

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec Le Centre Dramatique national des Alpes et la MC2 de Grenoble. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Ivanov

Texte d'Anton Tchekhov
Mise en scène
de Jacques Osinski



Création à la MC2 de Grenoble, du 4 au 15 octobre 2011

À partir de l'affiche du spectacle conçue par Cnossos. Photo : Jun Takagi

Édito

Ivanov est la première pièce de théâtre écrite par Anton Tchekhov, qui ait été représentée. La version la plus jouée est en fait la seconde, sous-titrée « tragédie » par l'auteur lui-même. Françoise Morvan et André Markowicz en ont proposé une nouvelle traduction, augmentée du texte inédit de la première version, sous-titrée « comédie » (éditions Actes Sud, collection Babel). C'est cette « comédie » que Jacques Osinski, du CDNA de Grenoble, met en scène à partir du mois d'octobre 2011. Cette création est également programmée les 20 et 21 octobre sur la Scène nationale de Saint-Quentin-en-Yvelines et au Théâtre de l'Ouest parisien de Boulogne-Billancourt, du 9 au 13 novembre 2011.

Notre dossier propose des pistes de travail aux enseignants des classes de fin de collège et de lycée (secondes et premières), afin de découvrir cette toute première pièce de Tchekhov à partir de sa représentation. Ces pistes, limitées en nombre, ne visent pas à épuiser la richesse de l'œuvre.

Les axes explorés avant la représentation portent sur la recherche d'hypothèses de mise en espace à partir des scènes d'exposition, puis sur une étude des problématiques que pose le texte.

Après la représentation, les élèves sont invités à observer la caractérisation des personnages par leur jeu et à cerner les partis pris de mise en scène de Jacques Osinski.

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Scène d'exposition et choix scénographiques [page 2]

Approfondir la découverte du texte [page 5]

Rebonds et résonances [page 9]

Après la représentation :
pistes de travail

Rassembler les impressions
autour des personnages

[page 11]

Partis pris de mise en scène

[page 13]

Annexes

Biographie de Tchekhov [page 17]

Ce qu'Ivanov dit de lui [page 18]

Ce que les autres disent d'Ivanov
[page 19]

Lettre de Tchekhov à Souvorine
[page 20]

Notes de mise en scène [page 21]

Interview de Jacques Osinski
[page 22]

Jacques Osinski,
parcours artistique [page 24]

Équipe artistique [page 25]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

LECTURE DÉCOUVERTE DE LA SCÈNE D'EXPOSITION

Un espace théâtral complexe

→ Proposer une lecture en classe de la scène d'exposition en nommant un lecteur des didascalies. Lire les scènes 1 et 2 de l'acte I (pages 17 à 21) en arrêtant la lecture à la didascalie « La fenêtre se referme ».

→ Procéder ensuite à une mise en espace de ces deux scènes.

Les didascalies chez Tchekhov sont nombreuses et précises. Il se préoccupe de chaque geste ou attitude des acteurs, ainsi que des émotions qu'ils doivent montrer. Son traitement de l'espace et du temps est imprégné de son expérience du récit. Au XIX^e siècle en effet, les didascalies se développent, influencées par les descriptions romanesques.

Il y a dans ce premier acte un extérieur – le jardin –, où se trouvent Ivanov et Borkine, et un intérieur invisible mais audible, que l'on devine grâce à la fenêtre ouverte et où se trouvent deux autres personnages : Anna Péetrovna et Chabelski. Ainsi, l'espace théâtral est immédiatement complexe, avec une communication à plusieurs niveaux : Ivanov et Borkine se parlent, mais les personnages dans la maison ne les entendent pas, d'autant moins qu'ils jouent du piano ; Anna s'approche à la fenêtre et s'adresse aux deux hommes, Chabelski n'entend pas ; Ivanov s'adresse à son oncle en criant, par-dessus la tête d'Anna : c'est la didascalie qui indique qu'il a été entendu. Tchekhov cherche à installer un espace global qui permet au spectateur d'aborder les personnages sous plusieurs points de vue. Il semble vouloir recréer au théâtre l'omniscience du narrateur romanesque.

L'espace théâtral est ici ouvert, dépassant le « cadre de scène ». Il fonctionne, par anticipation, comme au cinéma en usant d'un effet de « hors-champ ».

→ À partir du travail de repérage effectué ci-dessus, quelle scénographie peut-on envisager pour cet espace théâtral ?

Il s'agit d'amener les élèves à s'interroger concrètement sur la création d'un espace de représentation qui figure le dedans et le dehors. Comment répartir ce qui est vu et ce qui est caché ?

Les paroles entrelacées et les différents réseaux de dialogue induisent un espace qui repousse les limites du cadre de scène et des coulisses classiques. Cette approche de l'espace ouvre des perspectives non conventionnelles et non réduites à la structure classique. Il est possible de jouer sur des espaces à demi montrés, des transparences ou opacités que des matériaux comme le tulle ou les vitres, associés aux techniques d'éclairages permettent de créer. Il est possible de créer un espace unique mais polymorphe. Le travail dans ce sens implique d'interroger la scénographie en priorité dans sa dimension théâtrale en terme de jeu, d'espaces de circulation et de dramaturgie davantage qu'en terme de facture réaliste et historicisée ou d'adaptation contemporaine.

Les élèves peuvent concrétiser leurs idées par des schémas, dessins, maquettes...

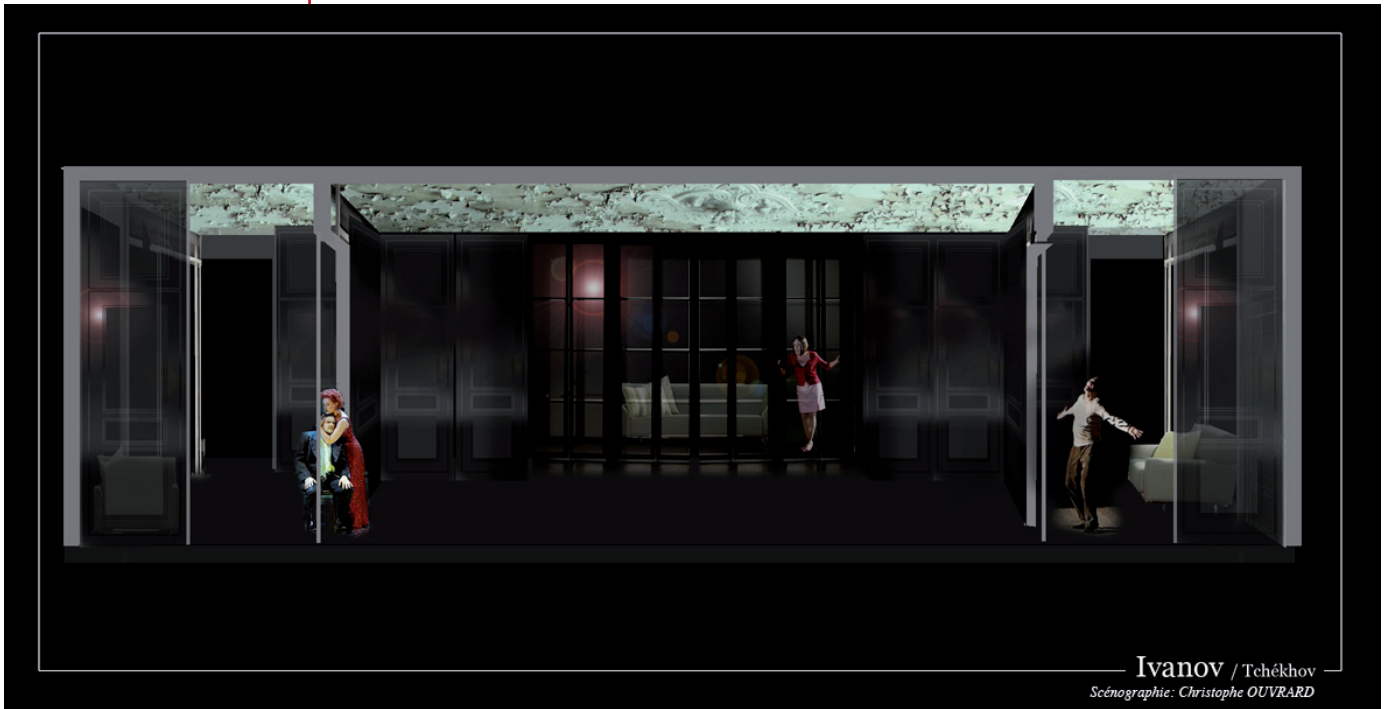
Après un travail émanant des élèves, on peut leur montrer le projet du scénographe Christophe Ouvrard et commenter sa proposition.

Une recherche scénographique adaptée

| n°136 | septembre 2011 |

→ Quels espaces se dégagent de cette proposition scénographique ? Comment évolue-t-elle ? Quelles sont les dominantes de couleur et de matériaux ? En quoi cela nous renseigne-t-il sur le parti-pris de mise en scène ? Cela correspond-il à vos attentes ?

Pour l'ensemble du travail sur la scénographie et les costumes, voir en dans la partie *Rebonds*, l'activité « multimédia ».



Jacques Osinski, on le voit, opte pour une mise en scène atemporelle. C'est pour lui une manière de rapprocher l'univers de Tchekhov de celui des spectateurs et des comédiens en mettant en avant l'universalité des drames humains qui s'y jouent.

Le traitement de l'espace, du temps et des personnages, loin des conventions classiques, est fortement imprégné de celles du roman. Un espace temps éclaté qui renvoie aussi bien au quotidien qu'à une dimension universelle. Ainsi, les personnages des pièces de Tchekhov (et de ses récits) sont des êtres ordinaires qui n'ont aucune antériorité référentielle, ce ne sont pas des « types », mais des individus.

Leur banalité les exclurait d'emblée des tragédies et des comédies classiques. En revanche, leur complexité psychologique les rattache indéniablement à des personnages de romans. Ils sont les héros d'aujourd'hui, ceux que Walter Benjamin identifie comme « hommes ordinaires », ceux dont la vie bascule dans la tragédie à force de drames personnels insignifiants et quotidiens, ceux que Tchekhov qualifie d'« hommes inutiles », des anti-héros. « Ivan Ivanovitch Ivanov, c'est-à-dire tout le monde et n'importe qui », note André Markowicz dans la préface de sa traduction¹.



Ivanov / Tchekhov

Scénographie: Christophe OUVARD

→ En adoptant le parti pris d'a-temporalité de Jacques Osinski, demander aux élèves de chercher qui ils verraient dans les rôles d'Ivanov, d'Anna Petrovna, de Ljev, de Sacha, de Chabelski, Babakina, Lébédév, mari et femme, etc. ? Ce peut être des comédiens connus tout aussi bien qu'une personne de votre entourage ou de votre lycée. Vous déterminerez votre choix et le justifierez en fonction du rôle.

→ Faire faire ensuite une proposition de costume en réfléchissant aux questions d'âge, de condition, de rôle, de caractère... Les élèves peuvent s'aider de magazines ou d'autres supports picturaux et font une proposition finale personnelle en expliquant les étapes de leur recherche.

Le costume joue un rôle important puisqu'il permet immédiatement au spectateur d'identifier les caractéristiques du personnages tout en s'efforçant de ne pas dire ce que le jeu de l'acteur ou le texte peuvent prendre en charge. Il faut donc être dans la juste mesure et justifier ses choix.

La costumière Hélène Kritikos, créatrice des costumes de la mise en scène de Jacques Osinski, travaille toujours à partir des comédiens. Il lui est nécessaire de savoir qui va porter le costume pour le créer. La même démarche proposée ici aux élèves sera porteuse de réflexions sur les personnages et les rôles dans la perspective de la réalisation scénique de la pièce.

1. *Ivanov*, d'Anton Tchekhov, traduction du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Babel, Actes Sud, 2000.

Une seule pièce mais deux versions : de la comédie au drame

| n°136 | septembre 2011 |

→ **Observer la dynamique de la pièce. Faire relever aux élèves la fin de chaque acte et leur proposer de réfléchir à la remarque suivante de Tchekhov :**

« *C'est la première fois que j'écris une pièce – ergo – les erreurs sont obligatoires. Le sujet est complexe et pas bête. Je termine chaque acte comme mes nouvelles : je mène l'action tout doux, tranquille, et, vlan, le spectateur prend tout dans la figure.* » (lettre d'Anton Tchekhov du 10 ou 12 octobre 1887, à son frère Alexandre.)

On peut faire observer les ruptures en fin d'actes et relever les pauses, ou silences qui émaillent le texte. André Markowicz préconise un arrêt de dix secondes par

silence, ce qui induit des variations rythmiques et une relation significative au temps. Ce traitement du temps permet de sentir l'atmosphère dite « Tchekhovienne » empreinte d'ennui. Chez Tchekhov les ellipses et les questions relatives au passage du temps en font un personnage à part entière.

→ **Faire lire les scènes 8 et 9 du tableau 2 de l'acte IV de la comédie et la scène 11 de l'acte IV du drame. Quelles sont les différences notables entre les deux pièces ?**

Première version	Deuxième version
Dans le tableau 2, le mariage a eu lieu : Sacha et Ivanov sont mariés et les invités font la fête.	Au début de l'acte IV, Lvov précise que le mariage n'a pas encore eu lieu : La bénédiction devrait commencer maintenant... On les bénit puis on les conduit à l'église (p. 251). Il prononce un long monologue qui montre qu'il hésite à faire un scandale.
Dans la scène 8, Lvov est d'abord seul en scène, il montre son indignation, se réclame avec nervosité de son honnêteté et de son devoir. Il insulte Ivanov devant tout le monde (p. 144).	Dans la scène 11, on comprend que le mariage n'a pas encore eu lieu : Borkine : « On vous attend à l'église depuis longtemps, et, vous, vous êtes ici à faire de la philosophie. » (p. 273)
Dans la scène 9, tous sont présents, Sacha sort de la salle voisine après coup ; elle est absente durant tout le tableau 2.	Sacha est présente durant tout l'acte IV : elle a un rôle beaucoup plus étoffé ; mais elle sort à la fin de la scène 9 et entre de nouveau dans le cours de la scène 11.
Sont présents Lvov, Lébédév, Chabelski, Borkine, Kossykh puis Sacha.	Lvov entre et insulte Ivanov sans plus hésiter, il explique les raisons de son comportement.
Ivanov s'éteint discrètement, à part, dans un fauteuil ; il meurt vraisemblablement d'un infarctus.	Ivanov se suicide devant Lébédév, Chabelski, Borkine, Lvov et Sacha.

Dans le cadre d'un travail sur les réécritures, on peut comparer les deux versions. On constate que dans les deux versions le personnage principal meurt. Pour Tchekhov, la différence entre comédie et drame ne réside pas dans le dénouement heureux ou malheureux, selon la tradition du théâtre classique. Cette différence d'appellation vient essentiellement du goût et des attentes du public et des directeurs de théâtre. La première version était une commande du Théâtre Korch de Moscou, où les conditions de répétitions n'étaient pas optimales : peu de temps, comédiens médiocres, pas de véritable mise en scène, et un accueil polémique. La deuxième version montée un an et demi plus tard, au Théâtre Alexandra de Saint-Petersbourg, conduite dans de meilleures conditions, a motivé la réécriture du texte pour un public de connaisseurs. Tchekhov a suivi les conseils de son ami Alexis Souvorine, directeur de la revue *Le Nouveau Temps* et les attentes du public, tout en s'appuyant sur des acteurs confirmés, dont la comédienne Maria Savina

qui a permis le développement du personnage de Sacha.

La première version, dite « comédie » présente une critique féroce et par moments caricaturale de la société dans laquelle évoluent les personnages, en particulier à travers les personnages secondaires comme Kossykh ou Avdotia Nazarovna qui font sourire. Dans le drame, la critique s'est adoucie et la présence continue de Sacha dans le quatrième acte dramatise le dénouement car Sacha, qui pressent qu'Ivanov lui échappe, cherche à tout prix à le sauver de son sentiment d'échec. Le fait que le mariage n'ait pas eu lieu participe aussi de la dramatisation car Sacha n'aura pas droit au bonheur. Ainsi donc, la deuxième version peut paraître plus noire car le spectateur peut avoir le sentiment que les personnages n'échappent pas à un destin tragique. Cependant, la notion de genre reste floue pour Tchekhov.

« On exige du héros, de l'héroïsme, qu'ils produisent des effets scéniques. Pourtant, dans la vie, ce n'est à tout bout de champ qu'on se tire une balle, qu'on se pend, qu'on déclare sa flamme, et ce n'est pas à jet continu qu'on énonce des pensées profondes. Non ! Le plus souvent, on mange, on boit, on flirte, on dit des sottises. C'est ça qu'on doit voir sur la scène. Il faut écrire une pièce où les gens vont, viennent, dînent, parlent de la pluie et du beau temps, jouent au whist, non par la volonté de l'auteur, mais parce que c'est comme ça que ça se passe dans la vie réelle. Alors, naturalisme à la Zola ? Non, ni naturalisme, ni réalisme. Il ne faut rien ajouter à un cadre. Il faut laisser la vie telle qu'elle est, et les gens tels qu'ils sont, vrais et non boursoufflés. »

Tchekhov, conversation avec Serge Gorodetski.

Critique sociale et réalisme

→ **En prenant l'ensemble des caractères qui peuplent la pièce, on peut étudier la critique sociale qui se profile derrière le drame sentimental. Faire étudier plus particulièrement Chabelski, Anna, Borkine et Lebedev. Sur quels points porte la critique de Tchekhov ? En quoi cet aspect de la pièce nous ramène-t-il à un réalisme social ?**

L'attachement des personnages à l'argent est omniprésent. Par exemple, Ivanov est constamment à cours d'argent, c'est la raison qu'il donne pour ne pas emmener Anna en Crimée (acte I, scène 3, p. 25) ; dans l'acte II, on se rend compte que Zinaïda Lébedev est terriblement avare (au point de ne servir à ses invités que de la gelée de groseilles dont elle a des stocks) et une redoutable créancière qui

n'admet aucun délai (scène 7, p. 71) ; dans la scène 12 (p. 75), Borkine et Chabelski mettent au point un stratagème pour que Babakina, la riche veuve, consente à épouser le Comte : elle y gagnerait un titre et lui, une fortune !

Par ailleurs, la satire sociale à la limite de la caricature féroce apparaît à travers un certain nombre de personnages secondaires :

- Chabelski, immature, irresponsable et antisémite (acte I, scène 2, p. 20 – scène 3 p. 24-25 – acte III, scène 1, etc.) ;
- Kossykh, dont la cervelle ne contient que les situations les plus critiques de ses parties de whist (acte II, scène 1, scène 8 – acte III, scène 1, etc.) ;

- Borkine, grossier et vulgaire, l'image même du parvenu toujours à l'affût d'une combine qui le sauve de la faillite (acte I, scène 1 – acte II, scène 12, etc.);
- Lébédév, alcoolique et confus, soumis à la tyrannie de sa femme, partagé entre son amour pour sa fille et l'avarice de Zinaïda (acte II, scène 4 – acte III, scène 1, p. 81 ; scène 5, p. 91 à 95 – acte IV, scène 3, etc.).

Enfin, Tchekhov montre une société où l'on s'ennuie beaucoup, et pour s'occuper, on ne sait qu'inventer : on médite des autres, en particulier d'Ivanov au point d'en excéder Sacha (acte II, scène 3). On médite d'Anna Pétrovna parce qu'elle est juive et a renoncé à ses origines par amour (idem, p. 55); on suppute sur d'éventuels mariages; on joue aux cartes et on boit (acte II, scène 5). Le thème de l'ennui revient fréquemment dans la bouche de Chabelski (acte I, scène 6, p. 36) comme chez les personnages secondaires (acte II, scène 5, p. 66). On trouve également lors du dialogue final entre Chabelski et Lébédév (acte IV, tableau 2, scène 3, p. 134-135) une dénonciation de la bêtise de ces gens de



La famille Tchekhov dans son domaine de Sodovaya-Kudrinskaya en 1890. Auteur inconnu, oeuvre dans le domaine public.

province qui ne savent que faire de leur vie. Le tableau général que dresse alors Tchekhov de la société russe provinciale est cruel et sans indulgence, et il prête à rire.

« À la lassitude, à l'ennui et au sentiment de culpabilité, ajoutez encore un autre ennemi. C'est la solitude. Si Ivanov avait été un fonctionnaire, un acteur, un pope, un professeur, il serait habitué à sa situation. Mais il vit dans son domaine. Il est en province. Les gens sont soit des ivrognes, soit d'enragé joueurs de cartes, soit des gens comme le docteur... Ils n'ont rien à faire de ses sentiments et des changements qui se sont produits chez lui. Il est solitaire. Les longs hivers, les longues soirées, le jardin désert, les pièces désertes, le comte toujours grognant, l'épouse malade... Nulle part où aller. Et donc, à chaque minute, une question le taraude : où donc se mettre ? »

Lettre d'Anton Tchekhov à son ami Souvorine¹.

La question de l'antisémitisme

L'antisémitisme est certainement ce qui interroge le plus le spectateur d'aujourd'hui. Le personnage d'Anna incarne particulièrement la question.

→ Fin des actes II et III : que peut-on conclure de l'espace qu'Anna Pétrovna occupe dans la pièce, et du coup, sur le rôle qu'elle y tient ? (Cette question peut être traitée après la représentation.)

Anna Pétrovna est constamment à l'extérieur de l'espace théâtral : dans l'acte I, on nous la présente derrière une fenêtre, ou bien à la fin de l'acte, à l'extérieur de la fête organisée par les gens de la maisonnée, et surtout à l'extérieur de la fête chez les Lébédév où son mari ne l'emmène pas. Par la suite, à la fin des actes II et III, elle arrive toujours eu mauvais moment, là où on ne l'attend pas. Elle crée ainsi bien sûr l'effet de surprise et amorce systématiquement le dénouement de la pièce.

1. *Ivanov*, d'Anton Tchekhov, traduction du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Babel, Actes Sud, 2000. Toutes les citations sont extraites de cet ouvrage.

Mais surtout, elle est l'étrangère, celle que personne ne fréquente, celle que même son mari dédaigne.

Cette solitude d'Anna est liée à son état intrinsèque :

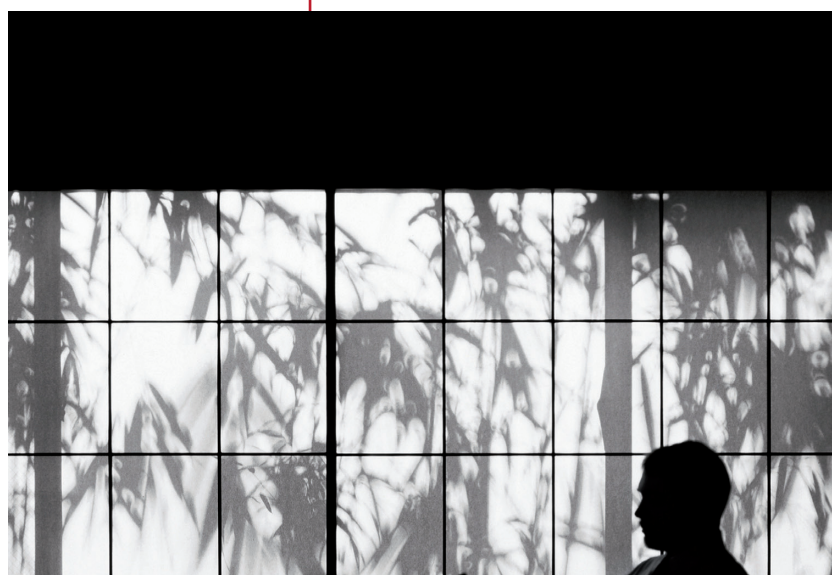
- Elle est juive.
- Elle a renoncé à ses origines par amour.

L'espace scénique de la mise en scène de Jacques Osinski rend particulièrement compte de ces ambiguïtés avec ses transparences et opacités dans un espace unique parcellisé.

Les personnages de la pièce expriment clairement un antisémitisme primaire, qui peut

paraître choquant aujourd'hui. Le vocabulaire utilisé ne serait plus admis dans une pièce contemporaine française : par exemple, le mot « youpin, youpine » revient régulièrement, Chabelski se moque d'Anna en imitant l'accent juif (acte I, scène 4, scène 7), traite Anna avec un certain mépris : « *Vous avez moins d'oreille qu'un brochet farci et, votre toucher, c'est une honte!... Un toucher juifard, tubard, qui pue l'ail à dix verstes...* » (acte I, scène 2). Dans la scène 4, il lui sort un dicton de sa façon : « *Juif baptisé, voleur gracié, rosse retapée – même tabac* ». On peut remarquer qu'Anna ne se choque pas particulièrement de ces réflexions, elle en rit même. Cette manière de s'exprimer est courante dans la Russie de la fin du XIX^e siècle où l'antisémitisme est banal et éprouvé par tous. On peut le rapprocher de l'antisémitisme français de la même époque (affaire Dreyfus) ou de celui de l'entre deux guerres. Tchekhov ici se contente de traiter de manière ordinaire un sujet devenu aujourd'hui sensible, qu'il convient donc de replacer dans son contexte historique.

Ce qui est plus grave pour la petite société provinciale que décrit Tchekhov, c'est qu'Anna a renoncé à ses origines : elle s'est convertie au christianisme, elle a été reniée par ses parents, et a perdu toute la fortune à laquelle elle pouvait prétendre (voir les commentaires dans la scène 3 de l'acte II). C'est principalement pour cette raison qu'elle est mise au ban de ce tout petit monde : abandonner sa religion, c'est abandonner son identité, c'est n'être plus personne. De même Ivanov, en épousant une juive, même convertie, s'est mis à l'écart de cette société, c'est la raison pour laquelle il est particulièrement maltraité par les ragots et médisances en tous genres. Nul ne peut avoir d'indulgence pour un tel homme, excepté l'amoureuse Sacha et son père qui fait preuve d'une bonté un peu aboulique.



ANTON TCHEKHOV
MISE EN SCÈNE **JACQUES OSINSKI**
IVANOV
MC2 : DU 4 AU 15 OCTOBRE
RÉSERVATIONS : WWW.MC2GRENOBLE.FR | 04 76 00 79 70
PRODUCTION CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DES ALPES - GRENOBLE

cdna
CENTRE DRAMATIQUE
NATIONAL DES ALPES
GRENOBLE

conception : Cossas | photo : Jan Talagi

→ Proposer aux élèves de lire la note d'intention de Jacques Osinski (annexe), afin de repérer les intentions et enjeux dramaturgiques de sa mise en scène avant d'aller voir la pièce.

REBONDS ET RÉSONANCES

Dans le domaine de la peinture

| n°136 | septembre 2011 |

Dans le cadre de l'histoire des arts l'étude d'*Ivanov* permet d'aborder un aspect de la peinture russe de la fin du XIX^e siècle. Il s'agit du mouvement réaliste qui apparaît à partir de 1863 et qui dure jusque dans les années 1890.

Ce mouvement se caractérise par son rejet de l'enseignement de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg et le refus des seuls thèmes historiques ou religieux. Il correspond au courant artistique qui se développe en France avec Courbet à la même époque. En Russie les peintres réalistes connus sous le nom de *Peredvizhniki* (c'est à dire *Ambulants* ou *Itinérants*) fondent en 1870 la Société des Expositions Artistiques Ambulantes dont le but est d'exposer les toiles dans les grandes villes afin de rendre les œuvres d'art accessibles à un plus vaste public. Une nouvelle génération de peintres influencés par les écrits naturalistes de Dostoïevski et de Tolstoï souhaite traiter de sujets contemporains proches de la réalité politique et sociale russe. Leurs peintures s'intéressent donc principalement aux conditions de vie du petit peuple et témoignent des inégalités sociales de l'époque. Ce travail correspond à l'esprit démocratique et critique qui émerge dans la société russe de cette fin de siècle.

Le peintre le plus connu représentatif de ce mouvement (mais on pourrait citer aussi Savrassov, Makovski, Kramskoï, Gay) est Ilya Repine (1844-1930) dont les œuvres *Les Hâleurs de la Volga* ou *la Procession religieuse dans la province de Kursk* témoignent de sa sympathie pour le peuple et de son désir de rendre compte de la « réalité ». Ainsi, il écrit en 1870 : « Je suis proche des idéaux de Gogol, Tourgueniev, Tolstoï... De toutes mes misérables forces je tâche d'incarner mes idées dans la vérité ; la vie qui m'entoure m'émeut trop, me travaille sans répit, m'appelle à mon chevalet ; la réalité est trop cruelle pour y broder la conscience tranquille des motifs insolites. »

Il compose aussi de nombreux portraits de contemporains célèbres ou non.

→ **Proposer aux élèves de chercher la page concernant Ilya Repine sur Wikipedia. Cette page propose un grand nombre de portraits qui permettent d'abord de faire une lecture d'image de portraits réalistes puis demander aux élèves de choisir parmi ces portraits ceux qui leur semblent le mieux correspondre à l'idée qu'ils se font d'Ivanov, de Llov, de Lébédév et de Chabelski.**

Dans le domaine de la musique

Écouter un extrait de *Francesca da Rimini* de Tchaïkovsky, inspiré du chant de l'Enfer dans la *Divine Comédie* de Dante, dont les différents mouvements d'andante et d'allegro peuvent évoquer les états d'âme d'Ivanov

jusqu'à l'allegro final (la mort d'Ivanov?)
« Je tombai comme tombe un corps sans vie » (*La Divine Comédie*, l'Enfer, V, 142).

Pour aller plus loin :

Même si Ivanov n'a pas donné lieu à proprement parler à une adaptation cinématographique, on peut faire découvrir aux élèves l'univers de Tchekhov tel que le traduit en images le réalisateur russe Nikita Mikhalkov, en leur faisant découvrir :

- Partition inachevée pour piano mécanique (1977), inspiré, entre autres, de Platonov ;
- Les Yeux noirs (1987), inspiré par La Dame au petit chien (récit) de Tchekhov.

Activités multimédia et technologiques

→ Demander aux élèves d'utiliser des logiciels de simulation et création d'univers avec éditeurs de personnages, pour ceux qui en possèdent, et de créer le décor imaginaire de la pièce ainsi que les personnages de la pièce et leurs costumes.

En technologie on peut construire la maquette du décor, par exemple, à partir d'un logiciel de création en 3D.

Ivanov

D'Anton Tchekhov

Mise en scène : Jacques Osinski

Traduction : André Markowicz et Françoise Morvan

Lumières : Catherine Verheyde

Scénographie : Christophe Ouvrard

Dramaturgie : Marie Potonet

Costumes : Hélène Kritikos

Avec : Véronique Alain (Savichna), Vincent Berger (Ivanov), Delphine Cogniard (Babakina), Grézel Delattre (Anna Pétrovna), Jean-Claude Frissung (Lébédev), Delphine Hecquet (Sacha), Baptiste Roussillon (Chabelski), Stanislas Sauphanor (Doudkine), Arnaud Simon (Borkine), Alexandre Steiger (Lvov).

Production : Centre dramatique national des Alpes, Grenoble

Corréalisation : MC2 Grenoble

Avec le soutien du JTN Jeune Théâtre National

Créé à la MC2 de Grenoble. Du 4 au 15 octobre 2011.

Tournée : 20 et 21 octobre – Scène nationale de Saint-Quentin-en-Yvelines, et du 9 au 13 novembre 2011 au Théâtre de l'Ouest parisien de Boulogne-Billancourt.

Ivanov est publié aux éditions Actes Sud, collection Babel, dans la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan en 2000.

Nos chaleureux remerciements à Jacques Osinski, Marie Potonet, Christophe Ouvrard, Hélène Kritikos, Pierre Grosbois,

au Centre dramatique national des Alpes, à la MC2 de Grenoble, à la DAAC de l'académie de Grenoble qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Remerciements particuliers à Delphine Gouard, de la MC2, et à François Morel, du CRDP de Grenoble, pour leur soutien toujours discret mais efficace.

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 : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

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

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR de Lettres-Théâtre

Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, Directrice adjointe, direction de l'édition, CNDP

Auteurs de ce dossier

Sophie DEMAZEAU, Professeur de Lettres
Sylvie MOLLIERE, Professeur de lettres-Histoire

Véronique PERRUCHON, Professeur de spécialité théâtre

Directeur de la publication

Jean-Jacques CLAUDE, Directeur du CRDP de l'académie de Grenoble

Responsable de la collection

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

Responsabilité éditoriale

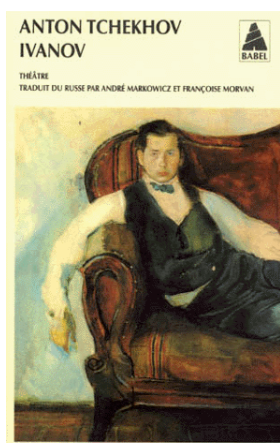
Laurence MARION, CRDP de l'académie de Grenoble

Maquette et mise en pages

D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556



Après le représentation

Pistes de travail

RASSEMBLER LES IMPRESSIONS AUTOUR DU PERSONNAGE

Outre un retour général sur l'ensemble de la représentation en terme d'appréciation et de compréhension, on amènera les élèves à affiner

leur perception, en revenant notamment sur le jeu, le rythme, les personnages et le traitement des relations à l'espace.

Comment jouer et être Ivanov

→ **Quelle impression se dégage d'Ivanov au début de la représentation ? Comment cette image donnée évolue-t-elle ?**

Lorsque le public arrive, Ivanov est déjà en scène, il lit dans un fauteuil. Cette scène de détente et de solitude est de courte durée et ne se renouvellera plus. Tout s'enchaîne vite, on n'arrête pas de parler, on entre et on sort comme dans un moulin, le monde et ses préoccupations le dérangent. Dès la première scène, lorsque Borkine lui parle de la paye de ses ouvriers, il rétorque : « Et qu'est-ce que vous voulez que j'y fasse, moi, maintenant ?

Allez, découpez-moi, mettez-moi en rondelle... Et qu'est ce que c'est que cette sale habitude de venir me harceler juste au moment où je suis en train de lire... ». Le flot continu ne s'arrête même pas pendant les changements d'acte et de décor puisque ces changements « à vue » sont effectués par les comédiens eux-mêmes. Le mouvement inexorable de la machine nous conduit à l'issue de la pièce sans vraiment de répit. Le début de la pièce traduit bien la contradiction entre les aspirations d'Ivanov à la quiétude et le rythme effréné et vain qui l'entoure.



Photo de répétition : Vincent Berger (Ivanov) © Pierre Grosbois

→ Dans un deuxième temps, on peut demander aux élèves de se souvenir de situations ou répliques dans lesquelles Ivanov montre clairement son agacement ou son indifférence.

Le décor, un intérieur unique, ressort d'une fausse intimité. C'est un lieu ouvert à tous les vents. Au début de l'acte III, Lebedev et Chabelski, puis Lvov, sont installés dans le bureau d'Ivanov. Ils font « comme chez eux », mangent, boivent... Ivanov tente de les en chasser, mais la scène tourne autrement. À la fin de cette scène, Ivanov supplie : « Pavel, mon vieux, laisse-moi seul... ». Même avec Sacha, jamais ils ne pourront aller au bout de leurs échanges, leur intimité sera toujours dérangée. Durant toute la pièce Ivanov aspire à la solitude, à la tranquillité et au repos, que seule la mort lui rendra.

→ Quels sentiments peuvent provoquer chez le spectateur son apparente indifférence ou insensibilité ?

Le personnage d'Ivanov se caractérise par un décalage entre ce qu'il dit et ce qu'il joue. Sans être fermé, il est en marge, ne comprend

pas, ne peut pas ou ne veut pas comprendre, la gravité qui l'entoure. Il est centré sur lui-même. Ainsi la maladie mortelle de sa femme, Anna, ne semble pas l'atteindre. Lorsque Lvov (acte I, scène 3) lui parle de la phtisie de son épouse et de l'intérêt d'une cure en Crimée, il évoque des raisons matérielles pour refuser le voyage. Le jugement du docteur Lvov est sans appel : « Nicholaï Alexéévitch¹, faites en sorte que j'ai une meilleure opinion de vous ! » Ce à quoi Ivanov répond : « Tout ça, c'est vrai, c'est vrai... Je dois être affreusement coupable, mais mes pensées sont si confuses, j'ai l'âme comme engourdie par une sorte de paresse, et je ne suis pas en état de me comprendre moi-même. Je ne comprends rien, ni les gens, ni moi-même... ». Au bout du compte, c'est un personnage qui pourrait paraître antipathique mais que l'on ne juge pas, tout comme Tchekhov qui se veut le « témoin impartial » de ses semblables. Ivanov n'est pas un cynique car il souffre vraiment de son état et de ce qu'il fait endurer à sa femme, ou même à Sacha. Il apparaît comme séparé de tout, détaché, dans une sorte de mélancolie qu'aujourd'hui nous rapprocherions d'un état dépressif. Lvov, le docteur est, en réalité, face à deux malades, mais il n'en voit qu'un, Anna, pour laquelle ses sentiments de compassion frôlent ceux de la passion.

Ivanov : un héros romantique ou un anti héros ?

Pour aller plus loin dans l'étude du personnage : La lecture du texte et la prise en compte de l'ensemble de l'œuvre de Tchekhov renvoient un portrait du héros Tchekhovien contrasté et complexe. Ivanov est considéré par le public de l'époque comme un « homme de trop » ou « un homme inutile », dans le goût de Tourgueniev, mais Tchekhov s'en défend dans une très longue lettre adressée à Souvorine dans laquelle il explique comment il voit ses personnages et en particulier Ivanov (annexe 4) : d'après lui, Ivanov a eu un passé brillant, il est intelligent, généreux et honnête, il suscite de véritables passions chez les femmes, mais toutes ces qualités semblent s'être délitées au fil du temps. À trente cinq ans, c'est un homme qui paraît fini, épuisé par toutes ses tentatives avortées, déçu par sa vie amoureuse et familiale, sans énergie et sans volonté.

On pourrait rapprocher Ivanov d'un héros romantique par son indécision, sa difficulté à agir, son aspiration à vivre autre chose, son ennui, et la souffrance que tous ces sentiments engendrent. Cependant, pour Tchekhov, il n'est pas vraiment un héros romantique ; il est

simplement un homme ordinaire empêtré dans sa lassitude et son indécision. Il n'y a pas chez Ivanov de complaisance dans la souffrance mais une lucidité qui le paralyse et l'épuise. (Acte I, scène 3, annexe 2). Les ragots, l'inquiétude liée à son état, le sentiment d'une forme d'impuissance le détruisent peu à peu. Il éprouve un fort sentiment de culpabilité qui n'est pas seulement lié au décès d'Anna Péetrovna ; Ivanov parle constamment d'une faute qu'il aurait commise mais dont il ignore tout. Il ne comprend pas ce qui lui arrive, il ne se comprend plus, il est comme étranger à lui-même.

→ Demander aux élèves de classer ce qui a été noté au tableau.

On rassemblera ce qui relève de la description matérielle, ce qui relève de la sensation, de l'évaluation critique, ou de l'interprétation. Cette étape permettra de dégager en un premier temps des lignes de force de la mise en scène tout en tenant compte du rapport individuel que chacun entretient au spectacle.

1. On en profitera pour attirer l'attention des élèves sur l'usage que les Russes font des prénoms., et qui font sens dans les textes. Ici, par exemple, l'utilisation du prénom suivi de celui du père donne un accent formel à l'interpellation de Lvov. L'intimité, l'amitié, auraient été au contraire marquées par l'usage du diminutif.

Mettre en scène une dualité complexe

| n°136 | septembre 2011 |

→ **Comment la relation entre Ivanov et le docteur Lvov se manifeste-t-elle dans les partis pris de mise en scène et le jeu des comédiens ?**

Jacques Osinski a choisi deux comédiens aux physiques proches : Vincent Berger pour Ivanov et Alexandre Steiger pour Lvov, deux comédiens dont les tenues corporelles et les costumes se confondent aisément ou du moins intentionnellement. Pour Jacques Osinski, ils sont les deux facettes d'un même personnage. Issus du même milieu, affectionnant la même femme (Anna), ayant les mêmes valeurs, ils auraient tout pour fraterniser. C'est ce que traduit leur première rencontre-confrontation.

Le docteur Lvov tente d'imputer à Ivanov la responsabilité de la maladie de sa femme (ou du moins de son aggravation). Il veut qu'Ivanov prenne soin d'elle et fasse

attention à la manière dont il se comporte avec elle, sous peine, dans le cas contraire, de la détruire. Ce souci est aussi une façon de rendre concrète sa passion secrète pour Anna, une sorte de témoignage par procuration. Lvov est comme la « bonne » ou « mauvaise » conscience d'Ivanov : au début de la pièce, il lui fait confiance, mais par la suite, constatant qu'Ivanov ne parvient pas à changer sa conduite vis à vis de sa femme, il le méprise et le hait. Il se sent comme trahi par Ivanov. Cependant, il manque de nuance et juge avec facilité un homme qu'il ne comprend pas (voir acte III, scène 6, p. 98) : pour Tchekhov, il est « le lieu commun incarné, la quintessence du progressiste. Chaque phénomène, chaque personnage, il le voit à travers un prisme étroit, il a sur toute chose une idée préconçue. » (Lettre à Souvorine du 30 décembre 1888, voir annexe 4).



Photo de répétition : Vincent Berger (Ivanov) et Alexandre Steiger (Lvov) © Pierre Grosbois

Galerie de portraits

n°136 | septembre 2011

→ Comment le jeu des comédiens fait-il percevoir le caractère typé de chaque personnage ?

Jacques Osinski a fait le choix de rétrécir la distribution (voir annexe 6). Il l'a réduite à dix personnages principaux. Cela forme un microcosme social dont les préoccupations et les propos sont sans indulgence les uns pour les autres. Jacques Osinski, dans sa direction d'acteurs, a demandé aux comédiens de ne pas adoucir les propos acerbes et féroces qui caractérisent cette première version de la pièce. Du début à la fin, le discours tourne autour des questions d'argent et des rapports de classe traités avec une violence et une brutalité qui peuvent choquer de nos jours (notamment les propos antisémites). Le mensonge, flagrant dans l'acte II chez les Lebedev avant l'arrivée d'Ivanov, renvoie à des pratiques sociales bien connues (on peut rapprocher cette scène de la scène des portraits dans le *Misanthrope* de Molière). Mais, malgré cette férocité, le spectateur ne condamne pas les personnages parce que, plus ils sont méchants, plus ils sont touchants, en un mot, ils sont humains.

Ces personnages ne sont pas réalistes, ils sont avant tout des personnages typés ; ce sont des personnages de théâtre. Avec leurs traits marqués et leurs obsessions, chacun a un rôle et une fonction dans ce paysage social. (Chez Molière, nous avons des personnages typés souvent caractérisés par leur fonction, c'est une tradition théâtrale qui remonte à l'antiquité et que l'on retrouve dans les différentes époques du théâtre qui repose sur des schémas connus du public). Jacques Osinski, sans les ridiculiser ni les rendre antipathiques ne cache pas leurs excès et ils forment une véritable galerie de portraits : le riche et antisémitisme Lebedev, râleur mais faible devant son épouse Zinaïda qui, elle, minaude comme une jeune bourgeoise ; la jeune veuve argentée, aguicheuse et quelque peu vulgaire, Babakina ; Anna Pétrovna, malade et fragile mais qui aura quand même la

détermination de suivre son mari chez les Lébedev pour le surprendre dans les bras de Sacha, la jeune idéaliste en amour ; Borkine, une sorte de personnage déclassé, et Lvov, le docteur, personnage sensible, mais borné par un moralisme qui occulte une certaine réalité... Une galerie de personnages dont les excès provoquent le rire aussi bien que l'indignation, mais dont l'humanité n'est pas loin derrière la couche du vernis social.

Le jeu des acteurs, leur tenue et leur rythme de parole leur donne une superficialité dont les failles sont pourtant visibles.

→ Demander aux élèves de choisir un des personnages dans une scène et une situation spécifique, puis de chercher comment traduire ses caractéristiques par des détails physiques et des attitudes.

On peut utiliser avec les élèves la technique du « tableau muet » qui comporte une entrée dans l'espace scénique, une fixation de posture qui caractérise le personnage, la situation ou la relation durant vingt secondes, et une sortie de l'espace scénique.

L'élève doit pouvoir dire sur quel court extrait (quelques mots) ou courte réplique il s'appuie. Par exemple (acte II, scène 6), la réplique de Sacha (plaisantant ; au bord des larmes) :
– *Nicolai Alexéïévitch, fuyons en Amérique...*

On peut aussi développer l'exercice en proposant une traversée de la pièce par un personnage ; dans ce cas, l'élève choisira trois répliques émanant du même personnage réparties sur l'ensemble de la pièce qui caractérisent trois états du personnage ou trois étapes de son parcours. L'élève (ou les élèves car il peut y avoir des partenaires) proposera trois tableaux figés sur une durée de vingt secondes correspondant chacun à une des répliques choisies. À l'issue de l'exercice, on peut demander à l'élève quelles sont ces répliques ou les deviner avec lui.

→ Dans cet univers quelque peu cynique et affligeant, quels sont les moments où l'on perçoit l'humanité des personnages ?

La scène du baiser est particulièrement marquée dans ce sens par la mise en scène. C'est un moment en suspens où l'amour apparaît comme une transgression possible dans un monde agressif et superficiel. La sensualité et la tendresse rendent cette scène tout à la fois rassurante et inquiétante parce que porteuse de possibles jamais atteints.

→ À quoi servent les pauses ? Demander aux élèves desquelles ils se souviennent particulièrement. Quel effet ont-elles eu ?

Dans le rythme effréné de la parole, les pauses (indiquées par les didascalies) sont particulièrement marquées. Elles installent un temps psychologique qui permet au spectateur, à l'unisson des personnages, de sentir la résonance des mots. Les phrases ainsi mises en exergues, après ou avant, sont soulignées. Le temps devient tangible.

→ Demander aux élèves de choisir une scène de la pièce et de prendre le temps de la lire à voix haute en respectant cette indication scénique que vous ferez durer dix secondes.

Cette expérience de lecture, difficile à tenir par les élèves qui ont tendance à vouloir enchaîner la parole, permet de sentir le relief du texte et l'enjeu des situations. On recommencera l'exercice jusqu'à ce que l'épaisseur du temps se fasse vraiment sentir.

On pourra aussi exploiter la pièce *Nous les héros* de Jean-luc Lagarce (ou toute autre pièce de l'auteur) et travailler également les pauses dans ce sens.

Pour aller plus loin :

Les affinités entre les deux auteurs sont à souligner. Outre les références explicites à Tchekhov, notamment à Olga Knipper, épouse de Tchekhov, dans la pièce *Le voyage de madame Knipper vers la Prusse orientale*, Jean-Luc Lagarce puise dans l'univers tchekhovien cette épaisseur caractéristique rendue palpable dans l'écriture même. On pourra affiner le rapprochement de ces pièces et de leurs auteurs en se référant au volume pédagogique : *Lire un classique du XX^e siècle : Jean-Luc Lagarce* (Scerén - Les Solitaires intempestifs, 2007).

→ Comment qualifier l'atmosphère générale de la pièce ? On demandera aux élèves de préciser les décalages entre cette ambiance et leur perception à la lecture. Sur quoi reposent ces différences ? Qu'est-ce qui, dans la mise en scène, en porte la responsabilité ?

L'atmosphère d'une pièce repose sur un ensemble difficilement sécable de prime abord, sauf lorsqu'une des composantes est particulièrement mise en avant à dessein par le metteur en scène. Par exemple, Robert Wilson signe son esthétique par des éclairages colorés et contrastés (voir *Les Fables de la Fontaines* mises en scène à la Comédie Française en 2005 - DVD), ou encore, Warlikowski par des scénographies qui jouent sur la transparence, les différences de niveaux et la mobilité.

Voir pour *Un tramway nommé désir* :

<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=un-tramway>

Pour aller plus loin :

Sur le site du théâtre de La Colline, on peut toujours consulter les archives concernant la mise en scène qu'Alain Françon a faite de la pièce en 2004. Ces pages permettent notamment d'accéder au dossier de presse et surtout à deux photos de la représentation, très utiles pour comparer certains choix de mise en espace.

<http://www.colline.fr/index.php?page=spectacleold&id=9>

Jacques Osinski et ses collaborateurs artistiques (voir annexe) ne jouent pas sur la mise en avant d'un aspect plutôt qu'un autre. L'espace est avant tout celui du jeu des comédiens. C'est ce qui prime dans son mode de travail qui privilégie le « tête à tête » avec l'acteur, dans une relation intime qui repose sur la confiance. Ce principe de travail se ressent dans la mise en scène qui fait des comédiens et de ce fait, des personnages, l'élément majeur. Le cadre construit par le décor et les lumières n'entre pas en conflit ni ne souligne un aspect qui détournerait de cette constante. Il en ressort une impression homogène qui dégage

une atmosphère assez égale et intime. Pas de « coup de gueule » pas de cris, mais une intimité close caractérise l'univers de Jacques Osinski qui interroge souvent la question de l'enfermement ou de l'isolement qui sépare un individu de son milieu. *Woyzeck* de Büchner et, *Dehors devant la porte* de Borchert, qui sont repris cette saison, sont des choix de textes et des mises en scène caractéristiques à cet égard. Ce qui n'empêche pas une relative évolution et vie des lumières et de la scénographie qui, loin d'être figées, se meuvent au rythme de l'ensemble mais selon leur dramaturgie propre.



Photo de répétition : Vincent Berger (Ivanov) © Pierre Grosbois

Annexes

ANNEXE 1 - BIOGRAPHIE D'ANTON TCHÉKHOV

Anton Pavlovitch Tchékhouv, auteur russe de la fin du XIX^e siècle (Taganrog, Crimée, 1860 – Badenweiler, Allemagne, 1904), a exercé une influence considérable sur le théâtre du XX^e siècle, en inventant une écriture dramatique fondée sur la vie quotidienne, ainsi que sur l'exposition des souvenirs et des aspirations des êtres humains. « Dans mes pièces, il ne se passe rien », affirmait-il lui-même.

Fils d'un épicier dévot et tyrannique qui fit faillite en 1876 et se réfugia à Moscou, il entreprit ses études de médecine tout en entretenant sa famille grâce à ses chroniques satiriques publiées dans divers journaux. Devenu médecin en 1884, il exerça cette profession jusqu'aux dernières années de sa vie. Tchékhouv trouve dans l'exercice de son métier l'occasion d'observer divers milieux sociaux, d'ausculter de multiples comportements humains, tout en maintenant « l'équilibre entre la compassion et la distance » (Peter Brook, *Points de suspension*, Seuil, 1992, p. 211). Il se fait d'abord connaître en publiant des nouvelles dans des quotidiens comme le *Temps nouveau* (1886), journal conservateur. En 1887, épuisé par le travail et la maladie, il part se reposer en Ukraine; ce voyage lui inspire le récit *La steppe*. Un directeur de théâtre lui commande une pièce, ce sera *Ivanov* qui connaît un succès mitigé mais bruyant. L'Académie russe des sciences lui décerne le Prix Pouchkine en 1888 pour ses nouvelles. Tourmenté par la souffrance humaine, il entreprend un voyage au bagne de Sakhaline en 1890 d'où il rapporte deux récits : *L'Île de Sakhaline* et *En déportation*.

De retour d'un nouveau voyage en Europe, il achète une propriété à Mélikhovo, localité proche de Moscou, où il s'installe avec sa famille. Il prodigue alors ses soins aux paysans décimés par la famine et le choléra en 1892-1893, bâtit des écoles, un dispensaire etc. Il continue à publier régulièrement des nouvelles, dont *La Cigale*, *La Chambre n° 6*.

En 1896, *La Mouette*, jouée au théâtre Alexandra de Saint-Petersbourg connaît d'abord un échec retentissant. La deuxième *Mouette*, mise en scène par Constantin Stanislavski et jouée au

théâtre d'art de Moscou, est un triomphe et marque le début d'une collaboration fructueuse avec le metteur en scène. Suivent *Oncle Vanja* (1899), *Les Trois Sœurs* (1901) et *La Cerisaie* (1904). En 1897, la dégradation de son état de santé le contraint à entrer en clinique à Yalta où il s'installe à partir de 1899 avec sa mère et sa sœur, dans la datcha (résidence secondaire) qu'il a fait construire dans les environs et qu'il surnomme la « Sibérie chaude ». Il se rend régulièrement à Moscou ou à l'étranger. Élu à l'Académie en 1900, il en démissionne deux ans plus tard pour protester contre l'exclusion de Maxime Gorki.

En 1901, il se marie avec l'actrice Olga Knipper qui poursuit sa carrière à Moscou tandis qu'il vit à Yalta.

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



Tchékhov en 1889. Auteur inconnu, oeuvre dans le domaine public.

ANNEXE 2 : CE QU'IVANOV DIT DE LUI-MÊME

• **Acte I, scène 3 (p. 27) :**

Des hommes inutiles, des paroles inutiles, l'obligation de répondre à des questions stupides – tout ça, docteur, ça me fatigue tellement que j'en suis malade. Je suis devenu irascible, nerveux, violent, mesquin, au point que je ne me reconnais plus. Jour après jour, la migraine, l'insomnie, les bourdonnements d'oreille... Et positivement, nulle part où se mettre...

• **Idem (p. 28) :**

Je dois être affreusement coupable, mais mes pensées sont si confuses, j'ai l'âme comme engourdie par une sorte de paresse, et je ne suis pas en état de me comprendre moi-même. Je ne comprends rien, ni les gens, ni moi-même...

• **Idem (p. 29) :**

Tout le problème, cher docteur, c'est que... bref, je me suis marié par passion, et je lui ai juré un amour éternel, mais cinq ans ont passé, elle, elle m'aime toujours, et moi... Vous me dites, tiens, qu'elle va bientôt mourir, et, moi, je ne ressens ni amour, ni compassion, rien qu'une espèce de vide, de lassitude...

• **Acte I, scène 5 (p. 33) :**

Vous, mon cher ami, vous n'avez fini vos études que l'an passé, vous êtes encore jeune et énergique, et, moi, j'ai trente-cinq ans. J'ai le droit de vous donner des conseils. N'épousez ni des juives, ni des psychopathes, ni des bas-bleus, trouvez-vous quelque chose de banal, de bien terne, sans éclat, qui ne fasse pas trop de bruit. En général, toute votre vie, construisez-la sur des lieux communs. Plus le fond est gris et monotone, mieux c'est. Mon bon, ne partez pas en guerre, tout seul, contre des foules, ne vous battez pas contre des moulins à vent, ne foncez pas tête baissée contre les murs... Dieu vous garde des exploitations rationnelles, des écoles modèles, des discours enflammés...

• **Acte II, scène 6 (p. 70) :**

Voilà où j'en suis ma petite Sacha. Je ne fais rien, je ne pense à rien, mais je suis fatigué, de corps, d'âme, d'esprit... Jour et nuit, la conscience me torture, je sens que je suis profondément coupable, mais en quoi elle consiste, en fin de compte, ma faute, je ne comprends pas... Et, là, en plus, la maladie de ma femme, le manque d'argent, les disputes perpétuelles, les ragots, le bruit... Ma maison m'est devenue insupportable, y vivre, ça m'est pire qu'un supplice... (...) J'ai la flemme d'aller jusqu'à la porte, et vous, l'Amérique...

• **Acte II, scène 7 (p. 71) :**

Le fait est, voyez-vous, qu'après-demain ma traite arrive à échéance. Je vous en aurais la plus extrême reconnaissance si vous m'accordiez un délai, ou si vous me permettiez d'ajouter les intérêts au capital. Je n'ai pas du tout d'argent...

• **Acte II, scène 13 (p. 78) :**

Reprendre sa vie à zéro ? Ma petite Sacha, oui ? Mon bonheur... Ma jeunesse, ma fraîcheur... Donc vivre ? Oui ? Se remettre au travail ?

• **Acte III, scène 7 (p. 100) :**

Non, je m'épuise moi-même, les gens n'en finissent pas de m'épuiser... Je suis simplement à bout de forces, et, si je ne pensais pas à toi, il y a longtemps que je me serais planté une balle dans la tête. Tu vois, je tremble...

• **Acte III, scène 8 (p. 102) :**

Et tout roman, c'est un lieu commun, usé... « Il a perdu courage, il s'est coupé de ses racines... Elle est apparue, elle, avec une âme énergique, forte, elle lui a tendu une main secourable... » C'est bien joli dans les romans, mais, dans la vie... ce n'est pas ça, pas ça... Toi, tiens, tu m'aimes, tu me tends une main secourable, et, moi, je ne suis pas moins pitoyable et démuné qu'avant...

• **Acte III, scène 10 (p. 110) :**

Aniouta, ne dis pas de mensonge... Il m'est arrivé de me tromper, oui... mais je ne t'ai pas menti une seule fois dans ma vie... Ça, tu n'as pas le droit de me le reprocher...

• **Acte IV, tableau 1, scène 5 (p. 121) :**

Il ne faut pas !... Laisse-moi tomber... Tu es jeune, pure, lumineuse, tu as la vie devant toi, et moi... j'ai des cheveux blancs sur les tempes, je suis brisé, et cette impression d'être coupable, et le passé... Je ne suis pas fait pour toi... Je ne suis pas fait pour toi, non !... (p. 122) : Je suis vieux, j'ai déjà fait ma vie, je suis rouillé... l'énergie vitale est perdue pour toujours, pas d'avenir, des souvenirs pleins de ténèbres... Un sentiment de faute qui grandit en moi d'heure en heure, qui m'étouffe... Les doutes, les pressentiments... Il va se passer quelque chose... Les nuages s'amoncellent, je le sens...

• **Acte IV, tableau 2, scène 5 (p. 138) :**

Vous êtes coupable, je suis coupable, mais oublions tout ça. Nous sommes tous humains, tous pêcheurs, tous coupables, tous dans la main de Dieu. Seuls ne pêchent pas et seuls sont forts ceux qui n'ont pas de cœur et pas de sang dans les veines.

ANNEXE 3 : CE QUE LES AUTRES DISENT D'IVANOV

Personnages	Citations
Borkine	Acte I, scène 2 (p. 22) : (...) toujours les nerfs à fleur de peau, je vous jure, toujours à gémir, plongé dans les miralcolies (...)
	(p. 23) : (...) Vous êtes un homme bien, un homme intelligent, mais il vous manque le nerf, le, vous comprenez, l'élan ... Vous êtes un psychopathe, un pleurnicheur, mais si vous étiez un homme normal, d'ici un an, vous seriez millionnaire ...
	(p. 24) : ... Vous-même, vous ne fichez rien, et, moi, vous me ligotez ...
	Acte I, scène 3 (p. 26) : Regardez : à quoi il ressemble ? La mélancolie, le spleen, l'ennui, le cafard, la tristesse...
	Acte II scène 9 (p. 105) : ... Mais la mélancolie, il serait temps de la laisser... Vous n'êtes plus un collégien...
Lébédev	Acte III, scène 5 (p. 93 – 94) : (...) Entre amis... Considère-moi comme un ami... On est des étudiants, toi et moi... des libéraux... communauté d'idées et d'intérêt... Fait nos études ensemble à l'université de Moscou (...) Le malheur trempe l'âme... Je ne te plains pas, Nicolas, tu t'en sortiras, de tes ennuis, après la pluie le beau temps, mais ça me fait de la peine, vieux, ça me donne de la rancune contre les gens ...
Lvov	Acte I, scène 3 (p. 28) : Le premier remède dans la phtisie, c'est le repos absolu, et votre femme ne connaît pas une minute de repos. Ses relations avec vous la laissent en permanence à bout de nerfs. Pardonnez-moi, je suis énervé et je vais vous parler franchement. Votre conduite la tue.
	Acte I, scène 5 (p. 34) : Dans votre voix, dans votre intonation, sans même tenir compte de ce que vous dites, il y a une telle indifférence égoïste, un tel manque de cœur, une telle froideur... (...) mais... mais vous m'êtes profondément antipathique!...
	Acte III, scène 6 (p. 97) : Vous avez besoin de cette mort pour de nouveaux exploits, soit, mais vous ne pouviez donc pas attendre un peu ? Si vous la laissiez mourir naturellement, sans l'accabler de votre cynisme éhonté, vous croyez vraiment que vous perdriez mademoiselle Lébédev et sa dot ? Pas tout de suite, bon, dans un an, dans deux ans, vous, un tartuffe si prodigieux, vous auriez le temps de tourner la tête de cette petite et de vous emparer de sa dot, aussi bien que maintenant... Pourquoi êtes-vous donc si pressé ?
Anna	Acte I, scène 7 (p. 41-42) : Exactement ce qu'il me disait, dans le temps... Mot pour mot... Mais, lui, il a de grands yeux, et, parfois, quand il se mettait à parler de quelque chose avec ardeur, ses yeux étaient comme des charbons ardents... (...) C'est un homme remarquable, docteur, je regrette que vous ne l'ayez pas connu il y a deux ou trois ans. Aujourd'hui, il est sombre, il ne dit rien, il ne fait rien, mais, autrefois... quel charme !... Je l'ai aimé au premier regard.
	Acte III, scène 10 (p. 106) : Enfin, je vois quel homme tu es. Ignoble, sans honneur... Tu te souviens, tu es venu, tu m'as fait croire que tu m'aimais... Je t'ai cru, j'ai quitté mon père, ma mère, ma religion et je t'ai suivi... Tu me mentais quand tu me parlais de la vérité, du bien, de tes nobles projets, je croyais chaque mot que tu disais.
Sacha	Acte II, scène 3 (p. 58) : Oui, il a fait des erreurs, mais une erreur d'un homme comme lui vaut au moins vingt de vos bonnes actions...
	Acte III, scène 8 (p. 101-102) : Crois-moi mon aimé... tiens, prends ma main : les jours clairs reviendront et tu seras heureux. Sois énergique, regarde, moi, comme je suis courageuse, comme je suis heureuse...
	(...) Regarde les circonstances bien en face, sois énergique... Ce n'est pas toi, le coupable, ni moi, ce sont les circonstances...
	Acte IV, tableau 1, scène 5 (p. 122-123) : Kolia, tu parles comme un enfant... Calme-toi... Ton âme est malade, elle souffre... Elle prend le dessus sur ton intelligence qui est puissante, pleine de vitalité, mais, toi, ne la laisse pas l'emporter, rassemble toute ton intelligence. (...) Tu es opprimé pas le sentiment de la faute. (...) Tout le monde dit du mal de toi, et, moi, je ne connais personne qui soit plus honnête, plus généreux et plus noble que toi... En un mot, je t'aime (...)

ANNEXE 4 : EXTRAITS DE LA LETTRE DE TCHÉKHOV À SOUVORINE DATÉE DU 30 DÉCEMBRE 1888

| n°136 | septembre 2011 |

« (...) Si mon Ivanov peut apparaître comme une crapule ou un homme inutile, et le docteur comme un grand homme, si l'on ne comprend pas pourquoi Sarah et Sacha aiment Ivanov, il est évident que ma pièce a tourné en eau de boudin et qu'il ne saurait être question de la monter.

Voilà comment je comprends mes héros. Ivanov est un noble, un homme qui a fait des études à l'Université, qui n'a rien de remarquable ; une nature facilement excitable, brûlante, très encline aux passions, honnête et droite, comme chez la plupart des hommes cultivés. Il a vécu sur son domaine et a travaillé au zemstvo. (...) Son passé, il est brillant, comme la plupart du temps pour les membres de l'intelligentsia russe. Il n'y a pas, ou presque pas, de barine russe ou d'homme ayant fait des études à l'Université qui ne se vante de son passé. Le présent est toujours pire que le passé. Pourquoi ? Parce que l'excitabilité russe a une caractéristique spécifique : elle est vire remplacée par la lassitude.

Affligé par la lassitude physique et l'ennui, il (Ivanov) ne comprend pas ce qui lui arrive et ce qui s'est passé. (...)

Le changement qui s'est produit en lui le blesse dans son honnêteté. Il cherche des raisons à l'extérieur et n'en trouve pas ; il commence à chercher à l'intérieur de lui-même et ne trouve qu'un vague sentiment de faute. C'est un

sentiment russe. L'homme russe – que quelqu'un meure chez lui ou tombe malade, qu'il ait des dettes ou prête lui-même de l'argent – se sent coupable. Tout le temps, Ivanov parle d'une faute qu'il aurait commise, et le sentiment de culpabilité grandit en lui à chaque nouveau heurt. (...)

À la lassitude, à l'ennui et au sentiment de culpabilité, ajoutez encore un autre ennemi. C'est la solitude. (...) Mais il vit dans son domaine. Il est en province. Les gens sont soit des ivrognes, soit d'enragés joueurs de cartes, soit des gens comme le docteur... Ils n'ont rien à faire de ses sentiments et des changements qui se sont produits en lui. (...)

Maintenant, le cinquième ennemi. Ivanov est las, il ne se comprend pas, mais la vie n'a rien à faire de cela. Elle lui présente ses exigences légitimes, et, lui, bon gré mal gré, il doit résoudre des problèmes. Sa femme malade – c'est un problème, la masse des dettes – un problème, Sacha qui se jette à son cou – un problème. (...) Les hommes comme Ivanov ne résolvent pas les problèmes mais succombent sous leur poids. »

Traduction d'André Markowicz
et Françoise Morvan.

ANNEXE 5 : NOTES DE MISE EN SCÈNE

Ivanov est la première grande pièce de Tchekhov, c'est peut-être aussi pour moi le point de départ de tout le théâtre moderne. Écrite en deux semaines, la première version d'*Ivanov* est comme un trait droit et pur. Elle a quelque chose de résolument nouveau. C'est une comédie insolente et grave peuplée de personnages qui n'en sont pas. Deux ans plus tard, face aux réactions brutales, Tchekhov donne une nouvelle version, assagie, d'*Ivanov*. C'est maintenant un drame dans lequel l'auteur rend explicite tout ce qui ne l'était pas. La légèreté et la fulgurance de la comédie ont disparu. Ce drame me semble aujourd'hui plus daté, moins ouvert que la première comédie.

Il y a quelque chose de très actuel dans la première version d'*Ivanov*, quelque chose de vivant dans ses personnages qui me donne envie de l'approcher comme on approche une pièce contemporaine : sans *a priori*, avec l'impression d'avancer en terrain nouveau. Mais *Ivanov* fait aussi partie de l'histoire du théâtre et j'ai envie de réinterroger, notamment par le biais de la scénographie, le naturalisme. Je voudrais au travers de détails, d'accessoires, retrouver des instants de vie, faire se télescoper la vie vraie et le théâtre. Il y a quelque chose de vif et d'insaisissable que je voudrais attraper. La mort d'*Ivanov*, énigmatique et sublime, est formidablement émouvante dans cette première version. *Ivanov* s'évapore. Il s'efface et c'est cela qui donne toute son épaisseur au personnage.

« *Ivanov* et Lvov se présentent à mon imagination comme des êtres vivants. Je vous le dis en conscience, sincèrement, ces gens sont nés dans ma tête, non pas de l'écume de mer, non pas des préjugés, pas de mon « intellectua-lisme », pas par hasard. Ils sont le résultat de mes observations, de mes études de la vie. Ils restent dans mon cerveau et je sens que je n'ai pas menti d'un pouce ni inventé d'un iota » écrit Tchekhov dans une lettre. C'est cette humanité là que j'ai envie de retrouver. Les personnages d'*Ivanov* sont humains, simple-ment. Comme nous, ils s'attachent à oublier qu'ils sont mortels. Pour ne pas y penser, ils jouent, se disputent, s'observent et cette agitation forme un semblant de vie. Le temps passe mais on n'en parle pas. Ils sont toujours ensemble et cela les protège.

Dans *Ivanov*, personne n'est bon, personne n'est mauvais. C'est la masse qui compte. C'est la masse qui fait le drame ou la comédie. *Ivanov* dit l'horreur d'être ensemble et l'impos-sibilité d'être seul. « En général, toute votre vie construisez-là sur des lieux communs » dit *Ivanov* à Lvov... *Ivanov* aurait voulu échapper à cette pensée unique. Mais il n'est, et c'est là toute l'ironie de Tchekhov, qu'Ivan Ivanovitch *Ivanov*, c'est à dire tout le monde et per-sonne. Il a essayé d'agir, il a essayé d'aimer, mais rattrapé par la condition humaine, il a échoué. Lvov, lui, est incapable de voir au-delà des apparences. Ce conflit entre Lvov, le bien pensant, sûr des vérités établies, et *Ivanov* qui aspire à autre chose sans savoir à quoi, est au centre de la pièce comme il est au centre de nos vies. J'ai envie de jouer sur cet antagonisme, jouer avec la gémellité du couple Vincent Berger / Alexandre Steiger. Ce serait également une manière de choisir le camp de la comédie, l'honnêteté veule de Lvov répondant au désarroi volatile d'*Ivanov*.

Ivanov est un classique d'une terrible moder-nité. Je voudrais retrouver l'énergie du jeune Tchekhov en profitant de l'assise qu'offre un texte classique, mettre de la vie dans les cadres. *Ivanov* n'est pas un héros romantique. Il se tue à le dire à Anna Petrovna. Il se tue à le dire à Sacha. C'est un homme comme les autres et cela, c'est une maladie mortelle. Peut-être vaut-il mieux en rire...

Jacques Osinski, juin 2011

ANNEXE G : INTERVIEW DE JACQUES OSINSKI (CDNA) PAR VÉRONIQUE PERRUCHON SUR LA MISE EN SCÈNE D'IVANOV

VÉRONIQUE PERRUCHON : Jacques Osinski, vous avez choisi de mettre en scène *Ivanov* de Tchekhov. Pourquoi cette pièce plutôt qu'une autre, *Platonov* par exemple, qu'est-ce qui vous a guidé dans ce choix, et pourquoi avez-vous porté votre intérêt sur la première version plutôt que la deuxième ?

JACQUES OSINSKI : C'est avant tout une histoire de goût. Mais c'est aussi vraiment la première pièce destinée à la scène que Tchekhov ait écrite, tandis que *Platonov* n'est resté qu'à l'état de manuscrit. C'était une pièce de jeunesse restée inachevée et réputée injouable. En ce qui concerne *Ivanov*, en lisant la première version, je l'ai trouvée plus tragi-comique au sens de moins dramatique, plus crue, violente, brutale et déconstruite que la deuxième, plus connue.

Les différences portent, en apparence sur des détails dans les trois premiers actes ; mais le quatrième acte comporte de grosses différences, notamment sur la mort d'Ivanov. Dans la deuxième version, Ivanov, après un long monologue explicatif, se tire une balle, tandis que dans la première version, sa mort est plus énigmatique. C'est comme s'il y avait un suicide inconscient. Il y a beaucoup moins d'explication psychologique de sa mort. En outre, dans la première version, la construction de la pièce me paraît plus intéressante. Cela concerne, par exemple, les propos antisémites alors que ceux-ci ne sont guère différents d'une version à l'autre, mais la construction fait davantage ressortir leur férocité.

V.P. : Dans votre adaptation scénique, vous avez fait un travail spécifique sur les personnages en vous concentrant sur ceux que l'on qualifie de personnages principaux tout en donnant une partition à chacun dans l'ensemble choral qu'ils forment. Concrètement, quels aménagements avez-vous apporté à la distribution ?

J.O. : Les personnages dans la première version, font penser à des caricatures à la Daumier. Dans la deuxième version le personnage de Sacha est mis en avant, tout simplement parce qu'au moment de la création de cette deuxième version à Saint-Petersbourg au Théâtre Alexandra, la comédienne à qui le rôle était destiné était bien meilleure que celle de la première création au théâtre Korch de Moscou un

an auparavant. C'est donc une distribution plus équitablement répartie entre les rôles. Dans notre version, il y a deux figures qui disparaissent (plus les domestiques), il s'agit de Advotia Nazarovna une vieille femme, qui est un peu la marieuse, et Kossykh, plus ou moins gérant de la propriété.

Par ailleurs, nous avons souhaité mettre en relief le duo qui se forme, au départ, autour d'Anna Pétrovna, à savoir celui d'Ivanov et de Lvov, le médecin. Les deux comédiens qui les interprètent (Vincent Berger et Alexandre Steiger) ont un physique assez gémellaire et cela nous a intéressé de faire ressortir la complémentarité et les divergences entre ces deux figures morales. Ils se révèlent l'un l'autre en dépassant la dichotomie bon-mauvais. Les personnalités sont bien plus complexes et ambivalente, c'est cet enjeu qui m'intéresse.

V.P. : En ce qui concerne le texte, vous avez travaillé à partir de la traduction de Françoise Morvan et André Markowicz dont les versions font autorité actuellement, notamment du fait de leur modernité. En quoi cette donnée est-elle entrée en correspondance avec votre vision de la pièce ? Le choix de cette traduction était-il un facteur important ?

J.O. : Il y a une évidence à choisir les traductions d'André Marcowicz en ce qui concerne les traductions de Tchekhov. Il a une vision des textes de Tchekhov qui m'intéresse particulièrement. Il parle de partition et cela entre en résonance avec le théâtre que j'aime travailler et qu'il faut jouer très droit et non d'une manière psychologique. Et c'est lui qui a retrouvé la première version à partir d'un manuscrit d'origine, il y a une dizaine d'années.

V.P. : Le fait de ne pas connaître la langue et de travailler sur une traduction a-t-il une incidence sur votre pratique théâtrale ? Prenez vous le texte traduit en faisant abstraction de cette donnée ou êtes vous habité par la présence du sous texte d'origine ?

J.O. : Ce n'est pas la première fois que je travaille sur un texte écrit en langue étrangère, notamment en allemand. Mais dans ce cas, j'avais à mes côtés le dramaturge qui maîtrisait la langue et pouvait faire des allers et retours entre le texte et la traduction. Ici,

c'est différent. Pour moi, la question de la traduction ne se pose pas de façon littérale. Le texte est plus un matériau. Je ne m'interroge que si le français ne « sonne » pas juste. Il y a des acteurs qui s'accrochent à cet aspect du texte et qui titillent la traduction. Moi, je n'interroge pas pendant des heures une réplique, une virgule... Ça ne me pose pas plus de problème que cela.

V.P. : Culturellement, géographiquement et historiquement, le texte a un ancrage marqué, bien que les traductions d'André Markowicz tendent à gommer cet aspect en rapprochant les expressions de notre langage contemporain. Votre proposition scénique, actualisée, pour ne pas dire contemporaine ou atemporelle s'inscrit dans cette lignée. Néanmoins il y a une réalité d'époque dans le théâtre de Tchekhov. Qu'en faites-vous?

J.O. : C'est un texte pour lequel il y a moins d'attente que lorsqu'on choisit de monter *Les Trois Sœurs* ou *La Cerisaie*. On a une certaine liberté qui permet d'évacuer le samovar au profit d'une lecture contemporaine proche de nous. Ce qui frappe, c'est avant tout ce personnage auto-destructeur qui est une donnée atemporelle. Je le retrouve, par exemple dans le personnage que joue Mathieu Amalric dans le film *Tournée*. Une espèce de « road movie » d'un personnage en perte de crédibilité. Pour moi, c'est Ivanov.

V.P. : Les spectacles précédents que vous avez montés et qui constituent votre répertoire ont souvent un point commun qui se caractérise par la présence d'un personnage que l'on pourrait qualifier d'anti héros. Ce qui se traduit aussi bien par la tonalité et l'esthétique générale, que par la direction d'acteur ou par la scénographie.

J.O. : La thématique de l'ennui est intrinsèque au personnage d'Ivanov mais aussi à l'ensemble de la pièce. C'est un type de personnage qui se retrouve dans d'autres textes et pas seulement chez Tchekhov. J'ai monté des textes qui abordent la question de la confrontation de ces solitudes au monde, aussi bien dans des textes comme *Woyzeck* de Büchner ou *Dehors devant la porte* de Borchert. Mais ce sont, en tous les cas dans *Ivanov*, des personnages incandescents. L'ennui ne se confond pas avec la mollesse. C'est un enjeu d'acteur intéressant.

V.P. : Et c'est une question qui interroge tout un chacun : comment vivre quand le temps fuit?

Comment vivre au milieu d'étrangers pourtant si familiers? Une des solutions que la pièce révèle est le jeu des conventions. Dans cette société, tout est bien huilé, chacun sait quel rôle il a à jouer : c'est un jeu social dominé par la question du paraître, de la façade et des marges que chacun se ménage, en quelque sorte, en coulisse du paraître social.

J.O. : Oui, il y a un mélange de tragique et de satire dans cette petite société de province. Chacun tire ses propres ficelles. Ils ont leurs vices cachés ou leur sensibilité refoulée. Le comte Chabelski, par exemple, personnage antisémite, ruiné et odieux, est finalement celui qui sera le plus touché à la fin lorsqu'Anna Petrovna n'est plus là, c'est lui qui pleure au mariage...

V.P. : Comment travaillez-vous avant de passer aux répétitions sur le plateau? Êtes-vous un metteur en scène qui écrit, lit, visionne des films, ou interrogez-vous le texte dans un tête à tête solitaire? Vous jetez-vous sur le plateau en même temps que les acteurs, à la manière dont Vitez pouvait le faire? Comment travaillez-vous?

J.O. : Je ne suis pas un metteur en scène qui écrit ses mises en scènes. Je me laisse la possibilité de rêver le texte, et avant tout, j'aime me laisser surprendre, ne pas être trop dans les rails, et donc, j'essaie de prendre les choses avec une apparente légèreté! Pourtant, je suis assez strict, très strict, même, pendant les répétitions, les filages et les premières représentations. Du coup je laisse plus de leste après, et au cours des représentations, les comédiens trouvent leur marge de liberté parce que la base a été solidement fixée. Pendant les répétitions, je travaille seul à seul avec les comédiens. J'ai besoin de cette intimité et de cet isolement. Certains, s'ils ne sont pas dans toutes les scènes, découvrent l'ensemble au moment des filages. J'en fais énormément. C'est une étape qui permet d'harmoniser l'ensemble. Et pendant les représentations, j'aime être au milieu des spectateurs, de sentir leurs réactions, surtout si le spectacle est de nature à en susciter des vives, comme le rire. Pour *Ivanov*, la palette de réactions devrait être variée, car encore une fois c'est une sorte de tragi-comédie avant d'être un drame.



ANNEXE 7 : JACQUES OSINSKI, PARCOURS ARTISTIQUE

Né en 1968, titulaire d'un DEA d'histoire, Jacques Osinski se forme à la mise en scène grâce à l'Institut Nomade de la Mise en Scène auprès de Claude Régy à Paris et Lev Dodine à Saint-Pétersbourg.

Il dirige depuis 2008 le Centre dramatique national des Alpes à Grenoble.

En 1991, il fonde la compagnie La Vitrine et met en scène de nombreuses pièces de théâtre. Parmi celles-ci : *L'Île des esclaves* de Marivaux (1992), *La Faim* de Knut Hamsun (1995 - Prix du Public de la Jeune Critique au Festival d'Alès), *L'Ombre de Mart* de Stig Dagerman (2002), *Richard II* de Shakespeare (2003), *Dom Juan* de Molière (2005-2006) et *Le Songe* de Strindberg (2006).

En 2007, Jacques Osinski crée pour la première fois en France au Théâtre du Rond-Point *L'Usine* du jeune auteur suédois Magnus Dahlström. En 2008, il retrouve Shakespeare pour la création du *Conte d'hiver*. Au printemps 2009, il met en scène *Woyzeck* de Georg Büchner. Cette pièce initie un cycle autour des dramaturgies allemandes qui se poursuit en écho par la présentation d'*Un fils de notre temps* d'Ödön von Horváth et par *Dehors devant la porte* de Wolfgang Borchert. En 2010, il met en scène *Le Grenier* de l'auteur contemporain japonais Yôji Sakatê, puis *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, privilégiant l'alternance entre textes du répertoire et découvertes. Enfin, en 2011,

il met en scène deux pièces de Marius von Mayenburg : *Le Moche* et *Le chien, la nuit et le couteau*, toutes deux jouées au théâtre du Rond-Point à Paris et à la MC2: Grenoble.

Parallèlement à son activité théâtrale, Jacques Osinski travaille également pour l'opéra. Invité par l'Académie européenne de musique du Festival d'Aix-en-Provence, il suit le travail d'Herbert Wernicke à l'occasion de la création de Falstaff au Festival en 2001.

En 2006, à l'invitation de Stéphane Lissner, il met en scène *Didon et Enée* de Purcell sous la direction musicale de Kenneth Weiss au Festival d'Aix-en-Provence.

Puis c'est *Le Carnaval* et la *Folie d'André-Cardinal Destouches* sous la direction musicale d'Hervé Niquet à l'automne 2007. Le spectacle est créé au Festival d'Ambronay et repris à l'Opéra-Comique. Jacques Osinski a reçu le prix Gabriel Dussurget lors de l'édition 2007 du Festival d'Aix-en-Provence.

En 2010, il met en scène *Iolanta* de Tchaïkovski au Théâtre du Capitole à Toulouse sous la direction musicale de Tugan Sokhiev.

ANNEXE 8 : ÉQUIPE ARTISTIQUE

→ Catherine Verheyde – Éclairagiste

Après une licence d'histoire, Catherine Verheyde intègre l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, section lumière. Elle se forme auprès de Gérard Karlikow ainsi que de Jennifer Tipton et Richard Nelson. Elle travaille ensuite avec Philippe Labonne, Jean-Christian Grinevald... Elle rencontre Jacques Osinski en 1994. Leur première collaboration sera *La Faim* de Knut Hamsun. Ils travailleront ensuite sur *Sladek, soldat de l'armée noire*, *Léonce et Léna*, *L'Ombre de Mart*, *Richard II*, *Dom Juan*, *Le Songe*, *L'Usine*, *Le Conte d'hiver*, *Le Grenier* de Yoji Sakaté, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux et dernièrement *Le Moche et Le Chien / La nuit et le couteau* de Marius von Mayenburg. Parallèlement, Catherine Verheyde a travaillé avec les metteurs en scène Philippe Ulysse, Marc Paquien, Benoît Bradel, Geneviève Rosset, Antoine Le Bos..., et les chorégraphes Laura Scozzi, Dominique Dupuy, Clara Gibson-Maxwell, Philippe Ducou.

Elle éclaire des concerts de musique contemporaine notamment à l'IRCAM (concerts Cursus, récital Claude Delangle) et aux Bouffes du Nord (concerts des solistes de l'EIC) et récemment, en République tchèque, des pièces de Benjamin Yusupov avec Petr Rudzica et Juan José Mosalini. Elle éclaire également plusieurs expositions (Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Musée du Luxembourg, Musée d'Art Moderne de Prato...) et travaille régulièrement à l'étranger (Éthiopie, Turquie, Arménie, Italie, États-Unis, Allemagne...).

À l'opéra, elle éclaire *Le Mariage sous la mer* de Maurice Ohana mis en scène par Antoine Campo, *Didon et Énée* de Purcell mis en scène par Jacques Osinski sous la direction musicale de Kenneth Weiss au Festival d'Aix-en-Provence, *Le Carnaval et la Folie d'André-Cardinal Destouches* mis en scène par Jacques Osinski sous la direction musicale d'Hervé Niquet, créé au Festival d'Ambronay puis repris à l'Opéra-Comique et *Iolanta* mis en scène par Jacques Osinski sous la direction musicale de Tugan Sokhiev au Théâtre du Capitole de Toulouse. Elle intègre le collectif artistique du Centre dramatique national des Alpes en 2008.

→ Christophe Ouvrard – Scénographe

Il se forme à la scénographie et aux costumes à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux puis à l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg.

Après avoir été l'assistant de l'architecte et designer Martine Bedin, il fait ses débuts au théâtre avec le metteur en scène Laurent Gutmann sur *Légendes de la forêt viennoise d'Horvath* (2000). Au Théâtre National de Strasbourg, en 2001, il crée les décors et costumes du *Jubilé*, *Plaisanterie* en un acte de Tchekhov avec Stéphane Braunschweig, ceux de *Orestie* d'Eschyle avec Yannis Kokkos, puis le décor de *Dom Juan* pour Lukas Hemleb.

Depuis, il crée de nombreux décors et costumes pour le théâtre avec des metteurs en scène comme Jean Boillot (au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis), Anne-Laure Liegeois (au CDN de Montluçon), Astrid Bas (au Théâtre National de l'Odéon), Marie Potonet et Jean Claude Gallotta (à la MC2 Grenoble).

Depuis 2001, il est également le collaborateur régulier des metteurs en scène Guy-Pierre Couleau (*La Forêt d'Ostrovski*, *La Chaise de paille* de Sue Glover, *George Dandin* de Molière, *Les Diablogues* de Dubillard, *Marilyn en chantée* de Sue Glover...) Jean René Lemoine (*La Cerisaie* de Tchekhov, *Face à la mère* de Lemoine...) et Jacques Osinski (*Richard II* de Shakespeare, *Dom Juan* de Molière, *Le Songe* de Strindberg, *L'Usine* de Dahlström, *L'Éveil du printemps* de Wedekind, *Woyzeck* de Büchner, *Un fils de notre temps* de Horvath, *Dehors devant la porte* de Borchert, *Le Grenier* de Sakaté, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux...)

À l'Opéra, il retrouve Guy-Pierre Couleau sur *Vesperta et Pimpinone* d'Albinoni (2006) et entame une collaboration avec Bérénice Collet pour laquelle il crée les décors et costumes du *Petit*

Ramoneur de Britten au Théâtre des Champs-Élysées (2004), ceux du *Verfügbar aux Enfers* de G. Tillion au Théâtre du Châtelet à Paris (2007) et de *Rigoletto* de Verdi au Théâtre d'Herblay (2011) .

Toujours à l'Opéra, il crée pour Jacques Osinski, les décors et costumes de *Didon et Énée* de Purcell pour le Festival d'Aix-en-Provence (2006), ceux du *Carnaval* et *la Folie de Destouches* pour l'Opéra Comique à Paris (2007), et ceux de *Iolanta* de Tchaïkovski pour le théâtre du Capitole de Toulouse (2010).

En 2011, il rejoint le metteur en scène Denis Morin pour lequel il crée le décor de l'Opéra Lumières à l'Opéra de Paris, Palais Garnier.

→ Hélène Kritikos – Costumière

Petite-fille et fille de tailleurs pour hommes installés à Tunis, Hélène Kritikos - artiste d'origine grecque - a été formée à ESMOD, école de stylisme parisienne. Elle participe aux présentations de collections d'Azzedine Alaïa et Thierry Mugler.

Après un passage à l'atelier de costumes du Théâtre du Soleil, sa carrière la mène dans les années 80 au domaine de la publicité où elle croise des photographes tels que Jean-Loup Sieff, Jean-Louis Beaudequin ou des réalisateurs tels que Bill Evans, Bille August...

Elle revient ensuite au spectacle vivant, conçoit et crée des costumes pour la danse ou le théâtre (Jacques Osinski, Pascale Henry, Karol Armitage, Jean-Jacques Vanier, Anne-Laure Liegeois, Marie Potonet, François Veyrunes, Philippe Macaigne...).

Sa démarche actuelle tend à intégrer l'aspect scénographique à son travail sur le costume proprement dit, dans une approche globale du visuel scénique.