

FRANÇOISE MORVAN et ANDRÉ MARKOWICZ

Notes sur « La Mouette »

En russe, le mot « *tchaiika* » (la mouette) contient le verbe « *tchaiat'* », espérer vaguement. La mouette, c'est l'illusion, la déception, l'essor, la désillusion, le fait d'être tourné vers le futur et d'attendre l'irréel, ou de regarder vers le passé et d'attendre que ce passé découvre un espoir d'y voir une réconciliation possible.

La traduction du titre est donc un échec. À quoi la mouette peut-elle faire penser en français ? Aux bains de mer ? En tout cas, pas à l'espoir fragile : la mouette serait plutôt perçue comme un oiseau solide, joyeux, une forme banale et familière de goéland, sans la poésie du large qui lui reste associée. La fragilité de l'oiseau de mer déplacé vers l'eau douce d'un immense lac est-elle perceptible ? Ce n'est pas même certain, et c'est pourtant à cette condition que peut être rendue sensible l'allusion à la mort d'Ophélie qui donne sa profondeur au personnage de Nina.

En français, jusqu'au XIII^e siècle, le nom de la mouette, c'était la *mauve*, terme qui s'est conservé en Haute-Bretagne jusqu'au XIX^e siècle et qui a aussi donné *mauviette*. Ç'aurait encore été l'occasion d'une sorte d'étrange faux-sens imposé, car ce qui importe, ce qui a incité Tchekhov, en plus du nom, à choisir cet oiseau, c'est que la mouette est blanche ; lorsqu'on la voit, au deuxième acte, elle fait une tache blanche et, tout à la fin, lorsque Chamraiev en parle, puis l'apporte, c'est comme le fantôme de cette blancheur qui revient.

Blanche ? Mais il y a plusieurs sortes de mouettes, et qui changent d'apparence selon la saison. Or, puisqu'elle se rencontre à l'intérieur des terres, sans doute s'agit-il d'une mouette rieuse qui, en été, porte un capuchon brun sombre. Et rappelons que la voix de la mouette rieuse est particulièrement discordante : *kouarr, kriièh, kouèk*. Bec et pattes rouges, capuchon de pénitent, couacs ricanants... Tréplev jette le corps de la mouette aux pieds de Nina en disant : « *J'ai eu la bassesse de tuer cette mouette.* » J'ai eu la bassesse, cela signifie : j'ai fait exprès de tirer cet oiseau – un oiseau non comestible ; donc,



pour rien, ou peut-être parce qu'il lui faisait penser à Nina. Et, du coup, à lui-même, puisque c'est lui qu'il dit vouloir tuer, et qu'il tuera. Ou à ses espoirs, à cause du nom de l'oiseau. Il n'est pas certain que l'allusion soit si claire qu'il peut sembler, ni si favorable à Nina... « *Cette mouette-là, visiblement, c'est un symbole* », dit-elle après l'avoir ramassée, mais le symbole de quoi, elle aime autant ne pas le savoir et elle pose la mouette à côté d'elle : c'est tout de même plus propre que de la laisser dans le passage. Toute la fin de l'acte se passe avec cette mouette, là, sur le banc, ce qui fait que Trigorine ne peut pas s'asseoir. Il parle, il parle, et quand il s'approche, attiré par Nina, il découvre qu'elle est assise à côté d'une mouette. Métonymie. « *Le sujet d'une petite nouvelle... C'est un bel oiseau* », dit-il. Et tout s'arrête là.

Mais, en fait, non. Il y a une lacune dans la pièce, une petite scène qui est reconstituée après. Trigorine quitte Nina, rentre dans la maison, puisque Arkadina l'appelle, mais il revient prendre la mouette. « *Nous avons quelque chose à vous ici*, dit Chamraïev, *un jour Constantin Gavriilytch avait tiré une mouette et vous m'aviez demandé de vous la faire empailler.* » Donc Trigorine est revenu chercher la mouette et a demandé à Chamraïev de la lui faire empailler, ou Chamraïev est passé, a pris la mouette et Trigorine s'est dit que ça pouvait faire joli dans un salon, ou que ça pouvait faire un souvenir, en tous cas, il a eu envie de l'avoir et de la garder – pour momifier le temps, pour donner un sens à cette mort en pure perte, pour l'avoir à soi, pour faire du sentiment de la beauté un objet décoratif. « *Le sujet d'une petite nouvelle...* » Trigorine est un littérateur. Le temps mort, le temps non joué pendant lequel il est entré dans la maison et s'est dit que ça serait bien de l'empailler reste là, sous la forme de la mouette empaillée qu'on sort de l'armoire. Le crâne de Yorick, mis au rancart, une image de la pièce, création de mots faite sans raison pour une éternité périssable. L'écriture comme récupération et comme fossilisation.

*

On retrouve dans la correspondance de Tchekhov la scène qu'il a réinterprétée. Le 8 avril 1892, Tchekhov et Lévitane vont à la chasse. Lévitane blesse un oiseau qui tombe à ses pieds. « *Un nez très long*,

de grands yeux noirs, une robe somptueuse. Et ce regard – tout étonné. Qu'est-ce qu'on pouvait faire ? Lévitane grimace, il ferme les yeux et il me demande, d'une voix tremblante : « Mon vieux, flanque-lui un coup de crosse sur le crâne... » Moi, je lui dis : « Je ne peux pas. » Lui, il continue à hausser les épaules d'un air nerveux, d'agiter la tête, et il insiste. Et la bécassine, toujours le même regard étonné. Il a fallu obéir à Lévitane et la tuer. Ça a fait un être magnifique, plein d'amour, de moins sur cette terre, et deux idiots qui sont rentrés dîner. » Les réactions de Tchekhov et de Lévitane laissent mieux percevoir à quel point les réactions de Tréplev, de Nina, de Trigorine sont tissées d'indifférence. L'un tue, l'autre repousse, l'autre fait empailler... Tchekhov a changé l'oiseau des bois en oiseau de l'eau, à cause de la blancheur, du nom évocateur de la destinée de Nina et de l'allusion à la blanche Ophélie mais aussi parce que cette blancheur est un point d'opacité absolue. Personne n'y voit rien que son indifférence.

*

Medvédenko ne dit pas : « Je ne trouve en vous qu'indifférence » mais : « Je ne trouve en vous qu'indifférentisme. » Si Tchekhov avait voulu parler d'indifférence, il aurait employé le mot « *ravnodouchié* ». Or, Medvédenko, l'instituteur, emploie « *indiferentism* », un mot calqué sur le français, donc plus bizarre encore en russe, un mot en *-isme* qui a une allure pédante. L'échec de Medvédenko y est inscrit d'avance. Le mot n'est pas seulement important parce qu'il est à l'image de Medvédenko (dont le nom évoque l'ours), gauche, lourdaud, emprunté. Il est important parce qu'il sert à Medvédenko à mettre en scène sa tragédie : l'indifférence de Macha, l'impossibilité où il est de la toucher, il se la représente comme un cas, il la rend abstraite, la met à distance pour l'exposer lucidement. L'effort d'élucidation est une variation sur le thème de la représentation. Chacun essaye de rendre visible à autrui la vérité qu'il vient d'entrevoir à l'instant. Mais la représentation échoue. Medvédenko s'est piégé. Le mot « *indifférentisme* » est une tragédie sans fond – minuscule et sans fond comme la pièce de Tréplev.

*



Lorsque Tréplev parle du théâtre, il dit : « *Il faut peindre la vie non pas telle qu'elle est, ni telle qu'elle doit être, mais telle qu'elle se représente en rêve.* » Il ne dit pas : « *Telle qu'elle se présente ou telle qu'elle apparaît, mais telle qu'elle se représente.* »

C'est lui qui énonce les thèmes essentiels de la pièce mais on ne s'en rend jamais compte et la représentation qu'il donne, comme preuve à l'appui, est un échec. On ne comprend pas au juste ce que ça représente. « *Tel un prisonnier jeté dans le vide d'un puits profond, j'ignore ou je suis et ce qui m'attend. Une chose seule ne m'est pas cachée, c'est que dans cette lutte opiniâtre et cruelle contre le diable, source des forces matérielles, il m'est échu de vaincre et qu'alors la matière et l'esprit se fondront dans une harmonie grandiose et que s'accomplira le règne de la volonté universelle.* » Liberté et volonté se disent de la même façon en russe, mais, si l'on traduit par liberté, on perd l'allusion à Schopenhauer. Or l'une des clés de la pièce (il n'est pas indifférent que ce soit chaque fois Tréplev qui invite à la chercher), c'est *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Une fois saisie la manière dont chaque réplique vise à manifester un vouloir vivre qui essaie d'apparaître sans jamais pouvoir se rendre visible aux yeux d'autrui, toute la pièce prend une signification nouvelle, et surtout à partir de la tentative manquée de Tréplev. Mais, manquée, elle ne l'est pas totalement, pas plus que le reste : vouloir mettre en scène la volonté universelle est absurde, mais non moins absurde que d'empailler des oiseaux morts, et les petites nouvelles de Trigorine qui attirent l'amour des foules ne sont pas moins fausses que les terribles tentatives de Tréplev pour ne pas exploiter les conventions du genre. La pièce est nulle, la représentation est manquée ; mais, là est la difficulté, elle a su faire passer une émotion qui explique peut-être aussi qu'elle ait été insupportable à Arkadina, maîtresse des conventions au théâtre. « *Je ne sais pas, peut-être que je n'y comprends rien ou que je suis devenu fou, mais la pièce m'a plu. Il y a quelque chose là-dedans. Quand cette petite parlait de la solitude et puis, quand les yeux rouges du diable sont apparus, moi, d'émotion, j'en avais les mains qui tremblaient.* » C'est dit par Dorn, que rien n'émeut habituellement. Il se passe donc quelque chose, qui provoque un refus de la part des autres. Toute la pièce, depuis la première réplique, est construite sur ce même schéma : une volonté d'élucidation, un élan pour en donner

à autrui la représentation et une rupture de la part d'autrui, un refus de voir.

L'échange entre Medvédenko et Macha, à l'ouverture de la pièce, est une répétition de l'échec de Tréplev :

MEDVÉDENKO – *D'où vient que vous soyez toujours en noir?*

MACHA – *Je suis en deuil de ma vie. Je ne connais pas le bonheur.*

MEDVÉDENKO – *D'où cela vient-il? Je ne comprends pas...*

Macha joue son malheur : elle ne dit pas « je ne suis pas heureuse » mais « je ne connais pas le bonheur », parce qu'elle expose la situation qui est la sienne, elle en donne la représentation, de même qu'elle joue le triste Hamlet toujours en noir, mais sans personne qui la voie.

*

Tous les débats sur le théâtre, sur l'art, ont lieu sur fond de lac, comme si l'eau était un miroir, mais un miroir sans tain. Et la conscience d'autrui est comme un miroir sans tain. On essaie d'être vu, on essaie d'être englobé, compris, mais le reflet ne fait que glisser. L'un des mots clés de la pièce, qui passe de Sorine à tous les personnages, c'est « *ça se comprend* ». Dans un de ses moments de lucidité, Sorine revoit toute sa vie à partir de sa manière de mal parler : « *Quand j'étais jeune, dans le temps, j'ai voulu devenir un homme de plume – et ça ne s'est pas fait ; j'ai voulu parler avec distinction, et j'ai parlé comme un cochon (se singeant lui-même) : "Et tout, et tout ça, et comme qui dirait, et machin, et pas chose"... et les notes de synthèse à faire, qui n'en finissaient pas, j'en attrapais des suées; j'ai voulu me marier – je ne me suis pas marié; j'ai toujours voulu vivre en ville – et, voilà, je finis ma vie à la campagne, et tout.* » Il ne finit pas ses phrases, il ne sait pas finir, *ça se comprend* : lui qui est prisonnier du domaine, il laisse les portes ouvertes; c'est une manière de s'enfuir. L'inachèvement, l'indifférenciation – une manière aussi de ne pas mettre de limites entre les autres et soi. Et de rappeler ce vouloir-vivre... *Le Monde comme volonté et comme représentation...* Mais Dorn coupe court : « *Se dire mécontent de la vie à soixante-deux ans, accordez que c'est un manque de courage.* » Sorine se défend : « *Comprenez ça, on a envie de vivre!* » Une injonction faite au nom





d'un « on » indifférencié... l'une des plus étonnantes variations sur le thème, dans une pièce qui en compte près de quarante, le motif glissant de l'un à l'autre... L'ouverture et la fermeture, l'affirmation et la négation, si on les cherche dans les mots des uns et des autres, toute la pièce peut se jouer selon un mode qui ne semble jamais avoir été envisagé. Un théâtre d'ombres. C'est la raison pour laquelle Tchekhov avait construit la pièce sur ces apparitions, ces fantômes, ces blancheurs flottantes qu'on lui a demandé de supprimer comme on lui a demandé d'enlever ces répétitions, ces phrases mal dites...

*

On lui a conseillé aussi d'enlever ces récurrences dont on ne voyait pas l'utilité : par exemple, les interventions de l'instituteur Medvédenko perpétuellement soucieux de comparer, d'évaluer, de donner la mesure des choses. À quoi bon ces interventions ridicules dans le domaine des poids et mesures ? Dès le début, Medvédenko évalue – c'est même lui qui ouvre la pièce sur ce thème : « *Votre père, il n'est pas riche peut-être mais il n'est pas dans le besoin. Ma vie, à moi, elle est beaucoup plus dure que la vôtre. Je touche en tout et pour tout vingt-trois roubles par mois, là-dessus encore on me retient ma retraite...* » Étrange thème inaugural. « *Ce n'est pas une question d'argent* », dit Macha, et Medvédenko pourrait peut-être se rattraper, changer de sujet, mais non, il insiste. « *Ça, c'est la théorie, mais dans la pratique, voilà ce que ça donne : ma mère, plus deux sœurs, plus le petit frère, plus moi, et, comme salaire, en tout et pour tout, vingt-trois roubles... Hier, on envoie prendre de la farine, on cherche le sac, à gauche, à droite, c'est des mendiants qui l'ont volé. Quinze kopecks qu'il a fallu donner pour un sac neuf. Rame, tiens, débrouille-toi.* » Et de poursuivre imperturbablement son évaluation de la situation : « *Le mal d'amour me pousse hors de chez moi, chaque jour je fais six verstes à pied pour venir ici, plus six verstes pour rentrer, et je ne trouve en vous qu'indifférentisme.* » Dès la première scène, tout est dit. Macha ne l'aime pas ; plus il parle de ses économies de bouts de chandelle, plus il l'ennuie ; ses soucis sont primaires, son instruction est primaire, il est lourd, il ennue tout le monde.

On demande à Tchekhov d'abrèger : il abrège. La version revue de *La Mouette* est plus courte, plus elliptique ; il reste le début et la fin du rôle de Medvédenko, qui ne sert plus guère que de repoussoir à Macha. Tout y est encore, bien sûr, sauf que dans la version primitive de *La Mouette*, Medvédenko revient à chaque acte. Ainsi, à l'acte III : « *Le maître d'école de Téliatievo a fait une affaire en achetant son foin. Neuf kopecks les sept kilos, livré à domicile. Et moi, la semaine dernière, onze. Voilà, rame, tiens, débrouille-toi.* » Puis, à l'acte IV : « *À l'étranger, combien ça coûte, une rame de papier pour écrire ?* » Question stupide : question inutile ? Tchekhov ne gardera que la dernière réplique : « *C'est que j'en ai six, maintenant, à la maison. Et la farine, elle est à soixante-dix le sac de seize.* » À quoi Dorn réplique : « *Rame, tiens, débrouille-toi* », reprenant pour finir les propres paroles de Medvédenko qui n'a plus qu'à repartir, faire ses six verstes, après avoir, une dernière fois, rejoué la scène inaugurale.

Or, quand, recherchant les variantes de *La Mouette* pour la mise en scène d'Alain Françon, nous avons reconstitué le texte du manuscrit de censure (donc la version originale de la pièce), nous avons eu l'impression de voir surgir, non pas vraiment une autre pièce, mais une pièce sous la pièce. Nous étions loin de nous douter, au début, de l'intérêt de cette pièce plus longue, plus complexe, où le rôle de Medvédenko, pour s'en tenir à ce simple exemple, importait par sa manière de rejouer la même scène, avec variations, sans jamais pouvoir sortir de son rôle. Dans une pièce comme *La Mouette* portant sur le théâtre et, plus largement, sur la représentation, ces inclusions de scènes microscopiques ne sont pas seulement des bouffonneries justifiant le sous-titre de « comédie » ; elles ne visent pas seulement non plus à étoffer le personnage, lui donner une épaisseur lourdaude qui le rende pathétique, bien que tout cela soit vrai également ; elles ont une fonction qui nous a semblé essentielle dans la structure de la pièce, comme la reprise en écho de la pièce de Tréplev, jouée trois fois dans la version première de *La Mouette*.

Pourquoi trois fois ? En regard des règles académiques, pour rien, car la pièce de Tréplev est une pièce stupide, ennuyeuse, étrangère aux règles dramaturgiques, qui ne vise qu'à montrer qu'il n'a pas plus de talent que Nina. On peut la répéter une fois, pour s'en

moquer, comme le fait Nina, à la demande de Macha, au second acte : « *Ça a tellement peu d'intérêt...* », mais une troisième fois, tout à la fin, dans quel but ? Montrer que la nostalgie peut rendre plaisants même les pires souvenirs ? Inutile pour si peu de ralentir l'action. On a demandé à Tchekhov de couper, il a coupé. De toute façon, dès lors que les reprises en écho des scènes répétées étaient supprimées, mieux valait s'en tenir à une épure, une version stylisée. Et cette version stylisée était plus facile, plus rassurante aussi, esthétiquement plus satisfaisante. On comprend que la version définitive, revue et corrigée, ait fait oublier la version première, qui avait provoqué les rires et déchaîné les critiques.

*

Et pourtant, nous préférons la version oubliée, la version première, précisément parce que la répétition de phrases banales, de scènes mal reçues nous semble donner sens à une ouverture vers une nouvelle forme de théâtre qu'il est d'autant plus important de prendre en compte que la tentative maladroite de Tréplev lui fait écho – et, dans cette perspective, tout prend une autre valeur. Tchekhov prend bien soin de le faire dire par Dorn, un spectateur froid : « *Je ne sais pas, peut-être que je n'y comprends rien ou que je suis devenu fou mais la pièce m'a plu. Il y a quelque chose là-dedans.* » La représentation manquée de *La Mouette*, telle que la raconte Tchekhov, rappelle étrangement la représentation manquée de la pièce de Tréplev : « *Nina-Komissarjevskaïa, d'une voix nerveuse, tremblante, commence son monologue : "Les hommes, les lions, les aigles et les coqs de bruyère..." – rire irrépressible du public. Komissarjevskaïa hausse la voix, parle d'une voix pénétrée, sincère, puissante, nerveuse... La salle se calme. On écoute avec attention. On sent que l'actrice s'est emparée du public. Mais la question d'Arkadina : "Ça sent le soufre. Il faut vraiment ?" provoque à nouveau un rire homérique.* » En fait, *La Mouette* échoue dans le temps même qu'Arkadina fait échouer la pièce de Tréplev... Le fait de la dire trois fois, comme d'amener chaque personnage à rejouer les scènes mal jouées, est une manière de construire l'action sur les modulations d'un temps mémorable. Tchekhov a dû supprimer Sorine de la scène finale car, lui non plus, objectivement, il ne servait à rien. Or, ce qui donne sa force

à cette scène, c'est la blancheur des draps qu'on étend sur le lit et le jeu des ombres modulant l'espace en fonction du déplacement de la lampe ou des bougies. Malade, endormi dans son fauteuil roulant, Sorine fait de la scène entre Tréplev et Nina un étrange duo à trois. Au moment où Nina s'apprête à rejouer de mémoire la pièce de Tréplev : « *Elle s'assied sur un petit banc et se jette sur la tête un drap qu'elle a pris sur le lit.* » Elle se change en fantôme, en apparence de fantôme, en apparence de ce que Tréplev aurait voulu donner à voir et qu'il donne à voir pour personne – non, pas pour personne, puisque tandis qu'elle récite, Sorine se réveille de son fauteuil roulant et se lève. Ensuite, Nina s'en va et Tréplev, pendant deux minutes, déchire ses manuscrits et les jette sous la table. Pour que ces deux minutes interminables soient justifiées, il faut que ce qui se joue là soit si important que la nécessité de la scène s'impose. Sorine face à sa mort, la blancheur et le bruit du papier qu'on déchire, la lumière et l'ombre, les reflets sur la table de jeu, le vent, la rumeur des arbres. Et quoi ?

Juin 2001

