



[www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)

présente

**"Чаўка", "Cajka"**  
(1896)

**"La mouette"**

**drame en quatre actes d'Anton TCHÉKHOV**

pour lequel on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

la genèse (page 4)

l'intérêt de l'action (page 6)

l'intérêt documentaire (page 7)

l'intérêt psychologique (page 11)

l'intérêt philosophique (page 13)

la destinée de l'œuvre (page 14).

**Bonne lecture !**

# RÉSUMÉ

## Acte I

En Russie, au XIXe siècle, on est au bord d'un «*lac enchanté*», dans le parc de la maison, située à la campagne, de Piotr Nikolaïévitch Sorine, un ancien haut fonctionnaire, qui est âgé, dont la santé est défaillante, et qui, ayant le sentiment d'avoir raté sa vie, voudrait vivre désormais plus intensément.

Habitent avec lui :

- son neveu, Konstantin Gavrilovitch Tréplev, dit Kostia, qui est âgé de vingt-cinq ans ;
- Ilia Afanasiévitch Chamraïev, lieutenant à la retraite, homme despotique et intransigeant, qui est l'intendant du domaine ;
- sa femme, Paulina ;
- sa fille, Macha, qui est toujours vêtue de noir («*Je suis en deuil de ma vie.*»), déprimée («*Je ne connais pas le bonheur.*») parce qu'elle aime désespérément Tréplev.

Fréquentent la maison :

- Evguéni Serguéévitch Dorn, médecin à la retraite, qui, homme satisfait de lui-même, plein de bonhomie et d'humour, veille sur la santé de cette petite société ;
- l'instituteur Sémion Sémionovitch Medvédenko, un brave homme mais dévalorisé par sa situation sociale, d'esprit révolutionnaire, qui est amoureux de Macha ;
- Nina Zarechnaïa, la jeune fille d'un riche propriétaire terrien voisin, dont Tréplev est amoureux.

Voilà que la soeur de Sorine et mère de Tréplev, l'actrice Irina Nikolaïevna Arkadina, assez célèbre mais sur le déclin, qui a dépassé la quarantaine mais refuse de vieillir, arrive à la propriété pour se reposer pendant de brèves vacances, avec son amant, Boris Alexéievitch Trigorine, un écrivain à succès.

Tréplev, qui se veut écrivain et entend produire des oeuvres aux formes nouvelles pour conquérir la gloire, présente, sur des tréteaux d'amateur, une pièce de théâtre «*moderniste*» qu'il a composée, mise en scène, et qui donne le beau rôle à Nina, qui récite un long monologue assez confus où il est question de la solitude de l'être humain dans l'immensité du cosmos, et de sa lutte contre des éléments diaboliques. On sent que, si cette modeste représentation a pour eux une importance considérable, elle a eu beaucoup de difficulté à apprivoiser le texte, tant il est dense et intense. Aussi l'auditoire l'écoute-t-il distraitement, s'en désintéresse même. Bientôt, Arkadina, jalouse de son fils, ne cesse pas de faire des remarques acerbes, manifeste à haute voix son mépris de ce texte, qu'elle trouve «*décadent*» et incompréhensible, éclate même de rire malgré les efforts des autres spectateurs pour forcer son attention et son respect. Elle trouble si bien la représentation par ses sarcasmes que Tréplev, profondément blessé et furieux de ce que sa mère ne le prenne pas au sérieux, tandis que Trigorine montre un intérêt paternaliste, ne supportant pas le climat de confusion et d'inattention ainsi engendré, fait cesser le spectacle, et s'enfuit.

À son retour, seul le docteur Dorn le reconforte, mais maladroitement : «*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.*» Nina est félicitée pour la qualité de son interprétation, étant surtout sensible aux compliments de Trigorine, car elle admire beaucoup l'écrivain, et aspire elle aussi à la gloire, ce qui fait que l'insuccès de la pièce la détache de Tréplev. Mais elle doit partir pour ne pas affronter la colère de son père et de sa belle-mère.

## Acte II

Un après-midi, quelques jours plus tard, comme une atmosphère d'ennui règne parmi les habitués de la maison et les invités, après avoir évoqué des temps plus heureux, Arkadina déclare vouloir retourner à Moscou. Mais ce n'est pas possible parce que les chevaux sont retenus aux moissons. Aussi se querelle-t-elle avec Chamraïev, et cherche-t-elle noise à ceux qui ont une attitude différente de la sienne : son frère, qui ne cesse de clamer ses regrets ; Macha, qui «*porte le deuil de sa*

*jeunesse*» ; et Tréplev, qui s'enferme dans une profonde mélancolie. Nina, âme simple, ne comprend pas l'attitude de ces gens dont elle idéalise la vie.

Plus tard, Tréplev apparaît, qui porte le cadavre d'une mouette, et dit à Nina : *«J'ai eu aujourd'hui la bassesse de tuer cette mouette. Je la dépose à vos pieds.»* À l'étonnement de la jeune fille, que ce geste éloigne encore plus de lui, il annonce : *«C'est comme cela que je vais bientôt me tuer moi-même»*, car son indifférence le plonge dans un grand désespoir. C'est qu'elle a ressenti l'échec de la pièce comme une blessure personnelle. Gênée et horrifiée du cadeau, elle ramasse tout de même l'oiseau, et le pose à côté d'elle, en constatant : *«Cette mouette-là, visiblement, c'est un symbole»*, sans préciser, car elle aime autant ne pas le savoir. Tréplev, voyant Trigorine approcher, s'en va, en proie à la jalousie.

Trigorine, attiré par Nina, voudrait bien s'asseoir à côté d'elle sur le banc, mais la mouette occupe la place. Elle lui demande de lui parler de sa vie d'écrivain, qu'il décrit comme n'étant pas facile ; pour lui, écrire est un labeur, une hantise de tous les instants, mais il continue malgré tout de composer des œuvres auxquelles il ne croit plus ; écrivain moyen, il subit le tourment indicible de se comparer à des génies comme Tolstoï ou Dostoïevski ; il souhaiterait ne pas quitter la campagne, et pêcher toute la journée. Nina, qui sait que la vie d'une actrice n'est pas facile non plus, lui confie que son plus cher désir est de le devenir. Trigorine, considérant la mouette, écrit quelque chose sur son carnet, et s'explique : *«Une note... L'idée d'un sujet. Pour une petite nouvelle. Une jeune fille vit depuis son enfance au bord d'un lac, une jeune fille comme vous. Elle aime le lac comme une mouette, elle est heureuse et libre comme une mouette. Mais un homme passe par là, et, quand il la voit, par hasard, par désœuvrement, lui prend la vie, comme si elle était une mouette.»*

Arkadina le fait appeler pour lui annoncer qu'elle a changé d'avis, et qu'ils ne partiront pas immédiatement.

Après le départ du groupe, Nina s'attarde, se disant captivée par la célébrité et la modestie de Trigorine.

### Acte III

On est à l'intérieur de la propriété, le jour du départ d'Arkadina et de Trigorine. Elle se plaint de la tournure que prennent les événements : entre les deux actes, Tréplev a tenté de se suicider, et porte un bandage car la balle qu'il s'est tirée dans la tête n'a fait qu'effleurer la boîte crânienne ; il ne cesse de provoquer Trigorine au sujet de sa manière d'écrire ; il voudrait avoir un peu d'argent pour voyager et se vêtir mieux, mais elle allègue sa propre *«pauvreté»*.

Nina trouve Trigorine, et lui offre, en gage d'attachement, un médaillon sur lequel sont gravés le titre d'un de ses livres et un numéro de page et de paragraphe. L'écrivain s'empresse de lire la phrase : *«Si vous avez jamais besoin de ma vie, venez et prenez-la»*. Elle se retire après avoir demandé à le voir une dernière fois avant son départ.

Arkadina paraît, suivie de Sorine dont la santé continue de s'altérer. Trigorine les quitte pour aller continuer à faire ses bagages.

Tréplev entre et demande à sa mère de changer son pansement. Alors qu'elle s'y emploie, il dénigre Trigorine, et mère et fils se déchirent à tel point qu'il fond en larmes.

Trigorine revient et demande à Arkadina s'ils peuvent rester à la propriété. Il lui avoue son amour pour Nina, et la nécessité vitale pour lui de s'accorder le renouveau de cette jeune tendresse. Elle se moque de lui, puis le flatte (*«Mon unique, mon extraordinaire, mon divin»*), le cajole et, enfin, le supplie à genoux de ne pas la quitter et de rentrer à Moscou ; faible, il promet... Elle quitte la scène.

Nina vient lui dire adieu, l'informant qu'elle part, elle aussi, pour Moscou en vue d'y devenir actrice, s'opposant ainsi aux souhaits de ses parents. Ils s'embrassent passionnément. Il lui promet de la retrouver en ville dans un hôtel où il lui conseille de descendre. Elle est folle de bonheur.

### Acte IV

Deux ans plus tard, en hiver, dans une salle de la maison de Sorine aménagée comme cabinet de travail de Tréplev, sont réunis les habitués de la maison. Certains d'entre eux ont vécu des

expériences dramatiques, dont on pourrait attendre qu'elles aient radicalement changé leur vie et leurs rapports avec les autres protagonistes. Or ils jouent au loto en discutant de la pluie et du beau temps comme ils l'avaient fait autrefois, comme si rien ne s'était passé, comme si plus rien n'allait jamais changer. Mais ils doivent s'avouer que chacun a vu ses élans se briser contre les obstacles de la vie quotidienne. Sorine n'est plus qu'un homme perclus, qui se déplace en fauteuil roulant, et on a télégraphié à Arkadina afin qu'elle vienne l'assister dans ses derniers jours. Tréplev est devenu un écrivain d'avant-garde estimé, qui a publié plusieurs nouvelles, et a obtenu du succès, ce qui ne l'empêche pas d'être de plus en plus déprimé, de se morfondre. Macha, qui aimait en secret Tréplev, s'est résignée, a accepté la proposition de mariage du simple et besogneux Medvédenko, a eu un enfant, mais est toujours vêtue de noir, car elle nourrit encore son amour non partagé, et s'est mise à boire pour oublier ses illusions.

Ils parlent de Nina et Trigorine. Ils ont habité un temps ensemble à Moscou, un enfant leur est né, qu'il n'a pas reconnu et qui est mort en bas âge. Puis, préoccupé par son seul travail, il l'a abandonnée, et est retourné auprès d'Arkadina. Nina n'a jamais connu de véritable succès à Moscou comme actrice, et participe pour lors à une tournée en province avec une petite troupe ; étant ainsi de retour, elle a pris une chambre dans une auberge car elle se vit refuser l'entrée dans la propriété de ses parents défendue par des gardes, parce qu'elle avait eu un amant et un enfant hors mariage, et quelqu'un croit l'avoir aperçue rôdant dans le village.

Arrivent Arkadina et Trigorine, qui vivent de nouveau ensemble. Elle mentionne avec emphase ses nombreux succès au théâtre. Lui est plus que jamais enfoncé dans une littérature conventionnelle qui le déçoit.

Alors que tous sont partis souper, Tréplev, resté seul à travailler à un manuscrit, entend frapper, et ouvre à une visiteuse qui est Nina. Elle se jette dans ses bras. Elle évoque avec émotion leur passé, leur jeunesse, ses espoirs fous et déçus, sa vie pendant les deux dernières années. Elle se compare à la mouette qu'il a tuée. Puis elle change d'attitude, et déclare qu'elle est actrice. Elle lui avoue avoir dû, après la mort de son enfant, voyager avec une troupe de théâtre de second rang. Mais, même si elle est reniée par sa famille, si elle a été abandonnée par son amant, si elle ne connaît qu'une carrière médiocre, elle refuse de s'avouer vaincue, et affirme avoir de nouveau confiance en l'avenir. Il l'implore de rester avec lui, car il l'aime toujours, et est complètement seul. Elle le voudrait, mais est toujours attachée à Trigorine et à une carrière qui pourtant est dure. En disant : «*Je suis une mouette*», elle repart comme elle est arrivée. Abattu, Tréplev déchire son manuscrit avant de quitter la pièce en silence.

Le groupe des autres rentre, et reprend sa partie de loto. Chamraïev sort d'une armoire le corps de la mouette qu'il a empaillée à la demande de Trigorine auquel il l'offre. Mais il la refuse, disant ne se souvenir ni de son souhait, ni de la signification de ce symbole.

On entend un coup de feu. Le docteur Dorn sort s'enquérir de ce qui s'est passé. Il revient, et attribue le bruit à l'explosion d'une bouteille d'éther dans sa trousse. Mais il demande à Trigorine de faire sortir Arkadina, avant d'annoncer que Tréplev vient de se tuer.

## Analyse

### Genèse

"*La mouette*" fut inspirée à Tchekhov par la mésaventure vécue par une de ses amies, Lidia Stakhievna Mizinova, dite «Lika», qu'il avait rencontrée en 1889, alors qu'elle était une jeune fille de dix-neuf ans, qu'elle était professeuse et voulait devenir cantatrice, et dont les contemporains vantaient la beauté tout à fait exceptionnelle. Elle l'avait aimé, mais il ne s'était pas décidé à lier sa vie à la sienne. Pendant des années, elle allait, dans des lettres, exprimer son amour malheureux. Enfin, elle s'éprit d'un autre, un homme de lettres bien connu à l'époque, Ignati Potapenko, lui aussi un ami de Tchekhov, un homme marié qui allait l'abandonner alors qu'elle avait un enfant de lui, trois ans avant que ne soit écrite la pièce.

D'autre part, le personnage de l'actrice Arkadina présente des ressemblances avec la femme de Potapenko, et avec une artiste du nom de Yavorskaïa. Les paroles, qu'elle prononce, dans la scène

où, à genoux devant Trigorine, elle le supplie de ne pas la quitter pour Nina, sont du vocabulaire même de Yavorskaïa, ou plutôt d'un rôle qu'elle jouait, et, ces mots («*Mon unique, mon extraordinaire, mon divin*»), elle les disait aussi à Tchékhouv quand il venait la voir, et qu'elle se jetait à ses pieds.

Il faut ajouter une anecdote qu'on trouve dans la correspondance de Tchékhouv. Le 8 avril 1892, à Mélikhovo, lui et Lévitane étaient allés à la chasse. Lévitane avait blessé à l'aile une bécassine qui était tombée 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. Voilà une charmante créature amoureuse de moins dans l'univers, tandis que deux imbéciles rentraient à la maison et se mettaient à table pour dîner...*» Les réactions de Tchékhouv et de Lévitane annonçaient celles de Tréplev qui tue l'oiseau, de Nina qui le repousse, de Trigorine qui demande qu'il soit empaillé puis le refuse.

Mais Tchékhouv changea l'oiseau des bois en oiseau de l'eau, en mouette, à cause de sa blancheur (qui suggère l'idée de pureté) et de son nom qui est évocateur en russe. On pourrait, en effet, s'étonner qu'il ait choisi cet oiseau côtier qui se manifeste très bruyamment, son cri étant aigu et particulièrement discordant («kouarr, krièh, kouèk»), et se montre désagréable par son comportement opportuniste qui lui fait poursuivre les bateaux et hanter les plages pour se jeter sur toute nourriture à sa portée. Mais il est désigné en russe par le mot «tchaïka», qui est proche du verbe «tchaïat'», qui signifie «espérer vaguement». La mouette suggérerait donc en russe les idées d'espoir fragile, d'attente de l'avenir, de besoin d'illusion, avec risque de déception, de désillusion

En juillet 1895, il s'était rendu auprès de Lévitane qui, à la suite d'une aventure amoureuse partagée entre une mère et sa fille, incapable d'une décision, traversant une dépression sévère, s'était tiré une balle dans la tête sans réussir à se tuer, tel Tréplev.

Vers cette époque, lui fut adressé un médaillon anonyme qui contenait ces mots : «Si un jour tu as besoin de ma vie, viens et prends-la». On allait le retrouver dans "*La mouette*".

Enfin, le personnage de l'instituteur paraissait directement inspiré de son engagement personnel pour l'école de Mélikhovo dont il avait dessiné lui-même les plans.

Ainsi, dans une moindre mesure toutefois que "*Platonov*" et "*Ivanov*", "*La mouette*" est donc une pièce qui est nourrie d'éléments autobiographiques. De ce fait, d'ailleurs, elle n'enthousiasmait pas son entourage qui y reconnaissait trop facilement des faits et des personnages réels.

Mais, surtout, la pièce fut, de la part de ce grand admirateur de Shakespeare, conçue sur le modèle de "*Hamlet*", comme le montra le metteur en scène français et traducteur de la pièce, Antoine Vitez. En effet, dans "*La modernité même*", il indiqua : «Dans cette oeuvre contemporaine des premières découvertes de Freud, les grandes et les petites actions permutent sans cesse, la tragédie peut se tenir dans la cuisine ou entre des meubles ou des préoccupations ordinaires ; et inversement les actions quotidiennes peuvent atteindre à la nudité de la tragédie classique. Il y a une sorte de retournement, un refus de l'ancienne "noblesse des styles". Que les grandes figures mythologiques ne sont pas éloignées de nous mais en nous, c'est ce qu'a magnifiquement montré Freud : OEdipe, Hamlet sont à portée de notre main, nous portons en nous-mêmes et au coeur de nos actions les plus banales toute la tragédie du monde. [...] Nous avons l'impression que notre vie quotidienne est minable par rapport aux grands mythes passés. Mais ils sont notre vie même. Les schémas, les figures sont les mêmes, et cela l'oeuvre de Tchékhouv le dit : la présence de Shakespeare dans son oeuvre l'atteste, et par exemple ce fait que "*La mouette*" est une vaste paraphrase de Hamlet.» Tréplev n'est-il pas un nouvel Hamlet, Arkadina, une nouvelle Gertrude, Trigorine (qui, sans être marié avec Arkadina, est en quelque sorte le «beau-père» de Tréplev), un nouveau Claudius, Nina (qui est très attirée par l'eau), une nouvelle Ophélie guettée par la folie? La vie de domaine que

mènent les personnages de la pièce ne rappelle-t-elle pas étrangement la vie au château d'Elseneur, car, tout autant que dans le royaume de Danemark, il y a «quelque chose de pourri» sur les rives du «*lac enchanté*» de "*La mouette*"?

Il faut signaler qu'en Russie, en ce temps-là, on appelait des Hamlet les anciens romantiques qui s'étaient mués en ratiocineurs stériles et égocentriques, obsédés d'introspection.

Tchékhov ne dissimula pas son inspiration, exhiba même ce sous-texte par un collage de citations :

- Au début de l'acte I, quand Arkadina entre en scène pour assister à la représentation de la pièce de son fils (situation qu'on trouve aussi dans "*Hamlet*"), elle l'apostrophe en employant les paroles mêmes de la reine Gertrude : «*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.*»

- Tréplev lui répond par la réplique d'Hamlet : «*Et pourquoi donc t'être livrée au vice, cherchant l'amour dans le gouffre du crime?*», mots qui disent très clairement l'objet de sa souffrance.

- La représentation théâtrale qu'il a organisée et qu'il offre à Trigorine et à Arkadina confirme la parenté de "*La mouette*" avec "*Hamlet*" : si le héros de Shakespeare souhaitait par sa pièce «tendre un piège à la conscience», Tréplev entend bien prouver aux yeux de tous son «talent», sa supériorité artistique sur Trigorine, et ainsi reconquérir l'amour de sa mère. Tout comme Hamlet qui observe attentivement le roi, il guette les réactions de ses spectateurs, et, comme Hamlet, ressent de tout son être leur hostilité. Lorsque, exaspéré, il pousse le cri : «*Rideau !*», Arkadina comprend enfin que «*ce n'est pas pour plaisanter que [son fils] a organisé cette représentation et fait brûler du soufre.*» Mais il l'a fait en vain : c'est sur lui que se referme «la souricière», autre emprunt à "*Hamlet*" et qui est une des scènes cruciales de la tragédie.

- À l'acte II, à la vue de Trigorine qui s'avance en lisant, Tréplev déclare : «*Voici un vrai talent. Il a une démarche à la Hamlet et, comme lui, il tient un livre.*» Puis il se moque de lui en citant Shakespeare : «*Des mots... des mots... des mots...*»

- La fin de l'acte III est calquée sur la scène 3 de l'acte IV de "*Hamlet*" : Tréplev adresse à sa mère les mêmes reproches qu'Hamlet, considérant que 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 le castre.

- La même pointe empoisonnée qui a fait mourir Hamlet fait mourir Tréplev. De même qu'aucune issue n'existait à Elseneur pour qu'Hamlet pût échapper à la tragique ambiance du château danois, aucune issue ne s'offrait à Tréplev, qui lui aurait permis de s'arracher à «la nuit russe».

Ainsi Tchékhov invitait indirectement à chercher dans "*La mouette*" un aspect plus profond que ce que présente à première vue son réalisme élémentaire.

### Intérêt de l'action

Tchékhov sous-titra sa pièce «*comédie*», mais elle apparaît, au fur et à mesure de son déroulement, comme une comédie vraiment atypique, une triste comédie de mœurs, où les répliques sont tantôt tristes, tantôt comiques, où le mélange des deux registres est constant. Finalement, elle apparaît bien être un drame. Et on peut même considérer que c'est sous un éclairage tragique qu'il présenta cette histoire cruelle. En effet, il noua, comme Racine dans "*Andromaque*", une chaîne d'amours contrariées (Medvédenko aime Macha, qui aime Tréplev, qui aime Nina, qui aime Trigorine, lui-même aimé par Arkadina, elle-même adulée par Dorn, lui-même aimé par Paulina qui se détache de Chamraïev) ; voulut que les deux âmes soeurs que sont Tréplev et Nina se perdent douloureusement ; conduisit Tréplev, qui est dominé par le sentiment d'être condamné, à déclencher, au bout de sa solitude, le pur éclat de la violence ; montra l'agonie à la fois d'un amour, d'une maison, d'une société.

Tchékhov y consumma sa rupture avec une construction dramatique traditionnelle. Dans une lettre à son ami Souvorine, du 21 octobre 1895, il indiqua : «*Je suis en train de rédiger une pièce [...] Cela me procure un certain plaisir, bien que j'y maltraite affreusement les règles de la scène. C'est une comédie avec trois rôles féminins, six rôles masculins, quelques événements, quatre actes, un paysage (vue sur le lac), beaucoup de discussions sur la littérature, peu d'action et des tonnes*

*d'amour.*» Dans une autre lettre au même Souvorine, du 21 novembre 1895, il ajouta : «*Au rebours de toutes les règles de l'art dramatique, j'ai commencé ma pièce forte et l'ai achevée pianissimo [...] J'en suis plus mécontent que satisfait. L'ayant lue d'un bout à l'autre, je dois me rendre à l'évidence : je ne suis pas un auteur dramatique.*»

En effet, sa troisième grande pièce n'est pas très «scénique», même si les décors sont très importants (le lac, le petit théâtre..., Stanislavski allant d'ailleurs s'inspirer de toiles de Lévitane), même s'il prit bien soin de les décrire en détail au début de chacun des quatre actes. Cependant, si, dès le début, tout est en place (le conflit des générations, l'amour du théâtre et de la littérature, les inclinaisons et les tensions qui vont nouer l'action et le drame), s'il établit un jeu des doubles (l'écrivain pur et l'écrivain arrivé, la jeune actrice amoureuse et la grande actrice narcissique, le jeune homme délaissé et la jeune fille qui aime en silence), il n'établit pas vraiment de lien entre les rencontres, qui se succèdent comme des numéros de cirque ; il s'y abandonna à d'interminables répliques, à de longs monologues ; il n'y ménagea pas de véritable montée dramatique, la tension émanant de l'opposition des visions, des ambitions et des pulsions des personnages, dont la plupart sont des êtres voués à la médiocrité, un peu ridicules et conscients de l'être, qui passent leur temps à manger, boire, priser du tabac, jouer au loto, parler (argent, littérature, théâtre), des gens désœuvrés dont les drames sont de faux drames même s'ils prennent des proportions tragiques. Et Tréplev meurt presque sans bruit.

Mais Tchekhov multiplia les didascalies, ce qui prouve sa préoccupation pour des détails précis de mise en scène. Il conféra aux silences et aux sous-entendus d'un dialogue apparemment chargé de banalités une profondeur psychologique nouvelle.

Surtout, il plaça du théâtre dans le théâtre, avec la pièce de Tréplev dont des extraits sont joués à trois reprises (à l'acte I devant l'ensemble des pensionnaires du domaine de Sorine ; à l'acte II à la demande de Macha puis à l'acte IV), dans laquelle on peut voir une mise en abyme car le jeune auteur y énonce les thèmes essentiels de la pièce de Tchekhov mais sans qu'on puisse bien s'en rendre compte, car elle n'est pas claire, et est un échec. On trouve aussi le théâtre dans le théâtre dans la manière dont certains personnages, surtout Arkadina, sont en permanente représentation.

D'autre part, si, dans un texte plus littéraire que théâtral, qui comporte de longs monologues, les mêmes éclats verbaux, les mêmes paroxysmes passionnels que dans "*Ivanov*" (ils allaient disparaître tout à fait d'"*Oncle Vania*" et surtout des "*Trois soeurs*" et de "*La cerisaie*"), il exalta la vie quotidienne sous son aspect le plus humain, il amalgama cependant au réalisme du symbolisme, en donnant à Nina le nom de Zarechnaïa qui veut dire «celle qui vit au-delà de la rivière», tandis que Tréplev signifie «celui qui frémit comme une feuille» ; en faisant se détacher sur la tristesse polyphonique le symbole qu'est la mouette, qui est évoqué à plusieurs reprises, mais avec une telle fluidité que personne n'a jamais reproché à Tchekhov d'avoir ainsi souligné le sens de sa pièce.

#### Intérêt documentaire

Les personnages de "*La mouette*" sont typiques d'une certaine société russe de la fin du XIXe siècle, dont ils représentent différentes classes.

En effet, on trouve :

- deux domestiques ;
- un intendant, Ilia Afanasiévitch Chamraïev, lieutenant à la retraite, homme despotique et intransigeant ; sa femme, Paulina, et sa fille, Macha ;
- l'instituteur Sémion Sémionovitch Medvédenko, qui est un membre de l'«intelligentsia» [«la classe des intellectuels dans la Russie tsariste»] quelque peu pédant (il ne dit pas à Macha ; «Je ne trouve en vous qu'indifférence» [mot qui serait «ravnodouchié»], mais «*Je ne trouve en vous qu'indifférentisme*» [«*indiferentism*», mot calqué sur le français), qui, se sentant dévalorisé du fait de sa situation sociale, insiste sur son faible salaire, et se montre d'autant plus gauche, lourdaud, emprunté (son nom évoque l'ours) ;
- l'habituel médecin des pièces de Tchekhov qui est ici Evguéni Serguéévitch Dorn, qui, même s'il est à la retraite, veille sur la santé des membres de cette petite société ;

- des artistes, les uns jouissant du succès (Arkadina, Trigorine), les autres végétant (Nina et même Tréplev, qui appartient à la bourgeoisie mais est victime de l'avarice de sa mère, qui appartient aussi à cette fraction de l'«intelligentsia» qui stagnait dans une incertitude découragée, et approchait de son inéluctable fin) ;
- un ancien haut fonctionnaire (il fut conseiller d'État), Piotr Nikolaïevitch Sorine, le propriétaire du domaine.

On remarque aussi que Tchekhov présenta quatre personnages féminins. Trois de ces femmes sont malheureuses, mariées à des hommes qu'elles n'aiment pas, et / ou vivent des amours impossibles. L'une d'elles, Nina, est tout d'abord épaulée par la complicité d'un homme qui permet son départ. Puis elle se voit refuser l'entrée dans la propriété de ses parents défendue par des gardes parce qu'elle a eu pour amant Trigorine et qu'elle a eu un enfant hors mariage, le concept de femme déçue étant très prégnant à l'époque en Europe. Si le code de la famille punissait les relations adultérines, la société restait très bienveillante à l'égard des hommes, les juges fermant bien souvent les yeux dès qu'il s'agissait d'incartades qui n'entraînaient en rien la bienséance. Mais elle ne tenait pas le même langage dès qu'il s'agissait des femmes ou des jeunes filles très vite mises à son ban en de tels cas. Cette injustice de la société choquait au plus haut point Tchekhov qui mit souvent en scène des femmes adultères sans émettre l'ombre d'un reproche à leur égard. Au contraire de tous les autres écrivains, il avançait que l'adultère, qu'il ne considérait pas cependant comme une thérapie sociale, est un moyen de se libérer de liens devenus soudain trop lourds, de faire une prise de conscience qui mène à la connaissance, et permet de tourner le dos à un monde de mensonges pour atteindre sa vérité. L'adultère était pour lui la manifestation de la lutte d'un être contre une logique d'enfermement, synonyme de mort psychologique, une bataille pour essayer d'exister et, par là même, vivre. Il a donc très bien représenté les conditions de vie de la majorité des femmes à cette époque.

Il avait annoncé que, dans sa pièce, *«on y parle d'art et de littérature»*. En effet, il y posa le problème du statut de l'art et des artistes, qui, soumis à l'avis du public, sont indécis, torturés, malheureux ; il fit de l'art le substrat qui nourrit passions, espoirs (toujours déçus) et conflits des personnages qui forment le «quatuor artistique» (d'une part, Trigorine et Arkadina, qui restent attachés aux formes anciennes ; d'autre part, Tréplev, qui exige un renouvellement, et, dans une moindre mesure, Nina). Mais il le plaça aussi, de manière surprenante, au cœur des préoccupations des autres personnages, car ceux qui ne sont pas artistes auraient voulu l'être : Sorine considère que *«le théâtre, il n'est pas possible de faire sans»* ; Dorn est obsédé par l'engagement artistique, s'interroge sur le pouvoir de l'art à sublimer la vie ; Chammaïev est prolixe d'anecdotes sur les grands acteurs de l'époque. Chez tous, l'art apparaît comme la seule réparation possible pour des vies évidées de sens, le lieu rêvé de la jouissance au milieu de tant de frustrations.

Tchekhov projeta sa personnalité d'écrivain, ses propres idées sur le processus de la création, les procédés artistiques, l'attitude de l'écrivain devant la vie, à travers les deux personnages d'auteurs de la pièce, Trigorine et Tréplev, auxquels il fit incarner le moi narcissique du créateur plus ou moins avorté, auxquels il prêta des aspects de sa propre angoisse créatrice, à travers lesquels il évoqua le débat littéraire du temps entre réalisme et symbolisme.

Lui, que ses nouvelles avaient rendu célèbre, mais qui se voyait comme un écrivain de second plan, se peignit en Trigorine, écrivain célèbre qui, cependant, ne voulant pas croire au génie, persuadé que, quand on s'en sait dépourvu, il n'est pas mauvais d'avoir du talent, étant critique par rapport à sa propre valeur, avoue avec une sincérité déchirante qu'il écrit simplement parce qu'il ne peut pas s'empêcher de céder à ce qui est, au fond, une sorte de routine, une manie. Comme son auteur, il considère ses nouvelles comme de modestes objets laborieusement et minutieusement travaillés, polis, ce qui ne l'empêche pas d'exposer avec suffisance sa méthode de travail. En effet, il connaît l'angoisse de la page blanche, est hanté par la crainte de ne pouvoir traduire en mots et en phrases le moindre événement, est obsédé par le détail, car, pour lui, l'art doit absolument copier le réel. Aussi, restant continuellement à la recherche de sujets, prend-il régulièrement des notes dans un carnet,



qu'il a à portée de la main. Il confesse à Nina : *« Jour et nuit, je suis obsédé par une seule pensée : il faut écrire, il le faut. J'ai à peine terminé une nouvelle que je dois immédiatement en écrire une deuxième, puis une troisième, une quatrième... J'écris sans cesse comme si j'étais talonné par le temps, et je ne peux pas faire autrement. Quelle vie stupide ! Je suis près de vous, je suis ému, et je n'oublie pas un seul instant qu'une nouvelle m'attend sur ma table. Je vois ce nuage qui passe et qui ressemble à un piano, et je pense aussitôt : il faudra mentionner un nuage à la forme de piano. Ça sent l'héliotrope ? Vite ! je note en moi-même : parfum trop sucré, couleur de veuve, ne pas l'oublier pour la description d'un soir d'été. Je saisis au vol chacune de vos paroles, chacune des miennes, et je m'empresse de les enfermer toutes dans mon garde-manger littéraire, ça pourra servir un jour. Dès que je finis un travail, je cours au théâtre ou à la pêche, c'est là qu'il faudrait s'oublier, mais pas du tout : déjà roule dans ma tête un lourd boulet de fonte, un sujet nouveau. Et de nouveau ma table m'attire, et de nouveau je me hâte d'écrire et d'écrire, et c'est ainsi toujours, toujours, je n'ai pas de répit, je sens que je dévore ma propre vie, que pour le miel que j'offre aux autres je prends le pollen de mes fleurs les plus précieuses, je cueille ces fleurs elles-mêmes, et je piétine leurs racines. Est-ce que je ne suis pas fou ? [...] Tant que j'écris je suis satisfait, il m'est agréable de lire les épreuves, mais à peine est-ce sorti des presses, je ne peux plus supporter ce que j'ai écrit [...]. Je ne me suis jamais plu à moi-même, je ne m'aime pas comme écrivain. J'aime cette eau, ces arbres, la nature suscite en moi un désir irrésistible d'écrire, mais je ne suis pas seulement un paysagiste, je suis aussi un citoyen. Si je suis un véritable écrivain, j'ai le devoir de parler du peuple, de ses souffrances, de son avenir, mais en fin de compte je ne sais peindre que des paysages, et dans tout le reste je suis faux, faux jusqu'à la moelle. »* Il se montre même intéressé par Nina parce qu'elle pourrait renouveler son inspiration : *« J'ai oublié ce qu'on ressent à dix-huit ou dix-neuf ans ; je ne sais plus me représenter nettement ces émois. Les jeunes filles de mes nouvelles ne rendent généralement pas un son juste. »* Il trouve aussitôt, dans la mouette déposée par Trépév aux pieds de Nina, l'occasion d'imaginer une histoire, d'y voir *« le sujet d'une petite nouvelle... »* : *« Au bord d'un lac vit une jeune fille... Comme une mouette, elle aime le lac, et, comme une mouette, elle est libre et heureuse. Un homme survient, l'aperçoit et par désœuvrement cause sa perte... »* Et on peut considérer que sa volonté de réalisme est illustrée par son désir de faire empailler la mouette, d'essayer donc de lui restituer la vie, de la faire revenir au monde réel.

Il trouve agréable de corriger des épreuves, mais, dès lors que le texte lui échappe pour être imprimé, à peine est-il publié, il le prend en horreur, pense que n'a guère de valeur cette oeuvre d'un écrivain moyen : *« Oui, c'est charmant, plein de talent... Mais ce n'est pas du Tolstoï. »* Pourtant, à moins de quarante ans, il a maîtrisé le métier, et a rencontré le succès. Cependant, ne s'aimant pas en tant qu'écrivain, il n'en fait que peu de cas, étant bourré de doutes, complexé encore par le Maupassant de *"Sur l'eau"* et le Tourguéniev de *"Pères et fils"*, troublé par les compliments, étant même convaincu que le public lui est hostile, avouant même connaître le syndrome de l'imposteur : *« On me trompe, comme on trompe un malade. Et je crains quelquefois qu'on ne s'approche à pas de loup derrière moi, qu'on me saisisse et qu'on m'emmène comme Popristchine [le héros des "Mémoires d'un fou" de Gogol] dans une maison de fous. »*

Il répond indirectement au reproche, si souvent encouru par Tchekhov, de se désintéresser, dans ses nouvelles, des grands problèmes sociaux, politiques et philosophiques, affirmant : *« Je suis citoyen aussi, j'aime ma patrie, mes compatriotes, je sens qu'en qualité d'écrivain, j'ai le devoir de parler du peuple, de ses souffrances, de son avenir, parler de la science, des droits de l'Homme, etc. »*

Il reconnaît qu'il est dépassé : *« Je vois que la vie et la science avancent de plus en plus, et que, moi, je suis de plus en plus en retard, comme un moujik [paysan pauvre] qui rate le train. »*

À l'opposé, Trépév, cette seconde incarnation de Tchekhov écrivain, est un jeune, bouillant (*« Je me débats encore dans un chaos de rêves et d'images, ne sachant à quoi ni à qui cela peut servir »*, dit-il) dramaturge débutant. Exalté et intransigeant, il ne fait pas dans la demi-mesure quand il déclare : *« Il faut des formes nouvelles. Et, s'il n'y en a pas, mieux vaut rien du tout. »* ; quand il affirme vouloir rien de moins que, en réaction contre les *« Anciens »*, réinventer le théâtre. Car il condamne le théâtre traditionnel qui *« n'est que routine et préjugés. Quand le rideau se lève et que, sous une lumière crépusculaire, dans une chambre à trois murs, ces grands talents, ces prêtres de l'art sacré font voir »*

*comment les gens mangent, boivent, aiment, marchent, portent leur complet-veston ; quand, avec leurs images et leurs phrases triviales, ils essaient de prêcher une morale, une petite morale bien facile à comprendre, utile à la vie domestique ; quand, à travers mille variations, on m'apporte la même chose, encore la même chose, toujours la même chose, alors je fuis, je fuis comme Maupassant fuyait la tour Eiffel, qui lui écrasait la cervelle de sa vulgarité.*», Tchekhov se plaisait ainsi à se moquer de sa propre conception, en faisant proclamer à son personnage une haine du réalisme, *«de ces prêtres de l'art sacré qui représentent comment les gens boivent, mangent, aiment, portent le veston»*. Pour Tréplev : *«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 déteste aussi la science, et privilégie le rêve, l'imagination. On peut donc voir en lui un tenant du symbolisme, qui manifeste une volonté de poésie nouvelle. D'ailleurs, la «souricière» qu'il a ménagée, cette pièce qu'il a composée, qui est pleine d'une pensée apocalyptique assez stupide, qui est très ennuyeuse, qui est tout à fait étrangère aux règles dramaturgiques, qui a pourtant une beauté étrange, est dans le goût du théâtre symboliste de Maeterlinck. Il veut s'affirmer en homme de la nouvelle génération, alors qu'en Russie, dans les années 1890, pénétrait dans tous les arts le souffle moderne du symbolisme.

À cette provocation de son fils, Arkadina répond par un brutal rejet, tandis que Trigorine se contente de l'accuser de manquer de tact. Subissant son échec, Tréplev marque bien, mais non sans sarcasme, son dépit : *«Je vous demande pardon ! J'ai oublié qu'il n'est permis qu'à quelques rares élus d'écrire des pièces et de jouer sur une scène. J'ai brisé le monopole ! Pour moi...je... (Il veut dire encore quelque chose, mais fait un geste de la main et s'en va.)»*.

À l'acte III, discutant avec Trigorine, il lui reproche d'écrire selon les procédés éculés du réalisme, alors que, selon lui, l'art doit se renouveler d'une génération à l'autre. Mais, tandis qu'il rêve d'un cataclysme littéraire, il doit reconnaître que, malgré ses efforts, il n'a pas su rompre avec une tradition qu'il condamne.

C'est qu'il ne sait pas travailler, ne sait pas dominer son oeuvre, se perd dans son incapacité à soutenir un effort, à supporter sa propre maladresse. Quand les visiteurs sont partis, il continue à écrire, publie même, mais le succès ne vient pas. Pour Trigorine, *«Il écrit des choses étranges ; parfois, c'est presque du délire. Pas un personnage vivant.»* Se relisant, Tréplev constate lui-même qu'après avoir fait tant d'audacieuses déclarations, et exigé des formes neuves, il glisse progressivement vers le conventionnel. Aussi déchire-t-il son manuscrit avant de se suicider. Il n'a pas su trouver sa voie. *"La mouette"* est donc aussi la tragédie du novateur moqué et incompris.

D'autre part, comme Arkadina, qui comprend que *«ce n'est pas pour plaisanter qu'il a organisé cette représentation. Il voulait faire une démonstration. Il voulait nous enseigner comment il faut écrire et comment il faut jouer.»*, Tchekhov, s'il assignait à sa création théâtrale un but tout à fait différent de celui de Tréplev, pensait comme lui, qui entend réinventer le théâtre, qu'*«aucun domaine n'appelle la rénovation autant que nos scènes»*. Il exprima donc ses interrogations sur cette activité, montra les contradictions et les incongruités de ce milieu.

Parallèlement au couple des deux auteurs, se trouve le couple des deux comédiennes dont chacune représente une facette de la carrière théâtrale.

Nina est la jeune femme qui porte haut son désir d'être actrice, et d'être reconnue. À travers elle, Tchekhov exprima les douleurs profondes que lui avaient causées ses échecs initiaux, et que les succès qu'il avait remportés n'avaient jamais effacés. Après qu'elle ait tenté de réussir à Moscou et qu'elle ait échoué, Trigorine porte sur elle ce jugement : *«Il est difficile de savoir si elle a du talent. Elle s'est jetée sur les grands rôles, mais les jouait sans finesse, sans goût, avec des hurlements, des gestes brusques. À certains moments, elle poussait des cris avec talent, mourait avec talent, mais ce n'étaient que des moments...»* Aussi subit-elle désormais l'existence vagabonde, miséreuse et incertaine d'une actrice condamnée aux tournées en province : *«Demain, de bonne heure, il me faut partir pour Eletz, en troisième classe, avec des moujikks. Et, à Eletz, des marchands qui se croient cultivés m'importuneront par leurs compliments. La vie est grossière !»* Mais elle persiste dans cette carrière qui lui fait connaître bien des vicissitudes, tient bon, accepte les privations et les humiliations, affirmant : *«Je suis devenue une vraie actrice, je joue avec délices, avec enthousiasme ; en scène, je*

*me sens ivre, belle. [...] Maintenant, je sais, je comprends que dans notre travail, que nous soyons écrivains ou acteurs, ce qui compte, ce n'est pas la gloire, c'est savoir endurer. Sache porter ta croix, et aie la foi. J'ai la foi, et j'ai moins mal, et quand je songe à ma vocation, je n'ai pas peur de la vie.»*

Au contraire, Arkadina, qui n'a peut-être pas plus de talent, a fait une grande carrière, est considérée comme une actrice brillante. Pétrie de vanité, imbue d'elle-même, pleinement et simplement satisfaite de ses succès qui l'ont gâtée et dont elle est fière, toujours avide d'autres triomphes, elle ne s'est jamais posé de questions. Comme elle s'en est toujours tenue au théâtre traditionnel, cette snob niaise, assistant à la pièce de son fils, rit à contretemps et interrompt même le spectacle qu'elle taxe de «*délire décadent*».

Dans "*La mouette*", Tchekhov a donc peint un tableau réaliste d'une société russe et, en particulier, de la situation que connaissait alors le monde de l'art.

### Intérêt psychologique

Par souci de réalisme, Tchekhov aurait voulu, dans "*La mouette*", donner une importance égale à tous les personnages. Mais, en fait, sur les désoeuvrés que sont Sorine et ceux qui vivent dans sa maison, qui, rongés par l'ennui, sont voués à la médiocrité, un peu ridicules et conscients de l'être, passent leur temps à manger, boire, priser du tabac, jouer au loto, parler (argent, littérature, théâtre), se détache bien le quatuor déjà signalé, formé d'Arkadina, Trigorine, Tréplev, et Nina.

Arkadina est une femme, qui a dépassé la quarantaine mais refuse de vieillir («*Je me tiens en laisse. Aussi suis-je bien conservée... Je pourrais jouer une fillette de quinze ans.*»). Égoïste, sinon égocentrique, fière de ses succès, elle se montre exclusive (on n'a le droit de n'admirer qu'elle seule, de n'écrire que sur elle seule) et capricieuse. Mère tranchante, elle ne cherche pas à comprendre son fils, demeure toujours indifférente à son triste sort, ne peut même s'empêcher de l'écraser parce que, en voulant prendre une place au soleil, il lui porte ombrage ; et elle le laisse moisir dans son domaine, parce qu'avare et mesquine, elle lui refuse les moyens de quitter la campagne, et de s'installer en ville, voire de se vêtir convenablement. Si, au début de l'acte II, elle lit un passage de "*Sur l'eau*" de Maupassant évoquant l'attitude des femmes françaises qui «font le siège d'un écrivain au moyen de compliments, d'attentions et de gâteries», c'est pour prétendre qu'elle n'agit, elle, que par pure passion pour Trigorine. Mais, sur lui aussi, elle exerce sa domination, le reprenant après sa désertion car elle tient à «*cette dernière page de sa vie*», lui assénant : «*Tu es à moi... à moi... Ce front est à moi, et ces yeux sont à moi, et ces cheveux de soie sont à moi aussi... Tu es à moi tout entier.*» On peut cependant apprécier qu'avec cette actrice et amante épanouie, qui a une grande estime d'elle-même, qui assume totalement ne pas être une mère parfaite, et se moque de l'opinion des autres, on a au moins, dans cette pièce, une femme heureuse, les trois autres s'apitoyant constamment sur leur sort.

Trigorine, s'il est dévoré par une graphomanie compulsive, s'il est un écrivain à succès, est en fait un homme simple (sa distraction préférée est la pêche à la ligne), un peu mélancolique et sentimental. On le constate par l'intérêt qu'il montre pour la mouette, puisqu'il serait revenu la chercher, aurait demandé à Chamraïev de la lui faire empailler, s'étant dit que ça pouvait faire joli dans un salon, ou que ça pouvait constituer un souvenir, qu'ainsi le temps serait momifié, qu'un sens serait donné à cette mort en pure perte. Et cet homme mûr, souhaitant connaître d'autres passions que l'écriture, se laisse séduire par la toute jeune fille qu'est Nina qu'il courtise en imaginant un instant que cet amour le rajeunira ; cependant, après l'avoir rendue mère, il l'abandonne, et se laisse reprendre par Arkadina, parce que, comme il l'avoue, il est mou, velléitaire et veule. Comme Tchekhov, lorsqu'il vit la mise en scène de Stanislavski, se plaignit : «*Trigorine devrait avoir des pantalons à carreaux et des chaussures éculées*», il indiqua bien qu'il considérait sa pièce comme une comédie où Trigorine est plus risible qu'admirable.

Comme on l'a déjà indiqué, s'oppose à lui Tréplev, jeune homme fin, cultivé, intelligent, doté d'une troublante lucidité et d'un certain talent, sensible, exalté et en quête d'absolu, en proie à la souffrance et à la morosité du révolté. C'est qu'il est d'abord victime de l'égoïsme et de l'excessivité de sa mère ; qu'il tente d'exister en espérant trouver grâce à ses yeux, en cherchant en vain à lui faire reconnaître sa valeur. Mais, incarnant l'impuissance à vivre d'un fils écrasé par sa mère, il ne fait que végéter, demeure mélancolique et dépressif. Et son mal de vivre s'accroît encore lorsque, tombé passionnément amoureux de Nina (sans voir que Macha est follement éprise de lui), il cherche à lui plaire alors qu'elle préfère le brio de l'homme de lettres à succès, l'inimitié qu'il éprouve à l'égard de celui-ci n'ayant pas tant pour cause leur divergence d'idées sur l'art mais plutôt et surtout la jalousie amoureuse. Depuis la trahison de la jeune femme, il se noie dans l'espoir de la retrouver un jour. Lorsqu'elle lui rend visite une dernière fois, elle lui laisse la certitude que sa vie est maudite. Son départ le désespère et le plonge dans une noirceur mortelle. Au bout de sa solitude, il déclenche le pur éclat de la violence. Pourtant, on peut estimer que ce n'est pas seulement du fait de cet amour malheureux qu'il se suicide, mais parce que, bien exemplaire en cela de l'ambiguïté de la condition de l'artiste et du créateur, montrant un mélange d'immenses joies et de découragements profonds, il a le sentiment que toute la vie ambiante se ligue contre lui, et prépare sa perdition, le sentiment d'avoir depuis toujours été condamné. L'amour malheureux n'est que l'ultime argument qui emporte sa décision. Il n'a pas été capable de dominer son destin.

Nina, jeune femme simple, modeste, timide, fraîche, impulsive, romantique, est la fille mal aimée d'un propriétaire foncier voisin du domaine d'Arkadina, qui la retient à la maison, ne lui laisse aucune liberté, alors qu'elle a un très fort besoin d'évasion. S'affranchissant de ce joug, elle fréquente les artistes qui se trouvent de l'autre côté du lac, et rêve de leur ressembler, de devenir comédienne, se «voit déjà en haut de l'affiche» à Moscou, adulée de tous, obtenant de la reconnaissance, des applaudissements, faisant des voyages, et accédant à la gloire, «*la vraie gloire, la gloire retentissante*». Aussi est-elle heureuse de jouer la pièce que Tréplev, qui est tombé amoureux d'elle, lui a écrite. Mais cette opportuniste ambitieuse, animée par son souci de réussite, dédaigne cet amour sincère pour se rapprocher de Trigorine, qui est un homme mûr doté de prestance, un artiste reconnu, dont la renommée littéraire l'impressionne, qui est sa seule chance de sortir de son milieu, car elle croit qu'il pourra faciliter sa carrière. Elle est tout d'abord épaulée par sa complicité qui permet son départ ; mais, trop égoïste, il l'abandonne. Cependant, elle persiste dans une carrière théâtrale qui lui fait connaître bien des vicissitudes, tient bon, accepte les privations et les humiliations, en faisant preuve d'un véritable stoïcisme, se donnant pour règle : «*Sache porter ta croix, et aie la foi. J'ai la foi, et j'ai moins mal, et quand je songe à ma vocation, je n'ai pas peur de la vie.*» Ainsi, cette oie blanche devenue plutôt une mouette, parce qu'elle est innocente comme un oiseau, qu'elle aspire à la liberté de l'oiseau, qu'elle vole d'amour en amour, que, comme la mouette qui est tuée, elle meurt psychologiquement tout au long de la pièce, étant victime du choc entre le rêve et la réalité. Mais elle se révèle prête à souffrir, pour assumer la voie qu'elle a prise, survit à ses blessures, trouve la force de dominer le malheur de son destin, est sauvée par sa conviction dans le salut par l'art, qui fait d'elle une figure fière, courageuse, rayonnante, joignant à une poignante fragilité une admirable ferveur, ce qui l'oppose à Tréplev, fait d'elle le personnage positif de la pièce.

On peut appliquer à l'ensemble de ces personnages la formule lapidaire de l'écrivain québécois Michel Tremblay : «une gang de tu-seuls ensemble», car, formant une terrible constellation de solitudes qui se côtoient sans jamais se rejoindre, ils souffrent d'aimer qui ne les aime pas, rêvent d'être aimés, mais sans succès car, obnubilés par leurs problèmes, leurs rêves, ils sont trop centrés sur eux, de ce fait sans réelle ouverture à l'autre, sans volonté de le comprendre ou de l'aider, se montrant impitoyables entre eux, manquant de compassion, d'affection, en un mot, d'amour, même si Tchekhov avait annoncé que, dans sa pièce, il y a «*cinq tonnes d'amour*».

Fascinés par leurs illusions, rêvant leurs passions en étant incapables de les vivre, espérant une vie meilleure, mais ayant en commun une sorte de prémonition de leur défaite en amour et/ou en art, ils se débattent pour échapper à la grisaille de leur destin, à la mélancolie, à l'inquiétude, à l'angoisse, sinon au désespoir. Tandis que le temps passe, vautrés dans leur malheur, ruminant leurs

désillusions, ils voient leurs ambitions se flétrir, s'habituent à leur vie endormie, subissent leurs angoisses existentielles, passent des jours entiers à disséquer leur effroyable sort, restent là, le sourire éteint, les mains vides, avec leurs rêves et leurs fêlures enfouies. Quand, d'aventure, ils rencontrent le succès, ils n'en restent pas moins écrasés par le sentiment de leur inutilité, sentent confusément que leur vie n'est qu'un songe.

Cependant, ces êtres en marge de leur destin nous fascinent parce que, avec leurs contradictions, leurs paradoxes, leur cruauté et leur douceur, ils sont humains, trop humains, prisonniers de notre condition à tous.

### Intérêt philosophique

Dans "*La mouette*", Tchekhov exprima ses idées non seulement sur l'art mais sur la conduite à tenir dans la vie.

Non seulement il se pencha sur les enjeux de la création, il traça la tragédie du novateur moqué et incompris, mais il dénonça l'espoir en une gloire instantanée (illusion particulièrement vive actuellement), porta un diagnostic sévère sur la fonction compensatoire de l'art, l'impression qu'un succès peut apporter rédemption et bonheur, ce scepticisme étant au cœur d'une pièce dont le dispositif ironique atteint de plein fouet, aujourd'hui encore, quiconque s'y attaque.

En ce qui concerne les mœurs, s'opposant à l'esprit qui dominait la littérature de son temps, il se montra, à travers Nina, sensible à la question de l'émancipation de la femme, car son héroïne, qui éprouve le besoin de repousser la limite, d'aller plus loin que cela n'était permis, au-delà des lois, des contraintes, le besoin d'une transgression qui est le seul salut possible, une priorité de vie, choisit l'évasion, quitte la maison natale devenue enfer pour un lieu inconnu, un espace dont elle ignore tout. C'est bien pourquoi elle mérite d'être comparée à une mouette, parée du symbole de l'oiseau, dont l'évasion a pour dimension le ciel.

Ce symbole s'impose dès le titre et est poursuivi tout au long. Son développement, s'il n'est pas tout à fait clair, est riche de multiples significations.

Le choix d'un oiseau suggère les idées d'essor, de liberté. Comme on l'a indiqué, le choix de la mouette s'explique par le fait que cet oiseau est généralement blanc, et peut alors être considéré comme un symbole de pureté, et, surtout, parce que le nom qui le désigne en russe suggère les idées d'espoir fragile, d'attente de l'avenir, de besoin d'illusion, avec risque de déception, de désillusion.

Mais la mouette apparaît dans la pièce quand Tréplev dit à Nina : *«J'ai eu aujourd'hui la bassesse de tuer cette mouette»*, ce qui signifie : *«J'ai fait exprès de tirer cet oiseau»*, qui pourrait donc représenter la jeune fille à laquelle il reproche son indifférence et sa trahison. Il ajoute : *«Je la dépose à vos pieds. C'est comme cela que je vais bientôt me tuer moi-même»*. Il semble donc qu'alors il s'identifie à l'oiseau, qu'il fait même porter par la jeune fille la responsabilité de ce suicide.

Or, à la fin, c'est Nina qui affirme : *«Je suis une mouette»*, et l'oiseau est bien alors le symbole de la jeune fille qui, heureuse près de son plan d'eau, est détruite par un chasseur qui, d'ailleurs, n'est pas tant Tréplev que Trigorine, dangereux déjà du fait des notes qu'il prend à longueur de temps, et par lesquelles, en toute bonne conscience, il vide de leur substance la vie de ses modèles, vide de sens la vie de la jeune femme.

Mais la mouette est aussi le symbole de la liberté de l'artiste, à la merci du premier porteur de fusil venu.

Enfin, on peut y voir le symbole des éternelles aspirations de la jeunesse candide et narcissique, qui brise ses ailes sur l'égoïsme et la bêtise des adultes, dont la vie assassine les espoirs.

Toutefois, Nina, après avoir dit : *«Je suis une mouette»*, rectifie : *«Non, ce n'est pas ça. Je suis une actrice.»*, Tchekhov ayant voulu repousser la confusion entre réel et irréel, exprimer une protestation

contre la représentation de soi-même qu'autrui nous pousse à incarner. En effet, l'une des clés de la pièce se trouve dans *"Le monde comme volonté et comme représentation"* (1818), ouvrage du philosophe allemand Schopenhauer dont la conviction fondamentale était, d'une part, que le monde est pure volonté (principe cosmique responsable de l'existence individuelle, et qui peut être qualifié comme «un désir de vie aveugle et sans but»), et, d'autre part, qu'il ne nous est donné que comme représentation (à travers les fonctions mentales responsables des modalités de la connaissance d'un être connaissant) ; il pensait que la représentation individuelle nous empêche de reconnaître le monde, c'est-à-dire la volonté, tel qu'il est dans son ensemble et pas seulement en nous-mêmes.

On a vu que Tréplev suit cette idée. Ainsi, quand, parlant 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»*, les mots «se représente» sont importants. C'est lui qui énonce les thèmes essentiels de la pièce, mais on ne les détecte que difficilement parce que la pièce qu'il donne comme preuve à l'appui est confuse. On reste perplexe en entendant : *«Tel un prisonnier jeté dans le vide d'un puits profond, j'ignore où 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 échoué 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.»*

Il reste que chaque personnage vise à manifester un vouloir-vivre, sans toutefois jamais le rendre visible aux yeux d'autrui ; que toute la pièce est construite sur ce même schéma : une volonté d'élucidation, un élan pour en donner à autrui la représentation, qui se heurte à une rupture de la part d'autrui, à un refus de voir. Ce jeu de la représentation amène chaque personnage à prendre en charge la volonté de l'autre et à la détourner à sa façon en se la représentant, dans un ensemble sans vérité définie par avance, sans leçon à prendre ou à donner.

À travers ces personnages qui représentent la fragilité de tous les êtres humains qui sont tourmentés par un idéal disproportionné à leurs moyens, Tchekhov manifesta le profond pessimisme qui était ancré en lui. Il montra qu'il faudrait une énergie surhumaine pour jeter une passerelle au-dessus de l'abîme qui sépare le songe de la réalité ; que tout projet est, tôt ou tard, voué à l'échec ; que nul ne réalise jamais ses désirs les plus profonds. Au quatrième acte, le vieux Sorine propose à Tréplev le sujet d'une nouvelle intitulée *"L'homme qui a voulu"*, ce personnage disant : *«Autrefois, quand j'étais jeune, je voulais devenir écrivain, je n'en suis pas devenu un. Je voulais me marier, je ne suis pas marié. Je voulais toujours habiter la ville, et me voici terminant ma vie à la campagne.»* Mieux encore que la mouette abattue par un chasseur insouciant, cette phrase résume le thème central de l'œuvre.

Dans cette pièce comme dans ses autres oeuvres, Tchekhov dénonça les loyautés fracassées, la cruauté de la société, la solitude inéluctable de l'être humain, l'inanité de la vie, l'absurdité de la destinée humaine, Or, à cette absurdité, il opposa cependant le stoïcisme de Nina avec laquelle il semble dire : «Endurez !»

### Destinée de l'oeuvre

Après que, le 15 juillet 1896, la censure ait exigé la modification de plusieurs passages, *"La mouette"*, la pièce de Tchekhov qui lui était la plus chère, fut montée au "Théâtre Alexandrinski" de Saint-Pétersbourg. Elle reçut alors la préparation habituelle à l'époque où, en Russie comme ailleurs, les spectacles étaient conçus autour d'un ou quelques rôles ; où le public venait avant tout assister aux performances d'acteurs-vedettes, les autres comédiens n'étant là que pour servir de faire-valoir ; où la fonction de metteur en scène n'existait pas encore ; où il y avait juste un régisseur du spectacle et presque pas de répétitions. Pour *"La mouette"* justement, il n'y en eut que quatre ou cinq où les comédiens, qui avaient appris leur texte, se réunirent pour décider des costumes, et jouer chacun son propre rôle, sans grand souci de coordination.

Tchekhov vint y assister, et se sentit aussitôt consterné, trouvant que Karpov, le régisseur du spectacle, ne comprenait rien à la pièce, et que les comédiens étaient emphatiques et grandiloquents. Il confia à son ami, Potapenko : *«Il n'en sortira rien. Les acteurs ne s'intéressent pas*

à la pièce, ce qui signifie que le public aussi ne s'y intéressera pas non plus.», et à sa soeur : «Les acteurs ne savent pas leur rôle ; ils n'ont rien compris ; ils jouent effroyablement. La pièce sera un four.» Souvorine, chez qui il habitait, constata qu'il s'était remis à cracher du sang, car il se sentait certainement angoissé à la perspective de livrer ainsi ses préoccupations les plus intimes à l'incompréhension du public.

Cinq jours avant la première, la fameuse actrice Mariya Savina, qui devait jouer le rôle de Nina, y renonça, étant remplacée au pied levé par la jeune Véra Kommissarjevskaja.

La première eut lieu le 6 octobre 1896. Ce fut un échec total, retentissant, parce que, selon une tradition russe, cette première fut donnée au bénéfice d'un acteur de renom, l'actrice comique, Liévkaïa, et que, toujours selon une tradition russe, deux pièces furent jouées dans la même soirée. Liévkaïa ne faisait pas partie de la distribution, mais l'annonce de son nom avait rempli la salle de marchands, de camelots, d'officiers, qui s'attendaient à un vaudeville. Le texte de la pièce de Tréplev pouvait très bien être compris comme un pastiche du théâtre d'avant-garde. Mais, la suite offrant moins d'occasions de rire, les spectateurs furent désorientés, bâillèrent d'abord, puis se montrèrent furieux qu'on ne leur serve pas ce qu'ils attendaient, se mirent à parler fort, à rire, à siffler ; ceux des premiers rangs allèrent jusqu'à brocarder les acteurs, dont la panique s'empara, tournèrent ostensiblement le dos à la scène, le tout se terminant par des huées. Ce fut l'un des plus beaux scandales de l'histoire du théâtre russe.

Vera Kommissarjevskaja fut si intimidée par l'hostilité du public qu'elle en perdit la voix. Au milieu du deuxième acte, Tchékhouv quitta sa loge, partit marcher une partie de la nuit dans les rues enneigées, avant de s'effondrer chez lui. Comme «quelqu'un dont la demande en mariage vient d'être repoussée, et qui n'a rien de mieux à faire que de vider les lieux.», il prit le premier train du matin pour gagner Moscou, et revenir rapidement à Mélikhovo.

La critique se déchaîna avec cynisme. Les journaux satiriques se jetèrent sur cette proie inattendue avec une haine qui atteignit l'auteur. Ulcéré, il écrivit : «*Même si je vis encore cent ans, je n'écrirai plus jamais pour le théâtre. Je suis un auteur dramatique nul.*»

Mais il n'eut pas à souffrir longtemps de cette humiliation, car la seconde représentation, le 21 octobre, remporta un succès considérable, d'où un brusque revirement de l'opinion. Les témoignages de spectateurs lui rendirent courage : «*Je me suis lavé à l'eau froide, et me voici prêt à écrire une nouvelle pièce.*» Et la pièce allait continuer une belle carrière dans de nombreux théâtres.

Cependant, le 11 février 1897, Tolstoï déclara à Souvorine que la pièce ne vaut rien, qu'elle avait été écrite comme le faisait Ibsen, c'est-à-dire en insistant sur le symbole.

En avril 1898, Tchékhouv était à Paris quand il reçut la demande de représenter «*La mouette*» que lui faisaient les directeurs du "Théâtre d'art" de Moscou dont ce serait la deuxième production. Vladimir Némirovitch-Dantchenko, enthousiaste, était parvenu à convaincre Konstantin Stanislavski, qui était très réticent. Celui-ci allait indiquer qu'ils abordaient Tchékhouv par «des chemins différents : Vladimir Ivanovitch l'abordait en écrivain, du côté artistique et littéraire, et moi, en metteur en scène, du côté de l'image.» Ailleurs, il se définit comme «un régisseur libéré des clichés conventionnels, capable d'extérioriser la pensée du poète et de révéler la vie de l'esprit à l'aide de ses réalisations scéniques, d'un certain style imposé de jeu, de nouveaux effets de lumière et de sons.» «*La mouette*» n'avait pas laissé le meilleur souvenir auprès des beaux esprits malgré son succès populaire, mais la toute jeune troupe avait besoin d'un succès qui lui amène du public, personne n'étant sûr toutefois des chances de cette pièce qui pouvait signer son arrêt de mort.

Tchékhov opposa d'abord un refus, car tout l'attristait, et surtout le milieu littéraire et théâtral. L'ennui qu'il éprouvait à Mélikhovo eut cependant raison de sa réticence.

Stanislavski put s'attaquer enfin à la pièce. Il passa l'été à chercher des solutions aux problèmes posés par cette dramaturgie d'un genre nouveau, comprit vite que c'est essentiellement un théâtre d'ensemble, et découvrit qu'il ne pouvait pas servir la pièce sans la mettre en scène, ce qui était une révolution. Il fut ainsi l'inventeur d'une nouvelle conception du théâtre. Il créa une véritable troupe théâtrale, formée de jeunes comédiens, débutants pour la plupart. Il les fit travailler pendant plusieurs

mois, d'une manière nouvelle. Au lieu de distribuer les rôles et de répéter, il commença par les réunir autour d'une table pour qu'ils discutent de l'oeuvre dans son ensemble : sa signification, explicite et implicite, les rapports entre les personnages, la détermination de ce que chacun d'entre eux pouvait éprouver entre les scènes, avant le commencement et après le dénouement de la pièce, etc. Bref, l'ensemble de la troupe, metteur en scène et décorateurs inclus, commença par s'accorder sur une vision commune de l'oeuvre à jouer. La pièce fut donc montée selon un plan préétabli. Et Stanislavski tenta de créer une atmosphère, un climat indépendant de l'action proprement dite et des répliques des personnages.

Ensuite, au lieu de procéder à la distribution des rôles, il fit travailler plusieurs comédiens sur chaque rôle. Ce ne fut que peu de temps avant la première qu'il procéda à l'attribution définitive des rôles. De manière générale, toute la troupe était impliquée dans tout le spectacle : comme le "Théâtre d'art" préparait plusieurs pièces en même temps, il arrivait fréquemment que le premier rôle d'un spectacle X ne soit que figurant dans le spectacle Y du lendemain soir.

Stanislavski affirmait qu'il «haïssait le théâtre au théâtre». Il voulait dire par là que le théâtre devait chercher à donner au spectateur l'impression d'assister à la vie réelle, et non pas d'être au théâtre. Autrement dit, selon lui, un bon comédien ne devait jamais donner l'impression de jouer, et pour cela devait impérativement vivre le rôle, le ressentir «comme si» il était le personnage. Pour obtenir un tel type de jeu, il utilisa tous les moyens scéniques à sa disposition. De ce fait, les décors de "*La mouette*" furent extrêmement chargés, conçus pour donner au spectateur une impression de familiarité ; il n'assistait pas à une représentation théâtrale, mais contemplait son propre cadre de vie. Le plateau était intentionnellement encombré d'éléments de décor et d'accessoires ; les comédiens ne devaient pas se sentir sur scène, sous les yeux d'un public, mais, comme dans la vie réelle, se trouver en présence d'objets qui concentraient leur attention, et suscitaient chez eux un comportement naturel, qu'ils soient en train de prononcer une réplique ou non.

Stanislavski imagina également toute une partition sonore, elle aussi indépendante des péripéties de la pièce : en reconstituant tous les bruits auxquels nous ne prêtons guère attention dans la vie quotidienne (vent dans les branches, chant des oiseaux, portes qui claquent, coassement des grenouilles, etc.), il tendait à ce que l'action s'insère dans le cours de la vie réelle, même si celle-ci n'était pas, pour le spectateur, visible dans son intégralité.

Le soin méticuleux avec lequel Stanislavski préparait ses spectacles l'amena à imposer quatre-vingts heures de répétitions, un nombre bien supérieur aux normes du temps, mais qui lui parut encore insuffisant, au point qu'il menaça de retirer son nom de l'affiche quand Némirovski-Dantchenko refusa de reporter la première d'une semaine. Il avait donné à Maria Roksanova le rôle de Nina, à Meyerhold, celui de Tréplev, à Luzhsky, celui de Sorine, à Olga Knipper, celui d'Arkadina, tandis que lui-même tenait celui de Trigorine (dont il fit un dandy brise-coeur).

En septembre, Tchekhov revint à Moscou, pour, du fond de la salle, frissonnant, malade, assister à la répétition du 11, qui en était une du premier acte. Il fut contrarié par cette mise en scène naturaliste. Comme il apprit qu'à tel moment de l'oeuvre on entendrait un bébé pleurer, un chien aboyer, et mille autres effets sonores imitatifs (bruits de grenouilles, de grillons et d'oiseaux), à l'époque relativement nouveaux, «*Mais pourquoi?*» demanda-t-il. Parce que c'est le bruit de la vie, lui fut-il répondu. Il protesta : la scène ne doit pas être la reproduction de la vie, mais sa quintessence. Il indiqua : «*L'essentiel, mes amis, c'est d'éviter le théâtral... Il faut que tout soit simple... ce sont là des gens simples, ordinaires.*» Il se moqua : «*Écoutez ! Je vais écrire une nouvelle pièce qui commencera ainsi : "Qu'il fait beau, qu'il fait doux ! On n'entend ni oiseau, ni chien, ni coucou, ni hibou, ni rossignol, ni grelot, ni horloge, ni même un seul grillon !"*» Mais Stanislavski ne comprit pas ses intentions, et maintint ses choix. Ce désaccord entre les deux artistes, malgré les succès et un indiscutable respect réciproque, n'allait être jamais dissipé.

Cependant, il admira le jeu varié d'Olga Knipper, actrice âgée de trente ans, qui était un des membres fondateurs du "Théâtre d'art", sa manière tantôt tendre, tantôt coquette d'interpréter le rôle. Entre eux, des liens se nouèrent, et, plus tard, il lui expliqua qu'il avait détesté le jeu des comédiens, lui demanda d'indiquer à Stanislavski de ne plus jouer Trigorine en traînant les pieds et en marchant comme s'il avait deux cents ans ! Elle lui fit toutefois remarquer qu'il faisait dire à son personnage : «*Je suis las.*»



*Mes pieds sont lourds. Je n'en peux plus de la vie.»* Mais il lui rétorqua : *«Depuis quand, Olga, les gens disent-ils la vérité?»*

On lui déconseilla de se rendre à Moscou pour la création de *"La mouette"* qui eut lieu le 17 décembre 1898. C'était un quitte ou double pour les gérants du "Théâtre d'art". Stanislavski rapporta l'évènement ainsi : «Les circonstances qui accompagnèrent la représentation de *"La mouette"* furent tristes et compliquées. Le processus tuberculeux de Tchekhov s'étant précipité, son état d'esprit devint tel qu'il n'aurait pu supporter un second échec de sa pièce après celui qu'elle avait subi à Pétersbourg. L'insuccès pouvait devenir fatal pour l'écrivain. Sa soeur, Maria Pavlovna, émue jusqu'aux larmes, nous en prévenait en nous suppliant de renoncer au spectacle. C'était impossible, car les affaires matérielles du théâtre allaient mal, et il nous fallait une pièce nouvelle pour faire monter les recettes. Que le lecteur juge dans quel état nous abordâmes la première. / La salle était loin d'être pleine (la recette ne fut que de six cents roubles). En scène, nous écoutions toujours une voix intérieure qui nous disait impérieusement : "Jouez bien, très bien ; forcez le succès, le triomphe. Si vous ne l'obtenez pas, sachez qu'en recevant votre télégramme, l'écrivain que vous aimez mourra, et c'est vous qui l'aurez tué. Vous deviendrez ses bourreaux". / Je ne me souviens pas comment nous avons joué. Le premier acte se termina dans un silence de mort. Une actrice s'évanouit ; je tenais à peine debout, tant j'étais désespéré. Tout d'un coup, après un long silence, ce fut, dans le public, une tempête, un fracas, des applaudissements enragés. Le rideau s'écarta, mais nous étions pétrifiés. De nouveau la tempête... et de nouveau le rideau... Nous demeurions immobiles, sans nous rendre compte qu'il fallait saluer. Enfin, nous comprîmes et, indiciblement émus, nous nous embrassâmes comme on le fait la nuit de Pâques. Nous fîmes une ovation à Mme Lilina, qui jouait Macha et qui, par sa dernière réplique, avait dégelé le coeur des spectateurs. Le succès croissait d'acte en acte. Il s'acheva en triomphe. Un télégramme détaillé fut expédié à Tchekhov. La maladie le retenait en Crimée, loin de Moscou.»

Ce succès prodigieux, triomphal, tint à la délicate représentation de la vie de tous les jours que Stanislavski avait réussie, à l'effet d'ensemble qu'il avait obtenu par le jeu des comédiens, et au tableau qu'il avait donné de l'incertitude découragée de l'«intelligentsia» de l'époque. Némirovski-Dantchenko écrivit aussitôt à Tchekhov : «Le public a été touché non seulement par l'atmosphère générale, non seulement par la fable [...] mais par chaque pensée, par tout ce qui est toi, toi artiste, toi penseur, par tout, tout en un mot, par chaque mouvement psychologique, le public a été touché et pris à la gorge.» Pour conserver le souvenir de cette production historique, qui donna au "Théâtre d'art" de Moscou le sentiment de son identité, la troupe fit de la mouette son emblème (on la voit encore aujourd'hui au fronton du bâtiment et sur le rideau de scène de ce qui est devenu le "Théâtre Gorki"). Ce moment aventureux scella, entre Tchekhov et le "Théâtre d'art", un lien qui allait perdurer même au plus fort de leurs différends. Sans se comprendre, Tchekhov et Stanislavski étaient unis par la volonté du public.

Tchekhov revint à Moscou avec les premières chaleurs, au printemps 1899, dans le secret espoir de voir *"La mouette"*. Il exigea qu'on la lui montrât, même si la saison était terminée et les décors rangés. Et, pour le convaincre de lui confier *"Oncle Vanja"*, Némirovitch-Dantchenko donna, le 1er mai, une représentation particulière devant lui et une dizaine de spectateurs amis.

Stanislavski raconta encore : «Il fallait, pour montrer le spectacle à Tchekhov recommencer presque tout le travail qu'on avait fait au début de la saison. Mais le désir de Tchekhov était pour nous une loi. Pendant le spectacle, qui eut lieu au "Théâtre Nikitski", Tchekhov avait l'air de me fuir. Je l'attendais dans ma loge, mais il ne vint pas. Mauvais signe !

Je me décidai à l'aller trouver.

– Grondez-moi un peu, Anton Pavlovitch, le priai-je.

– Mais non, mais non, c'est très bien ! Seulement, il faut des souliers troués et un pantalon à carreaux.

Je ne pus lui arracher un mot de plus. Qu'est-ce que cela signifiait? Était-ce désir de cacher son opinion, plaisanterie pour se débarrasser de moi, raillerie?... Comment ! mon personnage, Trigorine, est un écrivain à la mode, un homme à femmes, et il faudrait lui faire porter un pantalon à carreaux et

des chaussures trouées? Moi qui au contraire m'étais composé un costume extrêmement élégant : pantalon blanc, escarpins, gilet blanc, chapeau blanc, maquillage flatteur.

Un an ou plus s'écoula. De nouveau je jouais Trigorine dans "*La mouette*", et tout d'un coup, pendant une représentation, je compris : "Mais bien sûr, il faut des chaussures trouées et un pantalon à carreaux ! Trigorine n'est pas un bellâtre ! Et c'est là justement qu'est le drame : les jeunes filles aiment en lui l'écrivain, l'auteur de nouvelles attendrissantes ; et voilà pourquoi, l'une après l'autre, elles se jettent dans ses bras, sans remarquer l'insignifiance de l'homme, sa laideur, sa mise débraillée. Ce n'est que lorsque les romans d'amour de ces "mouettes" s'achèvent qu'elles comprennent que leur imagination virginale avait créé ce qui jamais n'avait existé.»

Cette pièce, la première des quatre les plus connues de Tchekhov, allait rénover le théâtre russe. Et elle suscita, dans le monde entier, beaucoup d'intérêt chez de nombreux metteurs en scène et comédiens (auxquels elle permet de grandes performances).

On peut essayer de suivre son impact, surtout dans le monde francophone, à travers des traductions et des spectacles :

En 1902, la pièce fut montée au "Théâtre Alexandrinski" de Saint-Petersbourg, dans une nouvelle mise en scène d'Alexander Akimovich Sanin, le nouveau mari de Lidia Stakhievna Mizinova (qui avait aimé Tchekhov), et le nouveau directeur du "Théâtre d'art", qui avait suivi la méthode de Stanislavski. Elle remporta un énorme succès, partit en tournée, et fut ainsi présentée à Paris, en russe, au "Théâtre Antoine", le 18 juin, le compte rendu qui en fut fait par Valentin Mandelstamm, un Russe habitant Paris, dans la "Revue d'art dramatique" étant certainement le premier article consacré au théâtre de Tchekhov publié en France. Au cours du banquet qui clôtura la tournée, Mounet-Sully félicita l'actrice principale, Lidia Javorskaïa. Cette production assura à Tchekhov des revenus dont il commençait à avoir un urgent besoin.

En 1921, à Genève, puis en 1922, à Paris, au "Théâtre des Champs-Élysées", Georges et Ludmilla Pitoëff jouèrent pour la première fois "*La mouette*" en français, en en faisant une adaptation.

En 1939, Georges Pitoëff la monta de nouveau au Théâtre des Mathurins, à Paris. Le critique Benjamin Crémieux écrivit : «En vérité, on a devant "*La mouette*" le même sentiment de perfection que devant "*Antigone*" ou "*Bérénice*".»

Dans les années cinquante, Sacha Pitoëff, en reprenant les modèles qu'il tenait de son père, donna les premières représentations qui délivrèrent sur la scène française le sens vrai des pièces de Tchekhov qui semblaient encore pour tout le monde extrêmement mystérieuses, le sens des textes paraissant impalpable, évanescent.

En 1954, sur la nouvelle traduction d'Elsa Triolet, André Barsacq présenta "*La mouette*" à Paris, au Théâtre de l'Atelier, en faisant jouer Catherine Sellers (Nina), Valentine Tessier (Arkadina), Paul Bernard (Trigorine) et Jacques Amyran (Tréplev).

En 1954, Suria Magito, sur sa propre traduction, mit la pièce en scène à la "Comédie de l'Est".

En 1955, sur une traduction de Georges Pitoëff, André Barsacq la mit en scène au "Théâtre de l'Atelier".

En 1960, à Prague, le Tchèque Otomar Krejca, dans le cadre d'une admirable trilogie tchékhovienne dont il fit un foyer de résistance contre l'occupant russe, donna, au "Théâtre Zbránou", une mise en scène, dans les décors de Josef Svoboda, où il rompit avec la tradition de douceur nostalgique, sentimentale et folklorique, montrant un Tchekhov cruel, se livrant à un travail au scalpel sur l'analyse dramaturgique, l'alternance d'action et d'inaction, les relations entre des forces antagonistes, ouvrant le chemin à des lectures de plus en plus fortes et décapées.

En 1962, on vit la mise en scène d'Eino Kalina.

En 1964, sur la traduction d'Elsa Triolet, Gabriel Monnet mit la pièce en scène à la "Comédie de Bourges", et, en 1967, la reprit à la "Comédie de Caen".

En 1967, à Moscou, Anatoli Efros donna un spectacle où les situations étaient grattées jusqu'à l'os, avec des acteurs grinçants, parlant haut, des robes aux couleurs criardes, vertes et roses. Cette version esthétiquement, sinon politiquement, incorrecte fut interdite au bout de quelques représentations : elle ne respectait pas la «doxa» du moment.

En 1969, Antoine Vitez donna sa propre traduction du texte, exemplaire de rigueur, où il souligna que la pièce est une paraphrase d'"*Hamlet*", et la fit jouer au "Théâtre du Midi", à Carcassonne, puis, en 1970, au "Théâtre national de Chaillot", à Paris, en diptyque avec "*Le héron*" d'Axionov représenté dans le même décor de Yannis Kokkos qui baignait dans un réalisme poétique, et où il avait opéré un renversement de la perspective habituelle, le lac n'étant plus derrière les acteurs mais invisible, puisque la scène, le public étaient le lac vers lequel regardaient les interprètes. Le critique Matthieu Galey fit remarquer que, conformément à son goût du paradoxe, Vitez avait monté la pièce à l'envers. En fait, comme il le disait dans le programme, il s'agissait de prendre le contre-pied de Stanislavski : «Nous avons renversé l'image. Au "Théâtre d'art" de Moscou, dans la mise en scène de Stanislavski, la pièce de Tréplev se jouait dans le même sens que la pièce de Tchekhov : le lac au fond, les spectateurs tournant le dos aux spectateurs vrais, Nina jouant pour les uns et les autres à la fois. Ici, les spectateurs nous regardent, ils sont notre miroir, et Nina est au milieu des deux publics. Étrange situation pour l'actrice : derrière elle est assis le public du rôle, et devant elle celui du personnage.» Après deux actes sages de réalisme stanislavkien, Vitez laissa libre cours à sa démesure torturée et grimaçante dans les paroxysmes de la seconde partie, dont les côtés fin de siècle étaient parfois soulignés à l'excès dans les interprétations trop traditionnelles. On vit une magnifique interprétation de Dominique Reymond (Nina) et d'Édith Scob (Arkadina).

En 1970, Philippe Calvario mit en scène "*La mouette*" au Théâtre des Bouffes-du-Nord, avec, notamment, Jérôme Kircher et Irène Jacob, en s'affranchissant des conventions du «vieux théâtre» que dénonce justement le personnage de Tréplev, en laissant souffler un vent de liberté et de folie sur la scène.

En 1975, Lucian Pintilie mit en scène la pièce à Paris, au "Théâtre de la Ville".

En 1980, Otomar Krejča la reprit à la Comédie-Française.

En 1984, à la demande de Marcel Maréchal, Marguerite Duras traduisit et adapta "*La mouette*". Elle voulut remédier à «l'impudeur et l'infantilisme» de Tchekhov, et, s'opposant à Antoine Vitez qui condamnait toute coupure, elle rendit le texte «moins bavard» en le resserrant pour en faire «du Duras», dépouilla les personnages de toute «sur-intensité». Elle écrivit dans sa préface : «Ces gens ont trop peu vieilli pour ne pas être démodés et pour qu'on les supporte héroïquement. J'ai coupé, j'ai réécrit. Et même cette philosophie allusive de Tchekhov qui porte sur le changement de la vie, j'ai essayé de la faire moins se parler, moins revendicative, plus concrète surtout et plus large.» Proposant un nouveau regard sur les personnages, elle disait de Nina : «Elle qui faisait pleurer en 1955 nous fait maintenant rire. Ce qui la sauve ici, je crois, c'est d'abord qu'elle cesse de se croire une mouette, Ici, elle est calme. Et elle aime Trigorine d'un amour qui a enfin dépassé les stades mondains et littéraires, qui est grand comme Tchekhov lui-même et qui, comme lui, la mène vers la délivrance de la mort.»

En 1985, Marguerite Duras fit jouer son texte. Mais, malheureusement, la mise en scène de Jean-Claude Amyl, au "Théâtre national de la Criée", à Marseille, et au "Théâtre de Boulogne-Billancourt", malgré la présence de Catherine Sellers, ne sembla pas lui donner toute sa chance.

En 1987, au "Théâtre de la Bastille", le jeune metteur en scène Pierre Pradinas, qui fit jouer Catherine Frot et Denis Lavant, jeta un regard tendre et familier, cruel et dérisoire, sur la pièce de Tchekhov, qu'il rendit drôlement tragique, se tenant aux limites de la parodie, mais trouvant parfois avec bonheur une équivalence avec la réalité d'aujourd'hui.

En 1988, une "*Mouette*" classique et belle fut mise en scène à l'"Odéon" par Andréï Konchalovski, avec Juliette Binoche et André Dussollier.

La même année, au "Théâtre Jean-Vilar" et à Louvain-la-Neuve, Armand Delcampe la fit jouer dans une scénographie de Josef Svoboda.

En 1991, au "Théâtre Varia" de Bruxelles, le Belge Philippe Sireuil, moderniste et libre, voulut, comme Tréplev, «*des formes nouvelles*», intégra donc des éléments comme la radio ou des chansons de Trenet, mais distilla l'émotion à travers des acteurs exceptionnels.

En 1994, à Montréal, au "Théâtre du Rideau-Vert", André Brassard donna une mise en scène monotone, froide, indécise, sans grâce ni unité, sans orientation critique ni choix clair.

En 1996, au "Théâtre de la Ville", à Paris, Alain Françon monta la pièce, en s'inspirant de notes dramaturgiques écrites par l'auteur anglais Edward Bond qui souligna le mélange entre «mélodrame de l'analyse» et «réalisme du récit», si particulier à Tchekhov ; qui considéra que, loin d'être nostalgiques et sentimentaux, ses personnages sont des êtres souffrants et malades, dont l'amour n'est pas réciproque, et qui cherchent à assurer leur emprise sur l'autre.

En 1999, à Montréal, Serge Denoncourt produisit, sous le titre "*Je suis une mouette (non ce n'est pas ça)*", un spectacle très fort où des fragments de la pièce (les meilleurs moments) alternaient avec des réflexions des comédiens sur leurs rôles, sur la pièce, sur la société d'hier et d'aujourd'hui. Le succès fut tel qu'il se prolongea dans une tournée qui alla jusqu'en Europe, jusqu'en 2002.

En 2000, à Rennes, au "Théâtre national de Bretagne", et à Paris, au "Théâtre des Bouffes-du-Nord", Philippe Calvario mit en scène "*La mouette*" avec, notamment, Jérôme Kircher et Irène Jacob, en s'affranchissant des conventions du «vieux théâtre» que dénonce justement le personnage de Tréplev, en laissant souffler un vent de liberté et de folie sur la scène.

En 2001, Andreï Markowicz et Françoise Morvan publièrent une autre traduction.

La même année, à Paris, Alain Françon reprit la pièce

En 2002, au "Théâtre des Amandiers" de Nanterre, Lars Noren proposa sa mise en scène.

En 2004, Philippe Mentha la fit jouer au "Théâtre Kléber-Méleau" de Rennes et à la "Comédie de Genève".

En 2006, Vladimir Ant produisit une nouvelle traduction.

En 2007, à Paris, au "Théâtre 14 Jean-Marie-Serreau", Anne Bourgeois afficha une volonté de subversion du texte et de son sens. en misant plutôt sur le mouvement collectif perpétuel des dix personnages (on jouait au badminton, on criait, on riait hystériquement !) que sur l'exploration psychologique en profondeur. Si on était accueilli par un plateau déjà rempli de personnages, et animé par le talentueux musicien russe Oleg Ponomarenko, si une ou deux chansons joviales ou mélancoliques suffisaient à installer l'ambiance, et à préparer le spectateur, qui se voyait déjà

transporté sur les rives d'un lac, un été dans la province russe, l'illusion, trop parfaite, s'effondrait aux premières répliques, tant les comédiens massacraient les personnages.

En 2007, à Montréal, au "Théâtre du Nouveau-Monde", Yves Desgagnés utilisa une traduction peu heureuse d'Élisabeth Bourget et de René Gingras (quelques québécismes y détonnent au point de faire perdre le fil), consacrant neuf mois à la gestation, mit en relief une incontestable parenté entre l'âme russe et l'âme québécoise, mais fit aller la pièce du côté de la comédie, la servant même d'une façon caricaturale.

En 2008, Philippe Adrien monta "*La mouette*" au "Théâtre de la Tempête".

En 2008, Claire Lasne présenta "*La mouette*" à Avignon.

En 2008, à Montréal, Frédéric Dubois choisit de planter l'action à une époque plus proche de la nôtre, transposition que le texte tolère. Il se permit aussi deux modifications importantes ; d'une part, on voyait l'envers du décor d'un salon comme si on était assis dans les coulisses du théâtre (Tchékhov n'avait-il pas déclaré que l'horreur se déroule toujours en coulisses?) ; d'autre part, il supprima quelques personnages (Chamraïev et Paulina, ce qui faisait malheureusement perdre certaines clés de compréhension, notamment le fondement des angoisses de Macha). Pour le reste, la production fut assez sage, et présenta une lecture claire des enjeux.

En 2008, la troupe brésilienne Companhia dos Atores donna un peu partout à travers le monde "*Seagull play*", une version insolite de "*La mouette*", un commentaire, une incursion entre la représentation et son exploration. Enrique Diaz, comédien et metteur en scène, nous convia à un fascinant désordre car il présenta les interrogations des membres de la troupe sur le théâtre et sur leurs propres vies, comme le font les personnages créés par Tchékhov. On assiste à une répétition où s'entrelacent la pièce et le travail des artistes. Ils passent sans transition de la fiction à la réalité, de la solennité d'une représentation au décontracté d'une répétition, comme si la meilleure façon d'aborder cet auteur était de proposer, plutôt qu'une vision unique, une exploration des possibles. Il en résulte une pièce «en chantier» qui nous livre pourtant l'oeuvre tout entière, sur une scène nue mais parsemée d'objets hétéroclites, Moscou étant évoqué par un casque de spationaute, une forêt par une plante verte, et la fameuse mouette par un séchoir à cheveux !

En 2011, Daniel Veronese présenta "*La mouette*" au "Théâtre du Nord".

La même année, à Alfortville, puis à Paris, au "Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet", Christian Benedetti refusa de jouer le jeu de l'exotisme slave et de la douceur des journées d'automne dans la «datcha» (maison de campagne), choisit un décor intemporel réduit à minima, fit porter aux comédiens leurs habits de tous les jours, pour mettre en valeur le texte traduit par André Markowicz et Françoise Morvan.

En juillet 2012, au festival d'Avignon, dans la cour d'honneur du Palais des Papes, Arthur Nauzyciel donna une représentation diffusée en direct sur la chaîne de télévision française, France 2, le 24 juillet 2012.

En 2013, au "Nouveau-Théâtre" d'Angers puis en tournée, Frédéric Bélier-Garcia, sur le texte d'Antoine Vitez, osa une mise en scène iconoclaste car il fit de la pièce un cabaret à la fois violent et atone, baroque et ludique, où, confia-t-il, «Chacun y va de son numéro, essaie d'être aimable, de faire l'aimable, tandis qu'au plus profond de lui continue d'ahaner la panique de l'existence qu'on essaie de faire taire en babillant, braillant, chantant.»

La pièce fut plusieurs fois adaptée au cinéma :

- en 1966, par le réalisateur français Gilbert Pineau, dans un téléfilm ;
- en 1968, par le réalisateur américain Sidney Lumet sous le titre "*The seagull*" ;
- en 1972, par le réalisateur russe Youli Karassik sous le titre "*Tchaïka*", avec Alla Demidova, Lioudmilla Savelieva ;
- en 1976, par le réalisateur italien Marco Bellochio sous le titre "*Il gabbiano*".
- en 2007, par la réalisatrice Angela Schanelec sous le titre "*Nachmittag*".

En 2003, la pièce inspira à Claude Miller son film "*La petite Lili*", où il a cependant trahi le dernier acte car Julien, le cinéaste qui correspond à Tréplev, ne se suicide pas mais fait un film.

La pièce donna lieu aussi à des bandes dessinées :

- en 1978, celle de Victor Hubinon ;
- en 1992, elle fut le cinquième album de la bande dessinée "*Timon des blés*".

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)