cette mise en scène tout en gardant l'enseignement, les leçons, la jubilation, la générosité et l'amour que Françoise Bette vouait à Tchekhov.

Le spectacle, joué à partir du 10 novembre 2010, est produit par la compagnie Machine théâtre et cinq théâtres languedociens, dont le Cratère, Scène Nationale d'Alès, qui accueille la « première ».

Le présent dossier de la collection « Pièce (dé)montée » propose un ensemble d'activités et d'éléments documentaires. L'enseignant choisira à sa convenance parmi ces suggestions et supports ceux qui lui semblent les plus adaptés pour faire entrer les élèves dans l'oeuvre du dramaturge russe et dans le projet de Nicolas Oton.

Ce dossier complète la brochure éditée par le CNDP, en 2005, à propos des mises en scène antérieures de la pièce.

Ouvrage de référence pour monter la pièce: Anton Tchekhov, *Platonov*, version intégrale, Traduction F. Morvan et A. Markowicz, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, 395 p.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

**Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit!**

Découvrir Tchekhov [page 2]

Découvrir le texte de *Platonov* [page 3]

Aborder la mise en scène de *Platonov* [page 8]

**Après la représentation :
pistes de travail**

Remémoration,
(ré)appropriation [page 9]

Pistes d'analyse [page 11]

Rebonds [page 19]

Annexes (choix)

L'histoire de la pièce [page 24]

Le naturalisme et la scène [page 27]

Décadentisme et symbolisme [page 28]

Le portrait de Platonov [page 29]

Choix de tableaux [page 33]

Notes de mise en scène [page 34]

Questionnaire adapté [page 37]

Regards croisés [page 39]

Entrevue [page 40]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit!

« Je peins les gens tels que je les vois. Manger, parler, entrer, sortir... C'est Stanislavski qui a rendu mes pièces larmoyantes. Je voulais juste dire aux gens, voyez comme vous vivez mal, noyés dans l'ennui. Si les gens parviennent à me comprendre ils ne manqueront pas de créer une autre vie. »¹

DÉCOUVRIR TCHEKHOV

La biographie de Tchekhov

→ Demander aux élèves, à la lecture de la biographie de l'auteur (annexe 2), ce qu'il ressort de son inscription dans son époque.

→ Demander aux élèves comment interpréter les références (annexe 3) qui renvoient à l'univers tchekhovien, tant en terme de profusion qu'en fait d'âge, tout en les invitant à faire des recherches, par groupe, sur les termes pour lesquels n'apparaît aucune note.

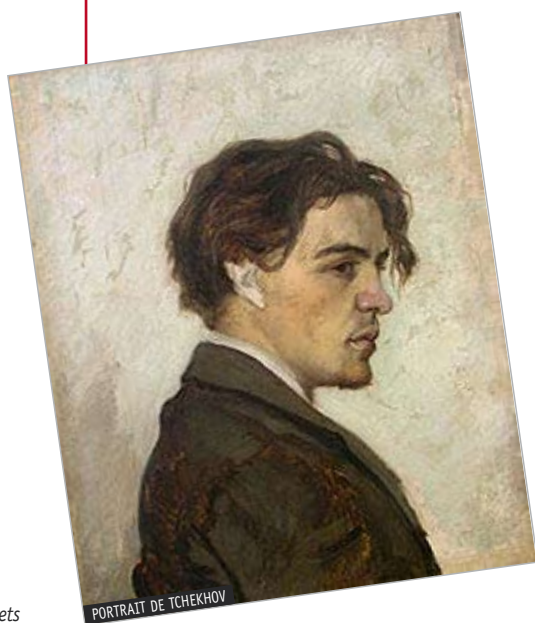
→ Comment qualifient-ils dès lors les influences de l'univers tchekhovien ?

→ Qu'ont-ils appris de l'insertion du français dans la langue russe? Qu'ont-ils pu remarquer du langage utilisé par les personnages? Leur demander de procéder à un relevé de certaines des expressions utilisées et qualifier les registres de langue.

Anton Tchekhov fut particulièrement sensible, comme le montre son investissement durant la famine que connut la Russie, dans les années 1890, aux conditions de vie de ses compatriotes. Et cela apparaît d'autant plus dans les références relevées qui constituent l'univers tchekhovien. Outre le fait qu'elles renvoient au folklore, ou à l'histoire culturelle (notamment littéraire) russe, mais aussi européenne, elles abordent la civilisation gréco-latine et s'attardent en grand nombre sur la religion chrétienne, d'obédience orthodoxe. Peut-être peut-on y voir la virtuosité d'un jeune écrivain soucieux de son temps et plein de ses références? Il y a dans *Platonov* un souci (notamment politique) de s'inscrire dans le présent, et l'écriture sinon les choix de Tchekhov ne s'en départiront pas. Dès lors se pose la question de la distance prise avec certaines de ces références (religieuses, philosophiques, culturelles...) et de l'ironie avec laquelle *Platonov* peut s'en saisir...

→ Proposer aux élèves de sérier les références qui leur correspondent le mieux et de rédiger un texte d'invention, dont le sujet pourrait être:

Platonov et *Triletski* jouent à critiquer ironiquement leur époque, quand ils ne singent pas leurs pères. Vous rédigerez ce dialogue de théâtre en prenant soin d'user de registres susceptibles d'installer l'ironie et de provoquer chez le lecteur le rire, sinon le pathétique. D'autres personnages pourront se rajouter, si nécessaire.



1. Anton Tchekhov, *Carnets*

Tchekhov et l'histoire russe

→ Possible travail transversal (français/russe) : proposer aux élèves d'accomplir une recherche au CDI sur l'histoire russe au XIX^e siècle, notamment du temps de l'écriture de *Platonov*.

Se reporter par exemple à l'article « Russie », in *Le Petit Robert 2, Dictionnaire des noms propres*, Paris, éditions Dictionnaires Le Robert, 2004.

→ Autre possible travail transversal (littérature/philosophie) : lancer le débat sur la connaissance qu'ont les élèves des courants nihiliste, anarchiste, marxiste... Ce débat peut être préparé sous forme de scènes rédigées, de jeux de rôles où chacun aura à cœur de défendre un point de vue argumenté...

Se reporter par exemple aux articles « Anarchie », « Marxisme » et « Nihilisme », in *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, éditions Larousse, 1988.

La genèse de *Platonov*

→ Proposer aux élèves un exposé sur l'histoire de la pièce (annexe 4) :

- sa construction
- en sommeil de 1904 à 1920
- la pièce-genèse de son œuvre : ce qui participe de ses futures œuvres dramatiques majeures (*La Mouette, Oncle Vanja, La Cerisaie*)...
- la pièce-genèse de sa biographie ?
- le titre et son sens (annexe 5)

Platonov est une pièce que Tchekhov n'a cessé de remanier pour faire en sorte qu'elle soit politiquement acceptable. Les nombreuses coupes en attestent. Elle ne sera jamais jouée de son vivant et le titre peut donner quelque renseignement sur le sens de l'œuvre et la critique sous-jacente faite aux pères – faute historique des pères qui semble se traduire chez *Platonov* par l'absence d'envie de s'investir dans le monde, voire dans sa vie même ; faute qu'il tient à expier à travers son fils, en lui apprenant à être, explique-t-il à Sacha, dans la scène 8 de l'acte troisième.

→ Peut être proposée – après analyse d'une des sections de texte qu'Anton Tchekhov avait barrée de sa pièce, pour la rendre politiquement acceptable à son époque – et ce en lien avec l'objet d'étude « convaincre, persuader, délibérer... », une dissertation sur l'importance de la censure, dont le sujet pourrait être :

« Censeurs : gens de lettres chargés d'examiner les livres qui s'impriment [...] afin que rien ne soit rendu public qui puisse séduire les esprits par une fausse doctrine... »

Vous commenterez puis discuterez cette définition, tirée de *l'Encyclopédie*, en fonction du groupement de textes et/ou de l'œuvre intégrale étudiés en classe et de vos propres connaissances.

→ Possible travail transversal (français/russe) : un exposé sur les artistes russes et la censure politique à travers l'histoire.

DÉCOUVRIR LE TEXTE DE PLATONOV

Lecture, mise en voix et mise en espace

→ Compte tenu de la longueur de la pièce, demander aux élèves une lecture personnelle des scènes 1, 5, 10 et 13 de l'acte premier ; de la scène 13 de l'acte deuxième premier tableau ; de la scène 5 de l'acte troisième et ce afin d'atteindre à une première approche des caractères, mais aussi des liens qui unissent les personnages (notamment *Platonov* et les quatre femmes qui gravitent autour de lui).

→ Suite à cette lecture, propositions de mises en voix et en espace en classe et par groupes :

- de la scène 10 de l'acte premier : donner comme consignes de jouer *Platonov* sur un ton dégagé, ou emmiellé, ou ironique, ou sarcastique ; tandis que *Grékova* sera jouée avec maladresse, ou authenticité, ou colère contenue, ou fragilité. Faire alterner chacun de ces « huit »

personnages et créer plusieurs combinaisons, en vue de mener les élèves à une plus grande maîtrise de ce qui se joue entre Platonov et Grékova, et, de fait, à plus de nuances de jeu.

- de la scène 13 de l'acte premier: donner comme consignes de créer des espaces de personnages susceptibles de restituer le « bruit ambiant », les quasi-apartés de Platonov et le jeu autour de son identité – auquel s'amuse les personnages vis-à-vis de Sofia. Doivent s'instaurer surprise, trouble et chassé-croisé évident autour de la connaissance décalée...

- de la scène 13 de l'acte deuxième premier tableau: respecter les didascalies et faire en sorte d'amener les élèves à dégager comment l'énervement et l'excitation d'Anna Pétrouva, perceptibles dans ses répliques, le sont tout autant dans son comportement, et comment les pauses, installant le silence, l'obligent à forcer la parole de Platonov. Opposer au personnage féminin, un Platonov délibérément tragique.

→ Les renvoyer ensuite au résumé (annexe 6), et les faire dégager ce qui ressort de l'intrigue, en fonction de la numérotation des scènes qu'ils ont lues et jouées: où l'essentiel semble-t-il se situer dans l'économie de l'œuvre?

→ Procéder ensuite par groupe, en distribuant le relevé à faire par acte, des présences notifiées en tête de scènes du personnage éponyme et des personnages féminins.

Il convient de faire entrer les élèves dans cette œuvre longue et aux intrigues multiples, quoi que d'importance variable. Le choix se porte sur le lien Platonov/personnages féminins, dont les élèves, pour celles-ci, dégagent rapidement la densité et l'épaisseur des présences:

Anna Petrovna est une femme de tête, maîtrisant et exprimant ses désirs; Sofia Iégorovna, sa belle fille par alliance, peut sembler une sorte de copie, bien que moins sulfureuse et moins brillante que la générale; Grékova est

une étudiante que se plaît à piquer Platonov; Sacha, l'épouse de Platonov, est un personnage effacé, mère attentive de leur fils et tout dévouée à son époux.

Il est un fait que, si l'on se base sur les liens Platonov/personnages féminins, l'intrigue est vite mise en place et évolue précisément en fonction des déclarations que font les personnages féminins à Platonov, même si revoir Sofia, après presque cinq années, déclenche un trouble chez Platonov (tout autant que chez Sofia, lorsqu'elle comprend qu'elle parle à son ancien amant/ancien étudiant).

Ce sont les intrigues secondaires (Glagoliev 2 qui réclame de l'argent à son père Glagoliev 1; l'achat fomenté de la propriété de la générale et de ses actions – qui ne se fait finalement pas...), les nombreuses discussions (sur le romantisme, le temps qui passe, la fin des valeurs...), la capacité qu'a Platonov de trouver nombre de personnages stupides et de le leur dire, qui entourent cette intrigue autour des sentiments ou des désirs des personnages féminins.

Le relevé des présences sur scène montre indubitablement que Platonov est le personnage central de la pièce, et que les personnages féminins apparaissent à hauteur de leur propre révélation à leur désir (les scènes « seule à seul » sont riches, bien que rares, pour mettre en place le sentiment amoureux): Anna Petrovna est le personnage féminin le plus présent, peut-être aussi parce que le plus semblable à Platonov; Sofia Iégorovna et Grékova apparaissent (pour la première sensiblement plus que la deuxième) pour finir par dire leur sentiment – en ayant au préalable mis en justice Platonov, pour Grékova (même si elle s'abandonne finalement à lui); ou ne pouvant que le tuer, de rage et de dépit, pour Sofia. L'acte troisième est remarquable par la presque totale absence des personnages féminins. C'est que l'intrigue s'y déploie en silence avant le coup de théâtre final.

	Acte premier	Acte deuxième Premier tableau	Acte deuxième Deuxième tableau	Acte troisième	Acte quatrième
Platonov	17	08	12	10	08
Anna Pétrouva	19	06	05	01	08
Sacha	14	01	05	01	
Grékova	02	04			04
Sofia	06	05		01	07

La question du genre

Un drame

→ Demander aux élèves une recherche sur le théâtre du XVII^e au XIX^e siècle.

En quoi la mise en abyme, consistant à projeter de jouer *Hamlet*, participe-t-elle davantage ici d'un désœuvrement de bourgeois, voire d'aristocrates déchus, que du mouvement baroque? Mais en quoi semble-t-elle participer d'une réelle conception de l'existence?

ACTE DEUXIÈME, Premier tableau, Scène 16, pp. 271-272.

Voïnitsev. – On t'a parlé de notre dernière invention? Est-ce que ce n'est pas génial? On va jouer *Hamlet*! [...] Mon idée! Dès demain, on se met à peindre les décors!

→ Demander ensuite aux élèves de réfléchir aux nombreuses occurrences (annexe 7). En quoi *Platonov* peut ainsi apparaître comme le lieu où la littérature semble se réfléchir?

Vieil écho du drame bourgeois, avatar du drame romantique? *Platonov* est difficile à situer, mêlant genres et registres (ciblés sur le théâtre: comique, tragique; et de plus large variété: pathétique, ironique, lyrique...), dans un univers de province où se délitent valeurs et présence au monde. Ainsi naît l'impression que *Platonov* est le lieu d'une réflexion de jeune auteur sur le monde et sa lassitude, mais surtout sa façon de la vivre: user de termes littéraires pour qualifier sa propre existence (même de personnage), c'est déplacer une réalité ailleurs (dans l'art) et s'extraire d'un temps, d'une réalité historique pour en montrer l'essoufflement. C'est jouer ce temps de vivant dans ce que l'art convoqué peut avoir de mortifère: l'absence de désir...



© EVA JONGENBURGER

Un mélodrame plus qu'une tragédie ou la légèreté du vaudeville et du vide?

→ Questionner enfin les élèves sur la réplique de Triletski tout en se reportant aussi à l'annexe 8. En quoi l'absence de ce cinquième acte rend-elle manquante la pièce et questionne-t-elle autant sur le genre que sur l'intrigue?

ACTE QUATRIÈME, Scène 9, p. 368.

Triletski. – Va te faire foutre, avec ton monsieur! [...] Et là non plus, il n'est pas là? [...] Oh! (À *Platonov*.) Le cinquième acte, tragédien! Le cinquième acte, Votre Noblesse!

La réplique de Triletski soulève bien moins la question du statut de la pièce que du registre tragique. Il manque bien un cinquième acte à *Platonov*, même si les décors, au nombre de cinq, résolvent le questionnement... Mais il est

curieux de constater que Tchekhov met dans la bouche de son personnage (beau-frère de *Platonov* et proche de lui en bien des points) une réflexion sur ce qu'il est en train d'écrire pour qualifier ce qu'ils sont en train de vivre! Reste que la part de mélodrame, par la violence qu'elle suppose, apparaît dans l'acte de Sofia, tandis que les derniers mots d'Ivan Ivanovitch Triletski (beau-père de *Platonov* et père de Sacha et Triletski) inscrivent la pièce dans une invocation tragique. *Platonov* n'en conserve pas moins d'étranges accents vaudevillesques et l'œuvre continue à interroger, comme en attestent les nombreuses mises en scène (consulter l'ouvrage de Marion Ferry et Yves Steinmetz dont les références sont données en annexe 21).

La question du mouvement littéraire

Une pièce naturaliste ?

→ Suite aux recherches accomplies autour du théâtre au XIX^e siècle, les élèves peuvent aborder la notion de naturalisme : peut-on dire qu'il s'agit là d'une pièce naturaliste ? Pour répondre à cette problématique, les élèves peuvent considérer les deux tirades de Platonov et l'annexe 9.

ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau, Scène 13, p. 265.

Platonov, *se prenant la tête à deux mains*. – Je ne suis pas le seul comme ça, tout le monde est pareil ! Tout le monde ! Mon Dieu, où est l'humanité ? Moi aussi, je me pose là ! Ne va pas chez elle ! Elle n'est pas à toi ! Elle ne t'appartient pas ! Tu gâcheras sa vie, tu la détruiras pour toujours ! Partir ? Mais non ! Je vivrai chez elle, je vivrai ici, comme un ivrogne, un cannibale... Débauchés, imbéciles, soûlographes...

Un décadentisme qui s'arrête aux portes du symbolisme ?

→ Les mêmes recherches accomplies sur le théâtre, peuvent amener les élèves à se questionner sur *Platonov* et les mouvements décadent et symboliste. Peuvent-ils ou non y rattacher l'œuvre ? Les annonce-t-elle ? Pour répondre à cette problématique, les élèves peuvent considérer et les tirades proposées, et l'annexe 10.

ACTE PREMIER, Scène 2, p. 67.

Glagoliev 1. – [...] de notre temps, les gens savaient aimer et haïr [...], par conséquent, les gens savaient s'indigner et mépriser... [...] L'absence de telles gens fait la phtisie contemporaine...

ACTE PREMIER, Scène 3, pp. 73-74.

Glagoliev 1. – [...] Vous avez banni le romantisme... Vous avez bien fait, mais je crains que vous n'ayez banni en même temps quelque chose d'autre...

[...] À mon avis, *Platonov* est la meilleure expression de l'incertitude de notre époque... Il est le héros du meilleur des romans contemporains, un roman, hélas, que personne n'aurait encore écrit... (*Il rit.*) Parlant d'incertitude, je veux dire, l'état actuel de notre société : l'homme de lettres en Russie sent cette incertitude. Il est dans une impasse, il se perd, il ne sait plus sur quoi s'arrêter, il ne comprend plus... Ils ne sont pas faciles à comprendre, ces beaux messieurs.

Toujours entre deux vins ! Nés d'une mère débile et d'un père alcoolique ! Le père... la mère ! Le père... Oh que tous vos os se retournent dans vos tombes, comme vous avez retourné ma vie, ivrognes, imbéciles que vous êtes !

ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau, Scène 5, p. 244.

Platonov. – [...] D'un côté, Shakespeare et Goethe, de l'autre – l'argent, la carrière et l'obscurité ! Et les sciences et les arts ? [...] Cent millions de personnes avec une tête, un cerveau et – deux-trois savants, un artiste et demi, pas un seul écrivain !

(*Il montre Voïnitsev.*) Les romans sont mauvais au possible, ils sont mesquins, artificiels... c'est bien normal ! Nous n'avons plus la moindre certitude, nous ne comprenons plus... Tout s'embrouille à l'infini, tout se mélange... Et, à mon avis, c'est cette incertitude-là qu'exprime ce bel esprit qu'est notre Platonov.

ACTE PREMIER, Scène 3, p. 71.

Voïnitsev. – Il me semble que la littérature et l'histoire méritent davantage notre confiance... Non, Porfiri Sémionytch, nous ne l'avons pas connu, le passé, mais nous le sentons, bien souvent, ici, là... (*Il se frappe la nuque.*) Mais, vous, c'est le présent que vous ne sentez pas.

Naturalisme et décadentisme sont des mouvements quasi parallèles. *Platonov* peut sembler une pièce naturaliste par le choix de Tchekhov de montrer une société dans sa nudité, mais aussi dans ces décors (le quatrième, notamment) où la surcharge, « le plus grand désordre » ne manquent pas de révéler le quotidien. D'autre part, la tirade même de Platonov souligne sa propre réflexion sur ce qu'il tient de son hérité – réalité intergénérationnelle capitale pour un Zola... Mais *Platonov* peut aussi renvoyer au décadentisme d'une fin de siècle – lassitude de personnages qui ne savent que faire, voudraient trouver en l'amour la fuite pour enfin se réaliser...

Le personnage de Platonov

Un portrait de personnage romantique

→ Demander aux élèves de brosser le portrait de Platonov (annexe 11) :

- celui que les autres renvoient de lui
- celui qu'il renvoie de lui-même
- celui qu'il renvoie aux autres: miroir à leurs êtres, plus qu'être lui-même ?

Sont-ils identiques ?

- Quelles forces semblent se mêler en lui, se combattre ? En quoi peut-il s'agir là d'un portrait fortement romantique ?
- En quoi, au bout du compte, n'est-il pas le personnage cynique qu'on pourrait penser ?
- De quelle faute – qui semble accélérer l'intrigue – se rend-il responsable ?

Le personnage de Platonov semble contenir en lui bien des forces... Il se définit comme n'ayant pas de personnalité et n'ayant, au fond, rien fait de sa vie – pris qu'il est dans une incapacité à faire mais aussi dans un absolu dont il

ne peut se défaire, et usé par sa vie avant même de l'avoir vécue. C'est qu'il est moral, malgré ses désirs que lui inspire le corps. C'est qu'il aime en lui ce qu'il porte de grand, de noblesse et de pureté, mais qu'il a déjà entamé, abîmé au contact du réel, sinon aux prises avec la pulsion, le plaisir. Personnage qui souffre de l'opinion qu'il a de lui-même et de celle qu'on lui prête: personnage vivant et seul être humain (lui dit-on), dont l'intelligence et la beauté un peu flétrie inspirent unanimement le désir aux femmes; personnage miroir qui révèle, par évidence ou en creux, ce que sont les autres et fait avancer l'intrigue qui lui échappe et dont il voudrait faire partie, mais dont on le supprime pour avoir refusé d'en sortir, précisément, pour construire une autre vie (une autre pièce?) avec Sofia.

Platonov ou Hamlet pris à la difficulté de faire

→ Demander aux élèves ce qu'ils retrouvent d'Hamlet dans Platonov, et d'utiliser un parallélisme de construction à l'expression « être ou ne pas être », qui pourrait représenter le questionnement du personnage qui nous occupe.

→ Proposer une comparaison de quatre traductions tirées de l'Acte 2 scène 15. Quelles nuances s'y dessinent ? Que cela implique-t-il dès lors de la lecture que l'on peut faire du texte ?

Se reporter à l'annexe 12.

La comparaison des quatre traductions indique, outre des choix éditoriaux, des nuances qui font tendre l'œuvre vers plus ou moins de lyrisme, mais aussi révèlent le dilemme du personnage qui, à l'évidence, pourrait prononcer, à l'image

d'un Hamlet (auquel les autres personnages le comparent): « aller, ne pas aller » forme, par excellence, du mouvement, de l'action... Platonov est dans l'immobilité et, dès lors qu'il s'apprête à casser le couple de Sofia (pour partir avec elle) et le sien propre, son corps le cloue à la souffrance. Devant ce qu'elle a sacrifié, Sofia ne peut pardonner à Platonov ses tergiversations et le tue.

→ Possible travail transversal (littérature/ philosophie): proposer ensuite aux élèves une réflexion commune (en lien avec leur approche de la psychanalyse, en philosophie) sur:

- l'absolu, la pureté;
- le réel;
- le dilemme vie/mort...



ABORDER LA MISE EN SCÈNE DE *PLATONOV*

Élaborer les espaces scéniques et imaginer un costume

→ Proposer aux élèves (seul ou en groupe) de construire l'un des cinq espaces scéniques des quatre actes (se reporter aux didascalies pp. 55, 153, 221, 277, 333), en s'inspirant d'un ou de plusieurs des tableaux (annexe 13), dont ils auront à chercher le courant pictural de rattachement, tout autant qu'il leur faudra justifier de leur choix.

Les tableaux proposés sont de courants artistiques différents et successifs et vont de l'impressionnisme à l'expressionnisme. C'est qu'il peut sembler que ces décors (et, au-delà, les personnages) mêlent ces influences qui vont, pour l'œil du

spectateur, de la suggestion (impressionniste) à la « brutalité » (expressionniste), même si, pour le courant pictural de l'expressionnisme, l'époque en est quelque peu éloignée de l'écriture de *Platonov*.

→ Demander ensuite aux élèves – après qu'ils se sont appropriés en partie l'épaisseur du personnage, et suite à la construction des maquettes de décors – d'imaginer quel pourrait le costume de scène de *Platonov* et quelles transformations pourrait subir ce même costume.

Comprendre le projet de Nicolas Oton

→ Donner à lire aux élèves les notes de mise en scène de Nicolas Oton (annexe 14). Quels axes typiques du metteur en scène abordent-elles? En quoi s'y reconnaissent-ils ou pas dans leur propre ressenti de lecteurs/comédiens?

En quoi s'y associent-ils ou pas dans leur travail mené en classe jusqu'alors, et aux portes de la représentation?

À la lecture des notes de mise en scène, se dégagent une réflexion sur le sens et son lien à l'espace,

une sorte de philosophie-regard sur le monde que Nicolas Oton semble partager avec Tchekhov. Elle entraîne une mise en scène ancrée dans une force incarnée par des personnages regroupés dans un espace-univers. Ainsi les élèves pourront-ils dégager les points suivants:

- mise en scène et parti pris de l'énergie contre le vide;
- direction d'acteurs et espace intérieur du jeu;
- philosophie de la parole inscrite dans l'éternité de l'instant;
- scénographie;
- prise de conscience du spectateur?



NICOLAS OTON, RÉPÉTITIONS DE *PLATONOV*

Annoncer le spectacle

→ En vue d'assister à la représentation, demander aux élèves de comparer les affiches réalisées avant spectacles. Qu'est-ce qui fait l'originalité de chacune d'elles? Quel(s) parti(s) pris par les concepteurs et metteur en scène y apparaît(aissent)? (annexe 15)

→ Leur proposer ensuite, après avoir fait une recherche de charte graphique, de créer la leur, en n'oubliant pas d'y intégrer le titre de la pièce, le nom de l'auteur, les dates et lieu de représentation, nom et prénom du metteur en scène et nom de la troupe.

Pistes de travail

REMÉMORATION, (RÉ)APPROPRIATION

Se remémorer la représentation

Objectif: atteindre une meilleure mémoire de la représentation et du texte en faisant appel aux sens de l'élève.

→ Proposer aux élèves, indifféremment, par groupe de cinq ou de dix:

1. de se figer dans la position d'un personnage (la plus marquante à leurs yeux) et de venir successivement s'ajouter les uns aux autres de manière à construire un tableau;
2. de mettre en mouvement ce tableau, chacun s'essayant à retrouver une phrase ou deux accompagnant la position de son choix avant de se figer à nouveau, temps pour le camarade suivant de se mettre à son tour en mouvement.

→ Proposer à nouveau l'exercice, mais avec la consigne de choisir leurs camarades, et ce en vue d'enchaîner des fragments de scènes qui se répondent, et susceptibles dès lors de réactiver plus finement encore le souvenir de la représentation.



© EVA JONGENBURGER

Comprendre les partis pris du metteur en scène...

Objectif: il s'agit pour l'élève d'entrer dans la mise en scène et de saisir les raisons de quelques partis pris du metteur en scène tout en questionnant ses propres a priori du texte théâtral et de la représentation.

→ En reconsidérant les textes lus pour préparer leur venue au spectacle, demander aux élèves quelles transformations ils ont pu relever entre le texte original et celui de la représentation et comment se traduit sur une scène française l'insertion du français dans la langue russe de l'œuvre originale.

Certaines variations de langue peuvent apparaître dans la représentation, notamment l'expression « Ça sent la chair fraîche », dans le texte original, modifiée pour la représentation en « chair humaine ». D'autre part, ce qui apparaît dans le texte original en français peut être prononcé sur scène avec un accent anglais – parallèle entre l'élégance de pratiquer la langue française en Russie, au XIX^e siècle, et dans certains milieux, et la restitution qui en est faite sur la scène française, dans un accent anglais, où peut transparaître une sorte de raffinement affecté et amusé.

→ Proposer aux élèves de décrire précisément l'espace scénique: que représente-t-il? Quels sont les moyens mis en œuvre pour structurer l'espace? Quels rôles peuvent jouer les rideaux dans la structuration des espaces successifs?

Description de l'espace scénique:

Des rideaux noirs délimitent l'espace scénique des coulisses et de l'arrière scène. Ils sont placés à un mètre de la structure de l'espace de jeu et permettent une apparition d'Issak Abramovitch Venguérovitch, côté jardin.

L'espace de jeu est rectangulaire, plus large que profond, délimité au-devant par deux piliers quadrangulaires de différentes grosseurs (plus épais côté jardin que côté cour) peints à l'ancienne – couleur vert d'eau vieillie, sinon sale – et, à l'arrière, par un mur supportant une baie vitrée. Ces piliers structurent une pièce. Des rideaux (blancs ou kaki) peuvent les continuer jusqu'au mur, où se trouvent une porte côté jardin comme côté cour, par lesquelles entrent et sortent indifféremment les personnages durant la première partie de la représentation. Ces portes peuvent être masquées par les rideaux qui n'apparaissent que dans la deuxième partie.

Ces piliers supportent une poutre métallique qui traverse le devant de l'espace de jeu, et une colonne en métal la soutient aussi aux deux tiers de sa longueur.

Au fond de l'espace de jeu, pour clore la pièce, apparaît un mur dans lequel, sur les deux tiers précisément de la longueur évoquée plus haut, figure un espace rectangulaire conséquent (baie située à un mètre du sol, d'une longueur de cinq mètres environ et d'une hauteur de deux mètres). Sous la longueur de cette baie, faite de plusieurs carreaux, sont encastrés trois radiateurs rectangulaires d'un écru sale.



© EVA JONGENBURGER

Dans la première partie de la représentation apparaissent deux plafonniers-ventilateurs qui disparaissent dans la seconde partie.

Des rideaux noirs pendent, espacés de deux mètres en deux mètres, depuis le gril au-dessus de l'espace scénique.

La salle et ses sorties basses ne sont utilisées que quatre ou cinq fois pour les entrées et les sorties d'Ossip, de Maria Efimovna Grekova et d'Issak Abramovitch Venguérovitch.

→ À (re)considérer les didascalies qui ouvrent sur chacun des actes ou tableaux, questionner les élèves sur la scénographie : quels sont les partis pris du metteur en

scène et de son équipe sur les décors, les matériaux, les lumières ?

On peut noter que la plupart des décors ne respectent pas les didascalies initiales en tête de chacun des actes, et que les lieux conservent pour base une même structure tout au long de la représentation. Une radio est intégrée au pilier côté cour, mais cette radio anachronique remplace le violon que la générale demande à Triletski de ne plus faire grincer, acte premier, scène 3... Le paysage de la didascalie ouvrant sur le deuxième tableau de l'acte deuxième est adapté... En effet, la nature n'apparaît pas, ni même la voie ferrée. Mais ce sont les bruits de trois convois qui passent qui nous y ramènent... Il en va de même avec la pièce de l'acte troisième qui, tout en conservant son identité de pièce à vivre, se double aussi de celle de chambre à coucher (Platonov et la générale circulent entre ces deux espaces que figurent une chaise pour le premier et un matelas pour le second – écho au *divan tendu de moleskine*). Et, en fait de *plus grand désordre*, ce sont les bouteilles qui en tiennent lieu.

→ Demander ensuite aux élèves comment ils analysent le fait que le metteur en scène ait maintenu la coupe du passage cité en annexe 5. Quels choix semblent l'avoir guidé dans ses partis pris sur le sens de l'œuvre qu'il a réduite de six heures trente à trois heures trente ?

Il y a parti pris à épurer décors et texte. Des six heures trente du texte original, Nicolas Oton semble avoir conservé trois heures trente qui peuvent renvoyer au caractère universel de l'œuvre dans son questionnement sur l'humain. Quant à la mise en abyme du repas proposé aux spectateurs en entracte, elle en renvoie le caractère festif... Le temps de la représentation est donc scindé en deux temps d'une heure trente (acte premier et acte deuxième, premier tableau), puis de deux heures (acte deuxième, deuxième tableau, actes troisième et quatrième).

La dimension politique fils-père (et tout ce qu'elle suppose de réflexion sur le dépassement des vieilles valeurs, le nihilisme ambiant...) n'apparaît pas aussi nettement que dans le texte original ; alors que la condition juive et l'antisémitisme de l'époque y sont tout autant marqués. Quant à la réflexion sur la conscience politique et sur ce que doit être un citoyen, elle semble seulement portée par une question que Sofia pose à Platonov, lors de leurs retrouvailles. Enfin, particulièrement présente dans les répliques du texte original, la douleur physique de Platonov est réduite de façon conséquente dans la mise en scène.

PISTES D'ANALYSE, RESONANCES

Objectif: construire la capacité d'analyse de l'élève face à un spectacle vivant et en atteindre les enjeux esthétiques.

| n°114 | octobre 2010 |

Première approche

Les premiers costumes et les objets

→ **Proposer aux élèves de décrire les costumes (couleurs, matières, formes). Quels liens induisent-ils entre les personnages? sinon que laissent-ils supposer du personnage lui-même? On étudiera plus particulièrement un ou deux personnages (la générale et Platonov, par exemple).**

Liste des personnages et de leurs premiers costumes:

Le serviteur: vêtu d'une veste bordeaux et d'une chemise blanche, d'un pantalon noir et de chaussures vernies (personnage cumulant plusieurs fonctions).

La générale: vêtement strict mais élégant, jupe sombre et chemisier léopard en soie, talons triangulaires, bas, cheveux remontés.

Triletski: veste et pantalon jaunes et marron, chemises à petits carreaux alternant les mêmes couleurs, gilet, chaussures en peau de crocodile.

Voïnitsev: débardeur Lacoste, chemise, pantalon impeccable, avec pli, entre crème et bleu ciel.

Sofia: robe de soirée violette au-dessus du mollet, dont la gorge est protégée par du tulle soutenu par une sorte de *guirlande* enserrant le cou et dont la poitrine seulement est surlignée par la même matière brillante; cheveux remontés et striés au-dessus du front.

Maria: tailleur moult rouge au-dessus du mollet, chapeau et chaussures assortis.

Sacha: vêtement d'une grande sobriété, couleur terre, presque trop grands, sans éclat, dans des tissus d'apparence molletonnée.

Platonov: un détachement un peu bohème dans le port de la veste-pantalon-chemise-cravate, uniforme sombre et simple.

Ivan Ivanovitch: colonel vêtu de ses vieux vêtements d'armée, débraillé, bedonnant avec bretelles apparentes.

Venguérovitch 1: homme d'affaires au costume velours impeccable, ton marron, canne, chapeau.

Venguérovitch 2: jeune homme au costume gris.

Glagoliev 1: homme au costume crème avec chemise brique.

Glagoliev 2: jean sombre et chemise rose, moulants, et d'esthétique très actuelle, démarche sûre et virile.

Ossip: pieds nus, pantalon marron trop court, chemise blanche un peu ouverte sur le torse, ébouriffé.

Une galerie de personnages se déploie sous les yeux des spectateurs. Ce sont là autant de personnages hétéroclites. Certains entrent en écho par leur milieu commun (la générale, Voïnitsev et Sofia), ou portent sur eux leur détermination sociale sinon leurs aspirations. Mais il peut apparaître simultanément qu'ils sont enfermés en eux-mêmes: qu'ont à faire ensemble la femme vêtue d'une robe de soirée en plein après-midi et la femme à la robe rouge? que cela va-t-il signifier d'elles au fur et à mesure du déroulement de la pièce? peut-on parler de ces personnages comme d'archétypes?

→ **Mener les élèves à une description des objets (désignation, matériaux, couleurs) puis à une analyse de leurs liens. On étudiera plus particulièrement un ou deux objets.**

Liste des objets:

Plafonniers-ventilateurs ne renvoyant à aucune époque particulière en terme d'esthétique, mais remarquables par leur matière plastique.

Cendrier sur pied, d'esthétique années 70, rappelant aussi le plastique des ventilateurs.

Pendule au contour en bois, sur le mur face à la salle, affichant l'heure du spectateur et non celle signifiée par la générale au début de la pièce: midi vingt...

Miroir rond au contour en bois sur le pilier côté jardin.

Banquettes et fauteuils Chesterfield kaki, répartis diversement dans l'espace.

Deux chaises capitonnées en skaï rouge, d'inspiration années 60.

Tablette à quatre pieds peinte à l'anglaise où se trouve un jeu d'échecs.

Radio intégrée au pilier côté cour – face au miroir rond – comme un thermostat de chauffage central.

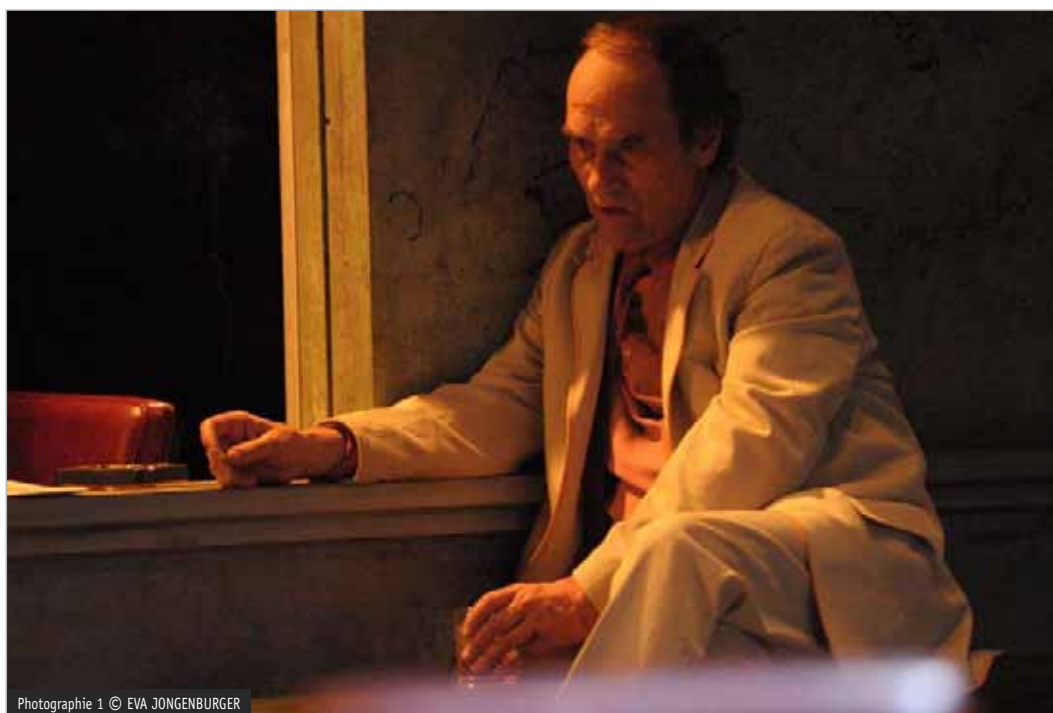
Les objets sont tout aussi hétéroclites que les personnages. Sans lien ni esthétique commune (même si leur matière peut parfois les rapprocher) les objets renvoient paradoxalement la vacuité

de l'espace. Et les spectateurs de se questionner : « Quand cela a-t-il lieu ; avec qui ; ou entre qui et qui ; pour quelle action et à quelle fin ? ». Et sur quoi Tchekhov met-il lui-même l'accent,

dès la didascalie de l'acte premier, à travers cette oléographie absente de la mise en scène de Nicolas Oton ?

Les déplacements et les transformations de l'espace

→ Inviter les élèves à l'analyse des photographies 1 et 2.
Qu'émane-t-il des situations et des personnages ?



Photographie 1 © EVA JONGENBURGER



Photographie 2 © EVA JONGENBURGER

Il est parfois des tableaux où les personnages se figent dans l'instant, comme en eux-mêmes... Le temps semble dès lors se contracter. L'après repas en est un exemple. Des apartés se créent, des groupes se font et se défont.

Deux scènes peuvent se passer en même temps (cacophonie des assemblées et des intérêts...): Bougrov explique sur le perron, dans l'espace figurant l'extérieur (au fond de l'espace scénique), comment le traite la générale; tandis que, simultanément, Maria (au devant de l'espace scénique) quitte la générale en énonçant son projet d'aller voir le supérieur de Platonov.

→ Demander ensuite aux élèves de se remémorer avec précision cette scène où Maria quitte la générale après avoir été maltraitée par Platonov (photographie 2). Quels divers sens revêt dès lors l'espace en fonction des déplacements des personnages, de leur présence ou de leur absence ?

Lorsque la scène se vide, l'œil reste dans ce vide qui était occupé... Les présences passées laissent une étrange densité à cet espace. Comment percevoir ces deux chaises rouges, trônant sans utilité, face aux spectateurs? À quoi peuvent-elles renvoyer dans les liens qui unissent les personnages, ou encore dans l'intrigue autour de la propriété?

→ Inviter les élèves à réfléchir à ce que cet espace, qui se fait béance, suggère du devenir des êtres. Comparer la photographie 3 au tableau d'Edward Hopper intitulé *Nighthawks* (annexe 16).

L'espace intérieur où s'est achevé le repas est créé par le glissement de ce qui figure les fenêtres de la propriété, dégageant le vaste espace rectangulaire du mur. Mais cela s'ouvre sur la plus grande obscurité... Les personnages y apparaissent statiques ou saisis d'un infime vacillement alcoolisé, sur un fond absolument noir. Rappelant le tableau d'Edward Hopper, c'est le fondu au noir de l'écran des jours sur lequel, comme des ombres, se détachent les personnages. Mais la place des personnages et l'éclairage y renvoient-ils la même perspective?

→ Demander aux élèves de formuler, sinon de dessiner les transformations que permet l'espace unique. À quels autres espaces ces transformations permettent-elles d'accéder et à quelles occasions sont-elles déclenchées ?

Outre le mur du fond ouvrant sur un intérieur noir, après le repas – intérieur réversible en extérieur nuit qu'une lune-ampoule éclaire – deux autres décors peuvent naître de la structure unique :

- la fenêtre de la propriété devient passage de wagons de marchandises, face auquel Sacha tente le suicide, emportée de justesse par Ossip, avant que les pans de carcasses de wagons formant le convoi ne se referment sur elle et ne la happent;
- de là, le décor bascule pour devenir l'intérieur de l'école où travaille Platonov, par le subterfuge du son de chemin de fer qui, disparaissant – tandis que les deux ouvertures rectangulaires haut situées du wagon sont transformées en fenêtres éclairées – permet que se crée l'espace de la chambre.



Les corps et les voix des comédiens

→ Proposer aux élèves d'étudier ce que les corps et les voix des comédiennes apportent à l'épaisseur psychologique des personnages – acquise par leur perception directe mais aussi grâce à ce que disent d'eux les autres personnages. Inviter les élèves à la même réflexion sur le comédien jouant Platonov.

La constitution de la comédienne jouant la générale (corps élégant, mince, nerveux; un corps pouvant sembler *abstrait* par sa finesse) contribue à construire son personnage de femme de tête. C'est une femme virile par sa façon notamment de tenir sa cigarette, mais principalement par la prononciation appuyée qui « cale » au fond de sa gorge sa voix impérieuse. Le corps de la comédienne jouant Maria, sensuel, vigoureux, aux formes pleines, incarne le vêtement rouge qu'elle porte. Ce corps puissant est sollicité sensuellement puis bousculé par un Platonov qui use de son charme et chahute le personnage, la poussant dans le trouble parce que ne sachant pas ce qui est piqué de son désir ou de son intellect.

Quant à la comédienne jouant Sofia, alliant une voix de cérébrale à celle d'une petite fille, elle induit un questionnement sur l'intellectuelle qu'elle était et sur ce que son vêtement laisse entendre qu'elle est devenue. (Photographie 4) Enfin, pour la comédienne jouant Sacha, sa taille comme sa constitution menue contribuent à la dimension de femme-enfant du personnage. Cela n'empêche pas pourtant que l'indignation morale la fasse accéder à un timbre de voix grave, confortant ses injonctions, quand elle comprend, devant le matelas où elle l'a étendu (photographie 4), que Platonov la trompe avec Sofia.

Le comédien jouant Platonov use, lui, principalement de trois registres : entre le hurlement, la voix parlée et l'émotion contenue qui se révèle par un léger érailement, soulignant l'effort fait pour retenir l'expression de la fragilité, de l'émotion ou celle de la colère. La gorge se noue, le personnage se freine.



Photographie 4 © EVA JONGENBURGER

Seconde approche

Les personnages et leurs transformations

→ On invite les élèves à analyser le sens de la présence des personnages se trouvant sur scène dès l'entrée des spectateurs ou y restant pendant les changements de décors.

Le serviteur est un personnage qui reste affaissé, côté jardin, sur une chaise, durant tout le temps de l'entrée des spectateurs... Platonov, à la fin de l'acte III, reste à terre, torse nu et en caleçon tandis que les servants de scène (comédiens ayant conservé pour certains les vêtements de leur personnage et, pour d'autres, vêtus pour la circonstance) mettent en place le décor de l'acte suivant. Platonov finit alors par se lever et par quitter la scène. Comment analyser ce subterfuge du personnage intégré au décor, ou laissé là, à même le sol? Que cela peut-il laisser entendre du théâtre et de l'illusion? Ou encore, que cela peut-il laisser entendre des personnages de l'œuvre *Platonov*?

→ Poursuivre avec les élèves la réflexion sur l'inscription du personnage de Platonov dans les décors. Que peut suggérer son costume au regard de la couleur des murs et du drap (photographie 5)? Que peut suggérer la position du corps et du drap qui va le recouvrir (photographie 6)?

Platonov, à l'acte troisième, est vêtu de telle manière qu'il apparaît *couleur muraille*, au sens propre comme au sens figuré: il est ce lieu qu'il ne peut quitter. Et il est curieux de constater que le paradoxe du personnage est de vouloir partir mais de ne pouvoir y parvenir. Toutes les femmes, sans exception, lui proposent le voyage. Platonov peut sembler pris dans ses responsabilités: *lieu* intérieur de contraintes et d'obligations, figure christique comme le montre la photo, ou marqueur impétueux et intransigeant d'une façon de vivre?

→ Demander aux élèves de dégager les transformations que le personnage de Platonov entraîne chez les personnages féminins: dans leur discours, leur costume (que peut suggérer la tenue et la position de la générale, en photographie 7?) et leurs déplacements.

Platonov est bien souvent au centre, en tant que sujet comme en tant qu'acteur des discussions. Mais il est le seul incapable de mouvement, tant physique que symbolique. Face à lui, les personnages évoluent ou montrent qui ils sont. Les femmes qui entourent Platonov amorcent toutes des déplacements et la transformation de leurs costumes est significative. Ainsi:

- la générale, la nuit, se change en prédateur (femme métamorphosée, vêtue d'un blouson court en cuir, cheveux et chemisiers défaits), alors qu'elle était apparue flamboyante au commencement de la pièce, telle la *Victoire de Samothrace*, dans un de ses gestes pour saluer la compagnie en vue du rôle qu'elle allait leur jouer... Elle passe d'une coiffure impeccable à une queue-de-cheval puis aux cheveux défaits... (Photographie 7)
- Maria assigne en justice Platonov après avoir subi son affront... De son maladroit tailleur rouge, elle passe à un costume de pluie plus sobre, bien que l'imperméable soit de même couleur, les cheveux protégés par un carré de plastique.
- Sofia quitte sa robe de soirée pour une robe mauve, d'une élégance lisse et bourgeoise, avec manteau blanc et ce en vue du voyage qu'elle s'apprête à faire avec Platonov.

→ Demander ensuite aux élèves comment ils perçoivent le personnage d'Ossip (costume, déplacements et rôle qu'il tient face aux autres personnages et face à Platonov).

Si les personnages féminins évoluent, celui d'Ossip – voleur à la sensualité crépitante, fascinant dans la terreur qu'il inspire, homme des bois et braconnier par nécessité judiciaire – meurt assassiné par les paysans. À l'acte quatrième, il est fait référence à deux reprises à son corps, devant le puits, depuis la fenêtre du bureau où se trouvent la générale et son beau-fils. Tandis que Platonov incarne la violence et l'intransigeance devant les concessions, Ossip a le désir et la sensualité brûlante de Baal, personnage éponyme d'une œuvre de jeunesse du très jeune Brecht (écrite une trentaine d'années après *Platonov*, annexe 17). Platonov et Baal se rejoignent aussi dans ce que l'on dit d'eux et ce qu'on leur reconnaît de talent gâché.



Photographie 5 © EVA JONGENBURGER



Photographie 6 © EVA JONGENBURGER



Photographie 7 © EVA JONGENBURGER

La symbolique des décors

→ **Proposer aux élèves de revenir sur leur perception des décors. À quoi la baie peut-elle être associée dans la photographie 8 ?**

Le décor renvoie dès le premier regard à une sorte de déconfiture : sa couleur passée et salie par les ans ; le mur du fond lézardé ; la fenêtre dont on a l'impression qu'on en a rafistolé les carreaux cassés au moyen de feuilles de journaux et, pour les autres carreaux, qu'ils n'ont plus été lavés, tant ils sont saturés de poussière et de traces... Le sol a les mêmes caractéristiques, auxquelles se rajoute le vin renversé par mégarde, à l'occasion de quelque énervement ou gestes maladroits faisant tomber une bouteille ou un verre... Et les carreaux de fenêtre réfléchissants peuvent ressembler à ceux, en plastique terne, d'un portail coulissant de hangar que l'on rabattrait.

→ **À l'issue de l'analyse précédente, demander aux élèves de dégager une symbolique du décor, à la lecture de l'expression « ça sent la chair humaine ». À quoi cette expression les fait-elle penser ? Comment apparaît le lieu de l'assemblée au fur et à mesure de l'énoncé de leurs ressentis ?**

Cet intérieur qui se délite peut être interprété sous l'angle de la phrase que dit Platonov à Sacha, acte premier, scène 5 : « Ca sent la chair humaine », pour eux qui n'ont vu personne pendant six mois et se retrouvent au milieu de l'assemblée qui les attendait... Le décor peut alors intégrer une tout autre dimension : l'on peut reconsidérer ces trois sortes de radiateurs figurés sous cette baie, dans la longueur de l'espace

du mur, comme des aérations ou des espaces de ventilation pour évacuer les odeurs, la chair des corps – hangar à bestiaux ou boucherie d'abattage...

→ **Inviter les élèves à poursuivre leur analyse de la symbolique des décors en réfléchissant à la netteté de leur perception de l'extérieur et de l'intérieur.**

Comment peut-on comprendre que le serveur colle avec application des feuilles sur les carreaux des fenêtres, avant de les froisser pour les ôter, alors même qu'elles semblaient venir dissimuler quelque fêlure ? Il en va de même de l'éclairage et de la musique étouffée qui peut être perçue depuis ce qui semble être l'extérieur – mais dont certaines situations montrent qu'il peut aussi s'agir de l'intérieur. Tout comme le concert de grillons : que laisse penser la confusion née dans l'espace scénique entre intérieur et extérieur ?

→ **Proposer aux élèves une analyse des deux voix off.**

A deux reprises se font entendre des voix off. Que dire de ces deux occurrences quand on comprend qu'elles précèdent les tentatives de suicide de Platonov et de Sacha ? Celle-ci met à exécution son projet à deux reprises. Celui-là pose la carabine en finissant par les paroles, acte quatrième scène 11 : « Oui, je veux vivre... ». Est-ce là, au fond, ce qu'il faut retenir de l'œuvre ? Ce que chaque spectateur trouvera de cohérence interne à la représentation et y mettra de lui-même ?



Photographie 8 © EVA JONGENBURGER

REBONDS

→ **Demander aux élèves, en s'inspirant des travaux précédents, de rédiger plusieurs articles de journal relatant leur venue au spectacle. Chacun de ces articles pourra aspirer à traiter des visées particulières.**

Le professeur suggérera la mise en lien d'items contenus dans la fiche en annexe 18 destinée à servir plus précisément à la rédaction autour du sens (une visée féministe, politique, sociale?), de l'esthétique (une visée poétique – annexe 19? symbolique?) et des éléments de mise en scène (une portée contemporaine de l'œuvre?)

→ **Peut être proposée aux élèves une réflexion sous forme d'échanges à l'oral ou, éventuellement, de dissertation :**

Dans *La dramaturgie de Tchekhov* (éd. L'écrivain soviétique, Moscou, 1948), Vasilii Dmitrievich Ermilov écrit : « Tchekhov considère que le théâtre doit représenter la vie quotidienne des gens ordinaires, mais la représenter d'une façon telle,

que tout ce quotidien soit éclairé par la lumière intérieure de la poésie, par celle d'un grand thème, pour que derrière la réalité directe, il y ait un " courant sous-marin ". Tchekhov essayait de donner à tout ce qui est représenté sur la scène, deux significations : l'une directe, réelle, l'autre poétique et généralisante. »

Vous commenterez et, au besoin, discuterez cette citation, en prenant soin d'appuyer votre analyse sur des exemples tirés de votre connaissance de la pièce, de sa représentation et de ce que peuvent en dire Nicolas Oton, Frédéric Borie et Brice Carayol (annexe 20).

Nos chaleureux remerciements au Cratère, Scène nationale d'Alès, et à son directeur Denis Lafaurie qui a immédiatement adhéré au projet ; à Nicolas Oton et à la compagnie Machine Théâtre qui ont permis la réalisation du dossier dans les meilleures conditions ; à la Délégation à l'Action Culturelle de l'académie de Montpellier et aux corps d'Inspection qui ont à coeur de développer les partenariats entre l'Éducation nationale et les structures culturelles locales.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts & Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée de mission lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

Auteur de ce dossier

Christophe BORRAS, professeur de Lettres et Théâtre au lycée Jean-Baptiste Dumas d'Alès et par ailleurs en mission au Service éducatif du Cratère Scène nationale d'Alès

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Responsabilité éditoriale

Ghyslaine MARTIN, CRDP de l'académie de Montpellier
Valérie MICHEL, CDDP du Gard

Directeur de la publication :

Jean-Marie PUSLECKI, directeur du CRDP de l'académie de Montpellier

Suivi éditorial

Marie-Christine AUDOUY, CRDP de l'académie de Montpellier
André BONNEAU, Cratère Scène Nationale d'Alès
Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris
Séverine CHEVE, CRDP de l'académie de Montpellier
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Dominique POUPEAU
D'après une création d'Éric GUERRIER

© CRDP de l'académie de Montpellier pour les propositions pédagogiques, 2010

© Les Solitaires Intempestifs pour les extraits de l'édition de référence de *Platonov*, 2005

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86626-420-08

Annexes

ANNEXE 1 = DISTRIBUTION

Mise en scène: Nicolas Oton

Avec: Ludivine Bluche, Frédéric Borie, Lise Boucon, Brice Carayol, Dominique Ferrier, Christelle Glize, Laurent Dupuy, Franck Ferrara, Vincent Leenhardt, Céline Massol, Patrick Mollo, Patrick Oton, Alex Selmane, Thomas Trigeaud, Mathieu Zabé

Création lumières: Jean-Pascal Pracht

Création et régie son: Alexandre Flory

Scénographie: Gérard Espinosa et Franck Ferrara

Costumes: Héloïse Labrande

Maquillage: distribution en cours

Régie générale et plateau: Jean-Marie Deboffe

Régie lumières: Thomas Clément de Givry

Administration: Laetitia Hebting

Production: Machine Théâtre – Cie Conventioneer DRACLRet partenaire du Cratère/Scène Nationale d'Alès.



Coproduction:

Le Cratère/Scène Nationale d'Alès

Théâtre des Treize Vents/CDN Montpellier LR

Le Théâtre/Scène Nationale de Narbonne

La Scène Nationale de Sète et du Bassin de Thau

Théâtre de l'Archipel – Perpignan dans le cadre de la Scène Catalane Transfrontalière (ECT-SCT)

Avec le soutien de la DRAC LR, du Conseil Régional LR, de Montpellier Agglomération, de la Mairie de Montpellier.

Avec l'aide à la résidence du Département de l'Hérault.

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National.

Ce spectacle reçoit le soutien de Réseau en Scène LR.

ANNEXE 2 = RAPIDE BIOGRAPHIE DE TCHEKHOV

Chronologie librement inspirée de celle de Florent Lézat, site internet du théâtre de Carouge – Atelier de Genève, www.tcag.ch

1860: naissance à Taganrog (Crimée), port russe sur la mer d'Azov. Troisième de six enfants. Son père, Pavel, dévot et petit-fils de serf, est un modeste épicier qui tyrannise femme et enfants.

1876: faillite du père qui fuit à Moscou où les frères aînés Alexandre et Nikolaï, font leurs études. Anton reste à Taganrog pour y finir les siennes, qu'il autofinance en écrivant notamment pour des journaux, tandis qu'une partie de ses gains va à sa famille à Moscou.

1879: après avoir fini ses études secondaires, il y rejoint sa famille, s'inscrit à la faculté de médecine. Pour payer ses études et continuer à soutenir sa famille, il écrit des chroniques satiriques sous divers pseudonymes.

1884: il devient médecin. Apparaissent les premiers symptômes de la tuberculose qu'il dissimule à sa famille. Il continue à écrire pour des journaux.

1887: épuisé par le travail et la maladie, il part se reposer en Ukraine. Le voyage lui inspire *La Steppe*. Un directeur de théâtre lui commande la pièce *Ivanov*, dont le succès surprend Tchekhov lui-même.

1888: l'Académie russe des sciences lui décerne le Prix Pouchkine pour ses nouvelles.

1890: Voyage dans l'île de Sakhaline, dans l'Extrême-Orient russe (au nord du Japon). C'est une colonie pénitentiaire aux conditions de vie extrêmement difficiles. Tchekhov publie dès 1891 *L'île de Sakhaline*, et *En déportation* en 1892.

1892: Achat de Melikhovo, petite propriété non loin de Moscou, où Tchekhov s'installe avec sa famille jusqu'en 1899. Il vient en aide aux paysans lors de la famine de 1892-1893, qui dévaste la Russie méridionale, et bâtit écoles, dispensaire; soigne lui-même la population... Il s'oriente vers la gauche, et démissionne de fait de l'Académie durant ces années-là.

1896: après un échec au théâtre Alexandrinski de Saint-Petersbourg, succès de *La Mouette*, première grande pièce de théâtre, mise en scène par Constantin Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou – succès encourageant Tchekhov à poursuivre dans l'écriture dramatique. Suivent *Oncle Vanja* (1899), les *Trois sœurs* (1901) et *La Cerisaie* (1904).

1897: dégradation de son état de santé. Il entre en clinique à Yalta.

1899: il s'installe avec sa mère et sa sœur dans la datcha (résidence secondaire) qu'il a fait construire dans les environs de Yalta qu'il surnomme la « Sibérie chaude ». Il se rend régulièrement à Moscou ou à l'étranger.

1901 : mariage avec l'actrice Olga Knipper qui poursuit sa carrière à Moscou tandis qu'il vit à Yalta.

1904 : mort dans la station thermale allemande de Badenweiler, sur ces quelques mots prononcés à l'attention du médecin: « je meurs ».

ANNEXE 3 = RELEVÉ NON EXHAUSTIF DE CITATIONS

- « l'article décisif que j'ai inséré dans *Le Courier russe* » p. 96
- « quand vous me regardiez comme un second Byron [...] et en Christophe Colomb » p. 110
- « pourquoi tu te fais pas militaire, Cupidon? » p. 114
- « Pourquoi débiter des mensonges, Belzébuth Bucéphalovitch? » p. 115
- « Deux amis s'en venaient un certain soir... » premier vers de la fable de Krylov (note de F. Morvan p. 120)
- « il ne faut pas trop se fier à tous ces braves héros des comédies de Fonvizine » père de la comédie russe, auteur de pièces appuyant la satire sociale sur un réalisme parodique (note de F. Morvan p. 122)
- « Chaque note nous est proche dans les plaintes du cocher » Il s'agit de deux vers de Pouchkine devenus proverbiaux (note de F. Morvan p. 125)
- « Pas Ilia Mouromets? » « Tu zigouillerais le Brigand rossignol? » héros légendaires du folklore russe Pour le dernier, figure maléfique (note de F. Morvan pp. 129-130)
- « Elle a failli me tuer, la semaine dernière, avec son Lucifer, son don Juan de rouquin [...] Arrière, méduse! [...] l'apocalypse, le déluge, la pluie de soufre... » p. 135
- « C'est un péché, l'orgueil... » p. 143
- « J'étudie d'après vous les Tchatski de notre temps » personnage principal de la pièce d'Alexandre Griboïedov [...], Tchatski est l'incarnation du héros romantique incompris, révolté par la société moscovite (note de F. Morvan p. 146)
- « Mets-toi bien dans l'idée que je suis le pot de fer contre le pot de terre! » p. 150
- « cette annonce dans *Les Nouvelles* » p. 151
- « Vassili, appelle-moi Iakov, Iakov, appelle-moi Vassili! » allusion à l'abolition du servage en 1862 (note de F. Morvan p. 157)
- « Ca, c'est le Sainte-Anne [...] le Saint-Stanislav [...] le Saint-Georges [...] Je l'ai eu [...] à Sébastopol [...] Sa majesté Alexandre Nikolaïévitch » Alexandre II (note de F. Morvan p. 162)
- « Tu seras Pirogov! » célèbre médecin russe du XIX^e (note de F. Morvan p. 163)
- « Je jouais les Petchorine » l'un des types de « l'homme inutile » de la littérature russe
- « [...] les Bazarov » héros du roman de *Tourgueniev, Pères et fils*, incarnation de la révolte contre les pères, considéré comme une figure tutélaire pour les jeunes nihilistes des années 1860-1870 (note de F. Morvan p. 163)
- « *Stuff und Kraft*, livre du philosophe allemand L. Buchner [...], livre de chevet de la génération des nihilistes » (note de F. Morvan p. 164)
- « Hum... les Juifs... Toujours les Juifs, les Juifs... [...] Et qui vous a permis de me tutoyer? » p. 187
- « Chez les anciens Hellènes et dans la grande Rome, les médecins étaient des esclaves et les astronomes des mages et des charlatans » p. 190
- « *Lasciate ogni speranza* » laissez toute espérance: citation extraite du chant III de *L'Enfer* de Dante (note de F. Morvan p. 191)
- « rester à discuter comme ça jusqu'au Jugement dernier! » p. 203
- « je n'aurais en vue que l'amour du prochain... » p. 205
- « Aujourd'hui, des misères, et, demain, des excuses... Manies d'aristocrate! » p. 208
- « il a disparu pour toujours, mon âge d'or! » p. 210
- « Le mal [...] engloutit mes frères en Christ et en patrie » p. 211
- « Votre excellence, si vous voulez, M. Jeannot Lapin » p. 224
- « Réjouis-toi, sainte Alexandra! » p. 226
- « Moi aussi, je suis un pêcheur... » p. 227
- « Sacher-Masoch » p. 228
- « Que la terre reste sur les baleines et les baleines sur des fourches! » allusion aux vieilles croyances populaires russes (note de F. Morvan p. 233)
- « On a vu le rire par les larmes et les larmes par le rire... » citation déformée d'une phrase de Gogol (note de F. Morvan p. 234)
- « nous avons tant de vrais poètes, pas des Pouchkine, des Lermontov – des vrais! Auerbach, Heine, Goethe... » à propos des poètes juifs, p. 237
- « Goethe, avec toute sa poésie, a-t-il donné un morceau de pain à un seul prolétaire allemand? » p. 238
- « Vous auriez dû naître à l'époque de Noé... » p. 239
- « D'un côté, Shakespeare et Goethe » p. 243
- « Ulysse méritait que les sirènes l'appellent » p. 247
- « Es-tu vraiment si monstrueux que ça, don Juan? » p. 247
- « le Platon miniature, l'homme civilisé... » p. 253
- « Ca, c'est du Nékrassov... » [...] venait tout juste de mourir (note de F. Morvan p. 254), au moment de l'écriture de *Platonov*
- « C'est de maîtres d'école qu'on a besoin, pas de Spinoza et de Martyn Zadeka » auteur très

- célèbre en Russie depuis la fin du XVIII^e siècle (note de F. Morvan p. 255)
- « je suis rien qu'un kaklmouk... » p. 256
- « A César, le Rubicon » p. 267
- « Tue-moi, Sainte Mère de Dieu! » p. 274
- « À la semblance et à l'image de Dieu » p. 289
- « L'amour... Amo, amas, amat!... » p. 295
- « votre âme pécheresse » p. 297
- « Quelle sorte d'archange êtes-vous » p. 301
- « Je me souviendrai de vous, ma mère, ma bonne fée!... » p. 305
- « Les dix plaies d'Égypte sont gravées sur ton front! » p. 311
- « Tu te souviens comment il est mort, Filka le grêlé? » allusion au châtement de bastonnade [...] aboli à l'époque où écrivait Tchekhov (note de F. Morvan p. 315)
- « Mon Dieu! Malédiction, Dieu m'a abandonné » p. 328
- « Sois mon maître, mon fils! Nous partons à Paris! » p. 331
- « Le malheur des uns fait toujours le bonheur des autres! » p. 338
- « Pas par des mots, je n'y crois plus! Je les méprise, vos mots! Voilà comment un russe rachète ses fautes! » p. 356
- « je demande pardon, je suis coupable, je me tais... » p. 361
- « Toute la médecine, sens dessus dessous, d'Hippocrate jusqu'à Triletski » p. 372
- « Toi qui as fait de la philo! Sois un Socrate! » p. 374
- « J'ai tué des créatures de Dieu, je me suis soulé, j'ai juré, j'ai jugé mon prochain... Dieu a perdu patience, Il nous a foudroyés. » p. 388

ANNEXE 4 = L'HISTOIRE DE LA PIÈCE

Extraits de « L'Avertissement » de Françoise Morvan, in Anton Tchekhov, *Platonov*, version intégrale, pp. 09-10

Il n'existe, à proprement parler, pas de pièce intitulée *Platonov*. En 1920, un manuscrit de Tchekhov, jusqu'alors conservé dans le coffre d'une banque de Moscou, est déposé aux Archives d'État. Il s'agit d'une liasse de onze cahiers, le premier incomplet de deux pages, la page de titre et la page 12 contenant la majeure partie de la scène 4 de l'acte premier. Sur le premier feuillet figure, de la main de Tchekhov, une dédicace au crayon [...] N'ayez pas peur. La moitié est barrée. En bien des passages...

[...] lorsque Tchekhov l'a remis à l'actrice maria Nikolaïevna Ermolova en espérant qu'elle veuille jouer le rôle d'Anna Pétrovna – espoir déçu, qui n'empêche pas, chose exceptionnelle pour Tchekhov, que le manuscrit ait été conservé.

[...]

Du fait qu'à la date du 14 octobre 1878, une lettre d'Alexandre, son frère aîné, critique un drame d'Anton, qu'il désigne [...] l'absence de pères, on admet que tel est le titre perdu de cette pièce de jeunesse. Au moment où il l'écrivait, Tchekhov, âgé de dix-huit ans, était au Lycée de Taganrog où l'avait laissé sa famille partie à Moscou [...]

[...]

Publiée pour la première fois [...] en 1923, elle a longtemps été jugée injouable du fait de sa longueur, longueur qui explique que l'on ait jusqu'à présent considéré comme version « définitive » la version brève, tenant compte des trois strates de corrections d'auteur [...]. Nous avons placé entre crochets les passages supprimés par Tchekhov et donné en notes les variantes. Si ces passages sont loin de représenter la moitié du manuscrit [...], ils sont d'une importance capitale pour la compréhension de l'ensemble.

Extraits de la quatrième de couverture, rédigée par Françoise Morvan, in Anton Tchekhov, *Platonov*, version intégrale

C'est encore au lycée qu'Anton Pavlovitch Tchekhov, né en 1860 à Taganrog, un petit port du sud de la Russie, écrit une longue pièce que nous connaissons maintenant sous le titre de *Platonov* (le titre original, absent du manuscrit, semble avoir été un néologisme signifiant approximativement « l'absence de pères »). Il y évoque la vie dans un domaine comme celui où son grand-père avait dû servir et y décrit la petite bourgeoisie de Taganrog : boutiquiers, nobles déchus, militaires de retour de la guerre de Crimée au cours de laquelle massacres et pillages ont discrédité la génération des pères.

[...]

Trop longue, trop brutale, liée à l'actualité la plus immédiate, la pièce ne sera jamais jouée de son vivant, bien qu'il l'ait remaniée à plusieurs reprises pour l'abréger.

ANNEXE 5 = LA CRITIQUE FAITE AUX PÈRES OU L'ABSENCE DES PÈRES

Extraits de *Platonov*, ACTE PREMIER, Scène 5, pp. 85 à 87

Platonov. – [...] [C'est un souvenir pénible, mon cher Porfiri Sémionytch ! Sa maladie, sa mort, les créanciers la vente du domaine... et ajoutez notre haine à tout ça... C'est affreux !... Sa mort a été répugnante, inhumaine... Cet homme mourait comme seul un homme débauché jusqu'à la moelle, richard de son vivant, mendiant à sa mort, une cervelle éventée, un caractère épouvantable... J'ai eu le malheur d'assister à son décès... Il s'emportait, il lançait des injures, il pleurait, il riait aux éclats... Sa figure, ses poings se fermaient et cherchaient la face d'un laquais... De ses yeux coulait le champagne qu'il avait bu autrefois avec ses pique-assiette, à la sueur de ceux qui n'avaient que des haillons sur le dos et des épluchures à manger... L'idée m'est venue de lui parler de repentir... J'ai voulu commencer dans le genre dévot, je me souviens... Je lui ai rappelé ceux qu'il avait fait fouetter à mort, qu'il avait humiliés, celles qu'il avait violées, je lui ai rappelé la campagne de Sébastopol au cours de laquelle les autres patriotes russes et lui, ils ont pillé leur patrie sans vergogne... Je lui ai encore rappelé d'autres choses... Et lui, il me regardait avec un étonnement ! Il est resté étonné, il s'est mis à rire... Qu'est-ce que tu me racontes comme bêtises ? Parce que, lui, vous comprenez, il mourait avec la conscience d'avoir été un brave type ! Être une canaille finie et, en même temps, ne pas vouloir en prendre conscience, c'est l'effrayante particularité de la fripouille russe !]

[...] [Je suis là, à son chevet... Autour, il fait lourd, il fait sombre... Autour, c'est la misère après la richesse, c'est sale, en désordre, un vrai capharnaüm... Sous les pieds, des cartes à jouer, des cadavres de bouteilles de bière... Dans l'entrée, l'infirmier ivre qui ronfle... Lui, il se tord... L'angoisse m'étreint, une angoisse terrible, dans les siècles des siècles je ne l'oublierai pas, cette angoisse ! Elle m'a rendu malade, elle a fait blanchir mes cheveux... Regardez-les, là, sur les tempes, ces cheveux blancs... Ils en disent long, ces cheveux blancs ! Je les retrouve souvent chez les gens de mon âge !... Quelles pensées me traversaient la tête ! Si j'avais su les noter à ce moment-là, ces pensées, et si je vous les donnais à lire en ce moment, vous diriez que la vie est pour le moins dégoûtante. Lui aussi, comme il mourait, ses cheveux ont blanchi... Mais, lui, c'est la rage qui les faisait blanchir... « Maintenant, il me disait, Michka, on est des mendiants, on meurt !... Et où sont-ils, maintenant, où sont-ils passés, mes amis ? Où sont-ils ? Où sont maintenant les Excellences, les Clartés, les Noblesses dont la présence a fait trembler ces vitres, a fait pâlir les tables et fuir les mouches ? Où ? Ce qu'il leur faut, dirait-on, ce ne sont pas des mendiants, des mourants, mais de riches idiots, des débauchés ! » Il disait ça, et il grinçait des dents...]

ANNEXE 6 = RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Extraits tirés de l'article « Platonov », in *Le Nouveau Dictionnaire des Œuvres*, éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », 1999, pp. 5625-5626

[...] le thème de *Platonov* est assez simple: reçu chez Anna Petrovna, la jeune veuve du général Voïnitsev, dans un domaine de la Russie du Sud qui risque d'être vendu [...], Platonov se livre à toutes sortes de provocations; ruiné, devenu instituteur et marié plutôt par ennui, il incarne la révolte contre l'enlèvement dans la Province, le conformisme, l'échec, l'âge, la pesanteur des pères. Cette révolte attire à lui aussi bien l'étudiante Grekova qu'Anna Petrovna ou sa belle-fille, Sofia. Les incertitudes de Platonov, qui cède à toutes sans choisir personne, aboutissent à une dégradation des relations et une déchéance que double la ruine du domaine. Le coup de pistolet que Sofia tire sur Platonov à la fin du dernier acte est une manière d'en finir avec un drame dont la qualité majeure est peut-être, bien paradoxalement, d'être interminable, et par là accordé à l'interminable lourdeur de vivre dont il donne une vision cosmique, matérialisant ainsi sur la scène le désespoir de Platonov.

ANNEXE 7 = OÙ LA LITTÉRATURE SE RÉFLÉCHIT

ACTE PREMIER, Scène 15, pp. 121 et 125

Platonov. – [...] Moi aussi, dans le temps, j'étais passé maître en indignation... Mais, par malheur, tout ça, c'est des phrases... Des phrases gentilles, mais rien que des phrases...

ACTE DEUXIÈME, Premier tableau, Scène 13, p. 203

Anna Petrovna. – [...] Il n'aime pas regarder les choses simplement, non, il lui faut à tout prix des préfaces...

ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau, Scène 5, p. 242

Platonov. – [...] Sa langue à lui, avec les mots des autres... Pas de pouce! Pas un pouce de distance avec les mots des autres, les idées des autres!

ACTE TROISIÈME, Scène 5, pp. 298 et 301

Platonov. – Je t'en prie... un peu moins de pathos! On ne me le fait pas aux trémolos...

Anna Petrovna. – [...] Un don juan et un lâche en même temps. Je vous interdis de boire!

[...] Vous avez maigri, enlaidi... Je ne les supporte pas ces héros de roman! Quel rôle

jouez-vous, Platonov? Vous êtes le héros de quel roman? [...] Quelle sorte d'archange êtes-vous, que vous ne viviez pas [...] comme les autres mortels?

ACTE TROISIÈME, Scène 9, p. 325

Platonov. – [...] (Après une pause.) C'est l'épilogue ou c'est encore la comédie?

ACTE QUATRIÈME, Scène 9, p. 370

Platonov. – [...] Et, vous, pourquoi faites-vous de belles phrases, Sergueï Pavlovitch? Je vous croyais dans le malheur et, en même temps, vous nous sortez des tirades de théâtre?

Platonov. – Assez de mots... assez... Arrête, avec les mots!

ACTE QUATRIÈME, Scène 11, p. 380

Platonov. – [...] *Finita la commedia!*

ANNEXE 8 = L'ACTE TRAGIQUE

ACTE QUATRIÈME, Scène 2, p. 340

Voïnitsev. – [...] Lui, il est incapable de te donner le bonheur! Tu te tueras toi-même, et lui aussi, tu le tueras! Tu vas tuer Platonov, Sofia!....

ACTE QUATRIÈME, Scène 7, pp. 356-357

Platonov. – [...] Tout est perdu! L'honneur, la dignité humaine, l'aristocratie, tout! C'est la fin! [On peut maintenant y aller au couteau, on peut se coller une balle dans le front, insulter un homme, insulter tous les sentiments sacrés!]

ACTE QUATRIÈME, Scène 12, p. 384

Sofia Iégorovna prend le revolver, tire sur Platonov et le manque. Grékova se place entre Platonov et Sofia Iégorovna.

[...]

Sofia Iégorovna. – Poussez-vous... (Elle passe derrière Grékova et tire à bout portant sur la poitrine de Platonov.)

ANNEXE 9 = LE NATURALISME ET LA SCÈNE

Émile Zola, *Préface de La Fortune des Rougon*, 1871

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.

Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'assemblée.

Les Rougon-Macquart [...] physiologiquement [...] sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, et qui déterminent [...] les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices.

Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, 1881

Prenez donc le milieu contemporain, et tâchez d'y faire vivre des hommes; vous écrirez de belles œuvres. Sans doute, il faut un effort, il faut dégager du pêle-mêle de la vie la formule simple du naturalisme. Là est la difficulté, faire grand avec des sujets et des personnages que nos yeux, accoutumés au spectacle de chaque jour, ont fini par voir petits. [...]

Rien n'est aisé comme de travailler sur des patrons, avec des formules connues; et les héros, dans le goût classique ou romantique, coûtent si peu de besogne, qu'on les fabrique à la douzaine. C'est un article courant dont notre littérature est encombrée. Au contraire, l'effort devient très dur, lorsqu'on veut un héros réel, savamment analysé, debout et agissant. Voilà sans doute pourquoi le naturalisme terrifie les auteurs habitués à pêcher des grands hommes dans l'eau trouble de l'histoire. Il leur faudrait fouiller l'humanité trop profondément, apprendre la vie, aller droit à la grandeur réelle et la mettre en œuvre d'une main puissante. Et qu'on ne nie pas cette poésie vraie de l'humanité; elle a été déglacée dans le roman, elle peut l'être au théâtre; il n'y a là qu'une adaptation à trouver.

André Antoine (1858-1943), à propos de la mise en Scène naturaliste

Les expressions (de l'acteur) s'appuieront sur des accessoires familiers et réels, et un crayon retourné, une tasse renversée, seront aussi significatifs, d'un effet aussi intense sur l'esprit du spectateur que les exagérations grandiloquentes du théâtre romantique.

Historique, site internet du Théâtre Antoine, www.theatre-antoine.com

Dès 1887, à 29 ans, Antoine a fait le constat que le public parisien se lasse devant des spectacles toujours pareils écrits par un petit groupe d'une quinzaine d'auteurs, toujours les mêmes, qui sont joués à tour de rôle dans les théâtres parisiens. Les grands théâtres privés d'alors n'étant mus que par des motivations financières et les théâtres subventionnés étant soumis à des influences souvent occultes et à des considérations étrangères à l'art, tout changement est impossible.

Antoine donne au Théâtre Libre pour vocation d'être un vrai théâtre littéraire public, un laboratoire d'essai ouvert à l'appréciation du grand public où les jeunes auteurs dramatiques et littéraires auront la possibilité d'être représentés.

De fait, le Théâtre Libre révolutionne le Théâtre en France: Antoine va révéler au public français les grands auteurs étrangers refusés par les théâtres publics: Ibsen, Hauptman, Tolstoï, Strindberg, Verga, Tourgueniev. Il va permettre à des écrivains célèbres mais écartés des théâtres d'aborder la scène en montant des oeuvres inédites: les Goncourt, Zola, Mendès, Claudel, Villiers de L'Isle-Adam. Durant ses trois premières années, le Théâtre Libre montera plus d'oeuvres inédites que la Comédie Française et l'Odéon réunis, ouvrant sa scène à cinquante-neuf auteurs dramatiques, dont quarante-deux ont moins de 40 ans. Et ce sont 103 pièces formant 236 actes inédits qui y seront montées jusqu'en 1894, le Théâtre Libre ayant l'honneur de donner à la Comédie Française et au Théâtre de l'Odéon plusieurs oeuvres de son répertoire.

La révolution menée par le Théâtre Libre ne s'arrête pas aux auteurs. Antoine bouleverse les conventions théâtrales et la France lui doit la découverte de la nouvelle mise-en-scène à une époque où les comédiens ne répétaient pas, ignoraient tout des personnages qu'ils interprétaient et n'étaient pas dirigés.

La France découvre aussi le jeu naturaliste et le jeu d'ensemble, Antoine délaissant la façon grandiloquente de jouer que les acteurs avaient jusqu'alors. Antoine remplace aussi la vieille conception de décors sans air et sans profondeur faits de toiles où même les meubles sont peints par le décor naturaliste introduisant les objets réels sur la scène ; il va jusqu'à pendre sur scène des quartiers de viande. Antoine est aussi le premier à changer la manière dont on éclaire la scène, en éteignant la salle qui reste allumée dans les autres théâtres.

ANNEXE 10 = DÉCADENTISME ET SYMBOLISME

Paul Bourde, Le Temps, 6 août 1885

Le romantisme épuisé a donné cette dernière petite fleur, une fleur de fin de saison, maladive et bizarre. C'est sûrement une décadence, mais seulement celle d'une école qui se meurt.

Claudia Dumont, Les origines du Symbolisme russe, Université Laval, 2001

Le XIX^e siècle s'achevait dans une « atmosphère de grisaille qui enveloppait l'art et les mœurs de la Russie ». Malgré cet engourdissement, l'histoire de la littérature russe se trouvait à la veille d'une ère qui allait s'avérer plutôt marquante. Qu'on l'appelle l'âge d'Argent ou le deuxième âge d'Or après l'époque pouchkinienne, l'importance de la Renaissance du XX^e siècle fait l'unanimité.

En 1882, Merejkovski pressent l'amorce d'un renouveau en littérature et publie, deux ans plus tard, *Les symbolistes russes*. Il semble que cela faisait partie d'un regain culturel général qui allait bientôt déferler sur la Russie.

C'est en 1894 qu'un nouveau mouvement littéraire voit le jour, le décadentisme. Avec les années, les règles de ce mouvement se clarifient et ses adeptes deviennent de plus en plus nombreux. Bientôt, le décadentisme engendre le symbolisme duquel il est souvent considéré comme la première génération. « Le symbolisme, né en Occident, se répand sur toute l'Europe comme le romantisme un siècle plus tôt ». Il sera d'abord accueilli par l'incompréhension en Russie, où le réalisme avait envahi la poésie. En effet, le public est indigné et plutôt railleur, voyant le symbolisme comme une tentative d'épater les bourgeois. Mais on n'allait pas tarder à reconnaître l'importance et la valeur du mouvement.

Le symbolisme russe a peu de racines. Il serait fondé sur le dédain de la grisaille antiesthétique de la fin du XIX^e siècle. Il a d'abord été influencé par le symbolisme français, puis transformé par le retour du spiritualisme.

Ce courant apparaît comme une révolte face à la prose triomphante et le matérialisme utilitaire. Les symbolistes réagissent contre la négligence de la forme de leurs devanciers et cherchent à ciseler des vers difficiles et parfaits. Leur objectif est de s'évader de la réalité prosaïque par la pensée, de faire sentir l'indicible. À la fois mouvement esthétique et mystique, le symbolisme veut élever le niveau de la forme poétique. Sous l'influence de Soloviev, on en fait un véritable mouvement philosophique et religieux.

Georges Charles Huysmans, À rebours, 1884

Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même.

Au reste, l'artifice paraissait à des Eiseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps [...].

Et puis, à bien discerner celle de ses œuvres considérée comme la plus exquise, celle de ses créations dont la beauté est, de l'avis de tous, la plus originale et la plus parfaite : la femme ; est-ce que l'homme n'a pas, de son côté, fabriqué, à lui tout seul, un être animé et factice qui la vaut amplement, au point de vue de la beauté plastique ? est-ce qu'il existe, ici bas, un être conçu dans les joies d'une fornication et sorti des douleurs d'une matrice dont le modèle, dont le type soit plus éblouissant, plus splendide que celui de deux locomotives adoptées sur la ligne du chemin de fer du Nord ?

ANNEXE 11 = LE PORTRAIT DE PLATONOV

ACTE PREMIER, Scène 13, p. 111

Platonov. – [...] Je n'ai pas choisi de carrière et je n'ai pas commis de faute. Je n'ai jamais rien choisi et je n'ai jamais rien fait.]

ACTE PREMIER, Scène 15, pp. 121 et 125

Platonov. – [...] En général, je vous conseille d'éviter les grands sujets avec moi... Ca me fait rire, je vous assure, et je ne vous crois pas [...] chers amis de mon père, vos paroles simples sur les grandes questions, tout ce que vous avez trouvé par votre seule intelligence!

[...] Moi aussi, dans le temps, j'étais passé maître en indignation... Mais, par malheur, tout ça, c'est des phrases... Des phrases gentilles, mais rien que des phrases...

ACTE PREMIER, Scène 21, p. 145

Platonov. – [...] Je me suis promis de laisser en paix toutes ces canailles, mais quoi? On ne peut rien contre son caractère, encore moins contre son manque de caractère...

ACTE PREMIER, Scène 22, pp. 146 et 148

Venguérovitch 2 [...]. – [...] Si votre vie vous plaisait, si vous ne viviez pas dans cet ennui, dans ce désœuvrement [...] Vous vous en prenez donc au monde entier...

Platonov. – [...] Qu'en sera-t-il de ce ton si pur, de cette flamme dans le regard? Vous vous abîmerez, jeune homme! [...] Vous vous abîmerez!

Platonov. – [...] Pour moi aussi, le temps serait donc venu d'avoir mes souvenirs pour seule joie?

Pause

C'est bien, les souvenirs [...] mais... pour moi, ce serait vraiment... déjà la fin? Oh non, mon Dieu, oh non. Plutôt mourir... Non, il faut vivre... vivre encore... Je suis encore jeune!

Extrait ACTE DEUXIÈME, Scène 10, p. 184

Grékova. – [...] Fréquentez donc cet homme, aimez-le, inclinez-vous devant son intelligence, craignez... Vous croyez toujours qu'il ressemble à Hamlet... Eh bien, admirez-le!

ACTE DEUXIÈME, Premier tableau, Scène 12, p. 201

Platonov. – Parce que je vous estime! J'estime en moi l'estime que je vous porte: il me serait plus dur de l'abandonner que de m'enfoncer sous terre! Mon amie, je suis un homme libre, je n'ai rien contre un peu de bon temps, je ne suis pas contre les liaisons féminines [...] mais [...] faire de vous l'objet de mes desseins oiseux, vous, si belle et si intelligente, vous, une femme libre?

[...] Je vous aime comme femme, comme être humain!

ACTE DEUXIÈME, Premier tableau, Scène 18, pp. 210-211

Platonov. – [...] Sans même parler de ce que j'ai pu faire pour les autres, qu'est-ce que j'ai fait pour moi, qu'est-ce que j'ai semé, qu'est-ce que j'ai fait pousser, qu'est-ce que j'ai fait croître en moi-même?... Et maintenant! Ah! monstruosité effroyable... C'est révoltant! Le mal grouille autour de moi [...] et moi je reste là, les bras croisés [...] je reste, je regarde, je me tais... J'ai vingt-sept ans, je serai pareil à trente – je ne prévois pas de changement! On s'enfoncé sans cette oisiveté grasseuse, cet abrutissement, dans cette indifférence à tout ce qui n'est pas charnel... et puis, on meurt!! La vie perdue! Les cheveux se dressent sur ma tête quand je pense à la mort! [...] je ne pleure pas sur moi! [j'approche du moment où je déciderai définitivement que je suis un homme perdu sans retour!] Qu'il aille au diable, ce « moi »!

ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau, Scène 1, pp. 225-226

OSSIP. – [...] Il a même un grade, alors... Hum... C'est bien! seulement, de la bonté, il en a pas des masses... Il prend les gens pour des crétiens, des larbins...

ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau, Scène 3, p. 231

Platonov. – [...] Il n'y a pas de pire malheur que de ne pouvoir se respecter soi-même! [...] Je ne vois rien en moi à quoi je puisse me raccrocher, rien qui m'oblige à me respecter, à m'aimer un tant soit peu! [...] Et toi, tu m'aimes... [...] C'est donc que tu as trouvé quelque chose en moi qu'on puisse aimer?

ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau, Scène 4, p. 234

Platonov. – [...] Conscience, voilà une chose que tu ne dois pas me pardonner!

ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau, Scène 5, pp. 239, 242-243

Platonov. – [...] [Ne rougit pas des sentiments dont la vieillesse se souvient avec bonheur! [...] Malheur à celui qui n'a pas été ou n'a pas voulu être jeune!]

Platonov. – [...] Sa langue à lui, avec les mots des autres... Pas de pouce! Pas un pouce de distance avec les mots des autres, les idées des autres!

Platonov. – [...] Quelle bassesse! Être jeune et ne pas être pur! Quelle insondable perversion!

ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau, Scène 6, p. 249

Platonov. – [...] Je coûte trop cher pour une intrigue! [...] Me respecter, m'aimer, et, avec ça... cette mesquinerie, cette vulgarité, ce jeu de petits-bourgeois, de plébéiens!

ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau, Scène 9, p. 257

Platonov. – [...] Ce n'est pas moi qui vais chez toi, c'est le démon qui me cogne sur la nuque et qui me souffle: « Vas-y, vas-y! » [Non, ce n'est pas moi, ce n'est que mon faible corps...

ACTE TROISIÈME, Scène 5, pp. 298 et 301

Platonov. – Je t'en prie... un peu moins de pathos! On ne me le fait pas aux trémolos...
Anna Petrovna. – [...] Un don juan et un lâche en même temps. Je vous interdis de boire!
[...] Vous avez maigri, enlaidi... Je ne les supporte pas ces héros de roman! Quel rôle jouez-vous, Platonov? Vous êtes le héros de quel roman? [...] Quelle sorte d'archange êtes-vous, que vous ne viviez pas [...] comme les autres mortels?

ACTE TROISIÈME, Scène 5, pp. 307 et 308

Platonov. – [...] Même sans moi, on peut vivre...
Platonov, [...] – Je me tue si je reste.

ACTE TROISIÈME, Scène 8, p. 320

Platonov. – [...] [je lui montrerai le chemin, je lui apprendrai comment racheter ma vie pécheresse et la vie de mes pères!

ACTE TROISIÈME, Scène 9, p. 326

Voïnitsev. – [...] Ca ne lui suffit pas, l'intelligence, la beauté, la grandeur d'âme... Il lui a fallu mon bonheur en plus!

ACTE QUATRIÈME, Scène 7, p. 361

Platonov. – [...] Et, vous, pourquoi faites-vous de belles phrases, Sergueï Pavlovitch? Je vous croyais dans le malheur et, en même temps, vous nous sortez des tirades de théâtre?
Platonov. – J'ai mal au bras... Je suis plus affamé qu'un chien errant... J'ai froid... La fièvre... J'ai mal! [...] Je suis en train de mourir! Que voulez-vous de moi? Que voulez-vous de plus?
[...] J'accepte, je demande pardon, je suis coupable, je me tais...

ACTE QUATRIÈME, Scène 8, p. 364

Platonov. – Je dis que ça suffit. Je n'en veux pas, de la vie nouvelle. Je ne sais pas quoi faire de l'ancienne... Je n'ai besoin de rien du tout!

ACTE QUATRIÈME, Scène 8, p. 366

Platonov. – J'étais assis, j'ai déjà réfléchi. Débarrassez-vous de moi, Sofia Iégorovna! Je ne suis pas un homme pour vous! J'ai pourri pendant si longtemps, mon âme est depuis si longtemps devenue un squelette qu'il n'y a plus moyen de me ressusciter!

ACTE QUATRIÈME, Scène 9, p. 370

Triletski, *se levant d'un bond*. – Oui, oui, oui... C'est bien le moment de pleurer... On pleure à la demande... Tu mériterais le fouet! Mets ton chapeau! Allez! Le mari! Il est beau, le mari! Il tue sa femme, pour rien, juste comme ça! À quoi il l'a poussée! Et eux, là, qui le reçoivent! Il les tient sous son charme! Un type original, un sujet attachant, le front empreint d'une noble tristesse! Avec, même, quelques vestiges d'une beauté révolue! Mais viens donc! Viens admirer ce que tu as fait, le sujet attachant, l'original!
Platonov. – Assez de mots... assez... Arrête, avec les mots!

Extrait ACTE QUATRIÈME, Scène 11, p. 380

Platonov. – [...] Hamlet avait peur de rêver... [il n'était pas allé au collège, je parie...] Moi, j'ai peur... de vivre!

ACTE QUATRIÈME, Scène 11, p. 382

Platonov. – [...] Je délire, mais je vois votre visage. J'aime tout le monde! Et vous aussi, je vous aime... Les gens, c'était ce que j'avais de plus cher... Je ne voulais faire de mal à personne, j'ai fait du mal à tout le monde...

ACTE QUATRIÈME, Scène 11, p. 383

Platonov. – J'ai mal à Platonov. Hein, que vous m'aimez? Hein? Sincèrement... Je ne veux rien du tout. Mais dites-moi seulement ça: vous m'aimez?

ACTE QUATRIÈME, Scène 11, p. 384

Grékova. – [...] Tu es le seul à être... humain. [...] Fais ce que tu veux de moi!... Tu... tu es le seul à être humain!

ANNEXE 12 = PLATONOV ET HAMLET...

Anton Tchekhov, *Platonov*, version intégrale, traduction F. Morvan et A. Markowicz, éditions Les Solitaires intempestifs, 2005. Extrait ACTE DEUXIÈME, Premier tableau, Scène 15, pp. 270-271

Platonov, *après une pause*. – [...] Je pars. Mais... C'est vrai que Sofia est amoureuse de moi? C'est vrai? (*Il rit.*) Pourquoi? Le monde est si obscur et si étrange!

Pause

Étrange... Est-il vraiment possible qu'une telle femme, belle, marmoréenne, avec cette chevelure magnifique, tombe amoureuse d'un énergumène sans le sou? Elle m'aime pour de bon? Pas possible! (*Il gratte une allumette et parcourt la lettre.*) Oui... moi? Sofia? (*Il éclate de rire.*) Elle m'aime? (*Il porte ses mains à sa poitrine.*) Le bonheur! Mais, c'est le bonheur! C'est mon bonheur! Une vie nouvelle, des visages nouveaux, un environnement nouveau! J'y vais! En avant, marche, au kiosque près des quatre poteaux! Attends-moi, Sofia! Mienne tu as été, mienne tu devras être! (*Il part et s'arrête.*) Je n'irai pas! (*Il revient sur ses pas.*) Détruire la famille? (*Il crie.*) Sacha, je rentre! Ouvre la porte! (*Il se prend la tête à deux mains.*) Je n'irai pas, je n'irai pas... je n'irai pas!

Pause

J'irai! (*Il part*) Marche... détruis, piétine, souille... (*Il tombe sur Voïnitsev et Glagoliev 2.*)

Anton Tchekhov, *Théâtre complet 1, Ce fou de Platonov*, version française de Pol Quentin, éditions L'arche, Paris, 1994, Acte 2, Scène 19, p. 59

Platonov, *seul*. – Sofia ? Une vie nouvelle, des visages nouveaux, un décor nouveau... J'y vais. (*Il part, revient et presse les mains sur sa tête.*) Non, je n'irai pas, je n'irai pas. (*Il se met en marche.*) Allons, brisons tout, piétinons tout. J'y vais.

Il sort.

Anton Tchekhov, *Platonov, Le fléau de l'absence de pères*, texte français de Rezvani, édition Actes Sud, collection « Babel », 2006. Extrait Acte 2, Scène 15, p. 197

Platonov. [...] Je pars... Mais... est-ce que Sophia serait vraiment amoureuse de moi? Vrai? (*Il rit.*) En quoi serais-je aimable? Comme tout est bien étrange et si obscur en ce monde! (*Un temps.*) Bizarre... Est-il possible qu'une femme tellement belle au point qu'on la croirait polie dans le plus beau marbre, oui, une femme pleine de vie, aux magnifiques cheveux... est-il possible qu'une telle femme puisse aimer un va-nu-pieds, un insensé comme moi? Se peut-il qu'elle m'aime? Je ne peux le croire! (*Craque une nouvelle allumette, relit la lettre.*) Oui... pas de doute... Elle m'aimerait, moi? Sophia? (*Il rit.*) Elle m'aime! (*Serre convulsivement ses mains sur sa poitrine.*) Le bonheur! Mais c'est le bonheur! Mon bonheur! Une vie nouvelle! De nouveaux visages! Des lieux nouveaux! J'y vais! Vite au bosquet! Vite aux quatre poteaux! Attends-moi, ma Sophia! Tu as été mienne, et mienne tu seras! (*Part, puis s'arrête.*) Je n'irai pas! (*Revient sur ses pas.*) Saccager un foyer! (*Soudain il crie.*) Sacha, je rentre! Ouvre-moi! (*Presse ses tempes des deux mains*) Je n'irai pas... Je n'irai pas! (*Un temps.*) J'irai! (*Se remet en marche.*) Vas-y, brise, piétine, souille!

Il se heurte à Glagoliev II

Anton Tchekhov, *Œuvres de A. Tchekhov Théâtre, Platonov*, traduction et présentation d'Elsa Triolet, Les éditeurs français réunis, Paris, 1973, Acte 2, Deuxième tableau, Scène 15, pp. 156-157

Platonov, *seul*.

Platonov, *après une pause*. – Les voilà, les conséquences... Me voilà frais! Un être humain, une femme qui perd le nord par ma faute, sans raison, pour rien... Je devrais m'attacher la langue! Qu'est-ce qu'elle ne me fait pas dire! Voyons un peu, tête de génie, qu'est-ce que tu vas inventer pour t'en sortir! Il est bien temps de s'arracher les cheveux et de se traiter de tous les noms... (*Il réfléchit.*) Partir! Immédiatement, partir et ne plus se montrer ici jusqu'au jugement dernier! En avant, marche, au bout du monde, dans les tenailles de la misère, du travail! Vaut mieux la plus dure des vies, qu'une vie comme la mienne, avec cette histoire! (*Un temps.*) Je pars... Mais... est-ce que Sophie m'aimerait vraiment? Vraiment? (*Il rit.*) Qu'est-ce que j'ai d'aimable? Comme tout est obscur et bizarre en ce monde! (*Un temps.*) Bizarre... Est-ce que cette splendide femme de marbre, avec ses cheveux magnifiques, est capable d'aimer un va-nu-pieds, un insensé? Se peut-il qu'elle m'aime? C'est incroyable! (*Il craque une allumette et parcourt la lettre.*) Oui... Elle m'aimerait, moi? Sophia? (*Il rit.*) Elle m'aime? (*D'un mouvement convulsif, il serre les mains sur*

sa poitrine.) Le bonheur! Mais c'est le bonheur! C'est mon bonheur! C'est une vie nouvelle, avec de nouveaux visages, un décor nouveau! J'y vais! En avant, au bosquet près des quatre poteaux! Attends-moi, ma Sophia! Tu as été et tu seras à moi! (*Il se met en marche, s'arrête.*) Je n'irai pas! (*Il revient.*) Détruire un foyer? (*Il crie.*) Sacha, je rentre! Ouvre! (*Il se prend la tête dans les mains.*) Je n'irai pas, je n'irai pas... n'irai pas! (*Un temps.*) J'irai! (*Il se met en marche.*) Vas-y, brise, piétine, souille! (*Il tombe sur Voïnitsev et Glagoliev II qui entrent en courant, fusil au dos.*)

Shakespeare, *Hamlet*, traduction de François-Victor Hugo, éditions Flammarion, collection « GF », 1986, pp. 304-305

Hamlet. – Être, ou ne pas être, c'est là la question. Y a-t-il plus de noblesse d'âme à subir la fronde et les flèches de la fortune outrageante, ou bien à s'armer contre une mer de douleurs et à l'arrêter par une révolte? Mourir, ... dormir, rien de plus;... et dire que par ce sommeil nous mettons fin aux maux du cœur et aux mille tortures naturelles qui sont le legs de la chair; c'est là un dénouement qu'on doit souhaiter avec ferveur. Mourir,... dormir, dormir! peut-être rêver! Oui, là est l'embarras. Car quels rêves peut-il nous venir dans ce sommeil de la mort, quand nous sommes débarrassés de l'étreinte de cette vie? Voilà qui doit nous arrêter. C'est cette réflexion-là qui nous vaut la calamité d'une si longue existence. Qui, en effet, voudrait supporter les flagellations et les dédains du monde, l'injure de l'oppresseur, l'humiliation de la pauvreté, les angoisses de l'amour méprisé, les lenteurs de la loi, l'insolence du pouvoir, et les rebuffades que le mérite résigné reçoit d'hommes indignes, s'il pouvait en être quitte avec un simple poinçon? Qui voudrait porter ces fardeaux, grogner et suer sous une vie accablante, si la crainte de quelque chose après la mort, de cette région inexplorée, d'où nul voyageur ne revient, ne troublait la volonté, et ne nous faisait supporter les maux que nous avons par peur de nous lancer dans ceux que nous ne connaissons pas? Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches; ainsi les couleurs natives de la résolution blêmissent sous les pâles reflets de la pensée; ainsi les entreprises les plus énergiques et les plus importantes, se détournent de leurs cours, à cette idée, et perdent le nom d'action... [...]

ANNEXE 13 = CHOIX DE TABLEAUX

André ANDREJEW (dessin de), pour *Raskolnikoff* (film de Robert Wiene),
encre et lavis d'encre sur papier, 19x26 cm, 1923, Cinémathèque, Paris.

Otto DIX, *To Beauty*,
huile sur toile, 140x122 cm, 1922, Von der Heydt museum, Wuppertal.

Ersnt-Ludwig KIRCHNER, *Potsdamer Platz*,
huile sur toile, 200x150 cm, 1914, Staatliche museen, Berlin.

Gustav KLIMT, *Dame avec chapeau et boa à plumes*,
huile sur toile, 69x55 cm, 1909, Österreichische Galerie, Vienne.

Oskar KOKOSCHKA, *Portrait de Herwarth Walden*,
huile sur toile, 100x69,3 cm, 1910, Staatsgalerie, Stuttgart.

Edouard MANET, *Le Balcon*,
huile sur toile, 170x124 cm, 1868-1869, musée d'Orsay, Paris.

Otto MUELLER, *Autoportrait avec pentagramme*,
huile sur toile, 120x75,5 cm, 1922, Von der Heydt museum, Wuppertal.

Auguste RENOIR, *Le pont de Chemin de fer à Chatou* ou *Les Maronniers roses*,
huile sur toile, 54x65,7 cm, 1881, musée d'Orsay, Paris.

Egon SCHIELE, *Paysage aux Corbeaux*,
huile sur toile, 89,7x90,5 cm, 1913, collection privée, New York.

Joaquín SOROLLA y BASTIDA, *Jardin de la maison Sorolla*,
huile sur toile, 54,5x73,8 cm, 1920, musée Sorolla, Madrid.

Henri de TOULOUSE-LAUTREC, *Au Moulin rouge*, huile sur toile, 123x141 cm, 1892-1895, the Art Institute, Chicago.

Kees VAN DONGEN, *Autoportrait* ou *Autoportrait en bleu*,
huile sur toile, 92,5x59,8 cm, 1895, Centre Pompidou, musée national d'Art Moderne, Paris.

ANNEXE 14 = NOTES DE MISE EN SCÈNE

Extrait du dossier de presse, Nicolas Oton

Le personnage de Glagoliev père dit de Platonov qu'il est « l'expression la plus achevée du flou... quand je parle du flou, je songe à l'état de notre société, tout est flou, incompréhensible à l'extrême... confus, mêlé inextricablement... pour moi, notre génial Platonov est l'incarnation de ce flou ».

Diagnostic terrible mais ô combien lucide sur l'état de notre monde. Platonov en est le représentant.

Comment représenter ce flou, ce mal être, ce vide sans que cela ne devienne statique, ennuyeux ou triste? Sans que cela ne soit ni moralisateur ni sentencieux?

Comment donner à comprendre et saisir le gouffre, la complexité et la densité des personnages qui concernent la vie de chacun d'entre nous?

Comment toucher au plus près à « l'être », à un théâtre de forces, d'inconscient, de perdition, qui sent la « chair humaine »?

Comment faire résonner aujourd'hui la pensée visionnaire de Tchekhov sur la fin d'un cycle, d'une époque, où le poids des pères, l'ennui, la perte des valeurs et de l'identité poussent à croire en « une vie nouvelle »?

Je voudrais rendre ses personnages aussi colorés qu'il les a dépeints. Tendre la pièce vers une force joyeuse et créatrice. Je souhaite un engagement total des acteurs. Bannir toute virtuosité, savoir faire et discussion. Cela exige une humilité, une implacabilité, une exigence et une rigueur essentielles autant qu'un humour et une grande vitalité. L'audace de s'amuser avec la gravité, la légèreté de torturer l'âme humaine. La direction d'acteurs sera indissociable de la mise en scène. Rendre le verbe poreux, c'est-à-dire faire du signe avec du sens et du sens avec du signe. Comme « écrire dans le sable », faire que chaque instant soit plein à l'infini et que chaque moment détienne l'éternité puis disparaisse. Il y a là pour moi, un écho direct avec le personnage de Platonov. Ses mots, ses pensées, ses actions s'effacent en même temps qu'il les prononce et ne servent à rien. Dans ce théâtre de la parole où il n'y a pas d'acte qui tienne, chaque mot est une montagne de mots qu'on ne sait pas formuler.

J'aspire à un élan brut, sans esbroufe ni intellectualisme. Soutenir l'image par l'imaginaire de l'acteur. Que l'on puisse entrevoir le rêve de chaque comédien. « C'est toujours cela que j'ai voulu donner sur scène: faire voir la force violente des idées, comme elles ploient et tourmentent les corps ». (Vitez)

Mais *Platonov* est aussi une comédie qui donne envie de vivre mieux, sans mensonge, une fête des sens et de l'intelligence. « L'homme deviendra meilleur quand nous lui aurons donné la possibilité de se voir tel qu'il est ».

C'est parce que cette pièce est comme la vie, un brouillon de vie où il n'y a pas de sujet, où tout est mélangé, le profond et l'insignifiant, qu'à chaque instant j'aimerais que l'on passe du rire aux larmes.

Je vois une terrasse carrelée de tomettes, une fontaine, la forêt qui vient envahir l'espace imposant d'un intérieur bourgeois. Un bureau trop lourd, des costumes trop grands, une table, des bouteilles et le repas qui n'arrive pas. Je vois des lampions, une fête mêlée de silences, d'esclandres, de regards fuyants, des corps en déséquilibre. Je pense au *Songe d'une nuit d'été*. Je vois un train modèle réduit, le tableau noir d'une salle de classe. Des chaises vides. Les protagonistes comme collés au mur ne pouvant échapper à leur situation. Un second plan comme voyeur du premier. Des rendez-vous ratés. La cupidité des tranquilles. La chaleur écrasante et la propriété que l'on vend. J' imagine une grande soif de désir, d'amour, d'ivresse, de scandales. La fin d'une partie d'échecs. Un revolver posé devant la glace et cette mort absurde de Platonov, parce que nous ne savons pas vivre, puis le silence et ses derniers mots: « Que faire? Enterrer les morts et réparer les vivants ». Voilà notre seule vérité, la mort.

ANNEXE 15 = AFFICHES DE DIFFÉRENTES REPRÉSENTATIONS

Anton Tchekhov : section d'affiche de Platonov, Scène nationale d'Alès.

Un Platonov – Trois sœurs, Théâtre de l'Opprimé.

Ce fou de Platonov, Théâtre de Carouge.

Platonov, hippodrome de Douai.

Platonov, Centre dramatique national espagnol.

Platonov, salle de la Renaissance de Visé.

ANNEXE 16 = EDWARD HOPPER, *NIGHTHAWKS*



Huile sur toile 84,1cm x 152,4cm - 1942 © ART INSTITUTE - CHICAGO - TOUS DROITS RÉSERVÉS

ANNEXE 17 = COMPARAISON DE TEXTES EXTRAITS DE PLATONOV ET DE BAAL

| n°114 | octobre 2010 |

Anton Tchekhov, *Platonov*, version intégrale, traduction F. Morvan et A. Markowicz, Besançon, *Les Solitaires Intempestifs*, 2005, ACTE DEUXIÈME, Deuxième tableau Scène 1

Ossip.- J'y vais... (*Il s'en va.*) Je rentre chez moi... Chez moi, c'est la terre pour plancher, et le ciel pour plafond et, les murs et le toit, on les verra jamais... Celui qui porte la malédiction de Dieu, c'est dans cette maison-là qu'il crèche... C'est pas la place qui manque dedans mais y a nulle part où poser la tête... Ce qu'elle a de bien, c'est qu'on paie pas le foncier... (*Il s'arrête.*) Bonne nuit, Alexandra Ivanovna ! Passez me voir ! Dans la forêt ! Demandez Ossip, tous les oiseaux, toutes les chenilles vous indiqueront ! Regardez comme, cette souche, elle brille, là-bas ! Comme si un mort sortait de sa tombe... Et l'autre, là-bas ! Ma mère me disait que chaque souche qui brillait comme ça, c'était un pécheur d'enterré et que la lumière sur la souche, c'était pour qu'on prie pour son âme... Sur moi aussi, les souches, elles vont briller... Moi aussi, je suis un pécheur... Tiens, voilà le troisième ! Y en a, des pécheurs, en ce bas monde ! (*Il sort et se met à siffler quelques instants plus tard.*)

Bert Brecht, *Baal*, traduction d'Éloi Recoing, fasc. hors commerce, s.d., pp. 81-83, Dernier tableau Forêt. Une cahute en bois.

Nuit. Baal sur un grabat crasseux. À droite, des joueurs de tarot.

UN HOMME *près du lit.* – Que veux-tu ? Tout le monde meurt. Par millions, je te le dis. La question plutôt c'est : que veux-tu *toi* ? Je te le dis, crèvent toutes sortes de gens, des gens qui pourraient vivre. Qui pourraient laisser vivre. Qui sont à tu et à toi avec le bon Dieu. Des présidents ! Envisage les choses d'un point de vue un peu plus élevé ! Dis-toi : un rat crève ! Et alors ! Pas de quoi se rebiffer !

DES HOMMES *jouent aux cartes à l'arrière-plan.* – Atout ! Ta gueule ! – Hé, qu'est-ce qu'il y a le gros ? Chantes-en une ! Une sur les grands de ce monde. Toi le baron incognito en voie de disparition. – Attention, Müller ! Laisse-le ! – Ce vieux sac à vin va claquer aujourd'hui – Chut. – Tâchez d'être un peu plus calmes ! Vos gueules et ne dérangez plus. – Il a parfois l'air de, enfin l'air de quelqu'un lavé de tout, un air... supérieur ? – Il boit comme un trou. Depuis qu'il est là, il n'a rien fait que boire. Une bouteille, ha, ha, ha, tu entends le gros ! Une buhtailje ! – Bouclez-la, messieurs. Ça commence à n'être plus du jeu. Si vous n'êtes pas plus sérieux, ça n'a aucun sens de jouer ! *On n'entend plus que des jurons.*

BAAL. – Quelle heure est-il ?

L'HOMME *PRÈS DU LIT.* – Onze heures. Tu t'en vas ?

BAAL. – Bientôt. Les chemins sont mauvais ?

L'HOMME. – La pluie.

LES HOMMES *se lèvent.* – Il est temps. La pluie s'est arrêtée. Ohé ! Dans la boue, droit devant. La corvée. *Ils ramassent les haches.*

L'UN *D'ENTRE EUX se tient debout devant Baal et crache.* – Bonne nuit. À la revoyure. On crève ?

UN AUTRE. – Est-ce que demain déjà tu vas puer ? Te presse pas ! On n'est de retour qu'à midi et on voudra manger.

BAAL *avec peine.* – Vous ne pourriez pas – rester encore un peu ?

TOUS *dans un grand éclat de rire.* – Tu veux qu'on t'envoie maman ? Besoin d'une berceuse, non ?

BAAL. – Si vous restiez encore une demi-heure ?!

LES HOMMES. – Tu sais quoi : crève seul ! Bon, salut ! Qu'est-ce que tu fais, Claude ? *À l'homme près du lit.*

CLAUDE. – Je vous rejoins !

BAAL. – Il n'y en a plus pour très longtemps, messieurs. *Rires.* Vous n'aimeriez pas mourir seuls, messieurs. *Ils rient de plus en plus fort.*

L'UN *D'ENTRE EUX.* – Vieille gonzesse ! Tiens, en guise de souvenir. *Il crache au visage de Baal. Ils se retournent.*

BAAL. – Vingt minutes ?!

CLAUDE *sur le seuil.* – Des étoiles.

BAAL. – Essuie le crachat.

CLAUDE. – Où ?

BAAL. – Sur mon front.

CLAUDE. – Bon ! Pourquoi ris-tu ?

BAAL : J'aime ça.

CLAUDE *indigné*. – Toi, c'est une affaire classée. Addio. *Il gagne la porte, la hache à la main.*

BAAL. – Merci.

CLAUDE. – Est-ce que je peux encore quelque chose pour toi... Mais il faut que je parte, crucifix.

BAAL. – Hé ! Approche ! *Claude s'approche.* C'était très beau.

CLAUDE. – Quoi, espèce de poule folle ? De chapon, je veux dire.

BAAL. – Tout !

CLAUDE. – Fine gueule ! *Il rit aux éclats, sort, laisse la porte ouverte. On voit la nuit bleue.*

BAAL *inquiet*. – L'homme ! Hé ! L'homme !

CLAUDE *par la fenêtre*. – Hein ?

BAAL. – Quelle heure est-il ?

CLAUDE. – La demie de onze heures. *Il sort.*

BAAL. – Mon Dieu. Parti. *Il geint.* Ce n'est pas si simple. Ce n'est, par Dieu, pas si simple. Si seulement je. Un. Deux. Trois. Quatre. Cinq. Six. D'aucun secours. Mon Dieu. *Mon Dieu. Il délire.* Maman.

Ekart, qu'il s'en aille. Oh, Marie ! Le ciel est si foutrement proche. À portée de main. Mon cœur bondit de joie. Un. Deux. Trois. Quatre. *Il gémit, et soudain fort.* Je ne peux pas. Je ne veux pas. On étouffe ici. *Très distinctement.* Il fait clair là-dehors. Je veux. *Se levant à grand-peine.* Baal, sortir d'ici. *Tranchant.* Je ne suis pas un rat. *Il trébuche et tombe du lit.* Bordel de Dieu !

Jusqu'à la porte ! *Il se traîne sur les mains jusqu'au seuil.* Des étoiles... hm. *Il se traîne au dehors.*

ANNEXE 18 = QUESTIONNAIRE ADAPTÉ

Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, édition Nathan Université, collection « Fac. Arts du spectacle », 1996, pp. 37-38

| n°114 | octobre 2010 |

1. Caractéristiques générales de la mise en scène

- Ce qui tient les éléments du spectacle [...].
- Cohérence ou incohérence de la mise en scène : sur quoi se fonde-t-elle ?
- Place de la mise en scène dans le contexte culturel et esthétique.
- Qu'est-ce qui vous dérange dans cette mise en scène : quels moments forts, faibles ou ennuyeux ? [...]

2. Scénographie

- Formes de l'espace urbain, architectural, scénique, gestuel, etc.
- Rapport entre espace du public et espace du jeu
- Principes de la structuration de l'espace :
 - Fonction dramaturgique de l'espace scénique et de son occupation.
 - [...]
 - Lien entre l'espace utilisé et la fiction du texte dramatique mise en scène.
 - Rapport du montré et du caché.
 - Comment évolue la scénographie ? A quoi correspondent ses transformations ?
- Systèmes des couleurs, des formes, des matières : leurs connotations.

3. Système des éclairages

Nature, lien à la fiction, à la représentation, à l'acteur.
Effets sur la réception du spectacle.

4. Objets

Nature, fonction, matière, rapport à l'espace et au corps, système de leur emploi.

5. Costumes, maquillages, masques

Fonction, système, rapport au corps.

6. Performance des acteurs

- Description physique des acteurs (gestuelle, mimique, maquillage) ; changements dans leur apparence.
- [...]
- Construction du personnage ; acteur/rôle.
- Rapport de l'acteur et du groupe ; déplacements, rapports d'ensemble, trajectoire.
- Rapport texte/corps.
- Voix : qualités, effets produits, rapport à la diction et au chant.
- [...]

7. Fonction de la musique, du bruit, du silence

- Nature et caractéristiques : rapport à la fable, à la diction.
- À quels moments interviennent-ils ? Conséquence sur le reste de la représentation.

8. Rythme du spectacle

- Rythme de quelques systèmes signifiants (échanges des dialogues, éclairages, costumes, gestualité, etc.). Lien entre durée réelle et durée vécue.
- Le rythme global du spectacle : rythme continu ou discontinu, changements de régime, lien avec la mise en scène.

9. Lecture de la fable par cette mise en scène

- Quelle histoire est racontée ? Résumez-la.
La mise en scène raconte-t-elle la même chose que le texte ?
- Quels choix dramaturgiques ? Cohérence ou incohérence de la lecture ?
- Quelles ambiguïtés dans le texte, quels éclaircissements dans la mise en scène ?

- d. Quelle organisation de la fable ?
- e. Comment la fable est-elle construite par l'acteur et la scène ?
- f. Quel est le genre du texte dramatique selon cette mise en scène ?
- g. Autres options de mise en scène possibles.

10. Le texte dans la mise en scène

- a. Choix de la version scénique : quelles modifications ?
- b. Caractéristiques de la traduction (le cas échéant). Traduction, adaptation, réécriture ou écriture originale ?
- c. Quelle place la mise en scène accorde-t-elle au texte dramatique ?
- d. Rapports du texte et de l'image, de l'oreille et de l'œil.

11. Le spectateur

- a. A l'intérieur de quelle institution théâtrale se situe cette mise en scène ?
- b. Quelles attentes aviez-vous de ce spectacle (texte, metteur en scène, acteurs) ?
- c. Quels présupposés sont nécessaires pour apprécier ce spectacle ?
- d. Comment a réagi le public ?
- e. Rôle du spectateur dans la production du sens. La lecture encouragée est-elle univoque ou plurielle ?

12. Comment noter (photographier ou filmer) ce spectacle ?

Comment en conserver la mémoire ? Ce qui échappe à la notation

13. Ce qui n'est pas sémiotisable

- a. Ce qui dans votre lecture de la mise en scène n'a pris de sens.
- b. Ce qui n'est pas réductible au signe et au sens (et pourquoi).

14. Bilan

- a. Quels problèmes particuliers à examiner ?
- b. Autres remarques, autres catégories pour cette mise en scène et pour le questionnaire.

ANNEXE 19 = REGARDS CROISÉS SUR L'ŒUVRE DE TCHEKHOV

Elsa Triolet (extraits de son avant-propos) in *Anton Tchekhov, Œuvres de A. Tchekhov Théâtre*, traduction et présentation par Elsa Triolet, Les éditeurs français réunis, Paris, 1973, pp. 8-10

[...] 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.

[...] 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 ses 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.

Konstantin Sergueïevitch Stanislavski (cité dans l'avant-propos d'Elsa Triolet) in *Anton Tchekhov, Œuvres de A. Tchekhov Théâtre*, traduction et présentation par Elsa Triolet, Les éditeurs français réunis, Paris, 1973, p. 17

Il existe des pièces (mauvaises comédies, mélodrames, mauvais vaudevilles, farces), où l'intrigue est le nerf principal du spectacle. Dans ces œuvres le fait même du meurtre, d'une mort, d'une noce, le fait de renverser de la farine, de jeter de l'eau à la tête de quelqu'un, la disparition d'un pantalon, l'arrivée par erreur dans un appartement où l'on prend le paisible visiteur pour un bandit, sont les facteurs essentiels, les principes fondamentaux du spectacle. De tels faits ne nécessitent pas une appréciation – ils sont immédiatement perceptibles et perçus par tout le monde. Mais il y a des œuvres où l'intrigue et ses péripéties n'ont pas une grande importance. Elles ne peuvent constituer la ligne directrice d'un spectacle que le spectateur suit avec un battement de cœur. Dans de telles pièces, ce ne sont pas les faits, c'est le point de vue des personnages sur ces faits, qui devient le centre, le sens du spectacle. Dans de telles pièces, les faits sont nécessaires dans la mesure où ils se prêtent à recevoir un contenu. Dans de telles pièces, les faits et l'intrigue qu'ils constituent ne sont que la forme dans laquelle est versé le contenu. Telles sont, par exemple, les pièces de Tchekhov...

Toutes [les] particularités du génie de Tchekhov rendent impossibles les anciens modes d'interprétation, aussi beaux soient-ils, l'ancienne ambiance.

Les exigences intérieures du drame de Tchekhov sont [...] complexes. Voilà en quoi elles consistent : pour s'emparer d'un spectateur, sans intrigue intéressante et sans jeu à effet, il faut que celui-ci soit empoigné par le côté spirituel et littéraire d'une œuvre.

Tchekhov a joué pour nous un rôle décisif. Au début nous avons su, peut-être inconsciemment, montrer ce « courant intérieur », cette âme des pièces de Tchekhov, cachée derrière le paravent des mots. Car les personnages de Tchekhov disent une chose, mais en vivent et en sentent une autre. Derrière les mots se cache « la musique humaine ».

ANNEXE 20 = ENTREVUE AVEC LE METTEUR EN SCÈNE ET DEUX DES COMÉDIENS

Extraits de l'entrevue entre Nicolas Oton (metteur en scène), Frédéric Borie (Platonov), Brice Carayol (Triletski) et les élèves du Lycée Jean-Baptiste Dumas d'Alès (notamment, des options de spécialité, des options facultatives et de l'option d'exploration en Théâtre) organisée le 19 novembre 2010. Les propos qui suivent sont du metteur en scène. Pour les autres, leur auteur apparaît entre parenthèses.

Sur Tchekhov :

Il avait une conscience, une sorte de responsabilité envers les autres (F. Borie).
Il avait une croyance en la nature [...] quelque chose de sacré dans la nature...
Dans son humanité à lui, c'est un homme extraordinaire.
Tchekhov s'est toujours attelé à faire des rôles de femmes. Il y en a quatre, on ne peut pas passer à côté.

Sur la pièce *Platonov* :

Nico avait envie d'aller dans l'essentiel, avec âpreté, dans le noyau (F. Borie, à propos des coupes pratiquées par Nicolas Oton).
C'est moi, j'ai fait des coupes, j'avais déjà le texte en mémoire, je ne suis pas neutre, c'est moi...
Il coupait, il remettait, il coupait [...] c'était marrant... (F. Borie).
On passait d'une traduction à une autre (B. Carayol).
Cette ambiance toujours un peu décadent mais tenu...
Plein d'endroits où Tchekhov parle dans la pièce, plein de personnage (F. Borie).
On travaille sur l'intime, le tout petit.
Le rapport d'Ossip à l'argent, la judaïté et l'antisémitisme...
C'est une pièce de fou, sur la lucidité, la jeunesse, l'argent...
L'alcool est hyper important dans cette pièce [...] la cigarette aussi [...] ils sont en auto-destruction. Ça représente ça : l'ennui et la déchéance personnelle...
C'est la pièce la plus violente. Il [Tchekhov] parle de Nicolas II, de Sébastopol [...] l'actualité qu'il vivait [...] si tu en parlais mal, tu allais directement au goulag...
Les gens se parlent avec légèreté, mais en dessous il y a des casseroles...

Sur le personnage de *Platonov* :

Il a la lucidité des rapports amoureux.
Ce vieillissement avant l'heure, tous nos rêves qui sont déçus, très rapidement, tout ce en quoi on croit et qui d'un coup est confronté à la réalité, qui ne va pas avec nos illusions, nos utopies [...] on va se ranger, on va baisser la garde et ça parle de ça et ça faut pas...
Dépression / tension / dépression [...] espoir, lâcher...
L'œuvre, dans la vie, elle travaille [...] c'est une œuvre qui fait cogiter, qui fait réfléchir, qui émerveille (F. Borie).
Platonov, c'est un mec qui fait chier, il fait chier tout le monde. De quel droit il se permet de dire la vérité sur les gens [...] et en même temps il a raison [...] ce regard lucide, *je sais où j'en suis* [...] une distance, cette distance, elle attire les femmes.
C'est un cristallisateur parce qu'il est libre.

Sur la mise en scène, la scénographie, les costumes, les décors :

Un décor, pas de décor... On voulait un intérieur / intérieur [...] une poutre dans la largeur, c'était pour tirer un rideau [...] qu'il y ait deux plans, en fait [...] le poteau, il vient pour qu'il y ait deux plans [...] Ce poteau délimitait deux espaces : avant scène et fond de scène. C'était un peu ça l'idée [...] Chez Tchekhov, il y a toujours un peu ça, quelqu'un qui regarde l'action en train de se faire [...] les actions de la vie qui ne sont pas au même plan...
Dès que ça crie ou que ça gueule, c'est que c'est peut-être pas le bon endroit [...] *Le je t'aime* [...] un juste milieu entre crier et le calme [...] une pulsion de vie ou de mort chez Anna Petrovna [...] la seule lueur de vie, elle la cristallise sur Platonov [...] une certaine violence chez cette femme...

Tout d'un coup, on voit les tripes de cette femme, ça lâche...
J'avais idée, image de ces banquettes et j'aime bien ce qu'amènent les années 60-70 [...] une période de transition [...] période de calme [...] un mur qu'ils vont se prendre.
Une période de transition, on voit arriver un mur énorme et tout le monde fait comme s'il ne se passait rien.
L'idée, c'était un hall de gare, un hall de passage...
Le train est hyper important pour Tchekhov [...] partir, le hall de gare, c'est cet espace...
La maison, elle part en sucette, ces journaux pour pas que le soleil passe [...] il va repeindre les bordures [...] salir un peu, la désuétude [...] et puis les grandes baies vitrées, chez Tchekhov, on en a un peu ras la casquette...
Elle s'est trompée de soirée [à propos du costume de Sofia et de son explication par la costumière]
Ce vert, qu'est-ce qu'on fait avec ? [...] l'humeur de la couleur et la désespérance souterraine.

Sur le théâtre :

Si j'avais le culot de faire du théâtre avec une table, pas d'éclairage, nos habits presque [...] est-ce qu'on peut décontextualiser Tchekhov ou Shakespeare et comment moderniser ça ?...
On pose le décor et on n'a plus de rêve !...
Ce qui est génial dans le théâtre, c'est qu'on prend une pièce et que ça vous amène ailleurs...
Le théâtre c'est vraiment un truc d'équipe.
Moi je me considère plus comme acteur [...] je m'entoure [...] une costumière, un scénographe...
Toute une troupe, une équipe, c'est magique d'avoir ça au théâtre [...] travailler avec un ensemble...
Le théâtre, c'est aussi une mise à distance, un rêve...
Est-ce que je ne fais pas du théâtre classique, ce théâtre qui nous fait chier ? [...] détruire le théâtre... [pour le renouveler]
Je pense que tu ne peux pas monter Tchekhov comme au temps d'aujourd'hui car cela parle d'un temps passé, un autre temps (F. Borie).

Voir aussi : le documentaire retraçant l'entrevue entrecoupée d'images de spectacle réalisé par Thomas Pedeneau, Lena Sichez-Noël et Christen Thibaud, élèves de la Terminale L.2 du lycée Jean-Baptiste Dumas d'Alès [à paraître].

ANNEXE 21 = BIBLIOGRAPHIE, LIENS SUCCINCTS

www.maisonjeanvilar.org

Maison Jean Vilar, Montée Paul Puaux, 8 rue de Mons, 84000 Avignon.

<http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>

Année 2009, *La Cerisaie* et *Uncle Vania*.

Marion Ferry, Yves Steinmetz, *Platonov, Anton Tchekhov*, coll. « Baccalauréat théâtre », Scérén CNDP, 2005.

Compléments en ligne :

www2.cndp.fr/produits/complements/68453/accueil.htm