

ODÉON

THÉÂTRE
DE L'EUROPE

La Mouette

d'Anton Tchekhov

mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

création

7 novembre – 22 décembre 2024

Odéon 6^e

Location

www.theatre-odeon.eu

+33 1 44 85 40 40

Tarifs

de 6€ à 42€

Horaires

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h

relâche exceptionnelle le dimanche 10 novembre

représentations surtitrées en anglais les 9, 16, 23, 30 novembre et 7, 14, 21 décembre

représentations avec audiodescription les jeudi 5 et dimanche 8 décembre

Odéon-Théâtre de l'Europe

Place de l'Odéon

Paris 6^e

Service de presse

Lydie Debièvre, Valentine Bacher

+33 1 44 85 40 73

presse@theatre-odeon.fr

Dossiers de presse et photos disponibles

sur www.theatre-odeon.eu

mot de passe : podeon82



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

La Mouette

d'Anton Tchekhov

mise en scène et scénographie

Stéphane Braunschweig

création

7 novembre – 22 décembre 2024

Odéon 6^e

durée estimée 2h45

avec

Sharif Andoura

Dorn

Jean-Baptiste Anoumon

Medvendenko

Boutaina El Fekkak

Macha

Denis Eyriey

Trigorine

Thierry Paret

Chamraïev

Ève Pereur

Nina

Lamya Regragui Muzio

Paulina

Chloé Réjon

Arkadina

Jules Sagot

Treplev

Jean-Philippe Vidal

Sorine

traduction

André Markowicz

Françoise Morvan

collaboration artistique

Anne-Françoise Benhamou

collaboration à la scénographie

Alexandre de Dardel

costumes

Thibault Van Craenenbroeck

lumière

Marion Hewlett

son

Xavier Jacquot

maquillages, coiffures

Emilie Vuez

assistant à la mise en scène

Jean Massé

production compagnie Pour un moment
coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe
avec le soutien du Cercle de l'Odéon



la compagnie Pour un moment est
conventionnée par le ministère de la Culture –
direction générale de la création artistique

Anton Tchekhov, *La Mouette*, traduit du russe
par André Markowicz et Françoise Morvan,
Éditions Actes Sud/Babel, 2001

La Mouette fit d'abord un four en 1895, avant de remporter trois ans plus tard un succès triomphal dans la mise en scène de Stanislavski. Pour imposer une pièce alors si novatrice, il fallait en effet inventer un jeu différent, faire entendre à travers des histoires elliptiques la profondeur d'un monde tendu entre des désirs passionnés, des aspirations immenses, et l'étroitesse de la réalité, sa pesanteur mortifère.

Cette Mouette s'inscrit dans le prolongement de *l'Oncle Vanja*, que Stéphane Braunschweig a présenté à l'Odéon en 2020, et qui mettait en son cœur l'inquiétude écologique du docteur Astrov. Cette fois, c'est la pièce que fait jouer le jeune écrivain Treplev – une vision d'un monde où « toutes les vies se sont éteintes » – dont le metteur en scène fait le point névralgique de l'œuvre. Refoulée et moquée par les autres personnages, elle ne cessera de résonner jusqu'au dernier acte, même si ce qu'elle contient de pressentiment leur a échappé.

Dans cette société en sursis, celle des propriétaires terriens plus ou moins désargentés au milieu d'une Russie misérable, certains se jettent à corps perdu dans l'amour ou dans l'art, d'autres se retranchent dans le cynisme, d'autres encore choisissent l'indifférence.

« Témoin impartial » de ses personnages, selon ses propres termes, Tchekhov semble renvoyer les spectateurs à cette question fondamentale : comment trouver le bonheur dans un monde inacceptable et peut-être promis à l'écroulement ?

Un combat contre le tragique de l'existence

Entretien avec Stéphane Braunschweig

Pourquoi revenir à *La Mouette*, une pièce que tu as déjà mise en scène au TNS en 2001 ?

L'envie m'en est venue lorsque j'ai monté *Oncle Vania* avec des acteurs russes en 2019-20, avec en tête une perspective écologique. J'avais voulu mettre au premier plan la vision un peu prémonitrice de Tchekhov, qui associe dans cette pièce la destruction de la nature, et celle des personnages entre eux. Dans *Vania*, il porte vraiment un regard sur la destructivité des humains. Cela m'a fait repenser à la petite pièce de Treplev dans *La Mouette*. On la montre souvent comme une sorte de performance artistique bizarre, d'avant-garde, ou symboliste, en prêtant plus attention à sa forme qu'à son fond. Or que raconte-t-elle ? Qu'on va vers la disparition de toute vie sur terre, vers l'extinction des espèces, vers un effondrement. Et on comprend aussi que Treplev lie cet anéantissement au règne du matérialisme... J'ai eu envie de partir de cette vision de Treplev, comme si c'était dans ce cadre-là qu'on jouait toute la pièce de Tchekhov. J'ai procédé, mentalement et scénographiquement, à une sorte d'inversion. Au lieu de jouer la petite pièce de Treplev au sein de la grande pièce de Tchekhov, je me suis dit qu'on pourrait jouer la pièce de Tchekhov dans le décor imaginé par Treplev – pour que, au lieu d'être oubliée ou refoulée, cette vision de Treplev reste présente, en rémanence. Même quand les personnages n'y pensent plus du tout, le décor continue à la faire exister, et nous spectateurs continuons à y penser.

Penser à la pièce de Treplev, ça veut dire penser à un monde dont l'avenir est l'effondrement ?

Il s'agit plutôt de faire porter l'interrogation sur la jeunesse, confrontée à une génération qui, à l'instar d'Arkadina, la mère de Treplev, « ne pense jamais ni à la vieillesse ni à la mort » et se pose comme règle de « ne jamais regarder dans le futur ». La pièce de Treplev pose la question de ce qu'est avoir 20 ans dans un monde où l'avenir apparaît si noir. Faut-il le prendre au tragique ? Devenir nihiliste ? Vivre avec ? Et que veut dire faire de l'art avec cette question de la catastrophe écologique, comme dans nombre de propositions artistiques aujourd'hui ?

Le monde de Tchekhov, c'est aussi un empire russe au bord d'un autre effondrement. Dans ses pièces, une classe descendante, l'aristocratie appauvrie par la réforme du servage, s'y mêle à une classe

montante, à des personnages qu'on dirait aujourd'hui « transclasses », issus de la paysannerie, intendants, « marchands cultivés », petits fonctionnaires – ou médecins, comme Tchekhov lui-même. Ses nouvelles témoignent aussi de la misère violente qui entoure tout ce petit monde plus protégé. Mais son théâtre orchestre ces tensions sociales de façon très singulière, comme en sourdine. Le personnage de Medvedenko, l'instituteur amoureux de Macha, qui ne cesse de parler de sa pauvreté et des difficultés de sa vie, me paraît symptomatique. Par sa simple présence, Medvedenko crée une ironie implacable sur les soucis et les plaintes de ce monde bourgeois bohème qui ressemble un peu au nôtre. Mais Tchekhov désamorce aussi son regard en nous faisant rire de ce maître d'école que tout le monde traite comme un intrus, un raseur, et de sa manière de ramener tout à lui.

Il y a ceux qui rament parce qu'ils sont au SMIC avec six personnes à nourrir, et ceux, à l'aise socialement, qui ont d'autres difficultés – qu'ils peuvent vivre comme torturantes. Tchekhov relativise en permanence les points de vue, mais il ne nous permet pas de prendre parti pour les uns contre les autres. On dit toujours qu'il ne juge pas ses personnages... mais en fait il n'épargne personne ! Il ne prononce jamais contre eux de condamnation définitive, morale ou sociale, mais il ne se prive pas de montrer que pour la plupart, ils ne savent regarder que leur propre problème. Comme le dit le docteur Dorn : « Chacun voit midi à sa porte, et c'est pour ça que tout le monde souffre. » On a peut-être là un peu la pensée de Tchekhov... Mettre ça devant le public, sous une forme comique ou tragique, c'est aussi essayer d'ouvrir la porte de l'altérité. Il y a bien évidemment une noirceur, un pessimisme sur l'humanité. Mais son geste a quelque chose de combatif, de salutaire.

Le fait même qu'il appelle ses pièces des comédies et qu'il fasse en sorte qu'on rie aussi, dit bien qu'il veut faire réagir son public. Il ne s'agit pas de nous installer dans une sorte d'empathie généralisée, ni de nous contaminer par le désespoir des personnages. D'ailleurs, si certains semblent bloqués dans leur vie, d'autres, tout englués qu'ils soient dans leurs problèmes, leur souffrance, cherchent à avancer. Macha dit tout le temps qu'elle veut s'en sortir et le fait, à sa manière. Le parcours de Nina est assez catastrophique sur le plan de la vie personnelle, et n'a pas l'air non plus très épanoui du côté du théâtre... mais elle se bagarre. L'une

/...

et l'autre refusent le tragique. Plus que les hommes, les personnages féminins donnent l'impression de pouvoir de temps en temps poser des actes qui les déplacent, qui les font bouger, même en prenant le risque de tomber très bas, de passer par la case de l'échec...

Aujourd'hui, quand on choisit une pièce du répertoire, la question des rapports entre les hommes et les femmes à l'intérieur de ces œuvres est un sujet d'exploration majeure.

On ne peut plus porter le même regard qu'il y a 25 ans sur la pièce. À commencer par l'histoire de Trigorine et Nina. Tchekhov nous montre cet homme très connu de 35-40 ans, qui séduit avec son aura d'artiste une jeune fille de 18 ans qui rêve de devenir actrice... Et il en profite, avant de l'abandonner à la misère, sans l'avoir aucunement aidée. Rien ne permet de se dire que Trigorine serait une sorte de séducteur, un Don Juan. Mais il se comporte comme un prédateur avec Nina. Même la relation entre Nina et Treplev, avec les chantages au suicide qu'il lui fait au nom de sa souffrance, nous paraît problématique. Une autre relation qui est toujours traitée du point de vue de l'homme, c'est celle entre le docteur Dorn et Paulina – qui est mariée avec l'intendant du domaine et est malheureuse dans son couple. On comprend qu'ils ont une liaison clandestine depuis une vingtaine d'années. Mais c'est toujours très difficile d'accéder à l'épaisseur de cette histoire, à son poids de vie. Tchekhov est très pudique sur ce genre de choses, il faut comprendre à demi-mot. Le plus souvent, y compris dans la mise en scène que j'ai faite en 2001, on voit une femme qui est en demande, dans une jalousie torturante, face un homme qui n'en peut plus de se faire harceler par sa vieille maîtresse. Je trouve qu'on ne peut plus raconter ça. Il faut bousculer un peu le texte et les clichés qui s'y attachent, et montrer que cette relation existe, qu'elle est forte, et qu'elle n'est pas qu'une souffrance, ni pour l'un, ni pour l'autre. Et que le problème dans cette relation, c'est peut-être moins elle que lui, dans son incapacité à sortir de son égoïsme, de son donjuanisme, de sa vie « libre ». Ce qui ne l'empêche pas, peut-être, d'avoir une forme d'amour pour Paulina. C'est plus intéressant, ça rééquilibre les points de vue, et ça fait de Paulina un personnage qui doit composer avec une vie difficile, entre un homme qu'elle n'aime plus et un autre qui ne lui donne aucune exclusivité.

Comme en 2001, tu as fait le choix de la traduction d'André Markowicz et de Françoise Morvan.

Elle a deux immenses qualités : d'abord elle fait parfaitement entendre l'ensemble des leitmotivs – la reprise des thèmes, les formules qui reviennent, qui passent d'un personnage à l'autre... Ensuite, elle fait parler chacun des personnages de manière différente : ils n'ont pas tous le même rapport au langage. Ce qui est une grande différence avec les

autres traductions et qui change tout... Je me suis tout de même permis une liberté par rapport à cette traduction : dans la pièce, la plupart des personnages se vouvoient. Se parler comme ça aujourd'hui, entre amants, amoureux, ça paraît bourgeois, distant, daté. Pour ramener ces relations vers plus de contemporanéité, nous avons eu besoin de réintroduire du tutoiement. Il me semblait essentiel, pour comprendre la pièce, de donner une intimité forte à la relation entre Nina et Treplev. Ils font du théâtre ensemble. Ils couchent ensemble. Il faut qu'ils soient un couple d'aujourd'hui. Et quand le dialogue passe au tutoiement, honnêtement, d'un coup, on a une autre pièce.

Une pièce qui se termine par un suicide, c'est très violent. Le philosophe Leon Chestov, dans un texte provocant, écrit que Tchekhov n'a fait toute sa vie qu' « abattre un à un les espoirs humains ». Il lui reproche sa cruauté envers ses personnages, et une forme de nihilisme.

Malgré la présence constante de l'humour dans ce théâtre, *Ivanov* et *La Mouette* finissent par un suicide, *Platonov* par un meurtre, *Les Trois Sœurs* par la mort en duel du fiancé d'Irina, *La Cerisaie* par la destruction de la Cerisaie à coups de hache et la mort du vieux enfermé dans la maison... Mais chez Tchekhov, la noirceur, la tristesse, le pessimisme n'invitent pas au cynisme. Et pas non plus, d'ailleurs, à vivre dans les illusions, ou dans les faux espoirs. Son œuvre incite à la lucidité – mais aussi à la ténacité. Il n'y a pas de démission. Bien sûr, on a des doutes à la fin sur la possibilité pour les trois sœurs d'être heureuses ; bien sûr, je ne suis pas sur la même longueur d'onde que Sonia qui, à la fin de *Vania*, dit qu'elle a la foi, dans une perspective clairement religieuse. Mais ces pièces finissent sur des personnages qui ne lâchent pas. Dans *La Mouette*, Nina ne se suicide pas. Pourtant, dans sa vie, elle souffre beaucoup : elle perd un enfant, elle est maltraitée par Trigorine, abandonnée par lui, rejetée par sa famille – elle est au bout du bout. Mais à l'acte 4, elle quitte la scène pour aller travailler, en disant en substance : « J'ai un contrat à leletz, ce n'est pas glorieux, mais j'y vais. Et moi, quand je joue, je me sens vivante. » Donc là, il n'y a pas de tragique. Ou plutôt il y a un combat contre le tragique de l'existence. Je pense que ce combat contre le tragique de l'existence, c'est ce qui permet d'espérer et de croire en certaines capacités de l'humanité.

Propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou en septembre 2024

Le présent et l'utopie

Tchekhov se fie au présent et examine une existence par son rapport au concret des actes : construction des écoles, soins aux malades, compréhension pour les vieux. Il considère que la relation à l'ici et maintenant sert de test aux engagements des êtres aussi bien que d'évaluation éthique. Mais il n'inflige pas son scepticisme [à ses personnages] et sauvegarde [leur] appétit d'aller au-delà du présent [...].

[Dans ses pièces], l'*utopie prospective* se trouve sans cesse sollicitée au nom d'une « foi laïque » dans l'avenir lointain. [...]

[À l'inverse], dans *Les Trois Sœurs* [...], le bonheur remonte à des temps révolus, le regagner ne peut s'accomplir que par le retour : Moscou désigne une *utopie rétrospective* [...].

Le triangle des utopies tchekhoviennes se complète par un dernier modèle : l'*utopie négative*. L'utopie qui énonce des présages sinistres, qui annonce des déceptions prochaines, utopie des désastres comme tant d'œuvres de science-fiction actuelles.

L'avenir est marqué par l'angoisse de se retrouver dans un monde qui échoue en espace sinistre, inhabitable. Cette utopie-là, Kostia la formule de manière « médiumnique » dans le texte de son spectacle. Souvent, sa pièce fut assimilée à un avatar de l'avant-garde qui engage le procès du réalisme, délire polémique « sans personnages vivants », selon les dires de cette comédienne improvisée qu'est Nina, plus proche de la prose de Trigorine que des visions de Kostia. En réalité, celui-ci, d'emblée, se place dans une perspective utopique – deux cent mille ans – mais utopie négative puisqu'il annonce un désastre écologique. [...]

Kostia prévoit l'assèchement du lac, la disparition des espèces, la désertification généralisée. [...]

Tchekhov fournit la confrontation entre des utopies rivales sans s'associer à aucune. Mais ainsi, il relativise les discours sur l'avenir et préserve sa foi dans la valeur-étalon du présent [...].

L'immortalité du passé ou l'irréalité de l'avenir lui sont étrangères.

Georges Banu, *Le Théâtre de Anton Tchekhov*, Ides et Calendes, 2016

Demeurer dans le temps de la fin

Les hommes, les lions, les aigles et les coqs de bruyère, les cerfs aux vastes bois, les oies, les araignées, les poissons muets qui vivent dans l'eau, les étoiles de mer et tous ceux que l'œil ne pouvait voir – en un mot, toutes les vies, toutes les vies, toutes les vies, leur triste cycle accompli, se sont éteintes... Voici déjà des milliers de siècles que la terre ne porte plus un seul être vivant, et cette pauvre lune allume en vain son fanal. Dans les prés, les grues ne s'éveillent plus en criant, on n'entend plus les hannetons de mai dans les bois de tilleuls...

Anton Tchekhov, *La Mouette*, traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Éditions Actes Sud/Babel, 2001

Si vous m'avez suivi, la réplique qu'il faut préparer contre ceux qui accusent les écologistes de « tenir un discours apocalyptique » doit avoir la forme d'une question : « Et vous, est-ce que vous vous placez avant, pendant ou après l'Apocalypse ? » [...] Si vous vous situez *avant*, vous vivez dans la douce innocence ou dans l'ignorance crasse [...]. Si vous vous situez *après*, aucune trompette de l'Apocalypse ne sera plus capable de vous réveiller de votre sommeil, et vous descendrez comme des somnambules vers des formes plus ou moins confortables d'anéantissement. Je ne m'intéresse à vous que si vous vous situez *pendant* le temps de la fin, car alors vous savez que vous n'échapperez pas au temps qui passe. Demeurer dans le temps de la fin, tout est là. [...] *L'apocalypse est un appel à être enfin rationnel, à avoir les pieds sur la terre. [...]. Gaïa, c'est une injonction pour rematérialiser l'appartenance au monde [...]. Gaïa est le signal du retour sur Terre [...]. C'est le seul moyen de faire à nouveau trembler d'incertitude les Modernes sur ce qu'ils sont, aussi bien sur l'époque dans laquelle ils vivent et le sol sur lequel ils se trouvent, en exigeant d'eux qu'ils se mettent enfin à prendre au sérieux le présent.*

Bruno Latour, *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Éditions La Découverte, 2015

Le rêve et l'éveil

Avec quelle exubérance n'a-t-on pas de tout temps rêvé d'une vie meilleure qui serait possible. La vie de tous les hommes est sillonnée de rêves éveillés dans lesquels entre certes une part de fuite insignifiante, alanguissante aussi, dont les imposteurs savent tirer parti. Mais il s'y trouve aussi autre chose, qui stimule, qui empêche que l'on s'accommode à l'existant néfaste et que l'on renonce. Cette autre partie a l'espoir pour noyau et elle peut être instruite. Elle peut être arrachée au rêve éveillé incohérent, sauvée de la ruse et des abus, délivrée de ses brumes et rendue active. Aucun homme n'a jamais vécu sans rêver les yeux ouverts, mais ce qui importe c'est de connaître toujours mieux le rêve éveillé et, sans intention frauduleuse, de lui venir en aide en l'axant sur ce qui est juste. Puissent les rêves éveillés s'épanouir plus pleinement encore, car cela signifie qu'ils s'enrichissent exactement du regard lucide ; non qu'ils se sclérosent mais qu'ils deviennent clairvoyants ; non qu'ils se comportent comme l'intelligence contemplative, celle qui prend les choses telles qu'elles sont et demeurent, mais comme l'intelligence impliquée qui les prend telles qu'elles évoluent et peuvent dès lors s'améliorer. Puissent donc les rêves éveillés réellement s'enrichir, c'est-à-dire devenir toujours plus clairs, être moins laissés au hasard, être mieux connus, mieux compris et mieux médiatisés avec le cours des choses. Afin que le froment qui ne demande qu'à venir puisse croître jusqu'à la moisson.

Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, tome I, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Gallimard, 1976

Repères biographiques

Anton Tchekhov

Né en 1860 à Taganrog dans une famille modeste (son père est un petit épicier, fils de serf), Anton Pavlovitch Tchekhov développe rapidement un intérêt pour la littérature tout en étudiant la médecine à Moscou. Sa carrière littéraire débute par des récits humoristiques publiés dans des revues, mais il acquiert une renommée grâce à ses nouvelles plus profondes, comme *La Steppe* (1888) et *La Dame au petit chien* (1899). En 1887, sa première grande pièce, *Ivanov*, est créée avec succès. Entre 1888 et 1889, il écrit plusieurs petites pièces en un acte ainsi que *L'Homme des bois*. Mais c'est le triomphe de *La Mouette*, montée par Stanislavski en 1898, qui le fait reconnaître comme un dramaturge majeur. La collaboration artistique des deux hommes se poursuit avec *Oncle Vania* (1899), *Les Trois Sœurs* (1901) et *La Cerisaie* (1904). Parallèlement, Tchekhov continue à exercer la médecine ; il ouvre des dispensaires, soigne gratuitement les plus pauvres. En 1890, malgré la maladie – il souffre de la tuberculose depuis ses 25 ans – il séjourne un an au bain de Sakhaline pour témoigner des conditions d'existence des bagnards. Trois ans avant sa mort, il se marie avec Olga Knipper, une actrice du Théâtre d'Art de Moscou. Il meurt prématurément en 1904, à 44 ans, lors d'une cure dans un sanatorium.

Repères biographiques (suite)

Stéphane Braunschweig

Metteur en scène, scénographe et traducteur, Stéphane Braunschweig monte depuis ses débuts de grands textes du répertoire et des classiques moins connus, avec une prédilection pour des auteurs auxquels il est régulièrement revenu : Tchekhov, Shakespeare et Ibsen dès ses débuts, Molière, Pirandello et Racine depuis les années 2000.

En 2011, il engage un compagnonnage artistique avec l'auteur norvégien Arne Lygre dont il a co-traduit et monté cinq pièces : *Je disparaiss* (2011), *Tage Unter [Jours souterrains]* (2012), *Rien de moi* (2014) à La Colline ; *Nous pour un moment* (2019) et *Jours de joie* (2022) à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. En 2026, il créera deux nouvelles pièces d'Arne Lygre, l'une en français au TNB de Rennes, l'autre en norvégien au Festival de Bergen.

À l'opéra, il a travaillé dans de nombreux pays d'Europe et a notamment mis en scène à plusieurs reprises Mozart, Janáček, Verdi, Wagner... Il montera cette saison une nouvelle *Flûte enchantée* de Mozart au Folkoperan de Stockholm et *Le Mariage secret* de Cimarosa au San Carlo de Naples.

Il a dirigé de 1993 à 1998 le CDN d'Orléans ; de 2000 à 2008 le Théâtre national de Strasbourg et son École, où il a créé la section mise en scène/dramaturgie et fondé le Festival Premières (premières mises en scène d'étudiants sortis des écoles de théâtre européennes) ; de 2010 à 2015 La Colline-théâtre national, avec pour artistes associé-es Julie Duclos, Caroline Guiela Nguyen, Daniel Jeanneteau, Stanislas Nordey, Cécile Pauthé, Marie-Christine Soma, Galin Stoev ; de 2016 à 2024 l'Odéon-Théâtre de l'Europe, avec pour artistes associé-es Sylvain Creuzevault, Caroline Guiela Nguyen, Christiane Jatahy, Simon Stone, Alexander Zeldin.

Dans tous ces théâtres, en collaboration avec Didier Juillard qui l'accompagne depuis 1990, il a soutenu le travail de compagnies émergentes et de jeunes artistes en les programmant sur plusieurs saisons, veillé à la représentation des artistes femmes, et donné à la programmation une dimension internationale en présentant des spectacles d'artistes étrangers.

La Mouette est sa cinquième mise en scène d'une pièce de Tchekhov, un auteur dont les pièces ont scandé son parcours : après *La Cerisaie* en 1992, il a mis en scène au TNS *La Mouette* (2001) et *Les Trois Sœurs* (2007), et présenté à l'Odéon *Oncle Vania*, créé en 2020 au Théâtre des Nations de Moscou.