

L A M O U E T T E

de

Anton Tchekhov

traduction

André Markowicz *et* Françoise Morvan

mise en scène

Philippe Calvario

26 mars — 6 avril 2002

Contact Scolaires

Marie-Françoise PALLUY — tél : 04 72 77 40 40 / fax : 04 78 42 81 57

LA MOUETTE

de

Anton Tchekhov

traduction	André Markowicz
	Françoise Morvan
mise en scène	Philippe Calvario
scénographie	Aurélie Maestre
lumières	Bertrand Couderc
costumes	Aurore Popineau
son	Eric Neveux

avec,

Nina	Dominique Blanc
Medvedenko	Philippe Calvario ou Thierry de Peretti
La bonne	Madeleine Franco
Arkadina	Florence Giorgetti
Dorn	Jean-Claude Jay
Treplev	Jérôme Kircher
Trigorine	Johan Leysen
Sorine	Guy Parigot
Macha	Chloé Réjon
Chamraiev	Georges Teran
Paulina	Maria Verdi

26 mars — 6 avril 2002

Célestins, Théâtre de Lyon

mardi, mercredi, vendredi, samedi à 20h30 jeudi à 19h30 dimanche à 15h relâche le lundi

Sommaire

La Mouette

De l'échec de la première à la consécration

Note des traducteurs

La pièce, « un jeu sans fin, qui ne nous lasse jamais »

Des formes nouvelles, voilà ce qu'il faut

Anton Tchekhov

Le théâtre de Tchekhov

Correspondances...

L'univers Tchekhovien

La Mouette

Le thème de *La Mouette*, c'est l'art, la littérature, le théâtre. Les personnages en vivent, en meurent, en parlent ...

Fils d'Arkadina, célèbre actrice et parfaite égoïste qui s'imagine bonne mère, Tréplev, veut devenir écrivain pour conquérir la gloire ; et, avec la gloire, la main de Nina, sa voisine. Sur quelques tréteaux rustiques, il tente de jouer une de ses œuvres ; mais, par ses propos fâcheux, la mère de notre auteur dramatique trouble si bien la représentation que le jeune homme se voit réduit au mutisme. Cet insuccès détache Nina de Tréplev. Elle aussi d'ailleurs aspire à la gloire. Elle part pour Moscou avec Trigorine, un homme de lettres à la mode.

Tréplev, le jeune et fragile écrivain, ne sait ni travailler ni lutter pour ces « formes nouvelles » auxquelles il s'essaye, dont il parle avec violence et qu'il ne peut justifier, pas plus pour les autres que pour lui-même. Il se perd dans son incapacité à soutenir un effort, à supporter sa propre maladresse. Il ne sait pas dominer son œuvre, son misérable destin personnel : le talent seul ne fait ni un écrivain ni un homme. « *Il faut peindre la vie non pas telle qu'elle est* » dit Tréplev à propos du théâtre, « *ni telle qu'elle doit être, mais telle qu'elle se représente en rêve.* »

Trigorine, l'écrivain en revanche mûr et célèbre, possède le talent, il a conquis le métier, ce talent et ce métier, mais il ne sait pas à quoi les appliquer si ce n'est à gagner sa vie ; pas plus que Tréplev, il n'a de but précis en écrivant, mais lui il le sait et le dit.

Quant à Nina, la mouette mortellement blessée, elle est sans illusion, mais elle aime Trigorine et l'art dans leur vérité. La mouette survit à ses blessures, et, dans le malheur de son destin personnel, elle trouve la force d'âme pour le dépasser et atteindre la vérité dans l'art que Tchekhov cherchait peut-être pour lui-même.

Il n'y a pas que Nina, avec ses illusions de jeune provinciale, qui est éprise de Trigorine ; Arkadina, avec toute son expérience, l'aime aussi. Elle représente l'artiste qui ne se pose pas de questions, égoïste et avare, pleinement et simplement satisfaite de ses succès personnels.

Derrière ce très racinien chassé-croisé amoureux, Tchekhov nous donne ici des personnages types de la Russie de la fin du XIXème : êtres inquiets et avides de nouveauté, mais incapables de réaliser leurs rêves. Pareils à la mouette qu'on voit voler au-dessus d'un lac -

symbole même de la liberté et qui n'en sera pas moins abattue par quelque chasseur- ils sentent confusément que leur vie n'est qu'un songe. Le succès de ce drame fut tel que le théâtre artistique de Moscou, qui était alors en construction, prit très vite *La Mouette* pour son emblème. Le théâtre russe fut alors complètement rénové.



De l'échec de la première à la consécration

La Mouette a été écrite en 1895-1896. Tchekhov se rendait compte lui-même de ce que cette pièce avait d'inusuel : « J'écris *La Mouette* non sans plaisir, bien que je me sente terriblement en faute quant aux conditions de la scène... C'est une comédie avec trois rôles de femmes et six rôles d'hommes. Quatre actes, un paysage (une vue sur un lac) ; beaucoup de discours sur la littérature, peu d'action, cinq tonnes d'amour. » (*D'une lettre de Tchekhov.*)

Pendant les répétitions de *La Mouette* au Théâtre Alexandrinski, à Pétersbourg, en 1896, Tchekhov essayait d'expliquer aux acteurs les nouvelles exigences de sa pièce : « ... L'essentiel, mes amis – leur disait-il - c'est d'éviter le théâtral... Il faut que tout soit simple... Tout à fait simple... Ce sont là des gens simples, ordinaires...»

A la première, l'échec de *La Mouette* fut grandiose et retentissant. Par une suite de hasards malencontreux, cette première avait été donnée pour un spectacle de gala en l'honneur d'une actrice comique, qui ne jouait d'ailleurs pas dans la pièce et n'avait rien à voir avec le spectacle. Mais le public venu ce soir-là était son public à elle, il s'attendait à voir un vaudeville et comptait passer une bonne soirée de rire. Tchekhov s'était donc trouvé en butte à ce qu'il détestait organiquement : la vulgarité.

Le poids de l'échec d'un soir s'était mis à peser sur l'appréciation de toute l'œuvre de Tchekhov, alors écrivain déjà célèbre : tout était remis en question, la critique déchirait l'auteur avec cynisme, les journaux humoristiques se jetèrent sur cette proie inattendue. On dit que Tchekhov en fut affecté au point que la tuberculose, qu'il couvait peut-être, se déclara à cette occasion. Et, pourtant, dès la deuxième représentation, ce fut le succès, et la grande Kommissarjevskaja, qui jouait Nina Zarechnaïa, la Mouette, écrivait à Tchekhov dès le 21 octobre (la première ayant eu lieu le 17 du même mois) : « Anton Pavlovitch, mon cher, nous avons gagné ! Comme je voudrais vous voir maintenant, et comme j'aurais voulu plus encore que vous soyez ici et entendiez ce cri unanime : « L'auteur ! » Votre, non, notre Mouette – parce que je me suis fondue avec elle pour toujours – est vivante, elle souffre et elle a la foi avec tant de chaleur, qu'elle donnera la foi à bien d'autres ».

Aussi lorsque, plus tard, K. S. Stanislavski, avec son codirecteur, l'écrivain et homme de théâtre Némirovitch-Dantchenko, et leur Théâtre d'Art (né en 1897), voulut, en 1898, reprendre *La Mouette*, la responsabilité qui lui incombait était-elle lourde. Voilà comment K. S. Stanislavski raconte cette deuxième renaissance de *La Mouette* : « ... Tchekhov ne voulait pour rien au monde autoriser la reprise de *La Mouette* après son insuccès à Saint-Pétersbourg, c'était son enfant malade, et donc, préféré. » Pourtant, en août 1898, *La Mouette* fut incluse dans le répertoire. Je ne sais comment Némirovitch-Dantchenko avait réussi à arranger les choses. Je suis parti écrire la mise en scène dans le département de Kharkov. C'était un problème difficile, car il faut que je l'avoue à ma honte, je ne comprenais pas la pièce. Et ce n'est qu'au cours du travail, que, sans m'en apercevoir, je m'en suis pénétré et me suis mis à l'aimer. Tel est le caractère des pièces de Tchekhov. Lorsqu'on en a subi le charme, on a l'envie de respirer leur parfum... (...) Tous, nous comprenions que de l'issue du spectacle dépendait le sort du théâtre. Mais ce n'était pas tout. Une autre responsabilité vint s'y ajouter. À la veille du spectacle, après une répétition générale guère brillante, la sœur d'Anton Pavlovitch, Maria Pavlovna Tchekhova, vint nous voir au théâtre. Elle était très inquiète des mauvaises nouvelles de Yalta. L'idée d'un deuxième échec de *La Mouette*, dans l'état de santé de Tchekhov, l'épouvantait, et elle ne pouvait se résoudre à accepter ce risque que nous prenions sur nous. Nous aussi nous prîmes peur, et on alla jusqu'à envisager la suppression du

spectacle, ce qui équivalait à la fermeture du théâtre en général. Il n'était pas facile de signer le verdict de mort de son propre enfant, et de condamner la troupe à la famine.

Et les actionnaires du théâtre ? Qu'allaient-ils dire ? Nos devoirs vis-à-vis d'eux n'étaient que trop clairs.

Le lendemain, à huit heures du soir, le rideau s'ouvrait. Il n'y avait pas beaucoup de monde dans la salle. Je ne me souviens de rien dans le déroulement du premier acte, si ce n'est de l'odeur des gouttes de valérianate qu'exhalaiement tous les acteurs. Je me rappelle que pendant le monologue de Zarechnaïa, j'avais peur de rester assis dans l'obscurité, dos au public, et que j'essayais de retenir avec ma main, le tremblement nerveux de ma jambe. Il semblait que nous étions en train de nous effondrer. Le rideau se ferma dans un silence de mort. Les acteurs se serraient peureusement les uns contre les autres et tendaient l'oreille vers la salle.

Silence de tombeau.

Les machinistes sortaient leurs têtes des coulisses et écoutaient, eux aussi.

Silence.

Quelqu'un se mit à pleurer. Knipper essayait de se retenir au bord de la crise de larmes. Sans un mot, nous nous dirigeâmes vers les coulisses.

C'est à ce moment que le public éclata en hurlements, gémissements, applaudissements. On se précipita sur le rideau.

Il paraît que nous nous tenions de profil sur la scène, que nos visages étaient effrayants à voir, que personne n'eut l'idée de saluer dans la direction de la salle, et que quelqu'un même resta assis. Il est clair que nous ne nous rendions pas compte de ce qui se passait.

Le succès était immense dans la salle ; quant à la scène, c'était la fête, c'était Pâques ! Tout le monde s'embrassait, même les étrangers qui s'étaient introduits dans les coulisses. Quelqu'un avait une crise de nerfs. Plusieurs, dont moi, dansaient, de joie et d'excitation, une danse sauvage.

À la fin du spectacle, le public avait exigé que l'on envoyât à l'auteur un télégramme ».

La Pléiade – Introduction

E.T.

Note des traducteurs

Nous avons décidé de ne pas traduire *La Mouette*.

Recommencer la traduction d'Antoine Vitez qui est excellente, nous semblait inutile. Et cependant (...) nous avons relu *La Mouette* et nous avons peu à peu découvert que nous n'aurions tout simplement pas traduit le même texte. Au bout de deux ou trois scènes, nous ne voyions plus que des divergences, et nous en sommes venus à penser que la meilleure façon de rendre hommage aux conseils d'Antoine Vitez, c'était de reprendre ce travail, et de donner, à partir d'une lecture que lui-même avait rendue possible, une version qui était entièrement autre, non pas meilleure mais différente, parce que nous étions attentifs à d'autres éléments (...).

Ce qui, pour autant que nous soyons en mesure d'en juger, sépare notre traduction de celle d'Antoine Vitez (et de tous les autres traducteurs français), c'est l'approche même : nous partons, en somme, de ce qui est atteint d'avance par un traducteur attentif au sens, ou à la présence du texte en français, ces indices que Tchekhov a disposés dans son texte et que nous n'essayons de transposer en français qu'après avoir traduit l'ensemble de la pièce, en laissant les questions en attente et en nous efforçant de ne rien résoudre. Ces menus indices – des mots récurrents, de légers écarts stylistiques, des tournures syntaxiques un peu étranges – nous avons constaté en traduisant *La Cerisaie*, *Les Trois Sœurs* et *Oncle Vanja* après Platanov qu'ils étaient caractéristiques du style des “grandes” pièces de Tchekhov et s'organisaient en réseau de plus en plus fin et serré au fur et à mesure que son travail avançait (...)

Le titre russe de la pièce (que nous n'avons pas pu traduire) – tchaïka (la mouette) peut évoquer en russe le verbe tchaïat', espérer vaguement, qui porte l'un des thèmes majeurs de *La Mouette* : l'illusion, la déception, l'essor, la désillusion, le fait d'être tourné vers le futur et d'attendre l'irréel, ou de regarder vers le passé et d'attendre que ce passé découvre un espoir d'y voir ce qui n'y était pas, une réconciliation possible (...)

Si nous avons pris le parti de donner, en plus du texte habituellement traduit, le texte remis par Tchekhov à la censure, c'est précisément qu'il nous semblait à cet égard très supérieur au texte académique. Comme on peut le voir, ce texte, plus long, est construit sur des récurrences, des motifs qui reviennent trois fois - et chaque fois avec une signification différente, parce que le contexte en fait un texte nouveau. La dernière récitation donne l'impression que Treplev, même s'il a échoué, sort de ce texte qui a été le sien, le fait éclater et en se suicidant, met les autres en scène, dans sa pièce, qui est une revanche contre le théâtre réaliste.

Sorine reste debout, entièrement silencieux durant toute cette scène, et les draps du lit rappellent les formes blanches qui, lors de la représentation initiale, passaient près de la scène. Et tout au long de la pièce, Medvedenko reprend ses évaluations de poids et mesures, à la façon d'un refrain qui ponctuait une pièce construite comme une partition : tout cela pouvait paraître étrange, sans explication rationnelle évidente et apparemment inutile. Les amis de Tchekhov ne se sont pas fait faute de le lui faire observer. Après l'échec de la première représentation de *La Mouette*, Tchekhov, qui était de nature conciliante et n'avait plus du tout envie d'entendre parler de cette pièce, a donc procédé ou laissé procéder à tous les changements qui lui étaient conseillés. Il est impossible de savoir quelles modifications

ont été apportées par lui-même et quelles modifications ont été apportées par ses amis, Souvorine, Potapenko et autres. Quoi qu'il en soit, c'est la deuxième version qui a été jouée par Stanislavski et qui est parue dans les œuvres complètes de Tchekhov (édition Marx). Par conséquent, même si nous préférons la version "*originale*" que nous découvrons au fur et à mesure en collationnant les variantes, nous n'avons pas le droit de décider qu'il s'agissait de la "*bonne*" version. Nous avons fini par décider de donner les deux textes, le premier, long, écrit en 1895 et le deuxième, court, écrit en 1896, et toujours joué depuis.

André Markowicz et Françoise Morvan
Préface à l'édition Babel 1996

Note : c'est la version de 1895 dite version longue que nous avons choisie.

La pièce, « un jeu sans fin, qui ne nous lasse jamais »

Tchekhov, dans *La Mouette*, confronte deux couples et leurs désillusions, deux générations et le théâtre. Deux façons de vivre, de rêver ou d'en mourir. Plusieurs thèmes se croisent.

Les personnages sont tous en quête d'un idéal qui le plus souvent n'advient pas. Ils attendent quelque chose qui n'arrive pas, ou alors ils se projettent dans un futur impossible. Treplev s'interroge à propos du théâtre, il ressent l'inutilité de chercher absolument des "*formes nouvelles*", il refuse les conventions, le convenu, il réfléchit à l'inutilité de cette recherche, l'essentiel étant de s'épancher librement.

Nina, la Mouette, accompagne Treplev dans sa quête formelle avant de se laisser séduire par Trigorine, et de partir avec lui. Deux ans durant, elle traverse auprès de lui des mondes inconnus, elle vit, en quelque sorte, une existence entière. Alors que, pendant les trois premiers actes, elle se laisse dominer par la cruauté d'Arkadina, elle finit par faire entendre ce que, jusque-là, on l'a empêché de dire.

Le spectacle se déroule dans une époque indéterminée, les temps se rejoignent dans le mal de vivre des personnages. "*La ponctuation préférée de Tchekhov, ce sont les points de suspension, il les confie aux comédiens comme un espace de rêve.*" (Mikhalkov)

Ce que je trouve prodigieux avec Tchekhov, c'est qu'à la vingtième lecture à la table avec les comédiens, non seulement on ne s'ennuie pas, mais on a l'impression de découvrir une pièce nouvelle — et mieux encore, une pièce qui nous amène à nous poser des questions nouvelles à partir de petits indices qui étaient restés invisibles.

Par exemple, à l'une des premières répétitions, nous avons soudain compris pourquoi Treplev passe, tête nue, un fusil à la main. On peut dire pourtant que Tchekhov insiste, puisqu'il indique à nouveau que Treplev revient, tête nue, et portant, cette fois, une mouette. Au lieu de se suicider, il a tué une mouette : la tragédie qu'il mettait en scène en se promenant ostensiblement tête nue, est devenue une sorte de comédie invisible à tous. Il en reste une mouette dont personne ne sait que faire : j'ai eu la bassesse de tuer cette mouette...

Mais, cette même mouette, quand on se souvient qu'au dernier acte, l'intendant Chamraïev la sort de l'armoire en rappelant à Trigorine qu'il lui a demandé de la faire empailler, on se dit que Tchekhov a inséré dans sa pièce une autre petite scène invisible : entre l'acte II et l'acte III, Trigorine est donc venu récupérer la mouette, pour demander à Chamraïev de la faire empailler...

Et cet accessoire, ce symbole qui donne son titre à la pièce, on se dit que Tchekhov, lui qui connaissait si bien les oiseaux, ne l'a pas choisi pour rien. Et voilà qu'on se met à chercher à quoi ça ressemble, une mouette, en été, à cet endroit de la Russie : et là, nouvelle surprise, on découvre que la mouette n'est pas — pas seulement — le bel oiseau blanc et pur qu'on imagine, symbole de la nostalgie et de l'élan vers les confins de l'horizon... C'est un oiseau à capuchon sombre, à bec rouge, qui fait penser à un masque de commedia dell'arte, image d'un théâtre un peu factice et inquiétant.

A partir de ce qui n'est qu'un mince détail, le rôle de Nina prend une autre signification, et nous voilà invités à voir sous un autre angle, toutes les réflexions des uns et des autres sur le théâtre.

En fait, nous avons l'impression d'un vaste jeu de pistes, où chaque petit indice, pour peu que nous soyons astucieux, nous permet de reconstituer ce que Tchekhov a mis là, en arrière-fond, présent et absent, comme l'allusion à Schopenhauer, les variations sur la volonté et la représentation. Un jeu sans fin, et qui ne nous lasse jamais, parce qu'il ouvre toujours sur un nouvel espace de jeu...

Françoise Morvan

Des formes nouvelles, voilà ce qu'il faut

La mouette, oiseau étrange et fascinant, grand point d'interrogation qui me permet de mettre en abîme et de résoudre mes propres questions de jeune metteur en scène, de partir à la recherche de ces fameuses "*formes nouvelles*" dont parie Treplev et dont je ressens si fort le besoin sur un plateau de théâtre. Comment lutter encore et toujours contre la convention, l'attendu ? Comment faire que les choses "*s'épanchent librement du fond de l'âme*" comme le dit Kostia ?

Les personnages de *La Mouette* sont tous en quête d'un idéal qui bien souvent n'arrive pas ou fait semblant d'arriver. Ils attendent quelque chose qui n'a pas lieu ou bien ils se projettent dans un futur impossible. Ils n'arrivent jamais à être dans le présent. Et pourtant toute la pièce se joue sur l'instant, ce qui crée ce fameux et bouleversant décalage dramatique. Le problème sera de ne surtout pas représenter cette désespérance de manière lente et langoureuse. L'envie sera de révéler ce désespoir de manière sortie où tout cherche à lutter avant tout. Comment faire pour approcher de cet état dont Mikhalkov traite avec génie, comment faire rire parfois du désespoir profond des individus ? Tchekhov écrivait des comédies, *La Mouette* en est une, pour moi c'est 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.

C'est, je crois, de la vivacité et de l'énergie du spectacle que pourront naître les temps fondamentaux de Tchekhov, ainsi que la vie secrète des personnages. Un regard, un frôlement de la main et toute une histoire individuelle serait prête à changer. Un signe de Nina à Tréplev, un de Tréplev à Macha, un de Trigorine à Nina, un de Macha à Medvedenko et tout s'inverse. L'empêchement principal reste que personne n'est en phase avec lui-même ou avec les autres.

Macha très tôt dans la pièce est un symbole de cette "*énergie*" du désespoir : elle est comme un peu en avance sur toute la pièce ; Tchekhov à travers elle nous donne les clés de la pièce, c'est comme si une répétition de la scène finale se jouait dès la première scène : c'est là encore un moyen de rejoindre le théâtre dans le théâtre. On a très vite envie de crier aux personnages de ne pas faire ce qu'ils annoncent, et en même temps, on ne voit pas bien ce qu'ils pourraient faire d'autre : ils ont un destin vers lequel ils se dirigent irrémédiablement ; il n'y a pas d'autre issue, tout va se refermer sur Macha d'abord par son mariage, puis sur Nina dès qu'elle décide de partir pour Moscou, puis sur Tréplev quand il comprend qu'il ne peut écrire et quand Nina vient le revoir.

Cette notion de talent et de non-talent, cette notion de célébrité et de non-célébrité, comment, à travers Nina, Trigorine, Arkadina et Tréplev, faire ressortir toutes les aspérités de cette problématique ? Et si aucun des quatre n'a de talent ? Et si seulement deux d'entre eux ont droit au succès ? Et si l'un aime l'autre qui aime l'un qui aime l'autre ? ... Qui a raison en amour comme en art ? Voilà sans doute la question qui tue Tréplev, qui le ronge comme un cancer, voilà la question dangereuse à se poser. C'est finalement le chemin initiatique de Tréplev que je tenterai de garder comme fil rouge au cours de la pièce ; d'abord car c'est le chemin qui est le plus proche de moi, ce fameux besoin des formes nouvelles est une chose que je ressens très fort.

Il finira par comprendre que “l’essentiel n’est pas que les formes soient nouvelles ou anciennes, mais qu’on écrive sans se soucier d’aucune forme, qu’on écrive parce que ça s’épanche librement du fond de l’âme”. Tchekhov lui-même était au centre de ce combat entre les formes nouvelles et anciennes (ce qu’il matérialise également à travers Trigorine) ; 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”.

Philippe Calvario

Philippe Calvario

metteur en scène

Philippe Calvario suit les cours de l'École Florent (1993-1996), participe en 1997 à un stage sur l'écriture contemporaine avec Eugène Durif, Philippe Minyana, Noëlle Renaude..., et un autre stage avec la Compagnie Philippe Genty.

Il débute au théâtre en 1992 dans *L'Opéra de quat'sous*, mise en scène d'Ugo Ugolini pour le festival d'Annonay. En 1995, il joue dans *Leo Burckart* de Gérard de Nerval, sous la direction de Jean-Pierre Vincent à la Comédie-Française. Il est dirigé par Erik Kruger dans *Roméo et Juliette* (1996), *Capitaine Fracasse* (1997), *Hamlet* (1998) ; Jean Danet dans *Les Femmes Savantes* (1997) ; Patrice Chéreau dans *Henry VI/Richard III* (1998) ; Catherine Marnas dans *Fragments Koltès* (1999).

En 1997, il met en scène au Théâtre du Ranelagh *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre* de Noëlle Renaude, en 1998 *Et maintenant le silence* au Théâtre Universitaire de Nantes, à Agadir (Maroc), puis au Théâtre de la Bastille en 2000. La même année, il présente, sous l'égide du Festival d'Automne *Cymbeline* de Shakespeare, produit par le Quartz de Brest et le Théâtre des Amandiers de Nanterre. Il participe à la campagne de lutte contre le sida avec un spot publicitaire réalisé par Patrice Chéreau en 1999 ; avec le même réalisateur, il tourne dans *Intimacy* (2000).

Anton Tchekhov

« Il y a eu trois grandes périodes dans l'histoire de l'humanité, l'Antiquité grecque, le Quattrocento italien et le XIXème siècle littéraire russe »

Paul Valéry

TCHEKHOV Anton Pavlovitch. Ecrivain russe. Né le 17 (30) janvier 1860 à Taganrog (Crimée), mort le 2 (15) juillet 1904 à Badenweiler.

Tchekhov peut être considéré comme l'un des plus représentatifs parmi les grands écrivains russes du XIXème siècle, bien qu'il fût de tous le plus ouvert aux influences modernes les plus diverses. Élevé dans une famille peu fortunée et de mœurs fort simples dont le chef, Pavel, modeste marchand, était le petit-fils d'un paysan-serf, Tchekhov termina ses classes à Taganrog, où il était resté seul, après le départ de sa famille pour Moscou ; de 1879 à 1884 il fit sa médecine à l'université de cette ville ; toutefois, depuis plusieurs années déjà, il s'intéressait plus à la littérature qu'à ses études et finalement délaissa celles-ci, se faisant rapidement connaître par des contes humoristiques publiés dans différentes revues et, en volume, pour la première fois en 1886, sous le titre *Récits divers*.

Encouragé par l'écrivain Grigorovitch et par Souvorine, le directeur du plus grand quotidien russe *Le Temps nouveau*, avec qui il fut lié d'une cordiale amitié pendant de longues années, et s'étant libéré des formes un peu rigides du récit humoristique, Tchekhov trouva sa véritable voie, celle de romancier, qu'intéressent les plus brûlants problèmes de la personnalité et de la vie humaine. En 1888 parut un récit caractéristique : *La Steppe*, écrit en même temps que le drame *Ivanov*, la première de ses pièces qui connut le succès, après plusieurs tentatives malheureuses. L'existence de Tchekhov, à partir de ce moment-là, ne comporte plus d'événements saillants, à l'exception d'un voyage jusqu'à l'île Sakhaline, fait par la Sibérie à l'aller, et le long des côtes de l'Inde au retour. Il laissa des documents sur ce périple dans ses nouvelles *L'île Sakhaline* (1891) et *En déportation* (1892). Durant la famine qui, en 1892-93, dévasta la Russie méridionale, il prit part à l'oeuvre de secours sanitaire. Ensuite, il passa de nombreuses années dans sa petite propriété de Mélikhovo, proche de Moscou, où il écrivit la plus grande partie de ses nouvelles et de ses pièces les plus célèbres. Atteint de tuberculose, il dut s'installer en Crimée, d'où, à plusieurs reprises, pour se soigner, il se rendit en France et en Allemagne.

Vers la fin du siècle, deux événements se produisirent dans sa vie qui semblèrent en modifier le cours : son orientation nouvelle vers la gauche qui l'éloigna de son ami Souvorine, conservateur, et le succès de sa pièce *La Mouette*, au théâtre d'art de Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko. L'une des autres conséquences de ses nouvelles opinions fut le geste qu'il accomplit à l'exemple de Korolenko : il démissionna de l'Académie qui, après avoir nommé Gorki membre honoraire, annula cette nomination sur l'ordre du gouvernement.

Le succès de *La Mouette* vint, à l'improviste, persuader Tchekhov de ses capacités d'auteur dramatique, alors qu'il en avait douté à la suite de la chute de cette même pièce au théâtre Alexandrinski de Saint-Petersbourg. *La Mouette* fut suivie avec un égal succès de *L'Oncle Vania* (1899), des *Trois Sœurs* (1900, joué en 1901) et de *La Cerisaie* (1904). En revanche, *Platonov* ne fut jamais représenté de son vivant. Entre-temps, le nombre de ses récits auxquels il dut de gagner une popularité toujours croissante en tant qu'interprète des dispositions et des états d'âme de son temps s'était considérablement augmenté – *Ma vie*, *La Salle 6*, *le Récit d'un inconnu*, *Le Moine noir*, etc. Dans ses pièces comme dans ses nouvelles, on relève une atmosphère spéciale, que Korolenko a excellemment définie comme l'état d'âme d'un joyeux mélancolique. La pleine appréciation de la valeur artistique de l'oeuvre de Tchekhov n'est venue que plus tard ; toutefois, il convient de rappeler l'admiration que professèrent pour lui Léon Tolstoï et Maxime Gorki, ainsi que l'influence qu'il exerça hors de Russie, sur Katherine Mansfield par exemple.

Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre
Bordas

Le théâtre de Tchekhov

Tchekhov a écrit *Les Trois Sœurs* (1900) et *La Cerisaie* (1904) pour le MHAT (*Moskovskij Hudozestvennyj Akademiceskij Teatr* = Théâtre Artistique de Moscou, fondé en 1898). L'écriture de Tchekhov est fort neuve : simplicité, pour ne pas dire banalité des situations et des dialogues recouvrent la réalité sociale de l'époque et dissimulent une vie intérieure qui affleure dans des correspondances subtiles avec les gestes, les comportements, les sons, le cadre de vie. Des thèmes récurrents (le départ, le suicide ou ses substituts) semblent donner du mouvement à une action nulle. Les personnages subissent des faits venus de l'extérieur sans tenter d'avoir prise sur eux ; les rares initiatives sont un échec dans le marécage du manque de chaleur humaine et d'une société bloquée, à l'exception de *La Cerisaie*, avec la montée dynamique et destructrice de la bourgeoisie. Le symboliste Bielyï considérait ce théâtre à la fois comme l'aboutissement ultime du réalisme et une première approche du symbolisme, donc unique et sans postérité possible. Le mérite du MHAT est d'avoir su faire sentir par des procédés scéniques les particularités de l'écriture tchekhovienne à un public souffrant des mêmes maux. Les pièces de Tchekhov ont joué un rôle dans l'élaboration du « système » de Stanislavski : recherche du non-dit du texte, justification intérieure des silences et des gestes, qui traduisent la vie profonde des personnages indépendamment des paroles et mieux qu'elles.

Après 1917, Tchekhov est rejeté par le théâtre révolutionnaire comme dépositaire de l'individualisme bourgeois, à l'exception de Vakhtangov qui s'attache à son grotesque. En 1935, *Trente-trois Évanouissements*, vaudeville monté par Meyerhold, amorce un retour à Tchekhov ; en 1940, Nemirovitch-Dantchenko fait des *Trois Sœurs* un hymne à l'avenir et à une vie meilleure. L'Union soviétique rejoue Tchekhov et l'enferme dans le bric-à-brac pseudo-réaliste et une ratiocination psychologique et larmoyante.

En rupture avec la tradition du MHAT, un Tchekhov cruel apparaît dans la lutte incessante pour l'existence des *Trois Sœurs* par Tovstonogov (1965) et surtout dans le drame grinçant de l'inaction vécue par des intellectuels mis à vif que voit Efros (*les Trois Sœurs*, 1967, Malaïa Bronnaïa). Zakharov au Lenkom de Moscou (1976) fait d'*Ivanov* un être lucide et veule, entouré de bouffons et de cyniques, dans un espace scénique totalement dénudé. *La Cerisaie* (1975) d'Efros à la Taganka marque une rencontre entre théâtre psychologique et théâtre de la représentation.

Dans *les Trois Sœurs* par Lioubimov (1981), les personnages s'ouvrent les uns aux autres sur les planches d'une petite baraque de foire dressée dans un espace de caserne. Les dernières mises en scène de Tchekhov au MHAT sont celles de Smoktounovski (*Ivanov*, 1976) et d'Efremov (*la Mouette*, 1980, et *Oncle Vania*, 1985).

C'est en Tchécoslovaquie qu'ont mûri ces relectures. Krejca lui donne un second souffle : *la Mouette* (1960, Théâtre national de Prague) dans un espace psycho-plastique de Svoboda, puis *les Trois Sœurs* (1966, Théâtre Za branou, 1968, Théâtre des Nations). Les demi-tons, le lyrisme font place à un regard lucide, à une écriture aigüe sans nostalgie ni sentimentalisme (*Jvanov*, Prague, 1970, *les Trois Sœurs*, Louvain-la-Neuve, 1979, *la Mouette*, Comédie-Française, 1980). En Occident, Strehler (*la Cerisaie*, 1974) valorise l'humanité de Tchekhov dans un décor blanc de neige : sentiment du temps, des générations qui passent, et nostalgie de l'enfance perdue ; ni renoncement ni désespoir, mais la douleur d'être vivant. Dernière étape de ce retour en force, *les Trois Sœurs* par Peter Stein (Schaubühne, 1987) marquent un travail moderne sur le modèle stanislavskien, lié à la publication de ses *Cahiers de régie*.

En France, le théâtre de Tchekhov a pénétré vingt ans après sa mort grâce aux Pitoëff dont l'interprétation imposa pour longtemps la « petite musique » des états d'âme. Des manières de voir plus ironiques, plus cruelles, sont apparues au cours des années soixante-dix, sous l'influence de Krejca et de Strehler. *La Cerisaie* par Brook (Bouffes-du-Nord, 1981-1983) réconcilie avec un Tchekhov plus indulgent mais soumis au décapage d'une écriture spatiale qui dédramatise les « états d'âme » par des rapports intimes et sans cesse renouvelés avec le public. Depuis, Tchekhov est à l'affiche constamment, dans des interprétations très diverses, dont *la Mouette* d'Antoine Vitez (Théâtre national de Chaillot, 1984).

C. Amiard-Chevrel, B. Picon-Vallin
Dictionnaire encyclopédique du Théâtre
Bordas

Correspondances...

« Je crains ceux qui entre les lignes cherchent la tendance et qui veulent voir absolument en moi un libéral ou un conservateur. Je ne suis ni un libéral, ni un conservateur, ni un partisan du progrès modéré, ni un moine, ni un indifférentiste. Je voudrais être un artiste libre et c'est tout. Je hais le mensonge et la contrainte sous toutes leurs formes... Le pharisaïsme, la bêtise et l'arbitraire ne règnent pas seulement dans les maisons de marchands. Je les vois dans la science, la littérature, parmi la jeunesse... Je considère la firme ou l'étiquette comme un préjugé. Mon saint des saints c'est le corps humain, la santé, l'esprit, le talent, l'inspiration, l'amour et la liberté la plus absolue, être affranchi de la brutalité et des mensonges, sous quelque forme qu'ils se manifestent. Voilà le programme auquel je me tiendrais si j'étais un artiste libre. »

Lettres du 4 octobre 1888 à **Plechtchéïev**
(à propos du récit l'Anniversaire)

« Dans les œuvres des écrivains contemporains, il n'y a pas cet alcool qui enivre et subjugué... Est-ce que Korolenko, Nadson et tous les dramaturges contemporains ne sont pas de la limonade ? Est-ce que les tableaux de Répine ou de Chichkine vous ont tourné la tête ? C'est gentil, talentueux.. Vous êtes ravis, mais en même temps vous n'oubliez jamais que vous avez envie de fumer... Les écrivains que nous appelons éternels... ont un trait commun... outre la vie telle qu'elle est, vous sentez encore chez eux la vie telle qu'elle doit être et cela vous enchante. Mais nous ? nous peignons la vie telle qu'elle est et plus loin, rien du tout... Nous n'avons pas de politique, nous ne croyons pas à la révolution, il n'y a plus de Dieu, nous ne craignons plus les apparitions... Qui ne veut rien, n'espère rien et ne craint rien, celui-là ne peut pas être artiste. »

Lettre du 25 novembre à **Souvorine**

« Il me semble que ce ne sont pas les écrivains qui doivent résoudre des questions telles que Dieu, le pessimisme, etc. L'affaire de l'écrivain est seulement de représenter les gens qui parlent de Dieu et du pessimisme ou qui y pensent, de quelles façons et dans quelles circonstances ils le font. L'artiste ne doit pas être le juge de ses personnages et de ce qu'ils disent, mais seulement le témoin impartial : mon affaire est seulement d'avoir du talent, c'est-à-dire de distinguer les indices importants de ceux qui sont insignifiants, de savoir mettre en lumière des personnages, parler leur langue. »

Lettre du 30 mai 1888 à **Souvorine**

« Vous vous fâchez, parce que mes héros sont sombres. Hélas, ce n'est pas ma faute. Cela me vient involontairement, quand j'écris dans des tons sombres. En tout cas quand je travaille, je suis toujours de bonne humeur. »

Lettre du 6/18 octobre à **Avilova**

« L'intelligentsia, pour le moment, ne fait que jouer à la religion et principalement par désœuvrement. La partie vraiment instruite de notre société s'est éloignée de la religion et s'en éloigne toujours plus, quoi qu'on dise et malgré toutes les sociétés de philosophie religieuse qui peuvent se réunir. La culture actuelle, c'est le début d'un travail au nom d'un grand avenir, d'un travail qui durera peut-être encore des dizaines de milliers d'années pour que, fût-ce dans un avenir lointain, l'humanité connaisse la vérité du vrai Dieu. »

Lettre du 30 décembre à **Diaghilev** :

« Vous me grondez pour mon objectivité que vous appelez indifférence au bien et au mal, absence d'idéaux et d'idées. Vous voulez qu'en représentant un voleur de chevaux, je dise : « Le vol de chevaux est un mal. » Mais cela fait longtemps qu'on n'a plus besoin de moi pour le savoir ; que les jurés les jugent, mon affaire est seulement de les montrer tels qu'ils sont... Bien sûr, il serait agréable d'associer l'art et le prêche, mais pour moi personnellement, cela est extraordinairement difficile et presque impossible pour des raisons de technique, car pour peindre des voleurs de chevaux en sept cent lignes, je dois sans cesse parler et penser dans leur ton et sentir à leur manière; autrement, si j'ajoute de la subjectivité, les personnages seront trop diffus et le récit ne sera pas aussi compact que doit être un court récit : quand j'écris, je m'en remets complètement au lecteur, et je pense qu'il ajoutera lui-même les éléments subjectifs qui manquent dans le récit. »

Lettre du 1^{er} avril à **Souvorine**

Extraits de la Pléiade
La Chronologie de Tchekhov

L'univers Tchékhevien

Tchékhov est sans doute l'écrivain russe le plus profondément et le plus spontanément apprécié à l'étranger. Tolstoï et Dostoïevski ont des rugosités naturelles qui déconcertent ou que l'on ignore, des violences qui inquiètent le lecteur européen.

Le monde de Tchékhev, avec ses proportions réduites, ses contours légers, ses teintes sourdes, et ses résonances étouffées, passe au contraire les frontières avec une étonnante facilité. Le succès de la prose de Tchékhev, dans les pays anglo-saxons, de son théâtre en France, où il ne s'écoule pas une saison sans que plusieurs de ses pièces soient jouées, est saisissant.

Cela ne signifie nullement que cette œuvre soit cosmopolite ou perçue comme telle. Sa charge d'exotisme demeure considérable, essentielle. Mais Tchékhev offre un exotisme russe particulièrement accessible, d'un relief mesuré et poli. Cette âme russe, aux amplitudes de marée, auprès de laquelle l'Europe ira chercher un dernier vertige romantique, il l'incarne sous des formes familières : les habitudes craintives et gourmandes des petits fonctionnaires, la nostalgie velléitaire des professions libérales en province, des personnages à lorgnon et à barbe aux redingotes un peu fripées, les songeries d'éternels étudiants, souffreteux, la mélancolie des propriétés déclinantes et appauvries, celle des changements de garnisons lointaines et les soupirs au fond des jardins de campagne, les châles noirs de grandes jeunes filles aux traits tirés, les conversations languissantes sur les terrasses des datchas où chacun suit le fil de ses rêves déçus, les dames au regard triste promenant leur petit chien le long des quais moroses.

Tchékhov est d'abord le témoin d'une certaine époque de la vie russe dont il restitue les types, les décors et les humeurs avec la plus grande minutie. La foule de ses personnages, multipliée par le nombre et l'exiguïté de ses récits, est une forme de concurrence à l'état civil, un miroir promené le long des datchas engourdies.

Vingt ans d'histoire russe, l'étrange période où, après trop de déceptions et d'échecs, le temps semblait s'être arrêté et chacun, enfermé dans la médiocrité de ses habitudes et l'amertume morose de ses déboires, trouve là sa chronique intégrale, le portrait de son âme, aussi fouillé que celui de son visage.

Car l'univers s'y déroule savamment selon deux plans : un fond de personnages où domine le pittoresque extérieur, caractéristique, un défilé de croquis de mœurs concis et aigu, où sont passées en revue toutes les couches de la société russe, du paysan misérable au professeur d'université, chacune dotée de son costume, de ses manières, de son parler ; et sur le devant de la scène, comme en surimpression, comme ces grandes figures de coin qui barrent et contemplant les paysages de Nesterov, un protagoniste introverti et solitaire détaille le mécanisme d'une précoce usure intérieure et de cette démission morale qui mine sourdement toute la société qui l'entoure.

Cet étrange isolement mental du premier rôle tchékhovien, assez lucide pour juger, mais impuissant à rien changer, séparé de ceux qu'il côtoie par un cruel ravin d'indifférence ou de répulsion, muré dans ces mornes monologues désabusés, figure la projection agrandie et dépouillée du mal dont, plus ou moins consciemment, souffre une génération entière. Peu d'époques ont trouvé, en littérature, d'analyste aussi complet, et aussi subtil. Tchekhov est un exceptionnel peintre de la réalité, d'une réalité précise.

À la différence de la plupart des classiques russes, dont l'univers repose sur des idéologies préconçues qui infléchissent ou déforment délibérément leur peinture, Tchekhov ne manifeste jamais des idées a priori sur le mal, la responsabilité, le juste et l'injuste, le péché ou l'idéal. Rien ni personne, dans son œuvre, ne fait figure de porte-parole, les propos à thèse ont toujours une signification légèrement parodique. L'approbation ou la condamnation demeure toujours ambiguë, savamment réfractée. On ne sait jamais très bien ce que pense Tchekhov de la manière dont le monde est fait, comme on le sait de Tolstoï ou Dostoïevski. Tout au plus, lui fait-on crédit d'une indulgence souriante et générale. « Il comprenait tout », dira Gorki. Cet aspect de Tchekhov en fait donc un exemple privilégié de littérature affranchie, autonome, évoluant à l'écart des doctrines, des passions d'idées et de leurs outrances. L'équivoque tchékhovienne illustre bien cette distance de principes entre l'expression littéraire et l'expression philosophique si passionnément discutée dans la tradition russe.

Claude Frioux
La Pléiade - Introduction