

— La Mouette d'Anton Tchekhov
— mise en scène Thomas Ostermeier
20 Mai — 25 Juin 2016
Théâtre de l'Odéon 6^e

Dossier d'accompagnement

Horaires du mardi au samedi à 20h, dimanche à 15h
Relâche les lundis

Odéon -Théâtre de l'Europe Théâtre de l'Odéon
Place de l'Odéon Paris 6^e
Métro Odéon (lignes 4 et 10) - RER B Luxembourg

Service du développement des publics - Public de l'enseignement
Clémence Bordier 01 44 85 40 39
clemence.bordier@theatre-odeon.fr
Coralba Marrocco 01 44 85 41 18
coralba.marrocco@theatre-odeon.fr

— La Mouette d'Anton Tchekhov
— mise en scène Thomas Ostermeier

avec Bénédicte Cerutti, Marine Dillard, Valérie Dréville, Cédric Eeckhout, Jean-Pierre Gos, François Lorient, Sébastien Pouderoux de la Comédie-Française, Mélodie Richard, Matthieu Sampeur

traduction et adaptation Olivier Cadiot, Thomas Ostermeier

musique Nils Ostendorf

scénographie Jan Pappelbaum

dramaturgie Peter Kleinert

lumière Marie-Christine Soma

costumes Nina Wetzel

création peinture Katharina Ziemke

production déléguée Théâtre de Vidy

coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, Teatro stabile di Torino, La Filature –
Scène nationale Mulhouse, Tap-Théâtre Auditorium de Poitiers, MC2: Maison de la
Culture de Grenoble, Théâtre de Caen

avec le soutien de Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture

créé le 26 février 2016 au Théâtre de Vidy

avec le soutien du Cercle de l'Odéon

Autour du spectacle.....	4
1-Introduction, « une vue sur un lac »	4
2-Pourquoi <i>La Mouette</i> ?	6
2.1 Extrait d'un entretien avec Thomas Ostermeier et Peter Kleinert.....	6
(dramaturge du spectacle)	6
2.2 A propos de la traduction, par Olivier Cadiot	8
3- « Une pièce d'amour »,.....	9
3.1 Extrait du <i>Théâtre des idées</i> d'Antoine Vitez	9
3.2 Mères-fils, extraits de <i>La Mouette</i> d'Anton Tchekhov et d' <i>Hamlet</i> de William Shakespeare.....	12
Focus sur Ostermeier :	15
1-« L'acteur créateur ».....	15
1.1 Extrait d'un entretien avec Thomas Ostermeier et Peter Kleinart	15
1.2 Le Partenaire comme impulsion et un extrait de <i>La Mouette</i>	18
2 La scénographie.....	22
Images du spectacle © Arno Declair	27
Annexe, Biographie de Thomas Ostermeier	28



Autour du spectacle

1-Introduction, « une vue sur un lac »

« Figurez-vous que j'écris une pièce, que je ne finirai pas, là non plus, avant la fin novembre. Je l'écris non sans plaisir, même si je vais à l'encontre de toutes les lois de la scène. Une comédie, trois rôles de femme, six d'hommes, quatre actes, un paysage (une vue sur un lac) ; beaucoup de conversations sur la littérature, peu d'action, cinq pouds d'amour... ».

Étant donné que le poud vaut environ seize kilos, Ostermeier fait remarquer que Tchekhov a mis dans la pièce une quantité d'amour égale à son propre poids : *«il a donc mis toute sa personne, tout son amour dans cette pièce – mais aussi tous ses questionnements autour de la possibilité de l'amour»*. De fait, dans *La Mouette*, Medvédenko aime Macha, qui aime Constantin Tréplev, qui aime Nina, qui aime Trigorine, qui est l'amant d'Arkadina... La chaîne amoureuse n'est cependant qu'une des figures du manque qui circule entre tous les personnages. Manque d'existence, de perspectives, auquel répond, pour le jeune Tréplev, le besoin d'une vie plus vraie : *«non pas telle qu'elle est»*, dit-il à l'acte I, *«ni telle qu'elle doit être, mais telle qu'elle se représente en rêve»*. D'où l'importance de l'art dans cette pièce, où des artistes qui ont réussi – l'actrice Arkadina, l'écrivain Trigorine – croisent des aspirants à la célébrité littéraire (Tréplev) ou scénique (Nina).

Mais comment aime-t-on ? Et pourquoi écrit-on ? Trigorine se le demande : dans son cas, l'écriture n'a plus rien d'un combat. Elle est une habitude qui lui est nécessaire, une obsession plus ou moins absurde. Quant à cette autre habitude qu'est l'amour... autant aller à la pêche et jouir tout simplement du passage du temps. Nina, fascinée par le «grand écrivain», n'en croit pas ses oreilles, mais c'est pourtant vrai – Trigorine ne partage pas l'admiration qu'elle a pour lui, il n'est pas sensible à cette gloire qui éblouit et attire sa jeune lectrice : ce qu'elle prend pour un sommet sublime, il ne le voit que comme une plaine sans relief, où sa place est d'ailleurs bien modeste.

Là où Trigorine paraît passif et résigné, se bornant à se laisser aimer, Tréplev, lui, voudrait agir, révolutionner l'art théâtral. C'est du moins ce qu'il croit. Plus obscurément, il désire sans doute conquérir définitivement Nina en lui offrant un grand rôle. Mais aussi persuader sa propre mère, Arkadina, qu'elle n'est pas la seule à avoir un don dramatique – et que le talent littéraire de son fils vaut bien celui de son amant... Chez lui, l'ambition littéraire qui paraît tant faire défaut à Trigorine

est inextricablement liée à des motifs très personnels.

Mais ses différents besoins de reconnaissance – familiale, érotique, sociale, esthétique – se laissent-ils réconcilier ? La résolution des rivalités plus ou moins inconscientes qu'ils impliquent est-elle possible ? Et si vraiment Trigorine occupe un peu pour Tréplev la place du père, comment tuer un père si fantomatique qui jamais n'engage le combat et paraît ne séduire qu'à son corps défendant ? La vraie vie manque, et avec elle la vraie justice. Car Trigorine ne rêve pas, mais fait rêver ; et Tréplev rêve, mais ne fait pas rêver. Quant à Nina, il ne dépend pas d'elle d'accorder son rêve au réel. Il ne dépend même pas d'elle de l'oublier... «*Tous les grands textes de théâtre*», remarque Ostermeier, «*contiennent pour ainsi dire plusieurs pièces. Cela vaut aussi pour La Mouette. Est-ce une pièce sur le conflit entre les générations ? Une réflexion sur l'art et le théâtre ? Ou un drame sur les malheurs de l'amour ?*» En 2012 encore, il disait reconnaître que Tchekhov est sans doute plus grand qu'Ibsen, mais qu'il préférerait monter les pièces du Norvégien : son monde, disait-il, celui de la bourgeoisie, est aussi le nôtre, et nous pouvons en déchiffrer les enjeux. L'auteur de *La Mouette*, en revanche, lui posait un problème : «*j'ai du mal à m'imaginer ses personnages vaguement aristocratiques et pleins d'un ennui si russe dans le monde actuel*». Trois ans plus tard, relevant le défi jeté à son imagination, voici qu'il aborde Tchekhov pour la première fois en langue française. Il ne manquera ni d'alliés ni d'arguments. D'abord, la nouvelle version sera signée d'Olivier Cadiot, qui fut comme lui artiste associé au Festival d'Avignon. Ensuite, comme disait Vitez, «*La Mouette est une vaste paraphrase de Hamlet*», une pièce qu'Ostermeier connaît particulièrement bien. Enfin, il retrouve sur cette création une bonne partie de la distribution des *Revenants*, d'Ibsen, dont Valérie Dréville, qui jouera Arkadina après avoir été Nina il y a vingt ans sous la direction d'Alain Françon.

Présentation du spectacle, consultable in Brochure de la saison 2015-2016
du Théâtre de l'Odéon p. 57

2-Pourquoi *La Mouette* ?

2.1 Extrait d'un entretien avec Thomas Ostermeier et Peter Kleinert (dramaturge du spectacle)

Eric Vautrin : Après un *Richard III* d'anthologie et après des mises en scène d'Ibsen décisives dans votre parcours de metteur en scène, *La Mouette* est le premier texte de Tchekhov que vous portez à la scène et votre seconde création en français après *Les Revenants* d'Ibsen, que vous aviez déjà créé à Vidy en 2013. Trois ans après l'avoir mis en scène à Amsterdam, vous revenez à *La Mouette*, en français cette fois. Quelle direction a prise votre adaptation de ce texte emblématique du répertoire du XXe siècle ?

Thomas Ostermeier : Nous avons principalement recentré l'action autour de ce qui me semble être les deux thèmes principaux de la pièce, l'art et l'amour – par exemple en supprimant deux personnages davantage liés à des questions annexes. Par ailleurs, entre la version d'Amsterdam et celle d'aujourd'hui, j'ai pris davantage en compte la biographie de Tchekhov et son influence sur son théâtre, comme en arrière-plan. En effet, Tchekhov était très engagé socialement : il a soigné des milliers de personnes précaires sans être payé, a fondé des écoles et des librairies. Il a envoyé des livres aux détenus du bagne de l'île de Sakhaline après l'avoir visité comme médecin volontaire et avoir entrepris là-bas une sorte d'enquête sociologique pour témoigner des conditions de vie atroce qui y régnaient. Plus tard, il a écrit que toutes ses oeuvres avaient été marquées par cette expérience fondatrice – et cela a beaucoup influencé ma compréhension de son oeuvre. Tchekhov était ce qu'on appellerait aujourd'hui un *human rights activist*, ou quelqu'un qui travaillerait pour une O.N.G. Pourtant il écrit une pièce qui parle peu de questions sociales ou politiques. Au contraire, il décrit la bourgeoisie, les nantis de son époque, obsédés continuellement par leurs petits problèmes de carrière et de renommée ou leurs histoires d'amour malheureuses, sans aucune référence à d'autres problématiques. Mais en arrière-plan sourd une crise humaine fondamentale, une crise sociale et politique qui malmène des êtres, torturés, malades ou livrés à eux-mêmes. Je vois dans cette opposition entre ses engagements et ses descriptions un écho à la situation d'aujourd'hui en Europe, et pas seulement à la nôtre, d'artistes et d'intellectuels.

Pourquoi le choix de *La Mouette* ? Dans votre théâtre, les questions sociales sont tressées avec les destinées individuelles, ainsi spontanément votre choix n'aurait-il pas pu se porter sur un

texte dans lequel les enjeux sociaux et politiques sont plus explicites, comme *La Cerisaie*, par exemple ?

T.O. : Lorsque je choisis un texte, je ne découvre ce que je vais traiter qu'au moment des répétitions. L'oeuvre prime sur l'analyse critique, et je ne choisis pas un texte pour aborder telle ou telle problématique. Et *La Mouette* répond également de façon intéressante avec nos conditions de création au Théâtre de Vidy. De nombreuses répliques résonnent avec la situation ici et l'atmosphère propres aux paysages et au contexte suisses.

Peter Kleinert : Ce contraste entre le contexte dans lequel nous sommes et les événements socio-politiques actuels, notre façon de continuer à vivre sans être mis en question par eux, comme protégés de leur influence, est une piste dramaturgique intéressante pour mettre en scène *La Mouette*. Il est en effet surprenant de constater combien les personnages nous sont proches, alors même que cette pièce a plus de 100 ans. Durant les répétitions, cette proximité a joué un rôle important – le résultat d'improvisations des comédiens, liées à nos vies contemporaines, ont été ajoutées au texte et renforcent l'impression première qu'il traite de questions actuelles.

Vous avez commandé une nouvelle traduction à Olivier Cadiot, qui avait déjà traduit pour vous *Les Revenants*. Son écriture poétique se retrouve dans sa traduction, à travers une langue à la fois contemporaine, presque quotidienne, tout en étant vive et rythmée. Qu'est-ce que la langue de Cadiot apporte à la lecture du texte de Tchekhov que vous proposez ?

T.O. : Pour mettre en scène un texte dans une autre langue que l'allemand, j'ai besoin de travailler avec quelqu'un en qui j'ai une totale confiance dans son rapport à la langue. D'une part Olivier Cadiot est un écrivain qui connaît mon travail et nous partageons le même intérêt pour le langage quotidien, la langue que l'on parle tous les jours. D'autre part il est poète autant qu'auteur, et j'ai également besoin d'une langue élaborée, bien pensée, qui nourrisse et structure le jeu. C'est le cas avec sa traduction. Enfin, nous avons en effet rajouté du texte, tiré d'histoires propres aux acteurs ou de citations utilisées lors des répétitions.

Thomas Ostermeier, Peter Kleinert (dramaturge du spectacle)
Propos recueillis par Eric Vautrin, Théâtre de Vidy Lausanne, le 18 Février 2016

2.2 A propos de la traduction, par Olivier Cadiot

L'enjeu de ce projet a moins été de proposer une nouvelle version de *La Mouette* que de traduire en français le point de vue d'un metteur en scène. J'ai travaillé à partir de la version allemande du texte adapté par Thomas Ostermeier même si j'ai été fidèle à cette vision, à son désir de fluidité, j'ai utilisé en référence l'excellente traduction de Vitez du russe. C'est une méthode particulière qui fait rebondir le texte dans trois langues et qui le prépare à la scène. L'adaptation en allemand ne proposait pas de réécriture, mais seulement quelques coupes, ce n'est que sur le plateau, grâce aux improvisations des acteurs, que le texte, sur certains points, a trouvé ces prolongements actuels.

Texte consultable sur le site du Théâtre Vidy Lausanne



3- « Une pièce d'amour »,

3.1 Extrait du *Théâtre des idées* d'Antoine Vitez Le leurre du vide

Autrefois, il y a encore trente ans, le théâtre de Tchekhov semblait pour tout le monde extrêmement mystérieux, le sens du texte était impalpable, évanescent. *Ah ! Tchekhov ! Quelle merveille, n'est-ce pas ? Quelle délicatesse ! Mais trop de brume pour peu d'action ! Les brumes du Nord, l'âme slave !* On disait cela, on entendait cela, on l'entend encore, et la conclusion était bien souvent que c'était quand même trop long, trop lent, qu'il fallait adapter cela au goût français (vous savez, ce goût français si allègre, si vif, si ennemi des longueurs), on suggérait quelques coupures.

Les premières représentations qui ont délivré à nouveau sur la scène française le sens vrai des œuvres de Tchekhov furent celles que donna Sacha Pitoëff, dans les années cinquante, reprenant les modèles qu'il tenait de son père. On ne leur rendra jamais assez hommage à tous les deux.

Il restait cependant une certaine idée dans l'air : on aimait Tchekhov parce qu'on croyait qu'il ne voulait rien dire, ou qu'il voulait ne rien dire; ou plutôt on croyait que les paroles apparemment inutiles, et sans intérêt, de ses personnages représentaient la vie même, la banalité, l'absurdité des conversations entendues par le hasard, le Hasard enfin. On aimait Tchekhov comme on aime Apollinaire, *le Lundi rue Christine*, le collage arbitraire des mots quotidiens.

Mais on se trompait encore, car ce n'est pas vrai, et c'est presque décevant : rien n'est laissé au hasard, pas un mot qui n'ait du sens et ne donne quelque indication sur l'action ; tout à fait le contraire de ce qu'on aimait à croire : rien n'est vide.

Il se dégage même, à la lecture attentive de cette œuvre théâtrale somme toute assez courte, une sorte de théorie de la vie entièrement explicable, sans ombre, et la sensation d'un acharnement sarcastique à démonter toutes les machines humaines, sans pitié, sans haine non plus, comme on regarde vivre les colonies d'insectes – et il est vrai qu'on finit par les aimer, je veux dire : les insectes.

La tragédie

Les tragédies ont lieu dans la cuisine, ou au jardin ; le monde des héros et des dieux est descendu parmi nous. Les grandes actions et les petites s'échangent sans cesse, il n'y a pas de noblesse des styles, les grandes figures mythologiques ne sont pas éloignées de nous, mais en nous. Oui, nous portons en nous-mêmes Le Roi Lear et Clytemnestre, dans nos actions les plus triviales. On croit communément que le temps des géants est passé, or nous valons bien les géants.

La présence de Shakespeare dans le théâtre de Tchekhov atteste ironiquement de cette grandeur des médiocres, ou de cette médiocrité des grands. *La Mouette* copie *Hamlet* qui copie *l'Orestie*. Egisthe ou Claudius ou Trigorine occupe indûment le lit de Clytemnestre ou Gertrude ou Arkadina ; il appartient à Oreste ou Hamlet ou Trepnev d'abolir l'usurpation et de tuer l'oppresseur. Une jeune fille, Ophélie ou Nina (ou la Gretchen de *Faust* dont l'enfant aussi est mort), devient folle, mouillé par la rivière ou par la pluie. Il y a encore Polonius, ou Chamraiev, le père de l'autre jeune fille. Et le théâtre dans le théâtre ! Et la grande scène entre la mère et le fils, au troisième acte ! Mais rien de tout cela est réel : Trigorine n'est pas un roi criminel, c'est un écrivain connu et plein de talent, Arkadina est une actrice célèbre, Nina n'est pas folle. Tout cette mythologie n'est que dans l'imagination du jeune homme romantique ; il se tue, lui, au moins, vraiment comme Werther et comme Ivanov, méritant ainsi son titre de Hamlet russe et faisant reculer d'un coup la comédie des gens ordinaires dans la vraie tragédie à l'ancienne manière.

[...]

Une pièce d'amour

C'était bien, avant, Kostia ! Vous vous rappelez ? Quelle vie lumineuse, chaude, heureuse, pure, quels sentiments – des sentiments semblables à des fleurs tendres, gracieuses...

C'est ainsi que l'héroïne de la pièce se souvient du passé. Ce passé où il y avait des sentiments est le passé d'avant l'amour, avant que le Doit et l'Avoir de l'amour charnel ait détruit, justement, les sentiments.

Il est vrai cependant que *La Mouette* est une pièce d'amour. Mais c'est l'amour désintéressé, irréalisable, dérisoire (et pur parce qu'il est dérisoire et qu'aucune relation des corps n'est possible), celui du Docteur Dorn (l'homme à femmes) pour le vieux Sorine (qui meurt de n'avoir jamais été aimé des femmes), et cet amour s'exprime par le sarcasme et le cynisme,

mais c'est bien l'amour ; ou celui du même Sorine au moment de quitter le monde pour la jeune Nina lorsqu'elle y entre. Les amours des amants ne sont jamais l'amour. Ailleurs, peut-être, pas ici.

L'amour est ailleurs, caché – celui qu'on n'attendait pas.

Antoine Vitez,
Programme « *La Mouette* de Tchekhov et *Le Héron* de Vassili Axionov »
in *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991, pp. 541-543

3.2 Mères-fils, extraits de *La Mouette* d'Anton Tchekhov et d'*Hamlet* de William Shakespeare

La Mouette,

Acte 3, Arkadina change le pansement de son fils Tréplev...

Ils évoquent leur rapport à Trigorine (amant d'Arkadina)

Tréplev [...]. Ces derniers temps, tiens, tous ces jours derniers, je t'aime avec la même tendresse, le même élan que quand j'étais petit. En dehors de toi, je n'ai plu personne. Seulement pourquoi, pourquoi a-t-il fallu que cet homme se dresse entre toi et moi ?

Arkadina. Tu ne le comprends pas, Konstantin. C'est l'être le plus noble...

Tréplev. Pourtant, quand on lui a fait savoir que je m'apprêtais à le provoquer en duel, sa noblesse ne l'a pas empêché de jouer les lâches. Il s'en va. Une fuite honteuse !

Arkadina. Quelles sottises ! C'est moi qui l'emmène d'ici. Notre intimité, ça va de soi, tu ne peux pas t'en réjouir, mais tu es intelligent et cultivé, et j'ai le droit d'exiger de toi que tu respectes ma liberté.

Tréplev. Je respecte ta liberté, mais, toi, permets-moi aussi d'être libre, et de considérer cet homme comme je veux. L'être le plus noble ! Tiens, toi et moi, nous en sommes presque à nous disputer à cause de lui, et, lui en ce moment, je ne sais où, dans le salon ou dans le jardin, il se moque bien de toi comme de moi, il fait l'éducation de Nina et il essaie de la convaincre définitivement qu'il est un génie.

Arkadina. Pour toi c'est une jouissance de me dire des choses désagréables. Je respecte cet homme et je te demande de ne pas dire de mal de lui en ma présence.

Tréplev. Et, moi, je ne le respecte pas. Tu veux que, moi aussi, je le considère comme un génie, mais, pardonne-moi, je ne sais pas mentir, et, ses œuvres me rendent malade.

Arkadina. C'est de la jalousie. Les gens sans talent mais qui ont de la prétention, tout ce qui leur reste, c'est de critiquer les talents authentiques. Belle consolation !

Tréplev (*ironiquement*). Les talents authentiques ! (*En colère.*) J'ai plus de talent que vous tous, tant qu'on y est ! (*Il arrache son bandage.*) Vous les routiniers, vous vous êtes emparés de la première place dans l'art et vous ne considérez comme légitime et authentique que ce que vous faites vous-mêmes, le reste, vous l'opprimez et vous l'écrasez ! Je ne vous reconnais pas ! Je ne vous reconnais pas, ni toi ni lui !

Arkadina. Décadent !...

Tréplev. Retourne-y, à ton cher théâtre, et va jouer tes pièces minables et ridicules !

Arkadina. Jamais je n'ai joué dans des pièces comme ça. Laisse-moi ! Toi, même un vaudeville minable, tu n'es pas fichu de l'écrire. Bourgeois de Kiev ! Avare !

Tréplev. Avare !

Arkadina. Miteux !

Tréplev s'assied et pleure doucement.

Arkadina. Nullité ! (*Après avoir fait quelques pas, émue*). Ne pleure pas. Il ne faut pas que tu pleures. (*Elle pleure.*) Il ne faut pas pleurer... (*Elle lui embrasse le front, les joues, la tête*). Mon petit enfant pardon...

Anton Tchekhov

La Mouette, traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Babel, 2001, p. 85-87.

Hamlet,

Acte 3, Hamlet vient de tuer par inadvertance Polonius caché derrière une tapisserie pendant qu'il parlait avec sa mère, Gertude. Il reproche à celle-ci son mariage avec le frère de son défunt père, Claudius.

Gertrude. O Hamlet, ne parle plus !

Tu tournes mes yeux vers l'intérieur de mon âme,

Et j'y vois des taches si noires et si imprégnées

Que leur teinture est indélébile.

Hamlet. Quoi ! Vivre

Dans la sueur rance d'un lit poisseux,

Mariner dans le stupre, faire le câlin et l'amour

Dans une bauge infecte...

Gertrude. Oh ! Ne me parle plus !

Tes mots, comme des poignards, pénètrent mes oreilles,

Assez, tendre Hamlet.

Hamlet. Un meurtrier, un scélérat.

Un esclave qui n'est pas le vingtième du dixième

De votre ancien seigneur, un grotesque de roi,

Un coupe-bourse de l'empire et du pouvoir,

Qui sur une étagère a volé le précieux diadème

Et l'a mis dans sa poche...

Gertrude. Assez !

Hamlet. Un arlequin de roi.

William Shakespeare, *Hamlet*, traduction de Jean-Michel Déprats, Folio,
coll. Théâtre, Edition bilingue, 2005, p. 227

— Focus sur Ostermeier :

1-« L'acteur créateur »

1.1 Extrait d'un entretien avec Thomas Ostermeier et Peter Kleinart :

Eric Vautrin : A propos d'action concrète, vous dites rechercher un « acteur-créateur » au service de ce que vous appelez un « théâtre non théâtral », notamment dans une conférence récente que vous avez donnée sur l'art de l'acteur. Vous y décrivez votre méthode du « storytelling », une manière de conduire des improvisations autour des tensions emblématiques du drame. Dans le cas de *La Mouette*, comment avez-vous travaillé avec les acteurs ? Comment les impliquez-vous dans la recherche de leur personnage ?

T.O. : Le travail de laboratoire sur le jeu d'acteur devient de plus en plus important et passionnant à mes yeux. L'été passé, lors d'une première période de répétition, nous n'avons fait que des exercices pendant deux semaines. Les exercices de répétition, inspirés de Sanford Meisner visent à entraîner la relation avec le partenaire, à être dans l'instant du jeu, ne pas anticiper ses réactions. Pour le *storytelling*, une méthode que j'ai développée au cours des dernières années, nos exercices portaient sur la vie affective des acteurs, leurs histoires d'amour ou de trahison ou à une dizaine d'autres situations liées aux personnages du texte. Ce sont des situations très concrètes et précises : par exemple, vous souvenez-vous d'un jour où vous avez trahi votre partenaire en sa présence dans un même lieu ; ou de la réaction de vos amis après l'échec d'un projet théâtral auquel vous participiez ; etc. Il s'agit ainsi de comprendre les liens entre les situations des personnages dans la pièce et leur propre vie ; et d'explorer comment chacun d'eux aurait réagi dans la même situation – ce qui est tout à fait inspiré de la méthode de travail de Stanislavski. Bien sûr personne ne réagirait toujours de la même façon à une même situation, mais il apparaît une certaine vérité quand un acteur joue une scène à partir de quelque chose qu'il a vécu.

P.K. : L'avantage de cette méthode, pour les comédiens comme pour le metteur en scène, est que lorsque le comédien parvient à esquisser pour lui-même les contours d'une scène, il ne se trouve plus devant la situation comme un étranger, extérieur à la scène : il est alors en mesure de s'y projeter et d'en maîtriser les enjeux pour lui-même. Or dans des dramaturgies comme celle de Tchekhov, il est important que les personnages soient aussi proches que possible des comédiens car il ne s'agit pas d'un théâtre de la prétention, au mauvais sens du mot, où l'on prétend être quelque chose d'autre que ce que l'on est, mais au contraire d'une exploration partagée d'une situation – et

ainsi, notamment, du personnage par le comédien. Cette mise en scène s'appuie particulièrement sur la relation entre le personnage et le comédien, car les comédiens sont en scène durant l'ensemble du spectacle et il n'y a pas de passage brusque entre le jeu et le non-jeu – mais une transition permanente, fluide, quasiment invisible. C'est à mes yeux qui fonde la contemporanéité de cette mise en scène.

En effet, le théâtre est au centre de *La Mouette*, dont la plupart des personnages sont des artistes. Comment la traitez-vous ?

T.O. : A mes yeux, il s'agit davantage d'une réflexion sur les différentes étapes dans la vie d'un artiste. *La Mouette* porte en partie sur le conflit entre les générations, notamment entre artistes. Deux générations s'opposent : celle des artistes établis, prônant un art conventionnel, souvent auto-satisfait, un art qui est probablement d'un assez bon niveau, par exemple la littérature de Trigorine, mais avec un certain manque de radicalité, de liberté et sans doute de passion ; et celle des plus jeunes, qui débudent et qui ne connaissent pas les lois, les règles de la scène, du théâtre, de la narration, mais qui veulent révolutionner le théâtre et l'art, témoigner d'un engagement, au risque d'être ridicules, superficiels et un peu banals dans leur révolte. Ainsi je traite la question davantage d'un point de vue social, en observant les tensions entre les arrivistes, les débutants, les révolutionnaires, les établis et les conventionnels, notamment.

E.V. : Pour conclure, vous avez une autre actualité, car vous venez de faire paraître un nouveau livre sous la forme d'un recueil de conférences qui s'intitule *Le Théâtre et la peur* (Actes Sud, 2016). Pourquoi ce titre ?

T.O. : Cela fait référence à deux sortes de peurs. D'un côté, mon théâtre essaye de réfléchir une société allemande, peut-être aussi européenne, pleine de peurs : une peur qui règne dans tous les domaines la peur de la perte du statut social – sur lequel s'appuie notre système capitaliste – la peur métaphysique du néant, la peur terroriste, politique... J'essaie de rendre compte de la façon dont ces peurs entraînent des comportements humains très limités et obtus, des angoisses, des lâchetés, des maladies physiques comme psychiques et qui sont le résultat de cette peur dominante. Le théâtre est un très bon instrument pour cette nécessaire analyse critique. Et deuxièmement, j'essaie de combattre cette peur à l'intérieur du théâtre lui-même, car dans tous les théâtres du monde il règne la peur de monter sur scène, de ne pas réussir, de l'échec artistique, de

la fin de la carrière... par exemple. Je n'y arrive sans doute presque jamais, mais je tente de donner aux acteurs les moyens de dépasser cette peur dans le jeu et de vivre dans l'instant.

Thomas Ostermeier,
Propos recueillis par Eric Vautrin, Théâtre de Vidy Lausanne, le 18 Février 2016

1.2 Le Partenaire comme impulsion

Conférence de Thomas Ostermeier prononcée le 23 Juin 2015 à l'Académie des Beaux-Arts à Paris

Je vais parler aujourd'hui de ma méthode de travail avec l'acteur. D'où vient mon intérêt pour le jeu d'acteur ? La réponse est double. D'abord du fait que, avant d'être metteur en scène, j'étais spectateur. En tant que spectateur, j'ai eu du mal à retrouver au théâtre des situations, émotions, expériences qui auraient à voir avec ma propre vie et avec la réalité qui nous entoure.

Ce manque ne venait pas uniquement de l'écriture dramatique, mais aussi du jeu des acteurs qui me paraissait difficile à suivre : j'avais du mal à croire les comédiens et à comprendre les situations, les histoires, voir les représentations entières. Je suis donc un spectateur devenu metteur en scène pour mieux comprendre les situations, les histoires, voir les représentations entières. Je suis donc un spectateur devenu metteur en scène pour mieux comprendre le théâtre, les grands textes classiques, l'univers du théâtre, mais aussi moi même, l'être humain. [...]

Ensuite, une question me taraudait sans cesse : celle de savoir comment l'acteur devient lui-même le créateur de son propre art. Quelles sont les sources créatives dont disposent les comédiens dans leur intérieur ? Comment deviennent-ils les véritables auteurs de leur personnage ? Étudier les différentes méthodes de l'art de l'acteur au XX siècle m'a passionné depuis des années de ma formation jusqu'à présent. J'ai d'abord commencé par m'intéresser à la biomécanique de Meyerhold. Ensuite, je me suis plongé dans le théâtre épique de Brecht et dans l'art de l'acteur au Berliner Ensemble. [...]

Premier pilier : La situation d'après Stanislavski

[...] Le moment fondamental dans le travail avec l'acteur est l'analyse de la situation. Tous ceux qui s'intéressent au thème de Stanislavski ont déjà entendu parler de l'importance des circonstances. Prenons comme exemple une scène du quatrième acte de *La Mouette* d'Anton Tchekhov, celle où Nina revient voir Treplev. Les circonstances sont nombreuses et complexe pour chacun de deux personnages. Nina revient après avoir perdu son enfant, raté a carrière d'actrice, avoir été trahie par Trigorine.

Ses parents lui ont interdit de revenir sur le terrain familial, elle est à la campagne depuis deux semaines et se promène chaque jour dans la forêt des heures durant, le temps est terrible, il fait

froid... voilà quelques circonstances de la situation de Nina. Quand à Treplev, il se sent seul : sa mère et Trigorine sont revenus à la campagne à un moment inhabituel, pendant l'hiver, à cause de l'agonie de Sorine. Il ressent une rivalité réciproque avec Trigorine et fait face à une profonde crise de sa vocation et de sa carrière artistique. Reste à trouver comment cette somme d'information peut servir à déclencher le jeu créateur de l'acteur. Bien sûr, Nina a froid ; il pleut, Konstantin est tout seul, etc. Mais quel type d'action entre les deux personnages cela implique-t-il ? On touche là à une chose essentielle dans la méthode de Stanislavski, qui n'est pas bien traduite aujourd'hui : il parle de la circonstance majeure, fondamentale, dominante, maîtresse.

Toutes ces circonstances ne déclenchent pas forcément un jeu ; pour cela, il faut trouver une situation qui pousse l'un des personnages à agir, c'est à dire une situation dramatique.

Une situation qui confronte le personnage à quelque chose qui force à l'action. Et le langage, les paroles ont autant d'actions selon cette méthode. Ce sont des outils dont il dispose le personnage pour modifier la situation à laquelle il est confronté.

Dans cette scène de *La Mouette*, ce qui pousse Konstantin à agir et le bruit qu'il entend à la fenêtre : Nina a frappé et a aussitôt couru se cacher. Konstantin, dans un premier temps, ne la reconnaît pas, Nina tremble, elle est trempée par la pluie. Lorsqu'il la reconnaît, il voit qu'elle est complètement déstabilisée, beaucoup plus maigre qu'auparavant, etc. Il est dans une situation qui le force à agir : à la sauver, en l'occurrence.

Le rôle du metteur en scène est de trouver une situation telle que chacun des personnages sur scène soit forcé d'agir, de tenter de répondre à la situation, de la résoudre. On retrouve chez Stanislavski aussi ce que j'appelle « aiguïser les circonstances » (*die Umstände verschärfen*) : parfois il peut être utile pour l'acteur d'amener quelques circonstances à leur extrême, de les exacerber.

Le Théâtre et la peur, Thomas Ostermeier, trad. De Jitka Goriaux Pelechova
Actes Sud, 2016, pp.109-114

Extrait de La Mouette

Acte 4, Nina revient dans la maison de Treplev après plusieurs années d'absence.

Quelqu'un frappe à la fenêtre la plus proche de la table de travail.

Tréplev. [...] Qu'est-ce que c'est ? (*Il regarde par la fenêtre.*) On ne voit rien... (*Il ouvre la porte-fenêtre et regarde dans le jardin.*) Quelqu'un vient de redescendre les marches en courant. (*Il appelle.*) Qui est là ?

Il sort ; on entend le bruit rapide de ses pas sur la terrasse ; trente secondes plus tard, il revient avec Nina Zarétchnaïa.

Nina ! Nina !

Nina pose la tête sur sa poitrine et sanglote en se retenant.

(*Bouleversé.*) Nina ! Nina ! C'est vous... vous... C'était comme si je le pressentais, mon âme s'est tourmentée horriblement toute la journée... (*Il lui ôte son chapeau et sa pèlerine.*) Oh, ma douce, oh ma précieuse, elle est venue ! Ne pleurons pas, non, non.

[...]

Nina (*scrutant son visage*). Que je vous regarde. (*Lançant un regard à la ronde.*) Il fait chaud, il fait bon... A l'époque, c'était un salon ici. J'ai beaucoup changé ?

Tréplev. Oui... Vous avez maigri, et vos yeux sont plus grands. Nina, ça me fait un peu drôle de vous voir. Pourquoi vous ne me laissez pas vous approcher ? D'où vient que vous ne soyez jamais venu jusqu'à maintenant ? Je sais que vous êtes ici depuis près d'une semaine... Chaque jour je suis allé vous voir plusieurs fois par jour, je restais sous votre fenêtre, comme un mendiant.

Nina. J'avais peur que vous me haïssiez. Chaque nuit, je rêve que vous me regardez et que vous ne me reconnaissez pas. Si vous saviez ! Depuis mon arrivée, je n'ai pas arrêté de marcher par ici... auprès du lac. Auprès de votre maison, je suis venue plusieurs fois, et je n'osais pas entrer. Asseyons-nous.

Ils s'asseyent.

Anton Tchekhov, *La Mouette*, op. Cit., p. 116-117

Second pilier : Le storytelling

[...] J'ai commencé à travailler avec ce que j'appelle le *storytelling*. En tant que metteur en scène, j'analyse les différentes situations de la pièce. J'essaie de constituer un registre de quinze ou vingt situations dramatiques qui proviennent de la pièce. Je propose ensuite ces situations de manière libre aux acteurs, sans leur préciser de quelle scène particulière de la pièce il s'agit.

[...] Il faut préciser que je ne leur demande pas d'improviser, mais de recréer le plus fidèlement possible les situations qu'ils ont vécues dans leur vie. A la fin, on compare leur situation avec une situation précise de la pièce, on analyse les points en commun et les différences, on discute de ce qu'on gardera pour le spectacle.

Troisième pilier : L'exercice de répétitions selon Sanford Meisner

Le troisième pilier de cette méthode de direction d'acteur se nourrit de la technique de Sanford Meisner.

[...] Meisner a imaginé un exercice très simple. Deux acteurs se tiennent face à face et s'observent réciproquement avec attention. L'un d'eux prononce une phrase simple, tirée de l'observation de son partenaire ; par exemple : « Tu es triste ». L'acteur en face répond : « Oui je suis triste » et le second lui répond de nouveau. Et ainsi de suite, vingt, trente, cinquante fois. Dans une deuxième phase de l'exercice, le second acteur répond par la négative : « Non je ne suis pas triste. » Et de nouveau on répète le dialogue quelques dizaines de fois. Ensuite, on enchaîne avec une autre affirmation. C'est tout. Quels sont les avantages ? Premièrement, les acteurs sont obligés d'être complètement dans l'instant présent et absolument à l'écoute de leur partenaire, car ils ne savent pas ce qui va se passer deux secondes plus tard. Si les acteurs sur scène ne savent pas ce qui va se passer l'instant d'après, alors le spectateur devient de plus en plus attentif.

[...] Chaque acteur est différent et chaque acteur est différent chaque soir ; il s'agit d'échanger des impulsions et l'énergie du moment. Ainsi l'action de l'acteur devient-elle en réalité de la réaction : à l'autre, à la situation. Et cela correspond d'autant plus à la situation....

Le Théâtre et la peur, Thomas Ostermeier, trad. De Jitka Goriaux Pelechova
Actes Sud, 2016, pp.114-116

2 La scénographie

Thomas Ostermeier fait appel pour la scénographie de *La Mouette* à Jan Pappelbaum, dont les décors relèvent souvent d'une certaine abstraction, pour créer une situation plutôt intemporelle clairement située dans le temps.

Jan Pappelbaum rencontre Thomas Ostermeier en 1995 et réalise depuis l'ensemble de décors de ses créations. Leur collaboration se poursuit aujourd'hui à travers des évolutions esthétiques et conceptuelles, depuis la nomination d'Ostermeier à la codirection de la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlin en 2001, où Jan Pappelbaum fut un temps responsable du département de scénographie. Ils comptent aujourd'hui plus d'une quarantaine de créations, dont la plupart ont marqué la scène européenne. En France, les premiers témoignages de leur association furent donnés au Festival d'Avignon en 1999, avec *Homme pour homme* de Bertolt Brecht, *Sous la ceinture* de Richard Dresser et *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, témoignant par leurs formes d'une recherche expérimentale féconde. Depuis 2001, le public français a pu voir notamment *La Mort de Danton* (2001) et *Woyzeck* de Georg Büchner, mais aussi *Nora, Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen, (2004), *Anéantis* de Sarah Kane (2005), *Hedda Gabler* d'Ibsen (2007), *Hamlet* de Shakespeare (2008) *John Gabriel Borkman* d'Ibsen (2009). Si au cours de ces années, des transformations apparaissent logiquement dans les scénographies de Jan Pappelbaum – en cédant parfois à des tentatives de séduction d'un public berlinois –, les lignes de force de sa création scénographique restent orientées dans les mêmes directions et se rejoignent dans une similitude structurelle et esthétique. Une de ses premières préoccupations tient dans l'abolition de la frontière scène/salle. Pour se faire, il crée des décors ouvrant largement l'espace scénique, conçus dans une approche architecturale forte d'inspiration postmoderne. Elle s'inscrit souvent sur des plates-formes offrant parfois une mobilité nécessaire à la fluidité du rythme dramaturgique comme à l'intégration d'images projetées, avec un choix de composants qui ne relèvent pas du hasard. « *Je cherche notamment des matériaux qui ne ont pas habituels au théâtre, mais dont la nature expressive et signifiante peut nourrir un projet scénographique.* » Dès leur arrivée à la Schaubühne, les créations Ostermeier/Pappelbaum se sont surtout nourries – mis à part quelques classiques – d'écritures contemporaines en prise directe avec la société d'aujourd'hui. Aussi, en abordant pour la première fois Ibsen, ont-ils axé leurs orientations sur « *les problématiques d'aujourd'hui contenues dans son oeuvre* ». Une approche nécessitant une mise en perspective dans une esthétique du temps présent. Dans cette optique, la

maison de poupée (*Nora*) devient un appartement en duplex dont l'aménagement fait de verre et de métal abrite des meubles et objets, dont un imposant aquarium à l'image symbolique, reflétant une décoration hightech et le luxe d'une classe bourgeoise. Un moyen de suggérer que les tourments et la solitude de Nora sont aussi issus du monde qui l'entoure aujourd'hui. Au-delà de cette dimension, le décor, dans son réalisme, s'avère être une formidable machine à jouer pour les comédiens et sa situation sur un plateau tournant offre au spectateur des angles variés pour la vision du drame, un peu comme un enchaînement de travellings au cinéma profitable au suivi de la représentation. Lorsqu'il envisage d'aborder *Hamlet*, Thomas Ostermeier souhaite en faire une adaptation condensée ; dans un premier temps, sous la forme d'un travail autour de la table avec les comédiens. Si le projet initial a bien évolué, l'image de la table n'a pas totalement été abandonnée par Jan Pappelbaum. Elle a pris une autre dimension. Outre « *l'obligation toujours délicate avec Shakespeare de devoir évoquer les nombreux lieux d'action de ses pièces* », la scénographie devait répondre à la volonté d'Ostermeier d'ajouter un prologue (inédit) consacré à l'enterrement du roi Claudius. Deux paramètres qui ont déterminé les choix scénographiques de Pappelbaum. Une vaste plate-forme rectangulaire surélevée (table) recouverte de terre noire, à la fois tombeau, champ de bataille et reflet métaphorique du monde, constitue l'aire de jeu. Cette surface est dotée d'un cadre mobile automatisé, dont la localisation détermine les espaces de l'action. Accroché à sa partie haute, un rideau de mailles fines, filtre certaines scènes ou est adossé aux comédiens en changeant d'aspect sous les lumières. Il reçoit les projections d'images travaillées, prises le plus souvent en gros plans. Dans le croisement de ces éléments, ce dispositif offre avec rythme et fluidité une efficacité adaptée aux objectifs d'une représentation plus orientée sur l'éclairage des tensions de l'action que sur les ressorts psychologiques des protagonistes. Il témoigne de la recherche de Jan Pappelbaum amorcée lors de ses précédentes réalisations. Pour lui, « *le théâtre est un lieu d'exposition et la plupart de [ses] scénographies sont des variations de cette idée à différents niveaux : structures, espaces de jeu, circulations. C'est [son] côté architecte et [il se] considère davantage comme un architecte d'extérieur que d'intérieur.* »

Photos du décor d'*Hamlet* © Arno Declair



Photos du décor de *Nora* (Festival d'Avignon) © Bellamy



Photo du décor de *La Mouette* © Arno Declair





— Annexe, Biographie de Thomas Ostermeier

Thomas Ostermeier

Né en 1968 à Soltau, Thomas Ostermeier est aujourd'hui l'un des metteurs en scène allemands les plus inventifs et les plus marquants de notre temps. Tout commence véritablement pour Thomas Ostermeier dans une petite salle berlinoise qui s'appelle Die Baracke. A peine sorti de l'école de mise en scène Ernst Busch à Berlin en 1996, Thomas Langhoff, directeur du Deutsches Theater, lui confie la direction de cet espace lié au grand théâtre : on y donne alors des lectures et quelques représentations, mais le lieu n'a pas de direction à proprement parler. Dès 1996, Thomas Ostermeier transforme Die Baracke en un espace de recherche dont le modèle est calqué sur les expériences les plus marquantes des années 20 et 30 à Moscou : soit les studios expérimentaux de Meyerhold et Stanislavski. L'idée forte : pouvoir expérimenter dans des conditions préservées, protégées par l'aval d'une grande institution comme le Deutsches Theater, c'est-à-dire sans obligation de succès. Le lieu est d'abord pensé comme un espace d'expérimentation sur le jeu de l'acteur, mais il permettra surtout la mise à l'épreuve de nouvelles dramaturgies, en échange et dialogue avec l'Angleterre, la France, la Russie, les Etats-Unis,... Les textes sont lus, choisis, traduits, montés : cette effervescence littéraire est menée en collaboration avec le dramaturge Jens Hillje, ami de collègue d'Ostermeier. Autre compagnon de recherche et d'invention qui participe au succès de ce lieu underground, Jan Pappelbaum, scénographe qui continue à travailler avec Ostermeier.

De cette période, l'artiste allemand conserve un goût prononcé pour les nouvelles écritures, dont il alterne régulièrement les mises en scène avec celles de textes classiques. Il tire aussi de ces années de travail expérimental une immense attention aux traductions lorsqu'il monte un texte étranger.

L'aventure Die Baracke s'achève en 1999, et Thomas Ostermeier prend la direction de la Schaubühne avec la chorégraphe Sasha Waltz (elle co-dirige le lieu avec lui jusqu'en 2005). Cette même année 1999, Le Festival d'Avignon accueille trois de ses mises en scène : *Homme pour homme* de Brecht, *Sous la ceinture* de Dresser et *Shopping and Fucking* de Ravenhill. Sylvie Chalysse écrit : « Thomas Ostermeier s'adresse à la classe bourgeoise européenne, cette classe sociale qui a un certain pouvoir économique et médiatique afin d'interroger son mode de vie, ses contradictions,

ses frustrations. Confronter le public à ses mesquineries, ses démissions, rendre criants ses petits arrangements de conscience et dénoncer la comédie sociale qui est la sienne et les violences du monde qu'il contribue à entretenir : autant d'enjeux que l'on retrouve dans des spectacles comme *Nora* d'après *Maison de poupée* d'Ibsen, *Anéantis* de Sarah Kane ou *Eldorado* de Marius von Mayenburg.»

Depuis les années 2000, Thomas Ostermeier a mis en scène près d'une quarantaine de spectacles qui tournent dans le monde entier. En 2004, il est nommé Artiste Associé au Festival d'Avignon. En 2009, Thomas Ostermeier est nommé Officier des Arts et des Lettres par le Ministre français de la Culture. En 2011, il s'est vu attribuer le Lion d'or de la Biennale de Venise pour l'ensemble de sa carrière. Au Chili, sa mise en scène de *Hamlet* a reçu le prix de la critique en tant que meilleure production internationale en 2011 et en Turquie, elle a été couronnée l'année suivante du Prix Honorifique du 18ème Festival international de théâtre d'Istanbul.

Biographie disponible in Dossier de presse du Théâtre de Vidy Lausanne