

# LE MOUET: A propos de la mise en scène de «LA MOUETTE» de Tchékov par VITEZ

par Natacha Michel

«**J'ai eu la bassesse de** tuer une mouette aujourd'hui» (*Acte 2*).

L'idée du Théâtre de Chaillot et d'Antoine Vitez, cette année, était de disposer un certain nombre de pièces autour d'une réflexion sur le communisme. «*Est-il bon, est-il méchant ?* ». Est-il fini ? A cette fin sont proposées - en gradins, en degrés, en amphithéâtre, laissant la scène vide de toute résolution la «*Mouette*» de Tchékov, le «*Héron*» d'Axionov, «*Écharpe rouge*» d'Alain Badiou. Sans anticiper du résultat - on verra le troisième état de cette ambition à Lyon -, on peut déjà souligner la finesse du propos, une façon d'user de l'avant et de l'après qui a pour mérite de soustraire le débat au couple vieux marxisme/nouvelle philosophie, d'éviter la mise en séquence, faisant se répondre les oeuvres entre elles - pour la Mouette et le Héron - leur donnant en commun un même décor, après tout notre décor intérieur, comme si c'était sur sa scène que continuait toujours à s'interpréter la pièce La Mouette répond au Héron qu'elle anticipe, par un même lac, une même campagne, lieux précieux non parce qu'ils sont ainsi débarrassés de l'idéologie, rendus au neutre de la géographie, mais parce que devient tangible leur capacité de faire monde, leur gravité, leur tragédie. Lieux-monde, et non mémoire apportant avec elle la nostalgie ou l'horreur.

Mais le traitement de la Mouette est décisif parce qu'elle est russe et que la Russie fut aimée - parce qu'en inventant de transformer la Mouette «*image*» de Tchékov en oiseau réel dans le «*Héron*», et ce faisant, de construire l'espoir en Pologne, la mise en scène trouve une

sorte de continuité aérienne, d'être instable, d'inquiétude, où le sens n'est ni final, ni absent.

Vitez, semble-t-il, incline à disposer quelques clefs: jouer Tchékov dans sa conjoncture, sans pourtant qu'il y ait sentiment de reconstruction historique, mais celui d'une langue et d'un espace qui se conduisent mutuellement. Désinterpréter comme il le fit dans son Hamlet (et ceci pas seulement parce que la Mouette-texte recopie cette œuvre) mais en retirant une à une les interprétations passées - psychologiques, pathétisantes, sentimentales et même celles qui dramatisent ou mortifient - et en restituant la dimension d'attente à la vacance, à la disponibilité des personnages. Enfin, faire qu'entre tous les acteurs, l'un d'eux porte l'axe autour duquel la pièce se désenclôt et s'achève. Et surtout prendre parti sur la Russie.

Il paraît qu'il ne faut pas jouer Tchékov. Ce serait toujours comme pour une actrice vieillissante de donner dans l'ingénue. On y serait toujours ou trop lyrique ou trop froid, trop sensible, trop russe avec les «*Ivan Andréievitch...*» ou pas assez. Brook qui s'y frotte dans la très admirée «*Cerisaie*» privait la pièce de paysage, d'horizon et cela donnait une histoire de déménagement, de vente d'appartement de «*particulier à particulier*», qui démontrait bien en dépit de nombreuses qualités que le lieu même avait une importance propre et que quand on le privait d'«*âme*», on le privait de corps.

## RUSSIE.

Vitez, lui, choisit de déslaviser la pièce et de la russifier. L'espace devient le temps de la représentation. Un temps auquel nul clin d'oeil ne fait signe, qui se maintient hors de celui, convenu, où le spectateur de cette «*fin de monde*» rumine les aléas de la révolution qui suivra. Le temps interne que les acteurs conduisent en allées et retours, glisse d'un avant à un après, d'un proche inversé à un lointain, repères nus, rendus à leur être simple, à leur abstraction et sans que vienne s'enrouler autour d'eux un contexte, livrant ainsi le traitement historique au spectateur. Et celui-ci qui répond au décor et à son lac, devient avec lui détenteur des périodes et des disparitions.

Car Mouette ne peut être dérusifiée, pas plus qu'elle ne peut être slavisée. Il y a une

Russie profane, sinon laïque, païenne au sens nervalien, Russie des bois et des champs, qu'on aperçoit des maisons de villégiature, des maisons de repos des travailleurs de la couture. Russie sans pape et sans moujiks. Une Russie où rien ne se réconcilie mais où ce qui demeure hante, ainsi le font les elfes et les sylphes.

«*Notre mère la Russie*» y est une jeune fille. Elle s'y trouve avant l'enfantement. Et les personnages invisibles qui la peuplent sont plutôt que des chimères ou des monstres issus du cauchemar de l'histoire, des êtres qui préfigurent ce qui devrait advenir et en possèdent la légèreté et le don d'apparition. Cette dimension non prophétique, résolument, et pourtant annonciatrice, c'est ce qui est traditionnellement marqué dans Tchekov par l'atmosphère d'attente, qu'on peut aussi, tristement, traiter en impuissance.

### ATTENTE.

Il y a chez Tchekov un art de traiter le temps en pressentiment - au sens propre du mot, ce qui le précède, l'appelle, ne le qualifie pas - qui affirme moins ce qui doit advenir que quelque chose doit advenir et que c'est cela qui donne sens.

Une doctrine de l'évènement probable, qui ne rend nécessaire que lui. Pour l'auteur, on le sait, c'était, plutôt que 1917, le capitalisme en Russie. Qu'il y ait cette attente, cette indétermination de l'attente, rien ne permet (et surtout pas que l'histoire ait joué la fin de la pièce), de le nier. La restituer actuellement sans dérision, sans complaisance, est un art véritable.

D'où l'usage dans cette mise en scène non pas des temps morts, mais au contraire, de ceux d'activité, de la disposition tournante des personnages, de leur aptitude à entrer, à sortir sans qu'il s'agisse jamais d'*entrées et de sorties de théâtre*, mais d'un battement intérieur au texte. Une façon de marquer le groupe des personnages qui arrivent et ceux qui partent, ceux qui restent. De se servir de tout cela, non en ligne de fuite ou d'équivoque, mais comme délimitation d'un cadre qu'ouvrent vers l'extérieur les références à Hamlet et à Axionov. D'où aussi l'importance de ceux qui restent. Pareils à l'image du théâtre monté au premier acte sur le plateau, où Treplev veut jouer celui de l'avenir, ils sont livrés au désœuvrement. Sur ce théâtre, spectacle dans le spectacle et qui

renvoie à celui présenté dans Shakespeare, a lieu une pièce «*ratée*». Mais à la différence d'Hamlet où ce moment sert à montrer le crime de la mère, et fait interdire l'Oedipe par la vengeance, l'oeuvre «*avortée*» de Treplev interdit l'action au nom d'une autre voie: celle que devrait prendre le théâtre lui-même, s'il était celui d'un monde autre.

Ceux qui restent plus que ceux qui partent pourraient le détenir. Régisseur, vieil oncle, docteur, instituteur, Macha - merveilleusement interprétée en fillette de Balthus non vicieuse, éclatante de brutalité loufoque par Dominique Valladié tout le peuple désappareillé des «*demeurants*» tchékoviens.

### APPEL.

Et parmi eux, celui qui reste et sur qui porte, ici, une décision de la pièce: héron plutôt que héros, Treplev le fils de l'actrice célèbre, de celle qui va et qui vient, souvent donné en doctrinaire impuissant ou en enfant aigri, cette fois donné en volonté. Il est celui qui reste malgré lui, d'abord, par abandon résolu, ensuite. Il est celui qui veut. Velléitaire ? Non, car précisément ce qui le noue à Nina et à son symbole oiseau, donnera à sa volonté une autre conséquence de l'échec. Sorte d'Icare plutôt, il est celui dont on peut penser que ce qu'il réalisera - même minimalement - fait pencher l'oeuvre et voisiner l'appel et l'attente.

L'appel, celui de la Mouette qui retentit dans Axionov et que la mise en scène déplace de la psychologie à l'écho de l'histoire. Pour Treplev, la mouette est le cri, le moment évocatif pareil au bruit de la corde du puits dont on peut aussi bien user pour se pendre que pour remonter l'eau fraîche. Attente devenue appel dans le Héron où elle est femme réelle, et noue la première pièce à la seconde.

Les cabrioles de boulevard soviétique, la rhinocérisation de ses personnages, par Axionov, nous font bien moins sentir liberté et la critique que le «*Chien*» de Boulgakov, - ah ! la solitude allègre de ce chien rongeur de la société soviétique que le passage lourdement ailé de la sublime Boguslava Shubert. La beauté frappante du Héron représenté, résumant et incarnant dans une actrice le théâtre de machinerie les pieds piétinent le sol tandis que les lourdes ailes, le masque nocturne des ailes, bas comme des poutres. Le cri du Héron

remplit la salle inarticulé et puissant. Ce qui hante alors c'est la Pologne, cette façon aussi d'insuffler du pas-russe à la Russie grimaçante qui apporte une grandeur. Pologne ou idéal qui ne sait où se poser et que posant devient la femme que chacun aime. Il y a un peu de vérité parce que quelque chose vole et peut se poser. L'attente devient espoir comme l'oiseau-évoqué devient l'oiseau-personne.

Mais tout cela n'est possible que par la mise en scène exacte de la Mouette, par le dessin de cette Russie laïque, Russie des lumières du lac. Et il faut pour cela oser aimer Tchekov. Oser le représenter non comme un Gogol de salon, un canevas, mais dans la profondeur du champ, jouer la maison et le parc, la ville et la campagne, le citadin et l'intellectuel campagnard et montrer que tout cela fut unique. Oser aussi répandre sur scène que ce monde qui finit est proche de ce qui commence, d'un commencement nécessaire devenu presque intemporel, délesté de toute histoire, de toute dialectique sommaire où il se transforme en résultat. Certitude de l'incertitude dans sa fragilité et sa chance. Et présence des paysages comme témoins, ceux à qui on a des comptes à rendre. Que quelque chose vibre comme dans Boris Godounov quand le chœur répond à l'innocent. Mais, ici, dans la non slavité, plus d'innocent. Espérer et attendre et ne plus être innocent, n'est-ce pas tout ce qu'on peut attendre et espérer ?

### DÉSINTERPRÉTATION.

Dans cette russification du témoin et cette déslavisation des acteurs réside ce qui sera appelé la désinterprétation: recherche d'un équilibre, manière de faire tenir, qui ne prend pas appui sur la psychologie, qui quête ce qui fait *«partie»* sans s'étayer des restes. Elle consiste d'abord à faire primer le thème. Mais aussi à soumettre la typification tchékovienne des personnages, à un léger déplacement, à une accentuation *«visible»*. A faire de cette accentuation l'axe qui maintient leur complexité: robustesse physique de Nina la mouette, pareille dans le début, aux solides statues de Degas, footballisant son jeu; Arkadina, la mère, dont l'avarice, soudain, n'est pas un caractère, mais la diagonale qui traverse son rapport à autrui; Treplev, jeunesse cabrée et vivace, frondeur, concrètement secret; Frigorine plus

classique, donnant du mou. Toute l'exemplification tchékovienne, sa capacité de singulariser le personnage par une ébauche double d'action, la fictive (ce que chacun voudrait faire) la réelle (ce que à chacun est donné de faire depuis les actes quotidiens jusqu'aux décisions vitales), le fait que le dialogue se construit généralement d'une masse de répliques qui coulissent les unes sur les autres, jusqu'à la nébuleuse. Bref l'astronomie tchékovienne, ici découpée selon une trajectoire à la fois ferme et rapide selon une observation et une hypothèse dont tout le spectacle semble la vérification et l'atmosphère. Observation, sur l'échelle de la pièce, refus de l'agrandissement ou de la miniature. Hypothèse d'une bonne échelle, d'une mesure réelle, à partir de quoi se donne et s'ordonne l'ensemble.

Cette hypothèse est celle tout simplement que Treplev, le fils de l'actrice, l'écrivain des nouvelles formes, le jeune homme sans argent, le mineur éternel, le dékabriste costumé de la fin de la pièce, il faut le prendre au pied de la lettre. Il est écrivain, il aime Nina et souffre de sa mère. Il se suicidera. Désinterpréter ce n'est pas annuler sa diversité, projeter, ou absenter, ni même être textuel ou *«fidèle»*, mais établir et donner dimension réelle à un personnage à travers tout son texte, limiter cette stature à ce texte, et de n'infléchir que ce qui en lui est donné par le personnage lui-même comme réalité. Faire jouer la réalité (non le réalisme) contre l'irréalité.

Prendre au pied de la lettre que Treplev devient écrivain, devient celui qu'il a dit être, de façon à ce que l'illusion, le rêve, l'amour ou l'espoir deviennent dimensions réelles et non pas imaginaires. Le choc qui provoque le suicide (il faut sangloter à ce que Treplev se tue) n'est pas celui qui réduit. Pas la découverte d'une imposture mais d'une impossibilité. *«J'ai eu la bassesse de tuer une mouette»* devient devant Nina-la-Mouette déchu: *«Ne plus vous aimer est aujourd'hui au-dessus de nos forces»*. Ce qui jadis pouvait servir de supplément d'âme - le suicide - est ici aussi concret qu'un coup de feu peut l'être. Treplev qui aimait Nina, qui aimait l'oiseau d'un avenir (Treplev, plus échevelé que capricieux au premier acte, plus historique que névrosé au dernier) quand il voit, revenue d'aventures, ambitions gâchées, Nina, et ce qui est advenu de son idéal, n'y survit pas. Il se tue, déchirant ses papiers. L'impossibilité de survivre à l'idéal est ici

indiqué à l'écart du romantisme ou du nihilisme; c'est l'impossibilité du maintien de l'idéal après sa mort. Refus de cadavre. On peut entendre ici l'Union Soviétique, on peut ne rien entendre. Mais si d'aventure, cet idéal qui vola sur le siècle est celui du communisme, de la révolution, refuser de le faire vivre, s'il est mort, est la seule chance de le faire naître.