

La mouette
de Tchekhov
mise en scène Philippe Calvario

« Tchekhov est inépuisable » écrivait Stanislavski.

L'apparente transparence de *La Mouette* est en effet illusoire. A chaque (re)lecture se révèlent d'autres motifs, d'autres enjeux, d'autres éclats de sens...

Sans prétendre trouver « le minerai d'or » dont parle encore Stanislavski dans *Ma vie dans l'Art*, on peut toutefois mettre en lumière quelques aspects de la complexité et de la modernité de la pièce.

I La mouette ou la complexité d'un drôle d'oiseau.

1/ Des thématiques croisées :

Difficile d'établir un quelconque schéma narratif ou actantiel : La Mouette est rétive à tout enfermement.

Tous les personnages de la pièce font entendre le chant de leurs espoirs et de leurs désillusions à travers plusieurs thèmes qui ne cessent de se croiser et de dialoguer tout au long des quatre actes :

De l'amour : Medvenko aime Macha qui aime Treplev qui aime Nina qui aime Trigorine qui est aimé par Arkadina qui est aimée (ou presque) par Dorn qui est aimé (beaucoup) par Paulina qui n'aime plus beaucoup Chamraïev !!...Et puis Sorine qui n'est aimé par personne. Bref on n'est pas si loin d'Andromaque...

Mouettes, chasseurs, vieux, jeunes tous se prennent les pattes dans les filets de l'amour.

De l'Art : l'art est le terreau essentiel où se nourrissent les passions, les espoirs déçus, les conflits entre les personnages. L'art est au cœur des préoccupations de tous les personnages : les artistes bien-sûr (le jeune Treplev veut réinventer le théâtre et le monde en revendiquant des formes nouvelles tandis que Trigorine et Arkadina sont attachés à « la routine et aux préjugés » des formes anciennes) mais aussi les autres personnages : tous, du docteur au régisseur du domaine s'interrogent sur le pouvoir de l'art à sublimer ou non la vie...

Du théâtre dans le théâtre... : ce dispositif s'impose de façon évidente avec la pièce de Treplev jouée par 3 fois (à l'acte I devant l'ensemble des personnages ; à l'acte II à la demande de Macha et à l'acte IV) mais implicitement on le retrouve aussi sous des formes plus embryonnaires ; à l'acte I la réplique de Macha « je suis en deuil de ma vie. Je ne connais pas le bonheur » est emblématique de la pièce entière et peut se lire comme une répétition de l'échec de Treplev à l'acte final.

Les personnages dans leur quête improbable du regard de l'autre, cherchent-pathétiquement-à toujours être en représentation. En témoigne par exemple la comédie de la femme éternellement jeune que joue Arkadina devant Macha au début de l'acte II.

Des rapports filiaux :

Fille / mère : Proximité des deux femmes. Macha et Paulina réunies par leurs histoires d'amour sans espoir.

Parcours inverse pourtant puisque l'une (Macha) tente –vainement ?- d'extirper de son cœur un amour (pour Treplev) que l'autre (Paulina) a entretenu toute une vie durant et continue d'entretenir (pour Dorn). En incitant Treplev à s'intéresser à sa fille, elle essaie d'ailleurs au début de l'acte IV de faire basculer le destin de sa fille dans le sens d'une conformité avec le sien .

Fils / mère : autre configuration ! Treplev se demande comment il peut *bien* exister avec la mère qu'il a ! Cette relation conflictuelle - pour ne pas dire oedipienne - n'est pas sans rappeler évidemment la relation de Hamlet avec sa mère.

2/ Un jeu intertextuel

On rapporte que la troupe qui a joué pour la première fois la pièce en 1896 au Théâtre Alexandra a été très déconcertée par le système compliqué de références littéraires et de traits parodiques à l'œuvre dans la pièce :

➤ Une réécriture de *Hamlet*

La pièce semble travaillée d'un bout à l'autre par la grande figure mythique de Hamlet. « La Mouette » écrit Vitez « est une vaste paraphrase de Hamlet où Treplev répète Hamlet, Arkadina Gertrude, Trigorine Claudius, Nina (très attirée par l'eau) Ophélie guettée par la folie etc »...

Tchekhov, grand admirateur de Shakespeare, exhibe d'ailleurs ce sous-texte, par un collage de citations ; dès le début de l'Acte I : Arkadina *récite un extrait de Hamlet* « Mon fils ! Tu m'as fait voir jusqu'au fond de mon âme, et j'y ai vu de si sanglants ulcères, de si mortels qu'il n'est point de salut. » tandis que Treplev *cite Hamlet* : « Et pourquoi donc t'être livrée au vice, cherchant l'amour dans le gouffre du crime ? »

Que le traducteur André Markowicz établisse une distinction entre « réciter » et « citer » n'est sans-doute pas anodin : la mère reste une actrice, Treplev lui **commente** les paroles de son modèle Hamlet... Là où les mots sont vides de sens pour Arkadina, ils disent très clairement l'objet de la souffrance de Treplev. Du reste, la fin de l'acte III (calquée sur la scène III, 4 de Hamlet) reprend sur un mode majeur les reproches qu'il adresse à sa mère. Trigorine est bien l'usurpateur qui lui vole à la fois sa mère, la femme qu'il aime (Nina) et la reconnaissance artistique. En amour comme en Art, Trigorine, parce qu'Arkadina l'a mis dans son lit, est celui qui castré Treplev...

La représentation théâtrale organisée par Treplev confirme la parenté de La Mouette avec Hamlet : si le héros shakespearien souhaitait par sa pièce « tendre un piège à la conscience » Treplev entend bien prouver aux yeux de tous son « talent », sa supériorité artistique sur Trigorine et ainsi reconquérir l'amour de sa mère. Mais en vain... c'est sur lui que se refermera la souricière.

□ Une citation de Maupassant (que Tchekhov admirait beaucoup)

Arkadina au début de l'acte II lit un passage extrait de *Sur L'Eau* (où il est question de l'attitude des femmes avec les écrivains. Contrairement aux femmes françaises qui adoptent

une attitude stratégique pour les séduire, Arkadina prétend n'avoir agi que par passion auprès de Trigorine).

Prolongement :

Tchekhov a écrit un très grand nombre de nouvelles : il pourrait être intéressant de clore une séquence sur l'étude du mouvement naturaliste par la lecture de l'une d'elles pour mesurer l'influence qu'ont pu exercer sur lui Maupassant et Zola.

□ Une citation souvent parodique du théâtre de son époque :

Le théâtre russe, très influencé par le théâtre français, se compose essentiellement de vaudevilles et de mélodrames. Or Tchekhov semble parfois forcer de façon parodique les traits de ces deux genres.

Du côté du mélodrame : non seulement Nina est abandonnée par Trigorine puis par sa famille mais elle perd son enfant...

Du côté du vaudeville conjugal il y a une démultiplication de la figure triangulaire :

Nina/Treplev/Trigorine (et même Sorine)

Arkadina/Nina/trigorine/

Arkadina/Treplev/Trigorine

Macha/treplev/Medvenko

Paulina/Dorn/ Chamaraiev !!!

Prolongement : L'étude du dialogue qu'entretient *La Mouette* avec d'autres textes peut s'inscrire dans une séquence sur l'intertextualité (cf programme des 1ères L).

Beaucoup d'autres citations et références bien-sûr traversent encore le texte. Nous en resterons -là !!!

NB : De façon plus anecdotique, pour les élèves qui auraient vu l'adaptation par R.Cantarella de la pièce de Soukhovo-Kobyline *Le Mariage, L'Affaire et La Mort*, notons que le personnage de Rasplioev est mentionné par Chamraiev à l'acte I p33.

3/ Un dispositif ironique

Le dispositif ironique de la pièce contribue à faire de la pièce une énigme :

- La présence de l'énigme du sphinx (acte III p 83) nous renvoie bien-sûr à Œdipe et nous alerte sur le fonctionnement d'une ironie tragique : les personnages (Treplev, Nina, Trigorine) ont beau connaître la prophétie (la mouette sera tuée) ils ne l'éviteront pas.
- Mais surtout *La Mouette* est construite selon un fonctionnement ironique au sens où Tchekhov renvoie dos à dos personnages et théories sans décider qui a raison ou tort. C'est pourquoi les personnages échappent à tout manichéisme : si le personnage de Trigorine est disqualifié par son attachement « à la routine et aux préjugés » des formes anciennes, par son activité de tâcheron stakanoviste, par son opportunisme et par sa veulerie, la démystification qu'il fait de sa vocation d'écrivain (acte II «je sais bien que je ne sais que décrire le paysage et que pour tout le reste je suis faux, faux jusqu'à la moelle des os») ainsi que son rêve d'un nouveau départ avec Nina donnent à ce passionné de pêche à la ligne des accents parfois pathétiques.

A l'inverse même si la tentative de Treplev pour trouver des formes nouvelles, pour faire du théâtre avec « rien » (cf p 23 « comme décor rien » dit-il) est conforme aux aspirations de Tchekhov (Meyerhold rapporte combien Tchekhov était exaspéré par les mises en scène trop réalistes de Stanislavski –malgré leur succès-) la pièce qu'il propose (coup de patte contre les décadents de la fin des années 80 ?) n'est pas une merveille et semble donner raison aux critiques de Nina (pas de personnages vivants, des idées trop abstraites...). « Il y a quelque chose là-dedans » comme le dit Dorn mais l'idée » n'est pas assez claire, pas assez définie » et se perd comme son auteur dans un chaos de rêves et d'images ».

Au bout du compte Treplev reconnaîtra lui-même que ce qui compte ce n'est pas tant les formes anciennes ou nouvelles que le sentiment qu'on écrive « parce que ça s'épanche librement du fond de l'âme» acte IV p 116.

« Le but sacré et secret de la mise en scène sera surtout de ne pas donner raison à l'une ou l'autre école mais de montrer leurs fonctionnements respectifs pour essayer d'entrevoir la possibilité d'un théâtre qui s'épanche librement du fond de l'âme « explique le metteur en scène Philippe Calvario.

4/ Une pièce ni tout à fait réaliste ni tout à fait symboliste

Sans doute Tchekhov à travers le personnage de Trigorine règle-t-il ses comptes avec le théâtre réaliste de son temps celui en tout cas qui souhaitait montrer le réel sans médiation (cf Trigorine Acte II). Pour autant il n'entend pas tomber dans l'écueil de certaines tendances réductrices du théâtre symboliste Il admire Maeterlinck qu'il découvre l'année ou il écrit *La Mouette* mais en revanche *Le canard sauvage* de Ibsen en dépit des apparences suggérées par le titre !) ne semble pas avoir été pour lui un modèle : le sens en est sans-doute trop explicite et surtout le symbole trop réducteur puisqu'il ne s'applique qu'à un seul personnage et délivre un sens parabolique.

Rien de tel dans *La Mouette*. Elle est moins symbole que métaphore et de ce fait reste un signe ouvert et sans cesse à interroger. Du reste elle n'est pas l'apanage exclusif de Nina bien que celle-ci ne cesse de dire et d'écrire qu'elle est une mouette. Si pour elle la mouette est à l'image de sa vie errante et de son statut de victime (d'un Trigorine qui symboliquement sur son carnet de notes» par désœuvrement la fait périr »), elle est associée pour Treplev à un désir morbide «C'est comme ça bientôt que je me tuerai moi-même» (Acte II). Mais la mouette c'est aussi le danger que représente l'écriture de Trigorine qui « empaille » la vie et la vide de sa substance en toute bonne conscience (il n'a aucun souvenir d'avoir demandé à Chamraiev d'avoir empaillé la mouette). Mais c'est aussi « l'espoir », conformément à la polysémie du mot en russe ; c'est aussi un bel oiseau blanc élané vers les confins de l'horizon mais qui en été, selon Colette Godard, peut se revêtir dans certaines régions d'un capuchon sombre à bec rouge qui fait penser à un masque de Commedia dell'arte.

Décidément comme le dit Sorine à l'acte I « le théâtre pas possible de faire sans » !!!

Le traitement de l'espace lui même n'est ni tout à fait réaliste ni tout à fait symbolique. Il participe de ces deux esthétiques. Le cadre est à la fois réaliste (parc, lac, intérieur de la maison sont décrits avec précision dans les didascalies)... et symbolique : les indications données dans les didascalies de l'acte II et IV semblent moins destinées à représenter qu'à suggérer une atmosphère : l'atmosphère chaude et lumineuse de la mi journée à l'acte II (cf peut-être les illusions et le rêve de Nina ? p74), l'atmosphère sombre de l'acte IV. L'insistance du texte didascalique sur cette absence de lumière « le soir. Une seule lampe brûlant sous un abat-jour. Pénombre » ainsi que le passage depuis l'acte III d'un espace extérieur à un espace intérieur de plus en plus rétréci et encombré (un salon dans la maison de

Sorine, transformé par C.Trepnev en cabinet de travail) suggèrent un climat oppressant et peut-être donc l'imminence d'une tragédie.

Quelle que soit leur fonction, il est clair que la précision et le nombre important des didascalies, témoignent de l'attention que Tchekhov portait aux propositions concrètes de mise en scène. Son texte semble avoir été écrit avec une claire conscience du plateau. Et c'est sans doute déjà un des signes de sa modernité.

II La Mouette ou l'envol vers la modernité

La première représentation de la pièce fut un échec total. Tchekhov n'en fut pas surpris. « J'écris ma pièce non sans plaisir, même si je vais à l'encontre de toutes les lois dramaturgiques » écrivait-il à Souvorine en 1895.

On n'entre pas sans dommage dans la modernité !!!

Prolongement : De ce point de vue on peut intégrer l'étude de la pièce de Tchekhov à une séquence sur l'évolution des formes théâtrales (une tragédie classique/ un drame romantique / la pièce de Tchekhov / un extrait de Beckett / un extrait de Vinaver et de Minyana) par exemple.

En quoi *La Mouette* a-t-elle tant bousculé l'**horizon d'attente** des spectateurs de l'époque ?

1/ Le chœur de personnages

Non seulement les rêves brisés, les désillusions et les échecs rendent caduque la notion de héros traditionnel mais le personnage lui-même n'importe plus en tant que tel « L'espace interpersonnel prime sur les personnages » (selon l'expression de Vinaver dans *Écritures dramatiques*). Meyerhold (metteur en scène contemporain de Stanislavski) faisait remarquer que dans *La Mouette* comme dans les autres pièces de Tchekhov on trouve toujours « un groupe de personnages dépourvus de centre ». Les personnages apparemment secondaires sont aussi riches de potentialité que les personnages à priori principaux (une seule réplique de Pauline par exemple « Eugénie, mon chéri, mon bien-aimé, emmène-moi ! Le temps passe, nous ne sommes plus jeunes. » introduit en filigrane dans la pièce un nouveau thème en mineur cf II).

La maison de Sorine rassemble une dizaine de personnages qui vont se côtoyer, bavarder, tisser des relations familiales, sociales, amoureuses et ce n'est pas tant la singularité de chacun d'entre eux, que leur constellation, leur complémentarité qui va faire sens. Or dans cette distribution chorale de la parole on se rapproche d'une des tendances de l'écriture théâtrale contemporaine (le théâtre de Philippe Minyana par exemple).

2/La banalité signifiante

Que les personnages puissent sur scène passer leur temps à manger, boire, priser du tabac, jouer au loto, parler (argent, littérature, théâtre) n'a pas manqué de choquer les spectateurs de l'époque.

Tolstoï lui-même pourtant grand admirateur des nouvelles de Tchekhov trouvait que ses pièces étaient trop statiques et qu'elles manquaient de hauteur morale « Où vos personnages

vous conduisent-ils ? – du divan où ils sont couchés jusqu’au cabinet du débarras, aller et retour » disait-il à Tchekhov (comme le rapporte l’écrivain américain Raymond Carver dans une nouvelle consacrée à la mort de Tchekhov : *Les trois roses jaunes.*)

Tchekhov conscient de l’audacieuse modernité de sa démarche a d’ailleurs répondu aux critiques qui lui étaient faites : « Il n’y a pas besoin de sujet. La vie ne connaît pas de sujets, dans la vie tout est mélangé, le profond et l’insignifiant, le sublime et le ridicule. »

Stanislavski à cet égard ne s’était pas trompé qui écrivait dans *Ma vie dans l’Art* : « Tchekhov a l’air de représenter le quotidien mais en réalité par-delà les contingences et le particulier c’est l’Humain avec une majuscule qu’il met en œuvre ».

Vitez à son tour lorsqu’il a monté *La Mouette* en 1985 a montré que sous l’apparente vacuité des micro-actions de la pièce se passaient en réalité quantité de choses. « Les tragédies ont lieu dans la cuisine. Les grandes et les petites actions permutent sans cesse, il n’y a pas de noblesse des styles, les grandes figures mythologiques ne sont pas éloignées de nous mais en nous. Nous portons au cœur de nos actions les plus banales toute la tragédie du monde » écrit-il.

Et de fait dans *La Mouette*, « sous l’apparent tissu de la banalité quotidienne s’agitent de grandes figures mythiques : Hamlet, Œdipe... (cf I2) et se faisant toute une herméneutique de l’inconscient.

A cet égard la filiation entre le théâtre de Tchekhov et le théâtre de Michel Vinaver prend tout son sens « Le théâtre ancré dans le quotidien... c’est avant tout une capacité de trouver le plus extrême intérêt à ce qui est le moins intéressant, de porter le quelconque, le tout-venant, au sommet de ce qui importe » écrit Vinaver dans *Ecrits sur le théâtre*.

3/ «L’entre-deux»

Tchekhov, comme le fera plus tard Vinaver privilégie « **l’entre-deux** » dont parle le peintre Georges Braque «Ce qui est entre la pomme et l’assiette se peint aussi. Cet **entre-deux** me paraît un élément aussi capital que ce qu’on appelle *l’objet*. C’est justement le rapport de ces objets entre eux et de l’objet avec **l’entre-deux** qui constitue le sujet »

Quid de cet **entre-deux** dans les pièces de Tchekhov ?

□ Une dramaturgie trouée

Dans le théâtre de Tchekhov les signes non verbaux prolifèrent.

Ce n’est pas tant ce que disent les personnages qui est significatif que la façon dont ils le disent ou ne le disent pas. Ce n’est pas tant leurs paroles que leurs silences (le texte est saturé par les indications de pause et les points de suspension qui précisément laissent en suspens le discours des personnages au moment où quelque chose d’essentiel peut-être va se dire) que leurs regards (proposés par la mise en scène.) que leurs gestes (comme autant de manières d’être au monde et de se tenir : priser pour Macha ; chantonner pour Dorn même après la découverte du corps mort de Treplev à la fin de l’acte IV....) qui font sens.

□ ...qui en appelle à une lecture active

Les ellipses (figures privilégiées de la modernité artistique) qu’elles soient verbales ou temporelles (ellipse de deux ans entre l’acte III et l’acte IV qui fait dire à Tchekhov que sa pièce a plutôt l’air d’un récit)sollicitent le lecteur, le spectateur et le metteur en scène (Stanislavski l’avait bien compris et a même, au grand dam de Tchekhov, multiplié les signes à l’excès).

C'est à eux de naviguer dans cet « entre-deux » en tissant des liens entre les répliques, en analysant les effets de montage et de télescopage, bref en mettant en perspective les éléments constitutifs de la matière textuelle.

Quelques exemples parmi d'autres :

- la réplique de Nina à Tréplev à l'acte I p30 « Et, dans une pièce, à mon avis, il doit y avoir de l'amour » entre en résonance avec la réplique suivante de Paulina à Dorn «Le temps devient humide. Rentrez mettre vos caoutchoucs » et plus loin « vous ne prenez pas soin de vous ».L'enchaînement implicite nous révèle (peut-être) que l'amour, pour Paulina, c'est cette sollicitude maternelle (prendre soin de la santé de l'autre) dont est incapable Arkadina qui a retenu Dorn toute la soirée sur la terrasse en plein froid.)
- La contiguïté entre la fin de la tirade de Tréplev (acte I p26) « qui lui écrasait le cerveau de sa vulgarité » et la réplique de Sorine «Le théâtre, pas possible de faire sans »produit ce que Vinaver appelle une conjointure ironique : Sorine s'illusionne sur le pouvoir rédempteur du théâtre susceptible d'endiguer la vulgarité du monde. Le suicide de Tréplev à la fin de la pièce laissera penser que pour lui plutôt « Le théâtre pas possible « de faire avec »
- Au début de l'acte II p 52 la tirade où Arkadina citant Maupassant oppose l'attitude des françaises qui « font le siège d'un écrivain au moyen de compliments, d'attentions et de gâteries » à la sienne placée sous le signe de la passion authentique, est suivie immédiatement après de l'arrivée sur scène de Nina : dans ce montage se donne à lire la crainte d'Arkadina de voir Nina user d'une telle stratégie (la française !! !) avec Trigorine. Ajoutons que la référence aux « larmes », aux « grandes eaux » renvoie aussi d'une autre manière au destin de Nina –Ophélie (sa fascination pour le lac...).
- Au début de l'acte IV la réplique de Trigorine (à Tréplev) fait référence à l'histoire de la mouette qu'il avait consignée sur un carnet « Un motif qui a mûri en moi, il faut juste que je me remémore le lieu de l'action.». Or la réplique suivante de Chamraïev adressée à Arkadina « Ils sont toujours en vie ? » (à propos d'artistes dont ils viennent probablement de parler) croise celle de Trigorine de façon tout à fait signifiante : Trigorine n'est-il pas celui dont la recherche de matériaux pour son récit l'amène à vider de leurs substance les êtres qu'il décrit, à les faire périr pour les conserver artificiellement (cf la mouette empaillée) ?
- Des télescopages se font parfois à distance : les répliques de Tréplev à l'acte I « comme décor-rien »p 23 et p36 « qu'on nous représente ce rien » semblent tragiquement annoncer le « rien » de Dorn quand il vient de découvrir le corps mort de Tréplev. « Qu'est-ce que c'est ? » demande Arkadina « Rien » répond Dorn.
- D'autres peuvent se faire au sein d'une même réplique. Au début de l'acte IV Macha explique à sa mère qu'elle veut arracher de son cœur son amour pour Tréplev «en un mois je l'aurai oublié» et elle rajoute «Du vent tout ça» sous-entendu du vent que cet amour romantique sans espoir. Mais l'enchaînement de ces deux fragments du discours de Macha nous fait entendre l'inverse : c'est du vent de prétendre pouvoir l'oublier. La récurrence de l'expression «du vent» quand elle s'adresse à Medvédenko (p21 par exemple) comme pour mieux l'anéantir pourrait confirmer cette interprétation.

- ❑ Le non bouclage des répliques (par exemple p20 au début de l'acte I Macha change brutalement de conversation : Tréplev et son spectacle l'intéressent beaucoup plus que les propos triviaux de Medvédenko) révèlent avec force les enjeux des rapports entre les personnages.
- ❑ Les conversations croisées (par exemple p 110/111 chacun suit son idée) en disent long sur l'absence de communication réelle...
- ❑ Mais les échos entre les répliques se font aussi au niveau du tissu sonore par reprises de mêmes matrices vocaliques ou consonnantiques. Par exemple p 100 les sonorités de l'expression « du vent, tout ça » semblent contaminer la réplique suivante de Medvédenko « C'est que j'en ai six maintenant... elle est à soixante-dix... » confirmant que pour Macha il n'est que du vent....

4/ La musicalité

Ces effets de reprises contribuent évidemment à la composition musicale de la pièce. Les jeux d'écho, les récurrences semblent être le principe structurant d'une pièce conçue comme une partition musicale cf les pièces de Vinaver).

- ❑ Récurrence de motifs : la mouette (cf « je suis une mouette » qui scande la lettre de Nina), la pièce de Tréplev, les évaluations mathématiques de Medvédenko...
- ❑ de mots : « du vent », « comprendre »...
- ❑ de gestes : priser...
- ❑ d'actions : chanter (les refrains chantés par Dorn), passer tête nue un fusil et une mouette à la main (cf les deux didascalies quasiment identiques Acte II p 68 et 54)

5/ Un label générique flou

Tchekhov considère sa pièce comme une comédie en quatre actes. On peut en effet y lire quelques bouffonneries (comme les évaluations toujours hors de propos de Medvédenko) mais il s'agit aussi bien d'une tragédie ou tout du moins d'un drame : suicide final de Tréplev bien-sûr, vies ratées, désenchantées : Sorine (dont le corps est de plus en plus cassé au fil du temps -il finit au 4ème acte en chaise roulante-et qui en fin de vie déplore ce qu'il aurait voulu être et n'a pas été) Nina, Macha (qui à la fin de l'acte IV ne parle plus comme Medvédenko que par chiffres-ceux du loto- : ironie cruelle pour dire le renoncement ou du moins sa tentative)...

La mise en scène de Philippe Calvario n'entend pas réduire la tension entre ces deux pôles (comédie / drame). Il veut donner à voir « une comédie qui finit mal, une sorte de ballet joyeusement désespéré » je n'ai pas envie de faire ressortir de tristesse... Du drame oui, du profond désespoir oui mais jamais de gens « simplement tristes » dit-il. S'il y a désespoir, il y a aussi **énergie** du désespoir (cf le personnage de Macha) et c'est cette **énergie** la qui intéresse Ph. Calvario.

6/ Une écriture réflexive (cf les discussions des personnages sur les formes anciennes et nouvelles II et I3)

III La Mouette ou comment essayer de susciter un horizon d'attente ! !...

A/ avant la lecture de la pièce

1/Travailler sur les connotations du mot mouette(cf I)

2/travailler sur les didascalies :

A partir de la didascalie initiale (nom des personnages) et de la didascalie qui ouvre chacun des quatre actes, faire imaginer sinon la fable du moins les thèmes essentiels de la pièce.

- Mettre en évidence le caractère à la fois réaliste et symboliste (cf I4) du décor évoqué. Pour rendre les élèves attentifs aux parti-pris de mise en scène qu'aura choisis Ph. Calvario leur demander d'imaginer un dispositif scénique (le lac, la mouette seront-ils représentés ? etc...). Pour nourrir leur recherche on peut évoquer plusieurs mises en scène de la Mouette :

-celle de Vitez (avec Kokkos comme scénographe) en 1984 : le lac (virtuel) était placé à l'avant-scène ce qui permettait aux acteurs, censés le regarder de jouer face au public comme face à un miroir (tandis que les spectateurs fictifs de la pièce étaient placés en fond de scène face au public) Etrange dispositif pour l'actrice Nina qui se trouvait ainsi encadrée à l'avant par les spectateurs réels, à l'arrière par les spectateurs fictifs ! !

-celle de Françon (1995) tendant en fond de scène une toile peinte représentant le lac : le choix d'un décor en deux dimensions n'est évidemment pas anodin. Historiquement il vaut en tant que citation du théâtre du 19^{ème} siècle. Sémantiquement il suggère la pesanteur d'une atmosphère désespérément plombée.

-celle (actuelle) de Stéphane Braunschweig : toute la pièce se joue dans un grand escalier blanc comme pour mieux rappeler que la pièce parle avant tout du théâtre (les marches de l'escalier suggérant les gradins du théâtre, l'espace des spectateurs...)

- Comment rendre sensible sur scène l'ellipse temporelle de deux ans entre l'acte III et l'acte IV. Comment rendre compte au théâtre d'une temporalité romanesque ?

B/ Travailler sur un fragment du texte

1/ Travail textuel sur le bouclage ou non bouclage des répliques, sur leur télescopage (cf II3) sur les figures (duel-duo-mouvement-vers, attaque, riposte, esquivé cf la méthode Vinaver dans *Ecritures dramatiques*)

2/ A partir du passage étudié , faire imaginer les signes non verbaux (que font les personnages pendant les pauses, les points de suspension, comment se regardent-ils, comment se placent-ils dans l'espace etc...) les personnages (âge, corps, costumes, voix...).

Comme le dit Vitez » la distribution étant déjà une interprétation » on peut leur demander d'apporter des magazines contenant des photographies ou des reproductions de personnes correspondant à l'image qu'ils se font des personnages de la pièce. Confronter plusieurs photographies peut permettre de déployer plusieurs facettes d'un même personnage : Nina est-elle vraiment cette frêle Ophélie guettée par la folie. N'est-elle pas finalement le seul

personnage déterminé de la pièce, capable d'évoluer, de s'arracher à l'emprise familiale et au charme mortifère « d'un lac enchanté » ? = Susciter donc le désir de voir quel traitement le metteur en scène réservera au personnage.

NB : Stanislavski raconte que Tchekhov lui avait reproché d'avoir joué le personnage de Trigorine en étant habillé avec élégance. « Il porte un pantalon à carreaux et des chaussures trouées » lui avait-il dit !!!

Anecdote révélatrice de l'importance au théâtre des signes non verbaux : Nina ne tombe pas amoureuse du vrai Trigorine (personnage plutôt minable) mais de l'idée qu'elle se fait d'un écrivain.

3/ Si l'on travaille sur les dernières répliques de la pièce on peut demander aux élèves (pour qu'ils prennent la mesure du caractère ouvert et «troué» de la fin) d'imaginer une scène supplémentaire (annonce de la mort de Tréplev à Arkadina, réactions des personnages etc...) ; la consigne étant de reproduire ce qui a été repéré dans l'écriture de Tchekhov (non-dit, pause, points de suspension, télescopage des répliques etc...)