



LA MOUETTE

de
Anton Tchekhov

mise en scène
Frédéric Béliet-Garcia

LA PATIENCE D'EXISTER

Tchekhov compose avec *La Mouette*, un grand cabaret de l'existence. Chacun y va de son numéro, essaie d'être aimable, de faire l'aimable, tandis qu'au plus profond de lui ahane la panique d'exister, qu'on essaie de faire taire en babillant, braillant, chantant, riant. Comme cet enfant qui, obligé d'aller chercher quelque chose à la cave, chante de plus en plus fort pour disperser les fantômes et les peurs.

Qu'as-tu fait de ta vie ? Et des promesses premières ? La question est toujours effroyable, aussi imparable qu'un matin blême. Ici chacun y est convoqué, la fuit, la contourne, s'y fracture, s'étouffe dans l'anorexie progressive du présent, s'exaspère à attendre alors qu'il sait qu'il n'y a rien à patienter, et sort de scène en espérant que les autres « ne garderont pas un mauvais souvenir. »

Raconter *La Mouette*, c'est mettre en acte cette grande bataille immobile qu'est la vie, où tout est toujours déjà « trop tard ». Chacun poursuit un amour, une ambition, une chimère qui se dérobe quand il croit la tenir.

Dans *La Mouette*, le rêve est toujours au plus proche, prêt à emporter chaque être vers le meilleur, mais les personnages, comme de grands oiseaux incapables de voler, demeurent dans ce décor, dans ce théâtre, qui flétrit sur eux, en eux au fil des actes et des années. Et en bout de piste, les personnages semblent attendre une fête qui n'a pas eu lieu. Pour finir comme les silhouettes de Vuillard par s'effacer dans le motif mural.

Mettre en scène Tchekhov, c'est s'éprouver à l'humilité de Tchekhov, comme un pianiste joue les variations Goldberg. Une humilité foisonnante de ressources, de détails, de couleurs. La vérité y est tant dans les mots que dans l'infime variation météorologique, le reflet d'un lac, un courant d'air, la couleur d'un tissu.

Nous revenons donc « encore » à Tchekhov, non pour faire vibrer les cloches de Bâle de la sainte nostalgie républicaine (Ferry, Vilar, Malraux). Pas non plus pour lui notifier notre tonnage contemporain ou post-moderne, en lui brisant l'échine devant l'autel de notre talent. Mais pour nous dépayser dans la modestie de Tchekhov. Pour parler avec ses personnages autrement d'autre chose, pour aller y rechercher du désir, en voyant les choses du monde autrement que par le prisme de notre découpage, dans une autre langue, d'autres costumes, un autre régime d'affects. S'y dépayser pour essayer d'y retrouver une ébriété sensible.

Frédéric Bélier-Garcia



TCHEKHOV PAR LUI-MÊME

Qui est Anton Pavlovitch Tchekhov ? : « Il me semble toujours que je trompe les gens avec mon visage trop gai ou trop grave. »

V.A.Tikhonov lui demande une notice biographique, et voici comment il répond :

« Vous avez besoin de ma biographie ? La voici.

Né à Taganrog en 1860. Y achève ses études au lycée en 1879. Termine en 1884 ses études de médecine à la faculté de Moscou. Prix Pouchkine en 1888. Voyage à Sakhaline à travers la Sibérie en 1890 et retour par la mer. Voyage en Europe en 1891, boit du bon vin, mange des huîtres. En 1892, fait la fête avec Tikhonov. Premiers écrits publiés en 1879 dans *La Cigale*. Liste des recueils : *Récits bariolés*, *Au crépuscule*, *Récits*, *Les Gens maussades* ; une nouvelle, *Le Duel*. A également péché en matière dramatique mais avec modération.

Traduit dans toutes les langues, sauf les langues étrangères. Il y a très longtemps, en fait que les Allemands l'ont traduit. Apprécié par les Tchèques et les Serbes ; et même par les Français. A connu les mystères de l'amour à l'âge de treize ans. En excellent termes avec ses camarades médecins ou hommes de lettres. Célibataire. Désirerait recevoir une pension. Exerce la médecine et il lui arrive même de faire, l'été, des autopsies médico-légales, ce qui ne s'était pas trouvé depuis deux ou trois ans. Écrivain préféré : Tolstol, médecin préféré : Zacharine.

Plaisanteries que tout cela. Écrivez ce que vous voulez. Si vous manquez de faits concrets, remplacez-les par des tirades lyriques... »

Jusqu'à la nuit du 1^{er} au 2 juillet 1904, où il dit en allemand : « Ich sterbe », je meurs.

Roger Grenier

Regardez la neige qui tombe. Impressions de Tchekhov
Éditions Gallimard



TCHEKHOV ET LA MOUETTE

La pièce se déroule à la campagne, dans la propriété de Sorine, ancien conseiller d'Etat. Sa sœur Arkadina, une actrice connue, y séjourne avec son amant, Trigorine, un auteur à la mode. Arkadina méprise le travail de son fils, Constantin Treplev, jeune écrivain d'avant-garde, qui vit auprès de son oncle. Chamraïev, l'intendant du domaine, réside là avec sa femme, Paulina, et sa fille Macha. Il y a là aussi Dorn, un médecin en retraite, qui veille sur la santé du groupe. Et la fille d'un riche propriétaire du voisinage, Nina, qui aspire à devenir actrice. Elle vient un soir jouer la pièce inédite de Treplev...

De l'amour, il y en a beaucoup, mais il n'est jamais réciproque : Medvedenko, l'instituteur, est amoureux de Macha qui aime Treplev, qui n'a d'yeux que pour Nina...

1891 - À 31 ans, Tchekhov fait le premier de ses cinq voyages en Europe. Il visite l'Italie, Venise qui l'enchant, Rome, la France, Nice, Paris, l'Allemagne et l'Autriche...

1893 - Il entretient une liaison avec Lika Mizinova, considérée comme un modèle possible pour la Nina de *La Mouette*.

1895. En novembre, il travaille sur *La Mouette* à Melikhovo. « J'écris *La Mouette* non sans plaisir, bien que je me sente terriblement en faute quant aux conditions de la scène... C'est une comédie avec trois rôles de femmes et six rôles d'hommes. Quatre actes, un paysage (une vue sur un lac) ; beaucoup de discours sur la littérature, peu d'action, cinq tonnes d'amour. » (Lettre à Souvorine, 21 novembre 1895)

1896 - En juin, *La Mouette* est entre les mains de la censure. L'attitude laxiste de Treplev envers la vie amoureuse de sa mère n'est pas politiquement correcte. Tchekhov corrige – Treplev sera plus hostile à la liaison de sa mère – et supprime une scène ou l'on apprenait que Macha était la fille de Dorn.

Le 17 octobre, la première de *La Mouette* est un échec retentissant sur la scène du Théâtre impérial Alexandrinsky de Saint-Petersbourg. Tchekhov s'enfuit au milieu du 2^e acte. Ce jour-là, il écrit dans ses carnets : « Représentation de ma *Mouette* au Théâtre Alexandrinsky. Ça n'a pas été un succès. »

Il y précise le 4 décembre : « Il est vrai que je me suis enfui du théâtre, mais seulement quand la pièce était terminée. Dans la loge de L. pendant deux ou trois actes. »

Dans une lettre, il s'exprime sur cet échec : « Il ne me semble pas que je sois destiné à être dramaturge. Pas de chance ! Mais je ne désespère pas, car je ne cesse d'écrire des nouvelles, c'est là un domaine où je me sens

plus à l'aise. Tandis que lorsque j'écris une pièce, j'éprouve une inquiétude comme si quelqu'un me poussait dans le dos. »

1897 - Atteint de tuberculose pulmonaire, Tchekhov est hospitalisé. Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko fondent le Théâtre d'Art de Moscou. Parution d'*Oncle Vania* avec *Ivanov*, *La Mouette* et les pièces en un acte.

1898 - *La Mouette* est reprise le 17 décembre au Théâtre d'Art de Moscou dans la mise en scène de Stanislavski. Son associé Némirovitch-Dantchenko télégraphie à Tchekhov : « Succès colossal. Fou de joie. » Il lui avait demandé l'autorisation de monter *La Mouette* en ces termes : « Je suis prêt à répondre sur ce que vous voudrez que ces drames et ces tragédies cachés dans chaque personnage de la pièce avec une mise en scène habile, non banale et extraordinairement consciencieuse, toucheront aussi le public. » (25 mai 1898). Le public est très ému, le succès est considérable. Le journal *Novoïe Vremia* écrit, le 18 janvier 1899, à propos de cette mise en scène : « La dramaturgie entre dans une nouvelle étape. Beaucoup de batailles avec des représentants des formes finissantes de la théâtralité imaginaire nous attendent... »

Tchekhov s'installe à Yalta.

1899 - Tchekhov assiste à une représentation de *La Mouette* : « Son visage était loin de refléter une satisfaction intense. » (Stanislavski, *Ma vie dans l'art*). « Ce n'est pas mal, ça m'a intéressé », mais « je ne pouvais croire que c'était moi l'auteur. » (Lettre à Gorki)

Il épouse l'actrice Olga Knipper le 25 mai.

1903 - Il commence *La Cerisaie*. Dans une lettre à Olga Knipper où il juge ainsi les décadents et les symbolistes qui écrivent dans le style du Treplev de *La Mouette* : « J'ai lu *Le Monde de l'Art* où écrivent les gens nouveaux. Il produit une impression très vaine comme s'il était rédigé par des lycéens en colère. »

1922 - *La Mouette* est créée en avril à Paris au Théâtre des Champs-Élysées dans une mise en scène et traduction de Georges Pitoëff. Ludmilla Pitoëff joue évidemment Nina et Georges, Trigorine.



ÉCHANGES

NINA. Je ne vous reconnais plus.

TREPLEV. Oui, depuis que moi, j'ai cessé de vous reconnaître. Vous n'êtes plus la même avec moi, votre regard est froid, ma présence vous gêne.

NINA. Ces derniers temps, vous êtes devenu irritable, vous vous exprimez de façon incompréhensible, par symboles. Et par exemple cette mouette selon toute apparence est un symbole aussi, mais, excusez-moi, je ne comprends pas... (*Elle pose la mouette sur le banc.*) Je suis trop simple pour vous comprendre.

NINA. Nous allons nous quitter et... probablement nous ne nous reverrons plus. Je vous prie d'accepter de moi ce petit médaillon en souvenir. J'ai fait graver vos initiales... et de ce côté-ci le titre d'un de vos livres : Les Jours et les Nuits.

TRIGORINE. Comme c'est gracieux ! (*Il baise le médaillon.*) Quel charmant cadeau !

NINA. Pensez à moi de temps en temps.

TRIGORINE. Je penserai à vous. Je penserai à vous telle que vous étiez dans cette belle journée – vous vous souvenez ? – il y a huit jours, vous portiez une robe claire... Nous avions parlé... il y avait une mouette blanche sur le banc.

ARKADINA, *fortement émue*. Tu es si épris ?

TRIGORINE. Je me sens attiré vers elle. C'est peut-être exactement ce qui m'est nécessaire.

ARKADINA. L'amour de la petite fille de province ? Oh ! comme tu te connais mal !

TRIGORINE. Parfois, on dort en marchant, ainsi je te parle, et il me semble que je dors, je la vois en rêve... Je suis envahi de rêves délicieux, merveilleux... Rends-moi la liberté.

ARKADINA, *tremblante*. Non, non. Je suis une femme comme les autres, il ne faut pas me parler comme ça... Ne me torture pas, Boris... J'ai peur...

TRIGORINE. Si tu le veux, tu peux être une femme pas comme les autres. L'amour juvénile, gracieux, poétique, l'amour qui vous transporte dans le monde des rêves – c'est la seule chose qui puisse donner le bonheur ! Cet amour-là, je ne l'ai encore jamais vécu...

La Mouette. Traduction Antoine Vitez
Éditions Livre de Poche



SUCCÈS IMMENSE

En 1898, Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko fondent à Moscou le Théâtre d'Art. Tchekhov, cloué par la maladie à Yalta, s'inscrit comme actionnaire. Mais il refuse longtemps *La Mouette* à la nouvelle troupe. « Il la considérait comme son enfant malade, partant comme son enfant préféré », écrit Stanislavski. Némirovitch-Dantchenko finit par obtenir son consentement, et la pièce est inscrite au répertoire en août. Les répétitions se déroulent dans l'inquiétude. Le nouveau théâtre connaît des difficultés financières et ne peut risquer un échec. D'autre part, Tchekhov est plus malade et, si *La Mouette* est de nouveau mal accueillie, cela peut affecter sa santé. C'est dans ces conditions que le rideau se lève, le 17 décembre. Stanislavski a fait le récit de cette soirée.

« Il n'y avait pas grand monde dans la salle. Je ne sais plus comment nous avons joué le premier acte ; je sais seulement que tous les acteurs répandaient une odeur de valériane. Je me souviens aussi combien j'avais peur – au point que je devais maîtriser les secousses nerveuses d'une de mes jambes – cependant que, le dos tourné au public, j'écoutais dans l'ombre le monologue de Nina.

Il nous semblait que nous allions vers un échec. Le rideau tomba dans un silence de mort. Angoissés, serrés les uns contre les autres, nous attendions le verdict du public.

Un silence sépulcral...

Des machinistes avançaient la tête hors des coulisses : eux aussi attendaient. Toujours le même silence.

Soudain quelqu'un fondit en larmes. Olga Knipper, elle, essayait de réprimer des sanglots hystériques. Nous nous dirigeâmes en silence vers les coulisses.

C'est à ce moment-là que le public éclata en ovations et en applaudissements. On se hâta de lever le rideau.

Plus tard, on me raconta que nous nous tenions de profil sur le plateau, que nous avions des têtes à faire peur, qu'aucun d'entre nous n'eut l'idée de saluer la salle et que l'un de nous resta tout bonnement assis. Visiblement, nous ne comprenions pas ce qui s'était passé.

Dans la salle, le succès était immense. Sur la scène, régna bientôt une atmosphère de fête de Pâques. »

L'image d'une mouette en vol sert toujours d'emblème au Théâtre d'Art.

Roger Grenier

Regardez la neige qui tombe. Impressions de Tchekhov
Éditions Gallimard



DU RÉEL AU RÊVÉ...

Lydia Mizinova, surnommée Lika, est la première de trois femmes prénommées Lydia, qui jouèrent un rôle important dans la vie de Tchekhov et dans l'écriture de *La Mouette*. Lika était une amie de la sœur de Tchekhov, Macha. Elle était tombée amoureuse de Tchekhov, et peut-être même a-t-il envisagé de l'épouser, mais Souvorine l'en dissuada sans doute. Tchekhov la poussa dans les bras d'un autre écrivain, Ignaty Potapenko. Lika tomba enceinte et poursuivit Potapenko et sa femme lors de leur voyage à Paris.

Ignorée par son amant, livrée à elle-même et désespérée, elle supplia Tchekhov de la rejoindre à Paris. Il lui conseilla de se faire payer un billet de retour par Potapenko et lui écrivit ces mots qu'il attribuera à Trigorine dans *La Mouette* : « Jour et nuit une même idée obstinée me possède : il faut que j'écrive, il faut que j'écrive, que j'écrive... » Lika donna naissance à une fille qui devait mourir un an après. Elle ne revit jamais Potapenko.

En 1898, Macha et Lika assistèrent à une représentation de *La Mouette* au Théâtre d'Art de Moscou. Macha écrivit à son frère qu'à la fin de la pièce, Lika était en larmes, se reconnaissant dans la détresse de Nina, désespérément amoureuse d'un écrivain au cœur léger.

La seconde Lydia était une jolie jeune femme, pas très heureuse en mariage, qui vivait à Saint-Petersbourg. Lydia Avilova rêvait de devenir écrivain et poursuivait Tchekhov avec une belle ardeur romantique. En 1947, plus de 40 ans après sa mort, elle publia « Tchekhov dans ma vie, une histoire d'amour », des Mémoires détaillés où elle chroniquait sa longue idylle torturée avec Tchekhov. Elle y écrit : « Il est parfois difficile d'expliquer ou simplement de saisir ce qui a eu lieu. Au fond, rien n'a eu lieu. Nous nous sommes regardés dans les yeux. C'est tout. Mais c'est beaucoup. J'avais l'impression qu'une fusée s'était allumée dans mon âme et filait dans un éclair aveuglant et joyeux. Je pressentais qu'il était arrivé la même chose à Anton Pavlovitch et nous nous regardâmes étonnés et heureux ». Une aventure romanesque qui s'est révélée par la suite une totale fiction. En février 1895, Avilova avait offert à Tchekhov un médaillon où étaient gravés des numéros de page et ligne d'une de ses nouvelles. Ils se rapportaient à une ligne de *Voisins*, « Si tu as besoin de ma vie, viens et prends-la ».

Tchekhov s'abstint de lui répondre. Mais il utilisa mot pour mot ce souvenir pour le cadeau que Nina fait à Trigorine et on dit qu'il alla même jusqu'à prêter le médaillon à l'accessoiriste de la production de Saint-Petersbourg. Au grand désespoir d'Avilova, il finit par offrir ce médaillon



à la talentueuse actrice qui fut la première incarnation de Nina, Vera Kommissarzhevskaya, en souvenir des représentations.

Le personnage d'Arkadina s'inspire, lui, d'une troisième Lydia, Lydia Yavorskaya, une comédienne flamboyante et autoritaire avec laquelle Tchekhov eut une liaison durant deux ans, à l'époque où il écrivait *La Mouette*. C'est dans l'appartement de celle-ci qu'il lut la pièce à un groupe d'amis en décembre 1895. Il fut d'ailleurs très étonné d'apprendre que ses amis croyaient qu'il y décrivait l'aventure amoureuse de Potapenko et de Lydia Mizinova. Égocentrique à l'extrême, Yavorskaya s'était mariée en dessous de sa condition à Kiev, au début de sa carrière ; elle avait joué *La Dame aux camélias* et avait un jour supplié à genoux Tchekhov de ne pas la quitter. Elle finira par trouver le prince charmant en épousant le Prince Vladimir Bariatinsky en 1896.

Vladimir Souvorine, le plus jeune fils de l'éditeur et ami de Tchekhov, Alexeï Souvorine, se suicida d'un coup de revolver à l'âge de 21 ans. Avant de prendre le suicide de Vladimir comme modèle pour celui de Treplev, Tchekhov écrivit une histoire en 1888, *Volodia* (un petit nom pour Vladimir), dans laquelle le héros se tire une balle dans la tête par lassitude des mensonges et des faux-semblants de sa mère.

Le 21 février 1895, Tchekhov rendit visite à Nikolai Leskov, un auteur russe de ses amis, qui était malade et qui devait mourir le mois suivant. Son expression favorite : « Vous m'avez marché sur mon cor préféré » se retrouvera dans la bouche de Trigorine.

Un autre ami, Isaac Levitan, le grand peintre de paysages, inspira lui aussi un passage de *La Mouette*. En 1892, lors d'une partie de chasse avec Tchekhov, Levitan tira machinalement sur une bécasse ; Tchekhov fit mention de cet événement dans une lettre à Souvorine : « Une créature magnifique et aimante de moins sur cette terre, pendant que deux idiots rentraient chez eux et s'attablaient pour souper ». Le 21 juin 1895, Levitan s'érafla la tempe en se tirant une balle de revolver lors d'une tentative de suicide : sa maîtresse, Anna Turchaninova, avait découvert qu'il avait une liaison avec sa fille. Pour soutenir son ami, Tchekhov fit le voyage en juillet jusqu'à la propriété familiale des Turchaninov, dans le nord du pays, au bord d'un lac où l'on trouvait beaucoup de mouettes. Enfin, est-il utile de rappeler que Tchekhov lui-même partage nombre de points communs avec Trigorine notamment l'amour de la pêche, le besoin compulsif d'écrire, jour et nuit, et le souci constant de sa place dans la société littéraire du temps, par rapport aux auteurs en vogue – Zola, Tourgueniev, Tolstoï...



TCHEKHOV ET LES METTEURS EN SCÈNE

La vie telle qu'elle est

Tchekhov est peu connu en France. Probablement parce que son œuvre est moins immédiatement percutante que l'œuvre de Gorki, par exemple, moins « sensationnelle ». Cela tient peut-être aussi à ce que Gorki est actuellement plus international que Tchekhov. Le héros de Gorki est toujours, ou presque toujours, un homme exceptionnel, extraordinaire, un homme imaginé, porteur d'une grande pensée, un être symbolique, tandis que le héros de Tchekhov... il n'y en a pas.

Dans tout ce qu'a écrit Tchekhov, vous ne trouverez pas un seul héros. Pas de héros. Tout Tchekhov est là. Il nous montre la vie telle qu'elle est. Il nous parle de ces hommes, de ces femmes que nous voyons partout et toujours...

Dans l'immense Russie, il a su voir et comprendre tous ceux qui ne représentent rien d'extraordinaire, qui ne sont pas des héros, mais qui forment la Russie. Il allait dans les coins les plus perdus de la Russie et il regardait comment vivent là-bas les êtres humains, ce qu'ils font, ce qu'ils pensent. Et il nous raconte tout cela.

Que de forces, que d'amour, que de larmes et de souffrances il a trouvés dans ces endroits inconnus ! Mais cette force et cet amour ne font pas de grandes actions, ne forment pas des héros – non, tout reste là-bas, dans cette petite ville perdue, tout vit ignoré de tous, enseveli sous la neige, étouffé par la vie. Mais cela n'en existe pas moins. Et ces êtres qui souffrent, et qui aspirent, et qui auraient pu devenir grands, accomplir des actions héroïques, ces êtres ne sont-ils pas dignes aussi de notre attention ?

Ce sont ces êtres-là que Tchekhov a choisis pour nous les montrer, pour nous dire que ces inconnus de la grande vie qu'il a profondément aimés sont dignes d'être vus de plus près, que c'est peut-être, précisément, dans leurs âmes que nous trouverons la « vraie » beauté, le « véritable amour ».

Georges Pitoëff. 1939



Un scrutateur ironique

Tchekhov ne représente pas une quotidienneté quelconque – et il faut qu'il en soit ainsi afin que puisse naître une forme scénique. Il en saisit les attaques, les heures de fête, les instants souvent presque tempêteux. Il choisit une quotidienneté concentrée ; ses situations quotidiennes sont vues dans leur étrangeté, leur exception, leur unicité.

Nous ne devons pas nous laisser leurrer par le fait qu'il s'agit presque toujours (et surtout dans les seconds actes de ses pièces) d'un fait très fin, à peine perceptible ou apparemment sans importance. On peut même avoir l'impression que presque tout ce qui se passe n'est que reflets d'intention et de désirs, de mouvements de l'âme à peine exprimables. Pourtant, ils existent vraiment dans les personnages, ils se stratifient en eux et forment la structure solide et riche. Voilà les faits qui déterminent la voie choisie. Comme chez Shakespeare, où les actions les plus extérieures trouvent leur point de départ dans des morts, des meurtres, des sentiments de haine et d'amour inextinguibles.

Extérieurement, il ne se passe rien – et tout à coup c'est l'explosion violente. Comme si chaque élément pouvait exploser si on le touche d'une certaine manière – tant le milieu de Tchekhov est instable, facilement inflammable. Nous en sommes effrayés – nous n'y étions pas préparés. Les incendies naissent sans raison apparente ; seule une série d'« accidents » de ce genre, inattendus, vient rejoindre le fleuve logique de l'existence tchékhovienne.

Pourtant, nous rencontrons assez souvent chez Tchekhov une accumulation des traits les plus divers de la réalité, apparemment sans aucun sens. De telles situations ressemblent à des tentatives de fuite dans des régions bizarres du hasard quotidien. L'événement débouche au beau milieu d'une joyeuse fantasmagorie humaine. Ici, il n'y a rien de pragmatiquement évident, pas de oui ni de non très clairs par rapport auxquels rien d'autre n'existerait plus.

Tchekhov n'a jamais renié la vérité, il ne l'a jamais trompée, redressée, enjolivée, noircie. Toute marque de volonté est étrangère à son art. Même celle dont il parle – ironisant sur lui-même, celle qui lui est attribuée par ses exégètes, celle aussi dont je ne peux pas me défendre quand je tente de formuler mes pensées à son égard.

Tchekhov est rigoureux, incorruptible – il a écrit avec un scalpel : ce qui devrait éclairer la relation des acteurs avec ses personnages. Chez notre auteur, elle n'est jamais sentimentale, elle est toujours fonctionnelle au plus haut point et impitoyablement objective, c'est-à-dire fidèle à sa recherche et à ses vues sur la vie, les hommes, le monde. Tchekhov voit tout d'un œil distant, scrutateur, ironique, et il voit toujours avec acuité – sous la peau des choses et des êtres. Même lorsqu'il s'agit des choses les



plus sérieuses, les plus sacrées, lorsqu'il s'agit de la vie de l'homme, de la mort, du climat spirituel de l'époque, etc.(...)

Le point de départ de l'insatisfaction de tous les personnages se trouve le plus souvent dans leur désir de quelque chose de meilleur, de plus haut. D'où l'impatience de ces hommes, leurs craintes tâtonnantes – dont jaillit également leur activité intérieure, qui n'est pas moindre. C'est justement de cette activité, de son image intérieure pleine que naissent les caractères des personnages : le comédien ne peut pas les créer dans l'autre sens, par un apport pesant d'éléments de caractérisation extérieurs.

Les désirs irréalisables et les fausses illusions des personnages tchékhoviens sont justement cette force grâce à laquelle ils sont liés et solidement maintenus ensemble dans leur regard vers l'avenir. Quand la distorsion psychique est devenue insupportable pour les personnages et qu'ils ont éclaté, souvent ils s'ouvrent jusqu'à la moëlle. Après un tel effondrement, quand l'âme frustrée cherche un abri, quand la douleur éclate sans complexe, il est nécessaire que l'acteur se donne complètement à fond. Les personnages tchékhoviens ne sont pas des marionnettes de leur propre ennui, ils ne se dénigrent pas et ne glosent pas sur eux-mêmes. Ils sont des individus énergiques, cohérents. Le moment de l'effondrement agit comme une catastrophe naturelle. Comme une catastrophe naturelle, pour ainsi dire tranquille.

Les personnages de Tchekhov incitent souvent au dénouement sentimental, nébuleux, c'est-à-dire idéalisé. Comme si la puissance généralement ressentie comme brisant le cœur représentait un stimulant global capable d'agir également sur la création par le jeu.

Les personnages ne doivent pas être saisis dès les premiers pas « à la manière tchékhovienne », mais comme des individus qui dans la vie ont fait naufrage, des individus voués à des illusions qui se sont effondrées, des hommes aux destins insolubles condamnés à des sentiments tragiques. Que ce soit au commencement ou à la fin, ils croient que tout va s'arranger ; ils ne cherchent pas le désespoir, ils ne se précipitent pas vers la souffrance comme des papillons vers la lumière, ils s'efforcent de l'éviter. A tel point par exemple que, dans *La Mouette*, personne ne croit à ce coup de revolver qu'on entend. Les acteurs devraient garder soigneusement en eux ce sentiment d'une activité vitale pleine d'espoir.(...)

Un poète comme Tchekhov, si réservé et si fidèle à la vie, contraint le régisseur comme les acteurs à un regard aussi distant que possible.

Qu'est-il arrivé à Treplev, dans *La Mouette*, entre la première confession et son suicide à la fin de la pièce ? (...)

Tchekhov donne à ses personnages la responsabilité – et il leur permet aussi – de mener une vie normale. La vie, il ne la leur donne pas seulement à travers les mots, il les charge de vivre, même quand ils se taisent.

Si un acteur considère cette chance merveilleuse pour son personnage comme un devoir désagréable, il se peut que la seule phrase qu'il dise détruise la moitié d'un acte.

Le dialogue de Tchekhov a la plupart du temps un caractère quotidien, familial (il n'est pas « porteur d'actions »). Cela témoigne du fait que chaque mot (mais aussi chaque non-parole) ouvre des espaces gigantesques de vie intérieure, que le jeu ne se laisse pas porter par la parole, que les personnages existent vraiment, doivent vraiment être et posséder leur force de rayonnement à travers leur existence pure. Cela veut dire que l'acteur est sollicité de façon ininterrompue, qu'il joue à la fois (et même davantage) par la non-parole que par la parole, par sa participation apparemment indirecte que par son activité avouée.

Tchekhov supporte à peine un théâtre courant, « normal », et il ne supporte plus du tout le travail de l'acteur courant. Si le fait de ne pas avoir envie de confiture était la seule chose que Trigorine avait à dire, cela prouverait que Tchekhov l'a pris au sérieux. Malheur à l'acteur qui ne prend pas connaissance de tels traits, car qu'y a-t-il de digne ou d'indigne d'intérêt chez un personnage tchékhovien ?

La tradition a fait des pauses chez Tchekhov un réservoir d'atmosphère mélancolique, un signe (ou plutôt un fantôme) de la méthode de l'auteur, elle les a poétisées, elle a recouvert les personnages d'une couche épaisse de confiture dans laquelle ils se noient comme dans des marécages : dans la pause, l'action ralentit la plupart du temps son mouvement comme les mouches prises dans un attrape-mouches. Absurdité !... J'exagère à peine quand je prétends que la pause tchékhovienne est plutôt une collision, un accident, une confusion – surtout dans l'activité quotidienne des personnages, dans leurs désirs et leur intérêts.

Dans les pièces de Tchekhov, tous les personnages sont de par leur substance également importants. La masse de leurs textes et le nombre des situations auxquelles ils participent directement ne dit rien de la signification ou de la « beauté » du rôle. Derrière chaque rôle attend l'image d'un être humain complet qui n'apprécie aucune des « conquêtes » théâtrales du jeu conventionnel mais plutôt une libération humble et continue. Les personnages de Tchekhov ne cèdent pas à chaque incitation. Ils ne s'imposent pas à l'attention de l'acteur, ne se laissent prendre dans aucune trappe.

Otomar Krejca.

Programme Comédie-Française 1977 - traduction Marie-Louise Bablet

Une obsession du sens

Je me rappelle très bien que lorsque j'ai commencé à faire du théâtre, en 48-49, Tchekhov restait extrêmement mystérieux – on ne comprenait pas le sens du texte. Jeune comédien, je ne savais pas du tout de quoi il retournait. L'idée dominante était qu'il s'agissait d'un texte évanescant, impressionniste, de brumes du Nord, de vapeurs russes, et donc que c'était beaucoup trop long : trop de brumes pour peu d'actions, il fallait en couper. Les premières représentations qui ont redonné ou délivré le sens des œuvres de Tchekhov (ce que je n'ai pas réussi à faire dans *Le Révizor*) furent celles de Sacha Pitoëff. Elles n'échappaient pas à une certaine idée du théâtre de Tchekhov que je vais dire, qui est que ce théâtre se donne pour tâche de représenter la vie et le non-sens de beaucoup de moments quotidiens, qu'il y a énormément de répliques (je le croyais et c'était ce que Sacha voulait montrer) qui ne veulent rien dire, sont là pour ne rien vouloir dire sinon la banalité, comme autant de petites feuilles mortes ou détachables de « la vie »... Que c'était ça le charme de Tchekhov. J'en ai moi-même été longtemps persuadé. D'autant plus que ces choses « sans intérêt », ces collages me paraissaient très légitimes, littérairement, et me rappelaient *Lundi rue Christine* d'Apollinaire, fait de conversations entendues, d'images de la simple vie. Où l'on ne comprend pas de quoi les gens parlent. Et puis, en travaillant et en montant *La Mouette*, j'ai été *déçu* de quelque chose dont maintenant je suis content : ce langage-qui-ne-veut-rien-dire et que je trouvais magnifique, ce procédé du collage dont je m'enchantais... mais ça n'était pas vrai, ça n'est pas écrit du tout comme ça. Il y a un leurre, exprès. Après avoir énormément travaillé sur les pièces de Tchekhov au Conservatoire (toutes, mais ne n'ai monté que *La Mouette*, et pas très bien), j'ai la certitude au contraire qu'absolument rien, pas un mot, pas une indication de scène ne reste sans sens. Il y a beaucoup plus de sens dans Tchekhov que dans la vie, une obsession du sens : son style vise à donner du monde et des conversations ou des rapports entre les gens une théorie. Rien de ce qui est apparemment « par hasard » n'échappe à l'intention de signifier ou d'interpréter. À l'envers de *Lundi rue Christine*, Tchekhov nous prouverait que les hommes s'entendent, se répondent et nous disent des choses. Je ne parle pas du sens totalisable de l'œuvre, je dis simplement que chaque réplique a un sens utile pour le personnage, utile pour la fiction. Quant au sens général de celle-ci, il n'est pas plus donné dans Tchekhov que dans *Tartuffe* par exemple, et Dieu sait si on peut rêver à ce niveau, où rien n'est fermé. Mais concurremment à ce que je viens de dire, et dont je suis personnellement assuré, je trouve chez Tchekhov un procédé littéraire contemporain des *Calligrammes* d'Apollinaire, qui est de travailler avec la banalité, avec aussi la dentelle ou les blancs.

Antoine Vitez. Entretien avec Georges Banu
Revue *Silex*



La vie de tous les jours

Les mises en scène de ses pièces que Tchekhov a vues au Théâtre d'Art de Moscou ne l'ont jamais satisfait. Il a dit beaucoup de choses à ce propos. Pourtant, ces indications scéniques existent, certaines sont de minuscules chefs-d'œuvre en prose. Par intérêt et par nature, je ressens comme un défi de les intégrer, autant que faire se peut, dans mon travail.

Mais ce n'est pas une nécessité. Il est cependant regrettable que des metteurs en scène omettent d'introduire dans leur spectacle la représentation de certains phénomènes naturels essentiels. On en trouve dans toutes les pièces de Tchekhov, où ils constituent une sorte de cadre, une sorte de réceptacle pour les éléments banals et quotidiens avec lesquels on joue ensuite sur scène, comme avec des balles de pingpong, jusqu'à ce qu'ils se retrouvent entremêlés. Et je ressens vraiment cette suppression comme une grande perte. J'estime qu'il est nécessaire de fournir ce cadre aux acteurs, d'insister sur la chaleur et le froid, sur l'été et l'hiver, sur le printemps et l'automne, sur le matin et le soir, sur certaines heures de la journée telles que les différentes saisons les colorent. Dans chacun des actes de ses pièces, cela est réglé le plus souvent avec très grand soin. Y renoncer, passer outre, me semble très regrettable. À mon avis, on perd ainsi par avance trente pour cent de l'efficacité. [...]

Il ne veut pas que les spectateurs aient recours à leur imagination pour se représenter ce que disent les personnages, mais il veut leur montrer de manière claire et nette combien est dérisoire cet objet dont on parle si passionnément, alors que, quelques instants auparavant, il était considéré par d'autres comme la dernière des camelotes. On se moque d'un samovar, et ensuite on répète sans cesse qu'on a absolument besoin de samovars. Au fond, cette sorte d'incohérence quotidienne concrète, et drôle aussi, constitue le véritable front du combat humain, à savoir le combat pour la maîtrise de la vie de tous les jours, et non pour celle des grandes situations de crise. Ces grandes catastrophes ne se produisent qu'occasionnellement. Elles peuvent aussi conduire à la mort, mais à vrai dire la vie quotidienne y conduit encore plus inévitablement. [...]

Il y a beaucoup de pièces – les exceptions confirment la règle – dont je suis d'avis que cela ne vaut pas la peine que de jeunes metteurs en scène y touchent. N'y a-t-il pas aussi dans la vie certaines choses dont on aime moins entendre parler par des gens sans expérience que par quelqu'un qui sait de quoi il retourne ? C'est simplement un plus grand plaisir d'entendre quelqu'un qui sait de quoi il parle : ça a plus de force, plus de profondeur. Je n'ai pas envie, au théâtre, de me faire raconter par

quelqu'un de vingt-huit ans ce dont il est question dans *Le Roi Lear*. Je ne me déplacerai même pas. Ce qu'un metteur en scène moins talentueux de soixante ou soixante-dix ans a à raconter sur Lear m'intéresserait davantage.

Peter Stein - *Mon Tchekhov*
Éditions Actes Sud



TCHEKHOV ET LES AUTEURS

Tchekhov était l'écrivain favori de nombreux auteurs du 20^e siècle, William Faulkner, Raymond Carver, Arthur Miller, Katherine Mansfield, Gorki, Tennessee Williams...

Maxime Gorki

Dans l'œuvre de Tchekhov passe un cortège d'esclaves, esclaves de leurs amours, de leur bêtise, de leur paresse ou avidité de bien-être, esclaves d'une peur obscure de la vie, vaguement troublés, remplissant leur existence de discours décousus sur l'avenir, parce qu'ils sentent qu'il n'y a pas de place pour eux dans le présent. Parfois, au cœur de cette masse grise retentit un coup de feu : c'est Ivanov ou Treplev qui a compris ce qu'il avait à faire : mourir. Certains forment de jolis rêves sur la beauté de la vie dans deux cents ans, mais personne ne se pose cette simple question : qui donc la rendra belle, si nous nous bornons à rêver ? À côté de cette foule grise et ennuyée d'êtres impuissants, est passé un homme grand, intelligent, attentif. Il a jeté un regard sur ces mornes habitants de sa patrie et, déchiré de désespoir, sur un ton de doux mais profond reproche, il a dit avec un triste sourire, d'une belle voix sincère : "Que vous vivez mal, messieurs !" »

Raymond Carver

Quand je lis une nouvelle de Tchekhov qui m'émeut, c'est la même émotion que d'écouter une pièce de Mozart ou que d'écouter chanter Edith Piaf. Quand quelque chose peut franchir la barrière des langues, et même des centaines d'années, et vous émouvoir, que pourrait-on demander de plus ?

James Joyce

L'écrivain de cette période que j'admire le plus est Tchekhov. Il a apporté quelque chose de nouveau à la littérature, un sens du drame, en opposition à l'idée classique qui voulait qu'une pièce ait un début défini, un milieu défini, une fin définie et que l'auteur élabore un paroxysme au second acte pour le résoudre au dernier. Mais dans une pièce de Tchekhov, il n'y a pas de début, ni de milieu ni de fin, et il ne crée pas de paroxysme, ses pièces sont une action continue où la vie coule sur la scène et puis s'en écoule, et où rien n'est résolu, car, pour chaque personnage, on ressent qu'ils ont vécu avant d'arriver sur scène et qu'ils continueront à vivre de manière tout aussi dramatique après leur départ.

Léon Tolstoï

Tchekhov est un artiste incomparable. Un artiste de la vie. Et ce qui fait la valeur de son œuvre c'est qu'il est compris et accepté non seulement par tous les Russes mais par l'humanité toute entière.

Vladimir Nabokov

« Chekhov's books are sad books for humorous people » disait Nabokov. Les livres de Tchekhov sont des livres tristes pour les gens qui ont de l'humour, c'est-à-dire que seul le lecteur possédant le sens de l'humour est à même d'apprécier leur tristesse.

Tennessee Williams

Comme les autres pièces de Tchekhov, *La Mouette* est une tragédie de l'inaction. Je n'essaierai pas de vous donner les noms russes des personnages, ils sont difficiles à épeler et à prononcer et j'ai rendu le livre des pièces à la bibliothèque... L'idée essentielle derrière cette pièce, c'est la frustration sans objet de certaines vies. Elles sont comme des mouettes tuées par hasard. Ce qui leur arrive se passe essentiellement en dehors de leur contrôle. Elles sont prisonnières des circonstances. Nina est capturée par son amour sans espoir pour Trigorine, qui aime l'actrice superficielle et plus âgée. Macha est captive de son amour pour Constantin, Constantin par son amour pour Nina. C'est un nœud où ils sont tous des victimes sans défense, personne n'est vraiment responsable. Le charme de la pièce réside dans son atmosphère envoûtante et l'émotion poignante que chaque scène apporte. Elle a une exquise unité de couleur : une sorte de crépuscule nostalgique l'imprègne dès le début. Il y a toujours cette atmosphère de fin de soirée d'été avec les lucioles et la musique bourdonnante des criquets. Ce qui arrive ressemble à un rêve. Pourtant c'est aussi réel que si nous-mêmes en étions les protagonistes tragiques.

Arthur Miller

Bien des auteurs dramatiques, moi y compris, vénèrent Tchekhov parce qu'il a su dire la vérité sur les gens d'une façon si équilibrée et attachante que vous en êtes ému aux larmes et que vous riez tout à la fois.

Henri Troyat

Tchekhov me parle à voix basse. C'est un écrivain amical. Je ne vais pas chercher auprès de lui les révélations foudroyantes d'un Dostoïevski, les éclats de rire inquiétants d'un Gogol, l'accablante grandeur d'un Tolstoï, mais un enchantement plus discret, plus reposant et plus triste.

Alexandre Zinoviev

Nous étudions Tchekhov à l'école, nous le représentions dans les cercles dramatiques, nous le voyions au théâtre et au cinéma, nous l'écoutions dans de merveilleuses adaptations à la radio ou lors de récitals. On pourrait difficilement sous-estimer la place que son œuvre a occupée dans la vie culturelle de la Russie post-révolutionnaire. Je pense pour ma part qu'elle n'a pas été moindre que celle de Pouchkine ou Tolstoï. La critique littéraire et l'idéologie soviétiques interprétaient l'œuvre de Tchekhov, faut-il le préciser ? comme la description réaliste et critique de la vie dans la Russie pré-révolutionnaire.

George Bernard Shaw

Parlant des pièces de Tchekhov, le public anglais s'exclamait : « Comme c'est russe ! » Cela ne me semblait pas frappant. Tout comme les pièces intensément norvégiennes d'Ibsen s'accordaient exactement avec toutes les banlieues des classes moyennes en Europe, ces pièces intensément russes s'accordaient avec toutes maisons de campagne en Europe où les plaisirs de la musique, de l'art, de la littérature et du théâtre ont supplanté les plaisirs de chasser, pêcher, flirter, boire et manger. Les mêmes gens agréables, la même futilité totale.

Marguerite Duras

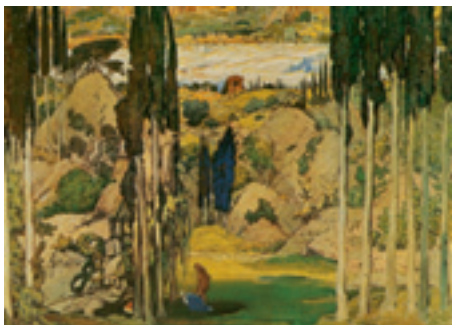
Il me semble que la pièce, telle qu'elle est, est rigoureusement injouable : le langage traîne, les péripéties sont très souvent enfantines, désuètes, et surtout l'intrigue même, ce décalque de *Hamlet*, ne représente plus rien. J'ai beau chercher le sens de ce canevas, de ce double fond, je ne le trouve pas, et c'est finalement en l'oubliant que je vais travailler sur Tchekhov, sans modèles, ni références. Il faut réduire le langage de la pièce. On ne peut plus parler autant dans les pièces modernes. Tout le mal du théâtre de 1900 vient du bavardage qu'il traîne avec lui [...]. Le monde moderne n'est pas bavard. [...] Leurs tirades interminables atteignent quant à nous maintenant un véritable infantilisme [...]. Il s'agit d'un sujet qui porte sur l'inanité de la vie, comme toutes les pièces de Tchekhov, mais en évitant le pathos effrayant qui peut s'attacher à ce genre de tentative. Il y aura autant de personnages que dans la vieille mouture, ils ne changeront pas, mais ils se plaindront moins, ils seront dotés de pudeur.

Philip Roth

Il se répétait la formule qui poussait à l'action, comme si quelques mots tout simples pouvaient l'amener à accomplir la plus irréaliste des choses : *Si elle a pu le faire, je peux le faire, si elle a pu le faire...* jusqu'à ce que, finalement, il lui vienne à l'idée de se raconter qu'il se suicidait au théâtre. Dans une pièce de Tchekhov. Quoi de plus approprié ? Cela constituerait son retour sur la scène, et petit être faible qu'il était, risible, humilié, incarnation de treize mois d'erreur d'une lesbienne, il lui faudrait tout son talent pour mener la chose à bien. Afin de réussir pour la toute dernière fois à rendre réel l'imaginaire, il faudrait qu'il se raconte que le grenier était un théâtre et qu'il était Konstantin Gavrilovitch Treplev dans la dernière scène de *La Mouette*. Vers vingt-cinq ans, lorsque, prodige théâtral, il réussissait tout ce qu'il entreprenait et obtenait tout ce qu'il désirait, il avait joué le rôle, dans Tchekhov, du jeune écrivain ambitieux qui a le sentiment qu'il échoue dans tout ce qu'il tente, et se désespère de tout rater, dans son travail et en amour. C'était dans une mise en scène de *La Mouette* par l'Actors Studio à Broadway, et ce fut son premier grand succès à New York, succès qui fit de lui le jeune acteur le plus prometteur de la saison, plein d'assurance et conscient de sa singularité, et qui mena finalement à une succession d'événements imprévisibles.

Si elle a pu le faire, je peux le faire.

Il y avait une note de dix mots qu'on trouva à ses côtés lorsque le corps fut découvert quelques jours plus tard sur le plancher du grenier par la femme de ménage. « Il faut vous dire que Konstantin Gavrilovitch s'est tué. » C'était la dernière phrase de *La Mouette*. Il avait réussi son geste, lui, la star reconnue, dont on avait jadis salué de tous côtés la puissance du jeu et qui, du temps de sa gloire, attirait au théâtre une affluente de spectateurs.



Michel Vinaver

Tchekhov. Écouter et voir. Donner à écouter et voir. La révolution du théâtre faite par Tchekhov, ce serait cela. S'abstenir d'intervenir. Laisser advenir la simple réalité des choses. Des gens. De ce qu'ils disent.

Qu'est-ce que ça exclut ? La manifestation d'une pensée et d'une passion de l'auteur. Qu'est-ce que ça implique ? Une absence, celle de l'auteur qui serait fondu dans la variété de ce que disent, de ce que font, les personnages.

Mais au fond, y a-t-il là une révolution ? Shakespeare par exemple ne donne-t-il pas à « écouter et voir » sans rien laisser transparaître de ses penchants et opinions ?

Alors chez Tchekhov il y a autre chose. Il y a l'inanité du matériau brassé. Ce que disent les gens, ce qu'ils font, n'est pas vraiment intéressant. Ça ne va pas chercher loin. Ça ne sert pas à grand-chose. C'est négligeable. Et ce n'est pas non plus brillant, aigu, pointu. Marivaux, dont le matériau n'est ni grand ni noble, et qui ne prend pas parti, au moins étonne par le va-et-vient incroyable entre la parole de ses personnages et ce que d'eux elle trahit.

Chez Tchekhov, la parole ne trahit rien. Pas de circuit magnétique entre elle et celui qui la prononce. Les propos s'échangent, généralement sans conflit. Ils tendent d'ailleurs à se juxtaposer, à s'allonger côte à côte, plutôt qu'à s'opposer. Ou bien, quand ils s'opposent, ça compte pour du beurre. Les affrontements sont un palliatif à l'ennui. Comme le sont les remémorations, les confidences, les rêveries, les ragots, la boisson.

La révolution tchékhovienne est que plus rien ne peut se passer. La dévastation est derrière nous. Totale et irréversible. Sans qu'on puisse se le dire ou même le penser. Pas plus les personnages que le public.

Parce qu'il n'y a plus même son souvenir.

Bon, il y a une survie. Qui serait presque comme une erreur (mais de qui ?). Une bavure. Un malentendu. Des gens, des familles et des voisins, des maîtres et des serviteurs. Des traits de caractère. Des choses qui arrivent. Comme un résidu géologique après une catastrophe dans le cosmos. Et étrangement, il y a, à partir de ce reste, un enchantement.



LES MOUETTES D'UN ORNITHOLOGUE TCHEKHOVIEN

Pour un spectateur, toute descente dans le temps ne réactive que des éclats épars, sceaux d'un passé qui a déposé en lui des traces et permettent un fragmentaire voyage rétrospectif. Il comporte des persistances aussi bien que des amnésies car seulement ce qui est de l'ordre de l'essentiel perdure suite à un tri sévère, personnel et peut-être injuste. Il intervient malgré soi, il est un test !

En vrai ornithologue tchékhovien, je reviens ici sur les *Mouettes* d'une vie et ce dont je reste le dépositaire vivant : non pas des trophées naturalisés, exposés sur des panneaux de musée, mais des « madeleines » qui ressuscitent et répondent à l'appel que je me lance à moi-même sur l'invitation de Daniel Besnehard. Palmarès personnel affranchi de tout défi exhaustif. Ce dont je ne me souviens pas, sera passé sous silence ! Le spectateur, dans ce sens-là, se constitue en être de mémoire et non pas en réserve d'archives.

Le devenir-oiseau

La Mouette, je l'ai lue d'abord dans la belle calligraphie de mon grand-père qui la copia pour moi car, introuvable, au début des années 50 dans la modeste ville roumaine qui était alors la mienne. Puis, plus tard, en 1969, arriva à Bucarest le grand pédagogue italien Orazio Costa, et il dispensa un cours pratique dans la salle du Conservatoire. Bel homme aux cheveux grisonnants et aux lunettes cerclées, il évoquait la distinction sévère d'un Copeau dont d'ailleurs Costa éprouvait la séduction. Il répétait, sous nos yeux, avec une splendide étudiante de l'Académie de Rome, le monologue de Nina : « Je suis une mouette ». Indifférent à la psychologie, il l'entraînait sur les chemins inédits alors du « devenir-oiseau » en lui intimant l'invitation au « vol », vol intérieur, à peine visible, désigné par les rapides passages de l'élévation à la chute qui devaient alterner pour assimiler Nina à une mouette blessée. Nous découvrions sous la conduite de Costa, le maître que seulement Vitez et moi connaissions en France, la dimension autre, secrète, de Tchekhov, calligraphique et musicale, inaccessible à Stanislavski, mais réclamée, dès le début, par Meyerhold. Dépassement de la psychologie... avancée sur la voie symboliste !

La mélancolie de la femme en noir

De la première *Mouette* (1970) intégrale, montée à Iassy, ancienne capitale moldave, par Catalina Buzoianu me reste d'abord le souvenir d'une répulsion : ici, dans un monde tout de blanc vêtu, Arkadina pour reconquérir Trigorine se livrait à une grossière scène de séduction empruntant

le vocabulaire physique d'une prostituée vieillissante ! Par contre, Macha qui « porte le deuil de sa vie » traversait le plateau telle une de ces jeunes femmes de Munch qui, de dos, semblent être attirées par l'eau, filles au bord de la vie. Elle se déplaçait avec une élégance naturelle, courbe fluide qui dessinait la mélancolie même. Cornelia Gheorghiu – son nom m'accompagne – érigeait cette « femme en noir » en personnage errant en quête d'amour, confronté au désert d'une existence dépourvue de repères. Astre éteint sans avoir pu briller ! La beauté endeuillée de Macha rendait son destin encore plus désespérant. Elle cessait d'être un personnage secondaire, comme parfois on l'affirme – erreur contraire à l'écriture de Tchekhov – pour s'allonger sur des chaise-longues, déambuler avec lassitude, s'alanguir tel un ange déchu, ange messager de la mort à venir.

Le traumatisme du théâtre

Lucian Pintilié signe, en 1975, avec *La Mouette* au Théâtre de la Ville son chef-d'œuvre. Il procède à un renversement des actes pour débiter avec le IV^e acte et le souvenir de l'échec initial, l'échec de l'avènement à l'art nouveau envisagé par Kostia grâce à son spectacle au bord du lac enténébré. Et ainsi, chez Pintilié, le bonheur n'est plus à attendre, mais se trouve derrière, projection d'un désir, inaccompli, raté, mais éprouvé avec un sentiment de déception agressive. L'espace, en rien réaliste, se construit ici à base de bosquets mobiles qui, en bougeant, dégagent des allées bien tracées ou détachent de passagères aires de repos. Le souvenir, encore vif à l'époque, de *L'année dernière à Marienbad* pointe : nous pénétrons dans le parc d'une mémoire onirique traversé par des personnages d'abord habillés en blanc qui glissent progressivement vers le noir final. Cheminement du drame ainsi matérialisé ! Dans les jardins de l'infini se jouait la finitude des jeunes vies, inoubliables Hugues Quester et Laurence Bourdil, Kostia et Nina indépassables !

Pintilié et ses scénographes, Radu et Miruna Boruzescu, seront les premiers à préserver le théâtre de Kostia sur le plateau du début à la fin. Il reste là, squelette progressivement envahi par des plantes grimpantes, ruine d'un désir avorté, fêlure du « roman familial » auquel Kostia s'est attaqué. Tout est parti du théâtre, tout s'achève autour du théâtre... ambiguïté d'un espoir initial converti en échec du couple improbable, le couple Nina, Kostia. Des vies désinvoltes ou des vies échouées à l'ombre d'un théâtre de fortune : distance ironique, nullement cynique ! La survie concrète du théâtre de Kostia sur le plateau – cicatrice d'une blessure narcissique, preuve d'un traumatisme non guéri.

Depuis cette *Mouette*, la présence ou non du théâtre initial s'est inscrite comme une impérative question préalable de toute mise en scène du chef-d'œuvre tchékhovien.

Les enjeux de l'avant-garde

Je n'étais pas seul à ne pas avoir aimé *La Mouette* de Vitez (1984), montée en dialogue avec *Le Héron* de Axionov. Après tant d'années, mon opinion fut réconfortée quand j'ai trouvé dans le *Journal* d'Antoine un même constat : les artistes savent quand ils ont échoué !

Et, malgré cela, il y a un choix qui atteste la signature de Vitez et de son scénographe, Yannis Kokkos. Ils procèdent au retournement, on ne peut plus significatif, des deux pôles de l'espace : le théâtre et le lac ! Si le théâtre est réduit à un modeste plateau bâti avec précipitation à l'avant-scène, le lac, projection mentale, se dilate pareille à une géante tache d'encre qui absorbe les regards. Ici Kostia a voulu dresser ses tréteaux pour clamer le discours que l'on assimile alors à une improbable utopie négative ! Le discours sur l'assèchement de la planète, sur la disparition des espèces végétales et animales... terrible désastre écologique dont Tchekhov, le premier, le seul, a eu l'intuition et a osé l'attribuer à un jeune auteur visionnaire. Kostia est chargé d'un inouï don de prophétie.

Vitez insistait sur le rattachement du débutant qu'était l'écrivain isolé dans la campagne russe à l'avant garde de son temps ! Le spectacle qu'il prépare s'inspire de Maeterlinck, de Lugné-Poe, des premiers essais d'Isadora Duncan – peu importent les libertés chronologiques des références – bref de la mouvance du spectacle symboliste qui, même en Russie, avait ses partisans acharnés ! Dans cette *Mouette* la représentation initiale, pour la première fois, renvoyait explicitement à l'avant-garde de la fin du XIX^e siècle et ne se contentait plus de confirmer par son échec les évaluations des artistes réputés, mais assagis comme Arkadina ou Trigorine.

Kostia semblait être un Rimbaud russe qui finissait par brûler ses textes, révolté par la perte de sa radicalité initiale. Vitez l'érigait en apôtre de l'avant-garde confronté à sa chute ! J'y ai vu le raccourci d'un autoportrait.

L'oiseau déchiqueté

Il y a une *Mouette* célèbre que je n'ai pas vue, mais qu'il serait injuste de passer sous silence, une *Mouette* liée aux tourments de la politique à Prague, *La Mouette* de Otomar Krejca au théâtre Divadlo za Branou (1972). Krejca a arraché Tchekhov et ses représentations au modèle stalinien, modèle respectable mais perverti par l'usage que le pouvoir soviétique en fit : il le constitua en norme canonique et camoufla les réactions polémiques d'un Maïakovski ou un Meyerhold qui réfutaient les « modèles » officiels du Théâtre d'Art. Des années plus tard, Krejca entraîna les personnages sur le terrain de véritables déchaînements conflictuels, il injecta une énergie nouvelle, loin de la lassitude instaurée

comme « régime » propre à Tchekhov, il pensa l'œuvre en termes musicaux en alternant les tempi. Voici le premier Tchekhov affranchi de ses origines moscovites !

Krejca m'a dit un jour : « Personne ne peut s'approprier le symbole de la mouette. Ici nombreux sont ceux qui s'en réclament, chacun, en partie s'assimile à l'oiseau : l'un l'a tué, l'autre a demandé qu'on le naturalise, Nina en a fait son double... Tchekhov dissémine le symbole, il ne le personnalise pas ! » Et lui-même a mis en scène ce texte comme un champ de tensions qui ne peut qu'exploser, comme une communauté intensément écartelée, comme un sacrifice des jeunes où, telle une ombre, passait le souvenir de Jan Pallach, l'étudiant qui s'immola à l'arrivée des chars russes. Avec ce spectacle, choix significatif, Krejca fermait son théâtre que l'Europe entière avait admiré. Une *Mouette* déchiquetée.

Arthur Nauzyciel dans sa récente *Mouette* (2012) adopte, presque littéralement, la conception de Krejca : chez lui l'ensemble des personnages se trouve placé sous le signe des mouettes reproduites de manière iconique. Ce qui trouble c'est l'apparition initiale, violente, déroutante des personnages-oiseaux, car il aurait été plus pertinent de suivre, leur « mouettisation » progressive, comme dans les *Rhinocéros*. Ils ne débute pas, mais ils finissent en... mouettes. Ainsi le « devenir-oiseau » à l'échelle de la distribution toute entière aurait pu restituer le processus subtil de rattachement collectif au symbole unique.

Le diagnostic clinique

Peter Zadek, au début des années 70, monta *La Mouette* avec une cruauté dont il était coutumier et qu'il adopta à l'égard des grandes figures du théâtre, de Shakespeare à Tchekhov. Intransigeance extrême d'un metteur en scène qui dans son spectacle s'interdit aussi bien de prendre parti – au demeurant, posture tchékhovienne ! – que de laisser poindre la moindre perspective rassurante sur l'art. La représentation initiale se trouve dévaluée en montrant un Kostia qui chausse des lunettes – vieil homme avant l'âge ! – et, ridiculement, souffle le texte à une Nina qui psalmodie pompeusement cette élégie sur l'avenir de la planète tandis qu'Arkadina s'expose en star vieillissante inapte à oublier son statut même sur les bords du lac et que Trigorine ne dissimule pas son ennui. Zadek, clinicien impitoyable, dresse le constat sévère sur un monde dont il dénonce la médiocrité.

Des années plus tard, Andrei Serban (2007) surenchérit et assimile les personnages dans leur ensemble à des figurations parodiques, des marionnettes désarticulées, à des êtres factices qui instaurent un vide absolu sur le plateau. La dérision règne, nulle chance n'est accordée à personne et face à un pareil néant, de la salle, nous nous interrogeons sur

les raisons de s'intéresser à une assemblée aussi creuse ? Tchekhov voulait être un « témoin impersonnel », Zadek ou Serban renouvellent sa lecture en adoptant le statut du « médecin cynique ». Il n'examinent pas les personnages, il les surplombent et les dévaluent de manière systématique. Mais, par ricochet, ne peut-on pas y déceler le diagnostic du propre dessèchement de ces artistes de glace ?

Un suicide annoncé

Luc Bondy fit appel pour la scénographie de sa *Mouette* (2000) au peintre Gilles Aillaud qui proposa non pas un espace habité, mais plutôt l'esquisse d'un tableau aux dimensions du plateau. Un lieu plastique placé, de même que chez Pintilié, sous le signe de la persistance du théâtre de Kostia, signe d'une blessure sans remède. Plus que jamais c'est la jeunesse qui s'affirme : Nina est une fille enjouée, séduisante et irresponsable, tandis que Kostia, lui, nerveux et fragile, s'avance d'emblée sur la corde raide du futur candidat au suicide. Son corps à lui seul prédit son destin ; non, il n'est pas fait pour survivre, pensais-je, en songeant à un adolescent lumineux dont le sort ne cesse pas de m'inquiéter. Kostia, chez Bondy, ne choisit pas la mort, il est choisi par elle et, tout au long du spectacle, nous éprouvons un pressentiment funèbre, son séjour ici est provisoire, il est en instance d'inévitable départ. Et ceci d'autant plus qu'il vit à côté d'une mère à l'érotisme encore persistant, une Arkadina, jouée par Jutta Lampe, qui affirme encore ses appétits érotiques et atteste, grâce à des gestes et mouvements de comédienne experte, la persistance du désir féminin qui est toujours le sien. Kostia, le suicidé à venir, aime sa mère, qui l'attire à jamais et dont il n'entend pas se départir. Bondy met en scène, avec le brio qui est le sien, « la confusion des sentiments ». Elle ne peut conduire qu'à la mort !

Choralité et polyphonie

Eric Lacascade s'est employé à trouver ce que Tchekhov apporta comme nouveauté d'écriture en déstabilisant les anciennes hiérarchies dramatiques avec protagonistes et figurants. Il adopta une posture « démocratique » à même d'accorder à chaque personnage sa chance... Le réseau l'emporte sur les individualités. De cette *Mouette* (2000) ne se détache pas une lecture, mais une énergie, non pas des caractères mais des mouvements enlacés, des apparitions singulières vite intégrées dans la dynamique d'un ensemble agité. C'est comme si chacun parvenait à se dégager un instant du groupe pour y rechuter ensuite : ici la solitude se trouve interdite et la choralité d'un inattendu spectacle de théâtre-danse les absorbe sans répit. En effet, à l'opposé des anciens mouvements alanguis, des pauses et des cris, des biographies et des dialogues, c'est le cheminement commun



vers la mort qui se dessine inmanquablement. Assis au bord du plateau, rangés sur des chaises, ces personnages-acteurs attestent le pouvoir du courant et admettent que personne n'y échappera. La choralité, symptôme scénique de la voie vers la mort d'une *Mouette* « collective ».

Récemment une *Mouette* (2012) signée par Isabelle Lafon dérouta d'abord pour fasciner ensuite l'ornithologue tchékhovien que je suis. Plus radicale encore que la choralité de Lacascade, la polyphonie de cette *Mouette* unique surprend, égare et emporte l'auditeur dans un entrelacs mnémonique ! Réservée aux actrices qui forment un septuor sans relâche agité par des va-et-vient constants, de la pièce nous n'entendons que des répliques disparates qui procurent au familier du texte que je suis la récompense exquise de leur identification par rapport aux personnages, aux situations... et les autres, les spectateurs plongés dans le clair-obscur du Théâtre de la Villette qu'éprouvaient-ils, me demandais-je ? La réponse m'échappe, mais il me semble qu'ils voyagent à travers les mots de même que je plonge dans la mémoire du texte. Comme le dit joliment Isabelle Lafon « si l'on ne se perd pas dans l'amour et le théâtre, où veux-tu que l'on se perde ? ». Cette polyphonie tchékhovienne s'adresse aux initiés et aux débutants, aux connaisseurs aussi bien qu'aux innocents : tout se joue entre la réactivation ponctuelle de la mémoire et la liberté vierge d'un égarement.

Le cri générationnel

Mikaël Serre, engagé dans la recherche obstinée du « contemporain », signa son premier spectacle à la Comédie de Reims avec *La Mouette* (2011). Décision déroutante. Il s'agissait pour lui d'y révéler la vocation sacrificielle des jeunes, ces êtres en manque d'identité qui cherchent dans l'art une raison d'être, ces êtres qui clament leur désarroi dans la salle, le micro à la main, qui lancent des appels de détresse d'une évidence sans réserve. Nina accroche sur la cloison de la propriété un calicot géant : « Venez prendre ma vie ! » Inoubliable S.O.S dont l'évidence s'érige en appel pathétique au secours. Cette *Mouette* parle, avec panique, de la défaite des jeunes. Ils errent parmi les spectateurs coupables que nous sommes, clament leurs vœux de naître artistiquement, se brisent et s'écrasent. La victoire des adultes se paye au prix de la dérouté des jeunes. Survivant, de mon fauteuil je déplorais ma survie : quels sont les abandons auxquels je la dois ? Dans la nuit, en sortant, je ne trouvais pas de réponse.

Jacques Delcuvelierie faisait débiter sa *Mouette* (2005) à Bruxelles par un concert rock'n roll exacerbé et Kostia semblait être un Mick Jagger qui, sous l'emprise la cocaïne, étalait une énergie déferlante, se livrait à une performance particulièrement nerveuse, affichait une propension à la

destruction de l'Ancien jamais rencontrée auparavant. Il agissait en « maître du désordre », rebelle, prêt à casser normes et contraintes ! Violent commencement ! Ensuite, le spectacle engageait un subtil processus de retour en arrière, en apaisant les pulsions et en calmant les révoltes : au terme du voyage nous retrouvions le XIX^e siècle sans pour autant oublier la déflagration initiale procurée par l'équivalent du spectacle « pop » de Kostia, cent ans plus tard. Delcuvellerie fournit ainsi le diagramme rétrospectif des séismes de l'art. L'histoire d'un siècle et la courbe des avant-gardes.

L'effigie de la Mouette

Le Théâtre d'Art de Moscou, après le succès fondateur de *La Mouette*, (1898), érigea le croquis de l'oiseau tchékhovien en emblème inscrit sur son rideau. Sceau de mémoire, depuis un siècle, chaque soir réactivé. L'oiseau ne meurt jamais. Un jour, de passage à Moscou, je me suis rendu au Théâtre d'Art pour voir un spectacle de la Comédie-Française et alors, au bord, de la scène, presque dans les coulisses, j'ai aperçu côte à côte les rideaux des deux théâtres réputés. Je photographie ce dialogue des rideaux ! Echange des durées, dialogue des espaces !

Au théâtre et au bord de la mer, la mouette vole... vole sans cesse. Je la regarde et dans ses parcours agités au-dessus des vagues, je décèle la perspective tchékhovienne d'une défaite. Le soir, parfois, je me repose en regardant, sur les rayons de la bibliothèque, une mouette en bois fixée sur son socle pour déplorer ensuite son immobilité et, forcément, son ambiguïté tchékhovienne. Ainsi s'achève le parcours d'un ornithologue inassouvi qui a passé sous silence ici et *La Mouette* « romantique » de Mikhalkov au Théâtre de l'Odéon et sa version filmée, nocturne, endeuillée de Bertolucci ou l'autre, disparue, d'Alain Françon au Théâtre de la Ville ! Le théâtre invite à admettre la perte !

Au terme du parcours une question persiste : Chamraïev présente, au IV^e acte, à Trigorine, de retour, la mouette naturalisée, selon ses propres vœux, dit l'administrateur servile, ce dont l'écrivain affirme ne plus se souvenir. La mouette finirait-elle par être la métaphore du passé non assumé, camouflé ?

Philip Roth a écrit le roman d'un acteur – *Le Rabaissement* –, acteur qui, après avoir connu son heure de gloire, éprouve un ultime sursaut érotique et finit abandonné par sa partenaire. Il se souvient alors de ses débuts éclatants dans *La Mouette* et, pareil à Kostia, se suicide tout en laissant un bout de papier griffonné sur lequel il avait inscrit la dernière réplique du docteur Dorn : « Il faut vous dire que Konstantin Gavrilovitch s'est tué ».

Georges Banu. Texte inédit 2012

