

INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET
CIVILISATIONS ORIENTALES

Année

N° bibliothèque

THESE de Doctorat ès Lettres
Etudes euro-asiatiques (russe)

Soutenue le 12 décembre 2003
Mention Très Honorable avec les Félicitations du jury
(Thèse corrigée)

Marie MORISSEAU

**LE REFUS DE LA REALITE :
UNE ATTITUDE TCHEKHOVIENNE**

Sous la direction de M. François CORNILLOT, Professeur des
universités, INALCO

Jury

M. Jean BREUILLARD, Professeur des universités, Université Paris IV
La Sorbonne

M. François CORNILLOT, Professeur des universités, INALCO

M. Jean-Claude LANNE, Professeur des universités, Université Lyon 3
Jean Moulin

M. Michel NIQUEUX, Professeur des universités, Université de Caen

A Julien, grâce à qui tout est possible

A la mémoire de Paul et Gaby, mes grands-parents

Je remercie M. le Professeur François CORNILLOT,
qui n'a jamais douté que ce travail verrait le jour

TABLE DES MATIERES

PROLOGUE	6
1. UN MONDE EN PERIL	16
1.1. Un contrat de dupes : les funambules	20
1.1.1. <i>l'inertie</i>	20
1.1.2. <i>l'amour impossible</i>	62
1.1.3. <i>l'alcool comme vecteur d'oubli</i>	86
1.2. La fuite en avant	101
1.2.1. <i>la peur irraisonnée</i>	101
1.2.2. <i>la vie de débauche</i>	110
1.2.3. <i>boire "pour que la vie ressemble à une vie"</i>	123
1.2.4. <i>le suicide</i>	133
<i>D'un monde à l'autre</i>	147
2. UN AUTRE MONDE	150
2.1. L'obsession de la fiction	152
2.2. La distorsion des dimensions	211
2.2.1. <i>le pays mythique</i>	211
2.2.2. <i>la glorification du passé</i>	232
<i>Vers l'abolition de la souffrance</i>	263

3. UN MONDE A FIGURE HUMAINE	265
3.1. Le monde onirique	269
3.2. La folie	318
 CONCLUSION	 331
 ANNEXE	 338
1. Résumés des œuvres	339
2. Texte original des citations	361
3. Index des œuvres citées	390
4. Bibliographie.....	393

Prologue : le miroir déformant, reflet du désir

En 1883, un jeune étudiant en médecine collabore à des revues littéraires¹, et son ironie un peu amère, son sens du comique le font remarquer. Mais se limiter à ces observations est impossible. Dès les premiers récits se mettent en place les principaux thèmes de l'œuvre future: difficulté à communiquer, mal-être, sentiment de ne pas avoir de place sur terre, indifférence. Ainsi, le *Miroir déformant* (*Krivoje Zerkalo*)² contient-il déjà une réflexion sur la difficulté de vivre et les moyens de détourner la réalité. Comme les autres œuvres de cette époque, le récit est très court : trois pages suffisent à raconter cette histoire loufoque, fantastique, follement drôle et terriblement triste à la fois.

Le récit est une parodie de récit d'épouvante, dont Čexov était coutumier dans les premières années de sa carrière³:

"Le vent gémissait et hurlait. Quelqu'un sanglotait dans la cheminée et, à travers ces sanglots, perceait une sorte de désespoir. (...) Les gémissements du vent s'étaient faits encore plus plaintifs, les rats couraient (...). Mes cheveux se dressèrent sur ma tête (...)." (P., t.I, 659⁴) *

¹ A partir de 1880, Čexov collabore à diverses revues, parmi lesquelles on trouve surtout *Oskolki* (Les Eclats), *Zritel'* (Le Spectateur), *Budil'nik* (Le Réveille-Matin). Jusqu'en 1888, les récits sont signés d'un pseudonyme, le plus souvent A. Čexonte.

² Paru en 1883 dans le numéro 2 de la revue *Zritel'* (*Le Spectateur*) sous le pseudonyme A. Čexonte.

³ A. P. ČUDAKOV estime que ce récit a été écrit en 1882 (*Poetika Čexova*, Moskva, Nauka, 1971, 23cm, 292 p., p.14)

⁴ Dans le corps du mémoire, je donnerai pour citation les traductions des textes dans la version de La Pléiade (notée "P." entre parenthèses, avec le numéro du tome et celui de la page, les

Prologue

Dans la sinistre demeure familiale, le narrateur découvre un miroir qui lui renvoie une image déformée et monstrueuse de lui-même :

"(...) les traits de mon visage étaient tordus en tous sens : j'avais le nez sur la joue gauche, le menton était coupé en deux et s'étirait de biais." (P., t.I, 660) *

Cette image le fait rire, mais sa femme, qui se regarde dans le même miroir, a une réaction très différente : après s'être mise à trembler, elle s'évanouit. Privée du miroir par son mari qui craint pour sa santé, elle se laisse mourir de faim, en proie au désespoir. Lorsqu'on lui rend le miroir, elle s'installe devant et ne le quitte plus des yeux. Quand le récit commence, elle est dans la même position depuis dix ans. L'explication de cet engouement est simple : la femme est laide, et le miroir, qui déforme les traits, lui donne une beauté qu'elle n'a pas. Avant elle, l'aïeule de son mari avait vécu la même expérience : elle dormait avec son miroir et avait même exprimé le vœu d'être enterrée avec lui. Mais, ironie du sort et de l'auteur, le miroir était trop grand pour son cercueil.

La femme du narrateur a une réaction étonnante : au lieu de prendre le miroir pour ce qu'il est - un objet défectueux - et l'image qu'il renvoie pour une simple illusion d'optique, elle considère ce qu'elle voit comme le reflet exact de son visage. Tout le reste de sa vie, l'opinion des autres, le regard de son mari lui apparaissent comme faux et mensongers :

"Ah ! Si je m'étais vue plus tôt, si j'avais su ce que j'étais en réalité, jamais je n'aurais épousé cet homme ! Il n'est pas digne de moi" (P., t.I, 661) **

chiffres romains précédant éventuellement l'abréviation correspondant à l'acte). On trouvera en annexe le texte original de ces citations, appelé par une ou plusieurs étoiles, page par page.

Prologue

"En réalité", dit-elle. La substitution est ainsi complète : à la vraie réalité, qui ne lui convient pas, parce qu'elle est laide, parce qu'elle n'a pas fait un mariage magnifique, parce qu'elle est insatisfaite, elle substitue une autre réalité, celle que lui offre le miroir, celle qu'elle désire. Mais cette deuxième réalité est contraignante : dès qu'elle s'écarte du miroir magique, sa beauté s'efface, elle revient à sa vraie vie, à sa laideur. Aussi, pour ne plus rien savoir de cette femme laide, elle ne quitte plus le miroir des yeux. Son mari non plus, du reste, puisque la femme qu'il voit dans le miroir lui plaît manifestement plus que celle qu'il avait épousée :

"(...) le visage de ma femme est ensorceleur ; et une passion folle, sauvage, m'envahit. " (P, t.I, 661) *

Côte à côte, le mari et la femme, lui, l'homme aux traits normaux, horriblement déformé ; elle, la femme laide, devenue superbe par cet artifice, passent leurs journées à se contempler dans ce miroir, qui leur offre ce que la vie ne leur avait pas donné, et qu'ils ont su lui prendre, quitte à tricher, quitte à ne plus vivre vraiment.

Ce récit est comique, d'un comique cruel, et pas un instant, pendant la lecture, le lecteur ne prend en pitié ses protagonistes, veules, hystériques et irritants. Cependant, à la réflexion, c'est un vrai drame qui se joue. Quelle est-elle, cette vie passée devant un miroir déformant, qui n'est plus qu'un simulacre ? Et surtout, quelle est-elle, cette vie réelle qui entraîne les hommes à de tels expédients pour en supporter le poids ?

J'ai souhaité garder ce récit en mémoire, tout au long de ce travail, comme une sorte de fil d'Ariane qui me guiderait à travers les autres œuvres. Dans toutes celles qui figureront ici, un ou plusieurs personnages

Prologue

ont eux aussi trouvé leur "miroir déformant", leur pourvoyeur d'illusions. Certes, l'artifice n'est presque jamais aussi évident, sauf dans *Višňevyj Sad* (*La Cerisaie*, 1904), où les parties imaginaires de billard que joue Gaev sont manifestement du même ordre. Certes, les "miroirs déformants" sont de toutes sortes, certains choisis consciemment, d'autres inconsciemment. Certes, les rapports des personnages à leur miroir sont variés. Cependant, tous ces personnages l'utilisent à la même fin : échapper à leur réalité, même si le bonheur ou la satisfaction sont rarement présents, et en tout cas jamais atteints par le biais de ces illusions. Le concept de réalité se rapportera ici à une acception très large du mot : d'une part, à tout ce qui existe effectivement, tout ce qui a une consistance et une effectivité ; d'autre part, à tout ce qui peut être l'objet d'une réflexion précise, mais n'existe pas en soi, indépendamment de la représentation que s'en fait notre pensée.

Les études tchékhoviennes ont dévoilé diverses facettes de l'œuvre immense laissée par Čexov (1860-1904), sans pour autant en épuiser les ressources. Du réalisme⁵ au naturalisme, de la pensée révolutionnaire⁶ au pessimisme le plus absolu, les analyses extrémistes ont toutes été passées en revue, sans qu'aucune soit définitivement satisfaisante. Donald Rayfield recense différents courants de critique :

⁵ J. HRISTIĆ, *Le Théâtre de Tchekhov*, L'Age d'homme, Lausanne, 1982, 21cm, 190 p. : "Tchékhov semble avoir poussé jusqu'à ses extrêmes limites le drame réaliste bourgeois comme drame de la vie privée où tout ce qui se passe a une portée et un écho limités", p.80

⁶ I.A. GURVIČ considère que tous les récits de Čexov sont dans l'attente du dénouement de la période historique de l'ancien régime (*Proza Čexova : čelovek i dejstvitel'nost'*, Moskva, 1970, 21cm, 184 p., p.19).

Prologue

"Une opinion voit la pièce [tchékhovienne] comme un requiem pour une noblesse décadente, la prophétie d'un nouvel âge de bon sens et d'égalité sur le point d'apparaître. Une autre, plus à la mode et plus sophistiquée, considère la pièce comme le constat de l'absurdité de la condition humaine, qui n'a ni issue, ni développement, ni raison. Enfin, nous sommes sommés de considérer le drame comme d'un réalisme ultime (...)"⁷

Le critique remarque également que ces diverses opinions ne tiennent pas compte des récits écrits à la même époque que les pièces. Il ne reste plus aux commentateurs contemporains qu'à se glisser dans un interstice, à évaluer les nuances offertes par l'auteur, et à proposer une analyse en demi-teinte des problèmes d'interprétation suscités par ses œuvres.

Dans un travail précédent consacré au thème du renoncement, particulièrement dans les œuvres dites de la maturité (1891-1904), j'avais cherché à mettre en évidence l'évolution des personnages tchékhoviens dans leur rapport au monde et à la vie. De spectateurs impuissants, assistant à leur propre déchéance, ils deviennent au fil des œuvres, notamment dans les quatre grandes pièces de théâtre, des acteurs passionnés de leur destinée. Spectateurs impuissants, comme Sorin (*Čajka / La Mouette*, 1896), Andrej (*Tri Sestry / Les Trois Soeurs*, 1904) ou l'Inconnu (*Rasskaz Neizvestnogo Čeloveka / Récit d'un Inconnu*, 1893), ils ont perdu leur idéal au cours d'une bataille non avenue, ils ont été phagocytés par un quotidien désespérément puissant, ils n'ont pas vécu et se retrouvent un matin, dépourvus de tout, leurs rêves brisés, leurs idéaux piétinés, contraints de mener un simulacre de

⁷ D. RAYFIELD, *Chekhov, the evolution of his art*, Paul Elek, London, 1975, 21cm, 266 p., p. 2
 ["One view sees the plays as a requiem for the degenerate gentry, a prophecy of a new age of sanity and equality shortly to dawn. Another, more fashionable and sophisticated, takes the plays

Prologue

vie dans un monde désormais, et pour toujours, hostile. Acteurs passionnés comme Treplev (*Čajka*), Sonja (*Djadja Vanja / Uncle Vania*, 1897) ou Gromov (*Palata n°6 / La Salle n°6*, 1892), ils refusent un monde inintelligible, absurde, ils refusent la déchéance, la mort à petit feu. Leur grandeur, leur dignité est tout entière concentrée en ceci : leur ultime décision, la plus tragique, celle de renoncer à l'idée de bonheur, à un idéal, avant de se les voir ôter ignominieusement, sournoisement, par ce qu'ils appellent tout simplement "la vie". Définitivement, radicalement, au prix parfois d'un suicide, ces personnages s'affirment comme ayant fait un choix, et ce choix leur offre, ne serait-ce qu'un instant, la liberté.

Doit-on pour autant en conclure que le renoncement est la vertu suprême prônée par Čexov ? Rien n'est moins sûr. Comme toujours, il nous faut reconnaître que cet auteur ne donne pas à nos questions éthiques de réponse unique et omnisciente. Il nous offre simplement divers aspects de réponses possibles, il nous donne à voir les diverses potentialités humaines, sans jamais les hiérarchiser ni les juger.

Il convient néanmoins d'examiner avec un intérêt tout particulier la dernière œuvre de Čexov, *Višňevyj Sad (La Cerisaie, 1904)*. Cette pièce est remarquable à différents égards, mais ce qui nous intéresse ici relève plus du fond que de la forme. En effet, il n'y a plus ici de *renoncement*, puisqu'il n'y a plus rien qui soit envisagé comme un idéal vital, comme indispensable à l'existence. La raison en est que les personnages de cette œuvre ultime sont absolument détachés du monde, qu'ils n'en font pas partie. Ljubov' et Gaev ne renoncent pas à la Cerisaie, car ils n'ont aucun contact avec la

to be a statement of the absurdity of the human condition, in which there is no escape, no development, no reason. Thirdly, we are enjoined to look at the drama as ultimate realism (...)]

Prologue

réalité. Plongés dans un monde onirique composé d'odeurs et de parties de billard imaginaires, d'amours malheureuses et de choses animées, ils se sont, depuis toujours, inventé une autre vie. Réfugiés dans un passé idéalisé, dont la chambre d'enfants est le symbole, ils ont opté pour une éternité qui les coupe définitivement du monde. Il est donc possible, rétrospectivement, de s'interroger sur les rapports qu'entretiennent les personnages tchékhoviens avec la réalité : dans quelle mesure sont-ils en adéquation avec le monde qui les entoure, et le sont-ils? L'intérêt pour le temps qui passe (qui *est passé*), sa subjectivisation totale, l'alcoolisme, les maladies mentales, les actes manqués - tout ceci ne relève-t-il pas d'un mal-être si général, si désespéré, que ces personnages refusent, à divers degrés, d'entrer de plain-pied dans une réalité effrayante et absurde ? Peut-on voir dans tous ces symptômes une origine commune : le refus du monde et de l'incompréhension qui l'accompagne ? Alors le comportement énigmatique d'Ivanov (*Ivanov*, 1887) prendrait un sens, de même que celui d'Ognev (*Veročka / Véra*, 1887), et de bien d'autres personnages tchékhoviens.

Il sera intéressant d'appliquer cette analyse non seulement aux œuvres dramatiques principales, mais aussi aux récits, qui constituent un vaste champ d'investigations, et ne peuvent en aucun cas être négligés dans l'optique d'un travail de recherche sur l'œuvre de Čexov⁸. J'ai choisi d'étudier les récits à partir de 1885, date où l'activité d'écrivain de Čexov se mue en une véritable activité créatrice, se libérant des seules contraintes financières. Cette limitation chronologique n'est pas sans appel. A.F.

⁸ "Qu'était Tchekhov ? Etait-ce un génial conteur qui écrivait aussi des pièces, ou un dramaturge de génie qui savait aussi écrire des récits ? L'opinion régnante veut qu'il soit plutôt un grand conteur ayant écrit quelques excellentes pièces (...)", J. HRISTIC, *op.cit.* , p.34. Il faut néanmoins remarquer que l'opinion qui prévaut en Occident est plutôt à l'opposé de celle-ci.

Prologue

Kroškin⁹ considère, à la suite de V. Korolenko, que la deuxième période, celle des récits "tragiques", commence en 1887. V.B. Kataev¹⁰ établit une date charnière en 1888, quand la "révélation", qui était au cœur des récits antérieurs, disparaît. De même, I.A. Gurvič¹¹ considère que Čexov cesse d'être un humoriste à partir de 1888. Il concède néanmoins que, dès le milieu des années 1880, l'auteur cherche plus à comprendre, et que ses héros découvrent alors la nécessité d'une meilleure vie. Tout en respectant ces diverses opinions, j'ai choisi d'adopter un point de vue strictement matérialiste, considérant qu'un environnement social correct est à la base d'un travail sérieux. En ceci, je rejoins le point de vue de D. Rayfield¹² :

"La liberté du choix des sujets et de leur traitement [offerte par *Peterburgskaja Gazeta*, à laquelle Čexov contribue à partir d'avril 1885] explique d'une certaine façon la variété et l'originalité des récits de 1885, alors que jusque là Čexov avait le choix entre se conformer aux préjugés des hebdomadaires humoristiques et placer gratuitement son travail dans *Priroda i Oxota*"

⁹ A.F. KROŠKIN, "Tragičeskoe v rasskazax Čexova", *Tvorčestvo Čexova*, Otv. Red. L.P. Gromov, t. II, pp.81-89, Rostov, Rostovskij-na-Donu Institut, 12 tomes, 1976, 23cm

¹⁰ V.B. KATAEV, *Proza Čexova, problemy interpretacii*, Moskva, 1979, 17 cm, 326 p.

¹¹ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.119

¹² D. RAYFIELD, *op.cit.* , p.38 ["Freedom of choice and treatment goes some way towards explaining the variety and originality of the stories of 1885, as up till then Chekhov could choose only between conforming to the preconceptions of the humorous weeklies and placing his work unpaid in *Priroda i Okbota*."]

Prologue

De même, O.A. Petrova¹³ fait remarquer que les œuvres de jeunesse de Čexov sont peu étudiées et généralement dévalorisées. Il me semble donc juste de m'intéresser aux récits de cette période de jeunesse, dans la mesure où l'on peut considérer, avec D. Rayfield, que les œuvres tardives y sont en germe¹⁴. Parmi les récits écrits à partir de cette date, j'en ai choisi trente, qui m'ont paru significatifs. A l'aide de ce corpus, je tenterai d'identifier de façon évidente les rapports qui unissent le personnage tchékhovien au monde qui l'entoure, et, par ce biais, de mieux appréhender cet univers complexe qu'a laissé l'auteur à notre réflexion.

La vie n'est pas simple pour le héros tchékhovien : ennuyeuse, monotone, elle est aussi cruelle, et ne donne jamais ce qu'elle semblait promettre. Les médecins sont dépossédés de leur science, leurs malades meurent entre leurs mains ; les universitaires sont affaiblis, leurs travaux ne mènent à rien ; les amoureux sont trahis, leurs sentiments ne sont que du vent ; les jeunes filles nobles sont désespérées, aucune passion romanesque ne vient troubler leur cœur ; les hommes mariés sont désabusés, leur quotidien est un enfer. Certains ont cependant trouvé une parade : en équilibre sur un fil, ils évoluent dans une sorte de demi-monde, dans une réalité estompée. Ils ont fait la part de ce qu'ils ont et de ce qu'ils

¹³ "Même dans des études aussi intéressantes et profondes [que celles de Čudakov, Kataev, Gromov et d'autres], on ressent le peu de valeur que l'on accorde à la période la plus ancienne de l'œuvre de Čexov, ainsi que la tentative de la séparer des œuvres postérieures", O.A. PETROVA, "Problemy ženskoj emancipacii v xudožestvennoj traktovke Čexova", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.* . t. XI, pp.2-12. ["No daže v takix interesnyx i glubokix issledovanijax oščuščajetsja nedoocenka samogo rannego perioda tvorčestvo Čexova, stremlenie otdelit' ego ot proizvedenij posledujuščix let."]

¹⁴ D. RAYFIELD, *op.cit.* ., p.33

Prologue

souhaiteraient avoir, et ont choisi de ne pas choisir. Toute une série de subterfuges leur permettent de participer au monde réel et à leur monde idéal : l'alcool coule à flots, le jeu pimente la vie, la peur la tient à distance, et le suicide parfois règle tous les problèmes. Le monde de ces héros-là est en péril, mais il existe encore.

Les autres personnages ont franchi le pas : ils se sont créé un autre monde, une autre réalité, qui leur convient et répond à leurs demandes. L'immersion dans l'art ou la science les rend aveugles à tout le reste : détresse, temps qui passe, amour ou haine. L'espace se disloque : on idéalise Moscou, Paris ou Jérusalem, et l'on attend avec ferveur l'éventualité improbable d'y vivre. Le temps est aboli : le passé est la référence, le futur sera glorieux, le présent n'est qu'un futur passé, et rien de ce qui s'y joue n'est important. La seule modalité possible est le monde tel qu'il devrait être: compréhensible, avec des règles aussi simples que celle du billard ou de la littérature romanesque, aussi simples qu'un règlement scolaire ou qu'un numéro de cirque. Des règles fixées à tout jamais, inaliénables, que l'on ne peut transgresser, et qui assurent la permanence qui fait défaut à la vraie vie. Parfois, la pathologie rattrape les personnages, et leur monde onirique devient leur folie, qui n'est que l'écho de la folie du monde, la seule réponse qu'ils peuvent lui donner.

1. Un monde en péril

PREMIERE PARTIE

1. UN MONDE EN PERIL

1. Un monde en péril

La vie semble cruelle pour les héros tchékhoviens : ils perdent leur amour, leur réputation, la passion pour leur travail. Ils s'ennuient à mourir au fond de leur province, voient passer les années et faiblir leur volonté, croulent sous les dettes et la rancœur. Bien que Čexov ait généralement la réputation d'un écrivain bienveillant, il a aussi été considéré comme cruel¹⁵, réservant un sort malheureux à ses héros. Il ne faut cependant pas les prendre pour des victimes : ils ne sont jamais totalement innocents¹⁶. Si la "faute personnelle" des premiers récits disparaît dans le milieu des années 1880, elle n'est que remplacée par la "faute involontaire"¹⁷. La perspective d'un avenir brillant à l'université s'enfuit ? Andrej (*Tri Sestry*) y a-t-il seulement cru ? Trofimov (*Višnevij Sad*) a-t-il seulement tenté d'avoir ses examens ? L'amour semble se refuser ? Mais était-ce de l'amour que ressentait Šamoxin (*Ariadna*) pour Ariadna ? Une femme meurt sur la table d'opération ? Astrov (*Djadja Vanja*) et Trileckij (*Bezotcovščina*) n'ont-ils pas délaissé leur science au profit d'autres occupations ?

¹⁵ "(...) pendant des décennies, les chercheurs et les critiques ont plus souvent parlé de la bonté de Čexov, de sa sensibilité, de ses efforts pour aider les gens à devenir meilleurs. Cependant, ces derniers temps, on recommence à considérer Čexov comme un écrivain tendancieux, agressif et cruel". V.M. MARKOVIČ, "Puškin, Čexov i sud'ba «delejuščej dušu gumannosti»", *Čexoviana, Čexov i Puškin*, pp.19-34, Nauka, Moskva, 1998, 21.5 cm, 332 p. ["(...) na protjaženii neskol'kix desjatiletij issledovateli i kritiki čašče pisali o čexovskoj dobrote, čutkosti, stremlenii pomoč' ljudjam stat' lučše. Odnako v poslendnee vremja Čexova opjat' načinajut vosprinimat' kak pisatelja tendenciosnogo, agressivnogo i žestokogo."]

¹⁶ "Dans beaucoup de ses oeuvres, Čexov représente un héros qui s'est moqué de sa vie. Maupassant représente un homme dont la vie s'est moquée" Z. PAPERNYJ, "Smysl i bessmyslica žizni u Čexova i Mopassana", *Čexoviana, Čexov i Francija / Tchékhoviana, Tchékhov et la France*, pp. 57-67, Nauka, Moskva, Paris, 1992, 25cm, 277p.[" Vo mnogix proizvedenijax Čexov risuet geroja, kotoryj posmejalsja nad svoej žizn'ju. Mopassan izobražajet čeloveka, nad kotorym posmejalas' žizn'."]

¹⁷ I. A. GURVIC, *op.cit.* ., p.119. La notion de "faute" renvoie à un jugement moral qui me semble plus relever du critique lui-même, assujetti à un certain courant de pensée, que de l'auteur. Néanmoins, la remarque garde toute sa pertinence si l'on remplace la "faute" par la "responsabilité".

1. Un monde en péril

Certes, le monde est hostile, et la réalité souvent difficile à vivre, et plus encore à accepter. Aussi, certains personnages vivent-ils dans un rapport particulier au monde : ils en acceptent une partie, et tentent de concilier ce qu'ils souhaitent et ce qui est. Ils savent que le monde existe, qu'il obéit à ses propres lois, rarement compatibles avec leurs espérances, et que le nier est impossible. Néanmoins, ils le fuient, le détournent, l'arrangent à leur manière, afin qu'il soit supportable.

Certains évoluent comme des funambules, dans une tentative de concilier leurs désirs et leur quotidien. Ils semblent avoir conclu une sorte de pacte avec la réalité, qui tiendrait plus ou moins du *no man's land*. Dans une certaine limite, sous certaines conditions, le monde ne se rappelle pas à eux, et ils peuvent encore croire à toutes sortes de mythes personnels, qui leur sont indispensables. Un professeur harcelé par une demoiselle en mal de mari se confie à son journal (*Iz zapisok vspyl'čivogo človeka / Fragments du journal d'un irascible*, 1887) : il est en colère, très en colère, il ne se laissera pas faire... mais épouse la jeune fille sans piper mot ! Lebedev (*Ivanov*) vit un enfer : sa femme est une harpie pingre et stupide, sa vie sociale est un simulacre, son ami Ivanov n'est plus le même. La vodka lui redonne un peu de forces, et en tout cas la possibilité de passer un moment avec ses compagnons. Maša (*Čajka / La Mouette*) prise et boit plus que de raison, pour échapper à la double vision de Treplev amoureux d'une autre et de son propre mariage avec Medvedenko. D'autres préfèrent fuir ou occulter ce qui les dérange, dans un engrenage qui souvent met en péril leur santé. Gurov (*Dama s sobačkoj / La Dame au petit chien*, 1899) et Laevskij (*Duel' / Le Duel*, 1891) méprisent leur vie : le premier collectionne les aventures pour oublier sa femme prétentieuse ; le deuxième se ruine au jeu pour oublier sa

1. Un monde en péril

propre médiocrité. Volodja (*Volodja / Volodia*, 1887) entre en confrontation brutale avec le monde adulte et la sexualité : il ne peut le supporter et se suicide¹⁸. Le monde où évoluent ces personnages est sans cesse remis en question : il n'est pas nié, mais simplement déformé ou refusé, en tout ou en partie seulement. Cependant, ce refus, cette mise en péril de la réalité n'apportent pas le bonheur aux héros. Au mieux, et pour certains seulement, une illusion de bonheur, éphémère et conditionnel.

¹⁸ "les vétilles de la vie, la trivialité (...) -cette force destructrice agit de diverses façons sur les héros tchékhoviens. Les uns s'y laissent tellement prendre qu'ils deviennent eux-mêmes triviaux (...). Les autres meurent dans la confrontation avec le mal, en ne l'acceptant pas (...). " A.F. KROŠKIN, "Tragičeskoe v rasskazax Čexova" *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.II, pp.80-89. ["Meloči žizni, pošlost' (...) -eta gubitel'naja sila po-raznomu dejstvuet na čexovskix geroev. Odni poddajutsja ej nastol'ko, što sami stanovjatsja pošljakami (...) Drugie gibnut v stolknovenii so zlom, ne primimaja ego (...)"]

CHAPITRE 1.1.

UN CONTRAT DE DUPES : LES FUNAMBULES

1.1.1. *l'inertie*

Le monde est en mouvement autour des héros tchékhoviens : le chemin de fer se répand¹⁹, les assemblées provinciales, nées en 1864, se développent, de nouvelles idéologies voient le jour²⁰. L'idéal tolstoïen se diffuse, avec sa vision d'un "Eden rural"²¹ et la non résistance au mal, la bourgeoisie prend le pas sur la noblesse, le dix-neuvième siècle tend à sa fin. Cependant, les paysans continuent de mourir de faim, l'alcool fait des ravages, le travail épuise les plus courageux, l'amour n'apporte aucun réconfort. Aucun changement semble n'être bénéfique aux personnages, ni dans la vie sociale, ni dans la vie privée. Décès, mariages, arrivée de nouveaux venus : aucun événement n'est positif. Aussi, certains personnages choisissent-ils le statu quo. Peut-être, à condition de ne pas

¹⁹ "(...) le chemin de fer et les banques symbolisaient les forces inexorables qui brisaient ce qui restait du vieux monde", D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.28 ["(...) the railways and the banks were symbols of inexorable forces breaking up the remnants of the old world."]

²⁰ A.F. KROŠKIN remarque que "les héros de Čexov restent définitivement éloignés d'un événement aussi important que la diffusion de l'idéologie marxiste à cette époque". "Tragičeskoe v rasskazax Čexova" *Tvorčestvo Čexova, op.cit.* . ["Ot takogo velikogo sobytija, kak rasprostraneniye marksistoj ideologii v etu poru, geroi Čexova ostajutsja beskonečno daleki."]

²¹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.114 : " [après le retour de Saxalin] Čexov ne peut plus suivre Tolstoj vers un Eden rural qui sauverait l'humanité de la Sodome et Gomorrhe de la civilisation urbaine (...). ["No longer can Chekhov follow Tolstoy towards a rural Eden that will save mankind from the Sodom and Gomorrah of urban civilisation (...)."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

bouger, rien ne changera-t-il plus. Statiques, ils attendent que la vie décide pour eux. Ce qu'elle fait, du reste, mais jamais d'une façon qui corresponde aux aspirations qu'on leur connaît. Leur désespoir n'a d'égal que leur dérisoire projet de vengeance, avorté avant d'avoir été mis en place.

Le héros du récit *Košmar*²² (*Cauchemar*), Kunin, est un jeune membre de la commission des affaires rurales. Plein d'enthousiasme, il convoque le curé du village, le père Jakov, à propos de la création d'une école paroissiale, dont on lui a confié la tutelle. Mais le prêtre ne répond pas à ses attentes :

"(...) l'attitude du père Iakov, sa façon de poser les mains sur ses genoux et de s'asseoir au bord du siège lui apparaissaient comme un manque de dignité et même de la servilité." (P., t.I, 1134) *

Kunin revient tout juste de Saint-Pétersbourg. Il s'est installé dans son domaine un an auparavant, mais n'a jamais encore rencontré le prêtre, ni manifestement personne d'autre au village. Plein d'enthousiasme pour la mission qu'on lui a confiée, qui est probablement la première, il semble ne pas avoir pris conscience qu'il n'est plus à la capitale. Face au père Jakov qui lui explique qu'il manque d'argent pour ouvrir l'école, Kunin rejette immédiatement l'éventualité de la financer lui-même :

"C'est regrettable, mais je ne possède pas cette somme actuellement, répondit Kounine. Mon voyage m'a ruiné ... j'ai même fait des dettes. Mais, en nous y mettant tous, nous imaginerons bien quelque chose." (P., t.I, 1135) **

²² Paru en 1886 dans le numéro 3621 de la revue *Novoe Vremja*

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Tandis qu'il discourt sur les divers moyens de récolter l'argent nécessaire, le prêtre paraît ne pas l'écouter, ou ne pas le comprendre. Il ne s'anime que lorsqu'un domestique apporte le thé. Il en déguste chaque gorgée, mange un petit morceau de gâteau et enfouit le reste dans sa poche. Toute cette attitude déplaît fort à Kunin, parce que le père Jakov ne correspond pas à l'image qu'il se fait des prêtres :

"Où l'évêque avait-il les yeux quand il a ordonné cet individu ? Pour qui prennent-ils les gens quand ils leur donnent de tels éducateurs ? Il y faut des hommes qui ... Et il se mit à songer à l'image que devraient offrir les prêtres russes." (P., t.I, 1136) *

Cette image, c'est finalement celle qu'il souhaiterait avoir de lui-même. En effet, il s' imagine aussitôt comme un prêtre parfait, et se met à composer un sermon. Il ne s' imagine pas consolant les malades ou enterrant les morts, mais haranguant les foules du haut de sa chaire. Sa vision de la prêtrise est celle du pouvoir, de la possibilité de diriger les consciences. Il lui semble être plus à même de remplir ces tâches que Jakov lui-même, et décide de lui faire cadeau des sermons qu'il a écrits.

Dans ces bonnes dispositions, Kunin se rend à l'église le dimanche suivant. Il est surpris par sa pauvreté, mais également ému, parce que, d'une certaine façon, cette église correspond à une image bien précise : celle d'une église de campagne, qui incite à l'humilité et au repentir.

"Pour une âme pure, qu'il doit faire bon prier ici..., songea Kounine. Si à Rome on est frappé par la magnificence de Saint-Pierre, combien on est touché, ici, par cette humilité et cette simplicité..." (P., t.I, 1137) **

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Un incident est particulièrement frappant et significatif de l'attitude de Kunin envers son environnement. Entré dans l'église, il s'étonne de n'y voir que des vieillards et des enfants. En y regardant de plus près, il se rend compte qu'il s'est trompé, et que les vieillards sont en fait des jeunes hommes. Suit un commentaire ironique de Čexov :

"Il n'attacha d'ailleurs aucune signification particulière à cette légère erreur d'optique." (P., t.I, 1137) *

Fortuné, oisif, et tout à son émotion préfabriquée, Kunin ne se pose aucune question sur l'origine de cette méprise, à savoir que les jeunes paysans sont probablement épuisés et marqués par des conditions de vie épouvantables. Son attirance pour l'église ne dure cependant pas assez longtemps pour qu'il suive l'office en entier, à cause de son dégoût du père Jakov, qu'il trouve maladroit, mal habillé et inexpérimenté. Il se rend néanmoins chez lui, où il demande du thé, et tente de lui faire savoir, par des moyens détournés, qu'il le considère comme un mauvais prêtre. Jakov n'écoute absolument rien de ce que dit son hôte, et le thé n'arrive pas. Furieux, Kunin rentre chez lui, et décide d'écrire à l'évêque pour demander le renvoi du prêtre qui, selon lui, ne s'intéresse nullement à l'école et n'est pas digne de sa fonction.

Toute la semaine, le prêtre revient chez Kunin, qui ne le reçoit que le dimanche suivant. C'est alors qu'a lieu l'explication : le prêtre sollicite la place du secrétaire de Kunin, restée vacante, afin de gagner plus d'argent. Kunin est choqué, mais Jakov se lance dans l'exposé complet de ses revenus et dépenses. Il s'avère alors qu'il n'a absolument rien pour vivre, étant donné qu'il s'occupe de son frère, séminariste, de l'ancien curé de la paroisse, renvoyé parce qu'il buvait, et qu'il doit en outre payer sa charge à

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

l'Eglise. Jakov raconte encore que même les notables du pays sont pauvres, que la femme du docteur fait elle-même sa lessive, tôt le matin, afin de ne croiser personne ; que lui-même n'avait pas de thé à offrir à Kunin lorsque celui-ci était chez lui. Il peint le tableau d'une misère qu'il a lui-même du mal à concevoir, alors qu'il la vit tous les jours :

"Comment peut-il se passer des choses pareilles en ce monde, Seigneur ! Des choses telles que si les journaux l'écrivaient, les gens ne le croiraient pas...Et quand tout cela finira-t-il ? " (P., t.I, 1144) *

L'ensemble de cette dernière conversation entre les deux hommes révèle que la réaction de Kunin relève, plus que de la compassion, du doute et de la peur. Malgré l'air sincère du prêtre, ses larmes, son agitation, Kunin refuse dans un premier temps de croire à ce qu'il lui dit. Vient ensuite la peur d'avoir trop bien compris :

" (...) ne sachant où se fourrer pour ne pas voir les yeux brillants de larmes de son hôte. " (P., t.I, 1143) **

"(...) effrayé par le ton du prêtre." (P., t.I, 1144) ***

"Tout cela paraît quand même invraisemblable..., dit Kounine en s'asseyant, et en regardant presque avec effroi le visage blême du père Iakov." (P., t.I, 1145) ****

"Kounine n'osait pas penser que le père Iakov était venu tous les jours à pied : Sinkovo était à sept ou huit verstes (...)." (P., t.I, 1146) *****

C'est en effet à une réalité terrifiante qu'est confronté tout à coup le jeune nobliau, probablement plus habitué aux frayeurs des paris et des tables de jeu. Kunin passe ensuite par la phase de la "révélation", dont parle

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

par V.B. Kataev²³. Pris d'une soudaine frénésie philanthropique, il imagine tout le bien qu'il fera à ces gens qu'il ne connaît pas, demandant des messes, distribuant de l'argent. Mais son enthousiasme retombe aussitôt : d'abord, faisant ses comptes, il prend conscience qu'il a dilapidé sa fortune. Ensuite, il se souvient qu'il a demandé le renvoi du prêtre.

"Ce souvenir emplit son âme entière d'un sentiment aigu de honte, vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis de l'invisible vérité. "
(P., t.I, 1147) *

A aucun moment, Kunin ne se demande s'il peut encore défaire le mal qu'il a fait. La honte prend le pas sur tout le reste, et il oublie aussitôt la misère des villageois pour se concentrer sur ses propres actes. La conclusion de l'auteur ne laisse aucun doute. Curieusement, elle ressemble à la morale d'une fable, ce qui est relativement rare dans les œuvres de Čexov:

"Ainsi commença et s'acheva l'effort sincère que faisait pour se montrer utile, un homme bien intentionné, mais par trop repu et irréfléchi, comme il y en a tant d'autres." (P., t.I, 1147)**

L'utilisation du perfectif²⁴ est sans appel : Kunin ne fera rien de ces charitables propositions. Pour agir, il lui faudrait d'abord affronter ce qu'il est - un jeune noble ignorant des affaires qui lui ont été confiées -et ce qu'il a fait- un acte de délation, cruel et gratuit. Ces réalités sont manifestement au-dessus de ses forces.

²³ V.B. KATAEV, *op.cit.* .

²⁴ "Tak načalas' i zaveršilas' iskrennaja potuga (...)"

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Dans le récit *Neščast'e*²⁵ (*Fatalité*), c'est Andrej, le mari de Sof'ja Petrovna, qui s'enlise dans le statu quo. La critique a trouvé dans cette œuvre l'influence de Tolstoï²⁶, tant pour le sujet que pour une partie de son traitement. Tandis que sa femme est courtisée par Il'in, un voisin de villégiature qu'ils connaissent depuis cinq ans, le notaire Lubjancev ferme les yeux. Sof'ja Petrovna et Il'in ont des discussions de plus en plus intimes, tournant toujours autour d'un même sujet : il l'aime, elle est mariée et lui demande de se contenter de son amitié. M.V. Kuznecova²⁷ voit dans ce récit la combat de la raison (Sof'ja) contre la passion (Il'in). La jeune femme est manifestement au bout de sa résistance : l'amour d'Il'in est flatteur, son mari et sa fille n'éveillent en elle aucun sentiment, si ce n'est de l'agacement. Elle se sent faiblir et demande à son mari qu'il l'emmène en voyage. Lubjancev y réfléchit à peine :

²⁵ Paru dans la revue *Novoe Vremja* le 16 août 1886

²⁶ M.V. KUSNECOVA consacre un article au rapprochement de ce récit avec celui de Tolstoï, *D'javol, "«Neščast'je» A.P. Čexova i «D'javol» L.N. Tolstogo*, *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.IV, pp.7-14.

A.P. ČUDAKOV fait la distinction entre les détails "tolstoïens", utiles à la compréhension du récit ; et les détails typiquement tchékhoviens, "signe d'une vision de l'homme dans la totalité de ses traits essentiels et contingents" ["(detal') -znak videnija človeka v celostnosti ego suščestvennyx i slučajnyx čert".]. Il rapproche les pensées de Sof'ja, regardant son mari manger, de celles d'Anna Karenina (les oreilles de Karenin). p.170, *Poetika Čexova*, Nauka, Moskva, 1971, 23cm, 292 p.

D. RAYFIELD considère que "l'influence de Tolstoï est sensible dans un récit tel que *Neščast'je*, dans lequel l'héroïne, une femme mariée, devient mal à l'aise lorsqu'elle réalise qu'elle encourage un ami de la famille à devenir son amant". ["The influence of Tolstoy shows itself in a story such as *Nesčast'ye* (A Misfortune), in which the heroine, a married woman, becomes uncomfortable as she realises that she is encouraging a family friend to become a lover"], *Čexov, The Evolution of his Art, op.cit.* , p.53.

²⁷ M.V. KUZNECOVA, "«Neščast'je» A.P. Čexova i «D'javol» L.N. Tolstogo", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"Un voyage..., marmotta le notaire en s'étirant. j'y pense moi aussi, mais où prendre l'argent et à qui confier l'étude ? " (P, t.I, 1263) *

Cette réaction n'est pas étonnante, puisqu'il ne sait encore rien des déclarations d'amour d'Il'in à sa femme, ni des sentiments ambigus de celle-ci. Cependant, après une soirée passée à observer Il'in, et un baiser volé dans le jardin, Sof'ja Petrovna se reprend, tente à nouveau de respecter ses principes et renouvelle sa demande à son mari. C'est alors que le lecteur est surpris :

"Mais écoute... , dit-elle, si tu ne pars pas avec moi, tu cours le risque de me perdre ! Je crois que je suis déjà... amoureuse !

- De qui ?

- Cela ne t'est-il pas égal ?, hurla-t-elle.

(...)

- Chimère, fit-il en baillant.

Il n'y croyait pas, mais cependant il prit peur" (P., t.I, 1268) **

La peur du notaire ne se manifeste pas par des questions, des supplications, des cris ou des larmes. C'est une peur raisonnée, une simple peur de l'inconvenance. Il fait un discours théorique à sa femme sur les devoirs maritaux et l'adultère. Il se refuse à croire ce que sa femme lui dit : elle est amoureuse d'un autre, elle va le tromper ; il refuse également de se demander pourquoi, si tout cela est faux, elle aborde ce sujet. Lubjancev se retranche derrière son savoir et son langage de notaire, parlant à Sof'ja Petrovna comme à une de ses clientes. La loi est la loi, le mariage est éternel, et l'adultère ne concerne que les autres. Satisfait de son exposé, il se recouche et s'endort, sans attendre une réponse de sa femme, sans avoir entamé la discussion. Evidemment, il n'a pas répondu aux attentes de la jeune femme, qui se prépare à sortir pour retrouver Il'in. Avant de partir, elle se tourne une dernière fois vers son mari, pour lui proposer de sortir

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

avec elle. Mais le notaire dort, ou préfère faire semblant de dormir : il ne lui répond pas, elle s'en va²⁸.

Le récit *Iz zapisok vspyl'čivogo človeka*²⁹ (*Fragments du journal d'un irascible*) est, au contraire, franchement comique. Le narrateur, Nikolaj, est un jeune financier vivant avec sa mère. Il profite de l'été pour rédiger une thèse sur le " passé et l'avenir de la taxe sur les chiens", mais une jeune fille le poursuit de ses assiduités et l'empêche de travailler. Le jeune homme se berce de l'illusion d'avoir un caractère si fort et d'être si coléreux que la demoiselle en sera pour ses frais. Cependant, il s'avère que la demoiselle se cherche un mari, et que Nikolaj, malgré toutes ses allégations, n'est pas capable de faire face à cette volonté inflexible. Le jeune financier n'est pas épargné par l'auteur, qui le rend d'emblée ridicule par son style infantile, pompeux et affecté³⁰ :

"C'est le matin. Il est dix heures. Maman³¹ me sert une tasse de café. Je le bois et sors sur le balcon pour me mettre immédiatement à ma thèse. (...) Mais j'entends alors des pas suspects au suprême degré !" (P, t.II, 209) *

Ce simple préambule suffit à discréditer totalement Nikolaj : couvé par sa mère, il est manifestement d'une banalité consternante. Il

²⁸ Le récit se termine sur cette chute indéfinie. Voir V. LLEWELLIN-SMITH, qui dit que "Čexov avait peur des femmes, et qu'il dressait rarement le portrait d'une relation sexuelle accomplie." ["Chekhov feared women and rarely portrayed a fulfilled sexual relationship."] Cité par C. MEISTER, *Chekhov Criticism, 1880 through 1986*, Jefferson (N.C.), London : Mc Farland, 1988, 24 cm, 350 p., p.48

²⁹ Paru en 1887 dans le numéro 26 de la revue *Budi'nik*

³⁰ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.121, considère que, dans les récits humoristiques, l'accent est mis sur la "faute personnelle" [ličnaja vina] des personnages.

³¹ "Maman", en français dans le texte

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

décrit ses moindres faits et gestes dans une accumulation de détails particulièrement inintéressants : il trempe sa plume dans son encrier avant d'écrire, met son manteau avant de sortir, déjeune d'un potage, de poulet et de compote, fume une cigarette dans la véranda après le déjeuner... Il considère néanmoins que son existence est assez passionnante, et que ses pensées sont assez profondes, pour justifier la tenue d'un journal intime qui décrirait les avancées scientifiques d'un cerveau génial dans la genèse de son oeuvre.

Tandis qu'il se consacre à cette noble tâche, la jeune fille ne le laisse pas en paix. Tantôt elle a perdu son bracelet, tantôt elle a peur de rentrer seule ou besoin d'aide pour nettoyer les baies. Nikolaj a bien conscience qu'elle est un parasite (il la compare à une sangsue), mais il se trompe complètement sur les intentions de la jeune fille. Il pense en effet qu'elle le croit amoureux d'elle et se fait un devoir de le réconforter. A aucun moment, il ne sent le piège de la demoiselle en mal de mari, bien qu'elle lui fasse des déclarations de plus en plus pressantes, outrageusement artificielles et convenues. Lorsque finalement elle lui vole un baiser -baiser qui sera "surpris" par la mère de la jeune fille, arrivée fort à propos dans la pièce, et qui le mènera tout droit à l'autel, c'est après qu'il lui a fait un exposé complet sur le mariage dans toutes les civilisations et selon la philosophie de Schopenhauer.

Tout au long de ce processus savamment mis en place, et destiné à marier une jeune fille, activité principale des mères oisives et des jeunes filles elles-mêmes, Nikolaj n'a aucune réaction. Il ne sait pas le nom de sa persécutrice, qui peut bien s'appeler Naden'ka, ou Mašen'ka, ou Varen'ka. Même après son mariage, il continue de l'appeler indifféremment par les

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

trois noms, n'ayant pas été seulement capable de retenir le nom de son épouse. Cependant, il se considère comme extrêmement "irascible" (sept occurrences), ne supportant pas qu'on l'empêche de travailler, voire même dangereux, incapable de se contrôler. Le texte est saturé des remarques irréfléchies du jeune homme, qui, bien que de plus en plus soumis à tous les caprices de sa dulcinée, croit fermement avoir assez de caractère pour lui résister. L'une des plus drôles de ses affirmations se trouve vers la fin du texte, lorsque, après avoir sacrifié à l'obstination de la jeune fille sa thèse, ses vacances et l'observation d'une éclipse, et reçu un baiser qu'il ne souhaitait pas³², il se retrouve à l'église :

"Et maintenant on me marie³³. (...) Mener à l'autel un homme irascible, furieux, c'est, à mon avis, aussi insensé que de passer le bras dans la cage d'un tigre en fureur" (P., t.II, 218). *

Evidemment, le mariage a lieu, Nikolaj n'étant pas en mesure de s'y opposer, et ce depuis le début du récit. Il est tombé dans tous les pièges, s'est même jeté la tête la première dans le dernier, qui consistait à lui faire mentionner le mariage. Il n'a su repousser aucun des désirs de la jeune fille, bien que ceux-ci aient suivi une pente assurément dangereuse pour son état de célibataire. A aucun moment il n'a conscience de l'engrenage dans lequel il est pris, se contentant de se plaindre que sa thèse n'avance pas ou d'avoir manqué l'éclipse. Il est aussi, d'une certaine façon, une victime des convenances : on obéit aux dames, on acquiesce aux souhaits du plus grand

³² D. RAYFIELD (*op.cit.*, p.136) range les femmes tchekhoviennes en deux catégories : celles qui ont "l'instinct prédateur", qui sont fortes et repoussantes ; et les femmes "admirables" et "attirantes", qui apparaissent après 1895. Naden'ka-Varen'ka-Mašen'ka fait incontestablement partie de la première catégorie.

³³ "Menja ženjat", et non "Ja ženjus", je me marie.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

nombre, on ne dit pas à une femme qu'on ne l'aime pas... Il ne connaissait pas les règles du jeu, ne savait pas qu'il était en train de jouer :

[la jeune fille fait mine de se parler à elle-même] "«au prix de mon bonheur, peut-être, je vais sauver cet homme de la souffrance !» Je ne comprends rien. C'est un mystère cabalistique. " (P., t.II, 213) *

Nikolaj manque certes de maturité, et peut-être aussi de bon sens, mais il manque surtout de recul et de lucidité³⁴. Persuadé qu'il saura faire ce qu'il faut au moment opportun, il ne fait strictement rien, et se laisse phagocytter par la demoiselle et sa mère. En réalité, il est possible que toute son énergie passe dans la rédaction de ce journal intime, dans lequel il se rêve fort, incorruptible et déterminé. Mais, même dans ce journal, il laisse apercevoir l'homme infantile qu'il est, avec ses prétentions et ses vanités. Face à Naden'ka-Varen'ka-Mašenka et sa mère en quête d'une proie facile, il n'avait finalement pas une chance³⁵.

Belikov est le héros du récit *Čelovek v futljare*³⁶ (*L'Homme à l'étui*), le premier d'une trilogie comprenant aussi *Kryžovnik* (*Les Groseilliers*) et *O*

³⁴ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.123. "Le héros se fond dans son milieu, se fond dans son quotidien et n'est pas capable, même une minute, de s'élever au-dessus d'eux. Il n'est pas en mesure de regarder en arrière, ni de réfléchir sur ce qu'il a vécu". ["Geroj slit so sredoj, slit so svoimi budnjami i ne sposoben, xotja by na minutu, vozvysit'sja nad nimi. On ne v sostajanii ogljanut'sja nazad, zadumat'sja nad prožitim."]

³⁵ Le héros du récit "*Ratė*" (1886) a, lui, su saisir cette chance. Ščupkin est le professeur de Natalja, qui fait son possible pour lui arracher un baiser, tandis que ses parents guettent derrière la porte le moment de sortir l'icône pour bénir les fiancés. Le baiser est donné, les parents jaillissent de la pièce contiguë, et pendant qu'ils bénissent le jeune homme héberlué et son élève, le père s'aperçoit qu'il ne tient pas l'icône, mais le portrait d'un écrivain. Ščupkin profite de la méprise pour s'esquiver et reprendre sa liberté.

³⁶ Paru en 1898 dans le numéro7 de *Russkaja Mysl'*.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Ljubvi (De l'amour), et consacrée principalement au thème du retrait hors du monde, lié ou non à une obsession³⁷. L'obsession de Belikov est l'ordre, sa terreur -un événement inattendu. Professeur de grec au lycée de la ville, il n'aime rien tant que les interdictions, qui mettent un terme définitif à toutes choses ; il ne sort jamais sans ses lunettes noires, son parapluie, ses caoutchoucs et son manteau, a un étui pour sa montre, ses lunettes et son parapluie, ne circule que dans des fiacres couverts ; il se cache tant derrière ses remparts que ses collègues l'ont surnommé "l'homme à l'étui"³⁸. Protégé de toutes parts, il espère surtout qu'il ne se passe rien :

"Ah, pourvu qu'il n'arrive rien ! " (P, t.III, 764) *

Belikov pèse de toute sa force d'inertie sur le récit, qui fait la part belle à l'imperfectif lorsqu'il s'agit de décrire ses activités ou ses craintes. Sa vie est un perpétuel recommencement : il tremble sous ses couvertures chaque nuit, arrive pâle au lycée chaque matin, fait régulièrement des visites à ses collègues, pendant lesquelles il reste invariablement silencieux. Même ses discours semblent être répétés inlassablement : il parle continuellement du proviseur, couvre la langue grecque des mêmes louanges, à longueur d'années.

Mais une demoiselle vient déranger le beau petit monde de Belikov. Varen'ka, la sœur d'un de ses collègues, est un ouragan pour le professeur. La trentaine, vive, enjouée et manifestement déterminée,

³⁷ Les points communs structurels entre ces trois récits ont été étudiés par D.E. Maxwell dans son article "The Unity of Chekhov's «little trilogy»", *Chekhov's art of writing : a collection of critical essays*, edited by Paul Debreczeny and Thomas Eekman, Columbus, OH., Slavica, 1977, 23 cm, 199 p.

³⁸ La vie bien protégée de Belikov sera étudiée plus loin, dans le chapitre 3.1. "un monde onirique".

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Varen'ka entraîne Belikov dans le monde périssable et mouvant des chansons, des promenades et des soirées au théâtre. Le mariage semble s'annoncer, même si Belikov reporte indéfiniment le moment de se déclarer, ce que l'on pourrait évidemment considérer comme un événement. C'est alors que le sort s'acharne sur lui : il reçoit un portrait caricatural de lui et de Varen'ka³⁹. Cet envoi est bel et bien un événement, quelque chose qui est arrivé et qui n'était pas prévu. Puis il voit Varen'ka faire de la bicyclette, ce qu'il trouve particulièrement inconvenant. Il faut noter ici que la bicyclette implique un mouvement perpétuel -si l'on arrête de pédaler, on tombe- et incarne une certaine forme de vitesse. Il est intéressant que le professeur de grec soit choqué par la vision de sa promise en mouvement. C'est, en fait, la véritable nature de Varen'ka qui lui est révélée d'un seul coup : Varen'ka est un être vivant. Ensuite, le frère de Varen'ka, ne supportant plus ses réprobations, le fait tomber dans l'escalier. Dernier coup du sort : Varen'ka et deux autres personnes ont assisté à sa chute, et la jeune femme en rit à gorge déployée. La honte envahit le professeur à l'idée de ce que dira le proviseur quand il apprendra qu'il a fait une chute. Il s'alite – ce qui est la position qui convient le mieux à quelqu'un qui refuse le mouvement, quel qu'il soit, et meurt. C'est la consécration d'un état qui était le sien de son vivant : l'inertie.

³⁹ A partir de ce moment, l'aspect perfectif s'installe progressivement dans le discours du narrateur. L'imperfectif (traduit ici par l'imparfait) régnait jusqu'alors dans son récit de l'aventure de Belikov : "Ses visites chez Kovalenko se passaient comme chez nous" ["On i k Kovalenky xodil tak že, kak k nam"]. Puis le perfectif (traduit par le passé simple) prime : "La caricature lui fit l'impression la plus pénible." ["Karikatura proizvela na nego samoe tjažoloe vpečatlenie."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

La pièce *Bezotcovščina*⁴⁰, aussi nommée *Platonov* d'après son personnage principal, est le premier drame connu de Čexov, retrouvé dans les archives littéraires de l'auteur en 1920, selon E. Triolet, traductrice pour la collection de la Pléiade⁴¹. La date exacte de sa création n'est pas connue, et les chercheurs s'opposent à ce sujet⁴². En revanche, ils s'accordent généralement sur la qualité littéraire de *Bezotcovščina* :

"*Platonov* n'est effectivement pas une bonne pièce : trop longue, bavarde, d'une composition à la fois relâchée et surchargée d'événements"⁴³

"(...) *Platonov* (...) est saturé d'effets théâtraux et d'incidents mélodramatiques. "⁴⁴

"(...) *Platonov* fait l'effet d'un roman abandonné et hâtivement transformé en drame. "⁴⁵

⁴⁰ Retrouvée sans titre, ni date.

⁴¹ A. TCHEKHOV, *Œuvres*, 3 tomes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967-1971, 17 cm. Traductions révisées par Lily Denis.

⁴² J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.17, fixe cette date à 1877-1878.

H. PITCHER, *The Chekhov Play, A New Interpretation*, London, Chatto & Windus, 1973, 20.5cm, 224 p., considère que la pièce date de 1880.

E. TRIOLET, dans son introduction à *Platonov*, *Œuvres*, *op.cit.*, date la pièce de 1880-1881.

D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.95, établit au contraire que de nombreuses preuves dans le texte le datent de 1883.

⁴³ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p. 18

⁴⁴ H. PITCHER, *op.cit.*, p.2. [(...) *Platonov* (...) is crowded out with theatrical effects and melodramatic incident."]

⁴⁵ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.97. Le critique rappelle la remarque de Glagoliev I, (acte I, 3), qui considère *Platonov* comme le "héros du meilleur roman contemporain".

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

S'il est indéniable que *Bezotcovščina* n'est pas le chef-d'œuvre que sont les pièces de la tétralogie, il n'en est pas moins possible de trouver dans ce premier drame une ébauche de la méthode et de l'art tchékhoviens :

"*Platonov*, impossible à mettre en scène, surpeuplé et beaucoup trop long, est néanmoins un témoignage remarquable de l'originalité de Čexov et de sa cohérence en tant que dramaturge."⁴⁶

D. Rayfield poursuit son analyse, décrivant les liens entre *Bezotcovščina* et les autres drames : remarques et scènes étranges et inappropriées qui contribuent au même symbolisme, commentaire musical qui vide le dialogue de son sens. Les thèmes de prédilection des œuvres futures sont déjà en place : perte du domaine grevé de dettes, irruption de nouveaux venus, alcoolisme latent, intérêt pour le passé, médecin inefficace ayant perdu la foi...

C'est précisément le médecin, Nikolaj Ivanovič Trileckij, que l'on peut considérer comme le plus attaché à sa force d'inertie. Il n'est pas un personnage apathique : volubile, parfois agité, il n'est jamais au repos, bien qu'il semble terriblement paresseux. Mais son énergie tourne à vide, et il semble surtout essayer de ne rien faire de déterminant. Sévèrement jugé par la critique⁴⁷, il est pourtant dénué de toute cruauté intentionnelle. C'est un jeune homme immature, qui répugne à prendre aucune décision - ce qui est fâcheux pour un médecin- ; qui refuse de s'interroger, ne serait-ce que sur ses histoires de cœur ; qui vit dans l'illusion d'être un enfant, dont la vie se

⁴⁶ D. RAYFIELD, *ibid.*, p.95. [*Platonov*, unstageable, crowded and far too long, is nevertheless a remarkable testimony to Chekhov's originality and consistency as a dramatist.].

⁴⁷ D. RAYFIELD, *ibid.*, p.99, qui le juge aussi "incompétent et sans cœur" que Dorn (*Čajka*) ou Čebutykin (*Tri Sestry*), considère que son attitude relève de la farce.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

résumerait à jouer et manger. La première scène de la pièce est à ce titre révélatrice : Nikolaj et Anna Petrovna, veuve ruinée d'un général et propriétaire d'un domaine hypothéqué, sont ensemble au salon. Il souhaite faire une partie d'échecs, tout en attendant le déjeuner, affirmant qu'il meurt de faim. Il vient cependant de manger une tarte, sans en demander la permission. Anna Petrovna lui fait remarquer qu'il mange sans cesse. De fait, jusqu'à la fin de l'acte I, dans chaque scène où il apparaît, Trileckij ne parle que du déjeuner. Puis, lorsqu'il a enfin mangé, il s'interroge sur l'heure du dîner : ce qui a lieu entre les repas n'a guère d'importance pour lui, à moins qu'il ne s'agisse de jeu⁴⁸. Lorsque la conversation porte sur sa relation avec Marija Efimovna Grekova, une jeune voisine, il est beaucoup plus vague :

"Ce qu'elle est pour moi et ce que je suis pour elle ? Jusqu'ici ce n'est pas clair." (P., t.I, I, 1) *

Il est évident qu'éclaircir la question ne lui semble pas important : fréquenter Marija est relativement agréable, peu bouleversant, et finalement sans danger. Sa façon de raconter leurs entrevues est éloquente : il utilise le présent, qui donne à son récit l'apparence d'un quotidien jamais renouvelé.

"On se promène dans des petites allées obscures. Je lui dis une chose, elle m'en dit une autre (...)." (P., t.I, I, 1) **

Une "promenade" où l'on se dit des "choses" n'est pas un acte très engageant. La banalité des relations qu'ils entretiennent est rassurante pour Trileckij : il ne s'implique pas particulièrement, ni ne se soucie de ce que pense la jeune fille. Du reste, il ne se soucie pas non plus de penser par lui-

⁴⁸ Cette question sera traitée plus loin, dans le chapitre 1.2.2, "le jeu, la vie de débauche".

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

même : c'est à Anna Petrovna qu'il demande si, selon elle, il aime Marija Efimovna. Néanmoins, lorsque celle-ci est en butte aux moqueries de Platonov, qui semble l'avoir choisie comme victime depuis fort longtemps, Trileckij parvient à la défendre, mettant en balance son amitié pour Platonov si celui-ci ne cesse pas de l'importuner⁴⁹. Mais, après le départ de la jeune fille, le problème de son amour pour elle se pose à nouveau :

"TRILECKIJ, à *Platonov* –Et si je l'aimais, par exemple ?

PLATONOV. –A ton aise, aime-la !

TRILECKIJ. –Tu ne sais pas ce que tu dis ! " (P., t.I, I, 11) *

La question le trouble visiblement, mais seulement quand quelqu'un l'interroge sur ses rapports avec Marija Efimovna. Sinon, il l'oublie purement et simplement. De même, il oublie ses malades, qu'il devrait aller visiter après le déjeuner. Ce n'est semble-t-il pas nouveau, puisque c'est Platonov qui le lui rappelle, apparemment pour la énième fois, et à qui il répond :

"Enfin, rends-toi compte que ça ne me fait ni chaud ni froid !
" (P., t.I, I, 22)" **

Trileckij est un médecin qui ne soigne personne : il n'utilise ses connaissances que pour se moquer de Bugrov, un marchand à qui il emprunte de l'argent, et pour lequel il établit un diagnostic fantaisiste, lui conseillant de se coucher tôt. Aucun indice dans le texte ne permet d'établir

⁴⁹ A l'acte II, I, 20, la même scène se répète, mais cette fois Platonov est passé à l'action : il embrassé la jeune fille. Trileckij, incapable d'agir, n'a rien fait pour la défendre. Seuls les mots sont à la portée du jeune médecin, parce que finalement ils n'engagent à rien.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

s'il a eu, un jour, la vocation, mais il accepte sans se fâcher que le marchand le considère comme un charlatan. Plus tard, quand son jeune neveu est malade, il n'essaie même pas de le soigner, alors que sa sœur, inquiète, l'a fait appeler :

"Je lui parle de la maladie de Kolia, et il se pinçe, et il bâille..."
(P., t.I, III, VIII) *

Incapable de venir en aide à qui que ce soit, il se contente de prodiguer de vagues conseils, comme celui de donner un calmant à Sof'ja Egorovna, prise d'une crise de nerfs. Il ne reste pas au chevet de la malade, puisque celle-ci réapparaît quelques instants plus tard, et blesse mortellement Platonov. C'est au moment du meurtre qu'on pense mesurer toute l'ampleur de son désarroi en tant que médecin : il demande de l'eau, et l'on se précipite pour la lui donner –pour la donner au médecin qui a probablement besoin d'eau afin de soigner le blessé. Mais Trileckij ne soigne pas Platonov : il se contente de boire lui-même l'eau réclamée⁵⁰. Dans ce cas précis, parler d'inertie semble un euphémisme : il s'agirait plutôt d'une incapacité totale à agir. Cependant, la définition que donne J. Stelleman⁵¹ de l'action contredit ce point de vue :

"En général, l'«action» a un rapport avec une transition d'une situation à une autre, de sorte que, en fait, nous parlons d'un *changement*."

⁵⁰ C'est ce passage que cite en exemple D. Rayfield à propos de Trileckij comme personnage de farce.

⁵¹ J. STELLEMAN, p.17, *Aspects of dramatic communication : action, non-action, interaction* (A.P. Cekhov, A. Blok, D. Charms), Amsterdam, Rodopi, 1992, 22 cm, 264 p.[In general, "action" has to do with a transition from a situation to another, so, in fact, we are dealing with a *change*.]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Et quel pourrait-être le "changement" ? Platonov, même soigné immédiatement, ne survivrait pas à ses blessures. Trileckij, en n'essayant même pas de le soigner, est cette fois plus proche d'une perception claire de la réalité qu'il ne l'a été de toute la pièce, malgré le caractère résolument absurde de cette scène.

Les premières représentations d'*Ivanov*, en novembre 1887, remportèrent un véritable succès. Bien que certains critiques la considèrent comme traditionnelle⁵², la pièce eut un retentissement important. A.P. Čudakov rappelle l'impact étonnant qu'elle eut sur les contemporains de Čexov :

"Aucune pièce du répertoire contemporain n'a produit une telle sensation, n'a suscité autant de potins et de cancans dans la presse et parmi le public, que cette première œuvre dramatique d'un des plus talentueux écrivains de notre époque, A. Čexov." ⁵³

De fait, les critiques s'accordent à penser qu'*Ivanov* est une pièce tournée vers la psychologie, et non vers l'intrigue⁵⁴. Resituée dans le

⁵² J. HRISTIĆ, *op.cit.* , p.21 : "Ivanov (...) est en fait un mélodrame classique (...)"

H. PITCHER, *op.cit.* , p.35 : "D'un point de vue technique, la pièce était assez classique (...)" ["From a technical point of view the play was quite orthodox (...)."]

⁵³ *Kenskoe slovo*, 18 mai 1889, n°676, cité par A.P. Čudakov, *op.cit.*, p.194. ["Ni odna p'esa iz sovremenogo repertoara ne proizvela takoj sensacij, ne vosbudila stol'ko tolkov i peresudov v pečati i publike, kak eto pervoe dramatičeskoe proizvedenie odnogo iz samyx talantlivyx belletristov našego vremeni, A. Čexova."]

⁵⁴ I.A. GURVIČ, *op.cit.* , p.131 : "(...) l'auteur aborde Ivanov non du point de vue de l'idéologie, mais du point de vue de la psychologie (...)" ["(...) K Ivanovu avtor podxodit ne so storony ideologii, a so storony psixologii (...)."]

R. PEACE, *Chekhov, A Study of the Four Major Plays*, Yale University Press, New Haven and London, 1983, 20.5cm, 186 p., p.8: "John Tulloch a établi d'une façon très persuasive que Čexov

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

contexte global, la pièce est très significative de l'évolution de la dramaturgie tchékhovienne. D. Rayfield en donne un raccourci saisissant :

"Il est important de garder à l'esprit que toutes les pièces longues de Čexov sont des variations sur une seule pièce (...). La succession des saisons, l'imagerie prédatrice, l'intrusion du temps de l'horloge dans la vie des personnages, la frivolité face à l'horreur sont les mêmes dans toutes les pièces longues (...)." ⁵⁵

Le "refus de l'événement" ⁵⁶ aussi est une constante : bien que les pièces soient chargées en micro-incidents, voire en drames authentiques, aucun d'entre eux n'a d'incidence sur la vie des personnages, qui passent leur chemin ⁵⁷. Ainsi, Ivanov, déchiré entre deux femmes, s'ennuie ⁵⁸ et ne décide de rien. Il ne s'intéresse pas à son domaine, grevé de dettes, ni à sa femme, qui meurt doucement, ni à Saša, qui a décidé de le faire revivre grâce à son amour. Rien ne peut ni l'émouvoir, ni le mettre en mouvement. A la scène 2 de l'acte I, il se prépare à aller chez son ami Lebedev, dont la

a basé son portrait d'Ivanov sur les théories scientifiques de l'époque, et que la pièce doit être vue plutôt comme une étude socio-médicale de la neurasthénie." ["John Tulloch has persuasively argued that Chekhov based his portrait of Ivanov on the scientific theories of the time, and that the play has to be seen more as a socio-medical case of study of neurasthenia."]

H. PITCHER, *op. cit.*, p.35 : "*Ivanov* se démarquait de la tradition par la profondeur psychologique que l'auteur donna au portrait de son héros." ["Where *Ivanov* did depart from tradition was in the psychological depth which the author gave to the portrait of his hero."]

⁵⁵ D. RAYFIELD, *op.cit.* , p.94. ["It is important to bear in mind that all Chekhov's full-length plays are variations on one play (...). The seasonal scale, the predatory imagery, the intrusion of clocktime on the characters'lives, the frivolity in face of the horror are the same in all the full-length plays (...)."]

⁵⁶ Z. PAPERNYJ, "Smysl i bessmyslica žizni u Čexova i Mopassana", *op.cit.*

⁵⁷ J. HRISTIĆ, *op.cit.* , p.80 : "(...) les pièces de Tchekhov ne manquent pas d'action et (..) dans chacune d'entre elles on trouve sans peine au moins un mélodrame regorgeant de tension émotionnelle. Seulement, (...) les événements ne sont ni assez dépouillés ni mis en valeur (...)."

⁵⁸ Z. PAPERNYJ, "Smysl i bessmyslica žizni u Čexova i Mopassana", *op.cit.*

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

femme est sa principale créancière, et qui lui réclame de l'argent. Comme Trileckij, qui remet indéfiniment le moment d'aller voir ses malades, il retarde le plus possible le moment de se confronter à ses dettes : ce n'est qu'à la scène 6 qu'il se décide à partir. J. Hristić définit ainsi Ivanov :

"Un homme prématurément las d'une existence languide, confronté (...) à l'inertie, à la pesanteur et à l'indifférence (...)." ⁵⁹

Le critique a manifestement à l'esprit le contexte social général, dans une Russie des années 1880 enfermée dans un carcan. De même, R. Peace trouve la cause du comportement d'Ivanov dans le contexte politique :

"La décennie 1880, après l'assassinat du tsar Aleksandr II en 1881, a été une période de répression politique et de stagnation dans la vie intellectuelle russe. C'était une époque où l'héroïsme semblait impossible." ⁶⁰

Cependant, I.A Gurvič rappelle le commentaire de Čexov sur son personnage, dans une longue lettre adressée à Suvorin :

"Des gens comme Ivanov ne résolvent pas les problèmes, ils tombent sous leur poids." ⁶¹

De fait, il est significatif que l'existence d'Ivanov soit à la lisière de la réalité. Bien que la pièce soit focalisée sur lui⁶², le héros, il ne fait

⁵⁹ J. HRISTIĆ, *op.cit.* , p.20

⁶⁰ R. PEACE, *op.cit.* , p.8. ["The decade of the 1880s, after the assassination of Tsar Alexander II in 1881, was a period of political repression and stagnation in Russian intellectual life. It was a time when heroism seemed impossible."]

⁶¹ I.A GURVIČ, *op.cit.* , p.47. ["Takie ljudi, kak Ivanov, ne rešajut voprosov, a padajut pod ix tjažest'ju."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

strictement rien de décisif jusqu'à la dernière scène, où il se suicide. Plus encore que les personnages des pièces suivantes, Ivanov est "dépourvu de centre"⁶³, il n'existe que dans le regard des autres, et dans l'analyse qu'il fait de ses propres sentiments. Tous les autres personnages de la pièce portent un jugement différent sur lui⁶⁴ : un "salaud"⁶⁵ pour L'vov, un ami pour Lebedev, un homme merveilleux mais fatigué pour Anna, sa femme, un homme à sauver pour Saša. La scène du thé chez Lebedev est à ce titre très représentative : de nombreux personnages y échangent leurs points de vue sur Ivanov, qu'ils considèrent les uns comme un escroc, les autres comme un mari tyrannique.

Passif sous les regards extérieurs, Ivanov se considère lui-même comme un simple objet de conversation et d'auto-analyse. Les tirades se succèdent⁶⁶ (I, 3 ; I, 5 ; I, 6, III, 5 ; III, 6 ; III, 7 ; IV, 8 ; IV, 9 ; IV, 10), dans lesquels il exprime toutes ses sensations, rappelle son passé, et s'interroge sur son mal-être. H. Pitcher remarque qu'il décrit en détail ses sentiments⁶⁷, tandis que J. Hristić considère l'importance des mots chez les personnages tchékhoviens :

⁶² A la différence des pièces suivantes. Voir H. PITCHER, *op.cit.*, p.35.

⁶³ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.157.

⁶⁴ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.131, et J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.59.

⁶⁵ ["Vy podlec"], IV, 11.

⁶⁶ H. PITCHER, *op.cit.*, p.19, remarque que les monologues, voire même les dialogues, disparaissent au fil des pièces, et laissent place à des conversations à plusieurs voix, qui produisent un effet plus naturel.

⁶⁷ H. PITCHER, *op.cit.*, p.22

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"Ayant perdu le contact avec la vie réelle, ce n'est désormais que par les mots qu'ils se raccrochent à l'existence (...)." ⁶⁸

Mais Ivanov se méfie même des mots : il ne participe pas aux conversations, comme le fait justement remarquer J. Stelleman ⁶⁹, sauf si les autres personnages l'y obligent. Ce sont les autres qui le font parler, et Ivanov ne voit dans la conversation qu'une obligation sociale sans intérêt :

"Des gens inutiles, des paroles inutiles ⁷⁰, l'obligation de répondre à des questions stupides (...)" (P., t.I, I, 3) *

Si les mots déplaisent à Ivanov, si parler aux autres lui paraît une convention pesante, il faut se demander pourquoi il parle tant : à l'exception de Platonov, il est le héros tchékhovien le plus bavard. Sorin, Vanja ou même Gaev ⁷¹ ne tiennent que de brefs soliloques, rapidement interrompus et discrédités. C'est qu'Ivanov a trouvé dans le discours une faille qu'il exploite sans scrupule. J. Stelleman définit ses monologues comme un "substitut à l'action réelle" ⁷². De fait, tandis qu'il s'interroge sur qui il était, qui il est devenu et pourquoi, Ivanov a toute latitude de ne rien entreprendre. Aucune décision ne saurait être prise, si le décideur éventuel ne sait ni ce qu'il veut, ni ce qu'il ne veut pas. D'autre part, Ivanov ne

⁶⁸ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.168

⁶⁹ J. STELLEMAN, *op. cit.*, p.43

⁷⁰ Cette phrase évoque Hamlet, "Des mots, des mots, des mots." (II, 2). R. SHAKESPEARE, *Hamlet, Le Roi Lear*, Gallimard, Paris, 1957, traduction d'Y. Bonnefoy, 18cm, 402p. ["Words, words, words", *Hamlet in The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, 1982, 21cm, 1023p.]. La ressemblance d'Ivanov avec Hamlet a souvent été évoquée (voir R. PEACE, *op.cit.*, p.9). La question de la littérarité d'Ivanov sera traitée dans le chapitre 2.1. *l'obsession de la fiction*

⁷¹ Personnages de *Čajka, Djadja Vanja* et *Višnevij Sad*.

⁷² J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.41 ["This self-analysis may be looked upon as a substitute for real action."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

discute pas, il fait savoir au monde ce qu'il pense, ce qu'il croit, ce qu'il souffre. Par ses monologues, il tient à distance tout son entourage, lui interdisant, d'une certaine façon, d'exister :

"(...) dans ses contacts verbaux, Ivanov ne fait que «parfaire sa névrose». Cela signifie qu'il parfait graduellement sa méthode d'exclusion de l'influence des autres –du monde extérieur."⁷³

Le stratagème est parfait : Ivanov ne cesse de parler, les autres personnages s'en satisfont, croyant pouvoir agir sur lui, le conseiller ou le diriger, alors qu'ils n'existent plus pour lui que comme des pantins ou des ombres. Il n'existe lui-même qu'assez peu pour eux⁷⁴, servant uniquement à nourrir les commérages et à approvisionner les fantasmes des uns et des autres. De tous les points de vue, il est assez clair qu'Ivanov, héros ou "ex-héros"⁷⁵, n'est pas en adéquation avec la réalité qui l'entoure. Son suicide⁷⁶ à la fin de la pièce en est encore la preuve, bien que son attitude se modifie : de passif, il devient actif, mais c'est toujours le même refus qui le motive - celui de la vie telle qu'elle est-, et la même "névrose" qui le poursuit -son "incapacité totale à faire face à la vie"⁷⁷.

⁷³ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.51. ["(...) in his verbal contacts, Ivanov exclusively «perfects his neurosis». This means that he gradually perfects his method of excluding the influence of others – the outside world."]

⁷⁴ E.I. STREL'KOVA, remarque que personne n'entend réellement Ivanov. "Rukopozhatie sud'by", pp.223-230, *Čexoviana / Čexov i Puškin*, Moskva, Nauka, 1998, 21.5 cm, 332 p.

⁷⁵ Voir J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.54

⁷⁶ Le suicide d'Ivanov sera étudié plus loin dans le chapitre 1.2.4. "le suicide".

⁷⁷ G. BERDNIKOV, *Čexov Dramaturg*, Moskva-Leningrad, Iskusstvo, 1957, cité par J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.53. ["Total inability to cope with life."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Ecrit en 1897, *Djadja Vanja* est le remaniement⁷⁸ d'une pièce intitulée *Lešij* (*L'Esprit des bois*, 1889), par référence au Dr Xruščev, l'un de ses personnages secondaires, amoureux des forêts. Le docteur est également présent dans *Djadja Vanja*, sous le nom du Dr Astrov, désormais l'un des personnages les plus importants de l'œuvre. V. Ermilov⁷⁹ considère même que la pièce comporte deux héros : Astrov et Vanja. Ce dernier (Egor' Petrovič dans *Lešij*), est devenu le pivot de la pièce, qui porte désormais son nom. De même, et plus encore que les autres personnages, le professeur Serebrjakov et sa femme Elena sont directement issus de *Lešij*.

Elena est un personnage étonnant : jeune épouse d'un professeur retraité, elle est presque aussi antipathique que Nataša, la jeune femme envahissante d'Andrej dans *Tri Sestry*. Egocentrique, indifférente à tous les sentiments qu'elle suscite, Elena fait partie de ces étrangers venus parasiter les "résidents"⁸⁰. Mais c'est un dérangement subtil qu'elle introduit dans la pièce : elle est à la fois harcelée par son mari, aimée de Vanja, courtisée par Astrov et détestée, au début, par Sonja, qui en fait ensuite sa confidente. Elena est une surface opaque sur laquelle les autres reflètent leurs désirs ou leurs frustrations. Vanja est en manque d'amour, Astrov s'ennuie dans un monde de laideur, Sonja n'a personne au monde à qui se confier, les travaux de Serebrjakov sont tombés dans l'oubli. Quant à Elena, elle ne fait rien, bien qu'elle soit le facteur déclenchant de bien des événements de la pièce. J. Hristić l'a très justement fait remarquer⁸¹:

⁷⁸ A propos de ce remaniement, voir H. PITCHER, *op.cit.*, pp.69-112.

⁷⁹ Cité par J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.146.

⁸⁰ La distinction étrangers-résidents est faite par H. PITCHER, *op.cit.*, p.14.

⁸¹ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.145

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"(...) elle ne fait rien, elle est simplement présente sur la scène ;
 (...) Le fait est que le drame est mû par un personnage qui n'a
 même pas autant de vie que le propriétaire ruiné, Téléguine
 (...)."

Elena est indifférente à tout : Vanja l'aime, mais ses déclarations romantiques l'ennuient ; Astrov la désire, cela ne fait que la flatter, sans plus⁸² ; le thé est froid, cela n'a aucune importance pour elle ; Telegin s'appelle Il'ja Il'ič⁸³, elle l'appelle Ivan Ivanovič, bien qu'il habite avec eux à temps complet. Son prénom est porteur d'un mythe : celui d'Hélène de Troie⁸⁴, la femme adultère qui regarde les hommes s'entretuer pour elle. Mais Elena ne trompe pas son mari : elle se laisse seulement aller à embrasser Astrov, tout en observant, indifférente elle aussi, les joutes qui se déroulent autour d'elle et pour elle⁸⁵. H. Pitcher, dans sa classification des personnages en étrangers-preneurs et résidents-donneurs, la définit comme une "preneuse complexe":

⁸² Certains critiques ont vu dans sa relation avec Astrov un amour réciproque : Z. PAPERNYJ, "Smysl i bessmyslica žizni u Čexova i Mopassana", *op.cit.*, parle de l'"amour entre Astrov et Elena", qui ne mène à rien. J. HRISTIĆ évoque "les vrais amoureux" que sont Elena et Astrov.

⁸³ R. PEACE, *op.cit.*, p.55, fait remarquer qu'il porte le prénom et le patronyme d'Oblomov, le héros du roman d'I.A Gončarov, publié en 1859.

⁸⁴ D. CLAYTON le rattache également à *La Belle Hélène*, d'Offenbach. Voir son article "Otsustvie very", *Melixonskie Trudy i Dni*, *op.cit.*, pp. 159-168.

R. PEACE, *op.cit.*, p.56, souligne que la référence à Homère est amplifiée par la remarque de Telegin sur son beau-frère, Lakedemonov. En effet, "Lacédémone" est "l'autre nom de Sparte", notes de Jean Bérard dans HOMERE, *Odyssée*, Gallimard, Paris, 1955, 18 cm, 601 p.

⁸⁵ V. ZUBAREV, *A Systems Approach to literature : mythopetics of Chekhov's four major plays*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1997, 24 cm, 183 p., établit une analogie passionnante entre *Djadja Vanja* et la Guerre de Troie. Elle démontre ainsi qu'autour d'Hélène (Elena), on trouve un Pâris (prédestiné à détruire sa ville et surnommé Alexandre) en Aleksandr Serebrjakov (qui veut vendre le domaine), mais aussi un Achille en Vanja (dont la seule faiblesse est Elena), et un Apollon (qui guérit l'épidémie de peste) en Astrov (qui fait face à une épidémie de typhus).

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"Elena (...) joue le rôle de la femme vertueuse un peu comme Trigorin joue celui de l'écrivain connu –parce qu'ils ne savent pas quoi faire d'autre." ⁸⁶

Ainsi, à défaut de chercher à savoir ce qu'elle souhaite, qui elle aime et ce qu'elle veut faire, Elena s'est enfermée dans un stéréotype commode et rassurant.

Si Elena est un miroir, Marija Vasil'evna, la mère de Vanja, est un écho. Du début à la fin de la pièce, elle lit et annote des pamphlets pour Serebrjakov, elle qui a recopié toute sa vie durant ses manuscrits. Son discours est comme un écho de celui du professeur : elle émet des jugements sur les brochures, ne parle que de convictions et d'idées. Lorsque Serebrjakov annonce qu'il veut vendre le domaine, elle n'est d'aucune aide à son fils, qui l'appelle à l'aide :

"Jean, ne contredis pas Alexandre. Fais-lui confiance, il sait mieux ce qui est bien et ce qui est mal." (P., t.I, III, p.396) *

"Veux-tu obéir à Alexandre ! " (P., t.I, III, 398) **

Finalement, le domaine n'est pas vendu, Serebrjakov et Elena partent pour Xar'kov⁸⁷, la réputation du professeur s'est évanouie, mais Marija Vasil'evna continue de travailler pour lui. La dernière didascalie la montre assise avec un livre, prenant des notes. Que ce travail soit ou non utile, la vieille femme le continue, essayant de préserver le lien qu'elle entretient depuis des années avec le professeur.

⁸⁶ H. PITCHER, *op.cit.*, p.93 ["Yelyena (...) plays the role of the virtuous wife rather in the way that Trigorin plays the role of the famous writer –because they don't know what else to do."]

⁸⁷ V.I. KULEŠOV remarque que "chez Čexov, «aller à Xar'kov» signifie aller nulle part". ["«Poexat' v Xar'kov» u Čexova označæet poexat' v nikuda"], "Obrazy i situacii", pp.54-60, *Čexovskie Čtenija v Jalte, Čexov i Teatr*, Moskva, 1976, 22cm, 216p.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Vanja a lui aussi été entièrement dévoué à Serebrjakov : pendant des années, il a régi le domaine, administré ses biens, réduit ses propres dépenses pour financer les travaux du professeur, pris des notes et lu des livres pour lui être utile. Mais aucune des ces activités n'a été décidée en toute conscience : les choses se sont faites ainsi, semble-t-il, sans qu'il le veuille vraiment. Il a renoncé au domaine, lors du mariage de sa sœur, afin qu'elle ait une bonne dot. Pour le domaine, il a encore renoncé à sa propre vie : il se plaint d'y être resté confiné pendant des années avec sa mère ("cette mère-là"⁸⁸) qui ne jure que par le professeur. Il se retrouve dépossédé de tout, depuis son renoncement à sa part d'héritage. En dehors de ce geste-là, guidé par l'amour, Vanja n'a rien choisi⁸⁹, il n'a fait que négliger sa vie personnelle :

"Dans la journée, nous parlions de toi, (...) nous prononcions ton nom avec vénération (...), nous perdions nos nuits à lire des revues et des livres (...)" (P., t.I, III, 397) *

Il a beaucoup travaillé, certes, mais sa vie est stérile : le domaine est grevé de dettes, personne n'y mange à sa faim, lui-même s'ennuie et regrette d'avoir raté sa vie. Son amertume ne fait que croître et, lorsque Serebrjakov annonce vouloir vendre la propriété, il tente de le tuer, dans un ultime sursaut. Son propre effacement du monde lui semble encore réversible : il n'est pas trop tard pour échapper à la double tutelle du professeur et de sa mère, et tenter de devenir un homme en conquérant sa jeune épouse Elena. Mais il manque sa cible. En dépit de son énervement, il

⁸⁸ « Dvadcat' pjat' let ja vot s etoj mater'ju (...) sidel v cetyrëx stenax ... » [« Pendant vingt-cinq ans je suis resté avec cette mère-là, entre quatre murs (...) »].

⁸⁹ D. CLAYTON, "Otsutsvie very", *op.cit.*, p.161

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

lui était possible, presque à bout portant, de blesser ou de tuer le professeur. Cela ressemble fort à un acte manqué. Et si Vanja avait encore une fois - la dernière - renoncé à agir ? Si l'envie de se ressaisir l'avait quitté ? Si la rage qui l'avait jeté contre Serebrjakov n'avait finalement pas pris ? Le renoncement est devenu la principale caractéristique du comportement de Vanja⁹⁰, la composante la plus essentielle de sa personnalité : il n'est que renoncement, abandon et dégoût de lui-même⁹¹. La fin de la pièce le montre stoïque, travaillant comme avant pour le bien-être du professeur, attendant le repos qui viendra avec la mort.

Astrov n'est certes pas considéré parmi les critiques comme un velléitaire. Ils s'accordent en général pour le couvrir de louanges, au titre de son travail en amont et, peut-être, en aval du laps de temps couvert par l'action dramatique. D. Clayton⁹² rappelle qu'à la différence de Vanja, qui n'a rien choisi, Astrov a pris la voie de la médecine, de la science, et de l'espoir dans le progrès. H. Pitcher souligne qu'il est un travailleur acharné, qui ne cesse d'œuvrer pour le bien de ses malades, un homme sage :

"Astrov représente un homme qui lutte pour conserver un regard philosophique sur la vie face à ses exigences quotidiennes épuisantes."⁹³

⁹⁰ H. PITCHER, *op.cit.*, p.78, voit dans *Djadja Vanja* une pièce entièrement construite sur la frustration.

⁹¹ V. WOOLF, dans un texte concis et poignant, admire au contraire la dernière tentative de Vanja : "Il a trouvé la force de se lever tout d'un coup, de grimper l'escalier en titubant et de prendre son pistolet. (...) Mais nous, (...), nous n'avons même pas chargé le pistolet. Nous ne sommes même pas fatigués." *La Fascination de l'Étang*, [*The complete Shorter Fiction of V. Woolf*, The Hogarth Presse, Londres], Le Seuil, Paris, 1990, traduction Josée Kamoun, 17.5 cm, 215 p.

⁹² D. CLAYTON, "Otsutstvie very", *op.cit.*, p.161

⁹³ H. PITCHER, *op.cit.*, p.88 ["Astrov represents a man struggling to maintain a philosophical outlook on life in face of life's exhausting everyday demands."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

R. Peace voit dans son refus du thé le refus d'un homme de travail face à une vie oisive⁹⁴. Bien que le critique le qualifie de "misanthrope", il voit dans le travail d'Astrov une détermination farouche à aider les hommes. Le lecteur peut certainement faire crédit à Astrov de son travail incessant, mais, en dehors de ses propres déclarations et de celles de Sonja, rien de ce qu'il fait dans la pièce ne s'en approche. En effet, pendant toute la pièce, Astrov ne travaille pas. Ce n'est donc pas à son dévouement que l'on doit de telles opinions.

C'est à mon avis D. Rayfield qui a percé le mystère de cet engouement : il définit Astrov comme "un être humain parfaitement convaincant"⁹⁵. Ce sont en effet ses défauts qui le rendent proche et sympathique : cynique, désabusé, il ne manque pas d'humour et essaie de profiter de ce que la vie lui offre. Il aime la nature, les arbres, mais juge sévèrement ses semblables et lui-même. Il croit en un avenir radieux, mais ne s'embarrasse pas des émotions qu'il suscite. Egoïste, il ment et séduit comme il respire, sans cruauté, mais avec une légèreté indifférente qui le rend irrésistible.

La présence de Serebrjakov et d'Elena le perturbe, et il s'éloigne, provisoirement, de ce travail qui suffisait à remplir sa vie. Lorsqu'un malade le fait appeler à l'acte I, il prend encore le temps de boire un verre et de faire un discours sur la destruction des forêts avant de partir. Il n'écoute pas Sonja, qui lui fait une déclaration enflammée et essaie de lui faire savoir qu'elle l'aime. En effet, Sonja est éclipsée par Elena, mais sans qu'il y mette

⁹⁴ R. PEACE, *op.cit.*, p.52. Il considère que le thé est relié au thème central de la pièce, le gâchis, le gaspillage. Une autre analyse du refus du thé est proposée par D. CLAYTON, "Otsutstvie very", *op.cit.* Elle sera évoquée au chapitre 1.2.3, boire "pour que la vie ressemble à une vie".

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

aucune passion. Il est déjà très éloigné de tout sentiment amoureux, et seule une force instinctive le pousse vers elle. Il s'agit uniquement de désir, ou encore de fascination pour sa beauté. H. Pitcher y voit une nécessité :

"Il poursuit Elena comme il boit de la vodka : c'est tentant (...) parce que cela offre la possibilité d'un repos, même temporaire, loin des tensions insupportables de la vie (...)." ⁹⁶

En effet, Astrov, qui ne travaille plus, passe son temps à boire ⁹⁷ et, dans l'ivresse, cherche mieux qu'un repos : un sens.

La situation d'Andrej dans *Tri Sestry* est assez différente. Il avoue un idéal scientifique, celui que son père, puis ses sœurs lui ont fait porter, mais s'y intéresse finalement assez peu. Son activité principale tout au long de la pièce est une activité artistique : il joue du violon. Maša lui donne un surnom: "le violoniste amoureux" (I, P., t.I, 433), par opposition à ses sœurs, obnubilées par le départ à Moscou, qui le surnomment : "le professeur amoureux" ⁹⁸. Andrej est principalement caractérisé par ces deux traits : il est violoniste et deviendra un grand professeur à Moscou. Mais ce sont les autres qui lui appliquent ces caractéristiques : quant à lui, Andrej ne

⁹⁵ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.107. [(...) he is a thoroughly convincing human being (...)]

⁹⁶ H. PITCHER, *op.cit.*, p.101. ["His pursuit of Yelyena is on a level with his vodka-drinking : it is tempting (...) because it holds out the possibility of release, at least temporarily, from the unbearable tensions of life (...)."]

⁹⁷ Voir le chapitre 1.2.3. *boire pour que la vie ressemble à une vie*

⁹⁸ Selon J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.64, seules O'lga et Irina pourraient aller à Moscou, Maša, mariée, est exclue d'emblée de ce rêve (cf.P., t.I, I, 422). Aussi chérit-elle le rêve d'une chaire de professeur pour Andrej uniquement par de solides attaches avec le passé. Dans ce cas précis, accablée par le sentiment de son échec personnel, elle tente de masquer la porte de sortie offerte à ses sœurs.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

se définit jamais et en est même incapable⁹⁹. Cependant, alors qu'Irina et Maša parlent de lui avec enthousiasme et vénération, leurs voix vont s'amenuisant alors qu'elles perdent peu à peu droit de cité dans leur propre maison ; de même, l'image d'Andrej violoniste perd de son prestige au fil de la pièce. Ainsi, il ne joue réellement qu'une fois, à l'acte I ; lorsqu'on entend, par la suite, jouer du violon (acte IV), ce n'est déjà plus Andrej qui joue, mais une troupe de musiciens ambulants, annoncée quatre pages plus haut par les sons du violon et de la harpe, et préfigurée par le piano (au début de l'acte IV), et à qui Anfisa donne de l'argent avec cette phrase de pitié :

"Ceux qui mangent leur soûl ne font pas de musique" (P., t.I, IV, 487).*

De même, alors que les deux sœurs parlent avec plaisir et fierté de l'activité musicale d'Andrej (acte I, trois occurrences), nul ne la mentionne à l'acte II ; à l'acte III, bien que ce soit toujours Irina qui parle, le ton change, et jouer du violon n'est plus une noble activité, mais est assimilé à ne rien faire :

"Il joue du violon, et c'est tout" (P., t.I, III, 370) **

Enfin, à l'acte IV, ce ne sont plus les sœurs qui parlent, mais la nouvelle maîtresse de maison, la tentaculaire Nataša, et l'appréciation qu'elle porte sur Andrej est sans ambiguïté :

"Je ferai déménager Andrej avec son violon dans [la] chambre [d'Irina], qu'il grince là-bas." (P., t.I, IV, 490).***

⁹⁹ J. STELLEMAN, *ibid.*, p.78, remarque qu'il ne peut donner une description exacte de son identité

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Ainsi, sans que jamais Andrej lui-même s'exprime à ce sujet, le lecteur voit évoluer son statut d'artiste : d'abord un passe-temps digne d'un noble, puis une occupation qui accapare tout son temps, enfin une mauvaise passion, tellement honteuse qu'il convient de la reléguer dans une chambre lointaine. Il n'est pas question pour Andrej d'un choix délibéré ou même conscient, mais simplement d'une mort lente, de la mort symbolique d'Andrej, plus violoniste que savant, d'un combat jamais livré pour l'épanouissement de sa propre personnalité. Andrej, avec sa manie de jouer du violon pour ne pas parler - et qu'on ne lui parle pas - est de plus en plus mal considéré par sa famille et, finalement, touche au but : on lui refuse non seulement le statut d'artiste, même amateur, mais encore d'époux, voire même d'être humain : Nataša l'envoie au loin, comme elle a renvoyé Anfisa, comme on renverrait une bête sauvage, reléguant Andrej au simple rang d'un inutile, d'un parasite.

Sa situation au regard de la science n'est guère meilleure : il est censé, au début de la pièce, devenir professeur à l'université. Ici encore, ce n'est pas tant Andrej qui évoque ce probable avenir que ses sœurs. En effet, son futur rôle de professeur lui confère une mission : celle du héros de conte de fées¹⁰⁰. Adulé par ses sœurs au début de la pièce, il est celui qui les conduira vers un avenir radieux, qui passe obligatoirement par une chaire de professeur à Moscou. Or, ses ambitions sont essentiellement explicitées

¹⁰⁰ Cf J. STELLEMAN, *ibid.*, p.78 : "On pourrait associer l'identité attribuée (à Andrej) à une sorte de fonction possible dans l'action, c'est-à-dire celle du héros, à qui on demande de résoudre le manque identifié(...). Andrej était supposé sauver les trois sœurs en les emmenant à Moscou. Il a visiblement échoué (...)" ["We might connect the attributed identity with a kind of potential function in the action, viz. that of the hero, who is requested to solve the established "nedostaca" (lack). (...) Andrej was supposed to rescue the three sisters by bringing them to Moscow. Evidently he failed in doing so (...)."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

par Irina, Ol'ga, et, dans une moindre mesure, par Maša. Ainsi, à l'acte I, lorsqu'elles le présentent à Veršinin, elles mettent aussitôt en avant le côté exceptionnel de leur frère : il joue du violon, mais aussi - et surtout- il sera professeur d'université. C'est une façon à la fois de l'inclure dans leur groupe, et de le singulariser, puisque c'est lui qui détient la clé de leur avenir. Il est incroyablement materné, choyé par ses sœurs, qui posent un regard éperdu d'admiration sur lui. Mais, au moment où la pièce commence, Andrej est déjà dépassé par cet idéal qui n'est pas véritablement le sien. Ainsi, il avoue à Veršinin qu'il se laisse aller depuis la mort de son père, et que cette mort lui est comme un soulagement :

"(...)et me voilà en un an devenu gras, comme si mon corps avait été libéré d'un joug" (P., t.I, I, 433)¹⁰¹ *

En effet, le lecteur apprend, par une réflexion très significative de Maša, que le "choix" de devenir professeur ne revient pas à Andrej, mais à son père¹⁰². Il est donc bien aisé de comprendre comment Andrej, désormais affranchi de cette pesante présence, s'est laissé emporter par la vie quotidienne, comment il a presque oublié cet aboutissement que son père attendait de lui. Presque oublié, en effet, car on voit encore Andrej se débattre avec ce rêve, et c'est là l'ambiguïté : était-ce seulement l'idéal du vieux général Prozorov, ou bien son fils l'a-t-il partagé ?

¹⁰¹ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.40, pense qu'Andrej est devenu plus gros parce qu'il est plus lourd (de défaites, de rancœurs, du mépris que les autres portent sur lui)

¹⁰² "- Irina : Papa byl voennym, a ego syn izbral sebe ucënuju kar'eru.

- Maša : Po zelaniju papy."

[« Irina : Papa était un militaire, et son fils a choisi d'être un savant.

Maša : C'était le désir de papa. »] (I, P.t.I,431)

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Il semble bien qu'Andrej ait nourri lui aussi cet idéal, certainement avec moins de ténacité que son père. Qu'il s'y soit moins engagé, qu'il lui ait moins donné d'importance vitale ne signifie pas que cet ambitieux rêve - devenir professeur à Moscou- n'ait pas existé pour lui. Deux tirades et une phrase isolée nous permettent d'émettre cette hypothèse, ce qui est assez important, étant donné qu'Andrej parle relativement peu. Tout d'abord, à l'acte I, pour expliquer sa fatigue, il annonce qu'il a un travail en vue :

"J'ai l'intention cet été pendant que je suis ici de traduire un livre anglais" (P., t.I, I, 433).*

C'est un travail typiquement universitaire qu'Andrej se propose de faire , travail que nul ne lui a demandé, qu'il accomplirait donc pour son seul plaisir, avec le but évident d'apporter sa contribution à la science. Cette allusion est porteuse d'équivoque, car Andrej parle en présence de ses sœurs, devant Veršinin à qui il vient d'être présenté comme un savant : il est possible de penser qu'il joue un rôle, afin de correspondre à ce qu'on a dit de lui, c'est-à-dire d'avoir la paix. Mais les deux tirades mentionnées plus haut sont absolument hors de tout soupçon, puisqu'elles s'adressent à Ferapont, le gardien sourd de l'administration locale. Dans ces moments, Andrej se dévoile totalement, rien de ce qu'il dit ne peut être remis en question. Or, ce que dit Andrej ne correspond pas exactement à l'image du fils désormais libéré de l'autorité paternelle, il y a un décalage : loin d'être soulagé et de vivre à sa guise, il semble au contraire que le rêve nourri par le général Prozorov et repris par ses filles soit le même qui habitait Andrej dans sa jeunesse. Voici ce que dit Andrej dans son premier soliloque, à l'acte II :

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"Moi, membre du conseil rural d'ici, moi, qui rêve toutes les nuits que je suis professeur à l'Université de Moscou, un savant célèbre dont s'enorgueillit la terre russe !" (P., t.I, II, 443) *

Cette phrase est claire : cet idéal cher à son père, cet accomplissement cher à ses sœurs, Andrej ne l'a pas seulement ressenti comme un poids, comme une contrainte, mais il l'a chéri lui aussi, l'a fait sien, se l'est entièrement approprié. Or la chute est difficile, lorsqu'on a rêvé d'être la gloire de sa patrie, et qu'on se retrouve secrétaire de zemstvo, sous les ordres, qui plus est, de l'amant de sa femme. Voici ce que dit Andrej, au début de sa deuxième tirade :

"Oh, où es-tu, où es-tu parti, mon passé, j'étais jeune, intelligent, je rêvais, je pensais de belles choses, présent et avenir s'éclairaient d'espoir..."(P., t.I, IV, 485) **

On voit bien là un personnage plein de désirs, d'ambitions, tendu de toutes ses forces vers un idéal intellectuel, personnage qui ne ressemble plus guère à celui qui évolue dans la pièce. La vie a passé sur Andrej et l'a affaibli, mais il sait la différence entre ce qui devrait être et ce qui est réellement :

"(...) comme la vie change, comme elle nous trompe !" (P., t.I, II, 443) ***

H. Pitcher remarque que son mariage avec Nataša est une façon de "construire un pont"¹⁰³ avec la réalité, de s'éloigner de ses sœurs, qui vivent dans un monde clos sur elles-mêmes. Mais ce pont n'est pas celui qui mène vers le bonheur. D. Rayfield compare Andrej à Ionyč, le héros du

¹⁰³ H. PITCHER, *op.cit.*, p.135

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

récit éponyme, qui "dégénère scène après scène"¹⁰⁴, tandis que B. Hahn impute à Andrej une part importante de responsabilité dans la suite de l'action dramatique :

"Par sa propre défaite, exprimée (...) dans le baiser qui clôt l'acte I, Andrej coopérera avec Nataša à la future défaite de ses sœurs."¹⁰⁵

Selon Andrej, le responsable de ses malheurs n'est pas l'homme, mais sa vie, ou la vie en général, ce que I.A. Gurvič nomme "la faute de la vie"¹⁰⁶. Cependant, il préserve son isolement : n'est-ce pas à un sourd qu'il fait ses confidences les plus intimes ? Enfin, à la fin de la pièce, après l'annonce de la mort de Tuzenbax, il n'apparaît plus que comme une ombre, avec une poussette d'enfant, jeté hors de la maison par Nataša. Andrej est pathétique : il a une conscience aiguë du marasme qu'est devenue sa vie, mais son incapacité à essayer de s'opposer à cette mort lente est plus forte que tous les regrets, toutes les rancœurs.

La lucidité de Trofimov, dans *Višnevyyj Sad*, est au centre des sympathies qu'il suscite parmi les critiques. En effet, il décrit clairement les conditions de vie épouvantables des ouvriers et des paysans, connaît lui-même le froid et la faim, a conscience que le servage a pourri les esprits.

¹⁰⁴ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.214

¹⁰⁵ B. HAHN, "Three Sisters", in *Chekhov : new perspectives*, edited by René and Nonna D., Englewood Cliffs, N.Y., Prentice-Hall, 1984, 21 cm, 206 p., pp.140-167. ["By his own defeat, expressed in the kiss that ends Act I, Andrey will cooperate with Natasha in bringing about the future defeat of his sisters."]

¹⁰⁶ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p. 86 : "La littérature réaliste cherche l'origine des chutes et des défaites de l'homme dans les circonstances, dans ses conditions de vie. (...) Le mal n'est pas en l'homme, mais en dehors de lui". ["Realističeskaja literatura iščet istočnik padenij i poraženij človeka v obstajatel'stvax, v uslovijax ego žizni. (...) Zlo ne v človeke, a vne ego."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Trofimov porte sur l'avenir un regard plein d'espoir : il parle de travail, de progrès sociaux, de partage¹⁰⁷. Il sait que rien de ce qu'il souhaite ne sera facile à mettre en place, et qu'il faudra un grand nombre de forces pour contrebalancer un système social archaïque. Il ne se pose pas en sauveur de l'humanité, et c'est pourquoi S.P. Batrakova¹⁰⁸ considère qu'il est le seul personnage tchékhovien à pouvoir accomplir la tâche qu'il s'est fixée. Dans son étude sur la tétralogie, J.L.Styan¹⁰⁹ considère que passé, présent et avenir sont représentés socialement : dans *Višnevyyj Sad*, Trofimov incarne selon lui l'avenir. En effet, son optimisme est sympathique, sa vie difficile force le respect. R. Peace considère que le portrait de Trofimov en éternel étudiant cache une autre réalité, impossible pour l'auteur à dévoiler, à cause de la censure : celle d'un révolutionnaire¹¹⁰. De même, H. Pitcher le définit comme l'opposé de Lopaxin : le "révolutionnaire" contre le "conservateur"¹¹¹. De même, D. Magarshack assure :

"Trofimov (...) travaille à l'accomplissement de son rêve."¹¹²

Néanmoins, les trois critiques s'accordent également à le qualifier d'"idéaliste". En effet, Trofimov vise un idéal : celui d'une société où les livres seraient accessibles à tous, où les paysans auraient de quoi manger, où

¹⁰⁷ Voir les explications qu'il donne à Anja, à l'acte II.

¹⁰⁸ S.P. BATRAKOVA, "Čexovskij sad", *Melickovskie Trudy i Dni, op.cit.*, pp.45-52.

¹⁰⁹ J.L. STYAN, *Chekhov in performance*, Cambridge University Press, London, 1972

¹¹⁰ R. PEACE, *op.cit.*, p.132

¹¹¹ H. PITCHER, *op.cit.*, p.159

¹¹² D. MAGARSHACK, "The Cherry Orchard", in *Chekhov : new perspectives, op.cit.*, pp.168-182. ["Trofimov (...) works for the fulfillment of his dream."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

les intellectuels feraient autre chose que des phrases. Mais est-il capable, lui-même, de faire autre chose que discourir ?

Dès son entrée en scène, Trofimov se définit lui-même comme un "éternel étudiant"¹¹³. J. Hristić affirme que Trofimov n'a pas envie d'entrer dans la "vraie vie", qui le révolte. On peut même dire que la vie réelle le terrifie. Ainsi, sa réaction lorsque Ljubov' lui reproche de ne pas avoir de maîtresse est disproportionnée. H. Pitcher fait remarquer qu'il ne peut pas relier cette phrase, assurément peu convenable et indiscreète, avec la Ljubov' qu'il connaît¹¹⁴. Au lieu de s'adresser à elle directement, il se parle à lui-même, et la didascalie est significative :

"TROFIMOV (*épouvané*) : Qu'est-ce qu'elle dit ! " (P.,t.I, III, 540)*

La vraie vie, qui comporte aussi le sexe, est "épouvantable". Du reste, Trofimov ne cache pas que l'amour, de même que le sexe, lui est étranger. G. Banu considère que c'est une donnée générale de la pièce :

"Au domaine règne un manque manifeste, flagrant, de sexualité."¹¹⁵

D. Rayfield fait remarquer que, si les hommes "abdiquent" de plus en plus dans les pièces de Čexov, les personnages masculins de *Višnevyyj Sad* sont les plus radicaux :

¹¹³ On peut aussi considérer cette définition comme une façon de se rapprocher immédiatement de Ljubov', qui reprend contact avec les autres personnages en leur disant qu'ils n'ont pas changé. Voir l'étude de Ljubov' dans le chapitre 2.2.2., *la glorification du passé*.

¹¹⁴ H. PITCHER, *op.cit.*, p.198

¹¹⁵ G. BANU, p.83, *Notre théâtre – "La Cerisaie"*, cahier de spectateur, Paris, Actes Sud, 1999, 22 cm, 164 p.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"Trofimov méprise l'amour sexuel"¹¹⁶

Le jeune précepteur cache en effet son dégoût sous des dehors policés : il englobe la vie quotidienne, le sexe et même l'amour dans le cercle des choses mesquines et médiocres, indigne d'un pur esprit comme lui. H. Pitcher le trouve prétentieux, tandis que D. Rayfield décèle dans son personnage une parodie de la jeunesse révolutionnaire. J. Tulloch affirme que ses discours sont discrédités à la fois par son physique et par un comique de geste : il tombe dans l'escalier après son plus virulent discours moral¹¹⁷. J. Hristić pense de son côté qu'il est une variante comique de L'vov, le médecin bien-pensant d'*Ivanov*. Quant à V. Ermilov, il considère que Trofimov ne peut pas être pris au sérieux¹¹⁸. C'est que Trofimov ne fait que parler : dans ses actes, il est aussi peu héroïque que les autres personnages de la pièce. R. Peace qualifie son attitude de "purement intellectuelle", et son désir de rupture avec le passé de simple "idéologie"¹¹⁹. Néanmoins, les critiques ne perdent pas de vue la cause principale, selon moi, de l'idéalisme du personnage. R. Peace avance l'hypothèse que l'anticipation sur le futur est une sorte d'"usurpation"¹²⁰ de la réalité par le rêve. De même, D. Rayfield fait remarquer que les rêves de futur tiennent la

¹¹⁶ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.221 ["Trofimov despises sexual love"]

¹¹⁷ J. TULLOCH, *Chekhov : a structuralist study*, Macmillan, London, 1980, 23 cm, 225 p.

¹¹⁸ V. ERMILOV, *A.P. Čexov*, Moskva, 1959, p.435

¹¹⁹ R. PEACE, *op.cit.*, p.121

¹²⁰ R. PEACE, *op.cit.*, p.156

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

terrible réalité à distance¹²¹. E. Lo Gatto, quant à lui, évoquant le "lyrisme" tchékhovien, parle du "mirage" de l'avenir¹²².

Effectivement, la vie de Trofimov est un enfer : constamment exclu de l'université, probablement pour des activités ou des propos subversifs, il vit pauvrement, dans les conditions inhumaines qu'il décrit à Anja. Croire en un progrès possible, c'est prendre une assurance sur la vie : si aucun espoir d'amélioration n'était permis, quelle force pourrait l'aider à continuer de vivre ? Il ne sera certainement pas capable lui-même d'agir, mais il y a au moins une chose à porter à son crédit : son bagout lui a permis d'influencer Anja¹²³. La jeune fille sentimentale du début de la pièce quitte sa maison le cœur léger, décidée à travailler et à vivre une nouvelle vie. Mais l'espoir est ténu : la jeune fille est influençable, que fera-t-elle lorsque les discours de Trofimov ne l'encourageront plus¹²⁴ ?

¹²¹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.226

¹²² E. LO GATTO, *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours*, Desclée de Brouwer, 1965. "(...) le découragement devant la réalité et le rêve d'un rachat (...) dans l'aspiration vers un avenir entrevu comme une oasis de sérénité après les souffrances et le tourment : célèbres mirages qui (...) forment l'un des éléments essentiels de l'atmosphère tchékhovienne : le lyrisme."

¹²³ V. ZUBAREV, *op.cit.*, ch.IV, lui assigne le rôle de Josué dans son interprétation mythologique de la pièce : celui qui prend la tête du peuple Juif après la mort de Moïse et fait s'ouvrir les eaux du Jourdain. Mais, devant Trofimov, les eaux ne se sont pas ouvertes : elles ont englouti Griša, le fils de Ljubov', dans la rivière du domaine.

¹²⁴ A ce sujet, les opinions des critiques divergent. Par exemple, V. ERMILOV, *op.cit.*, place tous les espoirs de la nouvelle société sur Anja. H. PITCHER, *op.cit.*, rappelle que Čexov lui-même considérait Anja comme trop inexpérimentée. E. STEFFENSEN établit en revanche une classification des départs, selon laquelle la jeune femme qui a un joyeux pressentiment de l'avenir et rompt avec son milieu fait son entrée dans un nouveau monde, cité par D. HAAS, "Kuda ž bežat' ? Čexovskie variacii na puškinskuju temu", *Čexoviana, Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.198-211

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

1.1.2. L'amour impossible

Poursuivant un amour sans issue, aimant la femme d'un ami, l'homme qui en aime une autre, les personnages tchékhoviens sont particulièrement pathétiques. Loin de s'effrayer de telles situations, ils cultivent précieusement leurs tendres sentiments, qui ne les mèneront hélas qu'à la désillusion. L'amour est parfois un mirage qui ne se dément que lorsque le but est atteint, comme si la réalisation des désirs les annulait. Le triangle amoureux est particulièrement bien représenté : il offre tout à la fois la possibilité et la liberté d'aimer et la quasi-assurance de ne jamais être confronté aux réalités de l'amour partagé. En effet, chez Čexov, l'amour partagé sombre inéluctablement dans la routine et disparaît plus vite qu'un éclair¹²⁵.

*Ariadna*¹²⁶ se présente sous la forme d'un "récit enchâssé"¹²⁷. D. Rayfield le situe dans la période où Čexov dépeint le plus violemment les femmes comme des "prédatrices". Le critique rappelle la position de l'auteur à cette époque : "les femmes sont incompatibles avec l'art"¹²⁸. Selon

¹²⁵ Z. PAPERŇYJ, "Smysl i bessmyslica žizni u Čexova i Mopassana", *Čexoviana, Čexov i Francija / Tchékhoviana, Tchékhov et la France, op.cit.*, remarque que l'amour chez Čexov est presque toujours impossible : "On peut dire que l'amour ne convient pas climatiquement au monde des héros tchékhoviens (...) " ["Možno skazat', čto ljubov' klimatičeski ne podxodit k miru čexovskix geroev (...)] Selon lui, seul le récit *Dama s sobačkoj* fait exception.

¹²⁶ Paru en 1895 dans le numéro 12 de la revue *Russkaja Mysl'*

¹²⁷ Voir F. GOYET, *La Nouvelle, 1870-1925, description d'un genre à son apogée*, PUF, Paris, 1993, 22cm, 261p.

¹²⁸ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.136. ["For him, women are incompatible with art."]. Le critique voit dans le récit de Šamoxin l'exploitation de la relation entre Lika Mizinova et Potapenko.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

D. Rayfield, l'influence de Dostoïevskij est évidente, de même que celle de l'œuvre de Maupassant, *Sur l'eau*.¹²⁹

Un narrateur se remémore les confidences faites sur un bateau par un de ses compagnons de voyage, Šamoxin. Celui-ci, partant de quelques constatations générales sur les relations de circonstances, profite de l'oreille généreuse de son interlocuteur pour lui raconter l'histoire de son amour fou pour Ariadna. Cette histoire se joue en plusieurs actes de passion, séparés par des déceptions de plus en plus grandes. C'est d'abord un coup de foudre qu'éprouve Šamoxin lorsqu'il rencontre la jeune femme :

"Sa voix, sa démarche, son chapeau (...) me remplissaient de joie, d'une soif passionnée de vivre." (P., t.III, 531) *

Il la trouve si belle, si poétique, qu'il est littéralement envoûté par elle. Il voit ses défauts, sait qu'elle est égocentrique et superficielle, mais sa beauté le subjugué. Il est difficile de faire la part de ce qu'il savait d'elle alors, et de ce qu'il a découvert depuis. Il semble cependant avoir été toujours plus ou moins lucide, et en tout cas avoir toujours su qu'elle ne l'aimait pas. Alors qu'Ariadna s'est enfuie avec Lubkov, un séducteur prodigue et ruiné, il la rejoint par deux fois en Italie. D'abord parce qu'elle lui a écrit des lettres culpabilisantes, d'où il ressortait qu'il l'avait abandonnée. Ensuite, parce que Lubkov l'a laissée seule et dans la misère. Entre ces épisodes, Šamoxin tente d'oublier Ariadna, mais en est incapable. Son premier séjour en Italie lui a prouvé ce qu'il ne souhaitait pas savoir : Ariadna est la maîtresse de Lubkov. L'ayant appris par les révélations crues

¹²⁹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.148, rappelle que *Sur l'eau* apparaît aussi dans *Čajka*, écrite la même année que Ariadna. De même, la liaison de Lika Mizinova et Potapenko a été utilisée dans cette pièce.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

et grossières de Lubkov, il prend la fuite une première fois, se réfugiant dans son domaine, écœuré par le comportement de la jeune femme. Il part la rejoindre à nouveau lorsqu'elle le supplie de la secourir, affirmant toujours qu'il est coupable de ne pas l'avoir aidée lorsqu'il le fallait. Une fois encore, c'est la déception qui l'attend. Ariadna n'a que faire de son amour, elle ne souhaitait que la possibilité de mener à nouveau la grande vie, possibilité qu'elle achète en devenant sa maîtresse.

Cet événement comble de bonheur Šamoxin, et lui permet encore de tenir à distance la réalité :

"Pendant un mois au moins, je fus comme fou, je n'éprouvais que de la joie." (P., t.III, 549) *

Mais il se rend peu à peu à l'évidence : de même qu'elle ne l'aimait pas lorsqu'ils étaient voisins, elle ne l'aime pas aujourd'hui. Oisive, elle ne sait que paraître, et ses mensonges les plus éhontés lui apportent le succès auprès des gens qu'elle côtoie. Elle ne peut vivre que dans le luxe, fait caprice sur caprice, est cruelle et inculte. Šamoxin se détache d'elle et, lorsque le récit commence, il s'apprête à l'épouser par respect des convenances.

Mais Ariadna n'a pas changé depuis sa première apparition dans le récit. C'est le regard que porte sur elle Šamoxin qui s'est modifié. Son amour déçu était voué à l'échec. En premier lieu, il faut remarquer comment Šamoxin tombe amoureux. Certes, la jeune femme est belle et attirante, mais, avant sa beauté, c'est son prénom qui a séduit le jeune homme. "Ariadna", Ariane¹³⁰, est cette femme mythologique qui sauva son

¹³⁰ "Ariane : sœur de Phèdre. Par amour pour Thésée, elle lui donna le fil qui lui permit de sortir du labyrinthe après qu'il eut tué le Minotaure. Elle partit ensuite pour Athènes avec Thésée, mais

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

amant d'une mort terrible. Ici aussi, Ariadna sauve Šamoxin de l'ennui, lui qui souhaite travailler mais attend les propositions. Sa spontanéité bouleverse les habitudes du jeune homme, qui vit confiné avec son père au domaine, menant une existence modeste. Rien ne les rapproche : elle bouscule les convenances, rêve de princes et d'ambassadeurs, de bals et de pouvoir. Il est timoré, romantique et conventionnel. Ariadna est pour lui un rêve inaccessible, le reflet de lui-même en aventurier. Il l'aime pour se croire un autre homme. De même Ariadna se rapproche toujours de lui parce qu'elle se voit dans son regard comme une femme extrêmement séduisante, belle et intelligente, comme une princesse, parce qu'enfin, étant aimée de lui, elle se découvre aimable. Ariane est aussi une femme trompée et abandonnée, tout comme Ariadna est trompée et abandonnée par Lubkov. A ce point de l'histoire, peut-être Šamoxin se rêve-t-il comme le dieu qui la sauve et l'épouse. Ainsi, chacun avance dans cette relation avec une idée fausse de l'autre et de soi-même.

Mais l'Ariane mythologique n'est pas que la salvatrice, puis délaissée compagne de Thésée : c'est aussi celle qui tisse le fil, et donc, d'une certaine manière, la toile. C'est cette perspective qui éclaire la fonction prédatrice de la jeune femme :

"(...) Ariadna, avec l'aide de son frère le spirite, attire ses victimes dans ses filets pour les utiliser à des fins mercenaires. Elle impose avec succès à ses amants les rôles qu'elle veut qu'ils jouent pour elle (...). Une métaphore de l'amour

ce dernier lui préféra Phèdre qui l'accompagnait et abandonna Ariane dans l'île de Naxos, où elle reçut la visite de Bacchus (Dionysos) qui l'épousa.", P. DROUILLARD et D.A. CANAL, présentation de *Phèdre*, J. RACINE, Nouveaux Classiques Larousse, Paris, 1990, 17cm, 208 p.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

sacrificiel – le fil d'Ariane – est ainsi transformé en toile d'Ariadna – une métaphore de l'égoïsme et de la cruauté."¹³¹

Šamoxin s'était donc trompé sur le personnage, et ce sont surtout ses illusions qui, en s'évanouissant, révèlent le caractère utopique de leur relation. Ainsi, ce qui éloigne véritablement Šamoxin d'Ariadna est la découverte de sa sexualité : d'abord, il apprend qu'elle est la maîtresse de Lubkov, puis elle devient la sienne. C'est la réalité de la chair qui pose problème à Šamoxin :

"Tout au long du voyage j'imaginai Ariane enceinte, elle m'inspirait du dégoût (...)." (P., t.III, 546) *

Revenant en Russie pour l'épouser par devoir, pour justifier cette réalité de la chair qui, selon lui et les convenances de l'époque, ne devrait exister que dans le mariage, Šamoxin affirme s'être dégagé du joug de l'idéalisme. De fait, ses propos sur les femmes sont rétrogrades et misogynes :

"(...) la bourgeoise intellectuelle (...) est déjà un être mi-humain mi-animal (...)." (P., t.III, 553) **

Šamoxin n'est plus un amoureux romantique, mais il se noie désormais dans les aphorismes, les clichés et les grands discours. I.A. Gurvič remarque que certaines de ses tirades semblent dites pour être citées plus tard¹³². En effet, même s'il a pu sembler que Čexov prenait la parole

¹³¹ V. ZUBAREV, *op.cit.*, p.39 ["(...) Ariadne with the help of her brother-spiritualist draws her victims into her nets to use them for her mercenary purposes. She successfully imposes on her lovers the roles she wants them to play for her (...). A metaphor of sacrificial love – Ariadne's thread – is transformed into Ariadne's web – a metaphor for selfishness and cruelty."]

¹³² I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.75

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

par la voix de Šamoxin¹³³, il ne faut pas oublier que ce dernier est manifestement ridiculisé : il déclame tant que son interlocuteur s'endort, obéit comme un laquais aux ordres de la jeune femme, rabâche des idées sur le travail tout en grignotant joyeusement la modeste fortune paternelle. Šamoxin a certes perdu son amour, ou son idéal d'amour, mais il a trouvé en échange une possibilité de philosopher équivalente. Il n'est plus dans le rôle du soupirant, mais dans celui du misogyne endurci.

Le récit *Ionyč*¹³⁴ montre lui aussi ce qui semble être une histoire d'amour qui s'étirole. Starcev, un jeune médecin travailleur et consciencieux, tombe amoureux d'une jeune fille qui l'éconduit. La souffrance infligée par ce refus et son travail harassant semble avoir transformé cet homme intègre en avare colérique. D. Rayfield le considère néanmoins comme un innocent qui tombe peu à peu dans les pièges de la ville¹³⁵.

Il se présente en effet tout d'abord comme un représentant du "libéralisme russe"¹³⁶, qui a des buts sociaux élevés et se donne les moyens de les concrétiser. En effet, lorsque Starcev arrive dans la petite ville de S., c'est bien l'amour de la médecine qui dirige sa vie. Il ne sort pas, ne fréquente personne en ville, si bien que, lors de sa première visite chez les Turkin, son hôte lui en fait la remarque :

¹³³ V.B. KATAEV, *op.cit.*, p.165, estime que les monologues de Šamoxin constituent le commentaire de Čexov sur le récit.

¹³⁴ Paru en 1898 dans le complément mensuel n°9 de la revue *Niva*

¹³⁵ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.195

¹³⁶ V.A. MIXEL'SON, "O povesti A.P. Čexova «Ionyč» (k probleme sistemnogo analiza)", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.* .t.IV, pp.14-22

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"Je lui dis que le droit canon lui interdit formellement de mariner à l'hôpital, qu'il doit consacrer ses loisirs à la société."
(P., t. III, p.802) *

L'impression que produit sur lui la famille Turkin est forte : ce mélange de culture et d'amusement, de gaieté et de charme, surtout en la personne de Kotik, lui semble un véritable soulagement après de dures journées de travail :

"Après un hiver passé à Djaliz au milieu des malades et des paysans, se trouver dans un salon à contempler cet être jeune, élégant et probablement pur (...) c'était si agréable, si nouveau..." (P., t.III, p.804) **

Mais il ne s'octroie pas souvent le plaisir de leur rendre visite : il est en effet si absorbé par son travail à l'hôpital, que pendant un an il ne retourne pas chez eux, bien qu'il en ait fortement envie. A ce moment de la vie de Starcev, c'est son devoir de médecin qui prime et qui lui dicte la conduite à adopter. Sa seconde visite chez les Turkin est d'ailleurs commandée par son activité de médecin : Madame Turkina est malade et l'a fait appeler à son chevet. Ainsi, c'est mû par le devoir qu'il revoit Kotik, et dès ce moment il retourne régulièrement dans cette maison. Il semble passionnément amoureux, et les discussions qu'il a avec Kotik sont celles qu'on attend d'un homme cultivé, engagé dans son temps : il parle d'art et discute du sens de la vie.

Le point culminant de sa vie spirituelle est atteint lorsqu'il propose à Kotik de l'épouser, mais le refus de Kotik le jette dans une sorte de désespoir, qui disparaît cependant assez vite. Quatre ans plus tard, on voit comment sa vie s'est dégradée, et principalement du point de vue de la médecine :

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"Chaque matin, il expédiait sa consultation à Djaliz, puis il allait voir ses malades en ville" (P., t.III, p.813) *

C'est désormais l'argent qui commande son mode de vie : ainsi cette manie de compter son argent tous les soirs en rentrant montre-t-elle bien que c'est là sa nouvelle - et probablement dernière - passion. Mais, selon le rythme quaternaire qui est appliqué à cette nouvelle¹³⁷, la deuxième période de la vie de Starcev est encore marquée par un certain nombre d'idéaux, notamment sur le travail nécessaire pour tous, ou encore sur la politique. Il tente en effet d'expliquer son point de vue à la société mondaine dans laquelle il évolue. Il y a là un grand changement : auparavant il restait chez lui à travailler, c'est-à-dire à soigner les pauvres qui vont à l'hôpital du zemstvo. Maintenant il est, semble-t-il très souvent, en compagnie de pseudo-libéraux qui ne s'intéressent à rien et refusent catégoriquement toute idée progressiste, mais cet environnement lui déplaît, et il se montre particulièrement désagréable et silencieux. Starcev se croit définitivement supérieur à la bourgeoisie qui l'entoure et qu'il méprise, sans voir qu'il lui ressemble. C'est quatre ans plus tard que la transformation de Starcev est achevée : même la médecine et ses malades en pâtissent désormais. Il tyrannise les malades du zemstvo, s'énerve, les insulte. Son unique obsession est l'argent : comment en gagner plus en cumulant son travail à l'hôpital du zemstvo et la clientèle privée, comment acheter à bas prix des maisons d'un bon rapport. C'est une passion qui tourne à vide : il ne sait même pas jouir des avantages que procure l'argent, il le gagne et l'accumule mécaniquement. Si, quatre ans plus tôt, il lui arrivait encore de

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

parler d'idéaux, il ne s'en occupe plus du tout, vivant dans une solitude qui lui épargne de toute façon d'avoir à exposer ses idées. Ce pourrait être seulement l'histoire d'un homme que l'étincelle de vie a quitté, qui agit mécaniquement tant pour son travail que pour l'argent, sans aucune justification morale, sans aucun but : c'est ce que I.A.Gurvic nomme "la mort de l'homme dans l'homme"¹³⁸.

Pourtant, celui que l'on appelle désormais Ionyč n'est pas étranger au Starcev du début du récit : il l'a toujours accompagné, annonçant par petites touches la présence du bourgeois méprisant sous le vernis du libéral philanthrope. Ainsi, Starcev se trompe complètement sur les Turkin, puisqu'à ces nobliaux oisifs et prétentieux, il accorde un crédit démesuré :

"Son jugement enthousiaste sur la famille Turkin est le résultat des observations illusoires du docteur Starcev, qui a pris leur manque de talent, vulgaire et stupide, pour des talents peu ordinaires."¹³⁹

Lorsqu'il applaudit et félicite de bon cœur Kotik qui vient de jouer une pièce au piano, alors même qu'il n'éprouvait que déplaisir à l'entendre, Starcev montre déjà les signes de la présence de Ionyč. De même, tandis qu'il discute d'art et de choses élevées avec Kotik, une réflexion étrange détonne, montrant que le libéral est aussi un peu mesquin :

¹³⁷ V. TSCHEBOTARIOFF-BILL, *Chekhov, the silent voice of freedom*, Philosophical library, New-York, 1987, 21 cm, 277 p., remarque que l'importance du temps qui passe dans cette œuvre est signalée notamment par l'obésité croissante de Starcev (p.118).

¹³⁸ I.A. GURVIC, *op.cit.*, p.28 : "gibel' celoveka v celoveke"

¹³⁹ I.N. XUDJAKOV, "Jazykovye sredstva vyraženiya emocij i ocenki v rasskazax A.P. Čexova", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.V, 121-126. ["Etot vostoržennyj otzyv o semejstve Turkinyx - rezul'tat obmančivyx nabljudenij doktora Starceva, kotoryj prinjal pošluj i tupuju bezdarnost' za nezaurjadnuju talantlivost'."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"(...) il pouvait se plaindre à elle de la vie, des gens (...)" (P., t.III, 807) *

La suite de l'histoire d'amour est une accumulation de scènes disqualifiantes. Ainsi, la scène qui précède la demande en mariage, celle où Starcev reprend une romance de Puškin, le discrédite aussitôt, tant au niveau de ses sentiments que de sa culture : la citation est inexacte¹⁴⁰. Quand il se parle à lui-même, il n'utilise pas le mot "amour", mais celui qui qualifie une aventure, "roman". Lorsque la jeune fille lui donne rendez-vous au cimetière et qu'elle ne vient pas, il imagine toutes sortes d'étreintes et pense aux femmes qui y sont enterrées, mais pas à Kotik et, en remontant en voiture, il se fait la réflexion qu'il ne devrait pas grossir. Le lendemain, il ne peut faire sa déclaration à la jeune fille parce qu'elle se coiffe et, incidemment, se met à penser à la dot ; puis, alors qu'il l'embrasse, un policier crie à son cocher de partir, en le traitant de corbeau¹⁴¹. Des années plus tard, lorsque Kotik, revenue du Conservatoire de Moscou, entreprend de le séduire à nouveau, il ne lui accorde plus aucune attention, et même, alors qu'elle lui rappelle ses anciens idéaux, il ne sait que penser à ses billets de banque.

Il n'est donc plus vraiment question d'un homme honnête et bon qui se serait laissé corrompre par son milieu¹⁴², mais plutôt de l'émergence progressive de la partie la plus noire du personnage, qui perd au fil du

¹⁴⁰ V.A. MIXEL'SON, *op.cit.* : au lieu de "Moj golos dlja tebjja, i laskovyj i tomnyj" ["Ma voix, à tes oreilles, langoureuse et tendre"], Starcev dit : "Tvoj golos dlja menja ..." ["Ta voix, à mes oreilles..."]

¹⁴¹ A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, p.152

¹⁴² M. REV, "Dva varianta romana kar'ery («Milyj Drug» i «Ionyč»)", *Čexovijana, Čexov i Francija*, *op.cit.*, pp.75-80

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

temps seulement sa capacité à faire semblant de vivre dans une société qu'il déteste, et qui se tourne de plus en plus profondément vers lui-même et vers l'obsession de l'argent.

Les personnages de *Dom s mezoninom*¹⁴³ (*La Maison à Mežzanine*) connaissent, au contraire de Šamoxin et Ionyč, un amour partagé, ou du moins le croient-ils. Le narrateur, un peintre, évoque une jeune fille qu'il a aimée des années plus tôt, Ženja. La sœur de la jeune fille, Lida, reprochant au peintre son inactivité, avait alors séparé les amoureux en éloignant Ženja. C'est du moins ce que semble penser le peintre.

Cependant, toutes sortes de détails suggèrent qu'il ne s'agit pas d'un amour contrarié, mais d'un amour impossible. D'abord, parce que la femme aimée n'est pas celle que l'on croit. En effet, le peintre remarque d'abord Lida : elle est belle, travailleuse et vive. Lorsqu'elle rentre un jour d'une sortie à cheval, c'est comme une apparition pour le peintre :

"(...) élancée, belle et resplendissante de soleil, elle donnait des ordres à un ouvrier. (...) j'aime tous ces détails, je garde un vivant souvenir de toute cette journée (...)" (P., t.III, 567) *

Mais Lida est aussi revêche et intolérante. Elle philosophe sur le travail, l'instruction des paysans, la nécessité de soigner les pauvres. Certes, son activité est louable, mais elle crée une dictature du bien-pensant et méprise tous ceux qui ne s'alignent pas sur ses opinions¹⁴⁴. Le narrateur est

¹⁴³ Récit paru en 1896 dans le n°4 de *Russkaja Mysl'*

¹⁴⁴ V.JA. LINKOV considère qu'il y a deux types de héros chez Čexov : ceux qui souffrent de ne pas avoir d'idées, et ceux qui souffrent de ces idées. "[Čexov] a décrit toutes sortes de variantes de l'abêtissement et de l'aveuglement de l'homme par ses idées (...)", "Čerez somnenie k «bogou

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

incapable d'une pensée politique cohérente : il se contredit, s'enflamme et finalement s'embrouille. Or, c'est la pensée politique et sociale qui intéresse Lida, et qu'elle place au-dessus de tout, comme une valeur absolue en deçà de laquelle les hommes et les discours sont inutiles, voire nuisibles¹⁴⁵. Le peintre discute et se dispute beaucoup avec elle, mais ils ne peuvent pas se comprendre : I.A. Gurvič fait remarquer que leurs affrontements sont placés sur le plan de l'émotion¹⁴⁶. Il y a manifestement entre eux un certain nombre de non-dits, qui invalident toute tentative de rapprochement. Lorsque la rupture est consommée (Lida lui dit mépriser les paysages qu'il peint¹⁴⁷), il se tourne alors vers Ženja. Celle-ci est presque aussi belle que sa sœur, mais elle est accessible : Ženja est le substitut de sa sœur dans cette histoire d'amour bancale. Le narrateur ne lui fait pas de déclaration, il l'enlace et l'embrasse, le soir-même de la scène avec Lida.

Mais cette "déclaration silencieuse"¹⁴⁸ est manifestement motivée par autre chose que l'amour. V.B. Kataev¹⁴⁹ remarque que l'amour naissant qu'éprouve le narrateur pour la jeune fille prend sa source dans un sentiment insoutenable de solitude :

živogo človeka»", *Melixonskie Trudy i Dni, op.cit.*, pp.10-16. ["(Čexov) opisal množstvo različnix variantov ogluščenija i osleplenija človeka idejami (...)"]

¹⁴⁵ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.159, constate que ce n'est pas l'activité politique de Lida qui est néfaste, mais ses principes et certitudes.

¹⁴⁶ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.61.

¹⁴⁷ Le récit porte le sous-titre "Récit d'un peintre". Etre peintre, c'est ce qui caractérise le narrateur. Lida, en niant l'intérêt de son travail, nie l'intérêt de son existence.

¹⁴⁸ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.62 ["molčalivoje ob-jasnenie v ljubvi"]

¹⁴⁹ V.B. KATAEV, *op.cit.*, p. 227. "Aimer Misjus', ou plus exactement tomber amoureux d'elle, était d'abord pour le héros une façon de fuir sa «cruelle» solitude (...) " ["Ved' ljubov', točnee vlyublennost' v Misjus' byla dlja geroja v pervuju očered' begstvom ot «žutkogo» sostajanija odinočstva (...)"]. Le critique réfute néanmoins la possibilité que le narrateur ait été d'abord amoureux de Lida.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

"A l'idée que j'allais rester seul, irrité, (...) je fus saisi de frayeur." (P., t.III, 576) *

Ženja est ainsi une sorte d'échappatoire pour le peintre : Lida le repousse, il est seul, ne supporte plus de l'être, et saisit la première chance qui s'offre à lui. Il a du reste pleinement conscience de cela :

"Peut-être l'aimais-je parce qu'elle m'avait attendu à la porte et accompagné (...)" (P., t.III, 576) **

En effet, s'il se sent bien en sa compagnie, c'est aussi parce qu'elle répond à sa propre conception du monde. Enfant naïve, Ženja symbolise l'enfance, l'innocence, c'est-à-dire ce monde où le peintre se confine¹⁵⁰. Ženja se comporte comme une enfant : elle refuse toute conversation sérieuse, se montre inconstante, aime jouer, se promener, faire des confitures. Elle s'est construit un monde factice, au-delà de l'univers prosaïque de sa sœur, un monde de nature et de lecture. Dans ce monde, le peintre acquiert une importance particulière : il symbolise doublement la nature (il est paysagiste) et sa sublimation (il est artiste). La jeune fille adule en lui l'artiste, c'est-à-dire ce qu'il est, par essence. Il a un besoin vital de reconnaissance : elle la lui offre dans son regard innocent. Mais Ženja est amoureuse du peintre comme dans un roman : c'est un amour de fiction, encore qu'il faille faire crédit à Ženja de sa sincérité. C'est aussi moins qu'un amour : une simple réponse, entièrement passive, à l'étreinte du peintre. Ensuite, ce n'est que convention :

"Il faut que j'aïlle mettre maman et ma sœur au courant de tout." (P., t.III, 577) ***

¹⁵⁰ Voir le chapitre 2.2.2, *la glorification du passé*

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

C'est une déclaration de roman, la reproduction pure et simple d'une scène romanesque classique. Cet aspect de son amour, relevant plus de la fiction que du vécu, rend toute réalisation amoureuse improbable, voire impossible.

Il convient donc de considérer avec circonspection l'amour du narrateur. C'est peut-être une des clés avec lesquelles nous pouvons comprendre son renoncement brutal : lorsqu'il apprend que Ženja, écartée par sa sœur, a quitté la maison, il repart lui-même aussitôt à Saint-Pétersbourg, sans jamais chercher à la revoir. Ce renoncement à Ženja prend ses origines dans la nature même de cette rencontre amoureuse.

La nouvelle *O Ljubvi*¹⁵¹ (*De l'amour*) est la dernière partie de la petite trilogie tchékhovienne. Dans le petit comité formé par quatre hommes immobilisés par une tempête, c'est le tour d'Alexin de raconter une histoire. Il évoque alors le souvenir d'une jeune femme, épouse du vice-président du tribunal. Sa première rencontre avec Anna est exceptionnelle, et Alexin éprouve à ce moment ce qu'il est convenu d'appeler un coup de foudre:

"Au premier coup d'œil, je crus voir en elle un être qui m'était très proche, que j'avais déjà connu (...)" (P., t.III, 793) *

Comme avant eux Ženja et le peintre, comme après eux Anna et Gurov¹⁵², la relation qui s'instaure entre eux repose sur les bases les plus fragiles. Cet obscur sentiment, cette bizarre intuition que l'autre est un

¹⁵¹ Parue en 1898 dans le n°8 de la revue *Russkaja Mysl'*

¹⁵² *Dama s sobačkoj* (*La Dame au petit chien*), 1899

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

familier, un proche, une moitié au sens propre du terme, c'est aussi l'incompréhensible certitude d'être prédestiné à vivre avec lui, et seulement avec lui. Inconsciemment, intuitivement, il est évident pour Anna et Alexin qu'ils sont nés l'un pour l'autre, et qu'il en soit autrement dans la réalité relève de l'accident, de l'erreur divine. Tout ici nous indique que nous sommes en présence de cette sorte d'amour incontournable, nécessaire.

Anna, sans qu'il la connaisse, semble aussi familière à Alexin que des personnages de l'album de famille de sa mère. Autrement dit, elle lui est proche comme un membre de sa famille. Plus encore, car l'album de sa mère, c'est l'ensemble des images de gens dont il est issu, dont il est le produit. C'est comme si, par cette association d'idées, il avait le sentiment qu'Anna l'a engendré, fait naître. C'est vrai d'une certaine façon : avant de la rencontrer, sa vie n'était que travail et ennui. Alexin et Anna ont des pensées et des goûts communs : ils défendent l'un et l'autre des inculpés qu'ils tiennent pour innocents, aiment l'un et l'autre aller au théâtre. Ils sont si proches l'un de l'autre qu'ils semblent communiquer par une sorte de télépathie : elle sent qu'il viendra au théâtre quelques heures avant de l'y rencontrer, devine ses moindres faits et gestes. Dans ces conditions, il leur est superflu de parler, et leurs silences en disent plus long sur leur intimité que leurs discours. Ils en arrivent même à mimer inconsciemment, pendant l'absence du mari, des scènes de la vie conjugale : elle est en robe d'intérieur, il est assis avec elle au salon et parfois ils parlent, parfois se taisent un long moment ; ou bien : elle joue du piano tandis qu'il l'écoute ; ou encore : elle est absente, il s'occupe de l'enfant, lit le journal et va la débarrasser de ses paquets quand elle rentre. Mais cette vie-là n'est pas pour eux.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

En effet, ni Alexin ni Anna ne peuvent envisager réellement de vivre leur amour, ni même de se l'avouer. En premier lieu, la présence du mari est gênante. Ce n'est pas une histoire banale où tromper un homme fait sourire : Anna s'entend visiblement très bien avec son mari, ils ont une forte complicité qui les rend attachants. Alexin souligne cette complicité, en même temps que la bonté de cet homme : avec tact, et après une muette concertation avec Anna, il lui offre un peu d'argent, ou un cadeau, et, de toute façon, une hospitalité sans limites. Ce mari, si dévoué, si tendrement épris de sa femme, si bon et si aveugle en même temps est un obstacle que la bonne conscience d'Alexin ne peut ignorer : tromper un homme qui vous prend pour son ami le plus cher est un double crime. Ensuite, sans qu'Alexin en parle explicitement, il existe l'obstacle des enfants : en effet, il mentionne chaque maternité d'Anna comme une étape dans une sorte de chemin de croix. Il n'est de toute évidence pas prêt à assumer moralement la démission d'une mère : elle devrait forcément abandonner ses enfants pour le suivre. Enfin, alors qu'il est lui-même dans une situation financière précaire, obligé de travailler la terre pour racheter l'hypothèque sur le domaine de son père, parfois sans un sou, souvent désabusé, fatigué et abruti de travail, il se heurte à l'obstacle le plus insurmontable qu'il ait rencontré : qu'a-t-il à offrir à Anna, à part ce merveilleux amour ? Sa réponse est catégorique : absolument rien, si ce n'est une vie identique, la honte et l'humiliation en plus.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Les deux personnages décident d'enfoncer leur amour, ce qu'ils ont de plus cher et de plus inutile, au fond de leur cœur¹⁵³. Ainsi, ils continuent de se taire, mais c'est un silence négatif, le silence qu'on garde pour cacher quelque chose, un silence fait alors d'un triste regret, de la certitude que le bonheur n'existera pas pour eux, d'une amertume qui va croissant. Anna devient nerveuse, irritable, et elle doit partir en Crimée se faire soigner. C'est alors qu'intervient la déclaration d'Alexin, lorsqu'il voit se concrétiser sous ses yeux, tandis que le train part, cette perte irréparable.

Il saute dans le train sous un prétexte quelconque, et prend alors Anna dans ses bras, lui avouant son amour, auquel elle répond passionnément. Alexin pense comprendre que ces obstacles qu'il avait vus surgir n'existaient pas, et qu'il faut saisir ses chances de bonheur. Cependant, alors que personne, ni mari, ni enfants, ne l'empêche d'envisager ce bonheur, il se refuse une dernière fois cette possibilité.

Il descend du train au premier arrêt, et c'est bien, métaphoriquement, ce qu'il a fait au début de cette histoire : au premier obstacle, il a perdu pied. En effet, il lui aurait fallu "faire" quelque chose : mais Alexin ne fait que réfléchir. Il se révolte contre la nécessité d'agir¹⁵⁴. Z. Papernyj tient ce récit pour "l'apothéose du fusil qui ne tire pas"¹⁵⁵. La seule

¹⁵³ Z. PAPERNYJ, "Smysl i bessmyslica žizni u Čexova i Mopassana", *op.cit.*, p.61 : "[Le récit] raconte un amour qui existait, mais n'osait pas exister". ["(Rasskaz) povestvuet o ljubvi, kotoraja byla, no ne posmela byt"]

¹⁵⁴ P.N. DOLŽENKOV, "Tema straxa pred žizn'ju", *Čexovijana / Melixovskie Trudy i Dni, op.cit.*, pp.66-70, remarque que les raisonnements d'Alexin sont une sorte de justification pour ne pas agir.

¹⁵⁵ Z. PAPERNYJ, *op.cit.*, p.61. ["(...) apofeozom nestreljajuščego ruž'ja (...) javljaetsja rasskaz (...) O Ljubvi. "]. Le "fusil qui ne tire pas", par référence aux coups de feu manqués de Vanja sur Serebrjakov (*Djadja Vanja*).

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

façon pour Alexin de continuer à vivre cet amour, c'est qu'il reste idéal, parfait et donc non avenu.

L'amour de Sof'ja Egorovna pour Platonov (*Bezotcovščina*) est lui aussi, par essence, impossible. Mariée à Vojnicev depuis peu, elle a connu Platonov quelques années plus tôt, alors qu'il était encore étudiant, et a gardé de lui cette image d'un jeune homme ambitieux et militant. Alors que les personnages de *Višnevij Sad* se congratulent et se saluent en s'affirmant mutuellement qu'ils n'ont pas changé, Sof'ja est incapable de reconnaître celui qu'elle admirait cinq ans plus tôt, alors même qu'il est assis à côté d'elle. Certes, ce malentendu donne lieu à une véritable scène de vaudeville, mais il me semble possible voir dans cette incapacité à reconnaître Platonov un refus de l'accepter tel qu'il est devenu.

En effet, Platonov n'est plus celui qu'elle a connu, qui se rêvait ministre et explorateur, qui militait pour l'émancipation des femmes. C'est du moins ainsi que se le rappelle Sof'ja. Il est plus vraisemblable qu'elle l'a imaginé ainsi, parce qu'il lui renvoyait cette image-là de lui-même, et finalement l'instituteur de village qu'il est devenu n'est pas en adéquation avec l'homme qu'elle croyait qu'il était. Il est difficile en effet de trouver en Platonov un homme affaibli, un "ex-héros". Ses calembours stupides, ses jeux de mots et sa propension ridicule à prendre le contre-pied des expressions courantes donnent assez peu l'impression d'un génie contrarié par les vicissitudes du quotidien. D. Rayfield le place du reste dans la catégorie des "hommes superflus"¹⁵⁶, au regard de son oisiveté et de l'ennui

¹⁵⁶ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.96. ["lišnij čelovek"]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

qui le ronge. Mais Sof'ja le prend au sérieux : c'est son bagout qui l'avait séduite¹⁵⁷. Manifestement Platonov discourait beaucoup sur la liberté, l'émancipation des femmes, la nécessité d'adhérer à une "cause". Par la bouche de Sof'ja, qui lui rappelle tout cela, le lecteur entend la voix juvénile d'un Platonov qui se gorgeait de grands mots et de belles idées. Sa réaction quand elle apprend qu'il est marié est significative : elle s'assied. Là encore, la posture est digne d'un vaudeville, mais elle révèle l'amour que Sof'ja ressentait pour lui, pour le beau parleur qu'il était, avide de reconnaissance.

Depuis, Platonov a changé de registre : il n'est plus le réformateur, le pourfendeur des injustices, mais le cynique, qui a tout vu et tout goûté de la vie, désabusé et résigné à la fois. Il a renoncé aussi à la libération de la femme, surtout en ce qui concerne la sienne, qui n'est, selon C. De Maegd-Soëp, qu'une "petite-bourgeoise femme au foyer" :

"Saša [...] est une femme obéissante, soumise, qui tente de se suicider quand elle découvre l'infidélité de son mari."¹⁵⁸

Il ne sait que chercher les conflits, se moque de Sof'ja comme des autres femmes, entre lesquelles il navigue sans savoir laquelle l'attire réellement, sans savoir même si une seule d'entre elles l'attire¹⁵⁹. Alors qu'il est lui-même le plus désœuvré des personnages, le plus cruel et le plus antipathique, il accuse encore Sof'ja de ne pas avoir suivi la ligne qu'il avait

¹⁵⁷ Elle l'appelait "un autre Byron", acte I, sc.14.

¹⁵⁸ C. DE MAEGD – SOËP, *Chekhov and Women, Women in the life and work of Chekhov*, Slavica, Columbus, Ohio, U.S.A., 1987, 23 cm, 373 p. L'étude du personnage de Saša se trouve dans le chapitre consacré à la "petty-bourgeois housewife", p.221. ["Sasha (...) is an obedient, constrained woman who attempts suicide when she discovers her husband's unfaithfulness."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

lui-même tracée pour elle. En un mot, il lui reproche son mariage, pressentant sous le jugement peu amène de Sof'ja un amour encore intact, basé sur une idée fausse de l'aimé. Il est impossible à Platonov de ne pas se sentir aimé, il lui est insupportable qu'une femme lui échappe¹⁶⁰. Il s'applique donc à lui faire croire que c'est elle qui a changé, et pas lui, ce qui n'est pas faux, dans un sens, puisqu'il n'a fait que changer de peau. Ainsi, Sof'ja peut à nouveau se laisser prendre au charme de l'intellectuel bouillonnant, qui n'existe pas plus qu'il n'existait cinq ans auparavant, mais qu'elle aimait pour se voir en lui comme une femme moderne, qui s'intéresse aux questions sociales, une femme exceptionnelle, aimant et étant aimée d'un homme exceptionnel. Mais l'intellectuel est fatigué, et Sof'ja, la femme exceptionnelle, se sent assez forte pour le remettre dans le chemin et le rendre à la vie.

Sof'ja sait que Platonov est marié, mais son statut de femme exceptionnelle lui permet de penser que son épouse Saša n'est pas digne de lui. Les deux époux volages ont projeté de s'enfuir ensemble, mais entre-temps Anna Petrovna est tombée sous le charme de Platonov, ou peut-être est-ce le contraire, et il veut abandonner Sof'ja et partir avec la générale. Ses insultes et ses moqueries n'ont pas écarté de lui Marija Efimovna, qui à son tour lui avoue qu'elle l'aime. Saša, sa femme, tente de se suicider et il semble vouloir retourner vivre avec elle. Au milieu de cette foule de femmes amoureuses, Sof'ja perd la tête : ayant compris qu'il ne partira pas avec elle, qu'il n'est pas celui qu'elle croyait, elle prend un revolver et le tue. Une fois

¹⁵⁹ Z. PAPERNYJ, "Smysl i bessmyslica žizni u Čexova i Mopassana", *op.cit.*, remarque que Platonov, entouré de femmes, crée le non-événement en n'en aimant aucune.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

mort, Platonov ne risque plus de la décevoir : elle pourra, plus tard, redorer son blason et conserver de lui, si elle le souhaite, l'image qui lui convient le mieux.

Les amours de Vanja (*Djadja Vanja*) et Sonja sont vouées à l'échec, bien qu'ils aiment l'un et l'autre sincèrement. Sonja est une jeune fille active : c'est elle qui s'occupe de la gestion du domaine avec son oncle. Ainsi, à l'acte I, c'est à elle que devrait revenir la tâche de discuter avec les paysans au sujet des terres ; plus loin, c'est encore elle qui s'occupe de la moisson, on apprend aussi qu'elle vend habituellement la farine au marché. Elle a donc une situation stratégique au sein du domaine : elle en est la principale administratrice, pour le seul intérêt de son père.

Il en ressort que Sonja vit une existence étrange pour son âge : alors que c'est le père qui devrait veiller à l'éducation et au bonheur de sa fille, c'est la fille qui veille à l'intérêt et au bien-être de son père, lui offrant sans regret la plus belle période de sa vie. Elle est aussi en charge de son oncle, qu'elle raisonne comme un enfant, par exemple pour qu'il rende la morphine volée au docteur. Mais Sonja tente d'échapper à cette routine, et cherche une issue du côté de l'amour. En effet, elle est amoureuse d'Astrov, à qui elle reproche au début de la pièce de ne pas venir assez souvent leur rendre visite. C'est un amour touchant, enfantin et maternel à la fois. C'est du reste le seul amour qu'elle puisse proposer : sa laideur ne lui permet pas de jouer sur le registre des sens : elle s'inquiète qu'il n'ait pas dîné (acte I), s'oppose à ce qu'il parte sous la pluie (acte II), veut l'empêcher de boire

¹⁶⁰ Pour les liens de Platonov avec Don Juan, voir V.V. GUL'CENKO, "Platonov i Don Guan", *Čexoviana / Čexov i Puškin, op.cit.*, pp. 212-222. Voir aussi le chapitre 2.1. *l'obsession de la fiction*.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

(acte II), le raccompagne à la porte (acte IV). Cet amour va grandissant, nourri de la présence continuelle d'Astrov dans la maison : de l'admiration enfantine pour sa passion des forêts, Sonja passe à une véritable souffrance. En effet, elle a conscience que si Astrov vient si souvent, ce n'est pas pour elle, mais pour Elena. Poussée par un sentiment plus fort que sa volonté, elle lui fait cependant une déclaration enflammée :

"Vous êtes séduisant, vous avez une voix douce ... Vous ne ressemblez à personne que je connaisse ... vous êtes admirable." (P., t.I, II, 381) *

Mais le docteur est peu attentif à cette jeune fille laide et maternelle, qu'il a connue enfant, et qui ne saurait répondre à ce qu'il désire maintenant. Elle est le symbole d'une pureté qui, selon Astrov, a presque disparu, et qu'il ne pourrait se résoudre à toucher, craignant de la souiller. Non seulement elle lui est inaccessiblement inconnue (il ne se doute pas de son amour), mais elle est aussi la seule inconnue qu'il lui reste : ayant fait le tour de toutes les idées et de tous les crimes, étant revenu de tout, Astrov ne reste obstinément fermé qu'à elle seule, cette naïve amoureuse. En effet, Sonja est écartée, éclipsée par Elena. Ce n'est pas l'amour d'Elena que recherche Astrov, mais, plus prosaïquement, son corps, et l'illusion de connaître la beauté et le répit grâce à elle. Une beauté qui pourrait, ne serait-ce qu'un moment, contrebalancer la certitude de la mort. Astrov s'est en effet heurté, en amont de l'action dramatique, à la mort. Il en parle d'abord à Marina : un homme est mort pendant une opération. Il en parle ensuite à Sonja, juste après sa réplique concernant Elena. Seule la beauté d'Elena pourrait sauver l'humanité.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Mais Sonja est laide, et il la considère comme une enfant. Sonja a bien confié à Elena son secret, et celle-ci s'est proposée pour poser franchement la question à Astrov, dont la réponse est catégorique : il ne s'intéresse pas à Sonja, ni à aucune autre, et seule la possession charnelle d'Elena lui semble encore possible. Lorsqu'elle l'apprend, Sonja est abattue, tous ses sens sont éteints : elle n'entend pas son père lui parler, ne prend pas part à la conversation sur la vente éventuelle du domaine. Sa première réaction est une réaction fœtale : elle s'agenouille contre sa nourrice et répète "nounou, ma petite nounou"(quatre occurrences, III, P., t.I, 398, 399, 400). Elle est comme prostrée jusqu'à la fin de l'acte, mis à part cette émouvante tirade où elle défend de toutes ses forces son oncle, calomnié par son père. C'est du reste tout à fait significatif : elle semble coupée du monde avant et après l'attaque contre son oncle, mais elle a cependant encore assez de lucidité pour défendre celui qu'elle aime et qui est, lui, sans défense.

Vanja, quant à lui, est amoureux d'Elena. Il lui déclare son amour à plusieurs reprises, mais la jeune femme refuse de l'écouter. Vanja semble toujours en retard dans son amour pour Elena. Lorsqu'il vient lui offrir des roses, il la découvre dans les bras d'Astrov. De même, alors qu'il la connaît depuis dix ans, bien avant qu'elle ne soit mariée à Serebrjakov, il ne découvre son amour pour elle que maintenant. En réalité, Vanja n'est pas en retard : son amour porte en lui ses contradictions et ses impossibilités. Certes, Vanja est un velléitaire, un faible, qui ne peut séduire une femme comme Elena. Mais l'impossibilité de cet amour est inhérente aux

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

personnages et aux rapports qu'ils ont entre eux. L'analyse de D. Clayton¹⁶¹ est à ce titre très clairvoyante : la première femme de Serebrjakov, Vera, était la sœur de Vanja, qu'il aimait d'un amour fou. Après le remariage du professeur, Elena remplace Vera, et devient indirectement la sœur de Vanja. L'amour entre eux est donc impossible, et pourtant il naît de cette impossibilité même. C'est en effet parce que Elena a pris la place de sa sœur que Vanja a déplacé son amour sur elle. De plus, le professeur a été infidèle à Vera¹⁶² et a épousé une Elena, Hélène, qui personnifie l'adultère. L'absence de Vera, c'est l'absence de foi, explique D. Clayton, et Vanja oscille entre la foi et l'infidélité, tout en sachant que l'une et l'autre (Vera et Elena) lui sont interdites.

Ainsi, au fil de la pièce, le culte de Vera est-il remplacé par le culte de Sonja : le titre de l'œuvre (*Oncle Vanja*) en fait le personnage central. Sonja sait que la foi-Vera est indispensable à Vanja, et elle convainc son oncle de continuer à croire (au travail, au repos offert par la mort). Cette analyse très fine permet d'expliquer à la fois l'impossibilité de l'amour qu'éprouve Vanja pour Elena, et celle de l'amour que voue Sonja à Astrov. En effet, devenue à son tour le soutien de Vanja, confinée dans le rôle exclusif de "nièce", Sonja est dans une incapacité totale à s'émanciper et à vivre une vie personnelle.

¹⁶¹ D. CLAYTON, "Otsustvie very", *Melikovskie Trudy i Dni*, *op.cit.*

¹⁶² Vera, le prénom, se confond avec le substantif "vera", la foi. Cf. D. CLAYTON, *op.cit.*

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

1.1.3. L'alcool comme vecteur d'oubli

Face à l'œuvre de Čexov, nous ne savons pas toujours déchiffrer ces détails que nous traitons comme des évidences... et qui n'en sont pas, ou du moins pas systématiquement. Ainsi, l'alcoolisme dans les œuvres de Čexov échappe-t-il à un traitement simpliste : il ne faut pas y voir la représentation réaliste d'un peuple ivrogne, qui correspondrait à une imagerie occidentale en mal de moralisation. Ce n'est pas non plus la simple constatation du médecin qu'était aussi Čexov sur les méfaits de l'alcool - méfaits par ailleurs connus - dans la société. Il ne s'agit pas de cela, mais de quelque chose de bien plus profond, qui mérite d'être analysé au même titre que les autres facettes de son œuvre.

J'ai employé le terme "alcoolisme". Qu'on me permette maintenant d'élargir le point de vue : certains personnages sont effectivement alcooliques (qui abusent de boissons alcooliques), tandis que d'autres sont des consommateurs occasionnels. Mais tous, pour une raison ou une autre, avec ou sans dessein déterminé, cherchent dans l'alcool une réponse à leurs questions, un soulagement à leurs tourments. L'alcool est un interlocuteur privilégié des personnages tchékhoviens. C'est un protagoniste qu'il faut prendre en considération si l'on ne veut pas risquer de manquer un des fils conducteurs que l'auteur a laissé traîner pour nous. Ainsi, on peut observer l'évolution, à travers les œuvres, de l'attribut "alcool". Dans les deux pièces de jeunesse (*Bezotcovščina* et *Ivanov*), plusieurs personnages boivent plus ou moins. En revanche, à partir de *Čajka* (1895-96), l'alcool devient la caractéristique propre d'un personnage, éventuellement de deux (dans *Djadja Vanja*). Il devient sa voix, unique et reconnaissable, et lui

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

permet de prendre part à cette polyphonie¹⁶³. Le lien avec l'alcool, la propension à boire, souvent démesurément, nous permet de cerner le personnage. Cette voix unique, fortement caractéristique d'un personnage, et d'un seul, lui donne vie d'une façon extraordinaire. Si le fait qu'un personnage boive, ou parle de boire, nous permet de le distinguer des autres, de saisir, en un instant, quelques traits de sa personnalité, alors il est clair que l'analyse doit porter aussi sur ce détail, cette anecdote, cet accessoire. On peut distinguer deux attitudes opposées, dont la plus significative n'est pas la plus conventionnelle. Certains personnages boivent pour oublier. D'autres boivent pour exister. La distinction est certes ténue, mais je vais tenter ici de la rendre, sinon définitive, du moins rationnelle¹⁶⁴.

Boire pour oublier. C'est l'attitude la plus répandue dans les œuvres dramatiques : dix personnages le font, en parlent ou le projettent. Certains s'amuse, festoient, passent le temps ; d'autres cherchent véritablement l'oubli, et l'alcool est pour eux une dénégiation de leur vie présente.

Parmi ceux qui s'amuse, on compte Borkin, l'intendant d'Ivanov. C'est un personnage rustre, primaire, dont la grande ambition est de marier Sabel'skij, l'oncle d'Ivanov, à une jeune veuve riche, avare et stupide. C'est justement avec Sabel'skij qu'on le voit boire¹⁶⁵. Ils sont dans le bureau d'Ivanov et l'attendent avec Lebedev, un de ses amis et créanciers. Les trois compères, que rien d'autre ne réunit dans la pièce, sont

¹⁶³ C'est M. VALENCY qui a défini *Tri Sestry* comme une "pièce polyphonique", *The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov*, New York, 1966, p.375. cité par H. Pitcher, *op.cit.*, p.116

¹⁶⁴ Voir aussi le chapitre 1.2.3., *boire pour que la vie ressemble à une vie*

¹⁶⁵ *Ivanov*, acte III, scène 1

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

passablement éméchés et discourent sur les meilleures façons d'accommoder la vodka : avec du caviar, avec des harengs ou avec de la friture ? Les petits verres se vident et se remplissent, tandis que les trois hommes les accompagnent de hors-d'œuvre. Le cas de Borkin est relativement simple : il boit avec l'esprit d'un fêtard. Du reste, tout lui est bon pour s'amuser : lorsqu'il entre en scène, c'est avec un fusil de chasse qu'il braque sur Ivanov. Il trouve sa plaisanterie assez bonne pour en rire aux éclats, lorsqu'il voit la peur sur le visage de son patron. A ce moment déjà, il est soûl, il sent la vodka et avoue avoir bu avec un ami :

"A Plesniki j'ai rencontré le juge, et j'avoue qu'on s'est tapé chacun nos huit petits verres. Au fond, c'est très mauvais de boire. Ecoutez, c'est mauvais, non? Hein ? C'est mauvais ? "
(P., t.I, I, 1, 206) *

Mais ces quelques phrases sont trop ridiculement insistantes pour contrebalancer vraiment l'effet bravache produit par l'annonce des seize vodkas bues par les deux amis. Pour Borkin, boire fait partie de la vie quotidienne. C'est un acte qui ne vise qu'à être gai, à faire la fête. C'est presque un rituel de la convivialité, de l'entente, voire de l'amitié masculine. On ne peut qu'être fier d'avoir bu un verre de trop, cela rehausse le prestige de l'homme. En aucun cas, Borkin ne peut considérer le fait de boire comme une défaite personnelle, un constat d'échec, un palliatif. On ne décèle aucune faille dans ce personnage : rationnel, sans être intelligent, terre-à-terre et matérialiste, il n'éprouve aucune angoisse existentielle. Il

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

dirige le domaine à son gré, et certains critiques ont vu en lui l'incarnation du mal¹⁶⁶, le seul responsable des méfaits reprochés à Ivanov.

Šabel'skij, lui, le vieil oncle aigri et cynique que la mort de sa femme en terre étrangère a laissé désespéré, ne boit que pour passer un peu le temps, qu'il trouve terriblement long. Confiné dans le domaine d'Ivanov, ruiné, il s'ennuie à mourir : il mendie même auprès de son neveu le droit d'aller rendre visite aux Lebedev¹⁶⁷. De même qu'il se distrait en imaginant un mariage avec la jeune veuve, Šabel'skij profite de l'occasion de boire un verre pour laisser passer les heures.

Le jeune médecin Trileckij (*Bezotcovščina*) s'ennuie lui aussi : en dépit du travail qu'il pourrait effectuer, rien ne l'intéresse, à part le jeu, qui le laisse continuellement sans le sou. Aussi, lorsqu'Anna Petrovna revient dans son domaine, il voit dans cet événement une double possibilité. D'une part, tromper l'ennui et s'offrir un petit plaisir, d'autre part, boire et manger autant qu'il lui plaira sans bourse délier :

"Qu'est-ce qu'on va s'envoyer ! " (P., t.I, I, 22) *

En effet, la générale n'est pas avare, c'est d'ailleurs là que réside le problème de ses dettes et de la vente imminente du domaine. Trileckij compte donc sur elle pour fêter à ses frais la fin de son isolement. Trileckij, obsédé par la nourriture, ne cherche qu'à faire bombance. Boire et manger

¹⁶⁶ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p103, décrit Borkin, comme Epixodov dans *Višnevyyj Sad*, comme "l'incarnation comique de Satan" ["a comic incarnation of Satan"].

¹⁶⁷ Cette visite, qui couvre un acte entier, est du reste un des plus beaux moments de la pièce : l'hôtesse, la pingre Zinaïda Savišna, essaie de ne pas nourrir ses hôtes, tandis que l'après-midi se déroule sur fond de commérages méchants, de jeux de cartes et de discussions sur le thème de l'argent.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

suffisent à remplir sa vie. Il recherche l'ivresse comme un moment de plaisir, mais il est soûl plus souvent qu'à son tour : à l'acte II, quand un malade le fait appeler, il refuse de se rendre chez lui, et préfère se coucher.

L'ivresse de Vojnicev est une ivresse accidentelle et joyeuse, mais dont le lecteur connaît l'ironie : pour la première fois, sa femme, Sof'ja Egorovna, lui a demandé quelque chose. Il part chasser pour lui rapporter du gibier, et cette simple demande l'a tellement bouleversé qu'il s'est soûlé pour la première fois de sa vie, afin de fêter l'événement. Il ignore que Sof'ja l'a simplement écarté pour pouvoir se rendre au premier rendez-vous qu'elle a fixé à Platonov. Sa joie est telle qu'il ne remarque pas que Platonov, rendu agressif par l'apparition du mari satisfait de sa future maîtresse, n'est pas ivre d'alcool, comme il le prétend, mais des sentiments contradictoires qu'il éprouve. Néanmoins, l'ironie de l'auteur met dans la bouche de Vojnicev un indice qu'il ne soupçonne pas lui-même. Ainsi, alors qu'il raconte son projet de représenter *Hamlet*, il cite les vers les plus appropriés à la situation :

"Et tu as pu céder
A cet infâme ! Oublier l'honneur d'une femme,
D'une mère et d'une épouse! " (P., t.I, II, t.II, 16, 132) *

Ainsi, dans son ivresse, Vojnicev est plus proche de la vérité qu'à ses moments de lucidité, mais il n'en tire pas profit : si sa femme l'aimait véritablement autant qu'il l'aime, il n'aurait aucune raison de considérer sa demande de gibier comme une première preuve d'amour, ce qui est somme toute assez étrange. Dans son exaltation, Vojnicev n'est finalement que ridicule, confondant dans son bonheur factice Shakespeare et sa mère, le

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

bonheur d'interpréter Hamlet et Glinka, la fiction à laquelle il veut croire (sa femme l'aime) et la réalité qu'il pressent (sa femme le trompe).

Le personnage du jeune juif Vengerovič se saouïe lui aussi une fois dans la pièce, un soir de fête. Mais il n'a pas bu que pour s'amuser : il cherche l'oubli, désire s'oublier soi-même. Il est un jeune étudiant qui méprise Platonov et, avec lui, l'ordre bourgeois, la vulgarité et la paresse que l'instituteur lui semble personnifier. Mais Vengerovič est arrogant, sûr de lui, aussi borné que le docteur L'vov dans *Ivanov*¹⁶⁸. Platonov se retrouve dans ce fils de riche qui se prend pour un idéaliste, mais il le hait aussi pour sa médiocrité. En fait, Vengerovič concentre en lui les deux images de Platonov : l'idéaliste et le petit-bourgeois. Mais Vengerovič est aussi, et surtout, le Juif, qui rencontre partout sur son passage la haine ou les moqueries de ses contemporains L'alcool le rend poète : il profite de son ivresse pour parler de la nature et de l'amour, pour éprouver un moment le plaisir d'être romantique :

"C'est si agréable, n'est-ce pas, de prendre un verre de champagne et de s'admirer soi-même dans ses nuages pétillants !" (P., t.I, II, t.II, 5, 111) *

En effet, le Vengerovič qu'il voit à ce moment est plus beau que celui de tous les jours. Dans la scène où il est ivre, il assume sa religion : il se revendique comme juif, défend la culture juive, refuse d'être relégué dans le cliché qui veut que tous les juifs soient des marchands. L'alcool l'aide à devenir cet homme soucieux des autres, détaché des choses, sensible au

¹⁶⁸ Vengerovič est étudiant à l'université de Xar'kov, ce qui le discrédite totalement. Voir V.I. KULEŠOV, "Obrazy i situacii", *op.cit.*, note 87.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

clair de lune. Mais Platonov, avec qui il discute un moment, ne le laisse pas s'adonner à cette vision. Poussé dans ses retranchements, il est obligé de se contredire, se débarrasse de sa chaîne en or dans un mouvement de défi, puis retourne piteusement la chercher. Enfin, honteux d'avoir tant parlé, il souhaite que personne ne l'ait entendu. Avec un compagnon comme Platonov, l'alchimie que Vengerovič recherchait ne pouvait pas se produire : il n'y a pas d'oubli possible.

Cependant, Platonov lui-même cherche l'oubli dans l'alcool, plus même : la rédemption. Alors qu'il a décidé de quitter le domaine, sa femme et ses maîtresses, il se verse un dernier verre au moment d'écrire ses lettres d'adieux. Il s'agit ici de clore une ancienne vie désastreuse, et de repartir ailleurs tenter sa chance. Il fait également ses adieux à l'alcool, puisqu'il buvait sans cesse¹⁶⁹. Il essaie de détourner le rituel, de fêter son entrée imminente dans une autre vie, et de faire table rase de tout ce qui a précédé.

Petrov, le héros de *Gore*¹⁷⁰ (*Un Malheur*), a lui aussi fait le vide dans sa vie par l'alcool. Inconsciemment, certes, et sans le souhaiter particulièrement, mais par une sorte de paresse et de langueur. Quarante ans plus tôt, tout semblait pourtant lui sourire : il était un bon artisan et avait épousé une jeune fille riche et belle. Mais l'alcool l'a pris comme par surprise :

"(...) le malheur a voulu qu'il se soûle le jour de ses noces, qu'il aille s'étendre sur le poêle et ne fasse, pour ainsi dire, qu'un somme jusqu'à aujourd'hui." (P., t.I, 1011) *

¹⁶⁹ voir le chapitre 1.2.3, *boire pour que la vie ressemble à une vie*.

¹⁷⁰ Paru en 1885 dans le numéro 324 de *Peterburgskaja Gazeta*

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Accompagnant sa femme mourante à l'hôpital, dans une tempête de neige qui l'empêche d'avancer, il essaie de se remémorer sa vie avec elle :

"Jusqu'alors il avait vécu en sans-souci, dans une sorte de demi-inconscience d'ivrogne, ignorant la peine comme la joie (...)" (P., t.I, 1009) *

Ivre chaque jour de sa vie, il n'a d'autres souvenirs que ceux de beuveries et de bagarres : rien d'autre ne l'a atteint. Le confort était total : pas de souffrances, pas de soucis, pas d'inquiétudes. Petrov a cru vivre dans une sorte de cocon protecteur, mais en fait il n'a pas vraiment vécu. Lorsqu'il se rend compte sur le chemin que sa femme est morte, il veut revivre à nouveau, recommencer, pour de vrai cette fois, sa vie. La suite du récit montre que ce souhait ne peut être exaucé : la vie n'est donnée qu'une fois, et c'est ce que l'on fait de ce temps-là qui fait "la vie". Petrov s'endort aux rênes de son cheval : le froid l'engourdit comme l'alcool l'a engourdi pendant quarante ans. Il se retrouve mourant à l'hôpital, pieds et mains gelés, suppliant le médecin de lui accorder quelques années supplémentaires, afin d'avoir le temps de vivre enfin¹⁷¹. C'est trop tard : le médecin quitte la salle, et le récit se termine sur un "Amen pour le tourneur" mi-ironique, mi-empathique.

L'intrusion de l'alcool dans le personnage d'Ivanov (*Ivanov*) est assez particulière. En effet, Ivanov ne boit pas, et la petite soulerie de Šabel'skij, Lebedev et Borkin dans son bureau le dégoûte. Il ne sait pas régir son domaine, brise le cœur de sa femme et se morfond dans un

¹⁷¹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.43, souligne au contraire que le calme de de Petrov par rapport à la mort rappelle les œuvres de Tolstoj, Turgenev et Nekrasov.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

immobilisme presque total, mais ne cherche pas, habituellement, de refuge dans l'alcool. Lorsqu'il déclare à Saša qu'il ne veut plus l'épouser, et que la jeune fille refuse de la comprendre, il évoque les possibilités les plus conventionnelles de trouver une issue à son mal-être :

"Où pourrais-je trouver mon salut ? L'alcool me donne mal à la tête ; je ne sais pas écrire des vers (...)" (P., t.I, IV, 8) *

Ainsi, Ivanov est le seul personnage tchékhovien qui, tout en voyant dans l'ivresse une possibilité de changer de vie, ou peut-être plus exactement de point de vue sur la vie, se sent incapable de s'y adonner. De tous, il est le moins attaché à la vie -il se suicide-, mais aussi le plus passif. Il ne peut même pas s'enivrer pour se croire un autre, mais il est néanmoins celui qui refuse l'illusion de l'oubli que pourrait lui apporter l'alcool.

Son ami Lebedev a, lui, tenté sa chance pour essayer d'oublier le contexte dans lequel il évolue. A l'acte II, lors de ce thé que donne sa femme, il boit verre sur verre et est manifestement ivre. Il faut reconnaître que l'ambiance est assez délétère : Zinaïda Savišna l'avare peine à offrir le thé ses invités, les jeux de cartes se suivent et se ressemblent, les invités s'épient les uns les autres et cancanent à tout va, les femmes sont sottes et méchantes, les hommes boivent et jouent, tous s'ennuient. Chacun a un mot méchant pour Ivanov, l'ami de Lebedev, mais celui-ci ne peut pas le défendre : lorsque les attaques contre Ivanov commencent, Saša, sa fille, amoureuse d'Ivanov, lui demande d'intervenir. Au lieu de cela, il se fait apporter son premier verre de vodka. C'est finalement Saša qui prend la défense d'Ivanov, et son père ne peut que l'encourager, mais n'ose rien dire lui-même :

"LEBEDEV, *riant*. –Vas-y, vas-y, engueule-les bien !" (P., II) **

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Il continue de boire tout au long de l'acte, comme invisible aux yeux des autres invités qui ne lui adressent pas la parole, sauf pour essayer de lui extorquer un renseignement sur son capital, dont il ne sait rien. Il ne parle qu'avec Šabel'skij et Ivanov, et, lorsque le premier lui reproche de ne pas avoir de "point de vue sur la vie", se ressert un verre en répliquant :

"Quel point de vue ? Je suis là et j'attends la crève d'un instant à l'autre. " (P., t.I, II, 4) *

Ainsi, Lebedev révèle son seul effort pour se détacher du petit monde sordide dans lequel il est plongé : boire. En buvant, il écarte les discussions, refuse le simulacre de vie sociale que sa femme lui impose et se donne un moment l'illusion de ne pas participer à la grande comédie qui se joue autour et, quoi qu'il fasse, avec lui.

Le personnage de Maša introduit chaque acte de *Čajka*. R. Peace la définit comme un personnage comique¹⁷², de même que H. Pitcher¹⁷³. Ses affirmations sur le bonheur et le malheur, ses lamentations sur son sort d'amoureuse incomprise, sa façon sans-gêne de renvoyer Medvedenko, d'abord son soupirant puis son mari : tout cela lui donne en effet un côté comique, mais peut-être plutôt un comique douloureux, plus proche d'une sorte de cynisme.

Maša clame à qui veut l'entendre qu'elle n'est pas heureuse : à Medvedenko, dont tout le sentiment tient entre les cordons de sa bourse ; à Dorn, le médecin qui ne soigne plus rien depuis longtemps, et surtout pas les

¹⁷² R. PEACE, *op.cit.*, p.42

¹⁷³ H. PITCHER, *op.cit.*, p.44. "(...) Maša est fortement caractérisée comme comique et excentrique." ["(...) Masha is given a strong colouring of the comic and eccentric."]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

maux d'amour ; à Arkadina, qui apprécie le faire-valoir ; à Trigorin, qui ne l'écoute pas ; à sa mère, qui vit la même chose depuis vingt ans, et qui ne saurait l'aider. Et c'est un fait : elle n'est pas heureuse. Amoureuse de Treplev, qui ne la regarde même pas, ne lui adresse pas la parole¹⁷⁴, elle sait depuis toujours qu'il n'y a pas d'espoir à avoir. Fille d'un père avare et tyrannique, d'une mère résignée à ne connaître que des fragments de bonheur, Maša s'ennuie à mourir et ne se voit pas d'avenir. Aussi s'est-elle inventé un personnage, un rôle, qui l'aide à exister aux yeux du monde : elle est celle qui prise, celle qui s'habille tout en noir, et, aussi, celle qui boit.

Mais cette dernière partie de l'équation est d'abord cachée : à l'acte II, elle quitte ses compagnons sous un prétexte fallacieux. Manifestement, Maša est connue pour boire, puisque ceux-ci ne sont pas dupes :

"Elle va s'envoyer deux petits verres avant le déjeuner." (P., t.I, II, 313) *

La sortie de Maša suit une scène particulièrement intéressante : assise dans le jardin avec Arkadina et Nina, elle écoute la lecture que fait l'actrice de *Sur l'eau*¹⁷⁵, de Maupassant. Maša demande alors à Nina de lire la pièce de Treplev, mais celle-ci refuse, la trouvant sans valeur. Maša se désintéresse alors de la conversation. Puis Dorn, Sorin et Medvedenko discutent des conséquences du tabagisme et de l'alcoolisme. A ce point de la conversation, Maša quitte la scène. Il est difficile de dire ce qui la motive exactement : la colère face à l'attitude désinvolte de Nina, ou bien encore le

¹⁷⁴ Treplev et Maša n'échangent qu'une réplique, à l'acte I, p.308 : elle lui demande de rentrer à la maison pour ne pas inquiéter sa mère, il lui répond de le laisser tranquille. En dehors de ce bref échange, Treplev ne lui parle jamais.

¹⁷⁵ Pour les rapports entre *Čajka* et *Sur l'eau*, voir le chapitre 2.1, *l'obsession de la fiction*.

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

refus d'entendre un avis médical sur l'alcool. Mais Dorn est à peine considéré, par les uns et les autres, comme un vrai médecin, et son avis ne doit guère peser dans une discussion sur la santé. Il me semble dès lors plus probable que Maša essaie d'oublier ce qui a été dit à propos de la pièce de Treplev. Car non seulement elle admire cette pièce, parce qu'elle aime son auteur et la façon dont il la lit, mais en plus elle ne peut accepter que la critique viennoise de Nina, choisie par Treplev pour interpréter son œuvre, et élue de son cœur - Nina, sa rivale.

Plus tard, au début de l'acte III, Maša ne se cache plus : elle boit en présence de Trigorin, et annonce tout aussi franchement qu'elle a décidé d'oublier Treplev et d'épouser Medvedenko :

"La minorité [des femmes] boit ouvertement, comme moi, la majorité se cache" (P., t.I, III, 323) *

Cette double annonce, ponctuée de quelques verres de vodka, prête à rire peut-être, mais elle est aussi autre chose que des déclarations d'ivrogne. Le mariage et la boisson, ramenés au même rang lors d'une confession unique, sont des substituts, des tentatives d'oublier. E.I. Strelcova remarque que Maša considère le mariage comme "un remède"¹⁷⁶. Le mariage est un acte social, et Maša fait entrer en même temps l'alcool dans l'ordre des actes sociaux. Ainsi, s'il n'est pas honteux de faire un mariage sans amour, il n'est pas honteux de boire. Mais rien n'y fait : à l'acte IV, son mariage est un désastre, elle ne s'intéresse pas à son enfant, et semble même avoir cessé de boire. Perdue dans le jeu de loto, elle ne parle que pour annoncer ses numéros. Son seul projet est toujours le même :

¹⁷⁶ E.I. STRELCOVA, "Ostrovskij i Čexov", *Melixonskie Trydi i Dni, op.cit.*, pp.108-117. ["Zamužestvo kak lekarstvo (...)"]

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

oublier Treplev. Elle pense qu'un déménagement le lui permettrait, mais il est évident qu'il n'en sera rien. De tentative en tentative, elle s'enfonce un peu plus chaque fois dans sa solitude, son amour malheureux et sa marginalité. "Excentrique", Maša l'est de plus en plus : de plus en plus éloignée du centre, de celui des autres et du sien.

Dans *Tri Sestry*, Maša boit aussi, peut-être beaucoup ou souvent, mais il n'y a que deux occurrences dans le texte, dont la première est une dénégation. Elle vient de se disputer avec son mari Kulygin, un professeur ennuyeux et pédant, à propos d'un dîner chez son directeur, puis le docteur Čebutykin parle du repas, et Maša lui demande de ne pas boire. La suite de sa réplique est intéressante :

"Il faudra encore aller s'embêter toute une soirée chez le directeur (...)" (P., t.I, I, 436) *

Il est bien sûr possible qu'elle continue simplement avec Čebutykin la conversation qu'elle avait avec son mari. Mais il ne faut pas exclure l'éventualité que l'idée de l'alcool lui soit venue précisément en se disputant avec Kulygin : en effet, Čebutykin s'étonne qu'elle lui interdise de boire, alors qu'il ne boit plus depuis deux ans, et qu'elle le sait forcément. Ne serait-il donc pas plutôt question du désir d'ivresse de Maša, qu'elle prête au médecin ? Ainsi, l'équation serait de l'ordre : mari-ennui-boire.

La deuxième occurrence se trouve un peu plus loin dans le texte :

"Je vais prendre un de ces petits verres ! Chienne de vie, tiens-toi bien !" (P., t.I, I, 439) **

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

Elle est d'humeur noire comme le remarque R. Peace¹⁷⁷, et décide de ne pas assister à la fête d'Irina, jusqu'à l'arrivée de Veršinin¹⁷⁸, qui la fait changer d'avis. Là encore, le contexte dans lequel Maša prononce cette phrase est révélateur : la conversation porte sur Nataša, et Kulygin insinue qu'elle est déjà fiancée à Andrej. A ce point précis, Maša parle de boire. On a déjà vu le poids que les sœurs font peser sur Andrej, et en particulier Maša. Du reste, lorsque ses sœurs lui annoncent la visite de Nataša, Maša commence par une dénégation :

"Andrej n'est pas amoureux, je ne peux pas l'admettre (...)" (P., t.I, I, 432) *

Plus loin, elle l'appelle le "violoniste amoureux", mais par pure moquerie. Elle ne peut simplement concevoir que son frère, destiné à les sauver toutes trois de l'enfer provincial, soit tombé amoureux avant d'accomplir son destin. Aussi, alors que la rumeur du mariage fait le tour des invités, Maša a recours à une double provocation : elle ne participe pas à la conversation et annonce avec un plaisir non dissimulé qu'elle va boire un verre de vin. On l'a vu, Maša sait que l'alcool est nuisible, sa réplique est donc fort intéressante : premièrement, elle fait dévier la conversation, ce qui était probablement son intention. Ainsi, elle signifie : "parlez-moi d'autre chose". Deuxièmement, la relation entre son mariage raté et les fiançailles imminentes entre Andrej et Nataša est mis à jour : mieux vaut être ivre que lucide pour vivre cette vie-là. Ainsi, la boucle est bouclée entre la première mention de l'alcool et la deuxième, qui est aussi la dernière. Maša, la plus

¹⁷⁷ R. PEACE, *op.cit.*, p.78

¹⁷⁸ Sur les relations Maša-Veršinin, voir le chapitre 2.2.2, *la glorification du passé*

1.1. Un contrat de dupes : les funambules

amoureuse des trois sœurs, la seule qui soit mariée aussi, est celle, par son mariage, qui vit le plus près de la petite-bourgeoisie¹⁷⁹. Or les trois sœurs, issues de l'intelligentsia, ne supportent pas la petite-bourgeoisie, qu'elles excluent de leur monde. A l'acte I, Maša, qui n'est pas encore la maîtresse de Veršinin, est encore fortement reliée aux petits-bourgeois, et tente de faire écran avec un rêve d'ivresse.

¹⁷⁹ Voir J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.61

CHAPITRE 1.2.

LA FUITE EN AVANT

1.2.1. la peur irraisonnée

La critique a semble-t-il beaucoup reproché à Čexov le manque d'action dans ses œuvres¹⁸⁰. A.P. Čudakov apporte une explication à ce reproche :

"La plupart des événements dans le monde de Čexov ont une particularité : ils ne changent rien. "¹⁸¹

Et pour cause : par une curieuse ironie, lorsque la vie se décide parfois à sourire aux personnages, ils tourne le dos et refusent de regarder en face ce sourire, qui représente pour eux le sourire de la mort¹⁸². Sans

¹⁸⁰ Pour un panorama des critiques de ce type, voir J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.80

¹⁸¹ A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, p.214. ["U bol'sinstva sobytij v mire Čexova est' odna osobennost' : oni ničego ne menjajut."].

Voir aussi C. POPKIN, *The Pragmatics of insignificance : Chekhov, Zoshchenko, Gogol*, Stanford, Ca., Stanford University press, 1993, 24 cm, 289 p. : "Ce qui est curieux à propos des événements de Čexov c'est qu'ils sont composés d'incidents dont il est peu probable qu'ils soient perçus comme fertiles en événements – de sujets ostensiblement trop insignifiants pour constituer une fracture majeure.", p.25. ["The curious thing about Chekhov's events is that they are composed of incidents unlikely to be perceived as eventful – matters ostensibly too trivial to constitute a major disruption."]

¹⁸² I.A. GURVIČ voit dans cette attitude le refus d'être aliéné : "Čexov prouve qu'en s'adonnant à l'influence assassine et destructrice du quotidien, l'homme va contre soi-même (...). Il se prive de liberté non seulement extérieurement, mais aussi intérieurement." ["Poddavajas' gubitel'nomu, razrušitel'nomu dejstvuju obydenščiny, čelovek idet protiv samogo sebja (...). On lišaetsja svobody ne tol'ko vnešne, no i vnutrenne."].

1.2. La fuite en avant

aucun motif apparent, une terreur insurmontable envahit certains personnages, et les conduit inmanquablement à remettre en question ce qui, jusque là, était leur raison de vivre. Le jeune Nikitin (*Učitel' slovesnosti / Le Professeur de lettres*), après avoir obtenu la main de la jeune femme qu'il aimait, ne voit plus aucun bonheur dans sa vie, et n'a plus qu'une idée en tête, s'enfuir. Dans le récit *Strax (La Peur)*, les deux personnages masculins sont des amoureux comblés, qui ont espéré longtemps l'amour de leur belle. Lorsque leurs espoirs sont devenus réalité, l'amour, le désir et le bien-être s'évaporent, ne laissant derrière eux qu'une peur panique. G. Conio¹⁸³ remarque que les personnages n'ont en réalité pas le choix :

"Les êtres ne sont pas acteurs, mais sujets : ils subissent des changements aussi soudains et imprévisibles qu'inexplicables. Ils apparaissent le plus souvent comme des automates mus par des ressorts cachés. "

Le critique dénie également toute fonction moralisatrice à ces changements, qui n'apportent pas plus le bonheur aux personnages qu'ils ne les en privent. Il n'est pas possible de trouver d'explication logique à ces revirements, tout au plus peut-il en ressortir une constatation : un désir qui se réalise quitte le champ des désirs et perd sa principale fonction d'échappatoire. Dès lors, confrontés à la réalité, les personnages s'en détournent, cherchant autre chose, une autre voie, une autre issue.

Le récit *Strax (La Peur)*¹⁸⁴ est à ce titre l'un des plus explicites. Silin, agriculteur, reçoit fréquemment le narrateur, qui est attiré par sa

¹⁸³ G. CONIO, Les Nouvelles de Tchekhov : une poétique de l'instant, *Čexoviana, Čexov i Francija / Tchekhoviana, Tchekhov et la France, op.cit.*, pp.36-48.

1.2. La fuite en avant

femme, Marija. Silin avoue que son mariage est un échec, car sa femme ne l'aime pas. Un soir, Marija et le narrateur ont une conversation sur l'amour. Plus tard, elle le rejoint dans sa chambre et ils deviennent amants ; en sortant de la chambre, Marija croise son mari. Celui-ci quitte la maison, suivi par l'amant qui éprouve tout-à-coup une étrange terreur. Il apprend, des années après, que les époux vivent toujours ensemble. Dès le début du récit, Silin avoue au narrateur que c'est la peur qui l'a conduit de Saint-Pétersbourg à la campagne, mais qu'il ne s'en est pas défait. I.A. Gurvič¹⁸⁵ remarque que Silin n'a de place nulle part : ni à la ville, ni à la campagne, ni au travail, ni chez lui. Ici, c'est la vie elle-même qui se fait obstacle. Aucune mort ne peut être, selon Silin, aussi cruelle que la vie, ni aussi effrayante. Or Silin ne comprend pas la vie : quel est son but, et comment parvenir à la vérité ? La seule existence d'un insecte le plonge dans des problèmes insurmontables, il est d'autant moins capable d'assumer sa propre vie. Tout est mensonge, et ne pas pouvoir sortir de cette épouvantable et grotesque erreur qu'est la vie l'effraie. Il a peur de sa peur, et lutter est impossible. Même sa vie privée est insensée : il a épousé une femme qu'il adore, mais dont il savait pertinemment qu'elle ne ressentait que mépris et froide indifférence à son égard. Cette situation est évidemment d'autant plus absurde qu'ils donnent l'image d'un couple normal : le décalage entre réalité et illusion est anormalement entretenu. Il est impossible à Silin de comprendre cette vie dont il ne trouve pas le fil conducteur : il est terrorisé d'aller vers un inconnu qui sera aussi incompréhensible, illogique et illusoire que sa vie actuelle. Lorsqu'il voit sa femme sortir de la chambre de son

¹⁸⁴ Paru en 1892 dans le numéro 6045 de la revue *Novoe Vremja*

1.2. La fuite en avant

amant, il quitte précipitamment la maison, mais cette révélation est finalement sans effet, puisque la vie conjugale perdue, peut-être pour préserver l'illusion familiale, plus rassurante tout compte fait qu'un avenir incertain¹⁸⁶.

C'est la position de Silin qui permet d'appréhender l'attitude de son ami, le narrateur. Du reste, l'expression "son ami" n'est pas juste : le narrateur précise clairement qu'il ne se sent absolument pas son *ami*, et qu'il est gêné quand Silin l'appelle ainsi. C'est d'une certaine façon un refus de s'impliquer dans la vie, d'y participer activement. C'est aussi le moyen le plus simple (et le plus économique pour garder bonne conscience) de pouvoir convoiter sa femme. Il est en effet étonnamment attiré par cette jeune et belle Marija, qu'il croit longtemps amoureuse de son mari. Il est soulagé lorsqu'il apprend, par Silin lui-même, qu'elle ne l'aime pas, et en lui se réveille un espoir : si elle n'aime pas son mari, alors elle peut aimer un autre homme ... Ce n'est pas une femme réelle qu'il convoite et admire, mais une femme idéale. Ainsi, on trouve, pour décrire Marija, des expressions pouvant évoquer une déesse :

"sa splendide chevelure" (P., t.III, 112); "ses sourcils merveilleux" (P., t.III, 111) *

Ses attentes semblent comblées lorsqu'elle devient sa maîtresse : leur étreinte est merveilleuse, aussi merveilleuse que la jeune femme elle-même, mais un vague malaise s'empare du narrateur :

¹⁸⁵ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.45

¹⁸⁶ G. CONIO, *op.cit.*, p.42 : "L'épreuve de vérité (...) est aussitôt (...) réintégrée dans un temps immobile (...)".

1.2. La fuite en avant

"(...) quelque part au tréfonds de mon âme, j'éprouvais un malaise et je n'étais pas dans mon assiette." (P., t.III, 113) *

Il semble tout d'abord que ce sont les serments et les supplications de Marija qui entraînent cette réaction. En effet, une déclaration d'amour oblige l'aimé à être présent au monde, à s'y intégrer, à accepter la vie réelle. Or, le narrateur refuse d'avoir une femme qui l'aime, tout comme il refuse d'avoir un ami : il a ainsi l'illusion d'être libre, éthéré, hors de la réalité. Il se trouve pris dans un tourbillon de questions sans réponse sur le sens de la vie, la nécessité de tel ou tel événement, l'incongruité de tel ou tel détail (par exemple, la casquette oubliée par Silin sur sa table). Il prend peur, et c'est cette peur qui l'amène à faire ses valises : sa décision est prise, sous l'effet de la panique, certes, mais elle est irrévocable. Rien désormais ne pourrait le faire revenir, et la belle Marija moins que quiconque. De cette peur qui l'a pris à ce moment, le narrateur ne dit rien, sauf qu'elle lui a été transmise par Silin. Or, il s'agit plutôt, selon P.N. Dolženkov, d'une découverte fondamentale :

"La méconnaissance de la «vérité vraie» de la vie est le lot de l'homme, et c'est pourquoi la peur est une réaction naturelle inévitable face à la réalité."¹⁸⁷

En effet, pour le narrateur, la coïncidence entre rêve et réalité est insupportable, puisque c'est le rappel que le monde existe, quelque part, dangereux, et qu'il peut à tout moment rattraper sa proie.

¹⁸⁷ P.N. DOLŽENKOV, "Tema straxa pered žizn'ju v proze Čexova", *Čexovijana / Melixovskie Trudy i Dni, op.cit.* ["Neznanie «nastojaščej pravdy» o žizni – udel človeka, i poetomu strax – estestvennaja i neizbežnaja dlja nego reakcija na dejstvitel'nost".]

1.2. La fuite en avant

Le jeune professeur de lettres Nikitin ¹⁸⁸ (*Učitel' slovesnosti*) a lui aussi cru ses attentes comblées lorsqu'il a demandé, avec beaucoup d'hésitations parce qu'il n'arrivait pas à vaincre sa timidité, et obtenu, la main de Maša. Comme dans le récit *Dom s mezoninom*, la jeune fille a une sœur aînée plus belle et plus intelligente qu'elle mais autoritaire. Avec ses discours et son esprit pinailleur, Varja ne plaît pas à Nikitin. Il est en revanche attiré par la jeune Maša, qui recherche sa présence et le couve amoureuxment du regard. C'est l'ennui qui préside à toute sa vie, qu'il soit chez lui, en compagnie d'un collègue avec qui il partage un appartement, ou au lycée. Seule la compagnie de Maša et de ses parents lui paraît gaie, animée et joyeuse. Un après-midi, après cinq semaines passées à essayer de déclarer sa flamme à la jeune fille, il réussit à la retenir en tête-à-tête dans une sorte de couloir, mais est incapable de prononcer le moindre mot sensé. C'est en définitive à la jeune fille que revient l'initiative :

"Elle renversa la tête, et il l'embrassa sur les lèvres (...)" (P., t.III, 332) *

C'est encore Maša qui lui demande de parler à son père. Dans tout le processus qui le conduit au mariage, c'est finalement la passivité qui caractérise le mieux Nikitin, même s'il croit avoir agi. Le premier chapitre s'arrête là, et le bonheur semble possible pour lui et Maša. Cinq ans plus tard, Čexov reprend son récit où il l'avait laissé, pour y ajouter un chapitre assez inattendu, ponctué de signes néfastes. D'abord, le jour du mariage, Varja a une crise de larmes. Ensuite, l'ancien colocataire de Nikitin meurt en quelques jours. Les quelques mois qui suivent le mariage sont riches en

¹⁸⁸ *Učitel' slovesnosti*. Premier chapitre paru dans le numéro 4940 de la revue *Novoe Vremja* en 1889; chapitre II paru dans le numéro 188 de la revue *Russkie Novosti* en 1894.

1.2. La fuite en avant

découvertes : Maša est avare et mesquine, mais Nikitin n'est pas tant choqué qu'amusé, et toujours amoureux de sa jeune femme. Il se laisse prendre dans une routine qu'il considère avec un peu de recul, mais qu'il apprécie néanmoins :

"(...) il participait à une vie naïve mais extraordinairement agréable qui lui rappelait les pastorales." (P., t.III, 338)*

La seule nuance à son bonheur est la cohabitation avec les chiens et les chats de sa femme. I.A. Gurvič remarque que la peur de Nikitin commence à se montrer dans ces descriptions de son quotidien¹⁸⁹. V.M. Markovič constate que c'est Nikitin lui-même qui crée et entretient l'illusion en adoptant une perspective idyllique¹⁹⁰. Pourtant, un soir, rentrant de son club où il n'a rien fait de particulier à part perdre douze roubles au jeu, il éprouve un véritable malaise, et n'a pas envie de rentrer chez lui. Sa vie facile lui apparaît soudain comme une imposture dénuée de sens :

"(...) tout son bonheur (...) constituait en réalité un luxe comparable à un médicament administré à un homme en bonne santé (...)." (P., t.III, 341) **

Rentré chez lui, il aspire à être utile, à se sacrifier pour une cause, mû par le pressentiment qu'il existe un autre monde que celui dans lequel il évolue¹⁹¹. Sa femme lui assène le dernier coup en lui affirmant qu'il était

¹⁸⁹ "«des pots de crème et de lait» inspirent à Nikitin la même frayeur que «les gens médiocres».", *op.cit.*, p.83 ["Nikitinu «goršočki so smetanoj» i «kuvšiny s molokom» vnušajut takoj že užas, kak i «ničtožnye ljudi»".]

¹⁹⁰ V.M. MARKOVIČ, "Puškin, Čexov i sud'ba «delejušcej dušu gumannosti»", *Čexoviana, Čexov i Puškin, op.cit.*, p.28

¹⁹¹ "Il songeait (...) qu'il existait un autre monde", P., III, 342. ["On dumal o tom (...), čto est' ved' drugoj mir."]

1.2. La fuite en avant

obligé de l'épouser, ayant fréquenté sa maison bien trop souvent pour de simples visites de courtoisie. Nikitin sent le piège se refermer sur lui : tout ce qui l'environne est entaché de sa suspicion. Ses amis sont hypocrites, sa femme sotte, sa maison remplie de choses sales et inopportunes. Finalement, il ne se trouve qu'une possibilité :

"Fuir d'ici, fuir aujourd'hui même, sinon je deviendrai fou !" (P., t.III, 345) *

Tout ce qui faisait sa vie jusqu'alors (son mariage, son travail, son intérieur agréable) lui paraît désormais trop petit. L'accumulation des déceptions liées au quotidien tient à sa confrontation avec les réalités que son regard tendancieux lui avait permis d'occulter. La présence des chiens lui rappelle que la vie n'est pas composée que d'âmes élevées étudiant la littérature¹⁹², elle comprend aussi un monde animal envahissant, parfois méchant, obéissant à ses instincts. L'image de Maša, occupée dans sa cuisine à mettre de côté pour les domestiques les morceaux de fromage rassis, lui rappelle qu'il y a des maîtres et des serviteurs, mal logés, mal nourris et peu considérés, mais aussi que la jeune femme n'est pas cette jeune fille insouciant et généreuse qu'il croyait aimer. Enfin, la mort de son collègue, expert en lapalissades, lui rappelle, dans un dernier truisme, que l'homme est mortel.

Ainsi, ce qui pose problème à Nikitin ne se réduit pas à la seule révélation de la "pošlost", comme on l'a cru longtemps¹⁹³. Certes, c'est le

¹⁹² Voir chapitre 2.1. *l'obsession de la fiction*

¹⁹³ V.M. MARKOVIČ, "Puškin, Čexov i sud'ba «delejušcej dušu gumannosti»", *Čexoviana, Čexov i Puškin, op.cit.*, p.28, écrit en prélude à son étude, avant de démontrer que cette thèse n'est pas justifiée : "Il semble que «Učitel' slovesnosti» puisse être rattaché aux «récits tchékhoviens de la révélation», qui développent l'histoire d'une libération des représentations mensongères."

1.2. La fuite en avant

quotidien qui le dégoûte, mais pas seulement parce qu'il est dégoûtant et prosaïque : simplement parce qu'il existe. De ses rêves, tous se sont en effet réalisés : il est devenu professeur de lycée, vit confortablement, a épousé la jeune fille qu'il aimait. Mais rien de ce qui est ne peut le satisfaire. Seule l'attire encore la possibilité de retourner dans sa chambre d'étudiant à Moscou – chambre qu'il semblait encore détester au début du deuxième chapitre, alors que le mariage venait juste d'avoir lieu-, mais dont il a réécrit le souvenir afin qu'elle devienne un havre de paix. Nikitin se tourne vers ce qui est inaccessible, qu'il s'agisse du passé (sa chambre), ou d'un "autre monde". A.P. Čudakov rapporte le regret mêlé de reproches de G. Kačerec, critique contemporain de Čexov :

"Ici, Nikitin devient intéressant, mais c'est ici précisément que s'arrête le récit de M. Čexov. Si vous souhaitez savoir ensuite comment se comporte dans la vie un homme que la trivialité dégoûte et qui en souffre, vous devrez vous adresser à d'autres auteurs : M. Čexov ne vous montrera pas cela."¹⁹⁴

["Kažetsja, čto «Učitel' slovesnosti» možet byt' pričislen k rjadu čexovskix «rasskazov otkrytija», razvertvajuščix istoriju osvoboždenija ot ložnyx predstavlenij."]

I.A.GURVIČ, *op.cit.*, p.30, écrit : "D'après Čexov, le quotidien prosaïque (...) n'est pas moins assassin pour les sentiments que les barrières sociales (...)" ["Po mysli Čexova, proza byta (...) možet byt' ne menee gubitelen dlja čuvstva, čem sociaj'nye bar'ery (...)."]

A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, p.152, considère que les choses entravent les pensées et les actes : "La discussion entre deux personnages n'est pas libérée des objets qui les entourent (...)" ["Razgovor dvux ljudej ne osvobožden ot otkružajuščix predmetov (...)."]

D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.142, remarque : "Nikitin réalise que sa «nouvelle vie» n'est que «pošlost» (...)" ["Nikitin realises that his «new life» is nothing but «pošlost» (...)."]

¹⁹⁴ G. KAČEREC, *Čexov, Opyt.*, Moskva, 1902, pp.70-71, cité par A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, pp.225-226 ["Tut Nikitin stanovitsja interesen, i tut že i končaetsja rasskaz g. Čexova. Esli zatem vy xotite znat', kak vedet sebja čelovek, kotoromu protivna pošlost' i kotoryj stradaet ot nee, vam pridetsja obratitsja k drugim avtoram : g. Čexov vam etogo ne pokažet."]

1.2. La fuite en avant

Mais qu'y aurait-il de plus à montrer ? Tout est déjà là : Nikitin veut fuir, sa vie lui fait peur, mais il se contente de le noter dans son journal. Cet avenir-là ne nécessitait pas un prolongement du récit. Malgré la peur, malgré le désir d'autre chose, Nikitin restera où il est, se consumant de haine en se disant qu'ailleurs, dans un autre temps ou un autre lieu, la vie lui sourirait enfin.

1.2.2. Le jeu, la vie de débauche

Les générales s'ennuient, les médecins perdent pied, les nobles ruinés se dégoûtent, les universitaires perdent leurs espérances. Tel est en partie le tableau de ce monde souvent risible, parfois pathétique, que dresse Čexov dans ses récits et ses drames¹⁹⁵. Pour mettre de la distance entre leur vie et leurs illusions perdues, pour pimenter un peu ce quotidien lassant fait d'oisiveté et de désespérances, en un mot, pour "tromper" leur ennui, au sens propre, certains personnages se réfugient derrière un paravent : l'image du débauché parfois, celui de l'insouciant(e) d'autres fois. Trop terre-à-terre, trop ennuyeuse, leur vie ne vaut d'être vécue que s'ils la vivent autrement, en la remettant sans cesse en question, en se mettant sans cesse en danger. A s'étourdir, ils pensent échapper un moment à leur affreuse réalité et parvenir à une sorte d'oubli, même temporaire. Mais la voie choisie s'avère souvent plus dangereuse que prévu, et entraîne les personnages sur une pente encore plus raide.

¹⁹⁵ Elsa Triolet, dans son introduction à A. TCHEKHOV, *Œuvres*, 3 tomes, *op.cit.*, appelle Čexov "le chantre des crépuscules".

1.2. La fuite en avant

Quand Anna Petrovna, la générale de *Bezotcovščina*, joue aux échecs avec Trileckij, ce n'est pas pour elle un jeu qui tourne à la débauche, mais une sorte d'écheveau sur lequel se tisse un dialogue parfaitement stérile. C'est Trileckij qui lui propose une partie d'échecs : avant son arrivée, assise devant le piano, sans jouer, elle s'ennuyait. Ce ne sont pourtant pas les occupations qui devraient manquer à cette veuve en passe de perdre son domaine. Mais rien de tout cela n'intéresse Anna Petrovna, qui se contente de recevoir, de jouer et de bavarder comme si de rien n'était. A ce propos, D. Rayfield remarque :

"Anna Petrovna est si préoccupée par Platonov et ses liaisons qu'elle ignore la crise financière qui la menace ; ses invités projettent de la marier pour de l'argent, d'acheter son domaine aux enchères (...)." ¹⁹⁶

La partie d'échecs s'avère rapidement être un simple prétexte : Anna Petrovna n'en a pas besoin, elle ne souhaite que parler, afin que le temps passe plus vite. En effet, elle attend Platonov, qui a promis de venir mais n'est pas encore arrivé. L'irruption dans le salon de deux autres personnages lui permet enfin d'avoir plusieurs interlocuteurs, et de délaisser les échecs. Trileckij interprète son refus de jouer comme le signe qu'elle est mauvaise joueuse. C'est une donnée à prendre en considération, mais, à aucun moment, elle n'a montré un intérêt réel pour la partie en cours. Jouer, pour Anna Petrovna, n'était qu'une façon de se désennuyer.

Il est évident qu'il n'en est pas de même pour son adversaire. Tandis que la générale profite du tête-à-tête pour l'interroger sur ses

¹⁹⁶ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p97. ["Anna Petrovna is so preoccupied with Platonov and his affairs that she ignores the financial crisis closing in on her ; her guests are planning to marry her off for money, to get her estate by auction (...)."]

1.2. La fuite en avant

amours, il ne cesse de l'exhorter à jouer. Du reste, à partir du moment où les deux autres personnages font leur entrée, Trileckij ne parle plus que de jeu, sans s'intéresser le moins du monde à la conversation. Sa colère, quand elle lui annonce qu'elle arrête de jouer, se tourne vers les deux importuns :

"D'ailleurs, pourquoi parlez-vous ? vous ne faites que déranger le monde !" (P., t.I, I, 2) *

Ce n'est pas parce que le tête-à-tête a été interrompu, ni parce que la parole lui a été confisquée, mais bien parce que le jeu s'arrête, que Trileckij est furieux. Ce qui ne l'empêche pas, à la scène suivante, de réclamer les dettes de jeu de la générale. Alors que la conversation générale porte sur un tout autre sujet, il continue de parler de jeu, de dettes et de gains, tout en attendant l'heure du repas.

L'acte II s'ouvre sur une scène entre Bugrov, un marchand, et Trileckij, qui le supplie de lui prêter de l'argent, comme s'il s'agissait de quelque chose d'important, bien que toute son attitude laisse à penser le contraire : il affirme même à son débiteur qu'il ne lui rendra pas les cinquante roubles que l'autre lui a prêtés. A la scène suivante, Trileckij, écœuré par cet argent donné par un homme qu'il méprise, s'affaire à le distribuer aux domestiques, qu'il fait venir exprès :

"Et voilà encore un rouble pour chacun, pour la bonne raison que je m'appelle Nicolas Ivanitch, et non Ivan Nicolaïtch !" (P., t.I, II, I, 2) **

Les raisons qu'il donne de ses largesses sont fallacieuses : au fond, il n'a pris de l'argent à Bugrov que pour avoir le plaisir de le dilapider. Lui aussi cherche et trouve dans le jeu de l'argent une façon de tromper l'ennui,

1.2. La fuite en avant

mais ce besoin est une urgence vitale pour lui, l'un des deux subterfuges qui puissent l'aider vraiment à vivre.

Le héros de *Duel*¹⁹⁷ (*Le Duel*), Laevskij, est un jeune noble qui a quitté Petersburg pour le Caucase, emmenant avec lui sa maîtresse Nadežda Fedorovna, une femme mariée, qu'il croyait aimer. Le récit commence par une scène où, après deux ans de vie commune, il avoue à son ami Samojlenko ne plus aimer Nadežda, et être incapable de l'épouser, bien que la mort récente de son mari le lui permette désormais. A l'origine de son départ au Caucase, on trouve son désir de fuir une vie oisive et vide à la capitale¹⁹⁸. Mû par un idéal tolstoïen de travail et de campagne¹⁹⁹, Laevskij se retrouve finalement petit fonctionnaire, ayant oublié ses idéaux et défendant même à sa compagne de les lui rappeler. Dès leur arrivée, ils ont compris l'un et l'autre que leurs espoirs de vie nouvelle reposaient sur des idées fausses :

"Dès le premier jour j'ai compris que mes rêves de vie laborieuse et de vignoble étaient du vent." (P., t.II, 799) *

C'est finalement l'ennui qui a prévalu, et avec lui, le dégoût de soi-même et de l'autre. Ainsi, Laevskij analyse plus tard son départ de la

¹⁹⁷ Paru en 1891 dans les numéros 5621, 5622, 5624, 5628, 5629, 5635, 5642, 5643, 5649, 5656 et 5657 de la revue *Novoe Vremja*.

¹⁹⁸ I.A. GURVIČ ne trouve pas de justification au fait que l'action se déroule au Caucase, si ce n'est que Laevskij se comporte au Caucase comme à Petersburg : "A notre avis, comme pour dire « ici ou là, tout est pareil », Čexov envoie un intellectuel pétersbourgeois sur les rives de la Mer Noire.", *op.cit.*, p.35. ["I, na naš vzgljad, kak raz dlja togo, čtoby skazat' «odno i to že tut i tam», Čexov i posylaet peterburgskogo intelligenta na bereg Černogo morja."] Sur la connotation littéraire de ce choix, voir chapitre 2.1. *l'obsession de la fiction*.

¹⁹⁹ Voir D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.120

1.2. La fuite en avant

capitale comme une fuite loin du mari trompé : il considère finalement que c'est à cause de Nadežda qu'il a renoncé à tous les plaisirs qui s'offraient à lui à Petersburg. De plus, la présence de Nadežda lui répugne : non seulement elle lui rappelle constamment ce qu'il a délaissé à cause d'elle, mais elle est aussi la preuve vivante de sa déchéance morale. C'est la sexualité de Nadežda qu'il ne supporte plus, sa maladie gynécologique l'écoeure, toutes les composantes de sa vie de femme le dégoûtent :

"C'est la même odeur de fer à repasser, de poudre et de pharmacie (...)." (P., t.II, 799) **

De son côté, la jeune femme cherche refuge dans les toilettes excentriques, dans les conversations scabreuses et dans les bras de son amant, le commissaire de police Kirilin. Ce que Laevskij cherche à fuir en abandonnant Nadežda, c'est précisément ce qui avait dû l'attirer et qui lui répugne désormais. De l'amour, il ne voulait savoir que le romantisme des rendez-vous et des discussions littéraires, mais il ne peut supporter les réalités de l'intimité conjugale.

Ses essais de recréer au Caucase une petite capitale faite des plaisirs qu'il a quittés échouent : il ne voit le Caucase que comme une punition faite de déserts, de montagnes et d'insectes. Von Koren, son ennemi juré, un zoologiste intolérant qui n'est pas sans rappeler le médecin L'vov dans *Ivanov*²⁰⁰, le caractérise d'emblée comme un homme dépravé, qui a introduit dans la petite ville le jeu, la bière et l'adultère, qui néglige son travail et ne fait rien de sa vie. De fait, Laevskij boit beaucoup, joue tant au whist qu'il croule sous les dettes, vit maritalement avec Nadežda, bien que

²⁰⁰ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.122, considère quant à lui que le zoologiste annonce le Dr Astrov de *Djadja Vanja*, par son esprit brutal.

1.2. La fuite en avant

tout le monde sache que la jeune femme est mariée, et prétexte des malaises plus souvent qu'à son tour pour ne pas aller à son bureau. Bien que le récit commence au moment où il décide de s'enfuir pour la capitale, et bien qu'il peine à rassembler l'argent nécessaire à son départ, sa décision n'entame pas ses habitudes. M.A. Šejkina remarque :

"Laevskij prépare sa fuite en secret, ne quitte pas la table de jeu et, sans cesse, tout en en étant conscient, se ment, ment à [Nadežda] et à Samojlenko."²⁰¹

Si le mensonge et la tromperie sont au centre du récit²⁰², ce sont les dettes qui constituent le plus gros obstacle : celles d'argent et celles d'honneur. Ainsi, Laevskij, qui répète "fuir, fuir, fuir", tente de se débarrasser de ce qui l'encombre : ses dettes et Nadežda. Il pense qu'en les abandonnant au Caucase, il sera libre. Ses envies de quitter cet "ici" pour un "ailleurs" plus souriant se rattachent aussi à sa frénésie de jeu, qui lui promet toujours, dans un avenir meilleur, qu'il pourra repartir à zéro. De même, Nadežda imagine se libérer de ses dettes d'argent en se donnant au fils de son débiteur²⁰³. En réalité, comme le souligne M.A. Šejkina, tous leurs efforts pour se libérer ne font que les enchaîner plus : pour quitter le Caucase, Laevskij doit se procurer de l'argent, fourni à son ami Samojlenko par son ennemi Von Koren. Nadežda suscite la jalousie d'Ačmjanov, qui l'espionne et fait savoir à Laevskij qu'elle le trompe avec le commissaire de

²⁰¹ M.A. ŠEJKINA, "«Kavkazskij plennik» Čexova (povešt' «Duel'»)", *Čexoviana, Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.144-147. [Laevskij vtajne gotovit pobeg, ne otryvaetsje ot igornogo stola, i vse vremja, ponimaja eto, lžet sebe, ej, Samojlenko.]

²⁰² Voir I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.93

²⁰³ Voir T. KUMIRA, "Evoljucija dolga v ruskoj dvorjanskoj kul'ture", *Čexoviana, Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.124-128.

1.2. La fuite en avant

police. Chacun des amants s'enfonce dans son propre enfer: celui des dettes pour Laevskij, celui du sexe pour Nadežda.

La catharsis se présente en deux étapes : d'abord, la découverte de l'infidélité de Nadežda ramène Laevskij vers la jeune femme. D. Rayfield remarque que la sexualité est humiliante pour Laevskij, jusqu'au moment où il découvre que Nadežda le trompe²⁰⁴. Il prend alors conscience qu'il n'a plus qu'elle, qu'elle n'a plus que lui, et qu'ils sont chacun tout pour l'autre.

Ensuite, le duel en lui-même : Laevskij, en proie à une colère violente, a déclaré être capable de se battre pour qu'on le laisse en paix. Von Koren a évidemment relevé le défi, et les deux hommes sont convenus d'un rendez-vous matinal loin de la ville. A l'origine, le défi n'était lancé contre personne en particulier, mais l'éventualité d'un duel laissait entrevoir à Laevskij une échappatoire : soit il mourrait, et ses souffrances prendraient fin, soit il tuerait Von Koren, et alors il devrait quitter le pays²⁰⁵. Sentant la mort si proche, il tente d'écrire à sa mère et dévide l'écheveau de ses souvenirs, dont aucun ne lui paraît aussi important que son amour et sa culpabilité envers Nadežda. A l'issue d'une nuit d'orage où il se réconcilie avec lui-même et la jeune femme, il quitte sa maison pour aller se battre :

"Quand il monta en voiture, il voulait revenir vivant." (P., t.II, 892) *

Il tire en l'air, et Von Koren, distrait par une intervention inattendue, le manque. Rentré chez lui, Laevskij semble découvrir tout ce

²⁰⁴ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.123 : "C'est peut-être la seule fois dans l'œuvre de Čexov que l'amour chrétien apparaît quand l'amour sexuel est mort (...)." ["This is perhaps the only place in Chekhov where Christian love moves in when sexual love is dead (...)."]

²⁰⁵ Voir M.A. ŠEJKINA, *op.cit.*, p.145

1.2. La fuite en avant

qui l'entoure, et tout lui paraît merveilleux. Ce finale étonnant n'a pas eu les faveurs du public et des critiques : A.P. Čudakov a dressé une liste impressionnante de critiques qui constatent son invraisemblance, ainsi que des réactions identiques de lecteurs dans les revues de l'époque²⁰⁶. D. Haas constate que le récit commence précisément là où finit *Učitel' slovesnosti*, avec la nécessité de fuir²⁰⁷, mais que l'avenir de Laevskij et Nadežda reste incertain : ni paradis, ni enfer. D. Rayfield remarque au contraire que ce qui était vivant en eux a disparu :

"Réhabilités, Laevskij et Nadežda ne sont presque plus vivants. Quand Von Koren prend congé d'eux, il semble sentir qu'il a détruit quelque chose en Laevskij, qui n'est plus désormais qu'un automate épuisé (...)." ²⁰⁸

En effet, débarrassés l'un et l'autre de leurs mensonges quotidiens et de leurs tromperies, du jeu de cartes et du jeu de la séduction, ils ne trouvent plus en face d'eux que la triste réalité : les dettes à payer, le travail bureaucratique, une petite maison à tenir. Laevskij et Nadežda ne peuvent plus tenir la vie à distance, mais leur entrée dans le monde réel n'est pas faite de bonheur.

²⁰⁶ Cité par T. KUMIRA, "Evoljucija dolga v ruskoj dvorjanskoj kul'ture", *Čexoviana, Čexov i Puškin op.cit.*, p.125.

²⁰⁷ D. HAAS, "Kuda ž bežat' ? Čexovskie variacii na puškinskuju temu", *Čexoviana, Čexov i Puškin, op.cit.*, p.201.

²⁰⁸ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.122. ["The rehabilited Layevsky and Nadezhda are not quite alive any more. When von Koren takes his leave of them, he seems to sense that he has destroyed something in Layevsky, who is now a worn-out automaton (...)."]

1.2. La fuite en avant

Quand le récit *Dama s sobačkoi*²⁰⁹ (*La Dame au petit chien*) commence, son héros Gurov est un homme de moins de quarante ans, usé et déçu par la vie moscovite, qui multiplie les aventures. Marié très jeune à une femme autoritaire et prétentieuse²¹⁰, il ne sait que collectionner les liaisons, toujours attiré par des femmes dont il sait qu'ensuite elles lui apparaîtront comme des fardeaux :

" Une expérience renouvelée et véritablement amère lui avait appris depuis longtemps que si toute liaison met au début dans la vie une diversité bien agréable (...), elle est appelée à devenir (...) un véritable problème (...)." (P., t.III, 887) *

Néanmoins, cette certitude ne lui évite pas de saisir chaque occasion qui se présente : à la liste des diverses attitudes de ses maîtresses, il est assez clair qu'il a séduit un grand nombre de femmes. Il a lui-même conscience qu'aucune de ses aventures n'était de l'amour, seulement une distraction. De plus, il se sent mal à l'aise en compagnie des hommes : avec les femmes, en revanche, il se sent bien, non pas tant parce qu'elles lui plaisent, mais parce qu'il leur plaît. Sa vaste entreprise de séduction a finalement un but : lui permettre de se rassurer et de continuer à vivre, bien que tout dans sa vie lui paraisse absurde. A Moscou, Gurov partage son temps entre la banque où il travaille et ses sorties mondaines, dans son club ou d'autres réceptions. M.V. Kuznecova²¹¹ remarque que Gurov est en fait

²⁰⁹ Paru en 1899 dans le numéro 12 de *Russkaja Mysl'*.

²¹⁰ Il faut noter la formule passive qu'il emploie dans son monologue intérieur : "On l'avait marié jeune (...)". ["Ego ženili rano (...)"]

²¹¹ M.V. KUZNECOVA, "O nekotoryx sposobax čexovskoj tipizacii", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.2, pp.13-30. "(...) il est clair que la vie de Gurov, c'est la vie de toute une catégorie sociale, avec sa morale et ses lois." ["(...) jasno, čto žizn' Gurova – eto žizn' celoj social'noj kategorii s ee moral'ju i zakonami."]

1.2. La fuite en avant

un type, celui du moscovite, et celui de toute une catégorie sociale. Après son départ de Jalta, lorsqu'il fait le bilan des années écoulées, il n'y découvre que de vains épuisements des sens :

"Jouer aux cartes avec frénésie, bâfrer, s'enivrer (...)" (P., t.III, 897) *

Toute cette agitation, qui semblait avoir un sens, n'en a finalement plus à ses yeux. Ce changement de point de vue, c'est à Anna qu'il le doit, sans qu'aucune explication soit fournie par l'auteur sur ce soudain amour, qui aurait pu n'être qu'une liaison supplémentaire. V.B. Kataev constate qu'aucune réponse n'est donnée²¹² : Gurov a compris ce qu'est l'amour, mais nul ne sait pourquoi. Anna n'est pas différente des autres femmes : ses paroles, après sa première nuit dans les bras de son amant, sont si convenues qu'elles semblent tirées d'un mauvais roman, et Gurov lui-même se demande si la jeune femme ne plaisante pas ; son face-à-main est vulgaire; elle pleure à chacune de leurs rencontres. On peut arguer que la naïveté de la jeune femme le touche, lui qui n'a connu que des femmes mondaines stupides ou capricieuses, mais l'explication n'est pas vraiment satisfaisante. Il n'y a que mystère dans cet attachement sincère qui les lie l'un à l'autre.²¹³

Quand Gurov, se décidant à parler de son amour à une de ses connaissances, se heurte à son indifférence, il prend tout à coup conscience, à travers son propre malaise, qu'il a changé :

²¹² V.B. KATAEV, *op.cit.*, p.265.

²¹³ sur cette nouvelle, cf. l'ouvrage de V. LLEWELLYN SMITH, *Anton Chekhov and The Lady with the Dog*, Oxford University Press, London, 1973, 22.5 cm, 249 p.

1.2. La fuite en avant

"Le fonctionnaire monta dans son traîneau qui démarra, mais soudain il se retourna et l'interpella (...) :

- Vous aviez raison tout à l'heure : l'esturgeon sentait !

Ces paroles banales l'indignèrent soudain (...)." (P., t.III, 897)*

En effet, comme le fait remarquer V.B. Kataev, la réponse concernant l'esturgeon fait suite à ses propres paroles. Elle représente en fait ce qu'il était, et sa réaction symbolise ce qu'il est devenu. F. Goyet trouve la tension et l'équilibre du récit précisément dans les deux mondes, "les deux potentialités" de Gurov²¹⁴. Mais cette deuxième potentialité, celle de l'amour vrai et partagé, n'est pas idéale : V.B. Kataev constate que le changement n'est pas une réponse aux interrogations de Gurov, mais qu'il apporte de nouvelles questions²¹⁵. En effet, malgré cette nouvelle donne (il est aimé, elle est aimée), il leur reste à composer avec ce qui continue de les entourer : une femme à Moscou, un mari en province, des relations superficielles, une vie sociale inintéressante. Gurov continue de se poser les mêmes questions qu'auparavant sur le sens de la vie et celui de son nouvel amour, avec en plus la crainte de devenir vieux tandis qu'Anna ne fera que devenir adulte. Anna ne cesse de pleurer sur l'injustice de leurs destins, sur leurs retrouvailles volées et leurs séparations déchirantes. Le récit, c'est bien connu, s'achève sur le verbe "commencer" : bien que les questions sans réponse se bousculent, il n'en reste pas moins que la vie est enfin à leur

²¹⁴ F. GOYET, *op.cit.*

²¹⁵ V.B. KATAEV, *op.cit.*, p.251, oppose le "dénouement-changement" ["razvjazka- peremena "] de Gurov au "dénouement-résurrection" ["razvjazka- vozroždenie "] du récit *Duel*.

1.2. La fuite en avant

portée. Gurov, selon D. Rayfield²¹⁶, est "le dernier des quelques héros actifs de Čexov", celui qui se dirige avec bonheur vers l'inconnu afin d'entrer, enfin, dans la vie. De toutes les œuvres de Čexov, c'est celle où l'amour, finalement advenu, offre une réelle chance à ses protagonistes. Laquelle ? nul ne le sait, mais ici l'espoir existe.

Andrej, le savant raté et le violoniste méprisé de *Tri Sestry*, s'adonne au jeu dès son mariage avec Nataša²¹⁷. Confronté tous les jours à l'évidence de ne pas s'être accompli et d'avoir remplacé une vie absurde de frère de ses sœurs par la vie absurde du mari mal-aimé, trompé et peu aimant, il est le seul personnage de la pièce à conserver véritablement un point de vue lucide sur la réalité, comme le fait remarquer J. Stelleman :

"Andrej est littéralement surpris par la réalité telle qu'elle est, par rapport à ce qu'elle devrait être selon la description de son père. Cependant, il est capable d'accepter la différence et la position isolée qu'il adopte en conséquence."²¹⁸

Mais "accepter" la réalité et la supporter sont deux choses différentes. Autant, à l'acte I, Andrej pouvait encore s'accomoder de vagues

²¹⁶ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.199 : "Gurov est le dernier des quelques héros actifs de l'œuvre de Čexov. (...) la routine, c'est la mort, tandis que les turbulences, l'inconnu, c'est la vie." ["Gurov is the last of the few active heroes in Chekhov's work. (...) routine is death, and turbulence –the unknown- is life."]

²¹⁷ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.11, rattache le personnage d'Andrej à celui de Nikitin dans *Učitel' slovesnosti* : "Les biographies et les caractères sont différents ; mais l'humeur, l'état d'esprit et les élans secrets sont communs." ["Različny biografii i karaktery ; obščī nastroenija, sostojanija, sokrovennye poryvy."]

²¹⁸ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.79. ["Andrej is literally surprised at the reality as it is and as it should be on the basis of his father's description. Yet, he is able to accept this difference and the isolated position he takes as a result of it."]

1.2. La fuite en avant

espoirs de salut, autant il n'en est plus capable dès l'acte II²¹⁹. Il est désormais certain que les deux axes principaux de sa vie (ses sœurs et Nataša) ne peuvent s'accorder ni se rejoindre²²⁰. L'échappatoire que lui semblait être son mariage n'a finalement été qu'un leurre : il ne s'est pas plus approché de la vie qu'autrefois, il n'est pas plus capable de faire sa vie qu'autrefois, et il est passé du joug de sa famille à celui de sa prétentieuse de femme, elle-même sous la coupe du président du zemstvo. Il n'est plus personne : c'en est fini du jeune universitaire plein d'avenir, du musicien talentueux, du constructeur de génie. Membre du zemstvo, il n'est finalement qu'un gratte-papier, tout juste bon à signer quelques formulaires et à suivre la ligne tracée par l'amant de sa femme. Au début de l'acte II, Andrej a besoin d'un autre leurre, d'une autre consolation, et il la trouve manifestement dans le jeu et la dissolution. Ainsi, il confesse à Ferapont le sourd :

"(...) pour que l'ennui ne les abrutisse pas définitivement, ils mettent de la diversité dans leur vie avec des potins infâmes, de la vodka, des cartes (...) et les femmes trompent leurs maris, et les maris mentent, et font comme s'ils ne remarquaient rien (...)." (P., t.I, IV, 485) *

Cette appréciation générale des êtres humains s'applique mot pour mot à sa situation personnelle. En compagnie de Čebutykin, il cherche à s'oublier dans les cartes, mais ne fait que s'enfoncer plus dans son enfer, désormais pavé de dettes, comme Maša le souligne à l'acte II, puis à l'acte

²¹⁹ H. PITCHER, *op.cit.*, p.118, définit l'acte II comme "le reflet distordu de l'acte I" : "Les espoirs aussi des personnages ont été ternis par le contact avec la réalité." ["So too the characters' hopes have been dimmed by contact with reality. The second act can be seen as a distorted reflection of Act I."]

²²⁰ Voir H. PITCHER, *op.cit.*, p.141

1.2. La fuite en avant

III, où elle apprend à son mari qu'Andrej a hypothéqué la maison et laissé tout l'argent de la famille à Nataša. Si au début Maša pensait qu'une fois ruiné, Andrej les emmènerait à Moscou, il n'en est plus de même ensuite. Tandis que le rêve de Moscou s'évanouissait, il restait encore la possibilité de conserver cette maison, où elles avaient vécu avec leur père quelques années heureuses. Plus de maison pour abolir le temps, plus d'argent pour abolir l'espace : il ne reste à Maša et ses sœurs que des cendres d'espoir. Ainsi, croyant mettre à distance la réalité, Andrej n'a fait que s'y engouffrer davantage, entraînant ses sœurs dans son sillage. Son échec est évident : ses tentatives de concilier toutes les données de la vie (ses sœurs et Nataša, le monde idéal et la réalité, le violon et les discours) n'aboutissent à rien d'autre qu'à une lente déchéance. Au bout du compte, il tournera définitivement le dos aux conciliations, et s'enfermera dans un autre monde, contrôlable et solitaire²²¹.

1.2.3. Boire "pour que la vie ressemble à une vie"

C'est Vanja qui définit ainsi son désir d'ivresse, mais il ne fait qu'expliquer ce que d'autres personnages ont mis en pratique, parfois sans en avoir vraiment conscience. Vanja prend au fil de la pièce de plus en plus goût à la vodka, mais seule sa nièce s'en inquiète. La vieille servante Marina ne le plaint pas : R. Peace remarque que, si elle plaint et aime tous les autres membres de la famille, elle est très critique à l'égard de Vanja²²². Quant à

²²¹ Voir chapitre 3.1., *le monde onirique*

²²² R. PEACE, *op.cit.*, p.58. Le critique ajoute qu'elle offre le thé à tous, mais pas à Vanja. Peut-être a-t-elle pris note que celui-ci préfère désormais un verre de vodka.

1.2. La fuite en avant

Elena, elle demande à son admirateur importun la raison pour laquelle il s'est mis à boire. Ironie et paradoxe - c'est à cette question purement formelle, qu'Elena pose sans accorder le moindre intérêt à la réponse, par pur désœuvrement, que Vanja réplique :

"Pour que la vie ressemble plus à une vie..." (P., t.I, II, 376) *

Cette lucidité teintée d'amertume, cet aveu désespéré éclaire d'une lumière nouvelle, étrange et presque inquiétante à force de justesse les agissements de Vanja bien sûr, mais aussi de bien d'autres personnages.

Le "champagne" du récit *Šampanskoe*²²³ (*Le Champagne*) n'est pas tant responsable d'une véritable ivresse alcoolique chez le narrateur que d'une ivresse de vivre, de connaître enfin d'autres possibilités d'existence. Il annonce métaphoriquement la venue de la tante du narrateur, qui provoque un vrai bouleversement dans sa vie. Le narrateur est chef de gare dans la steppe, sa vie est monotone et solitaire : entouré de sa femme, qu'il n'aime pas, et d'un télégraphiste sourd, il ne boit que de la mauvaise vodka de contrebande. Il pense avoir connu tous les tourments possibles : maladie, pauvreté, ennui²²⁴, et suppose que rien de pire ne saurait lui arriver.

Pourtant, pour un réveillon de l'an, il se prépare à boire du champagne français, gagné lors d'un pari, et qu'il a mis de côté pour cette occasion particulière. Echanger, ne serait-ce que pour un soir, la vodka trafiquée contre un authentique champagne est un plaisir rare et vivifiant,

²²³ Paru en 1887 dans le numéro 4 de *Peterburgskaja Gazeta*.

²²⁴ M.D. KAČUR remarque à quel point le narrateur était insatisfait de sa vie. "Rasskaz A.P. Čexova «Šampanskoe»", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, pp.93-98.

1.2. La fuite en avant

une incursion dans un autre monde, une façon d'échapper à son quotidien triste :

"Il arrive, au cours d'une leçon de mathématiques, alors que l'air lui-même se fige d'ennui, qu'un papillon entre par la fenêtre (...) ; de même, un champagne ordinaire, tombé par hasard dans cette gare où régnait l'ennui, nous amusait." (P., t.II, 4) *

Cependant, après avoir bu une demi-bouteille de champagne, son humeur n'est pas meilleure. Il erre un moment dans la campagne, regrettant amèrement ce qu'il ne peut avoir : une vie sociale, des amis, un travail qui lui plaise, une femme qu'il aime. Le champagne n'a pas eu l'effet escompté : il aurait dû apporter un peu de nouveauté, un nouvel éclat dans la vie du chef de gare et de sa femme, mais ne l'a pas fait.

Le véritable bouleversement vient par le train : la tante de sa femme arrive chez eux en pleine nuit. Il est très significatif que ce soit le train qui l'amène : à deux reprises, le chef de gare évoque des visages de femmes, entrevues par la fenêtre des trains, et qui jamais ne descendent²²⁵. Cette fois, la femme est descendue, ce qui est en soi un changement. De plus, elle est belle, apparemment peu farouche et habituée à l'alcool. Comme il avait troqué la mauvaise vodka contre du champagne français, le narrateur troque sa femme laide et superstitieuse contre cette jeune beauté libre et légère, surgie comme par miracle d'un train qui ne laisse jamais de voyageurs étrangers. Sa venue réveille le narrateur²²⁶ et métamorphose son

²²⁵ En 1888, dans le récit *Krasavicy*, les rôles sont inversés : la belle jeune fille habite la gare, et celui qui l'admire n'est que de passage : il doit reprendre son train, et ne peut s'arrêter davantage.

²²⁶ C. DE MAEGD-SOËP, *op.cit.*, p.226, inclut la tante dans son chapitre consacré à "la femme frivole" : "La beauté sensuelle et séduisante de ce type de femme fait monter le sang à la tête des

1.2. La fuite en avant

environnement : toute la maison lui semble magnifique, éclairée par la vivacité de la tante, par sa transparence même²²⁷, et le champagne enivrant. Elle éveille en lui son âme romanesque : il évoque la romance populaire *Oči Černye*. C'est encore à cette chanson qu'il fait appel pour éluder la suite, mais elle est cette fois qualifiée d'"idiote"²²⁸. En effet, son entrée dans ce qu'il croyait être la vraie vie, guidé par le champagne et la beauté de la tante, s'est avérée trompeuse. Il ne se souvient de rien, tout est allé si vite qu'il n'a rien compris. Vodka contre champagne, femme laide contre beauté, au bout du compte il ne lui reste rien. Il croyait trouver la vie dans un changement de décor, il n'a trouvé que la confusion et l'étourdissement.

Avant de chercher dans l'alcool l'oubli de ce qu'il a vécu et fait vivre autour de lui, Platonov (*Bezotcovščina*) y trouvait une sorte de "miroir déformant" qui, sans lui montrer la vie en rose, lui permettait de l'accepter et de l'affronter. Ainsi, la première scène où il mentionne l'ivresse, à l'acte II, fait suite à une discussion avec Sof'ja, pendant laquelle il a tenté de la séduire à nouveau en dévalorisant son mari. Saša vient de lui dire qu'il est un ivrogne, et Platonov s'interroge :

"Et quand j'ai parlé avec Sophia, est-ce que j'étais... ivre ? (...)
Malheureusement pas (...)!" (P., t.I, II, II, 4) *

hommes." ["The enticing sensual beauty of this type of woman sends the blood rushing to the heads of men."]

²²⁷ M.D. KAČUR, *op.cit.*, p.96, remarque : "On sentait la débauche dans tout le personnage de la tante". ["Poročnost' čuvstvovalas' vo vsej figure tetuški"]

²²⁸ Voir H.F. IVANOVA, "K poetike čexovskoj prozy (Tri romansa na stixi Puškina)", *Čexoviana, Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.106-112.

1.2. La fuite en avant

Dans ce cas précis, l'ivresse aurait pu lui servir d'excuse, lui aurait permis de croire qu'il n'avait médité du mari de Sof'ja que sous le coup de l'acool, qu'il ne s'était vanté et posé en justicier que parce qu'il avait trop bu. Mais l'excuse ne tient pas, et il doit reconnaître qu'il a commis ces mauvaises actions en toute lucidité. Plus loin, alors qu'il a rendez-vous avec la générale, il décide de se vautrer dans l'ivrognerie pour supporter la vie qui l'attend :

"Tu vas briser sa vie (...). Je resterai chez elle, je vivrai ici dans l'ivrognerie et la débauche..." (P., t.I, II, II, 13) **

Il est difficile de déterminer s'il parle de sa femme Saša ou d'Anna, parce qu'il semble peu vraisemblable que celle-ci puisse réellement être bouleversée par Platonov : elle est veuve et se moque du qu'en-dira-t-on. Il n'en reste pas moins que Platonov imagine dresser une muraille d'alcool entre lui et la réalité, une sorte de prisme qui lui permettrait de supporter cette vie adultère. La même nuit, il reçoit une lettre enflammée de Sof'ja, qui le supplie de venir la retrouver, et se sent alors "ivre" : pas d'alcool, puisqu'il n'a pas bu, mais ivre de possibilités, dont il sait que chacune d'elle n'est qu'une impasse. Ce n'est pas une ivresse, mais un vertige.

Les scènes 4 et 5 de l'acte III sont extrêmement significatives, parce qu'elles exposent symétriquement les rapports d'Anna et de Platonov à l'alcool. Platonov a décidé de fuir avec Sof'ja, et évite depuis des semaines la générale, qui vient s'expliquer avec lui. Lorsqu'elle frappe à sa porte, il boit probablement depuis des heures, abandonné par Saša, mais il éprouve encore le besoin d'un autre verre pour affronter Anna, ce qu'elle va lui reprocher et ce qu'il doit lui avouer :

"Je vais boire un coup avant qu'elle n'entre." (P., t.I, III, 4) *

1.2. La fuite en avant

Ce verre supplémentaire a une fonction magique : il doit lui donner le courage de renoncer à Anna et d'assumer la fuite qu'il a préparée avec Sof'ja. Sobre, il s'en sent incapable : sa conscience le lui refuserait. Mais s'il est ivre, il a le droit d'être malfaisant et sans scrupules.

C'est aussi le point de vue de la générale. Après avoir voulu jeter les bouteilles pleines par la fenêtre, elle se reprend en apprenant qu'il quitte la région. Elle se verse d'abord à boire dans un verre, puis, au fil de la conversation, comprenant que Platonov la délaisse au profit de Sof'ja, se met à boire à la bouteille. Enfin, alors qu'il semble trop déterminé pour qu'elle puisse espérer le faire changer d'avis, elle sert un verre à Platonov avec ces mots :

"Tiens, bois ! Un homme soûl a le droit de dégoiser des absurdités." (P., t.I, III, 5) **

Ce qu'Anna offre ici à Platonov, c'est une justification a posteriori. Ce qu'elle s'offre à elle-même, c'est le luxe trompeur de se croire abandonnée par un homme ivre, c'est-à-dire inconscient de ses actes. Mais la générale n'est pas dupe de ses propres arrangements. Au fond, elle sait que l'ivresse ne changera rien à ce qui est inéluctable :

"(...) Qu'on boive, qu'on ne boive pas, on meurt quand même, donc, buvons, c'est mieux..." (P., t.I, III, 5) *

Sa philosophie de la vie est ici proche de celle de Čebutykin : rien n'a d'importance, tout est équivalent. Mais, alors que le médecin de *Tri Sestry* conçoit la vie comme une simple apparence qui ne vaut pas qu'on s'y attache, la générale essaie simplement de vivre au mieux, sans souffrances, et avec plaisir si possible.

1.2. La fuite en avant

Le personnage du médecin de *Djadja Vanja*, Astrov, peut être assez bien défini dans son rapport à l'alcool. Comme l'écrit M.G. Rozovskij, "la vodka circonscrit le rôle d'Astrov"²²⁹, c'est sa principale caractéristique par rapport aux autres personnages : tandis que Vanja se lamente, qu'Elena séduit, que Sonja subit, Astrov boit. Il boit depuis peu (il confesse que d'habitude il ne se soûle qu'une fois par an), mais il boit suffisamment pour être ivre à l'acte II. Diverses explications peuvent être envisagées, notamment son désespoir face au monde et sa cruelle expérience d'opération chirurgicale manquée.

Ce n'est pas la première fois qu'Astrov rencontre la mort, mais elle se présente, avec l'aiguilleur mort sur la table d'opération, sous une forme plus complexe : mourir sur la table d'opération, c'est presque mourir assassiné par le chirurgien. De son rôle de soignant, Astrov est passé à celui d'assassin, et cela est incompatible avec la notion même de médecine.

Amoureux de la nature et de la beauté, il ne supporte plus les égarements de ses contemporains. Dans ce monde irraisonné, où l'on tue les forêts pour chauffer des maisons, où les gens meurent de diphtérie et de choléra sans qu'on puisse rien faire, où un aiguilleur meurt sous le chloroforme, la question de l'utilité de la médecine se pose. Sa mission de médecin devient injustifiée : comment soigner des hommes vivant dans la boue, qui détruisent leur unique source de vie, la terre, et qui refusent tout progrès technique ? Selon Astrov; ce monde est absurde, il se consume lui-même, et prétendre le sauver est une aberration. Astrov refuse de jouer un rôle de Sisyphe, et se détache de la médecine : il affirme au début de la pièce

²²⁹ ["Vodočka kol'cuet rol' Astrova"], M.G. ROZOVSKIJ, "Čitaem Djadju Vanju", *Čexoviana, Melixovskie Trudy i dni, op.cit.*, p.175

1.2. La fuite en avant

ne pas avoir eu de vocation, mais est-ce possible ? Peut-on se laisser absorber tout entier pendant dix ans par un travail pour lequel on n'avait pas la vocation ? Puis, au cours de la pièce, il se désintéresse de son travail, ne va plus à l'hôpital, passe ses journées chez Vanja à paresser, bavarder et boire. Evidemment, ce n'est pas seulement Elena qui le retient dans l'oisiveté, mais aussi la peur de la confrontation avec le monde et son absurdité, avec la mort.

Accablé par la médiocrité de sa vie, par la présence envoûtante d'Elena et celle, importune, de Sonja, par le sentiment de sa propre inutilité, Astrov abandonne la médecine. Accablé par les malheurs du monde et sa propre faillite, il boit plus que n'importe quel personnage dramatique. Il boit petit verre sur petit verre, tout au long de l'acte I (pp. 359, 367, 369), refusant le thé qu'on lui offre. Dans son remarquable article consacré à *Djadja Vanja*, D. Clayton établit un rapprochement entre le thé (čaj) et l'espoir²³⁰. Dans cette optique, le refus d'Astrov de boire du thé, à l'acte I, serait un acte de dés-espoir (ot-čaj-anie). Le médecin donne lui-même une explication à son penchant pour l'alcool : l'ivresse résout ses problèmes de conscience. Il dit qu'il devient cynique quand il est ivre, or il est cynique, même sobre, et utilise cette justification rétroactive comme Anna utilise l'ivresse de Platonov. Surtout, l'alcool lui procure l'impression de tout pouvoir entreprendre, d'avoir tout réussi et de tout dominer et comprendre²³¹. Cette ivresse est, au sens propre pour lui, un véritable miroir déformant :

²³⁰ D. CLAYTON, "Otsutstvie very", *op.cit.*, p.168

²³¹ S.P. BATRAKOVA rapproche le rêve d'être un élu que nourrit Astrov de celui de Kovrin (*Černyj Monax*), "Čexovskij Sad", *Melikovskie Trudy i Dni, op.cit.*

1.2. La fuite en avant

"Quand je suis dans cet état, je n'ai plus l'impression d'être un original [...]"* (P., t.I, II, 378)

Autrement dit, l'ivresse est la clé d'un monde où tout est normal, d'un monde intelligible, c'est-à-dire d'un monde où l'on peut vivre, d'un monde qui a un début, une fin, et un sens. En ce sens, sa recherche de l'ivresse rejoint sa passion des forêts, cet idéal tout juste conçu qui mettra des centaines d'années à prendre forme, et lui offre quelques lambeaux d'optimisme ou d'espérance, en tout cas une certaine justification à sa vie.

Čebutykin est médecin lui aussi, du moins l'a-t-il été. Dans *Tri Sestry*, il n'est finalement qu'un vieil homme usé, aigri et cynique. Comme Dorn et Astrov avant lui, il "abjure la médecine"²³². Mais lui seul ne la considère pas comme une vaste duperie : c'est sa propre compétence qu'il renie :

"Ils croient que je suis un médecin (...), et moi je sais ce qui s'appelle rien, j'ai oublié tout ce que je savais, je ne me rappelle rien (...)." (P., t.I, III, 464) *

L'acte III, gouverné par l'incendie, le montre ivre, ce qui surprend les trois sœurs : il ne buvait plus depuis deux ans. C'est après cette réplique qu'intervient la tirade de Čebutykin : comme Astrov, il a vu mourir une femme qu'il soignait, et se sent coupable de cette mort. Face à l'incendie, alors qu'il y a des blessés à soigner, il préfère se réfugier dans l'ivresse : ainsi, personne ne le demandera son aide. C'est Olga qui pointe cette possibilité,

H. PITCHER, *op.cit.*, p.90, distingue deux types de relation au travail : une contribution à soulager la souffrance humaine et un désir de gloire personnelle. Dans l'ivresse, Astrov se rapproche de la deuxième variante, par ailleurs personnifiée par le Pr Serebrjakov.

²³² D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.214. ["(...) he abjures medicine (...)]

1.2. La fuite en avant

reprise par Kulygin²³³. J. Stelleman²³⁴ remarque que Čebutykin est accablé par le regard des autres, qui le surestiment et le considèrent comme un médecin, alors qu'il se refuse cette qualité. En buvant, il prouve aux autres qu'il n'est pas capable d'exercer la médecine. De même, R. Peace²³⁵ conclut que Čebutykin boit pour justifier son inadéquation à la représentation qu'ont de lui les autres personnages. D'une certaine façon, en se montrant ivre et incapable de soigner ses contemporains, Čebutykin tente aussi d'affirmer l'existence en lui d'une personne qui ne serait pas considérée seulement comme un médecin militaire. Il essaie de restaurer une intégrité de sa personne, de devenir un tout. Mais cette tentative échoue : même noyé dans l'ivresse, Čebutykin n'est pas sûr d'exister, et ce sentiment ne fait que s'accroître jusqu'au finale où, envahi par un sentiment d'absurdité, il fredonne en lisant son journal, comme désincarné.

1.2.4. Le suicide

C'est la solution la plus radicale qu'apportent certains personnages tchékhoviens aux innombrables questions qu'ils se posent sur leur existence. La plus radicale, certes, mais peut-être pas la plus désespérée. On se suicide peu chez Čexov, et de moins en moins au fil des années. De *Volodja* en 1887 à *Treplev (Čajka)* en 1896, le suicide évolue assez peu. Il est le symptôme ultime d'une incapacité à faire face, d'un aveu d'impuissance,

²³³ Il faut noter que Kulygin reprend les termes exacts d'Ol'ga : sa manie de la citation, qui lui permet de ne pas penser ou parler par lui-même, lui fait citer même ses proches.

²³⁴ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.84.

²³⁵ R. PEACE, *op.cit.*, p.93.

1.2. La fuite en avant

mais aussi le dernier effort, le dernier élan, la dernière manifestation de la volonté. Celle de se rebeller, bêtement, contre celle qu'ils considèrent comme la seule coupable, la réalité, qui reste finalement la grande gagnante.

Volodja (*Volodja*)²³⁶ a dix-sept ans : renfermé, laid et peu doué pour les études, il accompagne régulièrement sa mère chez de lointains parents, mortifié de l'opinion qui circule sur cette femme dépensière, ruinée et tapageuse. Dans cette maison où ils sont reçus en parasites, il est sous le charme d'une femme de trente ans, mariée et guère jolie. Bien qu'il tente de se persuader qu'il l'aime d'un amour romantique, il sait que ce n'est en fait qu'une attirance physique, qu'il ne comprend pas et ne sait pas définir comme sexuelle. Le premier titre du récit était descriptif, à la fois romantique et ironique : "Son premier amour"²³⁷. Avec ce changement de titre, désormais à fonction de sommation, Čexov insiste sur l'individu et sa névrose personnelle, qui le conduit au suicide, absent de la première variante du texte. L'amour n'est plus le centre du récit, même si c'est le problème de la sexualité qui est au cœur du drame de Volodja²³⁸.

La jeune femme, Anna, exerce sur lui une attirance qu'il ne s'explique pas. A dix-sept ans, il rêve d'amour, et le sentiment qu'Anna suscite en lui ne relève pas de l'amour :

²³⁶ Paru en 1887 dans le numéro 147 de *Peterburgskaja Gazeta*.

²³⁷ ["Ego pervaja ljubov"], corrigé deux ans et demi plus tard, selon l'étude de A.F. KROŠKIN, "Tragičeskoe v rasskazax Čexova", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, p.82.

²³⁸ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.62, considère que l'influence de Maupassant, à partir de 1886, entraîne un traitement différent du sexe et de la prostitution dans les œuvres tchékhoviennes.

1.2. La fuite en avant

"Ce désir ne ressemblait pas à l'amour pur, poétique, dont il avait connaissance par les romans (...) ; Volodja en avait honte et peur (...)." (P., t.II, 161) *

Il est comme hypnotisé par Anna, qui prend plaisir à l'agacer et le pousse à lui avouer un amour qu'il ne ressent pas, mais Volodja n'est pas en mesure de nommer ce qu'il ressent véritablement : du désir. Amusée de son désarroi, la jeune femme s'empresse de raconter la scène à sa mère, et les rires qui s'ensuivent sont terriblement pénibles pour Volodja, qui a surpris les confidences. Cet étalage de ses sentiments, même affublés d'un nom étranger, lui est odieux, de même que la légèreté avec laquelle ses proches accueillent cette révélation. Malgré le dégoût qui perce, il décide de retenter sa chance auprès d'Anna, regrettant de n'avoir pas été plus entreprenant : une femme capable de raconter une déclaration d'amour en termes moqueurs ne s'offusquerait peut-être pas d'une attitude plus déplacée, mais qui le poserait enfin comme un homme dans ce milieu exclusivement féminin. L'occasion se présente la nuit suivante, dans sa chambre, mais, passé le moment d'extase, il ne lui reste plus qu'une nausée étrange. Tout prend alors une apparence sordide, à commencer par Anna elle-même, et le texte est saturé de mots exprimant le dégoût.

A partir de cette scène, Volodja voit tout différemment : les oignons n'ont plus le même goût, Anna est ridicule, sa mère est méprisante. Son expérience de la nuit passée avec Anna n'entache pas seulement sa conception de l'amour, mais aussi sa conception du monde. Rentré chez lui avec sa mère, alors qu'il espère pouvoir se débarrasser de cette impression terrifiante, il prend conscience que là aussi règne la même atmosphère sordide et hypocrite. A ses voisins, sa mère joue la comédie de la noblesse,

1.2. La fuite en avant

et le jeune homme ne le supporte plus²³⁹. L'atmosphère délétère est amplifiée par ses souvenirs : un jeu d'enfant innocent avec deux petites filles anglaises sur la plage française de Menton²⁴⁰. De même, alors qu'il entre sans raison dans la chambre du Français, qui travaille chez un parfumeur, les affaires de toilette et les parfums de celui-ci le dégoûtent. Il prend néanmoins un revolver qui traîne sur la table et se tire une balle dans la bouche. A.F. Kroškin a vu dans le suicide de Volodja un refus de la vulgarité ambiante, de l'hypocrisie et de l'indifférence qui règnent autour de lui²⁴¹. A.P. Čudakov remarque que le suicide de Volodja, comme les autres événements tragiques chez Čexov, n'est pas annoncé, ni expliqué ; il n'est pas non plus séparé de la vie quotidienne, puisque, tandis que le jeune homme pointe l'arme sur lui, on entend aussi les rires du Français dans la pièce voisine²⁴².

Il est cependant possible d'essayer de comprendre le geste de Volodja. Certes, les éclats de rire et les minauderies de sa mère lui répugnent, mais le dégoût grandissant de Volodja tient surtout à son expérience sexuelle avec Anna. Les jeunes Anglaises et les parfums français

²³⁹ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.81, remarque "toute indélicatesse, toute fausse note le piquent au vif." ["Vsjakaja bestaktnost', vsjakaja fal'sivaja nota zadevajut ego za živoje."]

A.F. KROŠKIN, "Tragičeskoe v rasskazax Čexova" *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, p.83 : "(...) Čexov montre le monde de la vulgarité dévastatrice qui entoure le héros (...)." [(...) Čexov pokazyvaet mir opustošajuščej pošlosti, kotoryj okružajet geroja (...)."]

²⁴⁰ V. EROFEEV, "Mif Čexova o Francii", *Čexovijana, Čexov i Francija, op.cit.*, pp.19-24, remarque que l'évocation de Menton et du voisin français obèse contribuent à créer un sentiment d'isolement.

D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.148, rappelle la définition de la Côte d'Azur donnée par Maupassant : "Ce pays ravissant et tiède, c'est aussi l'hôpital du monde et le cimetière fleuri de l'Europe."

²⁴¹ A.F. KROŠKIN, "Tragičeskoe v rasskazax Čexova" *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, p.83

²⁴² A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, p.220.

1.2. La fuite en avant

évoquent le désir qu'il éprouvait la nuit précédente, et qui s'est évanoui en ne laissant derrière lui que la honte et la certitude d'être passé de l'autre côté de l'enfance. Désormais, il imagine qu'il ne lui reste plus qu'à continuer de vieillir et devenir, probablement, comme les hommes et les femmes qui l'entourent : indifférent, menteur et dissimulateur. Toute son éthique adolescente en est bouleversée : il refuse d'entrer dans le monde adulte par le biais de cet acte sexuel répugnant, qui n'était pas dicté par l'amour romantique exalté dans les livres. Le suicide de Volodja est une révolte, un suicide adolescent, "un éclat de bon sens dans un monde fou"²⁴³.

C'est par le poison, immédiatement après leur accouchement, que se suicident la jeune femme du juge d'instruction, dans le récit du même nom, *Sledovatel'*²⁴⁴, ainsi que Mme Krasnovskaja, dans *Rasskaz Neizvestnogo Čeloveka*²⁴⁵. Si le moyen employé et les circonstances sont identiques, les motivations des deux femmes sont néanmoins différentes.

La mort de la première, Nataša, fait l'objet d'une discussion entre le juge et un médecin. Le juge raconte à son compagnon l'histoire étrange d'une femme qui, ayant prédit que sa propre mort interviendrait le jour de la naissance de son enfant, est effectivement morte le jour dit. Tandis que le juge y voit un pressentiment surnaturel, le médecin trouve à ce problème qui lui est posé une solution somme toute assez simple : Nataša pourrait s'être empoisonnée. L'hypothèse du suicide posée, le médecin essaie de déterminer si la jeune femme avait une raison de se suicider. La suite du

²⁴³ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.83. ["(...) an outburst of sanity in a mad world."]

²⁴⁴ Paru en 1887 dans le numéro 127 de *Peterburgskaja Gazeta*

²⁴⁵ Paru en 1893 dans les numéros 2 et 3 de *Russkaja Mysl'*.

1.2. La fuite en avant

récit du juge, qui finit par avouer que Nataša était sa femme, met en lumière le fait qu'elle avait découvert son infidélité, aussitôt pardonnée, mais qu'elle n'avait commencé à parler de sa mort qu'après cet épisode.

Le médecin trouve étonnant ce pardon si spontané :

"Elle avait pardonné bien vite, preuve qu'elle méditait quelque mauvais dessein." (P., t.II, 158) *

Par cette réflexion, il engage le juge à repenser la mort subite de Nataša comme un suicide motivé par un désir de vengeance. Et en effet, les actes de la jeune femme pendant les derniers mois de sa vie sont assez morbides : elle ne fait que parler de sa mort prochaine, choisit l'emplacement de sa tombe, fait son testament. A la lumière de la révélation du médecin²⁴⁶, il semble que la jeune femme se soit efforcée de graver dans l'esprit de son mari l'image d'une agonie très lente. Ainsi, elle l'obligeait à penser sans cesse à sa mort, à en souffrir à l'avance et longtemps après, car il ne connaîtrait pas son secret. Sa colère permanente en parlant de sa mort renvoyait à la punition qu'elle souhaitait infliger à son époux infidèle, mais dont elle pensait que c'était lui qui la lui infligeait. Blessée et humiliée, Nataša refusait l'éventualité de continuer à vivre auprès de lui et de son enfant. Les quelques mois qui séparaient la décision de se suicider de l'accouchement auraient pu lui permettre de renoncer à son projet et d'envisager une autre forme de revanche, mais elle ne souhaitait qu'une punition pour son mari. Aveuglée par son désir de vengeance, qui prenait de plus en plus corps au fil du temps, construit par son seul esprit, la jeune

²⁴⁶ "Révélation" qualifiée de peu sérieuse par V.B. KATAEV, *op.cit.*, p.81.

1.2. La fuite en avant

femme éludait tout le reste, et surtout le plus important : elle serait en fait la seule vraie victime de sa propre cruauté.

Mme Krasnovskaja (*Rasskaz Neizvestnogo Čeloveka*) n'a pas réellement de désir de vengeance. Ridiculisée et humiliée, elle aussi, par son amant volage, pour lequel elle avait quitté son mari et dont elle est enceinte, réfugiée auprès de l'Inconnu, elle ne cherche à punir qu'elle-même de l'accumulation de ses erreurs, et à se préserver d'en commettre de nouvelles. Son mariage était un échec, l'époux ne cherchant manifestement qu'à préserver sa réputation²⁴⁷ ; sa passion pour Orlov, un leurre : l'amant mondain n'avait pas l'étoffe d'un héros romantique²⁴⁸ ; enfin, l'Inconnu, qui lui a ouvert les yeux sur les lâchetés d'Orlov, et qui lui a raconté sa vie de révolutionnaire, a perdu son aura d'homme exceptionnel en lui ouvrant son cœur.

Pour elle, il avait ranimé ses vieux souvenirs, qui n'étaient plus désormais qu'une collection de hauts faits²⁴⁹, collection à jamais achevée.

²⁴⁷ La scène où Zinaïda lui annonce son infidélité rappelle celle où Anna Karenina avoue à son mari son amour pour Vronskij (chapitre 29). L. TOLSTOÏ, *Anna Karenina*, Terra, Moskva, 1993, 16 cm, 1052 p.

²⁴⁸ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.137 constate : "Zinaïda Fedorovna a pris un fonctionnaire pétersbourgeois pour un héros de Turgenev, et c'est là que commence son drame." ["Peterburgskogo činovnika Zinaïda Fedorovna prinjala za turgenevskogo geroja, i s etogo načalas' ee drama."]. Les similarités entre le mari et l'amant sont frappantes : de même que Krasnovskij essaie de s'enfermer dans son bureau pour ne pas entendre les révélations de sa femme, Orlov s'isole afin de ne pas écouter ses plaintes. Croyant échanger un mari importun contre un amant passionné, Mme Krasnovskaja ne fait que reproduire une union malheureuse.

²⁴⁹ La nature exacte des activités et convictions politiques de l'Inconnu n'est pas explicite. A.P. ČUDAČKOV, *op.cit.*, p.208, rapporte que la critique a beaucoup reproché cette imprécision à l'auteur. D. RAYFIELD considère quant à lui que cette imprécision était due à la peur de la censure (*op.cit.*, p.140).

1.2. La fuite en avant

Mais, alors que ses actions passées perdaient de leur éclat et que sa mort approchait²⁵⁰, l'Inconnu n'avait plus qu'un souhait :

"(...) un désir passionné, irritant, chaque jour plus fort, d'une vie ordinaire, banale, s'était emparé de moi." (P., t.III, 118) *

Mme Krasnovskaja se sent trompée à nouveau : elle croyait voir dans l'action politique un salut, la possibilité de commencer une nouvelle vie, comme elle l'avait cru possible avec Orlov²⁵¹. Cette voie lui est désormais fermée, ne lui reste que l'amour d'un homme, dont elle ne veut pas. Elle ne peut pas accepter de continuer la même vie, de tomber des bras d'un homme dans ceux d'un autre, de se voir sans cesse déçue. Chez aucun d'eux, elle n'a su voir ce qu'il y avait à voir : nourrie de romans, elle cherchait l'amour idéal et transformait ceux qui l'entouraient en héros romanesques. A défaut de parvenir à faire coïncider les autres avec l'image qu'elle projetait sur eux, elle peut au moins se transformer elle-même en héroïne de roman. Or, quel sort attend les amoureuses bafouées, les femmes délaissées ? Ophélie se noie, Anna Karenina se jette sous un train, Phèdre s'empoisonne. Aussitôt après son accouchement, Mme Krasnovskaja s'empoisonne elle aussi, laissant à l'Inconnu, mourant, le soin de s'occuper de sa fille.

²⁵⁰ T.A. ŠĚXOVCOVA, "«Romaničeskie» povesti A.P. Čexova", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, pp.46-57, remarque : "A la différence du héros de «Skučnaja Istorija», l'aggravation de sa maladie et le pressentiment de sa mort font de l'Inconnu un homme (...) qui sent en soi une soif passionnée de vivre (...)". ["No v otličie ot geroja «Skučnoj Istorii», obostrenie boleznj et predčuvstvie konca delajut Neizvestnogo čelovekom (...) kotoryj oščuščaet v sebe strastnuju žaždu žizni (...)."]

²⁵¹ T.A. ŠĚXOVCOVA, *ibid.*, rapporte que certains chercheurs ont défini la jeune femme comme étant la véritable héroïne du récit, qu'ils qualifient d'"excellente, pure, tendre, sincère, pleine d'abnégation dans l'amour". ["slavnaja, čistaja, nežnaja, iskrenjaja, samootveržennaja v ljubvi"].

1.2. La fuite en avant

Le suicide d'Ivanov (*Ivanov*) clôt le drame. Il faut rappeler d'abord que la fin de la pièce a subi deux remaniements : dans la première version, Ivanov avait une attaque et mourait, tandis que la deuxième version s'achevait la veille du mariage²⁵². La version définitive, qui le conduit au suicide, doit donc être considérée comme le fruit d'une réflexion suivie de la part de l'auteur, réflexion qui s'appuyait en partie sur l'analyse clinique d'un cas²⁵³.

Le suicide en lui-même a suscité des analyses étonnantes parmi les critiques. Ainsi, R. Peace et D. Rayfield trouvent sa cause unique dans les attaques du Dr L'vov :

"(...) quand il est libre d'épouser Saša, il est démasqué par le médecin de sa femme et à cause de cela, et des rumeurs malignes qui l'entourent, il se suicide (...)"²⁵⁴

"(...) Ivanov tente de se dérober à son mariage avec Saša et, traité publiquement de meurtrier par L'vov, (...) se tue."²⁵⁵

Mais cette explication n'est qu'à demi-satisfaisante : depuis le début de l'acte III, L'vov cherche querelle à Ivanov, parfois dans des termes très violents, l'assimilant déjà à un criminel pervers²⁵⁶. La dernière scène, où il l'insulte publiquement, n'est que la suite logique de ces altercations. Or,

²⁵² D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.100.

²⁵³ voir 1.1.1. *l'inertie*

²⁵⁴ R. PEACE, *op.cit.*, p.8. ["(...) when he is free to marry Sasha he is denounced by his wife's doctor and because of this, and the malicious gossip which surrounds him, he commits suicide (...)."]

²⁵⁵ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.101. ["(...) Ivanov tries to back out of his wedding to Sasha and, publicly denounced by L'vov as a murderer (...), shoots himself."]

²⁵⁶ Voir acte III, 6.

1.2. La fuite en avant

l'opinion publique compte-t-elle véritablement pour Ivanov ? Quelle importance a pour lui le fait d'être insulté publiquement ? Depuis longtemps, il s'est isolé des conversations, n'accorde pas d'importance aux ragots, ne les répandant pas lui-même, et s'est focalisé sur sa propre souffrance et ses dérives personnelles. De ce point de vue, il semble difficile de trouver dans la dernière attaque de L'vov une raison suffisante au suicide d'Ivanov.

Ni la mort de sa femme, ni les rumeurs malfaisantes au sujet de son mariage avec Saša, ni les accusations de L'vov ne permettent de justifier son acte. La scène essentielle, celle qui transforme l'homme indécis et velléitaire en un homme capable de se tuer, ne se situe pas sur scène²⁵⁷. Ivanov la raconte à Saša : il s'est regardé dans un miroir et s'est mis à rire. De même qu'il déteste entendre sa voix²⁵⁸, la vue de son reflet l'assure que rien ne pourra changer cette image, et certainement pas un nouveau mariage. C'est cet instant passé devant le miroir qui le ramène à une certaine réalité, la seule qu'il soit capable d'appréhender, à savoir la sienne²⁵⁹. Après cette scène, remarque J. Stelleman, Ivanov retrouve le langage : désormais, c'est lui qui a l'initiative des dialogues personnels, ceux qu'il fuyait auparavant, qu'il transformait en monologues²⁶⁰. Il retrouve le statut de

²⁵⁷ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.44.

²⁵⁸ "Comme je hais, profondément, ma voix (...)" ["Kak gluboko nenavižu svoj golos (...)"], III, 6.

²⁵⁹ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.56, analyse le reflet d'Ivanov comme la preuve que, loin d'être un héros tragique, il n'est finalement qu'un "cliché".

²⁶⁰ Voir 1.1.1. *l'inertie*

1.2. La fuite en avant

héros²⁶¹ que les femmes de sa vie lui accordaient, menant l'action vers son accomplissement. Si cet accomplissement doit être son suicide, c'est alors la voie qu'il choisit. Ce choix n'est pas anodin : certes, Ivanov est malheureux, sans en connaître la cause. Certes, la perspective d'un mariage n'a pas le pouvoir de le rendre heureux. Mais, plus encore, le suicide et la mort l'ancrent dans le statut du héros romantique, celui qui meurt à la fin de l'œuvre²⁶².

Treplev (*Čajka*) n'a pas les mêmes raisons qu'Ivanov de se tuer, et son cheminement vers le suicide n'est pas le même, bien que l'art soit ici aussi à la base de son acte. A la différence de celui d'Ivanov, le suicide de Treplev est annoncé, mis en place peu à peu comme un puzzle, auquel ne manque plus que la pièce principale. Il résulte d'une décision longuement mûrie, plusieurs fois reportée ou transférée, mais toujours présente. Le principal objectif de Treplev, c'est d'être écrivain, mais cet objectif ne se réalise pas, bien qu'il se dise convaincu d'avoir du talent :

"J'ai plus de talent que vous tous réunis, si vous voulez savoir!" (P., t.I, III, 328).*

Mais c'est une proclamation qui sonne comme un défi : défi à sa mère, qui pense détenir l'apanage du talent et de la célébrité ; défi à Trigorin, l'écrivain modèle ; défi à Nina, tombée sous le charme de Trigorin; défi à Maša, dont il veut être séparé par la plus grande distance possible. Le lien avec l'art se fait aussi par sa mère, Arkadina, comédienne

²⁶¹ "Ma jeunesse est revenue, l'ancien Ivanov s'est réveillé !" IV, 11. ["Prosnulas' vo mne molodost', zagovoril prežnij Ivanov !"]

²⁶² Voir le chapitre 2.1. *l'obsession de la fiction.*

1.2. La fuite en avant

reconnue si ce n'est talentueuse, qui lui préfère une fausse idole (Trigorin) et a voué sa vie au théâtre, et face à laquelle il a conscience de n'être rien ni personne. Au mieux est-il seulement le fils de sa mère, au pire le fils de son père, bourgeois de Kiev : lui-même n'existe pas dans le monde de la littérature. Hors de toute provocation, il affirme par deux fois qu'il n'a pas de talent (P., t.I, I, 297 et P., t.I, II, 317) : lucidité due à un sens critique aiguisé ou seulement marque de désespoir, cette affirmation reste pathétique dans ce cas extrême où écrire serait aussi rejoindre sa mère²⁶³. En effet, cette mère qui n'aime que le théâtre, qui ne vit que pour lui, peut-être aimerait-elle différemment son fils s'il faisait incursion dans son monde, peut-être, tout simplement, l'aimerait-elle sincèrement²⁶⁴ ? Mais un fils qui n'a pas de talent, c'est à peine un fils. Cependant, l'actrice ne saurait être juge et partie : à ce fils qui déclare la guerre à ce théâtre contemporain qu'elle vénère, elle oppose une résistance absolue. En proclamant qu'il n'a pas de talent, Treplev s'exclut pour toujours du monde de sa mère, mais aussi de celui de Nina : selon lui, déçue de l'échec de la pièce, elle s'est détachée de lui, et ne l'aime plus. C'est une critique mal formulée : ce n'est pas l'échec qui repousse Nina, mais la gloire qui l'attire. Or, la gloire est incarnée par Trigorin, cet homme encore jeune, séduisant et attendrissant, auquel Treplev finit par envier son talent (talent qu'il lui déniait à l'acte I).

²⁶³ R. PEACE, *op.cit.*, p.19, remarque que le jeu de Treplev à l'acte I (il arrache les pétales d'une fleur pour savoir si elle l'aime un peu, beaucoup...) est plus semblable à l'attitude d'un amant qu'à celle d'un fils.

²⁶⁴ H. PITCHER, *op.cit.*, p.51, remarque que chaque discussion de Treplev commence par une allusion à Arkadina : "ses jugements sont corrects, mais leur sévérité extrême, ajoutée au fait qu'il parle d'elle trop longuement, suggère qu'elle est encore anormalement présente dans sa vie." ["His judgements prove correct, but their very harshness, combined with the excessive length at which he talks about her, suggests that she is still abnormally important in his life."]

1.2. La fuite en avant

Tout est enlevé à Treplev : le talent, confisqué par Arkadina et Trigorin, et avec lui l'amour de sa mère, l'amour de Nina, et sa propre fierté. C'est ainsi qu'il tente de se suicider entre l'acte II et l'acte III, expliquant son geste un peu plus tard :

"Cela avait été un moment de désespoir fou où je ne me possédais plus" (P., t.I, III, 327).*

Mais peut-on vraiment croire à cette affirmation, quand dix pages plus haut, Treplev, déposant aux pieds de Nina une mouette qu'il vient de tuer, prédit qu'il se tuera ainsi bientôt²⁶⁵ ? *Désespoir fou*, certes, mais aussi désespoir ancien et durable. Il ne supporte plus cette vie où un Trigorin est le grand vainqueur sur tous les terrains : gloire de la littérature²⁶⁶, il est à la fois celui qui lui ravit sa mère et celui qui séduit sa fiancée. Face à ce rival absolu, Treplev perd pied : il avoue ne pas savoir où est sa vocation, ne plus croire en rien, ne plus avoir de justification à sa vie.

De renoncement en renoncement tout au long de la pièce, il passe ainsi de diverses morts symboliques à la vraie mort, la seule qui soit irréversible. L'échec de sa pièce marque bien sûr son premier pas dans cette voie : accablé par les sarcasmes d'Arkadina, il fait interrompre la pièce en criant "Rideau !" ²⁶⁷ (P., t.I, I, 303). La deuxième étape vers le renoncement

²⁶⁵ Selon l'étude de P.N. DOLŽENKOV, "«Čajka» A.P. Čexova i «Rusalka» A.S. Puškina", *Čexovijana, Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.230-242, Treplev est "la seconde mouette de la pièce". E.I STRELCOVA, *op.cit.*, p.225, remarque que Treplev a la prescience de son destin, ce qui lui permet d'affronter la mort sans peur.

²⁶⁶ La lune par exemple est un des symboles forts de la pièce de Treplev. A l'acte IV, le jeune écrivain constate cependant que Trigorin décrit mieux le clair de lune que lui-même, le déposédant de son art. De même, Trigorin s'approprie aussi la mouette tuée par Treplev.

²⁶⁷ J. BONAMOUR, "«La Mouette» et Maupassant", *Čexovijana, Čexov i Francija, op.cit.*, pp.87-102, fait le lien entre cette réplique et *Sur l'eau*, l'œuvre de Maupassant : "Comment se fait-il que

1.2. La fuite en avant

ultime est représentée par la destruction des manuscrits, que l'on peut considérer comme un suicide symbolique. Il passe ensuite à la réalisation concrète de ce suicide symbolique : il se tire une balle dans la tête, mais se manque. Il en garde une blessure qui lui ramène provisoirement sa mère : elle le soigne comme lorsqu'il était enfant ; mais ce n'est pas suffisant : elle repart ensuite vers Trigorin, qui a désormais pris aussi bien la place du fils que celle de l'amant. Retour à la mort symbolique : après le départ de Nina à l'acte IV, Treplev déchire à nouveau ses manuscrits. Selon le critique R. Peace, cet acte est une sorte de répétition générale :

"Les pétales arrachés à l'acte I (...) trouvent leur écho final dans les manuscrits déchirés (...) : il ne fait pas que détruire ses écrits, il met sa vie en pièces."²⁶⁸

Il ne reste plus qu'à accomplir l'acte définitif, que Čexov choisit de ne pas représenter sur scène, dans la grande tradition classique de la tragédie. F. Rokem voit du reste dans ce geste final de Treplev une sorte de sacrifice pour la communauté qui aurait un effet cathartique possible :

le public du monde n'ait pas encore crié «Au rideau !» (...)" . G. de MAUPASSANT, *Sur l'eau*, Gallimard, Folio, Paris, 1993, 18 cm, 205 p.

²⁶⁸ R. PEACE, *op.cit.*, p.42. ["The tearing of petals in Act I (...) receives its final answering echo in his tearing of manuscripts (...) he is not merely destroying his writing – he is tearing up his life."]

1.2. La fuite en avant

"Kostia (...) pointe le revolver sur sa tempe pour que nous, dans le public, nous puissions rentrer chez nous libérés de notre propre pulsion à commettre le même type d'acte définitif."²⁶⁹

²⁶⁹ F. ROKEM, *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg*, Ann Arbor, Mich., UMI Research press, 1986, 24 cm, 105 p., p.83. ["Kostia (...) puts the gun to his temple so that we in the audience can return home liberated from our own urge to commit the same kind of definitive act."]

* * *

D'un monde à l'autre

Qu'ils cherchent la fuite ou tentent de s'amarrer plus fortement à leur position, les personnages évoqués ici essaient de garder les yeux mi-clos, légèrement plissés, afin de recevoir une image de la réalité qui soit plus supportable. D'un point de vue strictement objectif, leur vie en elle-même n'est pas fondamentalement épouvantable : leurs besoins vitaux sont généralement pourvus, ils sont souvent aimés, parfois trop, et aiment souvent aussi, mais jamais à-propos. Cependant, aucun d'entre eux ne peut accepter totalement une telle vie, à laquelle ils se sentent étrangers²⁷⁰. Ils ne cessent de se poser des questions, auxquelles ils ne sont pas en mesure de

²⁷⁰ Voir I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.38

répondre²⁷¹, et leurs tentatives de refuser la réalité se soldent le plus souvent par un échec total.

Aucune des attitudes évoquées dans cette première partie ne remplit réellement son office d'apaisement : l'inertie épingle les personnages sur place comme des papillons ; les amours sont vouées à l'échec, de par leur nature même ; l'ivresse apporte à certains un soulagement provisoire, tandis qu'elle phagocyte les autres ; la peur panique leur permet tout juste d'échapper à l'inconnu, mais elle ne les dirige que vers le néant ; le jeu entrave ceux qui s'y adonnent plus sûrement qu'une drogue²⁷². Le suicide seul les libère, mais il les prive aussi de leur unique chance de vivre mieux : vivre, tout simplement.

Et encore cette solution ultime, qui n'a plus sa place après *Čajka*²⁷³, perd-elle de sa force au fil des œuvres, comme les pistolets dans les drames : Platonov meurt assassiné, mais il ne cherchait que l'auto-destruction ; Ivanov et Treplev se tuent, l'un sur scène, l'autre en-dehors²⁷⁴ ; Vanja rate son tir ; Tuzenbax (*Tri Sestry*) est tué hors scène, par un homme

²⁷¹ Voir I. A. GURVIČ, *op.cit.*, p.54 : "En présentant la vie – en particulier et en général – comme un problème qui exige une solution, Čexov introduit *l'analyse du problème* au cœur même de sa méthodologie créatrice." ["Predstavljaja žizn' – v častnom slučae i v celom – kak vopros, nastojatel'no trebujuščij razrešenija, Čexov vvodit *analiz voprosa* v samuju plot' svoej tvorčeskoj metodologii."]

²⁷² Voir D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.7 : "L'ironie de Čexov est beaucoup plus moderne, beaucoup plus proche de Samuel Beckett que de la grande tradition du roman européen. Ce qu'il sait et que ses personnages ignorent souvent, c'est que «des choses sont contre nous»." ["Chekhov's irony is much more modern, much more closer to Samuel Beckett than to the great tradition of the European novel. What he knows and what his characters often ignore is that «des choses sont contre nous»."]

²⁷³ le suicide de Mme Krasnovskaja (*Rasskaz Neizvestnogo Čeloveka*) est une exception. Cependant, il faut se rappeler qu'elle se suicide plus par convention romanesque que pour se libérer d'une souffrance.

qui se prend pour Lermontov ; Epixodov (*Višnevij Sad*) fait mention d'une arme, affirmant qu'il se tuera, mais ne l'utilise pas.

C'est que les héros tchékhoviens peaufinent de mieux en mieux leur exclusion. Une réalité que l'on tente de voir floue est toujours la réalité, qui fait souffrir sans raison. Le suicide était une réaction violente contre un monde tout aussi violent. Désormais, le monde ne les violentera plus, parce qu'ils font plus que le refuser : ils n'en font plus partie, ils le nient. Si cette tendance devient flagrante à partir de 1896²⁷⁵, elle n'en est pas moins représentée dans les œuvres précédentes²⁷⁶, avant même le voyage à Saxalin, mais dans des proportions réduites. Sans une vision globale, ces attitudes de dénégation pourraient passer pour des fantaisies, des fioritures, des manies angoissées.

²⁷⁴ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.86, trouve un effet comique au suicide de Trepnev, accompli derrière la scène "avec un effet pareil à l'explosion d'une fiole d'éther (...)".

²⁷⁵ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.158 : "Les héros de Čexov décident maintenant de créer une vie intérieure qui les isolera du monde extérieur." ["Chekhov's heroes now determine to create an inner life that will isolate them from the outside world."]

²⁷⁶ Voir D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.115-116 : "(...) après les paysages sans vie de Saxalin, l'optimisme et la foi dans le bon sens sont affaiblis." ["(...) after the lifeless landscapes of Sakhalin, optimism and faith in common sense are weakened."]

2. Un autre monde

DEUXIEME PARTIE

2. UN AUTRE MONDE

2. Un autre monde

Dans ce nouveau monde, créé de toutes pièces à leurs mesures exactes, les personnages mettent la plus grande distance possible entre la réalité et la perception qu'ils en ont²⁷⁷. Ils croient avoir découvert une façon de rendre la vie supportable : s'en éloigner, la déguiser, la transposer en sont autant de modalités qu'ils explorent avec ardeur, sans se préoccuper des dangers. Désormais, ils vivent dans un monde fictif aux contours flous, encadrés par les règles inaliénables qu'ils se sont fixées.

Pour certains, ces règles proviennent d'un univers connu, celui de la création, mais ils s'y soumettent avec une telle rigueur que leur passion devient une obsession, remplaçant entièrement leur vie. D'autres abrogent au contraire les lois les plus élémentaires : le temps et l'espace se figent, chaque personnage s'installant à jamais dans un moment ou un lieu qui lui convient, éludant à la fois la dispersion géographique et la fuite du temps.

²⁷⁷ Dans son article consacré à *Černyj Monax* et *Palata n°6*, R-D. Kluge affirme : "(...) reste en suspens la question de savoir ce que signifie dans la vie, à proprement parler, la réalité : (...) l'expérience personnelle (...) ou bien ce qui est, pour la majorité des gens, le résultat objectif d'un accord normatif sur l'appréhension de la vie ? " [" (...) ostaetsja otkrytym vopros o tom, čto, sobstvenno, označæet v žizni real'nost' : (...) ličnyj opyt (...) ili to, čto javljaetsja dlja bol'sinstva ljudej obektivnym rezul'tatom normativnoj dogovorennosti o vosprijatii žizni ? "]. R-D. KLUGE, "Otobraženie bolezni v rasskazax «Palata n°6» i «Černyj Monax» ", *Melixonskie Trudy i Dni, op.cit.*, pp.52-59.

CHAPITRE 2.1.

L'OBSESSION DE LA FICTION

S'il est impossible de vivre dans un monde vulgaire et rustre, il est en revanche merveilleux de servir l'Art, avec une majuscule. Au risque d'anéantir leurs propres émotions et leur propre vie, de la réduire à une esquisse, certains personnages se consacrent corps et âme à ce qui est leur unique port d'attache : le théâtre, la science ou la littérature. On pense évidemment à *Čajka*, où la plupart des personnages gravitent autour du monde de l'art, et où le désir de reconnaissance, voire de gloire, est plus fort que tout. La vie elle-même n'est évidemment plus que l'ébauche d'une œuvre d'art, une simple source d'inspiration, un brouillon ou une répétition générale. Arkadina, Trigorin et Nina considèrent leur vie comme un simple matériau, et leur œuvre comme la vraie vie. Mais, avant cette œuvre, on trouve déjà dans *Bezotcovščina* et *Ivanov* une contrainte prégnante de la fiction, qui se retrouvera plus tard dans le personnage de Solenyj (*Tri Sestry*), assassin par analogie. J. Tulloch remarque que l'intertextualité est une constante dans l'œuvre de Čexov :

2.1. L'obsession de la fiction

"L'œuvre de Čexov est parsemée d'allusions littéraires conscientes, des parodies stylistiques des premières œuvres au modèle mythique et littéraire des œuvres de la maturité."²⁷⁸

Moins flagrants, mais aussi significatifs, certains récits mettent également en scène des personnages qui ont inscrit toute leur existence dans la réalisation d'une œuvre. Ainsi, le vieux professeur de *Skučnaja Istorija* (*Une Banale Histoire*, 1889) prend-il conscience trop tard qu'il a négligé de vivre et d'aimer, tandis qu'Ol'ga, l'héroïne de *Poprygun'ja* (*La Cigale*, 1892), continue de virevolter, après la mort de son mari, dans le monde factice des rimailleurs et des mauvais peintres, aveugle et sourde à ce qui l'entoure.

Dans certaines œuvres, c'est un besoin d'identification aux héros de la littérature qui prévaut. Les références sont claires et sans ambiguïté : Hamlet, Don Juan ou Pečorin sont un modèle à imiter pour le héros tchékhovien. Dans d'autres, les relations littérature-vie se compliquent : il ne suffit plus aux héros tchékhoviens de ressembler à ces personnages de fiction, il leur faut encore faire une œuvre de leur vie. On est loin de la pensée de Čexov-auteur, résumée ainsi par D. Rayfield :

"Toute sa vie, Čexov a pensé que la littérature n'avait pas d'effets réels, pernicious ou bénéfiques, sur la vie : elle pouvait seulement la rendre plus claire ou plus supportable."²⁷⁹

En effet, l'intrusion massive de la littérature ou de l'art en général dans la vie des personnages les fragilise et les écarte définitivement de ce qui pourrait être leur vie.

²⁷⁸ J. TULLOCH, *Chekhov : a structuralist study*, Macmillan, London, 1980, 23 cm, 225 p., p.23 ["Chekhov's work is studded with conscious literary allusion, from the stylistic parodies of his early works, to the mythical and literary exemple of his mature writing."]

2.1. L'obsession de la fiction

Platonov, le bourreau des cœurs, qui fait se pâmer trois femmes, est une somme complexe de stéréotypes littéraires, environné de personnages, souvent des femmes, qui sont eux-mêmes si nourris de littérature qu'ils cherchent dans la vie à identifier, voire à recréer, des modèles littéraires. Ainsi, Ivan Ivanovič trouve dans la mythologie grecque un équivalent à Anna Petrovna, et se compare lui-même à Bazarov, le héros de Turgenev dans *Otcy i Deti*. De même, sur prescription de Platonov, sa femme Saša laisse envahir son monologue par la lecture de Sacher-Masoch²⁸⁰. A la question fort littéraire elle-même mais teintée d'ironie d'Anna Petrovna, qui demande si Platonov est un héros, le vieux Glagol'ev répond aussitôt :

"Platonov est le héros du meilleur roman contemporain, malheureusement pas encore écrit..."²⁸¹ (P., t.I, I, 3) *

Cette première définition de Platonov est la plus exacte qui soit donnée de lui : les chassés-croisés amoureux, ses répliques acérées et même sa mort en découlent naturellement. Si elle est appropriée, cette définition littéraire n'en est pas moins un point de vue essentiellement externe : Vengerovič II compare Platonov à Čackij, le héros de Griboedov ; Marija affirme que tous le prennent pour Hamlet ; Sof'ja se souvient de l'avoir considéré comme Byron lorsqu'ils étaient plus jeunes ; Vojnicev, qui

²⁷⁹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.51 : ["All his life Chekhov believed that literature had no ultimate effects, pernicious or beneficial, on life : it could only make it more lucid or more bearable."]

²⁸⁰ II, II, 3. Leopold von Sacher-Masoch, 1836-1895, romancier autrichien, auteur de "romans où s'exprime un érotisme dominé par la volupté de la souffrance, qui a été appelé «masochisme»", selon la définition du Dictionnaire Encyclopédique Larousse, 1979.

²⁸¹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.97, cite cette phrase dans le cadre de son analyse de *Bezotcovščina* en tant que "roman abandonné".

2.1. L'obsession de la fiction

projet de monter *Hamlet*, le voit plutôt, et d'une façon prémonitoire, dans le rôle de Claudius.

Les références coulent ainsi à flots, relayées par Platonov lui-même, qui se souvient avoir souhaité dans sa jeunesse être le nouveau Christophe Colomb. Néanmoins, la plupart des références explicites de Platonov sont faites sur le mode négatif : il se différencie d'Ulysse, qui sut échapper aux sirènes, mais aussi d'Hamlet, qui ne craignait pas tant la vie que les rêves, ou encore d'Œdipe, qui eut le courage de se crever les yeux.

Le seul personnage ouvertement critique est celui qui voit le plus juste. Anna Petrovna raille en effet les stéréotypes que Platonov lui semble représenter :

"On dirait l'amour d'un romancier pour une romancière" (P., t.I, II, I, 13) *

"Je ne peux pas les sentir, ces héros romantiques ! (...) De quel roman vient le héros que vous singez ? " (III, 5) **

Elle est aussi celle qui, tandis que Ščerbuk parle de Don Juan comme d'un diable, reprend la référence pour le compte de Platonov, toujours sur un mode de raillerie :

"Es-tu donc si terrible, Don Juan ? " (II, II, 6) ***

Ce personnage à la fois mythique et littéraire est le fondement même du personnage de Platonov, d'après l'étude de V.V. Gul'čenko²⁸², qui le considère comme un héros dramatique à part dans l'œuvre de Čexov, comparable seulement à l'amant hors-scène de Ljubov' dans *Višnevij Sad*.

²⁸² V.V. GUL'ČENKO, "Platonov i Don Guan", *Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.212-222.

2.1. L'obsession de la fiction

En effet, si Platonov lui-même ne se définit pas explicitement comme tel, il agit néanmoins sur le modèle de Don Juan, faisant le malheur des femmes qui l'entourent et qui l'aiment, mais sur un mode exclusivement littéraire :

"Dans le comportement de Platonov on trouve beaucoup de «littérature». En sa qualité de Don Juan, il est principalement occupé par le genre de la conversation, qui rappelle d'une certaine façon le «sexe par téléphone» contemporain".²⁸³

Le texte est en effet saturé de ces références littéraires, citées par les uns ou les autres, qui conduisent le lecteur à s'interroger sur la vie que mène Platonov : est-ce une vie réelle, ou bien n'est-ce qu'un simulacre, une parodie des destinées des personnages de fiction²⁸⁴ ?

Accumulant les liaisons qu'il ne sait dénouer, Platonov s'enferme dans le statut du séducteur : V.V. Gul'čenko fait remarquer que trois femmes lui offrent trois voies différentes, mais qu'il est sur le point d'en choisir une quatrième, littéraire elle aussi, qui ne lui permet pas d'échapper au stéréotype, le suicide. C'est en effet Platonov qui fait apparaître le revolver, mais c'est Sof'ja qui tire sur lui, dans un dernier effet qui ressort plus du vaudeville que du drame ; le médecin demande une carafe d'eau qu'il boit lui-même, la servante se jette aux pieds d'Anna Petrovna en implorant son pardon, Ivan Ivanovič en profite pour discourir sur sa propre déchéance, la générale nie l'évidence, et Platonov, qui parle sans

²⁸³ V.V. GUL'ČENKO, *op.cit.*, p.217. ["Da, v povedenii Platonova mnogo «litteratury». On ved' i v kačestve Don Žuana zanjat preimuščestvenno razgovornym žanrom, neskol'ko napominajuščim sovremennyj «seks po telefonu»."]

²⁸⁴ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.98 : "Le passé et le potentiel de Platonov sont des clichés du mouvement radical russe des années 1860." ["Platonov's past and potential are cast in the clichés of the Russian radical movement in the 1860s ; (...)"]

2.1. L'obsession de la fiction

cesse de se tuer dans le dernier acte (scènes 6, 7 et 11), ne reconnaît même pas la mort lorsqu'elle se présente enfin à lui²⁸⁵.

Le parasitage de la vie par la littérature est tout aussi marqué dans *Ivanov*, et pas seulement pour le héros lui-même : ainsi, fait remarquer D. Rayfield, l'ombre d'Hamlet plane sur l'œuvre entière, notamment avec les chants d'Anna, qui rappellent ceux d'Ophélie²⁸⁶. Lebedev, Šabel'skij, Saša y participent aussi, se comparant les uns les autres à des personnages célèbres. Ainsi, Lebedev reproche à Šabel'skij de ne faire que jouer le rôle d'un misanthrope :

"Tout ça, c'est de la comédie" (II, 4) *

tandis qu'il se souvient d'avoir provoqué son propre oncle en duel à cause d'un différent sur le philosophe Francis Bacon. Šabel'skij, qui considère que le docteur L'vov se prend pour un "Dobroljubov"²⁸⁷, se souvient de ses vieux idéaux, qui lui semblent désormais stupides :

"Je m'imaginai être Čackij" (II, 4) **

Mais les références de Šabel'skij ne s'arrêtent pas là. La maladie d'Anna est elle aussi sujette à caution :

"Une Madame Angot ou une Ophélie quelconque se mettent à crachoter ou à tousser, par pur désœuvrement (...)" (I, 3) ***

²⁸⁵ "Mais qu'est-ce que c'est que ça ?", IV, 12.

²⁸⁶ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.101

²⁸⁷ Révolutionnaire démocrate et philosophe matérialiste (1836-1861)

2.1. L'obsession de la fiction

Or Anna est déjà, au début de la pièce, gravement atteinte par la tuberculose qui l'emporte peu de temps après. Restreindre sa maladie à des simagrées de fiction, ce n'est pas seulement dénigrer la malade, c'est aussi nier la réalité de la maladie : Šabel'skij, qui vit dans le souvenir de sa femme morte, est incapable de se confronter à la mort prochaine d'Anna, qu'il n'aime pourtant pas particulièrement.

Bien sûr, c'est Ivanov qui porte la plus lourde part de l'héritage littéraire, puisqu'il est à la fois Hamlet, Manfred et l'homme superflu, le *lišnij človek* de la littérature russe²⁸⁸. Depuis ses trente ans²⁸⁹, il se sent faible, incapable de travailler, pareil aux héros de Shakespeare et de Byron :

"Je meurs de honte, à l'idée qu'un homme comme moi (...) se soit transformé en je ne sais quel Hamlet ou Manfred (...)." (II, 6) *

Toute sa vie, Ivanov avait essayé d'être un héros volontaire et courageux, puis s'était défait de cette image, perdant du même coup tout intérêt et toute capacité à vivre, pour entrer dans un autre carcan. Être désormais assimilé aux héros romantiques est d'une certaine façon l'accomplissement parfait de sa trajectoire, bien qu'il connaisse l'ampleur de l'imposture. Dans la pièce, c'est principalement le regard de Saša qui fait d'Ivanov ce héros de littérature : c'est elle qui le considère comme Hamlet, elle encore qui décrit ses rêves de jeune fille dans les termes d'un roman de gare :

²⁸⁸ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.43

²⁸⁹ Cette faiblesse des trente ans est aussi évoquée plus tard dans *Rasskaz Neizvestnogo Človeka et Čajka*

2.1. L'obsession de la fiction

"N'importe quelle jeune fille sera plus attirée par un malheureux que par un veinard, parce que chacune est tentée par un amour actif... (...) T'aimer veut dire rêver comment je te guérirai de ta tristesse (...)" (III, 7) *

Plus loin, alors que son père essaie de la dissuader d'épouser Ivanov, elle explicite sa pensée : ce n'est pas réellement l'amour qui est en jeu dans ce mariage, elle s'est en fait fixé pour devoir de sauver Ivanov.

Ivanov, tout en jouissant du plaisir et de l'illusion d'être aimé et de pouvoir refaire sa vie, se moque d'elle, parce qu'il comprend d'où viennent ces discours un peu vains sur l'amour. Le résumé qu'il donne de leur histoire est édifiant :

"Il était découragé, il s'enlisait, alors elle apparut, pleine d'allant, et lui tendit une main secourable." (III, 7) **

Ivanov fait ici référence à la culture probable de Saša : cette phrase, qui pousse le registre pathétique à son extrême, parodie évidemment les mauvais romans d'amour, où la femme, pure d'âme et d'esprit, est vue comme la seule rédemptrice possible pour l'homme accablé de soucis matériels. Une lettre de Čexov à Suvorin éclaire cet aspect de la relation qu'a Saša à Ivanov :

"Argenton dit chez Daudet : «la vie n'est pas un roman», mais Saša ne le sait pas (...)." ²⁹⁰

Ivanov, lui, ne supporte plus de rester cantonné dans ce rôle qu'il a néanmoins endossé sans rechigner. La scène du miroir ²⁹¹ lui dévoile la

²⁹⁰ Lettre du 30 décembre 1888, citée par Jacqueline de PROYART, "Tchekhov et Daudet", *Čexoviana, Čexov i Francija / Tchekhoviana, Tchekhov et la France, op.cit.*, p.102-109

²⁹¹ Voir 1.2.4. *le suicide*.

2.1. L'obsession de la fiction

condition essentielle de sa vie : le cliché. Il annonce à Saša qu'il rompt avec cette époque, qu'il se dépouille du personnage mélancolique. Mais comment vivre après cela ? Il se cherche alors des portes de sortie : l'alcool ?²⁹² la poésie ? Celle-ci, envisagée comme une échappatoire possible, renverrait également Ivanov dans le cercle vicieux d'où il veut sortir. Mais la solution n'est pas réalisable : il se sait un piètre poète. Que lui reste-t-il alors ? Après tant d'années passées à singer les héros romantiques, il a enfin pris conscience de la réalité mais n'est pas en mesure de la supporter. Il assume donc jusqu'au bout ce statut de héros qui lui est comme une seconde peau, dans un acte qui rappelle les désespérances de ses prédécesseurs littéraires : il se suicide. Sa mort est une véritable action, qui restaure la normalité²⁹³ et permet aux autres personnages de continuer à vivre comme avant. On le voit, les effets possibles des attaques de L'vov sont fortement affaiblis : la décision de se tuer n'est pas à trouver dans une éventuelle humiliation extérieure, mais bien dans un conflit intérieur, plus profond et qui cadre, logiquement, avec l'étude clinique menée par Čexov.

Dans *Duel'*, Laevskij campe, selon les critiques, un *lišnij človek*²⁹⁴ ou un homme des années 1880²⁹⁵. En tout état de cause, sa parenté avec les héros littéraires ne fait de doute pour personne : I.A. Gurvič²⁹⁶ le rattache, en tant qu'intellectuel russe installé au Caucase, à Pečorin, le héros du

²⁹² Voir 1.2.3. *l'alcool pour que la vie ressemble à une vie*

²⁹³ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.97

²⁹⁴ Voir D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.121

²⁹⁵ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.8

²⁹⁶ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.33

2.1. L'obsession de la fiction

roman de Lermontov, *Geroj našego vremeni*. V.A. Košelev²⁹⁷ le situe dans la veine d'Evgenij Onegin²⁹⁸, tandis que D. Rayfield souligne que Laevskij se prend pour Hamlet²⁹⁹, mais un Hamlet à l'idéal tolstoïen, désireux de fuir la corruption de la ville pour les plaisirs simples de la campagne. En effet, le personnage de Laevskij repose exclusivement sur son caractère littéraire. Il n'est finalement si convaincant que parce qu'il explicite et assume cette littérarité. Laevskij est un homme qui vit par référence aux œuvres littéraires, essayant de les recopier dans la réalité, d'appliquer leurs principes, les discutant, les analysant sans cesse :

"(...) Laevskij se représente sa propre personnalité (...) comme entièrement construite sur des allusions littéraires (...)"³⁰⁰

Dès ses premières répliques, le ton est donné : il reconnaît explicitement qu'il essaie d'adopter un modèle littéraire pour combler le vide de sa vie :

"Il me faut (...) trouver une explication et une justification à ma vie absurde (...) dans un type littéraire (...)." (P., t.II, 798) *

et avoue à son ami Samojlenko ne trouver de consolation que dans la pensée de Tolstoï. Il accumule les citations littéraires, justifiant ainsi tous ses actes. Mais ici se trouve précisément le point de rupture entre les deux

²⁹⁷ V.A. KOŠELEV, "Oneginskij mif v proze Čexova", *Čexoviana / Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.147-154

²⁹⁸ J. De PROYART, *op.cit.*, p. 107, cite une lettre de Čexov à Suvorin, écrite en novembre 1888 : "(...) je parle de (..) l'inaptitude de l'homme cultivé à mener pareille vie, de Pečorin, d'Onegin (...)"

²⁹⁹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.121

³⁰⁰ V.A. KOŠELEV, *op.cit.*, p.152. ["(...) Laevskij predstavljajet sobstvennuju (...) ličnost', celikom postroennuju na literaturnyx alljuzijax (...)"]

2.1. L'obsession de la fiction

peronnages, mis en lumière par V.A. Kolečev : comme dans *Evgenij Onegin*, la préférence de l'auteur³⁰¹ va au non-lecteur Samojlenko, par opposition à Laevskij, le lecteur par excellence. L'antagonisme de Von Koren, ajoute le critique, vient aussi de là : Von Koren n'est pas seulement un non-lecteur, il est "anti-littéraire"³⁰².

De fait, à un Laevskij qui joue obstinément la carte de la littéarité, Von Koren oppose la Science³⁰³ : son intolérance en découle aussi naturellement que l'incapacité de Laevskij à vivre dans la réalité. Il dissèque la vie de Laevskij comme en laboratoire, le comparant à un microbe, répétant qu'il ne mérite pas de vivre. La véritable raison de cette fureur ne tient pas seulement au fait que Laevskij vit en contradiction avec la morale, mais bien à son attitude réfractaire aux théories scientifiques idolâtrées par Von Koren :

"(...) ce charlatan n'a aucun droit non seulement de parler de Spencer, mais même de baiser la semelle de ses souliers !" (P., t.II, 819) *

Se trouvent ainsi confrontées deux conceptions de la vie : une copie des modèles littéraires pour Laevskij, un schéma prédéterminé par des données naturelles pour Von Koren. Il convient donc de nuancer le propos de V.A. Košev : si Von Koren hait Laevskij, c'est effectivement parce qu'il est "anti-littéraire", mais surtout parce qu'il est un fanatique de la

³⁰¹ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.135, remarque que *Duel* est la dernière œuvre dont le héros soit directement condamné par l'auteur.

³⁰² V.A. KOŠELEV, *op.cit.*, p.152

³⁰³ J. DE PROYART, *op.cit.*, p.108, situe l'origine du personnage de Von Koren dans une pièce d'Alphonse Daudet : Čexov aurait pris modèle sur le personnage français, qui arguait de la science pour justifier le mal qu'il faisait.

2.1. L'obsession de la fiction

science. Les attitudes des deux hommes, extrémistes, se rejoignent en ceci que leur conception de la vie est réduite à un diktat. Von Koren ne méprise pas Laevskij parce que celui-ci se coupe de la réalité, mais parce qu'il n'entre pas dans le schéma de sa propre conception de la réalité, aussi étriquée que peut l'être celle de Laevskij. Esclave de la littérature contre fanatique de la science : le choc entre les deux hommes est inévitable. Le duel se profile à l'horizon : Laevskij saisit l'occasion. Ainsi, mort ou meurtrier, il quittera le Caucase où il se sent prisonnier, rejoignant ainsi l'œuvre de Puškin, omniprésente dans le récit, des citations directes à l'épigraphe du dix-neuvième chapitre³⁰⁴.

Le duel est le moment littéraire par excellence : Puškin et Lermontov y ont laissé leur vie. La réalité et la fiction se mêlent intimement dans l'évocation du duel. Ici, il est néanmoins discrédité : Von Koren le réduit à une expédition matinale ayant pour but d'observer le lever du soleil, tandis que les jeunes témoins n'accordent aucun crédit à cette fantaisie venue du passé. Pourtant, le moment venu, personne ne sait comment il faut procéder : aucune des personnes présentes ne connaît les règles, et c'est Von Koren qui souligne le caractère typiquement littéraire de la situation qu'ils sont en train de vivre, situation qu'il a lui-même créée en prenant au mot un Laevskij furieux :

"(...) qui se rappelle la description de Lermontov ? (...) Dans Tourguéniev aussi, Bazarov a un duel avec quelqu'un..." (P., t.II, 900) *

³⁰⁴ Voir l'article de M.A. Šejkina, "«Kavkazskij plennik» Čexova (povest' "Duel' ", *Čexoviana / Čexov i Puškin, op.cit.*, pp. 144-147.

2.1. L'obsession de la fiction

L'issue du duel relève du mélodrame : le diacre, caché dans les herbes, ne peut supporter l'idée que Von Koren tue Laevskij et, en criant, détourne la balle³⁰⁵. Laevskij n'a donc pas le sort de ses prédécesseurs littéraires : le tir manqué de Von Koren le place définitivement en dehors du champ de la littérature, lui refusant une mort symbolique. Heureux de cette deuxième chance, Laevskij quitte le monde de la fiction pour entrer dans celui du travail et de la réalité. C'est là toute l'ambiguïté du finale, tant décrié³⁰⁶ : tandis que D. Rayfield ne voit plus en Laevskij et Nadežda que deux fantômes, V.A. Košlev souligne que Laevskij-Onegin se transforme en employé de bureau³⁰⁷. De son côté, A. Winner remarque :

"Les personnages deviennent moins des victimes que des étrangers. (...) Čexov équilibre des émotions véritables par l'incompréhension des acteurs [de ses œuvres]."³⁰⁸

Avec la littérarité, c'est sa vie même qui a quitté Laevskij : autant il était crédible comme adorateur de Puškin, autant il semble faible en simple fonctionnaire.

L'intrusion de l'art sous toutes ses formes dans la vie d'Ol'ga, l'héroïne de *Poprygun'ja*³⁰⁹, est lisible au premier degré. La mort de son mari,

³⁰⁵ P. BITSILLI, *Chekhov's art : a stylistic analysis*, Ann Arbor, Mich., 1983, 24 cm, 194 p., relève une similitude avec la fin de *Kapitanskaja Dočka* (Puškin) : l'intervention du diacre rappelant celle de Savelič. Mais c'est là la seule correspondance que le critique trouve entre Čexov et son illustre prédécesseur.

³⁰⁶ Voir note 206.

³⁰⁷D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.122 et V.A. KOŠLEV, "Oneginskij mif v proze Čexova", *op.cit.*, p.154

³⁰⁸ A. WINNER, *Characters in the Twilight : Hardy, Zola and Chekhov*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1981, 23 cm, 197 p., p.148. ["The characters become less victims than aliens. (...) Chekhov balances true emotions with the actors'incomprehension."]

2.1. L'obsession de la fiction

qui a contracté la diphtérie en soignant un enfant, consciente et déterminée, a souvent été considérée comme le sujet principal du récit. Ainsi, V. Šklovskij explique :

"Le récit (...) n'a pas été écrit pour raconter comment une femme trompe son mari médecin avec un artiste, mais composé de façon à montrer comment un homme simple et grand meurt à cause de l'indifférence cruelle d'une femme."³¹⁰

De même, I.A. Gurvič voit dans la mort de Dymov un véritable exploit³¹¹, tandis que D. Rayfield le considère comme le dernier héros idéal de l'œuvre de Čexov³¹². S'il est indéniable que le comportement adultère et égoïste d'Ol'ga n'est pas pour rien dans la décision de Dymov, il convient néanmoins d'observer avec attention comment fonctionne le personnage d'Ol'ga, profondément ancré dans le monde fictif de ce qu'elle croit être l'art.

Elle ne prend pas modèle précisément sur un personnage de fiction, mais essaie de se persuader qu'elle est un être unique, entouré d'êtres uniques et merveilleux, évoluant tous dans le monde de la bohème artistique, et qu'elle considère comme des génies. Jolie, jeune et peu farouche, Ol'ga s'est ainsi créé une cour de parasites nécessaires, qui, en échange d'un repas ou d'une journée à la campagne, l'assurent de son propre talent et de sa beauté. La seule ombre à ce tableau idyllique, c'est son mari, Dymov, qui n'est qu'un simple médecin. Elle a accepté de l'épouser

³⁰⁹ Paru en 1892 dans les numéros 1 et 2 de la revue *Sever*.

³¹⁰ V. ŠKLOVSKIJ, *Zametki o proze klassikov*, p.430, Moskva, Nauka, Sovetskij Pisatel', 1955, 21 cm, 530p.

³¹¹ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.115

³¹² D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.119

2.1. L'obsession de la fiction

alors qu'il veillait sur son père malade, persuadée que ce dévouement faisait de lui un être extraordinaire. Mais, le jour de la noce, alors que s'ouvre le récit où son monologue intérieur va croissant, Ol'ga croit prendre conscience que son mari est un homme banal, dont elle ne sait rien, à part les horaires de ses consultations. Les invités, eux, sont en revanche abondamment décrits : l'acteur, le chanteur, le peintre, le violoncelliste et l'amateur d'art sont remplis de talent, célèbres, drôles, et d'autant plus merveilleux qu'ils ne cessent de flatter la jeune femme³¹³. Dymov, qui ne dit rien, lui semble évidemment trop effacé pour être intéressant, bien qu'elle essaie, pour paraître intéressante, de faire admettre à ses amis que son mari a un physique extraordinaire.

Entourée de tant de flatteries, Ol'ga se croit réellement du talent :

"(...) qu'elle s'habillât ou nouât une cravate, le résultat était extraordinaire d'art, de grâce, de charme." (P., t.II, 967) *

Mais ce n'est pas tant cela qui lui importe que le fait de connaître des gens célèbres, comme si leur gloire pouvait rejaillir sur elle :

"[Ol'ga Ivanovna] vit de gloire réfléchie et passe d'une célébrité à une autre à la recherche de cette gloire."³¹⁴

Mais elle n'a aucune véritable sensibilité artistique : ses commentaires sur l'art ne sont qu'une suite de clichés, abondamment relayés par des considérations elles aussi éculées sur l'aspect des artistes

³¹³ Florence GOYET montre que la répétition du nom "Ol'ga Ivanovna" dans toute la première page du récit met en évidence le fait que la flatterie conditionne l'amitié que peut offrir la jeune femme. *La Nouvelle, 1870-1925, description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 22 cm, 261 p.

³¹⁴ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.118. ["Ol'ga Ivanovna lives on reflected glory and jumps from one celebrity to another in search of it."]

2.1. L'obsession de la fiction

qu'elle côtoie. Ainsi, le chanteur d'opéra est crédible parce qu'il est gros, l'acteur parce qu'il est distingué, le peintre parce qu'il est prétentieux. Pour Ol'ga, seule l'apparence compte. Ainsi, elle n'accepte d'assister à la noce d'un télégraphiste que parce que cette fête champêtre lui donnera l'illusion de participer à un tableau impressionniste.

C'est en effet la répétition qui préside à la vie d'Ol'ga : M. V. Kuznecova³¹⁵ fait remarquer l'usage abondant de l'imperfectif, qui semble indiquer que les mêmes dialogues et les mêmes scènes se répètent continuellement. Ainsi, chacun est figé dans son rôle, comme dans ces soirées données par la jeune femme où chaque personne se cantonne à une figuration comme écrite d'avance :

"L'acteur déclamait, les peintres dessinaient, le violoncelliste jouait, le chanteur chantait (...)" (P., t.II, 983) *

Aucune discussion inattendue, aucun éclair de talent ne peut naître de cette vie sans imagination, où les uns et les autres semblent s'attacher à respecter à la lettre un scénario immuable, un ensemble de clichés véhiculés avec vénération par Ol'ga elle-même.

C'est donc par un usage immodéré de clichés que le peintre Rjabovskij parvient à faire d'Ol'ga sa maîtresse. Toute la scène de la séduction, où il lui déclare son amour, est une suite de clichés. Sur un bateau, il lui déclame d'abord des lieux communs qu'il fait passer pour une réflexion philosophique :

"Le passé est trivial et sans intérêt, l'avenir est néant (...) - à quoi bon vivre ? " (P., t.II., 973) **

³¹⁵ M.V. KUZNECOVA, "O nekotoryx sposobax čexovskoj tipizacii", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.2, pp.13-30

2.1. L'obsession de la fiction

Ces grandes phrases creuses, qui semblent porter le sceau de l'artiste maudit, renvoient Ol'ga à la question cruciale : le peintre sera un jour un génie reconnu de tous. Dès lors, pour Rjabovskij, la séduction n'est plus qu'une question de minutes. Il lui murmure sur un ton mélancolique des platitudes déguisées en hyperboles :

"Un seul mot de vous et je ne vis plus, j'abandonne mon art..."
(P., t.II, 974) *

Evidemment, cette déclaration enflammée touche sa cible. Ol'ga est désormais persuadée d'avoir une responsabilité dans la création artistique et, par là même, dans l'Art en tant que tel.

Mais ce qui était pour le peintre un moyen d'accéder à ses fins devient finalement un piège qu'il s'est lui-même tendu. C'est en effet ce sentiment de responsabilité qui soutient Ol'ga dans son amour lorsque le peintre, lassé d'elle, la quitte. Ainsi, elle se sent investie d'un tel pouvoir sur Rjabovskij et sa peinture qu'elle refuse de se laisser abandonner, redoutant que, sans elle, il ne gâche son talent. Un tragique divertissement vient cependant la distraire de son aventure malheureuse : son mari a la diphtérie.

Cet épisode lui donne l'occasion de se voir en malheureuse sur laquelle s'acharne le sort. Dès qu'elle est convaincue que l'état de son mari est grave, elle se précipite devant son miroir, qui lui renvoie l'image d'une femme adorée de son mari agonisant. Bien que rongée de remords à la pensée de son infidélité à ce mari si dévoué, elle est humiliée de ce que les médecins, appelés au chevet du malade, ne remarquent pas comme elle souffre et surtout comme elle le montre :

2.1. L'obsession de la fiction

"(..) des études sur les murs, un intérieur excentrique, une maîtresse de maison dépeignée et négligée, tout cela n'excitait plus le moindre intérêt." (P., II, 989) *

Mais son humiliation n'en reste pas là : alors que son mari meurt, une réflexion d'un de ses collègues et amis lui ouvre les yeux. Le défunt était promis à un grand avenir dans la médecine³¹⁶, mais elle, obsédée par le monde de la bohème artistique, n'a pas su le pressentir. Avoir vécu si près d'une célébrité sans le savoir est un véritable crève-cœur pour la jeune femme, à qui tout semble soudain dire :

"Tu as mis à côté !" (P., t.II, 991) **

Ce n'est pas tant en effet d'avoir perdu son mari qui la rend si malheureuse, c'est d'avoir manqué une occasion de profiter d'une vie aux côtés d'un authentique grand homme. C'est la raison pour laquelle G. Conio et F. Goyet font remarquer que la pointe de la nouvelle n'annonce en réalité aucun changement³¹⁷. Olga continuera d'être celle qu'elle était, égocentrique et vaniteuse, cherchant désespérément la gloire, et passant toujours à côté, dans son ignorance de la réalité.

Le vieux professeur de *Skučnaja Istorija*³¹⁸ a désormais perdu tout intérêt pour la vie. C'est ici aussi la répétition qui règne, comme le montre le

³¹⁶ Dissonant parmi les critiques plutôt élogieuses du personnage de Dymov, on trouve néanmoins le point de vue radicalement dévalorisant de R. FRELING, dans son ouvrage *Studies in Short Stories*, 1979 : Dymov y est décrit comme une "médiocrité médicale" ["a medical mediocrity"], une fourmi laborieuse face à la cigale de la fable. Cité par C. MEISTER, *op.cit.*, p.91

³¹⁷ G. CONIO, "Les Nouvelles de Tchekhov : une poétique de l'instant", *Čexoviana, Čexov i Francija / Tchekhoviana, Tchekhov et la France*, *op.cit.*, p.42 : "L'épreuve de vérité, qui avait pour but de changer, tant soit peu, l'ordre des choses, est aussitôt absorbée par celui-ci, réintégrée dans le temps immobile (...)". Voir aussi F. GOYET, *op.cit.*

2.1. L'obsession de la fiction

présent de narration : chaque jour est identique au précédent et au suivant, sans espoir de changement. Après avoir connu une vie passionnante, au service exclusif de la science et de l'enseignement³¹⁹, il se trouve, aux portes de la mort, complètement désespéré, persuadé que tout n'est que vanité, à commencer par son nom.

Le récit s'ouvre en effet sur ce qui pourrait être un panégyrique, rédigé avec ironie par le professeur lui-même, qui met en évidence aussitôt la dichotomie entre son nom, célèbre dans tout le pays, et l'homme qui le porte, qui sent ses facultés décliner³²⁰. Il n'était pas préparé à ce désarroi : sa vie entière a été consacrée à enseigner la médecine, et sa réputation n'est plus à faire. Il se compare du reste lui-même à des référents que F. Goyet définit comme "supra-humains"³²¹ : Othello, une héroïne de Turgenev, ou encore Hercule. De même, le professeur se souvient de sa gloire passée, en évoquant les noms de ses amis illustres, de Nekrasov à un célèbre chirurgien. Il faut néanmoins remarquer que ces références prestigieuses n'apparaissent plus après le premier chapitre : Nikolaj Stepanovič tourne la page de ce passé envahissant pour chercher une issue³²² au mal-être qu'il ressent à l'approche de la mort.

³¹⁸ Récit paru en 1889 dans le n°11 de la revue *Severnyj Vestnik*.

³¹⁹ V.JA. LINKOV fait remarquer que le professeur est, avec le philosophe de *Černyj Monax*, l'un des deux seuls héros tchékhoviens à avoir une vision du monde bien définie, et qui donne sens à sa vie. "Čerez somnenie k «bogu živogo čeloveka»", *Melixonskie Trudy i Dni, op.cit.*, pp.10-16.

³²⁰ Voir I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.38 et D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.89.

³²¹ F. GOYET, *op.cit.*

³²² T.A. ŠEXOVCOVA, "«Romaničeskije» povesti A.P. Čexova (šjužet, konflikt, komposicija)", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.11, pp.46-57.

2.1. L'obsession de la fiction

Ses références, ses illustres amis, ses réussites et ses décorations sont en effet responsables du fait qu'il se sente désormais comme un étranger dans sa propre vie : sa femme s'est métamorphosée sans qu'il s'en aperçoive ; il a élevé comme sa fille une orpheline qui, sans qu'il s'en rende compte, s'est prise d'une passion destructrice pour le théâtre ; son fils, officier à Varsovie, n'est réel pour lui que dans la mesure des rentes mensuelles qu'il lui verse ; sa fille est fiancée sans qu'il comprenne bien ce que cela signifie :

"Ma femme et les domestiques chuchotent en secret que c'est un «fiancé», je ne puis néanmoins comprendre sa présence ; elle éveille en moi la même perplexité que si un Zoulou s'asseyait à ma table." (P., t.II, 703) *

Cette étonnante incapacité à être aux prises avec le réel provient en effet en grande partie de la passion qu'il a nourrie toute sa vie, et qui ne convient pas à sa femme, parce qu'elle n'est pas assez lucrative : l'enseignement. Ce n'est pas la médecine en elle-même, ni la science, qui ont pris toute son énergie sa vie durant, bien qu'il affirme être encore passionné uniquement par la science, qu'il considère comme sa seule foi. Son territoire, c'est l'amphithéâtre, dans lequel il pénètre comme dans l'arène :

"On éprouve un sentiment particulier quand, derrière une porte, un auditoire rugit comme une mer" (P., t.II, 685) **

De fait, la description qu'il donne de son cours est celle d'un combat, où il est question de vigilance permanente, d'étudiants réunis sous la forme d'une hydre, de lutte contre l'adversité et de victoire remportée sur l'ennui qui menaçait la salle. C'est ce combat permanent qui offrait à Nikolaj Stepanovič ses plus beaux instants :

2.1. L'obsession de la fiction

"Aucun sport, aucune distraction, ni aucun jeu ne m'ont jamais apporté autant de jouissance qu'un cours." (P., t.II, 687) *

Mais ce plaisir est désormais révolu : avec l'âge, le vieux professeur est devenu incapable d'assurer son cours avec la même passion. Il ne tient plus sur ses jambes, se fatigue très vite, perd le fil de ses explications. C'est que la fin est proche : il a déjà posé son diagnostic, et prédit sa mort dans les six mois. La perspective de ne plus être dans cet amphithéâtre six mois plus tard l'empêche d'y consacrer sereinement ce qu'il lui reste à vivre.

Il n'est pourtant pas capable de prendre sa retraite, bien qu'il soit conscient que ses cours ont perdu beaucoup de leur intérêt :

"(...) arracher à sa chaire et à ses étudiants un homme que les destinées de la moelle épinière intéressent plus que la fin dernière du monde, équivaldrait à l'enfermer vivant dans un cercueil." (P., t.II, 688) **

Si la simple idée de la retraite lui semble équivalente à la mort, alors la mort elle-même est une perspective réellement révoltante. Nikolaj Stepanovič ne peut concevoir qu'il doive mourir. Ses titres, son nom, sa célébrité, tout ce qui le constituait aux yeux des autres et aux siens, ne sauront pas l'en protéger. Dans six mois, il sera mort, un autre professeur enseignera dans sa chaire, mais sa vie ne l'a pas préparé à la mort. Adulé, entouré, passionné, pas un instant il n'a songé que, comme la moelle épinière, sa vie aurait une fin, que ses cours, si passionnants soient-ils, ne dureraient pas toute l'éternité. Il s'était enfermé dans le monde clos et perpétuellement renouvelé des étudiants, des cours et des recherches. Mais la certitude de la mort a fait irruption dans cet ordre parfait des choses, le

2.1. L'obsession de la fiction

bouleversant et l'éclairant rétrospectivement d'une lumière étrange et terrifiante.

Désormais, le monde entier est une énigme pour le vieux professeur³²³. Il ne comprend pas que sa femme a vieilli, que sa fille est en âge de se marier. Il ne comprend plus les amabilités vaines entre collègues, il n'admet plus les supplications de ses étudiants. Tout lui semble faux, absurde et vain. Son titre de général lui inflige des déjeuners prétentieux et solennels, sa chaire lui vaut l'attitude compassée de ses collègues, même sa famille le traite avec une déférence absurde, attendant de lui en retour gloire et argent :

"Čexov ne met pas en question la validité d'une foi quelconque ; il montre les effets induits par la trahison d'un dieu."³²⁴

Mais cette nouvelle conception des choses contredit la précédente. Elle annihile en quelque sorte sa vie passée. C'est la raison pour laquelle il est impossible pour Nikolaj Stepanovič d'accepter cette nouvelle conception du monde : I.A. Gurvič fait remarquer que le professeur essaie désespérément de lutter contre elle, de discréditer ses propres jugements³²⁵. De fait, l'éclairage sombre et inquiétant que la mort distille sur toutes les choses de la vie n'est finalement que son ombre :

³²³ ³²³ T.A. ŠEXOVCOVA, "«Romaničeskie» povesti A.P. Čexova (sjužet, konflikt, kompozicija)", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.11, pp.46-57 : "Dans sa nouvelle appréhension de la réalité (...), le héros porte avant tout son attention sur l'affectation et l'absurdité de ce qui l'entoure". ["V novom vosprijatii dejstvitel'nosti (...) geroj obraščæet vnimanie prežde vsego na neestestvennost' i nesoobraznost' proisxodjaščego vokrug."]

³²⁴ A. WINNER, *op.cit.*, p.158. ["Chekhov does not question the validity of a given faith ; he shows the effects of a god that fails."]

³²⁵ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.142.

2.1. L'obsession de la fiction

"Les critiques que les héros formulent à l'encontre des étudiants, de la littérature, du théâtre, de la science, ne reflètent que leur état subjectif. Leurs pensées «anormales» et «malsaines» ne présentent réellement d'intérêt qu'en tant que symptômes"³²⁶

Paradoxalement, ce qui lui permettait d'entrer en contact avec ses étudiants le sépare irrémédiablement de son entourage. Cette passion pour la médecine et l'enseignement a tout dévoré sur son passage, détournant son regard du reste des choses, et le pervertissant lorsqu'il essaie de s'y attarder. Il ne conçoit pas qu'il est possible qu'il doive mourir, alors qu'il avait tant de bonheur à vivre. Il tente de trouver refuge chez Katja, la jeune femme éprise de théâtre qu'il a élevée, mais celle-ci est elle-même en grand désarroi, et ne peut lui être d'aucune aide.

Dans ce monde où il est comme un étranger, le professeur éprouve cependant de l'amour pour Katja : sa femme est insupportable dans ses rabachages, son fils est un poids mort, sa fille une écervelée qui ne pense qu'à ses toilettes, mais Katja est un ange pour lui, la seule personne pour laquelle il avoue de l'affection. La raison de cet amour est dévoilée dans le premier souvenir qu'il a gardé d'elle :

"l'extraordinaire confiance avec laquelle elle est entrée dans ma maison, s'est laissé soigner par les médecins (...)"(P., t.II, 693)*

Souvenir étonnant à conserver d'une petite fille : l'entrée de Katja dans l'univers du professeur a été déterminée par sa réaction face à la maladie. Une enfant qui avait besoin des médecins et les acceptait était

³²⁶ V.JA. LINKOV, "Čerez somnenie k «bogu živogo človeka»", *Melixonskie Trudy i Dni, op.cit.*, pp.10-16.["Kritika, kotoraja geroi podvergajut studentov, literaturu, teatr, nauku, otryžaet tol'ko ix sub-ektivnoe sostojanie. Ix mysli «nenormal'nye» i «nezdorovyje» i predstavljajut interes tosl'ko kak simptom."]

2.1. L'obsession de la fiction

digne de son amour. D'autant plus que la petite fille qu'elle était alors flattait sans le savoir le professeur, lui faisant raconter ses cours, les histoires de l'université. Bref, Katja, sujet vivant de la médecine, s'intéressait à la passion de Nikolaj Stepanovič : il l'a donc incluse dans cette passion.

Mais cet amour conditionnel l'a empêché de voir la passion naissante de la jeune fille. Tandis que Katja parlait de plus en plus de théâtre, le professeur ne gardait d'elle que le souvenir d'une petite fille qui aimait les médecins. Le théâtre pour Nikolaj Stepanovič n'étant qu'une perte de temps et d'énergie³²⁷, il n'avait pas imaginé un instant que Katja s'y adonnerait. Aussi son départ avec une troupe de théâtre lui paraît-il soudain et inattendu, et il commente ses lettres sur un ton légèrement condescendant, ne voulant y voir que les fautes d'orthographe, tout en reconnaissant la passion qui l'anime.

C'est que Katja place le théâtre au-dessus de tout : elle compare les comédiens à des "missionnaires"³²⁸, considère que le théâtre élève les hommes bien plus que la science ou l'université. Le divorce est désormais accompli entre Nikolaj Stepanovič et la jeune fille : les années d'intimité étaient en réalité seulement un leurre, balayé par le désintérêt de la jeune fille pour la science.

Plus tard, lorsque la vie dans la troupe commence à peser à Katja, le professeur met en cause directement l'art lui-même, qui serait porteur en

³²⁷ Son appréciation du théâtre est significative du prisme à travers lequel il regarde la vie : "(ce divertissement) prive l'Etat de milliers d'hommes et de femmes pleins de santé et de talent qui, sauf à se vouer au théâtre, auraient pu faire de bons médecins (...)" ; (P., II, 695). ["(razvlečenie) otnimaet u gosudarstva tysjači molodyx, zdorovyx i talantlivyx mužčin i ženščin, kotorye, esli by ne posvjaščali sebja teatru, mogli by byt' xorošimi vračami (...)"]

³²⁸ ["aktery - missionary"]

2.1. L'obsession de la fiction

soi de germes sordides. La jeune fille récusé cette opinion, et sa défense de l'art est un modèle de panégyrique :

"Je ne puis vous dire combien il m'est amer de voir que l'art, que j'aime tant, est tombé aux mains de gens que je hais." (P., II, 698) *

Comme Nikolaj Stepanovič, Katja est enfermée dans un univers clos sur lui-même, dont elle ne voit pas les ramifications et qu'elle idéalise. Ce n'est pas en effet telle ou telle œuvre du répertoire qu'elle apprécie, mais "l'art" en général qu'elle vénère.

Cependant, la vocation de Katja s'avère dépendante des conditions matérielles dans lesquelles elle l'exerce : séduite par un acteur de la troupe, elle tente de se suicider et perd son enfant³²⁹. Malade, elle part en Crimée se soigner et, lorsqu'elle revient auprès du professeur, a abandonné toute velléité de comédie. Désormais, elle reste chez elle à ne rien faire, se contentant de dépenser de l'argent pour vivre dans un décor de mauvais goût et lire toute la journée.

Cette inactivité déplaît au vieux professeur, mais il n'en fréquente pas moins Katja avec bonheur : chaque soir, il se rend chez elle, après la rituelle conversation avec sa femme. En allant chez Katja en secret de sa famille, il prend la fuite. Dominique Haas apparente Nikolaj Stepanovič au héros de *Strannik* de Puškin, qui "ouvre les yeux" et fuit sa famille. C'est mot pour mot ce que conseille Katja à Nikolaj Stepanovič, lorsqu'il vient la voir le soir. Néanmoins, Katja est incapable d'aider le Professeur : elle définit elle-même le but de la fuite, sans lui laisser de choix. Le fait que

³²⁹ Le même scénario s'appliquera à Nina dans *Čajka* en 1896. D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.23, fait remarquer que la dégradation de celui qui a la vocation théâtrale est un sujet qui hante Čexov.

2.1. L'obsession de la fiction

Katja, éprise d'art, cite Puškin sans s'en rendre compte est significatif : en dehors de la littérature, rien n'a de réalité pour elle, pas même sa pensée. Du reste, le professeur aussi se laisse prendre au piège des citations : il cite Krylov à table, par pure méchanceté, mais personne de son entourage ne le remarque³³⁰ ; il parle d'Othello, de Marc-Aurèle et de l'Ecclésiaste, mais aucune de ces références ne peut lui venir en aide. Pire encore : ses allusions littéraires, sa culture, l'isolent définitivement de sa famille qui ne peut les comprendre. Pourtant, Nikolaj Stepanovič se soumet à cette famille en partant pour Xar'kov enquêter sur les biens présumés de son futur gendre. Au lieu de la rupture préconisée par Katja, il accepte les conditions dictées par sa femme, et c'est finalement avec Katja qu'il rompt.

Elle a fait le chemin jusqu'à Xar'kov pour lui parler, lui demander conseil :

"(...) dites-moi au plus vite (...) ce que je dois faire." (P., t.II, 738) *

Mais le professeur n'est pas capable de lui donner ce conseil : il est lui-même en pleine crise existentielle, au bord de l'agonie. Leur dernière conversation est un échec total :

"-Dites-le moi

-(...) je ne peux rien dire

(...)

- Aidez-moi ! Aidez-moi ! supplie-t-elle (...)

³³⁰ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.90

2.1. L'obsession de la fiction

- Je ne puis rien te dire, Katja (...)

- Bientôt je ne serai plus, Katja ...

- Rien qu'un mot, rien qu'un mot, dit-elle (...)" (P., t.II, 738) *

Entre ces deux êtres qui s'aimaient, la communication est désormais irrémédiablement coupée. Chacun d'eux est définitivement enfermé dans un enfer personnel - la mort prochaine pour l'un, une vie absurde pour l'autre - où personne ne peut pénétrer³³¹. La conversation se termine par un long silence, après lequel Katja quitte le professeur sans un regard. Cette scène pathétique renvoie les deux personnages dos à dos dans une solitude effroyable, qui est désormais le lot de la plupart des personnages tchékhoviens³³².

C'est aussi la solitude qui préside à la nouvelle vie de Nikitin, le héros du récit *Učitel' slovesnosti*. Alors que le premier chapitre se clôt sur une note optimiste, le second montre le jeune professeur en proie à un mal-être inexplicable. Il ne supporte pas la confrontation avec la réalité et prendre la fuite devient pour lui une obsession.

En effet, malgré son enfance pauvre et malheureuse, ainsi qu'il la raconte à sa femme Maša, il n'a jamais regardé la vie qu'à travers le prisme

³³¹ A. WINNER, *op.cit.*, p.165, établit un rapprochement entre l'attitude du Professeur envers Katja et l'attitude du héros de *Moja Žizn'*, Misail, envers sa sœur Kleopatra.

³³² I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.75. T.A. ŠČEXOVCOVA, "«Romaničeskie» povesti A.P. Čexova", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, pp.46-57 remarque : "la solitude est désormais générale et absolue" ["Odinočestvo stanovitsja vseobščim i absoljutnym"].

2.1. L'obsession de la fiction

de la littérature. J. De Ščerbinin définit le thème du récit comme n'étant pas celui de la trivialité, mais de l'appréhension fautive des textes littéraires³³³.

Le titre de l'œuvre lui-même fournit une indication dans ce sens : Nikitin n'est pas un professeur quelconque, c'est un professeur "de lettres". La littérature lui tient lieu, sinon de personnalité, du moins de conception du monde. Lorsque s'ouvre le récit, Nikitin est à cheval aux côtés de sa future femme. Il chevauche un étalon nommé "Graf Nulin", par référence à l'œuvre de Puškin. Le poète est présent dans tout le récit : Nikitin le fait lire à ses élèves, ce qui l'entraîne dans des rêveries plaisantes où il croit reconnaître sa vie auprès de Maša. Mais Puškin est aussi celui qui fait apparaître ce que J. de Ščerbinin appelle "l'impotence intellectuelle"³³⁴ de Nikitin. En effet, bien avant le mariage, une discussion s'élève entre Varja, la sœur autoritaire, et Nikitin, qui soutient que Puškin était un écrivain psychologue, sans être en mesure de le prouver autrement qu'en récitant des pages entières de son œuvre. Plus tard, les officiers qui se rangent à son avis achèvent de le discréditer par leurs arguments absurdes :

"Le Lieutenant Guernet dit que si Pouchkine n'avait pas été psychologue, on ne lui aurait pas élevé un monument à Moscou." (P., t.III, 325) *

L'humiliation lui vient encore à propos de Lessing, dont il n'a pas lu la *Dramaturgie de Hamburg*, D. Rayfield fait remarquer que ce manque dans sa culture est souligné quatre fois³³⁵ : une fois seulement, un des invités de sa belle-famille le lui fait remarquer (P., t.III, 326), et l'humiliation est telle

³³³ J. DE ŠČERBININ, "Puškinskij podtekst", *Čexov i Puškin, Čexoviana, op.cit.*, pp.192-197

³³⁴ Ibid., p. 193 ["umstvennaja impotencija"]

³³⁵ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p. 142

2.1. L'obsession de la fiction

qu'il en rêve et y pense à trois reprises (P., t.III, 330, 334, 342). C'est en effet le premier signe lisible par lui de l'inadéquation entre ce qu'il pense être - un professeur talentueux - et ce qu'il est réellement - un homme ordinaire. Alors que l'observation sur Lessing l'obsède d'abord sans qu'il en définisse clairement les raisons, il prend plus tard conscience de l'origine de cette fixation :

"Le sens de ce qu'il enseignait lui échappait." (P., t.III, 343) *

Pour celui qui est défini avant tout comme un "professeur de lettres", cette découverte est un constat d'échec accablant, d'autant qu'elle s'étend non seulement au métier de Nikitin, mais à toute sa conception du monde. En effet, J. de Ščerbinin fait observer que le choix du "Comte Nulin" n'est pas neutre : dans cette œuvre, parodie du *Lucrece* de Shakespeare, Puškin se moque de ceux qui prennent pour modèles des héros de la littérature³³⁶. C'est pourtant bien ce que fait Nikitin, s'imaginant vivre un bonheur décrit dans les livres :

"(...) ce bonheur ne me paraissait possible que dans les romans et les nouvelles. " (P., t.III, 335) **

"(...) tout lui paraissait (...) pareil à un conte." ³³⁷ (P., t.III, 337)*

"Ces jours-là il participait à une vie naïve (...) qui lui rappelait les pastorales." (P., t.III, 338) **

³³⁶ J. DE ŠČERBININ, *op.cit.*, p.194

³³⁷ A.N. NEMINUŠČIJ, "Tri rasskaza v čexovskom sbornike («Skripka Rotšil'da», «Volodja Bol'šoj i Volodja Malen'kij», «Učitel' slovesnosti»)", in *O poetike A.P. Čexova : sbornik naučnyx trudov*, red. A.S. Sobennikova, Irkutsk, iz. Irkutskogo Universiteta, 1993, 20 cm, 298 p., pp.122-157, fait en effet remarquer que Nikitin semble vivre dans un conte de fées, où les buts fixés s'atteignent sans peine et où les obstacles sont toujours franchissables.

2.1. L'obsession de la fiction

Chaque expérience est ainsi d'abord assimilée à un type littéraire. Ensuite, Nikitin tente de la transformer en une œuvre littéraire : son journal, qui n'est pas destiné à son propriétaire seul. En effet, le jour de son mariage, il envisage d'écrire quelques pages décrivant son état d'esprit euphorique et de les faire lire à sa femme. Malheureusement, la réalité, en la personne de Varja, vient contrarier son projet : sa crise de nerfs ternit le bonheur du jeune homme et tarit son inspiration dithyrambique. Plus tard, lors de l'enterrement d'Hyppolytyč, Nikitin reprend son journal pour s'adresser au disparu sur un ton qui n'a rien d'intime, mais qui sonne plutôt comme ce discours qu'on l'a dissuadé de prononcer pour ne pas déplaire au proviseur de son lycée. Incapable d'assumer dans la vie réelle le mécontentement éventuel de son supérieur, il s'offre par le biais de son journal intime le luxe de prononcer cet éloge funèbre :

"Paix à tes cendres, modeste travailleur." (P., t.III, 340) ***

De même, c'est encore son journal qui lui permet de prendre la fuite : la fin du récit le montre écrivant fiévreusement sa haine de ce qui l'entoure. Certes, le changement est complet entre le jeune professeur ambitieux du début et l'homme névrosé de fin du récit³³⁸ : débarrassé des illusions qui aident à vivre³³⁹, il semble possible qu'il prenne un autre départ et choisisse une nouvelle voie :

"Et il éprouva soudain une envie folle, angoissante, (...) de travailler de ses propres mains dans une usine (...)" (P., t.III, 342) *

³³⁸ J. DE ŠČERBININ, *op.cit.*, p.197

³³⁹ M. MARKOVIČ, "Puškin, Čexov i sud'ba «lejuščeju dušu gumannosti»", *Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.19-34.

2.1. L'obsession de la fiction

Pourtant, à peine l'hypothèse est-elle évoquée qu'elle est discréditée dans la suite de la phrase :

"(...) de parler du haut d'une chaire, d'écrire, d'être édité, de faire parler de lui (...)" (P., t.III, 342) **

De la même façon, la probabilité qu'il s'enfuit est annihilée : loin d'espérer en un nouveau lieu des promesses d'inconnu, c'est dans le passé que Nikitin veut se retrouver. Il n'aspire en effet qu'à revivre à Moscou dans cette chambre qu'il louait quand il était étudiant. C'est pourquoi la dernière phrase du récit³⁴⁰ s'invalide d'elle-même. Si fuite il y a, ce n'est qu'en cercle vicieux : désabusé de la littérature dont il croit n'espérer plus rien, il s'enferme dans un nouveau type littéraire - le journal - auquel il confie aveuglément son sort, croyant le modifier alors qu'il ne fait que l'accomplir et répéter les erreurs du passé.

Puškin est aussi un élément important du personnage de Maša dans *Tri Sestry*. A quatre reprises, elle cite le prologue de *Ruslan i Ljudmila* :

"Au bord de l'anse, le chêne est vert, autour du chêne, une chaîne d'or..." (P., t.I, I, 426) *

La première occurrence de cette citation, à l'acte I, apparaît alors que Čebutykin quitte la scène pour aller chercher le cadeau qu'il offrira à Irina. C'est cette citation de Puškin qui ouvre le discours de Maša, restée jusque là silencieuse : d'emblée, le personnage se place hors de la conversation générale et, de ce fait, hors du monde. La deuxième

³⁴⁰ "Fuir d'ici, fuir aujourd'hui même, sinon je deviendrai fou !" (P., III, 345). ["Bežat' otsjuda, bežat' segodnja že, inače ja sojdu s uma !"]

2.1. L'obsession de la fiction

occurrence de la citation intervient peu avant la fin de l'acte I, tandis que les officiers offrent leurs cadeaux à Irina et que Fedotik la prend en photo. La grande similitude des situations pose la question du lien entre ces cadeaux à Irina et le fait que Maša cherche un refuge dans la littérature. R. Peace fournit une partie de la réponse :

"La citation de Maša est une constatation symbolique à peine consciente de sa position. Le chêne est un symbole de force ; (...) mais le chêne se trouve dans une anse provinciale («lukomor'e») en contraste symbolique direct avec Moscou. Il est de plus attaché par une chaîne dorée (le mariage) à un «matou instruit» (le pompeux instituteur Kulygin) qui, avec son bavardage et son affairément autour d'elle, l'encercle constamment."³⁴¹

Ainsi, c'est une véritable "incantation"³⁴² contre cet encerclement que prononce Maša. Car le cercle se resserre quand on offre des cadeaux à Irina pour sa fête. En effet, la fête se répète chaque année, marquant ainsi le temps qui passe, éloignant toujours plus les années de bonheur passé. Lorsque les militaires souhaitent sa fête à Irina, ils disent aussi implicitement à Maša "le temps passe et ne s'arrête pas, tu vivras ici toute ta vie".

Pourtant, un événement interrompt le cycle des citations pendant plus de deux actes. En effet, jusqu'à la fin de l'acte IV, Maša n'a plus

³⁴¹ R. PEACE, *op.cit.*, p.79. ["Masha's quotation is a barely conscious symbolic statement of her own position. The oak tree is a symbol of strength ; (...) But the oak tree is in a provincial backwater (*lukomor'e*) in direct symbolic contrast to Moscow, moreover it is attached by a golden bond (marriage) to a «learned tomcat» (the pompous schoolmaster Kulygin) who with his prattle and fussing round and round her constantly hems her in."]

³⁴² R. PEACE, *ibid.*

2.1. L'obsession de la fiction

recours à l'œuvre de Puškin, mais à un code sans référent³⁴³ avec lequel elle communique avec Veršinin³⁴⁴. En effet, entre-temps, l'officier philosophe et la jeune mariée malheureuse se sont épris l'un de l'autre³⁴⁵. Ce renouveau amoureux allonge si bien la chaîne qui retient Maša à son mari et à la ville provinciale qu'elle ne la sent plus, et, de ce fait, ne pense plus à la conjurer.

Mais le répit est de courte durée : cinq ans à peine, et la garnison se prépare à quitter la ville. La scène des adieux entre Maša et Veršinin est particulièrement émouvante dans sa brièveté : quatre répliques seulement, dont une seule de Maša, que ses sanglots empêchent de parler. Pourtant, après le départ de Veršinin, le discours se dénoue, pour laisser place non pas à une quelconque plainte, mais à deux tentatives de citation de *Ruslan i Ljudmila*, chaque fois plus confuses. C'est que Kulygin est entré en scène juste après le départ du militaire, et sa femme tente de conjurer à nouveau sa présence, mais c'est désormais impossible :

"(...) [Maša] n'est plus capable de sentir le parallèle et l'appel au secours symboliques et émotionnels de ces lignes lyriques."³⁴⁶

³⁴³ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.91. "un code dans lequel l'aspect référentiel a été complètement dissous et où demeurent les aspects phatiques et émotionnels." ["a code in which the referential aspect has been entirely solved and in which the phatic and emotive aspects remain."]

³⁴⁴ "Ta-ra-ta...ta-ta".

³⁴⁵ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.99, ne voit dans cet amour entre Maša et Veršinin que le résultat d'un moment passé ensemble. Il me semble que cette explication est trop partielle. J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.91, remarque que la fonction essentiellement phatique du discours de Veršinin s'oppose aux contenus absurdes du discours de Kulygin, et offre ainsi à Maša une sorte d'exutoire. Il convient aussi d'examiner la naissance de l'amour, véritable coup de foudre apparu dès lors que Veršinin parle de Moscou et évoque ainsi le passé (voir 2.2.2., *la glorification du passé*)

³⁴⁶ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.73. ["(Maša) is unable anymore to feel the symbolical, emotional parallel and appeal from these lyrical lines."]

2.1. L'obsession de la fiction

Avec le départ de Veršinín, tout espoir est perdu : Maša sombre dans la confusion et s'assimile à ses sœurs, auxquelles elle s'opposait depuis le début de l'œuvre dans son désir d'amour et ses élans romantiques. Tout cela a disparu : pour Maša, Puškin ne signifie plus rien.

C'est aussi à travers un écrivain célèbre que pense exister Solenyj, le capitaine en garnison dans la propriété familiale des *Tri Sestry*. Sa référence préférée est Lermontov, dans la mesure où le poète romantique représente l'idéal de Solenyj. En effet, la destinée tragique de celui qui défendit Puškin exerce tous les attraits sur l'officier : jeune militaire exilé par deux fois au Caucase et tué en duel à l'âge de vingt-sept ans, le poète satisfait le désir d'identification de celui qui, encore jeune homme, se retrouve au fond de la Russie sans aucune autre distraction que les disputes qu'il provoque. Ainsi, Solenyj affirme, pour justifier son agressivité :

"(...) J'ai le caractère de Lermontov. (...) Je lui ressemble même un peu (...)" (P., t.I, II, 454) *

La figure tutélaire de Lermontov, si elle lui permet de se justifier, lui offre également de quoi nourrir les disputes perpétuelles qu'il entretient avec les autres personnages. Ainsi, il contredit Čebutykin à propos de plats caucasiens que le docteur connaît manifestement et que lui ignore, mais, dans la mesure où il endosse le personnage de Lermontov, il pense faire autorité sur tout ce qui le concerne de près ou de loin, quand ce ne serait qu'un plat caucasien. L'ombre du poète plane encore lorsque, éconduit par Irina à qui il a avoué son amour, il menace d'un duel un éventuel rival :

"(...) je le tuerais..." (P., t.I, II, 458) *

2.1. L'obsession de la fiction

C'est la deuxième fois que Solenyj parle de duel : au début de l'acte I, il menaçait déjà Tuzenbax, prédisant qu'il le tuerait d'une balle dans la tête, mais sans autre motif que les simples désaccords entre eux. Au fil de la pièce, l'étau se resserre ainsi autour de Tuzenbax, dont le destin semble fixé par la relation mortifère qu'entretient Solenyj avec son maître Lermontov.

Pourtant, le personnage de Solenyj est plus complexe. Son discours personnel est quasiment absent, sans cesse relayé, voire remplacé, par des vers extraits des œuvres de Krylov et Puškin, bien plus que de Lermontov, qui n'est cité qu'une fois. Ainsi, dès l'acte I, apparaît la première occurrence de sa phrase fétiche, issue d'une fable de Krylov :

"Il n'avait pu pousser un cri, que l'ours était assis sur lui." (P., t.I, I, 426) **

Cette phrase préfigure d'une manière plus insidieuse que l'identification à Lermontov l'attitude de Solenyj envers Tuzenbax, le baron épris d'Irina, qu'il tue à la fin de la pièce - l'ours représentant Solenyj lui-même. Cependant, cette première occurrence sert à désamorcer l'agressivité qui bout en Solenyj³⁴⁷, et lui permet de clore triomphalement ce qui aurait pu être un débat sur le thème "les femmes philosophant". En revanche, la deuxième occurrence de cette citation est infiniment plus porteuse d'une sorte de pressentiment. En effet, Solenyj l'énonce alors qu'il rencontre le docteur, qui sera témoin du duel, juste avant celui-ci. La troisième occurrence de la citation de Krylov suit la deuxième à cinq répliques près, mais elle est cette fois prononcée par Čebutykin, après que Solenyj eut

³⁴⁷ Cette citation intervient alors que Maša vient de déclarer à sa sœur la tristesse qu'elle ressent à vivre au présent. Solenyj commence par répliquer que des femmes "philosophant" ne disent que des absurdités.

2.1. L'obsession de la fiction

annoncé son désir de tuer le baron. Que le docteur reprenne à son compte la citation en guise de réponse à l'arrogance du jeune officier est manifestement un signe : la phrase de Krylov associe inmanquablement Solenyj à l'ours meurtrier, et l'issue du duel ne fait de doute pour personne.

Ce duel, que nul ne tente d'empêcher³⁴⁸, prend sa source dans une autre œuvre littéraire, citée également à deux reprises par Solenyj : *Cygany*, poème de Puškin³⁴⁹, qui met en scène un personnage tenté de rompre avec le monde pour vivre dans le délices de la vie naturelle des gitans. Il est intéressant de noter que ces deux citations de *Cygany* s'adressent à Tuzenbax, alors que les deux officiers sont plus proches qu'ils ne le seront jamais. En effet, vers la fin de l'acte II, Tuzenbax tente une sorte d'aplanissement de leurs relations, qui sont presque toujours conflictuelles, et propose à Solenyj de faire la paix. Le jeune baron annonce également son désir de quitter la vie militaire, dans l'espoir d'une vie meilleure. Ce à quoi Solenyj lui répond :

"Ne te fâche pas, Aleco... Oublie, oublie tes rêveries passées."
(P., t.I, I, 454) *

Cette citation prend ici un double sens, explicite ou ironique : Solenyj conseille à Tuzenbax d'oublier les rêves de vie militaire qu'il avait faits, ou bien au contraire lui prédit des déceptions dans ses rêves d'avenir meilleur.

³⁴⁸ R. PEACE, *op.cit.*, p.89&97, affirme que Čebutykin, qui craint de perdre Irina, semble content du duel, tandis qu'Andrej se contente d'un jugement moral ; D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.214, considère le docteur comme un dieu cruel.

³⁴⁹ A.S. PUŠKIN, *Izbrannye sočinenija*, Akademija, Moskva, 1992, 21 cm, 495 p. *Cygany* (*Les Tziganes*), écrit en 1823-1824, relate la passion destructrice que conçut Aleko, l'étranger, pour une jeune tzigane de la tribu à laquelle il s'était mêlé, souhaitant échapper à la loi. La sachant infidèle, il la tua, ainsi que son amant, refusant la liberté sexuelle de mise chez ses hôtes.

2.1. L'obsession de la fiction

Pour autant, le recours à Puškin n'est pas épuisé. En effet, R. Peace remarque :

"(...) l'allusion aux *Tziganes* suggère aussi un autre thème : la jalousie sexuelle comme motif d'un meurtre (...)." ³⁵⁰

En effet, de même qu'Aleko tue Zemfira et son amant par jalousie, Solenyj tue Tuzenbax par dépit d'avoir été supplanté dans le cœur d'Irina, comme il l'avait annoncé à la jeune fille dans l'acte II. De plus, *Cygany* recèle un autre détail significatif. Aleko, s'étant intégré au groupe des tziganes, a pris un travail, comme le chef de la tribu le lui avait demandé : il est montreur d'ours. Le lien entre Solenyj, Aleko et l'ours de la fable de Krylov se fait ainsi de façon évidente, et prédit bien plus le destin de Solenyj, *meurtrier*, que ne le faisait la référence à Lermontov, *victime* d'un duel. Au total, c'est plutôt l'image de Tuzenbax, lassé de la vie militaire comme Lermontov l'était, qui, d'une façon inattendue, se superpose à celle du poète.

Si *Čajka*, première œuvre de la tétralogie dramatique, peut être considérée comme la pièce la plus "hétérogène" ³⁵¹ de Čexov, il n'en reste pas moins que son thème principal est aisément identifiable : il s'agit d'une pièce sur la littérature et les écrivains ³⁵², moins cependant par le discours des personnages que par la construction même de l'œuvre.

³⁵⁰ R. PEACE, *op.cit.*, p.82. ["(...) allusion to *The Gipsies* also hints at another theme : sexual jealousy as a motive for murder (...)."]

³⁵¹ H. PITCHER, *op.cit.*, p.36

³⁵² D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.205

2.1. L'obsession de la fiction

De prime abord, il est évident que *Čajka* montre les deux approches possibles de la littérature sous la forme de deux héros masculins. Ainsi, Treplev prône le nouvel art dans sa recherche d'un théâtre idéal, tandis que Trigorin reste le tenant d'un art réaliste accessible à tous. Selon R. Peace, ce duel artistique entre les deux hommes reflète en réalité le débat intérieur de Čexov à la même époque³⁵³. En effet, le critique identifie Treplev à Čexov dans sa recherche de nouvelles formes, tandis que D. Rayfield met en parallèle l'obsession commune de Trigorin et Čexov, à savoir quel rang leur sera attribué par la postérité au panthéon des écrivains³⁵⁴. De la même façon, l'opposition entre Nina et Arkadina met en évidence deux conceptions opposées de l'art dramatique³⁵⁵.

Pourtant, les clés des personnages ne se trouvent pas tant dans le discours qu'ils tiennent ouvertement que dans l'intertextualité mise en œuvre dans la pièce. Trois références peuvent être clairement identifiées : il s'agit d'*Hamlet* de Shakespeare, de *Sur l'eau* de Maupassant et de *Rusalka* de Puškin. Ces trois œuvres mettent en lumière les personnages et leurs relations mutuelles, scellant aussi leur destin dès le début de la pièce.

Arkadina, qui revendique son statut d'artiste et son rang de grande comédienne, avoue clairement préférer son travail à ses amis. En d'autres termes, elle privilégie un rôle - la fiction - contre la vie quotidienne - la réalité³⁵⁶. Ainsi, si elle se souvient d'avoir pris le thé avec des danseuses

³⁵³ R. PEACE, *op.cit.*, p.29

³⁵⁴ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.203

³⁵⁵ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.143, oppose la passion de Nina pour le théâtre aux motivations financières d'Arkadina.

³⁵⁶ Voir la remarquable étude de V. ZUBAREV, *op.cit.*, ch.I , qui traite des relations entre Arkadina et l'Arcadie.

2.1. L'obsession de la fiction

vingt ans plus tôt, elle semble avoir oublié l'immeuble sordide où elle habitait à cette époque - et la vie sordide qu'elle y menait. En effet, seule compte l'actrice Arkadina : ses succès, dont elle parle sans cesse, ses admirateurs, ses rôles. H. Pitcher remarque qu'elle ne peut se débarrasser de l'image d'elle-même qu'elle a créée :

"(...) l'actrice vénérée au service de la cause sacrée de l'art (...) et la femme irrésistiblement fascinante (...)"³⁵⁷

La grande actrice a du reste un doublon comique³⁵⁸, ouvertement ridicule : Šamraev, régisseur du domaine et père de Maša. Tandis qu'Arkadina ressasse ses triomphes, il ne cesse de mentionner des acteurs qu'il admirait vingt-cinq ans plus tôt, demandant à l'actrice de leurs nouvelles. De même qu'elle refuse de l'argent à son fils, c'est à elle qu'il refuse des chevaux. Comme elle, il voudrait parler d'art, mais ne trouve que des anecdotes à raconter³⁵⁹.

Car la grande actrice n'est pas celle qu'elle croit être. C'est la double confrontation avec *Hamlet* et *Sur l'eau* qui le confirme. L'allusion littéraire à *Hamlet* définit en effet les relations entre Arkadina et Treplev, mais elle enferme aussi les personnages dans un rôle³⁶⁰ : Arkadina est Gertrude, Trigorin est l'oncle, Nina est Ophélie. Plus encore que le dialogue

³⁵⁷ H. PITCHER, *op.cit.*, p.57. ["(...) the celebrated actress serving the sacred cause of art and (...) the woman of irresistible fascination (...)"]

³⁵⁸ R. PEACE, *op.cit.*, p.44. J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.92, considère que ce personnage qui semble issu du vaudeville désamorce tout sentimentalisme.

³⁵⁹ H. PITCHER, *op.cit.*, p.23

³⁶⁰ R. PEACE, *op.cit.*, p. 21

2.1. L'obsession de la fiction

Gertrude-Hamlet³⁶¹ qu'elle dit avec son fils quelques instants avant que la pièce de celui-ci ne soit jouée, c'est cette pièce elle-même qui s'inscrit dans l'intertextualité, en ceci qu'elle joue véritablement le rôle de la "souricière" shakespearienne. En effet, l'œuvre de Treplev est un pastiche du symbolisme de Maeterlinck et d'Ibsen³⁶², mais elle est aussi un révélateur :

"Cette scène est la «souricière» où, devant les personnages et les spectateurs, passe pour un instant le «miroir» de la réalité."³⁶³

C'est lors de la représentation qu'Arkadina donne la mesure de sa mesquinerie³⁶⁴ : elle ne peut s'empêcher de faire des commentaires ironiques, de bavarder et de commenter la pièce avec cynisme. Treplev n'en attendait pas moins de sa mère, furieuse de ne pas être la vedette du spectacle. Mais ce n'est pas la seule raison de la colère d'Arkadina : dans ce théâtre idéal où l'actrice n'est qu'une récitante³⁶⁵, et qui menace directement le théâtre traditionnel, il n'y a plus de place pour la gloire personnelle. Le message délivré est ainsi non seulement celui de l'avènement d'un nouvel art, mais aussi de la mort de l'ancien : c'est la fin du monde d'Arkadina que

³⁶¹ "Mon fils, tu as tourné mes yeux vers l'intérieur de l'âme, et j'y ai vu des plaies sanglantes, mortelles.", *Hamlet*, III, 4. ["Thou turn'st mine eyes into my very soul ; / And there I see such black and grained spots, / As will not leave their tinct."], *Hamlet*, *op.cit.*, p. 818.

³⁶² D. RAYFIELD, *op.cit.*, p. 205

Voir aussi E. CHANCES, "Chekhov's *Seagull* : ethereal creature or stuffed bird ?", pp.27-34 in *Chekhov's art of writing : a collection of critical essays*, edited by Paul Debreczeny and Thomas Eekman, Columbus, OH., Slavica, 1977, 23 cm, 199 p. La critique considère que non seulement la "pièce dans la pièce" est une parodie du symbolisme, mais aussi l'ensemble de *Čajka*.

³⁶³ A.P. KUZICEVA, "«Zerkalo» čexovskoj p'esy", *Čexovské Čtení v Jaltě, Čexov i teatr*, *op.cit.*, pp.96-101

³⁶⁴ J. BONAMOUR, "«La Mouette» et Maupassant", *Čexovijana, Čexov i Francija*, *op.cit.*, constate que la "souricière révèle la "pošlost" d'Arkadina.

2.1. L'obsession de la fiction

revendique Trepnev. La seule arme de la comédienne pour se défendre est celle qu'elle a toujours utilisée : la séduction. En effet, elle ne se contente pas de critiquer la pièce de son fils, elle veut encore être au centre de cette critique et captiver le public. Ainsi, les autres personnages ne regardent plus la pièce, mais Arkadina dans son rôle de prêtresse de l'Art, le défendant contre les attaques perverses d'un provocateur en manque de talent. Pour autant, la méchanceté de ses remarques n'échappe pas à son frère, ni à Trigorin, qui tente avec maladresse de défendre Trepnev.

Si la référence à *Hamlet* révèle les rapports entre Arkadina et son fils, c'est la lecture de *Sur l'eau* qui éclaire d'un nouveau jour les relations qu'elle entretient avec Trigorin. Cette œuvre de Maupassant, citée à deux reprises mais présente en filigrane dans toute la pièce, selon J. Bonamour³⁶⁶, évoque l'impossibilité pour l'écrivain de vivre comme les autres. Elle ouvre la perspective du romancier considéré comme un rat³⁶⁷, tout en montrant les séductions qu'a dû déployer Arkadina pour se faire aimer de Trigorin et qu'elle continuera de déployer pour le garder auprès d'elle. Encore une fois, ce n'est pas tant ce qu'elle lit - le passage qui identifie le romancier à un rat - que ce qu'elle tait qui dévoile la véritable relation qu'elle entretient avec Trigorin : ici encore l'intertextualité fait fonction de piège pour Arkadina. L'extrait qu'elle censure parle en effet de la flatterie que les femmes emploient pour "dompter" un écrivain :

" Comme l'eau qui, goutte à goutte, perce le plus dur rocher, la louange tombe, à chaque mot sur le coeur sensible de l'homme

³⁶⁵ C'est ainsi que Nina se définit dans sa conversation avec Trepnev, P., t.I, I, 299.

³⁶⁶ J. BONAMOUR, "«La Mouette» et Maupassant", *op.cit.*

³⁶⁷ R. PEACE, *op.cit.*, p.24

2.1. L'obsession de la fiction

de lettres. Alors, dès qu'elle le voit attendri, ému, gagné par cette constante flatterie, elle l'isole, elle coupe, peu à peu les attaches qu'il pouvait avoir ailleurs, et l'habitue insensiblement à venir chez elle, à s'y plaire, à y installer sa pensée. Pour le bien acclimater dans la maison, elle lui ménage et lui prépare des succès, le met en lumière, en vedette, lui témoigne devant tous les anciens habitués du lieu une considération marquée, une admiration sans égale. Alors, se sentant idole, il reste dans ce temple. Il y trouve d'ailleurs tout avantage, car les autres femmes essaient sur lui leurs plus délicates faveurs pour l'arracher à celle qui l'a conquis. Mais s'il est habile, il ne cédera point aux sollicitations et aux coquetteries dont on l'accable. Et plus il se montrera fidèle, plus il sera poursuivi, prié, aimé. Oh ! Qu'il prenne garde de se laisser entraîner par toutes ces sirènes de salons, il perdrait aussitôt les trois quarts de sa valeur dans la circulation."³⁶⁸

La deuxième partie de l'extrait renvoie, dans l'acte III, à la façon dont elle parvient à faire renoncer Trigorin à Nina, même provisoirement :

"On ne peut pas te lire sans éprouver de l'extase ! Tu crois que je t'encense ? Que je te flatte ? (...)" (P., t.I, III, 331) *

Cette flatterie dont use Arkadina à l'égard de son amant est qualifiée par J. Bonamour de "drogue", nécessaire à l'écrivain, toujours peu sûr de lui, et à l'actrice vieillissante craignant de vivre seule. Consciente de la justesse de l'analyse, elle ne peut se résoudre à la lire à haute voix, craignant probablement que ses amis ne la reconnaissent que trop bien dans le portrait de la femme du monde dressé par l'écrivain français, craignant aussi de lui donner vie en lui prêtant sa voix. La réalité, qui s'est présentée sous la forme d'une œuvre littéraire, a été écartée d'une parole apparemment

³⁶⁸ G. de MAUPASSANT, *Sur l'eau (récit de voyage)*, Paris, Gallimard, Folio, 1993, 18 cm, 205 p.

2.1. L'obsession de la fiction

négligente³⁶⁹ : le crédit qu'Arkadina dit accorder à l'art n'est pas infini. La grande actrice servante de l'art, malgré ses affirmations solennelles, est définitivement démasquée dès le début du second acte : elle se sert de l'art plus qu'elle ne le sert, avide de compliments et d'adoration, mais ne le comprend pas. A deux reprises, de grands auteurs sont convoqués pour la piéger, et à deux reprises elle tombe dans le piège.

La deuxième moitié du couple officiel de l'art se croit beaucoup moins autorisée à en parler : pour Trigorin, c'est la souffrance qui prime. Celle de ne pas être un bon écrivain, celle de ne pas être un homme bon, celle de ne pas vivre réellement. Le passage de *Sur l'eau* donne une indication sur sa nature profonde : il est le "rat" mentionné par le romancier.

Il symbolise pourtant, comme Arkadina dans le théâtre, la réussite et le talent dans le domaine de la littérature, ce que Treplev exprime avec animosité : "le voilà, le vrai talent!" (P., t.I, II, 317). Mais peut-on pour autant en conclure que Trigorin considère sa vie comme une réussite ? Ce sont surtout les autres qui posent ce regard admiratif sur lui, les autres qui en parlent et qui parlent à sa place. Trigorin, quant à lui, reste relativement silencieux, il prend moins souvent la parole que les autres personnages principaux. Il n'évoque ses activités littéraires que très peu, et principalement dans sa conversation avec Nina à l'acte II. C'est du reste la seule personne qu'il puisse tenter de convaincre, puisqu'elle est à ce moment encore la seule à n'avoir pas embrassé de carrière artistique. Il faut

³⁶⁹ "Le reste du paragraphe de Maupassant est la vérité qu'Arkadina ne peut affronter." D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.205. ["The rest of Maupassant's paragraph is the truth Arkadina cannot face."]

2.1. L'obsession de la fiction

cependant noter que ce n'est pas Trigorin qui porte la conversation sur ce sujet (la gloire, le bonheur de la création), mais Nina, attirée irrésistiblement vers ce monde qu'on qualifie chez elle de "bohème", et dans lequel elle voit la possibilité d'un accomplissement digne de tous les sacrifices.

C'est donc poussé par les questions avides de Nina que Trigorin évoque, avec une gêne qui va s'amoindrissant, son activité créatrice. Or, ce qu'il en dit ne fait aucunement écho à ce qu'en pense Nina, et son discours est infiniment moins poétique : il parle de souffrance quand Nina parle de gloire. Il a visiblement conscience d'avoir manqué quelque chose, et seule son ironie met au jour la nature de ce quelque chose :

"C'est gentil, mais loin d'atteindre Tolstoï.", "Il écrivait moins bien que Tourgueniev." (P., t.I, II, 320).*

Ainsi, ces quelques allusions (trois en tout), qui font écho au jugement de Treplev ("après Tolstoï ou Zola, il ne vous prendrait pas l'idée d'aller lire du Trigorin", P., t.I, I, 298)*, nous dévoilent-elles ce qu'il faut tenir pour avoir été l'idéal de Trigorin : être un grand écrivain, avoir un vrai talent, être reconnu. En effet, c'est bien là ce que représentent Tolstoï et Turgenev pour les hommes de la fin du siècle : un talent exceptionnel, une aura de guide spirituel, de maître à penser, une renommée extraordinaire. Or, si Trigorin connaît effectivement une petite gloire, une gloriette qui rien à voir avec la grande gloire des grands écrivains, il est impossible qu'un jour il devienne un modèle. Ainsi, ayant eu autrefois un double idéal : idéal de talent et idéal de gloire, Trigorin se retrouve isolé avec, à peine, au fond de lui-même, où Nina va raviver la plaie, un poignant regret d'avoir raté sa vie. C'est ce qu'il exprime par la comparaison avec le train :

2.1. L'obsession de la fiction

"J'écris sans arrêt, comme si je craignais de rater la correspondance"(P., t.I, II, 319);"moi je suis de plus en plus en retard, comme un moujik qui rate le train"(P., t.I., II, 321) **

Trigorin, aspirant à la gloire, passionné par son métier d'écrivain qui le tient comme une obsession, lui suçant la moelle des os, n'a pas cru en lui-même alors que c'était nécessaire : insensiblement, il est devenu esclave de son métier d'écrivain, qui ne lui apporte cependant aucune contrepartie :

"Il faut que j'écrive, il faut que j'écrive, il le faut" (P., t.I, II, 318).***

C'est une activité irraisonnée, dévorante : il note chaque impression de la vie quotidienne, dont il se servira inmanquablement dans ses nouvelles. C'est cet aspect de sa vie qui fait de lui un "rat", un parasite. Dévoré par la passion de l'écriture, il dévore à son tour tout ce qui passe dans sa vie³⁷⁰. Trigorin n'essaie pas de masquer à proprement parler la réalité, il se contente de la transformer en œuvre : la vie en tant que telle n'existe pas pour lui, elle n'est qu'un réservoir dans lequel il puise son inspiration, un réservoir qu'il vide de son sens.

Ainsi, il souhaite à l'acte IV revoir le théâtre de la pièce de Treplev pour en décrire le décor. De la même façon, il est obsédé par la citation mentionnée sur le médaillon offert par Nina : bien que la conversation générale se déroule autour de lui, il ne prend la parole que pour s'interroger sur cette énigme, tant et si bien qu'il semble totalement absent de la scène. Enfin, sa conversation avec Nina se termine lorsque, Treplev ayant tué une

³⁷⁰ R. PEACE, *op.cit.*, p.26, constate que Čexov aussi adopte des attitudes de "rat" : l'aventure entre Nina et Trigorin est empruntée à la liaison qui exista entre Lika Mizinova et son ami Potapenko ; le médaillon offert par Nina à Trigorin rappelle celui offert à Čexov par Lidija

2.1. L'obsession de la fiction

mouette³⁷¹, Trigorin note cette anecdote sur son carnet comme un sujet de nouvelle à traiter. A l'acte IV, quand Šamraev lui apporte la mouette, qu'il désirait voir empaillée, l'écrivain ne s'en souvient plus. Pour Trigorin, l'épisode "mouette" n'existe plus, il s'est transformé en un sujet de nouvelle. Le rapport avec la mouette empaillée est évident : R. Peace qualifie le procédé esthétique de Trigorin de "taxidermie"³⁷². En effet, l'écriture s'est, pour Trigorin, substituée à la vie, de même que l'oiseau empaillé devait se substituer à l'oiseau vivant. Maša ne s'y trompe pas : ce personnage qui clame être "en deuil de sa vie" demande à Trigorin de s'inspirer de sa vie pour décrire un amour non payé de retour³⁷³. Cet épisode, à l'acte III, a son écho à l'acte IV, avec cette déclaration de la jeune femme :

"L'amour malheureux n'existe que dans les romans." (P., t.I, IV, 336) *

Ainsi, il est possible que Maša souhaite, en confiant son désespoir à Trigorin, s'en voir délivrée : l'amour malheureux disparaît de la vraie vie s'il apparaît dans un roman. Ce serait là une solution facile aux maux de l'humanité.

Mais la méthode n'est manifestement pas satisfaisante. D'une part, le décalage est saisissant entre le regard que les autres portent sur Trigorin et son propre regard : il se voit lui-même comme les autres voient

Avilova. La référence "p.121 l.11 et 12" s'applique à une œuvre d'Avilova et constitue la réponse de Čexov à une question posée par la jeune femme.

³⁷¹ E.I. STRELKOVA, "Ostrovskij i Čexov", *Melixonskie Trydi i Dni, op.cit.*, pp.115, rappelle à juste titre qu'on oublie souvent que c'est Treplev qui tue la mouette, tandis que Trigorin ne fait que ciseler le sujet.

³⁷² R. PEACE, *op.cit.*, p.34

³⁷³ Comme dans un reflet tragi-comique, Medvedenko fait de même, à l'acte I : Maša parle d'un amour sans espoir, son futur mari ne parle que d'argent.

2.1. L'obsession de la fiction

Treplev³⁷⁴, il a une conscience aiguë de ce qu'est un écrivain raté, puisqu'il se considère comme tel :

"Pendant que j'écris, je suis content (...) mais, dès la parution, je ne supporte plus rien, je vois aussitôt que ce n'est pas ça"(P., t.I, II, 320) **

D'autre part, l'écrivain sème la désolation autour de lui : son intérêt pour Nina est réel, mais n'a qu'un but littéraire³⁷⁵. Les confidences qu'il lui fait laissent du reste présager la suite des événements, puisqu'elles sont intimement liées à un autre passage de *Sur l'eau*, dans lequel le locuteur, parlant de l'écrivain, affirme entre autres choses :

"En lui aucun sentiment simple n'existe plus"

Cette remarque, faite par J. Bonamour³⁷⁶, tend à montrer que là encore l'intertextualité dévoile plus d'informations sur le personnage et son devenir (Trigorin, faute de "sentiments simples", abandonnera la jeune femme) que ses discours et actes eux-mêmes.

La réussite de Trigorin comme écrivain engendre un véritable désespoir chez Treplev. Bien plus, il n'est même pas satisfait de lui-même, puisque sa quête de la vie passe par celle de l'écriture. Plus l'écriture est décevante, plus la vie est décevante :

³⁷⁴ les souvenirs de ses débuts évoquent la vie de Treplev : "Un petit écrivain, surtout lorsqu'il n'a pas beaucoup de chance, a toujours l'impression d'être maladroit, gauche, inutile, il a les nerfs tendus, à fleur de peau"(II, P., t.I, 319)

³⁷⁵ R. PEACE; *op.cit.*, p.25 ; J. BONAMOUR, *op.cit.*, p.95

³⁷⁶ J. BONAMOUR, *op.cit.*, p.95

2.1. L'obsession de la fiction

"(...) il cherche une solution au problème de son identité personnelle à travers l'écriture, mais ses écrits ne reflètent que son échec à trouver une telle identité."³⁷⁷

Voilà le vrai supplice : Trigorin n'est pas en accord avec lui-même, ni avec les autres, il est aussi désespéré que Treplev mais sur un mode plus pragmatique, moins romantique.

Ce que souhaite Treplev, avant tout, c'est renouveler la littérature. Comme Trigorin, il a lui aussi un modèle qui s'offre volontiers : il s'agit de son oncle Sorin, qui lui demande de s'inspirer de sa vie pour un roman sur les velléitaires. Mais cette proposition n'intéresse pas le jeune homme : si pour Sorin, transposer en fiction son caractère faible pouvait s'avérer un soulagement; Treplev ne s'interroge pas sur les modalités de représentation du réel, mais du rêve³⁷⁸.

Il est indigné par ce qu'il lit et entend autour de lui : la gloire imméritée de Trigorin, les mauvaises pièces que joue Arkadina, et, en général, le naturalisme médiocre des œuvres contemporaines. Amoureux de la littérature, il ne supporte pas ceux qu'il considère comme des imposteurs, et qu'il voudrait détrôner. Avoir du talent, pour Treplev, c'est être le sauveur de la littérature, son chevalier servant.

Partisan d'un théâtre idéal, il sacrifie tout à la recherche de cet idéal : à l'acte I, il se brouille avec Arkadina qui se moque de lui, certes, mais

³⁷⁷ H. PITCHER, *op.cit.*, p.55 ["(...) he seeks a solution to the problem of his personal identity through his writing, but his writings only reflect his failure to find such an identity."]

³⁷⁸ R. PEACE signale de nombreux points communs entre les aspirations artistiques de Treplev et les œuvres dramatiques de Čexov lui-même : "(...) l'apparent manque d'action (...), l'insistance sur ce qui est naturel qui comporte en même temps une valeur symbolique ; une orientation vers le futur ; le monde comme un «rêve» (...)", *op.cit.*, p.31. ["(...) the apparent lack of action (...); the insistence on that which is natural having, at the same time, symbolic value ; an orientation towards the future ; the world as a «dream» (...)."]

2.1. L'obsession de la fiction

il prévoyait cette dispute, orchestrée par lui-même dans le cadre de ce que l'on a pu appeler la "souricière". La critique a beaucoup discuté des analogies entre Hamlet³⁷⁹ et le jeune homme : la préparation de la "souricière" lui donne évidemment quelque ressemblance avec le héros shakespearien. De même, il endosse le personnage dans les répliques qui précèdent la représentation de sa pièce, mais il faut remarquer que c'est Arkadina qui amorce la citation. Enfin, le regard indigné qu'il porte sur le théâtre contemporain renvoie à la tirade d'Hamlet, expliquant aux comédiens sa conception du jeu de l'acteur³⁸⁰. Pourtant, si Arkadina est Gertrude et Trigorin l'oncle imposteur³⁸¹, il ne va pas de soi que Treplev *est* Hamlet. En effet, le rapport entre Hamlet et Treplev a été qualifié de "ludique" par J. Bonamour³⁸², qui n'exclut cependant pas que le jeune écrivain s'identifie au prince du Danemark par un renversement ironique³⁸³, tandis qu'il assimilerait Trigorin à Polonius, le renvoyant ainsi définitivement à sa condition de "rat"³⁸⁴, déjà explicite dans la référence à Maupassant. De même, les conceptions du théâtre d'Hamlet et de Treplev sont radicalement opposées, le premier tenant pour une représentation naturaliste, le deuxième la haïssant violemment.

³⁷⁹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.206, constate notamment que les références à *Hamlet* sont nombreuses dans l'œuvre de Čexov jusqu'en 1895.

³⁸⁰ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, Acte III, 3.

³⁸¹ voir note 360

³⁸² J. BONAMOUR, *op.cit.*, p.88

³⁸³ A l'acte II, Treplev, voyant passer Trigorin avec un livre, ironise : "Le voilà le vrai talent ; (...) il marche comme Hamlet (...). «Des mots, des mots, des mots...»".

³⁸⁴ Hamlet tue Polonius, caché derrière un rideau, en prétextant avoir entendu un rat.

2.1. L'obsession de la fiction

Le thème du lac contient lui aussi des pistes intéressantes pour étudier le personnage de Treplev : selon H. Pitcher, le lac, qui représente selon lui la source du bonheur pour les résidents (Treplev et Nina), semble s'être asséché pour le jeune écrivain dès lors que Nina s'éloigne de lui³⁸⁵. Cette omniprésence de l'eau amène à l'analogie établie par P. N. Dolženkov³⁸⁶ entre *Rusalka* et *Čajka*. Ainsi, la référence à l'ondine, qui peut être globalement assimilée à Nina, fait aussi partie de la culture de Treplev. Le décor de sa pièce ressemble étrangement à celui de *Rusalka* : la lune, la nuit, la jeune fille en blanc sont prévues et décidées par Treplev. Le jeune homme, qui joue aux devinettes avec une fleur à l'acte I, imite également les ondines dans ce jeu innocent. L'acte IV, venteux, ramène aussi au folklore des ondines, dont on dit que le vent est signe qu'elles jouent à se marier. Ainsi, lorsque Treplev revoit Nina, c'est un mariage qui se prépare, celui de l'ondine : elle l'attire à elle, il se noie.

D'autres interprétations sont possibles, notamment à travers l'intertextualité qui relie *Čajka* à l'œuvre de Maupassant. Il faut d'abord remarquer que la première mention de Maupassant dans *Čajka* survient bien avant la lecture de *Sur l'eau* : Treplev lui-même compare sa haine du théâtre contemporain à celle que le romancier français portait à la tour Eiffel. J. Bonamour³⁸⁷ a largement évoqué les affinités troublantes entre les deux personnages, l'un fictif, l'autre réel. D'une part, la même certitude que

³⁸⁵ H. PITCHER, *op.cit.*, p.46. R. PEACE, *op.cit.*, p.34, remarque également que le lac symbolise le futur pour Treplev : en filant la métaphore, il est possible de conclure que le futur s'est donc asséché devant lui.

³⁸⁶ P. N. DOLŽENKOV, "«Čajka» A.P. Čexova i «Rusalka» A.S. Puškina", *Čexovijana, Čexov i Puškin, op.cit.*,

³⁸⁷ J. BONAMOUR, *op.cit.*

2.1. L'obsession de la fiction

la vie est un théâtre les anime : l'un crie "Rideau", l'autre écrit "Au rideau !". D'autre part, la pièce de Treplev, qui tente de décrire les rêves, coïncide avec les réflexions de Maupassant dans l'œuvre citée dans la pièce, *Sur l'eau* :

"[ces deux œuvres] témoignent d'une aspiration post-baudelairienne à un « anywhere out of the world »."³⁸⁸

Les souffrances endurées par Treplev rappellent également celles de Maupassant : folie, tentative de suicide manquée. Enfin, l'éther, qui sert à cacher à Arkadina le suicide de Treplev, est une des drogues de Maupassant³⁸⁹.

La relation entre Treplev et Maupassant est donc plus étroite qu'il n'y paraît : alors que la lecture de *Sur l'eau* semble ne renvoyer qu'à Trigorin, elle permet en fait, annoncée dans le premier acte par Treplev lui-même, de faire le lien entre le personnage de ce jeune écrivain idéaliste et suicidaire et la vie tourmentée du romancier français.

Il ne suffit donc pas d'une mort symbolique pour se débarrasser de cette épouvantable souffrance : la vraie mort en est le seul remède. C'est pourquoi, passant à nouveau à l'action, Treplev tente un nouveau suicide, qui, cette fois, réussit. Renonçant à la fois à écrire, au talent, à l'amour de sa mère et à celui de Nina, et enfin, à la vie, Treplev accomplit un acte radical, qui le rapproche au plus près de la littérature. En effet, acceptant le destin d'Hamlet et de Maupassant, il accepte également celui de l'époux de l'ondine et se livre à la mort.

³⁸⁸ *ibid.*

³⁸⁹ P. N. DOLŽENKOV, "«Čajka» A.P. Čexova i «Rusalka» A.S. Puškina", *Čexovijana, Čexov i Puškin, op.cit.*, p.234

2.1. L'obsession de la fiction

La dernière venue dans le monde de l'art est Nina, qui évolue du statut discret d'admiratrice à celui de véritable incarnation de la vocation théâtrale. La critique est néanmoins partagée entre la conception d'une Nina qui sortirait vainqueur de son affrontement à la vie et celle d'une Nina définitivement victime de son sort et totalement coupée du monde. Ces divergences sont remarquablement résumées par E. Chances, qui oppose "l'école de la créature éthérée" - considérant Nina comme une pauvre fille naïve parvenant à la liberté - à "l'école de l'oiseau empaillé", pour qui Nina, actrice sans talent, ne rêve que de gloire et termine sa vie dans un hôtel minable³⁹⁰. C'est évidemment la dernière scène, lorsque Nina, dans sa conversation avec Treplev, évoque sa vocation, qui prête à l'ambiguïté. Il faut néanmoins regarder l'évolution du personnage pour tenter de comprendre son cheminement.

A l'acte I, Nina n'est que l'interprète de Treplev, qui lui a demandé, par amour et par besoin de s'opposer à sa mère, de jouer sa saynète. Pourtant, dès ce moment, le désir du personnage de devenir actrice est présent, ne serait-ce que par le simple fait que Treplev ait pensé à elle pour jouer le rôle, mais aussi dans les pensées qu'elle prête à ses parents³⁹¹. Elle avoue du reste à Arkadina qu'elle rêve d'être actrice, mais donne l'impression qu'elle en sera empêchée par ses parents, qui lui interdisent même de passer sur l'autre rive du lac, où ils considèrent qu'habite la bohème, en la personne d'Arkadina notamment. Pourtant, Nina semble ensuite pouvoir venir plus librement : ainsi, à l'acte II, elle passe

³⁹⁰ E. CHANCES, "Chekhov's *Seagull* : ethereal creature or stuffed bird ?", *op.cit.* E. Chances déclare être de la deuxième école.

³⁹¹ "Ils ont peur qu'il me prenne l'idée de me faire actrice..." (P., I, 299) ["bojat'sja, kak by ja ne pošla v aktrisy..."]

2.1. L'obsession de la fiction

l'après-midi entier dans la propriété de Sorin, tandis qu'Arkadina et Trigorin sont sur le point de partir. Cette fois, il est clair que Nina n'est pas venue pour Treplev, dont elle refuse de lire la pièce qu'elle juge inintéressante, mais pour vivre un moment aux côtés des grandes gloires que représentent Arkadina et Trigorin. C'est dans sa conversation avec ce dernier que se noue définitivement son destin : elle sera actrice. Elle n'entend pas les arguments de Trigorin, car rien ne peut à ses yeux remplacer la gloire, et le prix à payer n'est jamais trop élevé :

"Pour le bonheur d'être écrivain ou actrice, j'aurais supporté l'animosité de la famille, la misère (...) mais, en échange, j'aurais exigé la gloire (...)" (P., t.I, II, 321) *

Dans cette première affirmation de sa vocation, qui est encore énoncée au conditionnel, Nina relègue la réalité au rang d'inconvénient insignifiant. De même qu'Arkadina préfère la fiction à la réalité, Nina préfère la gloire à cette même réalité, dont elle pressent les obstacles à venir.

Son obsession de la fiction se répercute plus tard dans l'épisode du médaillon. L'ellipse entre les actes II et III ne permet pas de savoir précisément ce qu'il s'est passé entre eux, mais il semble que l'aventure amoureuse ait pris forme : le couple Nina-Trigorin est défait, les rivaux Treplev-Trigorin et Nina-Arkadina sont séparés pour tenter de rendre à chacun sa chacune. Le médaillon offert à Trigorin porte une inscription extraite d'une de ses propres œuvres, "Dni i Noči" (Les Jours et les nuits) : "si tu as besoin de ma vie, viens et prends-la"*. Cette phrase grandiloquente

2.1. L'obsession de la fiction

est aussi un cliché : quel besoin d'avoir recours à une citation ?³⁹² D'une part, il est possible que la citation permette à Nina de se rapprocher de Trigorin, dont elle a compris qu'il ne peut appréhender la réalité que comme source de création artistique, et toute création artistique comme la réalité. D'autre part, il est également envisageable de penser que Nina elle-même fonctionne, ou fonctionnera, de la même façon.

En effet, la dernière conversation qu'elle a avec Treplev est réellement ambiguë. Si la jeune femme semble déçue de la vie qu'elle mène, elle n'est cependant pas désespérée des malheurs qu'elle a connus : la duplicité de son amant et la mort de son enfant ne sont évoquées que par Treplev. Nina est revenue de ses anciennes ambitions : elle avoue à Treplev que la gloire ne lui importe plus, mais qu'il faut avoir la foi pour faire son métier d'actrice. Elle accepte de tout supporter, sans exiger en retour la gloire qu'elle demandait encore à l'acte II. Pourtant, la considérer comme une "vraie héroïne"³⁹³ qui réussit à "sortir du cercle"³⁹⁴ de la vanité me semble réducteur. Certes, Nina a pu quitter ses parents, et avec eux le morne avenir qui l'attendait. Certes, elle a survécu à sa douloureuse liaison avec Trigorin et à la mort de leur enfant. Certes, elle accepte de vivre seule,

³⁹² V. ZUBAREV, *op.cit.*, propose une interprétation mythologique de cette référence : le titre "Dni i noči" évoque le titre d'une œuvre d'Hésiode, *Les Travaux et les jours*, que la critique considère comme fondement souterrain de *Čajka*. Chez Hésiode, au chapitre consacré à l'Age de fer (c'est-à-dire l'Age de la haine, de la répétition et de la dissonance), la critique trouve ainsi ce qui sonne comme une prophétie pour les personnages de *Čajka* : "Alors le père ne s'entendra plus avec le fils / Ni l'hôte avec l'hôte, ni le partenaire avec le partenaire / Et les frères ne seront plus amis (...)" ["Then fathers won't get along with their kids anymore, / Nor guests with hosts, nor partner with partner, / And brothers won't be friends (...)"]

³⁹³ H. PITCHER, *op.cit.*, p.67

³⁹⁴ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.143

2.1. L'obsession de la fiction

dans des conditions de vie misérables, sans aucune contrepartie que le bonheur d'être en scène.

Pourtant, cette résignation, cette foi ardente ne peuvent prêter à un jugement de valeur : ce n'est pas parce que Nina supporte tout cela qu'elle en sort meilleure ou grandie. Une question se pose néanmoins, celle de sa santé mentale. Si H. Pitcher considère qu'il n'y a rien de "névrotique"³⁹⁵ en Nina, arguant que la jeune femme est simplement définie par son désir d'être actrice, cette analyse est discutable. En effet, la dernière scène la montre en proie à une sorte d'hésitation continuelle quant à son identité :

"Je suis une mouette... Non, ce n'est pas ça." (P., t.I, IV, 347) *

Cette phrase revient à trois reprises, montrant l'égarement de la jeune femme. Le lecteur se souvient évidemment que Trigorin avait noté un sujet dans son carnet, afin de l'utiliser plus tard :

"Pour une petite nouvelle : une jeune fille vit au bord du 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, la voit, et par hasard, par désœuvrement, lui prend la vie (...)." (P., t.I, II, 322) *

La comparaison établie par Trigorin dans la fiction qu'il projette ne servira cependant peut-être pas dans son œuvre, mais en tout état de cause dans sa vie : c'est l'histoire même de sa liaison avec Nina, celle d'une séduction facile et qu'il pense sans conséquence, puis d'un abandon tout aussi facile, dont Nina-la mouette ne sort pas indemne. A première vue,

³⁹⁵ H. PITCHER, *op.cit.*, p.60

2.1. L'obsession de la fiction

donc, Nina a intégré la comparaison, si bien qu'elle ne fait plus la différence entre la fiction envisagée par Trigorin et la réalité qu'elle a vécue avec lui.

Pourtant, ce n'est pas Trigorin qui définit le premier Nina comme une mouette, c'est elle-même, dès sa première apparition à l'acte I :

"Et moi, je suis attirée par ce lac, comme une mouette..." (P., t.I, I, 299) **

Il est ainsi possible de mieux comprendre pourquoi Nina a si bien accepté la comparaison établie par Trigorin : il ne s'agissait en définitive que d'une confirmation de l'identité qu'elle s'était déjà attribuée. Le lac a un effet destructeur sur les personnages : plus ils s'en approchent, plus ils s'éloignent de la vie. Ainsi, R. Peace y voit la métaphore de l'art³⁹⁶ : la mouette-Nina s'y noie. En effet, dès le premier acte, Nina semble trouver inconcevable qu'une actrice ait une vie réelle. Dans sa dernière scène, elle se reprend :

"Je suis une mouette... Non, ce n'est pas ça. Je suis une actrice." (P., t.I, IV, 348) *

Mais, au fond, n'est-ce pas la même chose : un personnage dont les fils sont tenus par d'autres, une mouette dont la vie dépend des passants. Que Nina soit une mouette (l'oiseau tué par Treplev, empaillé et transformé en sujet de récit par Trigorin) ou une actrice (disant les paroles d'un auteur, prétendant être une autre personne, sous la direction d'un metteur en scène), elle n'évolue finalement que dans la fiction³⁹⁷.

³⁹⁶ R. PEACE, *op.cit.*, p.34

³⁹⁷ Elena (*Djadja Vanja*) peut être considérée comme un décalque flou de Nina : comme elle, elle est convoitée par deux hommes. Comme Nina, Elena affirme vouloir échapper à sa vie en devenant un oiseau (acte III, "s'envoler comme un oiseau en liberté" ["Uletet' by vol'noju pticej"]). De même, sa tirade de l'acte III reprend l'expression de Nina à l'acte IV : "ce n'est pas

2.1. L'obsession de la fiction

Comme pour Trigorin et Treplev, le sort de Nina n'est pas réellement fixé dans *Čajka*, mais dans les rapports que l'œuvre entretient avec *Rusalka*. P.N. Dolženkov a consacré un article aux analogies entre les deux œuvres, qui sont frappantes : les filles du bord du lac, séduites puis abandonnées par un homme venu d'un autre monde, les enfants nés dans l'adultère sont également présents dans le poème de Puškin et la pièce de Čexov³⁹⁸. Les moindres détails semblent également coïncider : Nina-Rusalka, vêtue de blanc sous la lune, quitte sa maison pour devenir une ondine. Comme dans l'œuvre de Puškin, où la fille du meunier devient folle avant de se suicider, Nina perd la raison. P. N. Dolženkov invite à analyser le personnage de Nina en gardant à l'esprit le thème général de la pièce :

"La maladie de Nina doit être considérée dans le cadre du thème, important dans la pièce de Čexov : «l'artiste et la souffrance psychique»."³⁹⁹

De ce point de vue, il est évident que les incohérences de Nina, ses difficultés à accepter son identité de femme (et non de mouette), relèvent d'une maladie mentale : le critique l'identifie comme un "barrage", une interruption inattendue du cours de la pensée⁴⁰⁰, qui n'est en définitive que symptomatique. Nina a bel et bien perdu les repères de la réalité, à jamais ancrée dans les méandres de la fiction : celle de Trigorin et celle de Puškin.

cela" ["eto ne to"]. Enfin, Vanja la compare à une ondine ["rusal'ka"]. Mais Elena a appris à échapper à la souffrance par une indifférence absolue.

³⁹⁸ P. N. DOLŽENKOV, "«Čajka» A.P. Čexova i «Rusalka» A.S. Puškina", *Čexovijana, Čexov i Puškin, op.cit.*, p.232

³⁹⁹ P. N. DOLŽENKOV, *ibid.*, p.234. ["Bolezn' Niny sleduet rassmatryvat' v ramkax važnoj dlja p'esy Čexova temy «xudožnik i psixičeskoe zabolevanie»."]

2.1. L'obsession de la fiction

Les quatre principaux personnages de *Čajka* sont donc confrontés à des problèmes qui les dépassent. Ayant choisi la voie de l'art, ils se retrouvent chacun comme phagocyté par son choix. Arkadina, prêtresse du théâtre, n'est finalement qu'une Gertrude shakespearienne, piégée par les grands auteurs qui dévoilent à la fois son inculture et son imposture. Trigorin, dévoré par l'écriture, est à son tour dévoreur de vies humaines, piégé par les faux-semblants. Treplev, champion de l'art nouveau, n'écrit rien qui égale la production de son rival, et se balance entre *Hamlet*, l'ondine et Maupassant, embrassant le destin tragique de chacun. Nina enfin, ondine de part en part, mouette de toute son âme, perd la raison dans la confrontation entre ses désirs et la réalité, aussi cruelle qu'elle l'envisageait, mais infiniment moins acceptable. Ainsi, R. Peace peut-il écrire :

"*La Mouette* (...) tend à un niveau plus profond du thème : l'usurpation de la vie elle-même par l'art."⁴⁰¹

Au-delà des sens et des discours, l'intertextualité a ouvert la voie à une interprétation plus précise encore : la force de l'œuvre réside précisément dans l'application formelle des tensions qu'elle montre. De même que les personnages sont parasités par une conception de l'art et un désir fou d'être artiste, de même *Čajka* est-elle traversée tout entière par des interférences venant d'autres œuvres, qui donnent au thème de l'usurpation

⁴⁰⁰ *ibid.* Le "barrage" ou "fading mental" est un des symptômes de la schizophrénie.

2.1. L'obsession de la fiction

plus de vigueur encore : il est absolument évident que l'art a pris la parole et le pouvoir dans *Čajka*, reléguant les réalités au second plan.

⁴⁰¹ R. PEACE, *op.cit.*, p.154. [*The Seagull* (...) yields to a deeper level on the theme : the usurpation by art of life itself."]

CHAPITRE 2.2.

LA DISTORSION DES DIMENSIONS

2.2.1. le pays mythique

Perdus dans un domaine en vase clos au fin fond d'une vague campagne, les personnages tchékhoviens s'ennuient et se persuadent qu'ailleurs, tout serait mieux. L'évocation permanente d'un autre pays ou d'une autre ville n'a pour résultat que de les empêcher de jouir de ce qui est à portée de leur main et de s'intégrer dans un monde bien réel. L'évocation du pays mythique fait nécessairement penser au Moscou des *Tri Sestry* : ville rêvée, juste récompense après des années de vie provinciale et paradis perdu de l'enfance, Moscou est le leitmotiv de la pièce. Dans d'autres œuvres, cependant, le pays mythique est aussi présent mais d'une façon moins explicite et surtout moins récurrente. Vengerovič, dans *Bezotcovščina*, a son Eden, situé au plus loin de la Russie : il idéalise la Palestine et rêve d'y habiter. Le fils Glagol'ev, jeune dandy écervelé, prétentieux et vain, revient de Paris, ville mythique par excellence pour le Russe de la fin du XIX^e siècle, qu'il n'a vu que comme lieu de plaisirs et de débauche, royaume des petites femmes. C'est à Paris aussi que se transporte Šabel'skij, l'oncle d'Ivanov, mais pour y retrouver son passé et surtout sa femme, qui y est enterrée. Paris toujours, où Ljubov' (*Višnevyyj Sad*) a cru fuir son chagrin à la

2.2. La distorsion des dimensions

mort de son enfant, et où elle repart à la fin de la pièce, après une saison passée en Russie au rythme des télégrammes de son amant parisien.

Ainsi, pour être heureux, il suffirait d'être ailleurs. Pour Sorin, dans *Čajka*, la localisation précise de cet "ailleurs" n'a aucune importance : il lui faut vivre en ville, dans n'importe quelle ville. Comme tel, cet "ailleurs" indéfini à jamais se montre bien pour ce qu'il est : un endroit qui n'existe pas.

Ce vieil homme, reclus à la campagne, condamné à y mourir, avait semble-t-il d'autres ambitions, ainsi qu'il l'avoue à Dorn, le médecin, à l'acte IV :

"Dans ma jeunesse, j'ai voulu devenir littérateur et je ne le suis pas devenu ; j'ai voulu être éloquent, et je parle d'une façon répugnante (...) ; j'ai voulu me marier et je ne me suis pas marié ; j'ai voulu toujours vivre en ville et puis je finis ma vie à la campagne, et voilà tout." ⁴⁰².*

Dorn oppose à ces plaintes le rang élevé auquel est parvenu Sorin dans la hiérarchie civile (Conseiller d'Etat), mais il est clair que cela ne se situe pas au même niveau que les rêves nourris autrefois par celui-ci. Vouloir devenir écrivain, c'est rêver d'être un homme exceptionnel, un élu, doué par le sort, c'est sortir de la masse. Vouloir se marier correspond à l'idéal d'un bonheur personnel, au jour le jour, de même que savoir bien parler. Quant à vivre en ville, c'est l'aspiration la plus simple : des millions de gens habitent en ville, la réalisation de ce désir-là, exprimé à trois reprises (deux occurrences à l'acte I, puis à l'acte III) devrait être possible. Et

2.2. La distorsion des dimensions

pourtant, Sorin est condamné à la campagne : manque d'argent, influence dominatrice de sa sœur qui exige qu'il veuille au domaine familial, manque de volonté peut-être aussi. Un soupçon d'effort lui permettrait de partir, mais il reste.

En réalité, ce n'est pas tant la vie en ville qui lui manque, mais bien plutôt la vie qu'il mène qui lui pèse. De tous les regrets exprimés par Sorin, aucun ne semble extraordinaire, et pourtant pas un ne paraît réalisable pour ce vieux jeune homme empreint de faiblesse et de bonté. Il s'est vraisemblablement laissé vivre, ne voyant pas le temps passer, vivant à peine sa vie, la considérant plutôt comme un rêve, ou la vie d'un autre, qui ne serait pas lui, qui lui serait étranger. Jamais Sorin n'a rien tenté, parce qu'il lui est bien plus facile de rêver et d'imaginer. La "ville" n'est pour lui qu'un eden lointain, le plus différent possible de sa vie quotidienne, qu'il ne faudrait surtout pas atteindre afin de ne pas en détruire le charme, mais dont il faut caresser l'idée comme on passe un onguent sur une blessure.

Cette tendance au détachement grandit encore avec *Astrov (Djadja Vanja)*, dont le rôle donnait à l'origine son titre à l'œuvre remaniée *Lešij*, tout en n'en étant qu'un personnage secondaire. Ce changement de direction présente deux aspects : d'une part, on l'a vu, c'est désormais Vanja le personnage pivot, par référence à Sonja dont il est "l'oncle" ; d'autre part, le "sylvain" [lešij] n'est plus : l'amour des forêts n'est donc plus une donnée objective, mais un paravent contre le désespoir.

⁴⁰² Traduction d'Antoine VITEZ extraite de TCHEKHOV, *La Mouette* (IV, p.84), Paris, Actes Sud, Livre de Poche, 1984, 17 cm, 160 p.

2.2. La distorsion des dimensions

La plupart des répliques consacrées à la forêt sont destinées à Elena⁴⁰³, bien qu'elle soit certainement le personnage le moins intéressé par le sujet, étant à la fois le plus citadin et le plus indifférent. Il s'agit peut-être d'une technique, plus ou moins consciente, de séduction ; ou plutôt la conséquence logique de la fonction de simple miroir qu'exerce Elena. Face à elle, Astrov se trouve face à lui-même, et peut ainsi se livrer à ses rêveries favorites. Il commence par expliquer qu'il gère à demi la forêt d'Etat qui jouxte son domaine, puis se lance pour Elena dans un décryptage d'une carte des forêts qu'il a dressée lui-même. Cette scène est particulièrement intéressante : ce n'est pas tant la forêt qui passionne Astrov que sa représentation. Ainsi, commentant la carte, il dit :

"Le vert et le bleu sont déjà plus pâles (...). Il y a encore du vert par-ci par-là, mais il n'est plus d'un seul tenant, il fait des taches ;" (P., t.I, III, 390) *

La carte joue donc un rôle primordial dans l'amour des arbres : elle s'y substitue, permettant au médecin d'échapper aux souffrances que le monde lui inflige. Il ne s'y adonne pas complètement, mais se ménage des intermèdes apaisants dans une réalité éprouvante. Son avant-dernière réplique, à l'acte IV, est tout à fait significative. Alors qu'il s'apprête à quitter le domaine, il s'arrête un moment devant une carte d'Afrique, signalée dans les didascalies initiales comme :

"(...) une carte d'Afrique, dont, apparemment, personne n'a besoin." (P., t.I, IV, 400) **

⁴⁰³ Actes I, III et IV.

2.2. La distorsion des dimensions

Elle a pourtant une fonction, mise en avant par la réplique d'Astrov :

"Il doit y faire une chaleur en ce moment, dans cette Afrique... à crever !" (P., t.I, IV, 409) *

Astrov, au moment de reprendre son travail, se prend donc encore une fois au jeu des cartes, plus concrètes que la vraie vie, puisqu'elles dévoilent un monde où la passion existe ; et plus claires aussi, puisqu'une simple légende en révèle les mystères.

C'est la même notion d'apaisement qui préside à l'attraction de Vengerovič (*Bezotcovščina*) pour la Palestine, qui comme idéal répond, plus qu'à un désir, à une nécessité d'identification, comme le montre sa première réplique dans la pièce :

"Cette chaleur me rappelle, à moi, le Juif, la Palestine." (P., t.I, I, 3) **

Cette affirmation de la judéité ne cessera d'envahir l'œuvre, aussi bien dans le discours du père que dans celui du fils : Vengerovič I et II ne sont que deux facettes (jeunesse / âge mûr) d'un même type de personnage, celui du riche marchand juif, parfois craint mais jamais respecté. Tandis que la première réplique et la suivante⁴⁰⁴ montrent un certain humour (Vengerovič ne connaît pas plus la Palestine que Jérusalem), la raison profonde de ce désir d'un ailleurs n'en est pas moins douloureuse. Tour à tour, Vengerovič I et II montrent une souffrance liée précisément à cette judéité qu'ils ne peuvent que revendiquer pour ne pas en ressentir l'insulte.

⁴⁰⁴ "Docteur, vous êtes un vrai aristocrate de Jérusalem." (I, P, t.I, 21)

2.2. La distorsion des dimensions

Ainsi, à l'acte II, à Trileckij qui lui demande de l'argent, Vengerovič père se plaint de la condition réservée à ses pareils :

"(...) Les Juifs, toujours les Juifs ... (...) Considérez-moi comme un salaud, mais traitez-moi comme un... être humain...(..."
(P., t.I, II, 10, 83) *

Plus loin, son fils discute avec Platonov : son discours lyrique sur la nature et le bonheur de l'amour suscite un seul commentaire de l'instituteur, à savoir que son visage n'est pas poétique. Aussitôt, le jeune étudiant ressasse les habituels clichés qui circulent dans la société :

"Les Juifs n'ont pas le visage poétique. (...) On dit que les Juifs n'ont pas de poètes." (P., t.I, II, II, 5) **

Maladroitement, Vengerovič II tente de prouver le contraire, puis affirme se moquer de la poésie, qui n'a jamais fait œuvre de philanthropie. Les incohérences, le caractère polémique de son discours ne font que mettre en évidence la souffrance des Juifs dans un pays et à une époque où l'antisémitisme fait rage. Dans ce contexte, il semble évidemment normal que Vengerovič père, qui souffre depuis plus longtemps que son fils, aspire à un autre pays, à une véritable terre promise.

L'attrance que ressentent les Glagol'ev père et fils pour Paris est d'un tout autre genre. Le fils revient de cette ville mythique, dont il n'a vu que des fragments illusoires, tandis que le père y aspire comme à une fontaine de jouvence. Comme dans le cas des Vengerovič, les Glagol'ev forment une paire solidaire, unie par la même image fautive de Paris. Il est évident que la ville-lumière représente pour le Russe du 19^e siècle ce qu'elle continue de représenter pour les milliers de touristes qui y convergent

2.2. La distorsion des dimensions

chaque jour : le paradis de la liberté, de la bonne chère et du bon vin. Le Russe des années 1880, écrasé par la répression et saturé de vodka, ne peut y voir qu'une offre luxuriante qui mettrait un terme à son existence terne en lui offrant des plaisirs inédits et variés.

Si l'image est telle, la réalité l'est bien moins : entre les paillettes et les fastes, le Paris de 1880 donne aussi à voir la même misère que celle qui sévit en Russie. Pourtant, Glagol'ev II, de retour de Paris où il a vécu quelque temps, n'a rien vu de cette misère-là, bien qu'il l'ait probablement expérimentée lui-même, contraint de revenir en Russie par manque d'argent. Il n'en a retenu que le luxe et, par-dessus tout, la débauche :

"Je vous ferai découvrir tous les mystères de Paris. Je vous donnerai trois cents lettres d'introduction, et aussitôt trois cents cocottes françaises (...) seront à votre disposition." (P., t.I, II, I, 12, 87) *

Ainsi, les "mystères" de Paris se résument pour le jeune dandy aux maisons closes et aux demi-mondaines. Du reste, son discours se réduit presque exclusivement au sexe : d'Anna Petrovna, il veut savoir si elle se laisserait séduire pour de l'argent, avant de tenter lui-même l'aventure. Quelques scènes plus loin, il propose en effet à la Générale l'argent contenu dans son portefeuille en échange de ses faveurs. Devant son refus, il décide de se venger et annonce à son père qu'il a acheté Anna Petrovna pour mille roubles. Le mensonge est cruel : Glagol'ev I vient d'être éconduit par la veuve, à qui il proposait le mariage. Que les deux hommes soient entichés de la même femme n'est pas un hasard : on l'a vu, ils ne sont l'un et l'autre que les deux facettes d'un même personnage. Même leurs motivations sont identiques et procèdent d'une même idée de la prostitution. Glagol'ev I espère que la Générale acceptera le mariage pour conserver sa propriété,

2.2. La distorsion des dimensions

qu'il se prépare à acheter. Son fils, beaucoup moins délicat, a le mérite de ne pas déguiser ses intentions.

Plus que Paris, ville d'art et de lettres, c'est donc le royaume des petites femmes qui a conquis le jeune Glagol'ev : une ville où l'amour s'achète si facilement et avec si peu de scrupules ne peut être qu'un paradis pour lui. De retour en Russie, dans son propre milieu, il se heurte à des convenances qu'il lui avait été facile d'oublier, si tant est qu'il les eût un jour connues. La scène avec Anna Petrovna en témoigne : si la Générale n'est pas un modèle de vertu, elle ne choisit ses amants que par goût, et certes pas par intérêt, d'autant moins d'ailleurs que la notion de faillite financière lui est quasiment étrangère⁴⁰⁵.

C'est la raison pour laquelle, à peine rentré, il ne songe qu'à repartir au pays où, selon lui, tout s'achète. L'acte I le montre ainsi, fou de rage d'avoir dû rentrer en Russie par manque d'argent, et déterminé à reprendre la route dès qu'il aura extorqué à son père les sommes suffisantes pour continuer de mener la vie luxueuse et débauchée qui lui convient :

"Donne-moi de l'argent, et je repartirai ! Donne-le-moi tout de suite ! Tout de suite, donne-le-moi ! (...)" (P., t.I, I, 17, 54) *

Dans cette réplique violente, aux répétitions marquées, on sent l'irritation face à un caprice non satisfait, mais aussi la frustration de celui qui est physiquement dépendant : Glagol'ev fils pourrait aussi bien réclamer de l'argent pour boire ou jouer.

⁴⁰⁵ La scène 4 de l'acte IV rappelle étrangement la fin de l'acte III de *Višnyj Sad* : de même que Lopaxin annonce à Ljubov' qu'il a acheté la Cerisaie, de même Bugrov annonce à Anna Petrovna qu'elle doit quitter son domaine, racheté d'abord par Vengerovič puis par lui-même. La Générale a un instant de découragement, puis change de sujet, obnubilée qu'elle est par Platonov. Le domaine est vendu, elle est ruinée, mais cela n'a finalement pas d'importance.

2.2. La distorsion des dimensions

Certes, l'argent n'arrive pas aussitôt, mais bientôt les espoirs du jeune Glagol'ev sont comblés : son père décide, à la fin de l'acte III, de l'accompagner à Paris. Cette décision procède de la désillusion qu'il a subie à propos d'Anna Petrovna : son fils lui a assuré qu'elle n'était qu'une sorte de prostituée, et Platonov, auquel il demande la vérité, est en plein délire. Persuadé de la débauche de la Générale, Glagol'ev père décide de s'enfoncer lui aussi dans la débauche. Pour cette perdition, selon les discours de son fils, il existe un lieu adéquat : Paris. Aussi le vieux Glagol'ev décide-t-il d'y accompagner son fils, afin d'y accomplir ses derniers désirs :

"Chercher le péché, mais pas ici, pas dans son pays natal !
Avant de pourrir, vivons comme vivent les hommes ! " (P., t.I,
III, 10, 165) *

Le fils est d'autant plus heureux de cette décision que, non seulement les problèmes d'argent ne se poseront plus, mais encore il jouera le rôle de guide qu'il ambitionnait déjà de jouer auprès de Platonov, satisfaisant à la fois son plaisir et son ego.

Ainsi, Paris prend-il pour les deux Glagol'ev une dimension de péché et de perdition, relayé par une imagerie d'Epinal, mais revêt aussi l'attrait de l'anonymat dans la fuite, une fuite d'autant plus éperdue qu'elle ne les mènera très probablement qu'à la désillusion la plus totale.

C'est aussi à la terre promise qu'aspire Šabel'skij, l'oncle d'Ivanov (*Ivanov*) , mais à une terre qui, loin d'être débauchée, est tout aussi sacrée que celle de la Palestine, puisqu'elle consiste en une parcelle de cimetière parisien. Là, est enterrée la femme de ce vieil homme qui a des manières

2.2. La distorsion des dimensions

d'ours, et qui répète à trois reprises (actes I, III et IV) son désir de s'y rendre :

"Je serais resté du matin au soir sur la tombe de ma femme, à méditer. J'y serais resté jusqu'à ce que je crève." (P., t.I, I, 4.,214) *

Certes, cette réplique est émouvante : on peut y lire l'amour fou d'un homme pour sa femme défunte, le désarroi du veuf éploré. Pourtant, malgré l'insistance avec laquelle il parle de ce pèlerinage qu'il aurait pu faire en gagnant à la loterie, malgré l'apparente sincérité des propos, soulignée par le registre familier du verbe "crever" (okolet'), subsiste un doute dans l'esprit du lecteur.

En effet, si Paris n'est pas à proprement parler une ville mythique, endeuillée qu'elle est par la sépulture de la défunte, ce n'est pas non plus seulement le lieu de ce pèlerinage qu'appelle Šabel'skij. D'abord, il faut se souvenir qu'il aime le passé plus que le présent. Ainsi, Anna, qu'il semble détester lorsqu'elle est en vie⁴⁰⁶, acquiert pour lui une dimension de véritable sainte après sa mort :

"C'était une femme merveilleuse, excellente (...)" (P., t.I, IV, 5, 271) **

Par analogie, il est possible de supposer que sa défunte femme, désormais objet de ce pèlerinage éventuel, n'a trouvé grâce à ses yeux qu'en passant de vie à trépas. Il y a pourtant quelque chose d'étrange dans cette conjecture : la mort elle-même n'entre pas dans l'éventail des possibilités que peut embrasser Šabel'skij. En effet, alors qu'Anna, témoin du baiser

⁴⁰⁶ Dans la scène 4 de l'acte I, il se moque assez méchamment d'elle, lui rappelant qu'elle n'est finalement qu'une juive convertie.

2.2. La distorsion des dimensions

entre Ivanov et Saša, s'est évanouie, le vieil oncle refuse l'évidence de la mort par un raisonnement poussé à l'absurde :

"Je ne peux pas admettre l'idée qu'un être vivant pourrait tout d'un coup mourir." (P., t.I, III, 2, 248) *

Dans cette optique, il devient possible de repenser son désir de partir à Paris comme une tentative d'exorcisme. Toucher du doigt la tombe de sa femme lui permettrait de nier la mort de celle-ci plutôt que de l'accepter ; mourir sur cette tombe lui éviterait de penser à la mort. Paris deviendrait ainsi, plus qu'un lieu mythique, un lieu magique.

Mais c'est peut-être s'aventurer trop loin dans l'esprit complexe de Šabel'skij. Une autre interprétation est possible, qui renverrait le vieil ours à ses conditions de vie actuelles, marquées par un ennui indescriptible. Dans cette même scène où il exprime son désir de se laisser mourir sur la tombe de sa femme, il commence par se plaindre amèrement de la vie qu'il mène, pauvre et sans considération. Il assure n'avoir qu'une seule envie : gagner à la loterie pour fuir la grisaille, entendre un orchestre tzigane, louer un appartement à Paris. Ce n'est qu'en tout dernier ressort, poussé dans ses retranchements par Anna, qu'il mentionne la tombe de sa femme - pudeur ou oubli ? - et son désir de s'y laisser mourir. Deux scènes plus loin, à Ivanov qu'il supplie de l'emmener chez les Lebedev, il avoue :

"J'irais n'importe où, sur le gril du diable, dans la gueule d'un crocodile, n'importe, pourvu que je sois ailleurs qu'ici. Je m'ennuie !" (P., t.I, I, 6, 217) **

La progression du discours de Šabel'skij sur l'ensemble de ces deux scènes, entrecoupées par une conversation âcre entre L'vov et Ivanov, d'où Šabel'skij est chassé comme un être invariablement gênant, peut ainsi

2.2. La distorsion des dimensions

donner une clé assez simple pour comprendre le rôle de Paris dans l'imagerie du vieil homme. Ici, la ville mythique deviendrait simplement un endroit comme un autre, où il se passerait enfin quelque chose d'un peu extraordinaire - un endroit où il lui serait permis d'exister enfin, ne serait-ce que quelques instants, et où il ne s'ennuierait plus. Mais comment ne pas voir que les deux équivalences à Paris ("le gril du diable" et "la gueule d'un crocodile") ne sont que des synonymes de la mort ? La ville mythique vue comme enfer possible sur terre, c'est-à-dire comme lieu où l'on n'existe plus. Cette deuxième interprétation renvoie ainsi à la première : Paris n'est pas un lieu de renaissance, mais de mort, partant, d'oubli. C'est le refuge ultime de celui qui n'a plus sa place dans la maison familiale ni dans le monde actuel, et qui refuse paradoxalement l'idée même de la mort, alors que tout en lui n'aspire qu'à elle.

Moins loin que Paris, mais tout aussi inaccessible : Moscou. Moscou où les trois sœurs d'Andrej le velléitaire (*Tri Sestry*) aspirent de tout leur être. La litanie "A Moscou !" reste ainsi représentative de la pièce dans son ensemble, caractérisant une sorte de voix collective commune à deux des trois sœurs. Dès les premières répliques échangées entre Ol'ga et Irina, le mot "Moscou" est prononcé cinq fois, comme une incantation :

"IRINA. - Partir pour Moscou. Vendre la maison, en finir avec ici, et partir... (...)

OLGA. - Macha viendra à Moscou pour y passer l'été, tous les ans." (P., t.I, I, 422) *

Il semble en effet que Moscou est la solution à tous leurs problèmes : le travail épuisant d'Ol'ga, l'inactivité pesante d'Irina, le manque

2.2. La distorsion des dimensions

d'ambition d'Andrej ne seront plus que de mauvais souvenirs. Seule Maša, attachée à la vie provinciale par son mari⁴⁰⁷, est d'emblée exclue de cette nouvelle vie prometteuse⁴⁰⁸, dont ses sœurs lui réservent seulement quelques bribes estivales. A l'acte I, ce départ pour Moscou est envisagé comme un fait accompli : elles y seront à l'automne. Là, Irina aura un travail, et Andrej aura une chaire à l'université, lui qui a été désigné par son père pour être un scientifique, puis par ses sœurs pour porter leur avenir sous de meilleurs cieux.

Pourtant, à mesure que le temps passe, la conviction s'amenuise et la réalisation du rêve s'éloigne⁴⁰⁹. Le déménagement pour Moscou est désormais conditionné, non par la réussite d'Andrej, qui a consacré sa faillite en épousant une bourgeoise avide et avaricieuse, mais au contraire par son échec :

"Qu'il perde donc tout et vite, peut-être qu'on s'en irait alors de cette ville. Seigneur Dieu, je rêve de Moscou toutes les nuits (...)." (P., t.I, II, 447) *

Irina exprime bien ici la nouvelle donne : Moscou ne serait plus le lieu du triomphe des Prozorov, mais celui de leur fuite face à la ruine. Qu'importe, cependant : l'essentiel reste pour elle et Ol'ga de quitter la province où elles sont éloignées de tout et de retourner vivre à Moscou, où les attend, si ce n'est une vie meilleure, du moins une autre vie. Malgré cela, la deuxième partie de sa réplique est significative à deux points de vue.

⁴⁰⁷ Symbolisé par la "chaîne" de la citation de Puškin (voir p.183).

⁴⁰⁸ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.64, remarque que seules Ol'ga et Irina évoquent Moscou, tandis que Maša s'en tient à sa situation personnelle et aux considérations sur Nataša et Andrej.

⁴⁰⁹ R. PEACE, *op.cit.*, p.86, remarque qu'à chaque fois que les sœurs évoquent Moscou, elles sont aussitôt discréditées par les commentaires, directs ou indirects, des autres personnages.

2.2. La distorsion des dimensions

D'abord, la simple mention du rêve est en elle-même importante : le "rêve", dans le langage courant, c'est ce que l'on désire et qu'on espère avoir un jour, sans fixer de délai. Mais c'est surtout ce qui n'est pas et ne sera pas réalité. Ensuite, en ceci que cette réplique rappelle celle d'Andrej à propos d'un éventuel poste de professeur⁴¹⁰, prononcée quelques pages seulement plus haut. Puisqu'il est désormais clair qu'Andrej ne sera pas professeur à l'université, retenu qu'il est par le conseil rural, par sa femme, par son fils et par la table de jeu, il devient absolument évident que le départ pour Moscou relève de la même chimère inaccessible⁴¹¹.

Les sœurs elles-mêmes prennent peu à peu conscience de la dimension onirique et irréalisable de leur désir de Moscou. Ainsi, à l'acte III, Irina formule clairement un double constat d'échec :

"(...) jamais, jamais nous ne partirons pour Moscou..." (P., t.I, III, 470) *

"On irait à Moscou (...). Mais tout n'a été qu'imagination absurde, absurde..." (P., t.I, III, 471) **

De fait, l'avenir des trois sœurs est irrémédiablement lié à la vie provinciale, et elles n'iront pas à Moscou, où elles pensaient pourtant, deux ans plus tôt, partir dès l'automne.

Mais quelle est cette force qui les retient ? C'est la question posée par H. Pitcher :

⁴¹⁰ voir 1.1.1. *l'inertie*

⁴¹¹ Un peu plus loin, dans le même acte, Irina conditionne le départ à Moscou par un jeu de cartes gagnant : si elle réussit sa patience, elles iront à Moscou. C'est donc la pensée magique qui prend le relais de la raison, pour tenter de conjurer le mauvais sort.

2.2. La distorsion des dimensions

"Comment se fait-il qu'Ol'ga et Irina, qui étaient (...) financièrement indépendantes, n'ont pas tout simplement fait leurs bagages et ne sont pas parties pour Moscou ?"⁴¹²

Simplement parce que Moscou comme lieu géographique n'est pas leur but. J. Hristić souligne ainsi que leur désir de partir à Moscou n'est qu'une tentative d'arrêter le temps⁴¹³. C'est même un peu plus que cela : plus que d'arrêter le temps, il s'agit surtout de l'inverser, et de retrouver le passé. En effet, il faut se souvenir que Moscou est le lieu de l'enfance des trois sœurs. A aucun moment, il n'est fait allusion à la vie mondaine moscovite, ni à ses qualités intrinsèques, en dehors du fait que cette ville est la plus appropriée à l'utilisation des acquis musicaux ou linguistiques des trois sœurs, acquis gagnés par leur père. La seule motivation réelle est perceptible dès la première évocation de Moscou, qui suit la réplique consacrée à la mort du père, un an plus tôt :

"OLGA. - Ça fait juste un an aujourd'hui que père est mort (...)

IRINA. - N'y pense plus !

OLGA.- (...) Père avait reçu le commandement de la brigade d'ici et avait quitté Moscou avec nous, il y a onze ans (...). Moscou était déjà tout en fleurs (...)." (P., t.I, I, 422) *

La juxtaposition des répliques permet de penser que les sœurs vont tenter de retrouver à Moscou ce père défunt qu'elles continuent de pleurer et qui a guidé leur vie, enjoignant à l'une de se lever à sept heures, à l'autre de devenir institutrice, au troisième de devenir professeur à

⁴¹² H. PITCHER, *op.cit.*, p.124. ["Why was it that Olga and Irina, who were (...) financially independant, did not simply pack their bags and leave for Moscow ?"]

2.2. La distorsion des dimensions

l'université, et sans lequel la famille entière se retrouve sans repères et sans raisons d'obéir au schéma tracé pour chacun de ses membres.

Plus loin, la réplique d'Irina déjà citée de façon incomplète prend tout son sens dans son intégralité :

"J'oublie tout, (...) et pendant ce temps la vie file et ne reviendra jamais, et jamais, jamais nous ne partirons pour Moscou..." (P., t.I, III, 470) *

La jeune fille met ici en relation d'une façon claire et évidente le temps qui passe et l'impossibilité d'aller à Moscou. La répétition de "jamais", qui fait la jonction entre les deux parties de la proposition, établit aussi la jonction entre les deux termes : le passé et Moscou, le passé = Moscou, Moscou = le passé. Jamais, jamais, elles n'iront à Moscou *parce que* jamais, jamais, on ne peut aller dans le passé.

Ainsi, Moscou en tant que ville animée et intellectuellement vivante n'existe pas dans l'imagerie des trois sœurs, elle n'a aucune réalité possible, et ne peut donc rester qu'à l'état de chimère :

"Il s'avère que «Moscou» est une construction mentale, un monde alternatif idéal, *dont nous ne pouvons parler en termes de l'atteindre ou non*, parce que ce n'est rien d'autre qu'un moyen psychologique, une nécessité essentielle qui leur permet de vivre les circonstances présentes."⁴¹⁴

Le Moscou des trois sœurs est donc bien moins un lieu qu'un temps idéal, inaccessible par définition :

⁴¹³ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.110.

⁴¹⁴ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.100. ["It turns out, that «Moscow» is a mental construction, an ideal alternative world, *about which we cannot speak in terms of reaching it, or not*, because it is but a psychological means, an essential need to enable them to live under the present circumstances."]

2.2. La distorsion des dimensions

"(...) le drame ne se poursuit pas après la tombée du rideau, mais s'y perd."⁴¹⁵

Cependant, alors qu'Ol'ga et Irina sont enfermées et prisonnières du présent et du néant, le spectateur et les personnages eux-mêmes ont conscience que le temps est linéaire et irrévocable. L'ultime œuvre de Čexov offre un autre point de vue, nettement plus rassurant émotionnellement, mais plus inquiétant rationnellement : on peut vivre dans le passé.

Le Paris de *Višnevij Sad* est très différent de celui évoqué par Glagol'ev dans *Bezotcovščina*, malgré les commentaires de Simeonov-Piščik, pour qui la ville conserve son imagerie pailletée⁴¹⁶, et de Jaša le valet, qui n'y voit aussi qu'un endroit raffiné et luxuriant. Mais Piščik ne connaît pas Paris, et Jaša ne le voit qu'à travers le prisme de sa fatuité. Anja, en revanche, a une tout autre image de Paris, une image réelle cette fois :

"[...] Paris comme ville réelle, comme réel contrepoids au domaine n'existe que dans cette pièce de Čexov, pour des héros dont la vie dans le domaine (...) n'est pas une réalité, mais un bonheur inaccessible auquel ils aspirent, un sentiment persistant de soutien dans la vie, d'enracinement et de protection."⁴¹⁷

⁴¹⁵ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.113.

⁴¹⁶ la mode, les cuisses de grenouille et la danse mondaine sont ses seules valeurs (actes I et III)

⁴¹⁷ T. KNJAŽEVSKAJA, "Obraz Francii", *Čexov i Francija, op.cit.*, pp.25-32. ["(...) Pariž kak real'nyj gorod, kak real'nyj protivoves usad'be vznik tol'ko v toj p'ese Čexova, dlja geroev kotoroj žizn' v usad'be (...) est' ne žiznennaja real'nost', a to nedostižimoe blago, k kotoromu oni stremjatsja, to ustojčivoje oščuščenie opory v žizni, ukorenenija v nej i zaščity."]

2.2. La distorsion des dimensions

Pour Anja, Paris est loin d'être une ville mythique, mais une ville sale, froide, à la fois dépravée et témoin de la dépravation de sa mère. Pour autant, la confrontation avec la réalité n'est pas un gage de son acceptation. En effet, Ljubov', malgré son amère expérience, ne se plaint jamais de sa vie parisienne, dont le quotidien est celui décrit par Anja à sa sœur.

Si elle n'y mène pas une vie de recluse, elle ne semble pourtant rien avoir vu ni entendu de Paris : ni la misère à laquelle elle était réduite, ni les protestations d'Anja. Loin de la Cerisaie, Ljubov' semble ne plus exister, par conséquent le monde lui-même s'effrite et disparaît autour d'elle. Le lecteur pense bien sûr de prime abord que c'est précisément cette évaporation qu'elle est allée chercher si loin, d'abord à Menton puis à Paris, sans la trouver.

Paris est d'abord une ville qui a le mérite d'être lointaine, presque au bout du monde :

"Paris (...) est le concept le plus éloigné du lieu de l'action (...)"⁴¹⁸

Paris n'est donc pas une ville quelconque, même auréolée d'une hypothétique couronne de vie facile et de bonheur accessible : c'est surtout une ville qui semble porteuse du mystère de l'inconnu. Paris relève plus d'un autre monde que d'un autre pays pour Ljubov' : la ville est si lointaine qu'elle semble ne pas exister, ou seulement dans les atlas géographiques.

Une lecture littérale de l'œuvre propose une explication relativement simple et psychologiquement logique de cette fuite vers Paris.

⁴¹⁸ B.I. ZINGERMAN, *Teatr Čexova i ego mirovoe značenie*, Moskva, 1988, p.99, cité par Tatjana Knjazevskaja, "Obraz Francii", *Čexov i Francija, op.cit.*, pp.25-32. ["Pariž (...) - ponjatje, najbolee daleko ot mesta dejstvija (...)]

2.2. La distorsion des dimensions

Ainsi, il s'agirait de fuir la réalité liée au domaine : à l'acte II, alors que Lopaxin vient d'exposer son projet de lotissement pour la Cerisaie, Ljubov' rappelle à son frère les événements qui l'ont conduite à partir. A la mort de son mari, elle a eu une liaison avec un homme manifestement dépravé, puis son fils s'est noyé, et elle a cherché à fuir la Cerisaie pour ne plus jamais revoir la rivière fatale.

Le choix de Paris comme destination ultime du voyage de Ljubov' n'est pourtant pas anodin. Certes, la ville en soi est présente, on l'a vu, au titre d'une certaine représentation d'un monde occidental bien différent de la Russie. Elle est aussi la ville où vit son amant, personnage tutélaire hors-scène qui semble n'être qu'un double du défunt mari velléitaire. Mais Ljubov' ne cherchait en aucune façon un lieu de perdition, au contraire de Glagol'ev ou de Jaša - seulement un refuge. C'est Firs qui donne la clé pour comprendre ce choix :

"Autrefois Monsieur aussi allait à Paris ..." (P., t.I, I, 508) *

Ainsi, il ne s'agissait pas pour Ljubov' d'une fuite éperdue vers n'importe où, mais de renouer avec les traditions familiales⁴¹⁹, de se rendre sur les lieux que connaissait son père, en un mot, de retrouver à Paris son passé. Affirmer qu'elle est perpétuellement déracinée, à l'instar de J. Hristić⁴²⁰, est donc passablement discutable. Le seul véritable *déracinement* qu'elle pourrait éprouver se trouve à la fin de l'œuvre, quand la Cerisaie disparaît, quand les arbres de la Cerisaie sont arrachés, déracinés. Jusque là, elle ne fait que tourner en rond autour des endroits de son passé, vécu ou

⁴¹⁹ voir E. POLOCKAJA, "Francuzskie korni xarakteru Ranevskoj", *Čexovijana/Čexov i Francija*, *op.cit.*, pp.109-124.

2.2. La distorsion des dimensions

inscrit dans l'histoire collective et familiale ; elle ne fait que s'évertuer à reconstituer ce qu'elle avait de plus cher, et non à le fuir comme elle le pensait, et comme Čexov le laisse croire au lecteur.

Une autre dimension importante entre de fait dans cette analyse : l'amour que Ljubov' porte à la Cerisaie. En effet, si Paris n'est jamais évoqué comme un endroit magique, en revanche la Cerisaie fait l'objet de toute son attention :

"Ce jardin est étonnant ! Les masses blanches des fleurs, le ciel bleu..." (P., t.I, I, 515) *

"A droite, là où l'allée tourne vers la tonnelle, il y a ce petit arbre blanc qui se penche, il ressemble à une femme..." (P., t.I, I, 515) **

"Ô mon cher, mon tendre, mon merveilleux jardin !..." (P., t.I, IV, 559) ***

Les éléments mentionnés ici participent tous d'une vision magique de la Cerisaie. Ainsi, l'évocation du jardin, en particulier, connote une certaine idée du paradis : le jardin d'Eden, perdu lui aussi, et auquel l'être humain aspire de toutes ses forces⁴²¹.

Lorsque la Cerisaie est vendue et détruite, Ljubov' ne retourne donc pas seulement vers son amant, comme le ballet des télégrammes reçus de Paris le laisse supposer : à l'acte I, elle les déchire sans les lire ; à l'acte II, elle lit le télégramme puis le déchire ; à l'acte III, elle en conserve un dans sa

⁴²⁰ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p12.

⁴²¹ G. BANU, *op.cit.*, p.101 remarque une analogie biblique fort intéressante : "Lioubov désabusée croque la pomme quelques instants avant d'apprendre le résultat de la vente, synonyme d'exclusion du paradis."

2.2. La distorsion des dimensions

poche après l'avoir lu. A mesure qu'avance la pièce et que l'espoir de conserver la Cerisaie s'amenuise, Ljubov' prend une assurance sur les liens qu'elle pourrait conserver avec son passé. Si ces liens peuvent être maintenus à Paris, c'est là qu'elle doit aller. Il faut noter que sa décision de repartir à Paris est prise pendant la fête du troisième acte, alors que la vente aux enchères du domaine a eu lieu, et que tous attendent le verdict :

"(...) je devrais faire un voyage à Paris (...). Je l'aime, je l'aime... C'est une pierre à mon cou qui me fera me noyer (...)." (P., t.I, III, 540) *

La métaphore qu'emploie Ljubov' pour qualifier son amour est particulièrement intéressante : elle renvoie à la mort de son fils, noyé dans la rivière du domaine. C'est un signe souterrain que, loin de fuir le passé en vivant à Paris, elle ne fera que s'y plonger plus profondément encore.

La présence de l'amant hors-scène, si elle montre aussi une sorte d'inconstance et d'irrésolution dans le personnage de Ljubov', masque très bien son attachement profond à la permanence des choses. Il s'agit au total bien moins de retrouver l'amant volage que de perpétuer une relation avec l'enfance, le père et l'enfant défunts.

Partir -repartir- à Paris, c'est donc moins fuir le domaine qui s'écroule que tenter de le reconstruire ailleurs, par les seuls souvenirs. Ainsi, paradoxalement, le pays mythique de Ljubov' n'est pas une ville étrangère, mais son propre domaine -dont la reconstruction est peut-être possible dans cette ville étrangère. Le mythe fondateur du personnage de Ljubov' est donc peut-être plus proche de celui de la Terre promise ou du Juif errant⁴²²

⁴²² V. ZUBAREV, *op.cit.*, ch.III

2.2. La distorsion des dimensions

que de celui du Jardin d'Eden : le pays mythique de Ljubov' se situe dans un autre temps, qui n'est rien d'autre finalement que son propre passé.

2.2.2. la glorification du passé

Bien plus que vouloir être ailleurs dans l'espace, aspirer à un ailleurs temporel est destructeur. Vivre hors du temps, c'est aussi nier la dimension fondamentale de notre existence. Les personnages qui en font l'expérience se trouvent ainsi complètement coupés de la réalité, incapables d'appréhender le sens de leur vie, hors du miroir déformant qu'est le prisme du passé ; incapables, surtout, de vivre l'instant, et par conséquent inaccessibles au bonheur simple d'exister. Des premières œuvres à la dernière, le rapport au temps est primordial chez Čexov . Glagol'ev, dans *Bezotcovščina*, ressasse ses souvenirs idéalisés d'une époque révolue, tandis que Maša (*Tri Sestry*) tombe amoureuse de Veršinin parce qu'il l'a connue enfant. Le narrateur de *Veročka* a un rapport au temps que l'on peut assimiler à celui du collectionneur. Chaque instant présent est destiné à constituer des souvenirs, il est vécu comme un futur passé, dont on se souviendra avec nostalgie. Dans *Višnevyyj Sad*, les occupants de la propriété sont entièrement tournés vers le passé : Ljubov' pleure dans sa chambre d'enfant parce qu'elle y retrouve son passé, Gaev tient un discours pour le centenaire d'une armoire, tandis que les arbres sont coupés. Les rapports qu'ils entretiennent avec le passé affectent donc les relations qu'ils ont au présent, toujours dévalorisé et toujours plus inaccessible.

2.2. La distorsion des dimensions

Tout était mieux avant, nous certifient nombre de personnages auxquels l'évocation de leurs souvenirs semble mettre du baume au cœur. Ainsi, dès *Bezotcovščina*, Glagol'ev I se repaît de comparaisons peu flatteuses entre le temps jadis et le temps présent, où il s'avère que rien ne va comme il faut. Toutes les idéalizations du vieil homme figurent dans ce panégyrique du passé, qu'il s'agisse de relations humaines ou d'art. Ainsi, les hommes étaient meilleurs, les femmes plus respectées, les amitiés plus sincères, les émotions plus vives, les romans plus vraisemblables, le bonheur plus authentique :

"Nous aimions les femmes comme les plus fidèles des chevaliers (...)"(P., t.I, I, 2, 18) *

"Nous étions plus heureux que vous." (P., t.I, I, 2, 19) **

A aucun moment, il ne s'interroge sur la validité de ces affirmations : il les pose d'un ton péremptoire, comme des vérités indiscutables, comme un fait avéré, aussi scientifiquement prouvé que des données de climatologie. Pourtant, Glagol'ev I n'est pas loin de la vérité lorsqu'il rétorque, à ceux qui se moquent de son adoration pour le passé :

"Vous ne l'avez pas connu, le passé ! Vous en auriez parlé tout autrement ... Vous auriez compris... Vous ne pouvez pas comprendre !" (P., t.I, I, 3, 21) ***

C'est bien là que le bât blesse : en effet, s'il parle ainsi du passé, c'est précisément parce que c'est son passé. Les autres tisseront, on l'imagine, leurs propres légendes sur leur propre passé. Mais Glagol'ev ne le comprend pas vraiment : la subjectivité ne fait pas partie de sa culture. De ce fait, tout ce qui l'entoure lui semble étranger, à commencer par Anna Petrovna, à qui il fait la cour d'une manière étrangement démodée, lui

2.2. La distorsion des dimensions

parlant de droits conjugaux et d'un foyer qui serait leur paradis, alors qu'elle ne rêve que d'amour libéré des contraintes sociales. La façon dont elle l'éconduit le renvoie dans les limbes de son passé : les femmes ne se conduisent plus correctement de nos jours. A tout prendre, il choisit alors l'exil avec son fils, afin d'épuiser jusqu'à la corde le moindre plaisir, sachant qu'il gardera à tout jamais la nostalgie d'un monde ouaté par le filtre du souvenir.

Lebedev, l'ami du héros dans *Ivanov*, idéalise aussi son passé, lorsque, là encore, les hommes savaient s'amuser et travailler :

"De mon temps...toute la sainte journée on restait à potasser des cours, mais la nuit venue, on partait vers les lumières (...)." (P., t.I, II, 3, 227) *

Selon lui, les plus jeunes n'ont ni foi ni loi, sont oisifs et mélancoliques⁴²³. Se trouvant toujours en porte-à-faux dans le monde qui l'entoure, il a conscience que le passé est révolu. Ainsi, à son contemporain Šabel'skij, il déclare :

"Nous avons fait notre temps." (P., t.I, III, 4, 250) **

Si cette lucidité est pathétique, il n'en reste pas moins qu'il se complaît dans un passé épique, relatant avec délices les exploits de sa folle jeunesse, lorsqu'il était fougueux et passionné :

⁴²³ Il faut pourtant noter qu'il exclut de ce jugement Ivanov, alors que celui-ci se considère lui-même comme tel. Lebedev, en fidèle ami, rejette la faute de comportement étrange du jeune homme sur la société, affirmant qu'Ivanov est une simple victime, sous l'influence des vices des autres hommes, et trop faible pour s'en libérer (III, 5).

2.2. La distorsion des dimensions

"Je dois dire qu'une fois je l'ai provoqué en duel... cet oncle à moi, malgré les liens du sang. A cause de Bacon." (P., t.I, II, 4, 235) *

Mais ce rappel de sa bravoure désordonnée n'est là finalement que comme un triste signal. Cet homme qui, dans une querelle philosophique, avait provoqué son oncle en duel, est le même que celui qui, vingt ou trente ans plus tard, se soumet faiblement aux invectives de sa femme avare et acrimonieuse. Si tous les détails de son heure de gloire sont restés si clairs dans sa mémoire, c'est peut-être que ce moment est unique dans toute son histoire. Sa vie entière est un échec : soumis à l'inquisition quotidienne de sa femme, aux caprices romanesques de sa fille, écartelé entre ses vieilles amitiés et son légitime besoin de paix conjugale et de tranquillité d'esprit, Lebedev ne peut que tenter de louvoyer, d'arrondir les angles, de composer enfin avec la fureur qui l'entoure.

L'aiguillon du passé lui sert alors de flotteur : sans lui, il se laisserait couler, afin d'avoir la paix à laquelle il aspire. Seuls ses souvenirs peuvent lui permettre de supporter sa vie présente :

"J'aime en toi [Šabel'skij] les souffrances passées et ma belle jeunesse sacrifiée..." (P., t.I, II, 4, 231) **

Ainsi, soutenu par quelques bribes d'un passé qu'il est forcé de considérer comme héroïque pour qu'il lui serve réellement d'appui, Lebedev reconstruit pour lui-même sa légende, le regard tourné vers autrefois, fermant les yeux sur aujourd'hui.

Son ami Šabel'skij joue différemment de ses souvenirs. Là où Lebedev s'en servait pour masquer le film de la vraie vie, le vieil oncle d'Ivanov utilise ses souvenirs comme un filtre. Ainsi, regardant son passé à

2.2. La distorsion des dimensions

travers ce filtre, il le trouve beau et passionnant et peut donc avancer, à petits pas, dans l'existence désormais éclairée d'une lumière apaisante. L'exemple flagrant de cette déformation se trouve dans le contraste dans ses relations avec Anna Petrovna, entre une conversation qu'il a avec elle au début de l'œuvre et une scène après la mort de la jeune femme. En effet, alors que Borkin vient de lui proposer un mariage d'argent, Šabel'skij se trouve avec Anna, qui lui rappelle une méchanceté qu'il a dite :

"Juif baptisé, voleur grâcié, cheval dopé, tout ça se vaut." (P., t.I, I, 4, 213) *

Cette réflexion s'appliquait évidemment à Anna-Sarah, convertie du judaïsme par amour pour Ivanov. Pourtant, la jeune femme semble s'en amuser et cherche à comprendre pourquoi Šabel'skij est si acariâtre⁴²⁴. Après sa mort, le vieil homme ne ressent plus qu'adoration pour elle :

"C'était une femme merveilleuse, excellente !..." (P., t.I, IV, 5, 271) **

Plusieurs interprétations sont possibles : on ne dit pas de mal des morts, Šabel'skij est ivre et ne sait plus ce qu'il dit, ou bien encore il est résolument et totalement nostalgique. Tout ce qui n'est plus prend donc une aura merveilleuse, devenant objet d'admiration et d'amour. Ainsi, sa femme, puis Anna, sont-elles devenues les déesses d'un culte que le vieil homme pratique assidûment, en rêvant de Paris pour l'une, au-dessus d'un piano pour l'autre. Cette transfiguration opérée par le simple filtre du souvenir lui permet de conserver, à chaque instant de sa vie, un éclairage

⁴²⁴ L'explication qu'il donne est que personne ne l'écoute jamais. De fait, Anna Petrovna, pourtant charmante et que sa maladie incite à prendre en pitié, cesse aussitôt d'écouter les explications demandées et oriente la conversation sur ses propres pressentiments et désirs (I, 4).

2.2. La distorsion des dimensions

oblique, venu de l'instant d'avant, et qui voile le présent où il n'a rien, pour mieux lui montrer qu'il avait quelque chose.

Firs, le vieux serviteur de *Višnevij Sad*, est incontestablement un homme d'un autre temps. Selon J. L. Styan⁴²⁵, il représente socialement un passé lointain, celui du servage et de la noblesse riche et prospère. Il n'est pas le seul, dans cette œuvre où chacun est tourné vers le passé et n'entend rien à l'avenir. Mais c'est précisément lui qui symbolise, d'une manière souvent comique par des quiproquos répétés, à la fois l'attachement au passé et l'incompréhension face au monde des autres personnages, et de Ljubov' en particulier :

"[L']immersion [de Ljubov'] dans le passé et sa surdité aux changements du monde sont incarnées dans les figures antithétiques de Šarlotta et de Firs." ⁴²⁶

L'entrée en scène de Firs fixe son image pour le reste de l'œuvre : il est vêtu comme le vieux serviteur d'une époque quasiment révolue, mettant des gants blancs pour servir le café et parlant durement aux domestiques qui lui sont subordonnés. Après une première réplique consacrée à l'organisation du service, qui prime, pour cet homme dévoué, sur toute autre considération, celle-ci le montre dans toute sa nostalgie :

"Autrefois, Monsieur aussi allait à Paris...(...)" (P., t.I, I, 508)*

Au total, dans le premier acte, Firs a dix répliques. Cinq d'entre elles évoquent sans aucune ambiguïté le passé, qu'il s'agisse de rappeler

⁴²⁵ Cité par J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.113. H. PITCHER fait la même remarque, *op.cit.*, p.161.

⁴²⁶ R. PEACE, *op.cit.*, p.126

2.2. La distorsion des dimensions

comment, cinquante ans plus tôt, les cerises du domaines étaient rentables, vendues dans tout le pays selon une recette désormais perdue⁴²⁷ ; ou qu'il s'agisse d'un simple lapsus, dû à sa surdité :

"LIOUBOV ANDREEVNA. - (...) Je suis si heureuse que tu sois encore vivant.

FIRS. - Avant-hier." (P., t.I, I, 509) *

Les autres répliques renvoient toutes, sans exception mais d'une façon plus indirecte, la même image du vieux Firs, celle d'un serviteur d'un autre âge, entièrement tourné vers le passé : affairé autour du café, soulagé du retour à la maison de sa maîtresse, mais aussi sermonnant Gaev comme un enfant.

Le même schéma se répète dans les autres actes : à chacune de ses apparitions sur scène, Firs est mis en relation, explicite ou non, avec le passé. Ce passé, il l'idéalise, et même ses aspects les plus discutables, voire honteux, il les magnifie : l'abolition du servage est selon lui un malheur qui a frappé toute la Russie, le monde était plus heureux autrefois, les bals avaient un autre éclat. Il a une conscience aiguë du temps qui passe et qui est passé, et, paradoxalement, c'est lui qui sert d'indicateur. Ainsi, les évocations explicites du passé n'apparaissent que dans ses conversations avec Ljubov', ou lorsqu'elle est toute proche et susceptible d'entendre. De même, s'il sait parfaitement son âge et insiste sur les écarts de générations, il ne considère pas, comme le bon sens le voudrait et comme le font les autres, que Gaev n'est plus un enfant et continue, fort comiquement et

⁴²⁷ G. BANU voit dans la stérilité du domaine un modèle quasiment parnassien : "La cerisaie se constitue en figure de cet inutile que le capitalisme se chargera d'exclure tout comme le

2.2. La distorsion des dimensions

d'une manière systématique, de veiller à ses habits⁴²⁸. C'est que Gaev, joueur obsessionnel et dévoreur de bonbons, est réellement un enfant.

Ainsi, Firs semble englué dans un passé dont il ne peut sortir, de même qu'il reste enfermé dans la maison, métaphore de ce passé familial auquel il est attaché, ce qui suscite ce commentaire dans le monologue qui clôt la pièce :

"La vie a filé, et on dirait qu'elle n'a pas encore commencé..."
(P., t.I, IV, 560) *

Miroir des personnages qui lui ont servi de repères pendant toute sa vie, Firs reste donc seul en scène, condamné à l'oubli comme la Cerisaie⁴²⁹, incapable de reprendre contact avec le temps présent, et moins encore avec l'avenir.

Dans le monde où évolue la Maša des *Tri Sestry*, il n'y a pas de place pour le présent, qui n'est que désolation et ennui. Tandis que ses sœurs font graduellement leur deuil de Moscou comme d'une ville reliée au passé, sa vie amoureuse n'est qu'un prolongement d'une enfance qu'elle idéalise et dans laquelle elle tente désespérément de se replonger.

communisme [...].", op.cit., p.27.

⁴²⁸ Ainsi, Firs gronde Gaev parce qu'il s'est trompé de pantalon (I, 514), ne s'est pas encore mis au lit (I, 519), n'a pas mis son pardessus (II, 527 et III, 542). Même sa dernière réplique (IV, 560) sera largement consacrée au même thème : Gaev est soupçonné de n'avoir pas mis le manteau adéquat, Firs l'excusant d'un "C'est jeune !..." ["Molodo-zeleno !"] significatif.

⁴²⁹ D. MAGARSHACK, "The Cherry Orchard", in *Chekhov : new perspectives, op.cit.*, refuse cette interprétation selon laquelle Firs mourra dans la maison : "(...) rien n'aurait pu être plus éloigné des intentions de Čexov que de terminer sa pièce par la mort d'un vieux serviteur abandonné." ["(...) nothing could have been further from Chekhov's thoughts than to end his play with the death of an abandoned old servant."]

2.2. La distorsion des dimensions

Son mariage avec Kulygin, qui semble si abîmé au début de l'œuvre, porte en lui-même pourtant sa justification. Certes, la vive et cynique Maša et son époux si mesuré et si conventionnel semblent bien dépareillés, mais cela n'a pas toujours été vrai :

"On m'a mariée quand j'avais dix-huit ans, et je craignais mon mari parce qu'il était professeur (...). Il me semblait alors terriblement savant, intelligent et important." (P., t.I, II, 444-445) *

Cette constatation figure l'obéissance de Maša à son père, qui est, peut-être, la personne qui a organisé ce mariage, en tout cas celle qu'il devait satisfaire⁴³⁰. A l'époque, elle ne faisait que changer de tuteur, passant de la domination de son père à celle de son mari, de surcroît professeur, c'est-à-dire répondant aux aspirations du père, aspirations qu'il nourrissait aussi envers son propre fils. La culture de Kulygin semblait combler les attentes du père de Maša : de même qu'il avait fait en sorte que ses trois filles reçoivent une éducation hors pair, de même il pouvait agréer un gendre promis à un bel avenir dans l'enseignement.

Que Kulygin prenne le relais de son père n'est pas tout. Il est lui aussi, du moins à première vue, ancré dans le passé : l'histoire et le latin tiennent une place prépondérante dans sa vie. En effet, il offre à Irina un livre sur l'histoire de son lycée, et cite à longueur de répliques des anecdotes

⁴³⁰ On peut néanmoins s'interroger sur la part de responsabilité de Maša dans ce mariage : cette réplique fait écho à une réplique d'Irina prononcée à l'acte I (P., t.I, I, 437) où la voix active remplace la voix passive : "[Maša] s'est mariée à dix-huit ans quand son mari lui semblait être le plus intelligent des hommes." ["Ona vyšla zamuž vosemnacati let, kogda on kazalasja ej samym umnym čelovekom.]. Il faudrait donc considérer que le mariage a été voulu par Maša elle-même, probablement pour contenter son père, et avec sa bénédiction.

2.2. La distorsion des dimensions

sur les Anciens et des proverbes en latin⁴³¹. Mais chacune de ses incursions dans le monde idéal de Maša, celui de son enfance et du passé, est discréditée aussitôt par certains détails, qui agissent comme de véritables révélateurs de son inadaptation à ce passé. Ainsi, il a déjà offert à Irina le livre qu'il lui tend pour sa fête, niant de ce fait l'existence et la possibilité même du souvenir : il a oublié l'avoir fait, et l'oubliera encore, ce qui signifie que pour lui tout ce qui est passé s'évapore. De même, ses proverbes latins, qui pourraient dénoter à la fois sa culture et son attachement au passé, tombent bien mal-à-propos, enchevêtrés qu'ils sont dans un salmigondis de remarques prosaïques, oscillant entre l'absurde et la tautologie :

"L'été, il faut enlever les tapis et les ranger jusqu'à l'hiver... Les saupoudrer ou mettre de la naphthaline... Les Romains étaient bien portants parce qu'ils savaient travailler, et aussi se reposer, ils avaient *mens sana in corpore sano*." (P., t.I, I, 435) *

A la mort de son père, Maša ne trouve plus dans Kulygin l'image tutélaire qui faisait illusion, peut-être parce que jusque là l'autorité paternelle faisait écran entre les époux, projetant sur le professeur un peu de son éclat. Elle doit donc la retrouver en s'approchant au plus près du militaire, qui lui semble être l'essence-même de son père, en la personne de Veršin, peut-être moins imposteur parce que surgi de son enfance.

Veršin fait son apparition sur scène alors que Maša s'apprête à désertier la fête de sa sœur, pour aller noyer son chagrin dans quelque

⁴³¹ Voir l'interprétation de V. ZUBAREV, *op.cit.*, ch.III, qui assimile les personnages de *Tri Sestry* à une armée romaine sans son général, et les trois sœurs à la triade platonicienne : Irina étant la part spirituelle, Maša la part vulgaire et Ol'ga la part rationnelle de l'âme.

2.2. La distorsion des dimensions

souvenir. Il n'éveille pas tout de suite ses souvenirs⁴³², mais pique assez sa curiosité pour la faire rester encore un moment, silencieuse et sondant sa mémoire. Puis le souvenir jaillit :

"Voilà que je me rappelle !" (P., t.I, I, 429) *

Dès ce moment, Maša est sous le charme. Un homme venu du passé, du passé le plus sensible, parce que lui appartenant en propre, à la fois rattaché à son enfance et à la vie militaire, et non d'un passé livresque et trompeur comme Kulygin, apparaît enfin dans sa vie. C'est cette alchimie-là qui la fait tomber amoureuse presque instantanément de Veršinin, et non une situation quelconque⁴³³. La preuve qu'il vient du passé, c'est qu'il en porte aussi les stigmates, comme le fait remarquer Maša :

"Oh, comme vous avez vieilli ! (Pleurant presque.) Comme vous avez vieilli !" (P., t.I, I, 429) **

Ses larmes témoignent de son émotion : tout au long de l'acte, elle ne s'adressera plus qu'à lui, à l'exception de deux répliques à Čebutykin. Veršinin réveille certes le passé, mais il le valorise aussi, notamment en affirmant son admiration pour le père défunt et les valeurs qu'il a inculquées à ses filles :

⁴³² En revanche, la seule mention de sa provenance, Moscou, provoque l'enthousiasme immédiat d'Ol'ga et Irina (I, 428).

⁴³³ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, pp.99-100, estime pour sa part que le drame se noue à partir des situations, au hasard : "Maša [tombe amoureuse] de Veršinin parce qu'ils ont été amenés à passer un certain temps ensemble dans un même domaine ou une même ville et non parce qu'ils auraient été poussés à cela, comme Phèdre, par exemple, par je ne sais quelle fatalité du destin."

2.2. La distorsion des dimensions

"Il vient comme un messenger du passé ; non seulement il se souvient des sœurs lorsqu'elles étaient de petites filles, mais son imagination peut aussi ressusciter les morts (...)." ⁴³⁴

Son portrait, dressé au début de l'acte I par Tuzenbax, est intéressant aussi, en ceci qu'il montre un être enfermé dans la répétition : après un premier mariage, qu'on suppose clos par un veuvage, il a épousé en deuxièmes noces une femme dépressive qui tente continuellement de se suicider, et dont il se plaint continuellement en allant de visite en visite chez ses amis et connaissances⁴³⁵. Cet aspect de Veršinin renforce probablement l'attrance de Maša, puisqu'elle évolue, elle aussi, de la même façon, passant d'un père à un mari, et bientôt à un amant dont le vernis philosophique peine à masquer l'indigence intellectuelle, de même que le latin masquait à peine l'incohérence des propos de Kulygin⁴³⁶.

Au total, l'histoire de Maša et Veršinin s'inscrit dans un déni du présent, caractérisé aussi par le code qu'ils utilisent pour se parler⁴³⁷, et une tentative de retenir le passé⁴³⁸ et d'y vivre, utilisant pour cela le mode de la

⁴³⁴ R. PEACE, *op.cit.*, p.88. ["He comes like a messenger from the past ; not only does he recollect the sisters as little girls, but his imagination can resurrect the dead (...)."]

⁴³⁵ Voir J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.102

⁴³⁶ Les discours "philosophiques" de Veršinin n'en sont pas : il égrène tour à tour généralités et paradoxes, mais aucune pensée originale ou seulement réfléchie ne parvient à émerger. Selon R. PEACE, *op.cit.*, p.102, "(...)Veršinin est amené à parler non par une philosophie, mais par un besoin de philosopher." ["(...) Veršinin is driven to speak not because of a philosophy, but because of a need to philosophise."]. J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.90, souligne elle aussi la fonction phatique du langage pour Veršinin. Il faut noter toutefois que la philosophie de Veršinin convainc certains critiques, comme H. PITCHER qui considère que le personnage de Veršinin n'est important que pour sa philosophie de la vie (*op.cit.*, p.145).

⁴³⁷ "Ta-ra-ta" ou encore "Ta-ta-tam" leur servent pour communiquer (acte III). Ces codes enfantins sont, en réalité, aussi vides de référent que les proverbes latins de Kulygin.

⁴³⁸ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.102, remarque que leur histoire d'amour est une sorte d'écho à la relation entre la mère de Maša et Čebutykin.

2.2. La distorsion des dimensions

répétition. Les sentiments qui les unissent sont sincères, leur séparation est déchirante, non parce que leur amour était ancré dans la réalité, comme semble le penser J. Stelleman⁴³⁹, mais parce qu'il était leur seule échappatoire actuelle hors de cette réalité. Ramenés de force dans un monde où l'autre idéal n'existe plus, et où le passé est révolu, ils suffoqueront à nouveau, jusqu'à la prochaine rencontre avec un nouvel alter ego. Pour Maša comme pour Veršinin, aucun changement ne peut advenir réellement. G. Conio⁴⁴⁰ évoque ainsi l'aporie définie par Saint-Augustin :

"un temps qui tourne sur lui-même, un temps muré dans la répétition et l'uniformité."

Si l'œuvre *Višnevyyj Sad* peut être vue dans son ensemble comme la description d'un processus de désintégration d'un monde sous le regard désespéré et passif de ses habitants, il convient de se poser cette question : pourquoi ne peuvent-ils rien faire pour empêcher la vente de la Cerisaie ? C'est donc principalement dans les personnages de Gaev et Ljubov' qu'il faut chercher une réponse possible, puisque ce sont eux les propriétaires du domaine. "L'indifférence" que leur prête G. Banu⁴⁴¹ est bien moins un fait de société qu'une donnée individuelle :

B. HAHN, "Three Sisters", in *Chekhov : new perspectives, op.cit.*, constate : "Tout, semble-t-il, a son équivalent dans le passé – tout, sauf Nataša." ["Everything, it seems, has its counterpart in past – everything, that is, except Natasha."]

⁴³⁹ J. STELLEMAN, *op.cit.*, p.68.

⁴⁴⁰ G. CONIO, "Les Nouvelles de Tchekhov : une poétique de l'instant", *Čexoviana, Čexov i Francija / Tchekhoviana, Tchekhov et la France, op.cit.*, pp.36-48

⁴⁴¹ G. BANU, *op.cit.*, p.15

2.2. La distorsion des dimensions

"(...) la véritable crise humaine ne repose pas dans le déclin historique d'un groupe particulier. Elle se trouve dans la scission de la personnalité humaine face aux valeurs attributives qui existaient dans le passé doré de Firs, qui continuent dans le présent, et menacent de ne pas être incorporées dans les valeurs mercantiles du futur (...). La crise sociale de la classe des propriétaires terriens et son anomie n'est donc pas la crise centrale de la pièce."⁴⁴²

En effet, plus que les personnages des œuvres précédentes, qui avaient eu au moins des velléités d'action, Ljubov' et Gaev sont totalement coupés du monde, autant par leur statut social que par leur désir propre :

"(...) c'est une œuvre dans laquelle le rêve du passé (...) protège des ravages d'une réalité sans pitié."⁴⁴³

La principale raison de cette incapacité à agir réside donc dans les rapports qu'entretiennent Ljubov' et son frère avec le passé - rapports qui sont explicites, aussitôt les voyageurs arrivés. Le frère et la sœur semblent jouer à un jeu connu d'eux seuls : se persuader que rien n'a changé, malgré les années⁴⁴⁴. C'est Ljubov' qui commence, à peine entrée dans la maison :

"Varia est toujours la même (...). Et j'ai reconnu Douniacha."
(P., t.I, I, 504) *

⁴⁴² J. TULLOCH, *op.cit.*, p.123. ["(...) the real human crisis does not lie in the historical decline of a particular group. It lies in the division of human personality by ascriptive values which existed in Firs' golden past, continue in the present, and threaten not to be incorporated in the merchant values of the future (...). The social crisis of the landowning class, and their anomie, is thus not the central one of the play."]

⁴⁴³ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.226. ["(...) it is a work in which the dream of the past (...) protects one from the ravages of a merciless reality."]

⁴⁴⁴ Il faut noter que Jaša, le valet, joue au jeu inverse : il s'amuse de ne pas être reconnu et prétend ne pas reconnaître ses amis et parents (acte I). Il symbolise une nouvelle génération, matérialiste, avide et ambitieuse, pour qui le passé n'a aucune importance.

2.2. La distorsion des dimensions

Tout est donc pour le mieux : le monde est identique à ce qu'il était, il est stable et éternel. Même les annonces de décès (celui de la nourrice par exemple) n'entament pas la bonne humeur de Ljubov'. Pourtant, un détail pourrait tout faire basculer : Trofimov, l'ancien précepteur de son enfant mort, qui apparaît malgré l'interdiction de Varja, a vieilli. Il faut évidemment mettre ce changement sur le compte de la fonction de Trofimov : il rappelle Ljubov' à la réalité, en la faisant se souvenir de la noyade de son enfant. Mais le danger est vite démenti par Trofimov lui-même :

"Je crois que je resterai l'éternel étudiant." (P., t.I, I, 516) *

C'est donc que rien n'a changé, et, si rien n'a changé, rien ne changera jamais. De même, Gaev regarde avec admiration Anja : il affirme que celle-ci ressemble à sa mère lorsqu'elle était jeune. Anja est donc l'incarnation d'un passé lointain - leur jeunesse commune -, revisité par la nostalgie, et qu'ils considèrent l'un et l'autre comme merveilleux⁴⁴⁵.

La principale préoccupation - et occupation - de Ljubov' est de se souvenir⁴⁴⁶ : elle semble vivre entièrement dans le passé. Sa chambre d'enfants représente pour elle le monde, le vrai, celui qu'elle ne peut

⁴⁴⁵ Varja elle-même constate une identité parfaite entre la Ljubov' qui est partie et celle qui est revenue : "Maman est toujours la même, elle n'a absolument pas changé" (P., t.I, I, 517) ["Mamočka takaja že, kak byla, niskol'ko ne izmenilas"]. Quant à Lopaxin, lui aussi souligne la pérennité des sentiments qu'il éprouve pour Ljubov', dont la beauté est inaltérable : "Vous êtes toujours aussi splendide." (P., t.I, I, 510). ["Vy vse takaja že velikolepnaja."]. L'un comme l'autre savent, ou sentent, qu'il faut en passer par le jeu de la reconnaissance pour tenter de reprendre contact avec Ljubov'.

⁴⁴⁶ Dans les répliques entre Ljubov' et Gaev, peu nombreuses, le nombre d'occurrences des verbes liés au souvenir est significatif : trois occurrences de "pomnit' ", trois occurrences (à la forme négative) de "zabyt' ". L'évocation du souvenir est cependant présente, par d'autres moyens sémantiques ou grammaticaux (utilisation du passé, par exemple), en dehors de ces verbes explicites.

2.2. La distorsion des dimensions

oublier⁴⁴⁷. Du reste, alors qu'elle est entourée de la maisonnée tout entière, sa première réplique sur scène ne concerne aucun de ses membres, mais cette chambre :

"C'est la chambre d'enfants !" (P., t.I, I, 504) *

Elle se souvient avec attendrissement de sa vie dans le domaine, quand elle était enfant, elle contemple la Cerisaie comme le garant de son enfance, c'est-à-dire de sa vie. L'objet de l'œuvre, la cerisaie, porte en lui-même ce poids du passé : selon C. Hamon-Sirejols, le spectateur du début du siècle, imprégné de japonisme, ne pouvait voir dans cette image des cerisiers en fleurs qu'une évocation de l'éphémère de la beauté et du bonheur⁴⁴⁸. Sa construction, basée sur des notions très précises d'heures et de saisons, montre continuellement le temps qui passe⁴⁴⁹, mais ses effets sur Ljubov' sont quasiment insignifiants.

Dans le jardin, elle retrouve même ses fantômes : elle voit sa mère se promener. Dans la maison, elle remarque plus les objets que les personnes, embrassant une armoire⁴⁵⁰. C'est précisément à cette armoire que Gaev, quelques répliques plus loin, consacre un discours qui le rend un peu ridicule.

⁴⁴⁷ J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.13, souligne que tous les personnages vivent dans la nostalgie du passé, sans aucune prise avec le réel.

⁴⁴⁸ C. HAMON-SIREJOLS, *Anton Pavlovitch Tchekhov, La Cerisaie*, Paris, Presses Universitaires de France, Etudes littéraires, 1993, 18 cm, 125 p.

⁴⁴⁹ Cf J. HRISTIĆ, *op.cit.*, p.16 ; C. HAMON-SIREJOLS, *op.cit.*, p.87 ; D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.222

⁴⁵⁰ R. PEACE, *op.cit.*, p.139, remarque que Ljubov' est restée insensible à la déclaration de Lopaxin, alors qu'elle embrasse l'armoire et l'appelle "rodnoj" ("cher"). De même, alors qu'elle utilise encore cet adjectif pour qualifier Firs (acte I), elle ne se souciera plus vraiment de lui au moment du départ.

2.2. La distorsion des dimensions

"Chère et honorée armoire ! Je salue ton existence, qui depuis plus de cent ans aspire à l'idéal du bien (...)." (P., t.I, I, 512) *

Ainsi, comme il avait poursuivi le jeu de la reconnaissance initié par Ljubov', il a achevé cette fois encore la tâche de sa sœur : le refuge dans le passé est son refuge à elle. Gaev ne fait que lui donner un écho, mais ce n'est pas là son refuge personnel⁴⁵¹.

Pour Ljubov', être séparée de la Cerisaie revient à être séparée de sa propre existence : n'ayant vécu que par le passé, y trouvant la justification de sa vie, Ljubov' ne peut envisager la perte de la maison que comme sa propre perte. C'est un cercle vicieux : absorbée par le passé, incarné par la Cerisaie, Ljubov' ne mesure pas l'urgence de la réalité et laisse perdre, avec la Cerisaie, ce passé qui lui tient lieu de présent⁴⁵². Elle est désormais privée de toute sorte de vie affective, de toute attache en Russie. Il ne lui reste plus qu'à retourner vivre avec son amant à Paris, où elle recréera un monde venu du passé⁴⁵³. Expulsée du paradis originel, elle se rattache à l'illusion d'un amour mythique (l'amant volage et la femme qui l'aime en dépit de tout), dans une ville mythique à double titre, ce qui lui garantit une éternité et une permanence définitivement inconciliables avec la réalité.

⁴⁵¹ Voir 3.1. *le monde onirique*. R. PEACE, *op.cit.*, p.123, considère que Gaev est le double de Ljubov', dont il représente des traits exagérés de la personnalité.

⁴⁵² G. CONIO constate : "Cet éternel recommencement d'un mouvement aussi inutile et absurde que celui auquel était condamné Sisyphe définit un temps qui n'induit que des déficits". G. CONIO, "Les Nouvelles de Tchekhov : une poétique de l'instant", *Čexoviana, Čexov i Francija / Tchekhoviana, Tchekhov et la France, op.cit.*, pp.36-48

⁴⁵³ voir 2.2.1., *le pays mythique*

2.2. La distorsion des dimensions

Le personnage de Fedotik, militaire en garnison dans *Tri Sestry*, est quasiment anecdotique : il ne fait que de brèves apparitions, qui sont néanmoins porteuses d'un sens plus profond. Comme les autres, il reste persuadé qu'Irina est encore une petite fille : il lui offre ainsi, à l'acte I, une toupie, et des crayons de couleur à l'acte II - cadeaux qu'elle accepte du reste avec un grand plaisir, malgré sa réaction étonnée. Mais son rôle, limité en répliques, est bien plus large que cela.

En effet, il est celui qui collectionne les souvenirs en vue du temps futur, afin de ne pas oublier le passé. Ainsi, on le voit prendre deux fois des photographies : une première fois lors de la fête d'Irina, puis lors du départ de la garnison. A cette occasion, sa réplique est ambiguë, puisqu'elle renvoie aussi bien à une nécessité technique qu'à un désir profond :

"Ne bougez pas..." (P., t.I, IV, 476) *

Le lieutenant tente en effet désespérément de fixer l'instant : la plaque sensible le lui permet. De même, le cadeau qu'il offre à Kulygin, un carnet et un crayon, devront permettre au professeur de fixer ses pensées et ses actes : la vie, en somme. Mais, si ces artifices ne sauront pas arrêter le temps qui passe, ils ont au moins une vertu magique : Fedotik, en possession de ses photos-souvenirs, conjure les effets du temps et s'assure, pour toujours, l'amour de ceux qui y sont empreints.

L'amour fait défaut à Natalja, la narratrice de *Rasskaz Gospoži NN*⁴⁵⁴ (*Le Récit de Mlle X*) : c'est le récit d'un amour non avé, entre une jeune fille de bonne famille et un juge d'instruction pauvre et roturier. A. A.

⁴⁵⁴ Paru en 1887 dans le numéro 354 de *Peterburgskaja Gazeta*, sous la signature d'A. Čexonte.

2.2. La distorsion des dimensions

Smirnov a vu dans cette œuvre la trame d'un destin qui ne serait pas clément envers les hommes, et s'effacerait pour laisser place à la banalité du quotidien⁴⁵⁵. La narratrice elle-même considère que c'est la vie qui les a privés du bonheur.

Pourtant, ce bonheur était possible, mais ni Natalja ni son amoureux n'ont su le saisir ou le retenir : elle l'a vécu, comme son soupirant, en étant absolument hors du temps, et n'a donc pas pu le réaliser. Le récit est entièrement rétrospectif, ce qui montre dès le début que la narratrice est tournée vers un passé qu'elle idéalise. Le début de l'œuvre relate une promenade à cheval, faite neuf ans plus tôt avec Petr Sergeič, et la soirée qui la suivit. Les premières paroles rapportées sont intéressantes :

"Ce serait pas mal, disait-il, s'il se dressait soudain sur notre chemin un château moyen-âgeux (...)." (P., t.II, 422) *

Le ton de la relation qui existe entre eux est donné : Petr est un adepte du passé, et ne demande aux faits réels et présents qu'une chose, à savoir qu'ils soient enfin passés afin de prendre de l'importance. De plus, cette référence au Moyen-Âge, combinée à sa fascination pour la foudre et l'orage qui s'abat sur leur promenade, l'inscrit totalement comme un héros romantique, ténébreux et définitivement hors du siècle où il ne trouve pas sa place.

Natalja semble son contraire : elle est engluée dans un instant présent dont elle ne perçoit ni l'amont ni l'aval. Ainsi, lorsque le jeune homme lui déclare son amour, qu'il dit savoir impossible à cause de leurs

⁴⁵⁵ A.A. SMIRNOV, "Romantika Puškina - antiromantizm Čexova (elegičeskaja koncepcija romantikov v xudožestvennom sisteme novelty Čexova «Ionyč») ", *Čexovijana, Čexov i Puškin, op.cit.*, p.101.

2.2. La distorsion des dimensions

rangs sociaux inégaux, il attend probablement une dénégation quelconque. Mais Natalja ne répond pas :

"J'aurais voulu pouvoir regarder indéfiniment ses yeux brillants et l'écouter." (P., t.II, 424) *

La notion mise en jeu dans l'expression "bez konca" (indéfiniment) est fondamentale ici : Natalja veut que l'instant présent perdure. Incapable de concevoir la fuite du temps, elle ne conçoit pas non plus la vanité de ce désir. La soirée, puis la nuit, passent, et les seules réflexions qu'elles inspirent à la jeune fille sont liées à son bien-être, un bien-être contingent, conditionné seulement par la rosée et les rires de la maisonnée⁴⁵⁶. Lorsque l'hiver arrive, et que Petr lui rend visite dans sa maison de ville, elle a beau noter qu'il n'est plus un hôte si intéressant, rien ne change pourtant dans sa perception de la vie :

"(...) j'étais sans souci, je n'essayais même pas de me comprendre moi-même, de savoir ce que j'attendais de la vie." (P., t.II, 426) **

Elle est donc figée dans l'instant, lorsque lui est déjà tourné vers le passé. La différence entre eux est une simple question de concordance des temps. Mais Natalja fait l'expérience du temps qui passe :

"Et le temps s'écoulait..." (P., t.II, 426) ***

⁴⁵⁶ H.P. STOWELL voit dans cette scène une réminiscence du panthéisme tolstoïen. *Literary Impressionism : James and Chekhov*, Athens, Ga., University of Georgia press, 1980, 24 cm, 277 p., p.85

2.2. La distorsion des dimensions

Elle n'a plus désormais que des souvenirs : la fin du récit est saturée du champ lexical du souvenir et du passé⁴⁵⁷. Les deux amoureux devraient pouvoir se retrouver autour de ce thème qui prédominait chez le jeune homme. Mais lui aussi a changé :

"Il a depuis longtemps cessé de me faire des déclarations, il ne débite plus de folies, il n'aime pas son métier (...), il a tourné le dos à l'existence et vit à contrecœur." (P., t.II, 427) *

Désormais plus rien n'existe pour Petr, pas même le passé : il ne se soucie plus de rien et ses excès romantiques ont disparu. C'est un homme sorti de la vie qui est auprès de Natalja. Encore une fois, ils sont condamnés à errer dans des espaces différents : elle confite dans ses souvenirs, lui enfoui dans le néant, le symbole de la ruine de leur amour étant une des dernières images de l'œuvre :

"Les braises rouges se sont couvertes de cendre et ont commencé à s'éteindre." (P., t.II, 427) **

Petr parti, pour la dernière fois semble-t-il, Natalja est transférée elle aussi dans le néant : un semblant de sommeil dont la femme de chambre croit devoir l'éveiller. Lorsque la nouvelle se clôt, les deux personnages semblent, pour le lecteur, s'être totalement évanouis.

Ognev, le héros de *Veročka*⁴⁵⁸, est un collectionneur de souvenirs, absolument incapable de vivre l'instant présent. Le récit met en scène cet

⁴⁵⁷ Tous les éléments qui composaient la scène de la promenade à cheval sont repris en écho : les rossignols, le tonnerre, les déclarations d'amour, les odeurs de foin reviennent, mais, loin d'être permanents, ils sont désormais relégués dans un passé lointain.

⁴⁵⁸ Paru en 1887 dans le numéro 3944 de la revue *Novoe Vremja*.

2.2. La distorsion des dimensions

homme qui se souvient des dernières heures passées à la campagne et de ses adieux avec Vera, la fille de son hôte. Tout commence dans un cadre idyllique, où le clair de lune joue un véritable rôle⁴⁵⁹ :

"La lune était haute au-dessus du jardin (...). Ogniov (...) s'imaginait que ce qu'il voyait n'était pas la nature, mais un décor (...)." (P., t.II, 63) *

C'est donc l'impression de vivre dans quelque chose de factice qui le satisfait : il ne se sent si heureux que parce qu'il pense que le monde qui l'entoure est artificiel. De même, c'est Ognev qui mentionne le premier l'amour, ignorant alors que Vera se prépare à lui faire une déclaration enflammée :

"C'est un vrai soir de roman d'amour avec lune, paix et tout le tremblement." (P., t.II, 66) **

Sa tirade sur ce sujet, selon laquelle l'amour ne peut naître qu'à la campagne, renforce certainement la jeune fille dans sa décision, mais ce n'est qu'un leurre. Ognev ne veut pas dire que l'amour ne peut naître que sous les chants des oiseaux et dans les allées sombres : il pense qu'on ne peut éprouver (ou, comme au théâtre, faire semblant d'éprouver) de l'amour que dans un décor fait d'allées sombres et de chants des oiseaux. Seul ce qui est factice est propre à éveiller ses sentiments : il doit en passer par la création d'un cadre artificiel⁴⁶⁰ pour prétendre avoir des sentiments, qu'il

⁴⁵⁹ A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, p.166, considère que, pour ce citadin, un simple clair de lune est comme un événement fantastique.

⁴⁶⁰ A.A. BRAGINA remarque que la description qu'il fait de la jeune fille est en elle-même une description très conventionnelle, qui conviendrait fort bien à un roman sentimental. Cf. "Epitety-Sinonimy v rasskaze A.P. Čexova «Veročka»", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.4, pp.113-118.

2.2. La distorsion des dimensions

n'éprouve pas en général. Ognev est en effet un homme de type cérébral⁴⁶¹, qui ne peut appréhender certaines choses de la vie que par un artifice.

Cet artifice, c'est celui de la mémoire :

"(...) les souvenirs nostalgiques qui inondent les esprits de ses héros et héroïnes, annihilent les frontières entre le passé, le présent et le futur et créent le chaos dans leur perception du temps et de la réalité."⁴⁶²

La perception de la vie réelle est donc atrophiée⁴⁶³, et tout ce qui entoure Ognev est idéalisé, déformé par ce prisme⁴⁶⁴. Le jeune homme est obsédé par l'idée même du souvenir. D'abord, il faut noter que le récit commence ainsi :

"Ivan Ogniov se souvient (...)" (P., t.II, 61) *

Le ton est donné : le récit lui-même n'est que celui d'un souvenir, ce qui lui confère un caractère cyclique, et implique dès le début qu'Ognev est dans une impasse⁴⁶⁵. Ses derniers mots à son hôte montrent bien son unique préoccupation : plus tard, dans la préface de l'ouvrage de statistiques qu'il composera, il écrira qu'il se souvient de lui. Le présent n'a donc finalement qu'une importance relative : il ne sert que de matériau aux souvenirs futurs. Même les habits de Veročka n'ont pas de matérialité

⁴⁶¹ R.L. JACKSON, "Čexov i Prust : postanovka problemy", *Čexovijana, Čexov i Francija, op.cit.*, pp.129-140. Ognev lui-même évoque sa "raison livresque" ("knižnyj razum").

⁴⁶² R.L. JACKSON, *ibid.* ["(...) nostalgické vospominanija, kotorye navodnjajut umy ego geroev i geroin', uničtožajut granicy meždu prošlym, nastojaščim i buduščim i sozdajut kaos v ix oščuščeniï vremeni i dejstvitel'nosti."]

⁴⁶³ R.L. JACKSON, *ibid.*

⁴⁶⁴ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.54, voit dans cette peur de l'engagement la réticence de Čexov lui-même, entièrement dédié à son travail.

⁴⁶⁵ R.L. JACKSON, *op.cit.*

2.2. La distorsion des dimensions

propre, ils ne sont là que pour recréer son image lorsqu'elle aura disparu. Elle-même n'éveille en lui aucun sentiment, mais seulement des souvenirs du temps passé chez ses hôtes, alors même que ce temps n'est pas encore révolu :

"Ognev regardait la tête nue et le fichu de Véra, et, dans son âme, ressuscitaient l'un après l'autre les jours du printemps et de l'été ; (...)" (P., t.II, 66) *

Alors qu'elle le raccompagne sur le chemin, manifestement émue, il ne songe qu'à lui raconter, comme un véritable récit en abyme, comment ils se sont rencontrés, et quelles étaient leurs activités. Cette période de sa vie n'est pas encore terminée qu'il l'a déjà transformée en souvenirs. Comme il l'avait fait avec son père, il évoque alors pour Veročka leur prochaine rencontre, lors de laquelle ils évoqueront le passé, c'est-à-dire le présent. Continuellement, Ognev se place donc en dehors du temps, à des années du présent, et le contemple avec la bienveillance de celui qui sait comment l'histoire se termine, mais aussi avec l'incompréhension de l'étranger⁴⁶⁶.

Mais cette félicité ne peut durer : la jeune fille a un aveu à faire, qu'elle tente de repousser avant de lancer à son compagnon :

"Je... je vous aime !" (P., t.II, p.70) **

Tout se désagrège alors pour Ognev : le paysage devient étranger et hostile, la jeune fille insignifiante et pitoyable. Il croit ne pas entendre ce qu'elle lui dit, et pourtant peut se le rappeler, plus tard, au moment où il

⁴⁶⁶ "Je les voyais comme je n'avais jamais vu personne (...). Pourtant je ne les entendais pas et j'avais peine à croire à leur réalité." A. CAMUS, *L'Étranger*, Gallimard, Folio, 1942, 17.5 cm, 186 p., p.18.

2.2. La distorsion des dimensions

livre ce récit. C'est que les paroles prononcées, les choses vécues, n'ont aucune existence réelle tant qu'elles ne sont pas passées par sa mémoire. La suite est logique. Il n'est capable de répondre à l'aveu de Vera que par des banalités qui semblent sorties tout droit d'un rapport administratif :

"Je vous suis très reconnaissant, Mademoiselle, quoique je sente que je n'ai nullement mérité... de votre part... pareil sentiment. Deuxièmement, l'honnêteté me force à reconnaître (...)." (P., t.II, 72) *

Le déni d'amour d'Ognev est suffisamment clair : la jeune fille s'éloigne et rentre chez elle, tandis qu'il la raccompagne par obligation. Ses pensées se brouillent, parce qu'il pressent qu'il passe à côté du bonheur, et il tente de le rattraper malgré tout, en utilisant le seul vecteur qui lui convienne :

"Pour se stimuler, il regardait (...) les traces de ses petits pieds sur la poussière du chemin, se rappelait ses paroles et ses larmes (...)." (P., t.II, 73) **

Mais la rencontre perdue et existe encore, et le souvenir, matérialisé par les "traces" dans la poussière⁴⁶⁷, est impuissant à conjurer le présent. Ce n'est qu'après que la jeune fille a disparu que le souvenir peut advenir, et par là même recréer l'illusion de l'amour et du bonheur possibles. Ognev retourne sur ses pas, dans une symbolique très forte, et, ressuscitant le passé, tente de donner corps au présent :

"Tout en cherchant un stimulant dans ses souvenirs (...) il se hâtait vers le jardin." (P., t.II, 74) ***

⁴⁶⁷ La poussière peut être vue comme un symbole du passé, de ce qui n'est plus.

2.2. La distorsion des dimensions

C'est trop tard, le temps où le bonheur était possible est passé : la jeune fille est enfermée dans la maison et n'en sort pas, seul un chien constate la présence d'Ognev dans le domaine. *Veročka* n'est donc pas tant le récit d'un amour contrarié, qu'une vie pénible aurait rendu impossible, comme le pense Ognev, que celui d'une incapacité totale à être dans l'instant, c'est-à-dire à être tout simplement, puisque le présent est la seule modalité concrète qui soit donnée à l'homme.

Le récit *Dom s mezoninom* a subi un changement de titre au cours de sa création. Dans sa correspondance, Čexov écrit :

"J'écris maintenant un petit récit *Ma fiancée*. J'ai eu jadis une fiancée... On l'appelait ainsi «Missious». Je l'aimais beaucoup. C'est cela que je décris."⁴⁶⁸

Le changement de titre pour la version définitive est significatif : il n'a plus fonction de sommation, mais de citation. Cela indique le déplacement de l'intérêt depuis l'héroïne (et avec elle, l'anecdote) vers le lieu de l'action. Ainsi, ce n'est peut-être plus l'amour d'une femme qui prime, mais le caractère enchanteur d'un lieu⁴⁶⁹. Le titre définitif contribue à créer une atmosphère beaucoup plus mystérieuse que le titre initial, en ceci qu'il faut attendre quinze pages avant de découvrir ce qui aurait été révélé dès l'abord par celui-ci : la relation amoureuse entre le narrateur et une jeune fille de 17 ou 18 ans, Ženja - relation qui se termine abruptement lorsque Lida, la sœur de Ženja, hostile au peintre, découvre l'amour qui les

⁴⁶⁸ Lettre à E.M. Savrora, 26/11/95

⁴⁶⁹ A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, p.178, ne partage pas cette opinion, puisqu'il considère que la maison à mezzanine n'a aucun rôle dans l'histoire.

2.2. La distorsion des dimensions

lie et envoie Ženja à l'autre bout du pays. Mais il n'y a pas ici de bourreau ni de victime, parce que l'amour entre Ženja et le peintre n'est pas viable, avec ou sans l'intervention de la sœur : l'attraction irréversible pour le passé, mais aussi le caractère onirique de la rencontre et du paysage le vouent à l'échec.

Le narrateur est un peintre, un noble oisif. L'ensemble de la nouvelle est placé sous le signe de l'étrangeté, du rêve. C'est d'abord grâce à un acte manqué que le peintre voit pour la première fois la maison à mezzanine et ses occupantes :

"Un jour, en rentrant chez moi, je pénétrai par mégarde dans une propriété inconnue" (P., t.III, 559) *

La traversée du jardin est un véritable chemin initiatique, semblable à celui d'un conte de fées : il fait nuit, les arbres forment comme une muraille, la végétation est à l'abandon, tout est vieux et lugubre :

"Il n'y avait pas de vent, il faisait sombre, seule tremblait sur les cimes une vive lueur dorée qui irisait les toiles d'araignée."
(P., t.III, 560) **

Soudain, dans le scintillement d'un clair de lune qui se reflète dans l'étang, apparaît la maison, dont le portail est orné de lions en pierre qui évoquent pour le lecteur l'image du Sphinx. La croix flamboyante du clocher tout proche est le dernier de cet ensemble de signes qui se présentent au narrateur. Plus tard, alors que Ženja le raccompagne, après une dispute avec Lida au sujet de l'engagement social, l'atmosphère est la même : retour à l'étang qui reflète les étoiles, retour aux lions en pierre, apparition des étoiles filantes, considérées généralement comme un signe céleste. Enfin, après avoir appris que Ženja était perdue pour lui, le narrateur reprend le chemin initial, mais à rebours. A quelques pages

2.2. La distorsion des dimensions

d'écart, la reprise, certes elliptique, de la même description confère au récit un caractère cyclique, figé, où toute action est impossible et inenvisageable⁴⁷⁰.

Dans cette optique, il est possible de comprendre la fonction de ces impressions de déjà-vu qui saturent le texte :

"Un instant, je me sentis sous le charme d'une chose familière (...) comme si j'avais déjà vu ce paysage jadis (...)." (P., t.III, 560) *

Et plus loin :

"Il me sembla que ces deux charmants visages (...) m'étaient depuis longtemps connus." (P., t.III, 560) **

Si le temps est cyclique, alors il est normal de retrouver, à des années d'intervalle, des paysages et des visages connus. Tout, dans ce cas, devient rassurant et même familier, proche.

De même, les pressentiments abondent, et ils concernent aussi bien le peintre que la jeune fille. Ainsi, elle n'est jamais surprise par son arrivée, qu'elle prévoit régulièrement ; elle affirme aussi être prête à sacrifier sa vie pour obéir à Lida. Le peintre est en proie lui aussi à des pressentiments, qu'il ne nomme pas ainsi, mais qui y sont apparentés : à la fin d'une journée particulièrement heureuse chez les Volčaninovy, il repart avec la conviction que cette période va s'achever bientôt ; plus tard, il est effrayé de savoir Lida dans cette maison où vit aussi sa sœur.

C'est que Lida est investie d'un pouvoir maléfique : lorsqu'elle arrive chez le narrateur, elle est annoncée par le froissement des herbes

⁴⁷⁰ De même, à la fin du récit, son ami Belokurov, témoin de sa triste histoire d'amour, est caractérisé des années plus tard comme n'ayant pas changé.

2.2. La distorsion des dimensions

qu'elle déplace, comme un mauvais génie. L'idée seule de sa présence est dérangeante, malsaine comme une malédiction :

"(...) à la pensée qu'au même moment, à quelques pas de moi, dans une des pièces de cette maison se trouvait Lida qui ne m'aimait pas et, peut-être, me détestait, j'étais mal à l'aise." (P., t.III, 577) *

De cette présence presque sorcière, Lida atteste par la dictée qu'elle fait aux enfants : répétant quatre fois le mot "corbeau", elle transforme une phrase simple en une monstruosité syntaxique, qui ressemble plus à une incantation qu'à un texte littéraire, et où la répétition des mots abolit le temps. En outre, le choix du corbeau n'est pas fortuit : oiseau de mauvais augure par excellence, il est celui qui voit l'avenir.

Entre un décor de conte de fées et une jeune femme maléfique, le peintre se nourrit exclusivement, outre de pressentiments, de souvenirs, ce qui est une autre façon d'abolir la dimension temporelle.

Tout d'abord, il ne faut pas oublier que c'est lui le narrateur, c'est-à-dire qu'il évoque, à un moment précis, des faits qui ont eu lieu des années plus tôt. A l'époque de sa rencontre avec Lida, il avait fait appel à ses souvenirs pour comparer l'attitude de la jeune fille à celle d'une jeune Bouriate qu'il avait rencontrée autrefois. Il est clair qu'il vit l'instant présent comme un futur passé, avec le soin d'un collectionneur :

"Je me rappelle sans savoir pourquoi, et j'aime tous ces détails, je garde un vivant souvenir de toute cette journée (...)" (P., t.III, 567) **

Rien ne saurait avoir pour lui la valeur d'un instant : tout est projeté dans un avenir qui sera inmanquablement un passé, tout est rejeté dans un passé rassurant ; autrement dit, aucun fait n'est ancré dans le

2.2. La distorsion des dimensions

présent, c'est-à-dire dans le monde et sa réalité. Les contraintes temporelles sont abolies : le futur est prévu, le présent est comme un souvenir du passé, le passé est idéalisé. Le côté cyclique du récit, déjà évoqué, est sans équivoque. L'affirmation du narrateur selon laquelle il commence à oublier la maison à mezzanine est à prendre avec du recul : non seulement il ne l'oublie pas, puisqu'il en parle ; mais la vraie place de cette maison - et de l'histoire qu'elle a abritée - est dans le passé, puisque c'est là qu'il l'a toujours placée, comme il a toujours transformé son vécu en souvenirs.

Ainsi, parler de la cruauté de Lida, de la passivité du peintre et de Ženja ne peut en soi appréhender toute l'histoire et son dénouement. Il faut bien plutôt voir l'attitude de soumission du peintre et de la jeune fille face à la décision de Lida comme parfaitement normale : ce qu'ils attendent de la vie, c'est un rêve. Ženja vit tout en fiction, comme dans un roman, le peintre ne fait que collectionner le passé, qu'il fixe sur ses toiles. Ils ne sont en rien rattachés à la vraie vie, à la réalité. Leur amour est une illusion, un mirage, et il ne peut que le rester. La réalisation d'un tel mirage est impossible : aucun des deux ne le souhaite de toutes façons. C'est un amour qui s'est développé dans un univers irréel, et qui ne peut accéder au monde réel. Les jeux sont faits d'avance, et ce n'est pas Lida qui fait basculer une histoire d'amour dans le drame, c'est l'histoire d'amour elle-même qui n'est pas viable, de par sa nature.

Dom s mezoninom n'est pas un débat d'idées⁴⁷¹, et il est impossible de réduire le texte à une opposition entre les bons et les méchants, ou entre deux conceptions de l'acte politique. En revanche, il faut rapprocher ce

⁴⁷¹ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.61, considère que les discussions politiques éclairent les sentiments des personnages, mais ne défendent aucune thèse en particulier.

2.2. La distorsion des dimensions

récit de *Veročka*. De même qu'Ognev, le peintre se contente d'accumuler les impressions, les sentiments, et de les thésauriser pour l'avenir, où il les contempera avec bonheur à travers le doux filtre des années passées. Comme Ognev, il est incapable de faire accéder aucun de ses désirs à la réalité, puisqu'il vit en dehors d'elle. Mais dans *Veročka* il y a un vrai drame, un vrai déchirement : l'héroïne est brisée par l'attitude d'Ognev. Dans *Dom s mezoninom*, l'homme et la jeune fille sont de même nature, et aucun des deux ne souffre réellement. C'est peut-être le signe d'un pessimisme grandissant, ou bien encore son contraire : là où l'on ne vit pas vraiment, la souffrance n'a pas prise sur nous.

* * *

Vers l'abolition de la souffrance

La plongée en apnée dans un autre monde, fait de citations littéraires, d'œuvres d'art, de villes mythiques ou de souvenirs envahissants constitue une étape rassurante dans la vie des personnages tchékhoviens, presque une réussite. Certes, quelques uns d'entre eux souffrent encore, et multiplient les moyens pour apaiser leurs douleurs. Pourtant, les solutions se radicalisent : il ne s'agit plus seulement d'intégrer à sa vie des fioritures qui l'améliorent, mais au contraire d'intégrer sa vie dans un cadre exact, limité, d'artifices et de croyances, en échappant aux contraintes les plus essentielles.

Ainsi, le professeur de lettres, Irina, Ol'ga, Fedotik, Maša et les autres se cachent-ils derrière leurs illusions, leurs obsessions. Mais ce n'est pas encore là qu'est la solution : Platonov est tué comme un vulgaire héros de mauvais roman ; Laevskij, perdant ce caractère littéraire qui le rendait

Vers l'abolition de la souffrance

crédible et attachant, se transforme en employé de banque ; Solenyj, hanté par la poésie, devient un assassin ; Jérusalem est trop loin, Paris trop agité, Moscou inaccessible.

Quand la fiction et le déplacement géographique, même en pensée, ne suffisent pas, il faut recourir à l'abolition d'une autre dimension, la plus fondamentale peut-être : le temps. Qu'il s'évapore, se dilate, se fige ou se répète. Presque tous les personnages qui ont manipulé le temps sont définitivement hors de la réalité, et, si le bonheur n'est pas là, il n'y a plus de malheur non plus. Il suffit de tenir les fils.

3. Un monde à figure humaine

TROISIEME PARTIE

3. UN MONDE A FIGURE HUMAINE

3. Un monde à figure humaine

Rien de ce qui arrive réellement n'a la moindre importance

Oscar Wilde ⁴⁷²

Que leurs tragédies intimes soient légères ou terribles aux yeux du lecteur, les personnages tchékhoviens essaient de se préserver en les faisant disparaître, souvent par un simple artifice qui efface le symptôme sans guérir la cause. Il est possible en effet, en payant un prix parfois exorbitant, de construire son propre monde, dont on a fixé les limites et les enjeux :

"Dans un monde qui n'a pas de signification, chaque homme surmonte l'absurdité du cosmos en se projetant dans un monde sain."⁴⁷³

Loin des tourments de la réalité, les personnages que j'étudierai ici s'inventent un monde à leur mesure. Un monde où ils jouent le rôle qu'ils auraient aimé tenir dans la vraie vie, un monde où les règles sont simples, facilement applicables, aisément repérables, un monde enfin où tout a un sens. Pour le lecteur, il s'agit d'une incursion dans ce que l'homme a de plus intime, de plus secret et de plus impénétrable.

Au fil des œuvres, il s'agit de moins en moins de fragments épars d'un deuxième monde qui viendraient s'intégrer dans une vie par ailleurs normale ; et de plus en plus d'une vision d'une autre vie, qui formerait un tout. Ainsi, A.P. Čudakov écrit⁴⁷⁴ :

⁴⁷² O. WILDE, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young* (1894), Complete Works of Oscar Wilde, London, Glasgow, Collins, 1971, 1216 p., 22 cm. ["Nothing that actually occurs is of the smallest importance."]

⁴⁷³ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.12. ["In a meaningless world, each man overcomes the absurdity of the cosmos by expanding himself into a whole world."]

⁴⁷⁴ A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, p.281. ["Oni manifestirujut mir, ležaščij za predelami dannoj xudožestvennoj modeli."]

3. Un monde à figure humaine

"[Les œuvres] manifestent un monde qui se tient au-delà des limites d'un modèle artistique donné."

De même, P. Bitsilli constate qu'un autre monde perce à travers les œuvres :

"(...) la résolution [de la crise] passe par une fusion «de tout ceci» vers un tout qui laisse supposer (...) une vérité ineffable, un accomplissement et un achèvement dans un autre plan de la réalité."⁴⁷⁵

C'est que Čexov, lors de son séjour à Saxalin, a la confirmation d'une souffrance extrême et infinie, qui ne peut se guérir et qu'on ne peut que masquer ou dénier, pour tenter de la tenir à distance :

"L'indifférence totale, l'indifférentisme total à sa propre douleur et à celle des autres sont indispensables pour vivre sur cette île infernale."⁴⁷⁶

Si certains personnages se contentent d'un univers onirique, où les groseilliers et le billard tissent une toile parfaite, d'autres s'égarent au plus loin de la réalité, revendiquant une folie pathologique qui les conduit dans l'enfer de la psychiatrie, mais aussi les isole plus sûrement que tout autre

⁴⁷⁵ P. BITSILLI, *op.cit.*, p.XI. ["a resolution through the fusion «of all this» into something whole which points to (...) an inexpressible truth, to a fulfillment and completion in another plane of reality."]

⁴⁷⁶ T. SASAKI, "Puškin i Čexov : bor'ba s pustotoj (sxodstvo i različie)", *Čexoviana, Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.88-95.

3. Un monde à figure humaine

artifice d'un monde qu'ils nient de toutes leurs forces et qu'ils finissent par anéantir.

CHAPITRE 3.1.

LE MONDE ONIRIQUE

L'ennui est indescriptible, la douleur insupportable, le monde incompréhensible et invivable. Il faut s'en libérer. La princesse (*Knjaginja*, 1889), dans un angélisme tragi-comique, se voit comme un être absolument pur, idolâtrée des religieux du monastère où elle vient se reposer des agitations mondaines. Šarlotta (*Višnevyj Sad*) n'a pas d'attaches : elle s'invente un monde de marionnettes et de tours de magie, qu'elle contrôle sans efforts. Nikolaj, fonctionnaire aigri, affame sa famille pour s'offrir un lopin de terre et goûter enfin les fruits de ses groseilliers (*Kryžovnik*, 1898), mû par une obsession incurable. Dušečka (*Dušečka*, 1899) n'a pas de vie personnelle : elle la calque aveuglément sur celle des hommes de sa vie. Čebutykin (*Tri Sestry*) affirme sans rire que tout est équivalent sur cette terre et que rien n'a d'importance : il incarne l'indifférence absolue.

Tandis qu'Ivanov (*Ivanov*) tente un nouveau départ, que sa femme agonise et que Saša se leurre, alors que les relations sont tendues à l'extrême entre tous les personnages, l'un d'entre eux fait totalement abstraction de ces gens qui se déchirent autour de lui. Kosyx, fonctionnaire bienheureux et joueur maniaque, joue aux cartes comme un possédé du début de l'acte II à la moitié de l'acte IV. Ses répliques jalonnent la pièce : la façon dont les conversations du salon se mêlent renforcent le naturel de la scène mais aussi l'impression que Kosyx est définitivement hors du monde. Il apparaît

3.1. Un monde onirique

ainsi dans six scènes, et dans chacune son discours n'aborde qu'un seul thème : il joue aux cartes, ou raconte une partie de cartes, ou évoque la façon de jouer aux cartes des autres personnages, ou les compare à des figures de cartes. Sa ligne est tracée, semble-t-il pour l'éternité : il joue.

Dans le salon des Lebedev, où l'hôtesse met en place une série de subterfuges pour ne pas nourrir ses invités, il n'y a effectivement rien d'autre à faire : la première scène de l'acte II le trouve, avec d'autres, assis à la table de jeu, sourd à toute autre conversation. A la scène suivante, le revoici, mais cette fois en colère parce qu'il a perdu, par la faute de sa partenaire, d'après lui, parce qu'il ne sait pas jouer, d'après elle. Ses deux répliques dans cette scène le montrent obsédé par cette défaite, cherchant appui auprès de ses hôtes :

"J'avais à carreau : l'as, le roi, la dame, et une suite de huit cartes (...)" (P., t.I, II, 2, 225) *

"J'ai à carreau : l'as, le roi, la dame, et une suite de huit cartes..." (P., t.I, II, 2, 226) **

Personne ne s'intéressant à lui, il continue ses lamentations, cette fois sous la forme la plus appropriée : le petit monologue de la scène 8 n'a pas d'autre fonction que de souligner son obsession. Les paroles prononcées sont les mêmes que quelques scènes plus haut, sans aucune variation dans ses pensées :

"J'ai à carreau : l'as, le roi, la dame, et huit cartes à la file (...)." (P., t.I, II, 8, 239) ***

Lorsque Kosyx réapparaît sur scène, à l'acte III, cette partie de cartes est oubliée, seulement chassée par une autre, qui s'est soldée encore par une défaite. A nouveau, le joueur entame sa tournée de lamentations, se

3.1. Un monde onirique

plaignant auprès de Lebedev et Šabel'skij, alors que ceux-ci viennent d'évoquer la mort prochaine d'Anna. La litanie reprend, entrecoupée des répliques des autres personnages, qui le somment de se taire :

"- J'ai l'as, la dame gardée, l'as et une tierce au dix à pique...

(...)

- Vous comprenez, l'as, la dame de trèfle gardée, l'as et une tierce au dix à pique...

(...)

- Et d'un coup, la catastrophe : l'as de pique qui se fait couper d'emblée..." (P., t.I, III, 3, 249) *

Lorsque Šabel'skij, pour le faire cesser, saisit un revolver, Kosyx crie au scandale, affirmant que l'humanité souffre de l'indifférence générale. Mais lui-même ne s'intéresse à rien, et reste incapable de regarder le monde avec d'autres yeux que celui du joueur. Ainsi, lorsque L'vov, à l'acte IV, lui demande ce qu'il pense d'Ivanov, il ne peut répondre qu'une chose : Ivanov joue mal et, par conséquent, il n'est pas honnête. Quant à Saša, elle n'existe même pas en tant que personne :

"C'est la dame d'atout." (P., t.I, IV, 4, 268) **

Ces deux dernières observations montrent que l'obsession de Kosyx est destructrice : le jeu l'emporte sur la réalité, les joueurs sur les personnes. Il formule un jugement moral sur ceux qui l'entourent à partir de données strictement limitées au jeu, et ce jugement moral lui-même renvoie encore au jeu. L'impasse est totale : l'ennui dévorant l'a conduit à nier le monde alentour, qui s'est complètement effacé.

3.1. Un monde onirique

Tout est faux dans la vie de la princesse (*Knjaginja*⁴⁷⁷), à commencer par elle-même. Elle n'est d'ailleurs désignée qu'une seule fois par son nom, Vera Gavrilovna, au tout début du récit. Ensuite, elle n'est plus qu'un rôle, celui qu'elle s'est attribué : la "princesse" dévouée et dévote, qui fait le bien autour d'elle et que le monde admire et adore. Comme Ol'ga dans *Poprygun'ja*, la princesse tient la voix principale dans le récit, au détriment du narrateur : les marques de la subjectivité y sont prégnantes, bien que quasiment implicites. Tout ce qui se dit et se passe est donc rapporté à travers le regard que porte la princesse sur le monde. Et ce regard est tellement oblique qu'il déforme tout ce qu'il voit.

La princesse s'ennuie mortellement dans sa vie mondaine, où elle n'est qu'une princesse parmi d'autres. Pourtant, il lui faut en quelque sorte s'efforcer d'être malheureuse, en se remémorant toutes ses peines. A la ville, son mari ne lui est pas dévoué, elle doit gérer à la fois une fortune colossale et des dettes qui le sont tout autant, et même les domestiques lui manquent de respect. Mais c'est parce qu'ils ignorent ses qualités profondes :

"Elle sourit et pensa que, si tous ces gens pouvaient pénétrer dans son âme et la comprendre, ils seraient tous à ses pieds..."
(P., t.II, 673) *

Elle s'est donc trouvé des activités passionnantes au milieu des religieux, des pauvres et des malades - activités qu'elle mène comme une lutte pour la médaille de la plus charitable des princesses. Lorsqu'elle arrive au couvent, tous les moines s'empressent de la saluer, on lui sert ses plats préférés, et elle se sent dans une paix exquise, convaincue d'être à la fois une grande mystique et un apport d'air pur pour les malheureux religieux.

⁴⁷⁷ Paru en 1889 dans le numéro 4696 de *Novoe Vremja*

3.1. Un monde onirique

Mais elle seule est l'objet de son propre intérêt : à tous ceux qu'elle rencontre, elle demande d'abord si elle leur a manqué et s'ils la reconnaissent.

Son égocentrisme n'a pas de bornes. D'une part tout ce qui l'entoure semble n'exister que pour son confort et son plaisir. Ainsi, la chambre dans laquelle elle est logée :

"(...) le calme, les plafonds bas, (...) les modestes rideaux aux fenêtres, tout cela la touchait, l'attendrissait (...)." (P., t.II, 662)*

D'autre part, elle pense être la condition indispensable au bonheur des autres : elle se compare à l'oiseau qui égaie l'ermite dans son refuge et s'imagine les réactions d'autrui à son égard. La princesse se voit comme une femme merveilleuse, grâce à qui l'univers est plus beau :

"Son sourire affable, gai, son doux regard, (...) bref toute sa petite personne bien tournée, vêtue d'une simple robe noire, devait, par son apparition, éveiller, chez ces hommes simples et austères, un sentiment d'attendrissement et de joie. En la regardant, chacun d'eux devait se dire : « Dieu nous a envoyé un ange...»" (P., t.II, 663) **

Une telle fatuité est insupportable pour le médecin du couvent, qui a été son employé pendant des années avant qu'elle ne le congédie sans raison. Encouragé par la princesse elle-même, qui perçoit son hostilité comme à travers un voile, il dresse d'elle le portrait que tous pourraient faire. Il énumère les catastrophes humaines que génère la princesse : ses domestiques, renvoyés par quelque caprice, meurent de faim ; ceux qui travaillent pour elle, scientifiques ou intellectuels, sont méprisés ; les enfants sont battus pour aller à l'école qu'elle a fait construire et où elle enseigne elle-même ; les vieillards ont été raflés comme des criminels pour remplir

3.1. Un monde onirique

l'hospice qu'elle a bâti, où ils sont entassés dans l'attente de ses visites ; les moindres la reçoivent avec déplaisir et hostilité, tandis qu'elle se pavane dans ses toilettes et se délecte de mets fins qui ruinent le couvent. Le constat est accablant : la princesse n'a fait que se construire un terrain de jeu grandeur nature, où les êtres humains ne sont que des pions destinés à la faire valoir dans le rôle qu'elle s'est écrit sur mesure - celui de l'ange ou de la sainte.

La réaction de la princesse est tout à fait dans l'ordre des choses : l'étonnement la submerge, puis les larmes - motivées non pas par une brusque prise de conscience de la vérité, mais par la douleur de l'imcompréhension. Lorsque le médecin la quitte, elle prolonge le drame : se regardant dans un miroir, qui ne reflète rien d'autre que ce qu'elle veut y voir⁴⁷⁸, elle abandonne le rôle de l'ange bienfaiteur pour celui de la sainte martyre, abandonnée des hommes, et y trouvant encore plus de félicité :

"Elle pleurait et pensait qu'il ferait bon se retirer dans le couvent pour toute sa vie : (...) seuls Dieu⁴⁷⁹ et le ciel étoilé verraient ses larmes de martyre." (P., t.II, 672) *

Le lendemain, alors qu'elle quitte provisoirement le couvent pour se rendre en visite chez une amie, le médecin lui présente ses excuses. Dans sa grande bonté, en plein cœur d'une comédie dont elle est le premier

⁴⁷⁸ C'était déjà le cas dans *Krivoje Zerkalo* en 1883. La seule mention d'un miroir révélateur se trouve en 1885 dans la nouvelle *Zerkalo*. Le miroir montrait alors à une jeune fille périssant d'ennui une suite de tableaux mélodramatiques, simple anticipation des malheurs que la vie lui réservait.

⁴⁷⁹ E.I. GRIGOR'EVA, "Kategorija sud'by v mire Puškina i Čexova (K postanovke problemy)", *Čexoviana, Čexov i Puškin, op.cit.*, pp.128-136, constate que plus l'héroïne en appelle à des forces supérieures, plus elle est discréditée.

3.1. Un monde onirique

rôle⁴⁸⁰, elle lui pardonne, gardant toujours à l'esprit le sentiment de sa supériorité :

"Elle songeait qu'il n'est pas de plus grande jouissance que d'apporter partout de la chaleur, de la lumière et de la joie (...)." (P., t.II, 674) *

Aucune des accusations du médecin n'a eu d'effet sur elle. Bien au contraire, tout ce qu'il lui a dit n'a servi qu'à la renforcer dans ses erreurs, qu'à confirmer son opinion d'elle-même. Que les vieillards dépérissent à l'asile, que les uns et les autres soient traités comme des animaux domestiques n'a aucune importance, puisque personne d'autre n'existe, à part la princesse elle-même, centre de l'univers et condition sine qua non du bonheur de l'humanité. Le récit se clôt sur la répétition d'une exclamation où elle constate qu'elle est heureuse. Certes, puisque rien ne pénètre dans son monde, fruit unique de son imagination, entièrement construit sur des chimères, pareil à un autel à sa gloire personnelle.

Le long récit *Moja Žizn*⁴⁸¹ (*Ma Vie*) met en scène un jeune noble Misail, qui a décidé d'être travailleur manuel, s'attirant ainsi les foudres de son père, un architecte sévère et avare, qui finit par le renier. Mais son choix de vie émeut une jeune fille de bonne famille, Marija Viktorovna. La jeune fille est présente à toutes les mondanités, où Misail officie comme peintre.

Le portrait que Čexov dresse d'elle, par l'intermédiaire de son narrateur Misail, est assez cruel dans sa tonalité ironique :

⁴⁸⁰ "s'efforçant de ressembler à un oiseau" (P., t.II, 674). ["starajas' poxodit' na ptičku"]

⁴⁸¹ Paru en 1896 dans les compléments mensuels n°10, 11, 12 de la revue *Niva*

3.1. Un monde onirique

"Comme c'était un pur produit de la capitale, on lui accordait le droit de faire des remarques au cours des répétitions, ce dont elle s'acquittait avec un charmant sourire plein d'indulgence (...)." (P., t.III, 591) *

Il semble que Misail lui plaise. Mais ce n'est pas exactement l'homme que Marija apprécie, c'est le rang qu'il occupe désormais, paria chez les riches, homme libre mourant de faim un jour sur deux :

"(...) vous êtes maintenant le personnage⁴⁸² le plus intéressant de la ville." (P., t.III, 619) **

La jeune femme semble partager les vues politiques de Misail, envier les travailleurs et désirer une vie plus simple. Pourtant, ses moindres paroles sont discréditées aussitôt : après quelques mots sur la nécessité de travailler, elle se lance dans un récit de sa vie à Saint-Pétersbourg, lorsqu'elle y apprenait le chant. Quand elle affirme solennellement qu'il faut changer de vie, sa pensée tourne court et elle conclut abruptement en changeant de sujet.

Il est donc tout à fait significatif que la première apparition de Marija Viktorovna s'effectue dans un décor de théâtre, parce qu'elle ne fait, finalement, que jouer un rôle :

"(...) j'avais l'impression qu'elle m'avait parlé quelques instants plus tôt de richesse et de confort non pas sérieusement mais pour imiter quelqu'un." (P., t.III, 624) ***

Mais Marija n'est absolument pas consciente de sa fascination pour les rôles, les personnages et les masques : elle assure à Misail qu'elle

⁴⁸² Cette traduction de la Pléiade est assez éloignée du texte original : "personnage" traduisant "čelovek" (homme). Mais elle a le mérite d'exposer clairement les connotations du discours de Marija.

3.1. Un monde onirique

n'aime pas le théâtre, alors même qu'elle ne parle que de tours de chant, de représentations et d'opéra. Elle semble même s'être persuadée d'être capable de gérer un domaine agricole, seulement parce qu'elle a une bibliothèque entière consacrée à ce sujet. Elle projette d'ailleurs de s'installer dans un domaine de son père, mais ce projet est déjà teinté d'irréalisme :

"Mon rêve, mon doux rêve, c'est d'aller m'installer à Doubétchnia dès le début de mars. (...) Mon père m'a promis de me donner Doubétchnia et j'y ferai ce qui me plaira." (P., t.III, 632) *

C'est un simple caprice, qui tente de masquer l'ennui qui préside à sa vie, comme elle le signale dès leur première rencontre à Misail, et ne cesse de le répéter à chaque occasion⁴⁸³ : elle veut y trouver un remède. Ce remède sera d'une part le domaine, offert par son père comme un jouet à un enfant ; d'autre part, Misail lui-même, qu'elle conquiert en faisant miroiter devant lui l'assurance d'une vie vraiment simple et réellement productive, qui répondrait mieux à ses exigences politiques et morales.

L'installation dans le domaine fait partie du jeu, de même que le mariage, qui pourrait figurer dans un tableau⁴⁸⁴ :

"(...) on aurait dit une talentueuse actrice qui jouait à la petite-bourgeoise." (P., t.III, 639) **

Le père de Marija lui-même est conscient que sa fille ne fait que jouer un rôle, dont elle se lassera assez vite :

⁴⁸³ Cinq occurrences au total, dans la première partie du récit : "Par ennui, j'observe chaque jour de mes fenêtres ce qui se passe (...)" (P., t.III, 593) ; "J'ai tant envie de parler !" (P., t.III, 619) ; "Je m'ennuie à mourir." (P., t.III, 622) ; "Que vous êtes ennuyeux aujourd'hui !" (P., t.III, 625) ; "La ville m'ennuie jusqu'à l'écœurement." (P., t.III, 631)

⁴⁸⁴ Voir *Poprygun'ja*, 2.1. *L'obsession de la fiction*

3.1. Un monde onirique

"Il appelait notre mariage et notre vie une comédie (...)" (P., t.III, 648) *

En effet, après quelques mois de beau temps, où Misail lui-même perd la notion de ce qu'il fait, la jeune femme est déjà lassée de cette vie pénible et probablement fort ennuyeuse pour elle : à aucun moment elle ne travaille la terre qu'elle avait affirmé aimer et souhaité modeler. Elle répète les mêmes paroles jour après jour, et les désillusions sont trop nombreuses. Ainsi, les paysans sont impolis, ivrognes et paresseux. L'école qu'elle veut faire construire ne voit pas le jour. Tout ce qu'elle avait prévu dans ses moindres détails est impossible à mettre en place, mais elle n'en comprend pas les raisons et n'a même pas une idée globale de la réalité :

"Je disais à ma femme qu'elle voyait les taches qu'il y avait sur la vitre mais qu'elle ne voyait pas la vitre (...)" (P., t.III, 656)**

La seule façon de continuer son rêve, c'est d'en changer. Six mois après le mariage, au matin d'une nuit particulièrement agitée au domaine, elle fait ses bagages et quitte son mari pour rentrer à la ville, où l'attend une fois de plus son terrain de prédilection : la scène. Lorsque Misail la revoit, elle est en effet en train de chanter en vue d'une représentation mondaine. Plus tard, elle lui écrit de Saint-Pétersbourg, lui annonçant qu'elle a beaucoup de succès en tant que chanteuse, qu'elle part en Amérique voir une exposition, et lui demandant le divorce. La comédie continue donc pour Marija, avec seulement quelques changements de personnages, quelques ajustements dans les rôles qu'elle joue, symbolisés par la devise qui figure sur sa bague :

3.1. Un monde onirique

"Tout passe."⁴⁸⁵ (P., t.III, 674) *

D'un divertissement à l'autre, Marija traverse l'existence comme dans un brouillard, cherchant continuellement à se désennuyer, sans jamais se soucier du mal qu'elle peut causer, insensible à tout ce qui l'entoure et qui n'est pas à son service, changeant simplement de partition.

La vie des Turkin aussi est une comédie dont ils sont les personnages principaux. Lorsque le héros éponyme du récit *Ionyč* arrive dans la petite ville provinciale de S., il est conquis par le mode de vie de ces nobles oisifs. Chez eux, la vie est très différente de celle qu'il connaît, faite de miséreux et d'épidémies, pour la simple raison qu'elle est entièrement factice.

Toute leur maison ressemble à un décor de maison, parfaitement maîtrisé et impeccablement dirigé, où le moindre détail est réglé d'avance : le parc est ombragé et les rossignols y chantent, comme dans tout parc qui se respecte ; de la cuisine montent des bruits de couteaux si parfaitement appropriés qu'ils semblent des bruitages, et des odeurs si délicieuses qu'elles paraissent artificielles. Les fauteuils sont profonds comme au théâtre ou dans les romans, et pourtant ce n'est pas cette demeure étrange que le jeune médecin considère comme factice, mais ce qui lui est extérieur :

"Dans les fauteuils doux et profonds on savourait le repos (...), on comprenait mal que le gel redoublât et que le soleil éclairât de ses froids rayons une plaine enneigée (...)." (P., t.III, 803) **

⁴⁸⁵ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.148, remarque que Misail pense exactement le contraire : "rien ne passe" ["ničto ne proxodit"].

3.1. Un monde onirique

Les membres de la famille semblent eux aussi être des personnages de fiction, mus par des fils qui leur font faire et dire toujours les mêmes choses, exclusivement artificielles. La maisonnée est ainsi qualifiée :

"Les Tourkine (...) donnaient le spectacle de leur talent dans une atmosphère de gaieté et de simplicité cordiale." (P., t.III, 801) *

En effet, Ivan Turkin est passionné de théâtre et joue parfois la comédie. Sa femme le compare d'ailleurs à Othello. Mais son véritable péché mignon est de faire des jeux de mots, inutiles et répétitifs, qui lui servent de faire-valoir pour ce qu'il croit être son originalité :

"Les étymologies absurdes, les combinaisons artificielles de suffixes, les contaminations, les calembours oiseux - son «humour» est une déformation du sens des choses, une forme vide sans contenu."⁴⁸⁶

Sa femme écrit des romans sentimentaux qu'elle lit à son public de privilégiés mais ne publie pas - romans qui, comme le genre s'y prête, sont dans un déni total de la réalité, racontant l'amour très pur d'une belle et bonne comtesse pour un malheureux peintre. Même le domestique, dressé comme un animal de cirque, joue un rôle dans la petite comédie mise au point par les Turkin : levant le bras, il lance une réplique tragique sur ordre de son maître.

Quant à sa fille, la jeune Ekaterina, surnommée "Kotik" (petit chat), elle joue du piano comme pour un récital, devant un

⁴⁸⁶ V.A. MIXEL'SON, *op.cit.* ["Vzdornye etymologii, neestestvennyye kombinacii suffiksov, kontaminacii, pustoporožnie kalambury - takov ego «jumor», iskaženie smysla veščej, pustaja forma bez soderžanija."]

3.1. Un monde onirique

public admiratif, alors que, selon les réflexions de Starcev, son jeu est si peu en nuances qu'il en est déplaisant. Pourtant elle est séduisante, de par son caractère artificiel même, qui permet à Starcev quelques illusions :

"Il pouvait lui parler de littérature, d'art" (P., t.III, 807) *

Pour la séduire, il s'inspire de ce qu'il croit pouvoir lui plaire : un poème de Puškin, "Noč" (1823), mis en musique par A. Rubinstein, Rimskij-Korsakov, Mussorgskij et Grečaninov, dont il fredonnait auparavant un vers :

"J'ai un désir passionné, une soif ardente d'entendre votre voix"(P., t.III, 807) **

Mais cette déclaration n'est pas reconnue par la jeune fille, et sa demande en mariage rejetée : Kotik a en tête d'aller au conservatoire étudier la musique, persuadée d'être une grande pianiste, et encouragée dans cette illusion par ses parents.

L'existence des Turkin est si mécanique qu'elle se répète jusque dans ses moindres détails, même des années plus tard. Ainsi, la mention des bruits de couteaux et des odeurs d'oignons venant de la cuisine revient deux fois dans le récit, comme un décor immuable que rien n'altère. Le jeune domestique, bien des années plus tard, continue de déclamer sa réplique tragique, tandis que Mme Turkina empile de mauvais romans dans ses placards et qu'Ivan Turkin clôt le récit par un de ses éternels jeux de mots, jamais renouvelés. Seule Kotik a perdu ses illusions sur son talent de pianiste, mais elle se raccroche à la possibilité d'épouser Starcev, ce qui lui

3.1. Un monde onirique

permettrait de continuer à vivre comme elle le faisait, dans une permanence mortifère.

Le héros de *Sledovatel'*⁴⁸⁷ a eu le privilège de vivre quelques mois, ou peut-être quelques années, dans une illusion salvatrice qui adoucissait sa peine. Il a toujours cru que le décès de sa femme était inexplicable, et qu'elle ne l'avait prévu que par un des mystères de la vie. Feignant de rapporter au médecin un simple témoignage sur un événement qu'il a eu l'occasion de constater et qui lui est étranger, il énonce les faits d'une manière à la fois simple et calme :

"Elle avait dit qu'elle mourrait tel jour, et elle est morte." (P., t.II, 154) *

Son discours entier recèle un large champ lexical qui renvoie au surnaturel : "énigmatique" ["zagadočnyj"] revient à deux reprises, de même que "pressentiment" ["predčuvstvie"], alors qu'on compte quatre occurrences pour "étrange" ["strannyj"] et "prédiction" ["predskazanie"]. Le "mysticisme" ["misticism"], le spiritisme ["spiritizm"], la "voyante" ["gadalka"] sont aussi évoqués, et les adjectifs qui renvoient à l'obscurité ["mračnyj", "temnyj"] sont omniprésents.

Le calme du juge s'explique donc principalement par ce recours à l'inexplicable : la mort de sa femme est à ranger aux côtés de ses étranges prémonitions, parmi les événements sur lesquels la volonté de l'homme n'a pas prise. Ce n'est pas de la douleur qu'il ressent, mais une sorte de satisfaction à avoir approché de si près un phénomène irrationnel, auquel il

⁴⁸⁷ voir 1.2.4. *le suicide*

3.1. Un monde onirique

n'imagine même pas qu'il puisse y avoir une cause logique. A ce titre, l'enchaînement des répliques est significatif :

"«Alors ? expliquez-moi de quoi elle est morte. (...)»".

Tout en réfléchissant, le docteur contemplait le ciel.

«Il aurait fallu faire son autopsie, fit-il.

- Pourquoi ? (..)»" (P., t.II, 157) *

L'étonnement du juge montre bien que la question qu'il avait posée auparavant n'était que pure rhétorique : en aucune manière, il ne pensait avoir de réponse du médecin. Il attendait seulement que celui-ci restât, comme lui, stupéfait devant la révélation d'un ordre irrationnel, et s'inclinât face à l'inexplicable.

Or il se trouve que le médecin prend le phénomène à rebours, en toute objectivité : la mort de la femme a une cause précise, cachée sous le galimatias des prédictions et pressentiments dont le juge a saturé son récit. Il conclut que la jeune femme s'est empoisonnée, et parvient même à en trouver la raison : elle avait découvert que son époux avait eu une aventure. Pour le juge, cette révélation est d'abord très difficile à accepter :

"je ne peux admettre qu'elle se soit empoisonnée. " (P., t.II, 158) **

Il a vécu si longtemps dans l'illusion qu'il s'était créée, sous l'impulsion des demi-vérités proférées par sa femme, qu'il lui est insupportable d'être confronté à la fois à la vérité et à la réalité. Il se retourne donc contre le médecin qui les lui a montrées :

3.1. Un monde onirique

"pourquoi m'avez-vous fait cadeau de cette maudite idée, docteur!" (P., t.II, 159) *

V. Šklovskij⁴⁸⁸ considère que le sujet du récit est le refus du mari de penser aux conséquences de ses actes, et qu'il est d'autant plus fautif qu'en tant que juge d'instruction il aurait dû deviner le secret de cette mort anormale. Si ce jugement moral établi d'après la profession me paraît discutable, en revanche il me semble tout à fait évident que le mari a vécu pendant des mois dans le déni le plus total de la réalité. Déni d'abord d'avoir commis une faute en ayant une aventure - attitude décuplée par le pardon instantané, mais artificiel et trompeur, de sa femme. Déni ensuite d'un principe de logique que le médecin lui rappelle : il suffit de poser le problème de la bonne façon pour qu'il trouve sa solution. Victime d'une sorte d'hallucination orchestrée là encore par sa femme, il n'a vu que ce qu'elle lui montrait, à savoir le surnaturel, tandis que le réel restait invisible à ses yeux. Les yeux désormais désillés, il vit dans une souffrance insupportable, et le lecteur, ému et compatissant devant tant de douleur, reste persuadé que vivre dans l'ignorance et l'illusion est un état infiniment plus enviable et plus doux.

L'intrigue de *Vragi*⁴⁸⁹ (*Ennemis*) reprend la trame ébauchée dans *Zerkalo*, publié en 1885 : un médecin harassé est dérangé par un intrus qui l'entraîne de force chez lui où l'attend un malade. Alors qu'il s'agissait dans *Zerkalo* d'une simple rêverie, il y a dans *Vragi* un élément fictif, mais cette fois le récit repose sur des fondements tragiques. Le héros Kirilov,

⁴⁸⁸ V. ŠKLOVSKIJ, *op.cit.*, p.423.

⁴⁸⁹ Paru en 1887 dans le n°3913 de *Novoe Vremja*

3.1. Un monde onirique

médecin, vient de perdre son fils lorsqu'Abogin vient le supplier de se rendre chez lui où sa femme est malade. L'obstination d'Abogin, son insensibilité absolue aux souffrances de Kirilov et son aveuglement à l'égard de l'état de santé réel de sa femme permettent de le placer aux côtés des personnages les plus déconnectés de la réalité. C'est le contraste entre l'attitude des deux hommes qui montre le mieux l'insensibilité d'Abogin⁴⁹⁰.

Le médecin est submergé par une douleur qui le rend quasiment muet. Après avoir en deux mots expliqué que son fils vient de mourir, il passe dans le salon, puis dans son bureau, et enfin dans la chambre où repose l'enfant et où sa femme le veille. Toute cette scène est décrite par un narrateur omniscient, qui souligne la douleur des parents et la cruauté de leur situation :

"(...) il n'avait ni intentions ni désirs, il ne pensait plus à rien et, vraisemblablement, ne se souvenait déjà plus qu'il y avait un étranger dans le vestibule. (...) La mère, les mains sur le corps de son fils et le visage agenouillé dans les plis du drap, était agenouillée devant le lit. (...). André était non seulement leur fils unique mais leur dernier enfant." (P., t.II, 25-26) *

Face à cette douleur indicible et pourtant sensible dans la moindre attitude de ses protagonistes, figés comme dans une pietà, Abogin parle sans cesse, et ses paroles elles-mêmes ne semblent pas sincères. En effet, dans chacune de ses tirades il est le sujet de la quasi-totalité des phrases, apparaissant ainsi comme étant la véritable victime du drame que vit le médecin :

⁴⁹⁰ B. HAHN remarque, à propos de ce récit que Čexov écrit "plus comme un humaniste que comme un observateur neutre". ["as a humanist rather than a dispassionate observer. "] Cité par C. MEISTER, *op.cit.*, p.59

3.1. Un monde onirique

"Jugez-en vous-même, chez qui voulez-vous que j'aïlle ? Vous êtes le seul médecin de la ville. Venez, je vous en conjure !" (P., t.II, 24) *

Ses propos sont aussi terriblement déplacés et cruels pour celui qui vient de voir son fils mourir :

"On n'aime jamais autant les siens que lorsqu'on est menacé de les perdre." (P., t.II, 29) ** ; "S'il arrive quelque chose, je n'y survivrai pas." (P., t.II, 30) ***

Ces affirmations sont aussitôt démenties par son apparence physique, celle d'un homme élégant et prospère. Le médecin, en revanche, est décrit comme un homme prématurément usé par les souffrances vues et endurées.

Cependant, Kirilov s'incline et le suit chez lui, avec la promesse d'être revenu une heure plus tard. Mais, arrivé chez lui, Abogin se rend compte que sa femme est partie avec son amant, et ne l'avait envoyé chercher un médecin que pour faciliter sa fuite.

Sa colère, démesurée et exhibitionniste, prend la même forme égocentrique que ses craintes antérieures. Abogin ne se soucie en aucune manière de Kirilov, ne prête aucune attention à ses questions, oublie sa promesse de le ramener chez lui et s'épanche, pendant un temps qui paraît infini du fait de l'emploi de nombreux imperfectifs, sur le malheur qui vient de le frapper :

"Il parlait avec fougue, les deux mains sur le cœur, dévoilant sans la moindre hésitation ses secrets de famille (...)." (P., t.II, 34) ****

Son soliloque ne s'arrête que lorsque Kirilov, à bout de nerfs et hors de lui, l'accuse ouvertement de mépriser les hommes. Mais Abogin

3.1. Un monde onirique

n'est pas capable d'entendre ces accusations et encore moins de les accepter. Il a la certitude d'être le seul à éprouver de la souffrance, et, plus encore, à avoir le droit de souffrir :

"Vous perdez la raison ! hurla Aboguine. Cela manque de grandeur d'âme ! Je suis moi-même profondément malheureux et... et..." (P., t.II, 35) *

Le médecin part enfin, non sans avoir dit au mari trompé ses quatre vérités, mais cela n'a pas d'importance pour Abogin, qui prend sa voiture pour tenter de retrouver sa femme. De même que le début du récit le montrait monomaniac, obsédé par lui-même et par la maladie de sa femme, la fin le voit toujours clos dans un égocentrisme que rien ne peut entamer, personnage principal et unique d'un mélodrame vulgaire. La terrible conclusion de l'auteur fait état d'une sorte de contagion : oubliant sa propre douleur, sa femme et son fils, Kirilov focalise tous ses sentiments sur Abogin, qu'il hait et méprise violemment. Etre humain doté d'une âme bonne et compatissante au début du récit, Kirilov devient un double d'Abogin : la haine et le mépris prennent toute la place dans son cœur pour toujours. Le médecin typique des œuvres de jeunesse de Čexov, défini par D. Rayfield comme profondément altruiste⁴⁹¹, cède donc la place à un homme qui ne peut plus endurer la réalité, et dont le regard devient entièrement subjectif pour qu'il puisse continuer à vivre.

Le Dr Dorn (*Čajka*) représente une des premières étapes de l'évolution du médecin dans les œuvres dramatiques. Entre Trileckij (*Bezotcovščina*), passif et débauché, et Astrov (*Djadja Vanja*), Dorn est un

3.1. Un monde onirique

homme ambigu, à la fois bon et détaché du monde, à la fois sensible et cruel. Il est le seul à croire au talent de Treplev, qu'il encourage et félicite⁴⁹², mais la médecine ne représente plus rien pour lui qu'une vaste escroquerie, dont tous les remèdes sont équivalents et inutiles :

"Et qu'est-ce que vous auriez aimé prendre ? Des gouttes de valérianate ? Du bicarbonate ? De la quinine ? " (P., t.I, IV, 338) *

Il est très bon avec Nina comme avec Maša, mais terriblement froid avec Polina Andreevna, la mère de celle-ci et sa maîtresse depuis de nombreuses années, dont les reproches ne suscitent en lui que de l'ennui :

"PAULINA ANDREEVNA. – Les femmes vous ont toujours aimé et se sont toujours jetées à votre tête. [...]"

DORN, *haussant les épaules*. – Et alors ? Dans les sentiments des femmes pour moi, il y avait beaucoup de bonnes choses." (P., t.I, I, 300) **

Un détail tranche sur l'attitude globalement bienveillante du médecin : il ne cesse de chantonner. Ainsi, à six reprises, il fredonne divers refrains qui n'ont qu'un rapport formel avec la discussion en cours :

"Portez-lui mes aveux, portez-lui mes vœux"(P.,t.I, II, 310)***

Ces refrains lui permettent d'éviter de répondre à des questions embarrassantes, ou encore de combler un vide dans la conversation. Il remplit également cette dernière fonction avec quelques aphorismes creux, montrant que l'intérêt qu'il prend aux conversations et aux discussions

⁴⁹¹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.32

⁴⁹² R. PEACE, *op.cit.*, p.32, le considère comme le "champion" de Treplev

3.1. Un monde onirique

s'amenuise. Dorn est donc finalement plus spectateur qu'acteur dans la pièce, qu'il commente avec une ironie détachée.

Šarlotta (*Višnevij Sad*) a créé de toutes pièces un univers qu'elle maîtrise et qui, dans son absurdité même, allège l'absurdité du monde réel. Sa première réplique dans la pièce donne le ton :

"Mon chien mange aussi des noisettes." (P., t.I, I, 504) *

Il faut bien sûr considérer cette réplique dans le contexte désordonné de l'arrivée de plusieurs personnes, où les différentes conversations s'entremêlent sans logique apparente. Pourtant, alors que tous les autres personnages se répandent en exclamations montrant leur bonheur de revoir parents, amis et maison, Šarlotta est terriblement décalée. Comment pourrait-elle ne pas l'être ? Elle n'est certes que la gouvernante, mais les domestiques aussi participent à la joie des retrouvailles. C'est donc dans son histoire personnelle qu'il faut chercher l'origine de ce décalage. Et, en fait d'histoire personnelle, Šarlotta n'a qu'un espace vide :

"Je ne possède pas de passeport, je ne sais pas mon âge (...).
D'où je viens et qui je suis- je n'en sais rien..." (P., t.I, II, 521)**

Orpheline, recueillie par une étrangère⁴⁹³, elle ne connaît presque rien de ses racines, et c'est une véritable torture pour elle : solitaire, elle se parle à elle-même la plupart du temps, et les autres personnages semblent

⁴⁹³ La femme qui l'a accueillie était doublement étrangère : à sa famille, d'abord, et à la Russie ensuite, puisqu'il s'agit d'une Allemande.

3.1. Un monde onirique

ne pas l'entendre⁴⁹⁴. Sa plainte sur son ignorance de ses origines est d'autant plus pathétique qu'elle s'explique ses souffrances actuelles par ce manque :

"Je suis seule, toujours seule, je n'ai personne, et... ni qui je suis, ni pourquoi je suis, ni rien de tout cela..." (P., t.I, II, 522)*

Le seul souvenir qu'elle ait gardé de ses parents et de son enfance se rapporte au cirque : ses parents étaient des saltimbanques. Faute de liens plus forts, elle a donc conservé celui-ci en devenant elle-même une sorte d'artiste, ventriloque et magicienne à ses heures, mais jamais sur commande⁴⁹⁵. Les tours de magie lui permettent de prendre possession d'une fausse réalité, d'une simple illusion, qu'elle peut façonner à sa guise : les cartes lui obéissent et les personnages apparaissent et disparaissent à volonté. De même, son don de ventriloque lui offre des personnages de rechange : elle peut être, selon son humeur, une autre femme, un homme et même un nourrisson. Loin des tyrannies du monde réel, où elle doit travailler pour vivre, en proie aux doutes et à la précarité, Šarlotta fait obéir les éléments, ordonne les phénomènes les plus étranges et se dédouble tant qu'elle veut :

⁴⁹⁴ Au début de l'acte II, elle est assise près de Jaša, Dunjaša et Epixodov, qui ne lui prêtent aucune attention, obnubilés qu'ils sont par leur petit triangle amoureux.

⁴⁹⁵ A la fin de l'acte I, Ljubov' lui demande de faire un tour, mais elle s'y refuse, prétextant qu'elle est fatiguée. Personne ne le lui demandera plus, et les tours s'accumulent au fil des actes.

3.1. Un monde onirique

"(...) les tours de Charlotte et son don de ventriloque lui sont appropriés, parce que Charlotte ne semble être une personne réelle que dans ces mondes créés artificiellement."⁴⁹⁶

Femme sans passé, fille sans parents, gouvernante des enfants des autres, Šarlotta vit presque exclusivement dans ses constructions mentales, absente au présent comme au futur. Ainsi, E.I. Strel'cova⁴⁹⁷ remarque qu'elle nie métaphoriquement toute possibilité d'avenir en jetant à terre un baluchon auquel elle avait prêté une voix de bébé. Si le passé n'est pas mémorable, le présent n'a pas de valeur et le futur n'a pas d'utilité. Seuls les tours de magie, orchestrables à volonté, lui permettent de contrôler le monde.

Il s'agit encore de contrôler le monde pour Šaramyxin, le héros de *Živaja Xronologija*⁴⁹⁸ (*Chronologie vivante*), qui, en proie à une illusion à la fois étonnante et comique, semble ne pas avoir réellement conscience que tous "ses" enfants sont en fait issus des aventures qu'a eues sa femme avec leurs invités de passage. A son ami Lopnev, Šaramyxin se plaint amèrement que la ville où il habite ne reçoive plus de grands artistes, et repense à tous ceux qu'il a accueillis chez lui. Pour donner une date à ces événements, il demande systématiquement à sa femme l'âge d'un des enfants :

⁴⁹⁶ H. PITCHER, *op.cit.*, p.169. ["(...) Charlotte's conjuring and her ventriloquism are appropriate to her, because it is only in these artificially created worlds that Charlotte seems to be a real person."]

⁴⁹⁷ E.I. STREL'COVA, "Ostrovskij i Čexov (Ot «Bespridannicy» k «Čajke»)", *Melickovskie Trudy i Dni*, *op.cit.*, pp.108-117.

⁴⁹⁸ Paru en 1885 dans le numéro 8 de la revue *Oskolniki*.

3.1. Un monde onirique

"Il est venu...voyons que je ne me trompe pas... ça fait douze ans...non, je me trompe... (...) Anioutotchka, quel âge a Nina ?" (P., I, p.865) *

La même scène se répète trois fois, et la chute est savoureuse : Lopnev, qui tente de se souvenir de l'année d'un spectacle de charité, demande l'âge du dernier des enfants, lui ajoutant environ une année par souci de précision.

Le plus étonnant dans ce récit est que Šaramyxin, même avec tous les indices en main (par exemple, l'enfant né après le passage des officiers turcs a la peau très basanée), semble peiner à établir une relation de cause à effet. On le voit pourtant compter, ajouter dix mois à l'âge d'une de ses filles pour trouver avec précision la date du séjour de tel chanteur, mais à aucun moment les deux faits ne semblent s'imbriquer l'un dans l'autre pour fournir une relation logique, comme si les naissances avaient eu lieu après, et non à cause de ce séjour de gens célèbres.

C'est bien là le nœud de l'affaire : Šaramyxin est bien moins intéressé par sa femme, ses amants et ses enfants que par l'aura de gloire qui régnait autrefois sur la ville et rejaillissait sur sa maison. Son discours est entièrement orienté non seulement vers ces temps passés mais aussi vers les artistes. Lorsqu'il demande l'âge des enfants, il semble balayer aussitôt, comme du revers de la main, ces faits réels pour replonger dans son monde idéal :

"Douze ans... ajoutons dix mois... (...) Autrefois la ville était plus vivante. Prenons, par exemple, les soirées de bienfaisance." (P., t.I, 864) **

Toute la vie de Šaramyxin est donc vue à travers un filtre, où les événements ne sont jamais pris comme tels, mais comme de simples

3.1. Un monde onirique

repères chronologiques destinés seulement à écrire l'histoire glorieuse d'une petite ville et d'une petite famille. Cette notion de filtre est du reste très explicite dans la description du salon :

"La grande lampe de bronze, avec son abat-jour vert, teinte d'un vert « nuit d'Ukraine », murs, meubles et visages..." (P., t.I, 863) *

Non seulement la lampe fait disparaître la réalité au profit d'un autre monde fait d'autres couleurs, mais la couleur elle-même de l'abat-jour renvoie expressément à un monde artificiel. En effet, C. Frioux rattache cette couleur "nuit d'Ukraine" à un tableau d'Arxip Ivanovič Kuindži, *Nuit sur le Dniepr* (1865)⁴⁹⁹. Il semble pourtant possible de la rattacher, plus simplement, à l'œuvre *Večer na Ukraine* (*Soir en Ukraine*), qui date de 1878⁵⁰⁰, et qui montre elle aussi un paysage teinté d'une lueur verdâtre. Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de l'une ou l'autre des toiles, la fameuse couleur "nuit d'Ukraine" prend ses origines dans l'art pictural contemporain de Čexov. De plus, le choix du vert n'est pas fortuit : la lumière verte sera associée ultérieurement, de *Spat' Xočetsja* (1888) à *Arxierej* (1902), non seulement à la mort⁵⁰¹, mais surtout aux hallucinations qui lui sont associées. Les moindres détails de la vie de Šaramyxin semblent donc intégrés à un monde entièrement artificiel, entre recreation d'un univers pictural et hallucination, tenant définitivement à distance le réel.

⁴⁹⁹ C. FRIOUX, *La Pléiade*, *op.cit.*, notes, p.1479

⁵⁰⁰ E.V. BASNER, G.K. KREČINA, V.F. KRUGLOV, I.N. ŠUVALOVA, M.N. ŠUMOVA, "Russkaja živopis' vtoroj poloviny XIX- načala XX veka", p.133. *Gosudar'stvennyj Russkij Muzej, Sovetskij Xudožnik*, Moskva, 1991, 32cm, 367p.

⁵⁰¹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.76

3.1. Un monde onirique

C'est aussi dans l'illusion la plus totale que choisit de vivre Naden'ka, la jeune héroïne du récit *Šutočka*⁵⁰² (*Histoire de rire*). Sous la pression de son camarade, le narrateur, elle fait avec lui une descente en luge qui l'effraie. Le narrateur profite du vent pour lui glisser des mots d'amour, s'arrangeant pour qu'elle ne sache pas s'il les a réellement prononcés. Le bonheur que lui procurent ces mots doux l'amène à reproduire l'expérience à de nombreuses reprises, malgré la peur qui la tenaille.

La peur de Naden'ka est celle infligé par le réel. Le paysage lui semble terrifiant, la pente si abrupte qu'elle pense qu'elle en mourra ou deviendra folle. Le narrateur lui-même convient que le divertissement qu'il l'a suppliée d'accepter est éprouvant :

"On croirait que le diable en personne nous a empoignés et nous entraîne en hurlant dans l'enfer. (...) Encore un instant et nous sommes morts." (P., t.I, 1111) *

La terreur qu'éprouve la jeune fille est bien pire encore : elle est livide, au bord de l'évanouissement. Mais il suffit de quelques mots pour conjurer la réalité : le "je vous aime" murmuré à mi-voix par le narrateur reste si mystérieux que Naden'ka insiste, presque contre son gré, pour renouveler leur exploit. Les deux jeunes gens reprennent donc la luge, le narrateur prononce à nouveau les mots magiques, mais Naden'ka ne peut toujours décider si c'est lui qui les a dits ou bien le vent. Elle est à la torture, désireuse de savoir qui est son amoureux, prête à toutes les terreurs du monde pour avoir la clé de cette déclaration étrange.

⁵⁰² Paru en 1886 dans le n°10 de la revue *Sveržok*.

3.1. Un monde onirique

Bientôt, la jeune fille ne peut plus se passer de cette déclaration, que le narrateur compare à une drogue : les conditions qu'elle doit endurer pour l'entendre n'ont plus aucune importance ; le locuteur des mots d'amour devient immatériel, et ce sont les mots d'amour eux-mêmes qui deviennent l'objet du désir de Naden'ka :

"Qui des deux lui avoue son amour, elle ne sait, mais apparemment, cela lui est déjà égal : qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse !" (P., t.I, 1113) *

Le réel s'efface, ne laissant place qu'à la douce illusion d'être aimée, aimée dans l'absolu. Quand les parties de luge doivent cesser faute de neige, Naden'ka perd tout bonheur de vivre : elle traîne mélancoliquement dans son jardin, examinant le ciel à la recherche de son amour perdu. Profitant d'une haie qui le masque, le narrateur lui chuchote alors, une dernière fois, les mots tant attendus. Naden'ka retrouve instantanément la certitude d'être aimée du vent :

"Elle poussa un cri, un sourire illumina son visage, elle tendit les bras au-devant du vent, joyeuse, heureuse, ravissante !" (P., t.I, 1114) **

La rupture de Naden'ka avec la réalité est entièrement consommée. Une hallucination la domine complètement, et dominera sa vie tout entière. Ainsi, le narrateur affirme :

"Elle n'a pas oublié le temps où (...) le vent lui apportait les quatre mots : « Je vous aime, Nadia » ;" (P., t.I, 1115) ***

Le mariage de Naden'ka, sa vie présente, avec les vicissitudes qu'elle comporte très probablement, tout cela n'a aucune importance au

3.1. Un monde onirique

regard du bonheur qu'elle ressentait alors, et qui continue de la suivre et de la protéger comme un voile adoucissant.

Le récit *Dušečka*⁵⁰³ met en scène les amours successives d'Ol'ga Semenovna, une jeune fille pleine de bonté, mais qui s'avère totalement incapable de penser par elle-même. Cette œuvre semble avoir rassemblé contre elle une bonne partie des lecteurs de l'époque :

"Le récit *Dušečka* [...] a suscité un émoi considérable [...]. Il a soulevé à la fois les opposants et les partisans de l'émancipation de la femme."⁵⁰⁴

Toutefois, ce récit est à signaler comme étant le préféré de Tolstoï. V. Laškin rapporte les commentaires de l'écrivain :

"Olen'ka, pour lui, c'était l'incarnation «de l'action d'un être humain supérieur, meilleur et qui se rapproche le plus de Dieu – d'une action d'amour, de don total de soi à celui qu'on aime, action que des braves femmes ont accomplie, accomplissent et accompliront si bien et si naturellement.»"⁵⁰⁵

Le surnom "Dušečka"⁵⁰⁶ est un terme affectueux employé à la fois par les différents époux d'Ol'ga et par toutes les personnes qu'elle connaît.

⁵⁰³ Publié en 1899 dans le n°1 de la revue *Sem'ja*

⁵⁰⁴ C. DE MAEGD-SOËP, *op.cit.*, p.244. ["The story of *Darling* (...) caused a considerable stir (...). It aroused both opponents and supporters of women's emancipation."]. La critique ajoute que c'est néanmoins ce récit qui a établi Čexov comme un vrai poète de la nature (p.251).

⁵⁰⁵ V. LAŠKIN, *Tolstoï i Čexov*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1975, 21 cm, 454 p., p.85. ["Olen'ka dlja nego – eto voploščenie «togo vssëgo, lučšego i naibolee približajuščego čeloveka k bogu dela, - dela ljubvi, dela polnogo otdanija sebja tomu, kogo ljubiš', kotoroe tak xorošo i estestvenno delali, delajut i budut delat' xorošie ženščiny»".] Cette interprétation allait à l'encontre, rapporte encore le critique, de la position de Čexov, qui considérait *Dušečka* comme un récit comique.

⁵⁰⁶ "Dušečka" ou "Dušen'ka" : "m'amie, ma chérie, ma mignonne, mon amour, mon chou". *Russko-francuzskij slovar'*, L.V. ŠČERBA, Russkij Jazyk, Moskva, 1983.

3.1. Un monde onirique

Cette héroïne a des traits empruntés à la Félicité⁵⁰⁷ de Flaubert (*Un Cœur simple*, 1876)⁵⁰⁸ : sa bonté, son besoin de donner de l'amour⁵⁰⁹ et surtout sa disposition à recevoir tout ce que les autres peuvent lui donner, qu'elle assimile à des marques d'amour.

A chaque époque de sa vie, à chaque fois qu'un nouvel homme se présente, Dušička change de passion et de discours. Le premier est un homme de théâtre, qui la séduit par ses malheurs météorologiques : elle ne jure plus que par le théâtre. Le second est un marchand de bois dévot : elle ne pense qu'au commerce du bois et se rend à la messe avec ferveur. Le troisième est vétérinaire séparé de sa femme : Dušička ne parle que d'épizooties. Le dernier est le fils du vétérinaire, venu s'installer chez elle avec sa femme, après leur réconciliation. L'enfant est à l'école : Dušička n'a plus qu'une obsession - les études.

Les différents hommes de la vie de Dušička parlent peu : tout au plus le lecteur entend-il l'homme de théâtre se plaindre des conditions

⁵⁰⁷ G. FLAUBERT, *Trois Contes*, L'Ecole des Lettres, Paris, 15 cm, 281 p. Séduite et abandonnée par un jeune homme, Félicité s'engage comme servante chez Mme Aubain, à laquelle elle se dévoue corps et âme, ainsi qu'à ses enfants. Elle se prend d'affection pour un de ses neveux, qui meurt en mer ; puis pour la fille de Mme Aubain, qui meurt de la tuberculose ; puis pour un perroquet, qui finit par mourir et qu'elle fait empailler. Lorsque Mme Aubain meurt à son tour, il ne reste plus à Félicité que son perroquet empaillé, qu'elle vénère comme une idole et qui, semble-t-il, l'attend au ciel comme une apparition divine.

⁵⁰⁸ R. NAZIROV, "Parodii Čexova i francuzskaja literatura", *Čexovijana / Čexov i Francija, op.cit.*, pp.48-56. Le critique trouve une deuxième source au personnage de Dušička dans le poème *Dušen'ka* d'H. Bogdanovič, variante du roman *Les Amours de Psyché et Cupidon* (Jean de La Fontaine, 1669)

⁵⁰⁹ V.I. XOMJAKOV la rapproche également, pour sa capacité à faire don de soi, de la Sonja de *Prestuplenie i Nakazanie* (Dostoevskij) dans son article "Odna iz tipologičeskix raznovidnostej ženskix obrazov v proivedenijax Dostoevskogo, Čexova i Fedina (Sonja Marmeladova - Dušička - Anna Timofeevna)", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.9, pp.113-119.

3.1. Un monde onirique

difficiles de son art⁵¹⁰. C'est de toute façon inutile : le discours de Dušečka n'est pas le sien propre, mais celui de ses maris⁵¹¹, à tel point que le personnage lui-même s'efface.

Le départ du vétérinaire marque une véritable rupture, un déchirement dans la vie de Dušečka, qui reste alors seule et quasiment inexistante. M.V. Kuznecova⁵¹² la compare à un simple récipient, rempli à tour de rôle par ses différents maris. C. De Maegd-Soëp considère que son manque d'indépendance d'esprit est la cause de ses tourments :

"(...) l'auteur montre la situation tragique d'une personne qui, faute d'une pensée indépendante, devient prisonnière de toutes les vicissitudes du destin."⁵¹³

En effet, après avoir vécu pendant tant d'années par procuration, elle est absolument incapable de trouver un sens à ce qui l'entoure :

"Par exemple, on voit une bouteille, ou la pluie qui tombe, ou un paysan sur sa charrette, mais pourquoi sont-ils là, cette bouteille, la pluie, le paysan, quel sens ont-ils, on ne pourrait le dire (...)." (P., t.III, 846) *

L'emploi de l'indéfini par le biais de la deuxième personne du singulier (traduite par "on") est aussi éloquent que la signification même de

⁵¹⁰ R. NAZIROV, *op.cit.*, p.53, remarque cependant qu'il y a malentendu entre Dušečka et ce premier mari : celui-ci l'appelle "Dušečka" (dérivé de "duša", âme) la première fois qu'il la voit nue, tandis qu'elle prend ce surnom pour une marque de tendresse.

⁵¹¹ A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, p.94

⁵¹² M.V. KUZNECOVA, "O nekotoryx sposobax čexovskoj tipizacii", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.2, p.13

⁵¹³ C. DE MAEGD-SOËP, *op.cit.*, p.244. ["(...) the author shows the tragic situation of a person who, for lack of independent thought, becomes a prisoner of all the vicissitudes of fate."]

3.1. Un monde onirique

la phrase : en l'absence d'un maître à penser, le monde qui entoure Dušečka est aussi absurde que menaçant.

Le temps s'accélère, faisant peser tout son poids sur cette femme désœuvrée :

"La maison d'Olga avait noirci, le toit s'était couvert de rouille (...). Olga avait vieilli, enlaidi ; l'été elle s'asseyait sur son perron, comme avant, l'âme vide, rongée par l'ennui (...)." (P., t.III, 846) *

Or le temps est l'ennemi juré de Dušečka, qui vit dans une perpétuelle répétition :

"Elle ignore qu'elle vit dans un flux héraclitéen."⁵¹⁴

La succession des amours le prouve, mais aussi bien d'autres détails de son histoire. On croit apprendre ainsi, dès le début du récit, que Dušečka est une jeune fille sensible, qui aima son père, sa tante et aussi son professeur de français. En réalité, Čexov prépare le lecteur à ce qui va suivre, annonçant presque incidemment la principale caractéristique de son héroïne : la reproduction, quasiment à l'identique, du même schéma.

Ainsi, le récit s'ouvre alors qu'elle est assise sur le perron, elle y sera à nouveau des années plus tard. Ses larmes sont aussi un thème récurrent : elle pleure en entendant les malheurs de l'homme de théâtre, en lisant les mauvaises critiques des journaux puis quand des acteurs l'ont trompée ; elle pleure quand arrive le télégramme annonçant la mort du premier mari, puis après l'enterrement ; elle pleure après l'enterrement de son deuxième mari ; elle pleure à chaque dispute avec son troisième amour,

⁵¹⁴ P. BITSILLI, *op.cit.*, p.95. ["She is unaware that she exists in a Heraclitian stream."]

3.1. Un monde onirique

le vétérinaire, puis après son départ et aussi à son retour ; elle pleure enfin avec le fils du vétérinaire lorsque celui-ci apprend ses leçons. Après chaque mariage, la même phrase revient :

"Après le mariage, tout alla bien." (P., t.III, 839, 842) *

De même, elle porte le deuil après chaque enterrement, et la plainte qu'elle adresse successivement à ses deux maris est la même :

"Aux mains de qui m'as-tu laissée ?" (P., t.III, 841, 844) **

A l'exception de ses larmes, aucun des thèmes récurrents n'apparaît dans les quelques pages où Dušečka est complètement seule : la répétition est impossible. Le chat, que la solitude propose comme substitut à son besoin d'amour, est récusé aussitôt⁵¹⁵. Ce qu'il faut à Ol'ga, c'est un être humain, qui puisse penser le monde à sa place, et le lui traduire simplement, dans un cadre aussi extrêmement strict que le théâtre, la vente du bois ou les maladies animales. De ce point de vue, le fils du vétérinaire est un maître à penser parfait⁵¹⁶, parce qu'il est lui-même dirigé par d'autres - ses professeurs et ses livres. Le monde est donc doublement caché, masqué par deux rideaux superposés : la menace disparaît, Dušečka peut continuer de vivre sans crainte que le réel ne déborde.

Ce n'est pas chez les humains que Nikolaj, le frère du narrateur du récit enchâssé que comporte *Kryžovnik*⁵¹⁷, cherche et trouve un sens à sa vie,

⁵¹⁵ A l'inverse de de Félicité (*Un Cœur simple*), qui s'accommodait parfaitement du perroquet.

⁵¹⁶ R. NAZIROV, *op.cit.*, p.53, considère que l'amour maternel que Dušečka porte à l'enfant comble son existence stérile.

⁵¹⁷ Paru en 1898 dans le n°8 de *Russkaja Mysl'*.

3.1. Un monde onirique

mais dans un arbuste à fruit : le bonheur viendra sous la forme de groseilliers, dans un domaine à la campagne.

Petit fonctionnaire n'ayant pas fait d'études, Nikolaj souffre le martyre dans son ministère, où l'isolement et la routine lui font regretter amèrement la campagne où il passa son enfance. Une idée fixe vient alors combler ce manque : il achètera un domaine, dont il dessine continuellement les plans, qui comportent invariablement des groseilliers. A la routine prosaïque du ministère, dont il est un rouage insignifiant et méprisable, Nikolaj substitue une routine basée sur le rêve et l'idéalisation de sa vie future à la campagne⁵¹⁸ :

"Assis dans son bureau, mon frère rêvait qu'il mangerait les choux de son jardin, dont le parfum embaumerait toute la cour, qu'il mangerait sur l'herbe, qu'il dormirait au soleil (...)." (P., t.III, 782) *

Pour réaliser ce rêve, Nikolaj sacrifie tout ce qui l'entoure : il vit comme un miséreux, économisant le moindre sou ; lorsqu'il épouse une riche veuve, dont il convoite la fortune, il l'affame tant qu'elle meurt peu de temps après, lui laissant enfin le champ libre pour acheter le domaine de ses rêves.

Tout autre que Nikolaj eût souffert d'une cruelle désillusion : la propriété est loin d'être enchantée, coincée entre une briquetterie et un

⁵¹⁸ Son jardin idéal est très différent du jardin tchékhovien par excellence, de la cerisaie au jardin anglais de *Černyj Monax*, qui contient une véritable poésie (Cf. S.P. BATRAKOVA, *op.cit.*, p.45). Ce jardin-ci est un catalogue de décoration, parce qu'il est né non pas de la réalité mais de la lecture de livres sur l'agriculture et d'almanachs : "une prairie avec habitation, rivière, jardin d'agrément, moulin et étang à déversoir" ["luga s usad'boj, rekoj, sadom, mel'nicej, s protočnymi prudami"].

3.1. Un monde onirique

incinérateur, et il y manque à peu près tout ce qu'il avait rêvé d'y trouver. D. Maxwell voit d'ailleurs dans ce récit le thème central de l'insatisfaction :

"Le rêve de Nikolai Ivanych ne devient pas réalité, Alekhin et Burkin [les compères du narrateur] ne sont pas contents de ce qu'ils ont entendu, et les espoirs d'Ivan [le narrateur] sur l'effet produit par son récit sont déçus. Même le lecteur reste un peu sur sa faim (...)." ⁵¹⁹

Qu'à cela ne tienne : le désir de vivre à la campagne s'était cristallisé sur les groseilliers, symbole obsédant de l'accomplissement du rêve. Il suffit donc d'en faire planter pour que le bonheur soit à son comble. La première récolte de groseilles est l'aboutissement d'une vie entière : elles sont dures et amères, mais Nikolaj les déguste avec le respect dû aux objets sacrés, persuadé de toucher enfin à l'absolu :

"(...) je l'entendais qui ne dormait pas, se levait, s'approchait de l'assiette, y prenait une seule groseille à la fois." (P., t.III, 786)*

Tout son travail, tous ses sacrifices se trouvent enfin justifiés, et il peut désormais, en toute conscience, jouer son rôle de grand propriétaire foncier, directeur de conscience du peuple dont il a la charge. Il se fait appeler "Excellence", répète à l'envi qu'il est noble, soigne les malades alors qu'il n'a aucune compétence médicale, offre des seaux de vodka pour sa fête, et déclame des aphorismes de son cru, qu'il considère comme indispensables à l'élévation des esprits :

⁵¹⁹ D.E. MAXWELL, "The Unity of Chekhov's «little trilogy»", *Chekhov's art of writing : a collection of critical essays, op.cit.* ["Nikolai Ivanych's dream does not become reality, Alekhin and Burkin are not pleased by what they have heard, and Ivan's hopes as to the effects of his narrative are unrealized. The reader as well is left a bit dissatisfied (...)."]

3.1. Un monde onirique

"Nicolai qui, jadis, dans son bureau des finances, craignait d'avoir, même en son for intérieur, des opinions personnelles, n'énonçait plus maintenant que des vérités, avec l'aplomb d'un ministre (...)." (P., t.III, 785) *

Le bonheur est enfin là, et la prospérité est matérialisée par les ressemblances étonnantes de toute la maisonnée avec un cochon : le chien, la cuisinière et Nikolaj ont tous tellement l'air de cochons que le narrateur s'attend à les entendre grogner. Cette comparaison préfigure le jugement qu'il porte sur son frère et sur les hommes heureux en général : comme des animaux, ils restent fermés à la vie et aux souffrances des hommes. Si le narrateur réproouve cette attitude, c'est en tout état de cause une réussite totale pour Nikolaj.

Se fermer au monde, trouver un sens aux recommencements perpétuels et stériles de son existence⁵²⁰, c'était en effet le but qu'il poursuivait : nullité du ministère, héritier désargenté d'un père tout juste anobli, il n'avait pour vie quotidienne que le mépris et la peine. Son entreprise pour acheter ce domaine relevait de l'acte de survie, qui excuse ou, du moins, explique son avarice et sa cruauté envers sa femme :

"Un homme « bon et doux » ne peut se conduire ainsi que quand un danger sérieux le menace et qu'il lutte de toutes ses forces pour s'en débarrasser."⁵²¹

Il s'agissait avant tout de se mettre à l'abri, de reléguer l'absurdité du monde hors de portée : le domaine isolé, les arbustes épineux le

⁵²⁰ "(...) il était toujours à la même place, remplissant toujours les mêmes papiers (...)." ["(...) a on vse sidel na odnom meste, pisal te že bumagi (...)].

⁵²¹ P.N. DOLŽENKOV, "Tema straxa pered žizn'ju v proze Čexova", *Čexovijana / Melixovskie Trudy i Dni, op.cit.* ["« Dobryj i krotkij » čelovek možet tak vesti sebja tol'ko togda, kogda ego presleduet ser'eznaja opasnost' i on vsemi silami stremitsja izbavit'sja ot nee."]

3.1. Un monde onirique

protègent comme rien n'aurait pu le faire, à part un cercueil. Dans ce sens, la comparaison qu'établit son frère au début du récit est très intéressante. Selon lui, habiter la campagne revient à s'enterrer vivant :

"On prétend qu'un homme n'a besoin que de trois *archines* de terre. Mais trois *archines*, c'est la part d'un cadavre, non d'un homme." (P., t.III, 782) *

Cette affirmation évoque le récit de Tolstoï, paru en 1886 : *Mnogo li človeku zemli nužno ?* (*Combien de terre faut-il à un homme ?*)⁵²². Mais, tandis que le héros de Tolstoï perd son pari (obtenir le plus de terre possible), celui de Čexov gagne le sien : enfermé dans son domaine comme dans un cercueil, il est enfin définitivement à l'abri de tous les dangers, maître d'un univers miniature.

C'est un contenant plus petit encore qu'un domaine de campagne qu'a choisi Belikov (*Človek v futljare*) : son surnom provient de sa manie de tout conserver dans un étui. La couleur verte qui lui est associée porte en elle-même, selon D. Rayfield, une menace sourde, qui préfigure la mort⁵²³ :

"il était verdâtre, plus sombre qu'un nuage." (P., t.III, 772) **

Pourtant, ce n'est pas tant la mort qui attend Belikov que cette couleur annonce, mais elle représente bien plutôt la mort qu'il porte en lui-même et qu'il distille sur toute la ville. Le narrateur rapporte en effet les diverses protections que Belikov accumule, tant au niveau de ses vêtements (les lunettes noires, le col relevé, l'imperméable doublé), de ses objets (le

⁵²² L.N. TOLSTOÏ, *Sobranie Sočinenij v 14 tomach*, Moskva, 1952, t.X.

3.1. Un monde onirique

canif, le parapluie et la montre sont dans un étui) que de son travail (pour le professeur de grec ancien, il n'y a pas à craindre de glissements sémantiques ou de néologismes, qui viendraient perturber les certitudes). Ses pensées elles-mêmes sont sous contrôle, étroitement encadrées par toute une armée de circulaires, de règlements et d'interdictions, auxquels il voue un culte aveugle :

"Quand une circulaire interdisait aux élèves de sortir après neuf heures du soir ou qu'un article de journal interdisait l'amour physique, c'était net, défini ; c'était défendu, cela suffisait." (P., t.III, 765) *

L'ensemble des interdictions permet à Belikov de s'orienter dans le monde où il perdrait pied : le règlement le maintient sur des rails dont il est absolument incapable de s'affranchir, soumis dans la peur à tout ce qu'il ne comprend pas, craignant continuellement pour sa vie un changement, un bouleversement, qui serait un séisme.

Bien sûr, l'irruption de Varja est un séisme, et l'obstination des dames de la ville à vouloir les marier finit par porter ses fruits parce que le mariage est une étape logique et socialement normale, à laquelle Belikov se résoud comme à une obligation. Pourtant, il ne se décide pas à faire sa demande, parce que Varen'ka l'effraie, et qu'elle ne répond pas à ses conceptions de la vie. On l'a vu⁵²⁴, la scène où la jeune fille fait de la bicyclette est un épisode traumatisant pour Belikov : non seulement la représentation du mouvement défie son besoin d'inertie, mais une autre notion entre en jeu ici, définitivement contraire à toutes les certitudes du

⁵²³ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.191 : "Le fait qu'il soit coloré en vert est inquiétant (...)." ["His green colouring is ominous (...)."]

3.1. Un monde onirique

professeur. Il n'y a que dans l'interdit que Belikov trouve ses marques, or faire de la bicyclette est un divertissement autorisé et qui n'est pas réglementé :

"La permission et l'autorisation dissimulaient un élément suspect, quelque chose de non élucidé et de trouble." (P., t.III, 765) *

C'en est fini du mariage : Varen'ka est elle aussi considérée comme un élément dérangeant, et ses éclats de rire quand elle assiste à la chute de Belikov lui confèrent une image diabolique. Belikov, qui a touché de si près au danger, meurt littéralement de honte. Mais cette dernière étape n'est pas un épisode désolant, bien au contraire.

Dans son étude sur "la peur de la vie"⁵²⁵ P.N. Dolženkov fait remarquer, non sans humour, que Belikov, qui craignait plus que tout que quelque chose n'arrivât, a finalement reçu en lot le pire qui pût arriver : la mort. Le pire - du point de vue des autres. Le critique ajoute en effet que Belikov, qui tentait de réduire la vie à son minimum, considère probablement la mort comme son "idéal". C'est ainsi que l'envisage le narrateur, Burkin, qui a assisté à l'enterrement de Belikov, et qui lui a trouvé un air enfin épanoui :

"Dans son cercueil il avait une expression douce, agréable, gaie même, comme s'il était heureux d'avoir enfin été mis dans un étui dont il ne sortirait jamais." (P., III, 775)**

⁵²⁴ Voir 1.1.2. *l'amour impossible*

⁵²⁵ P.N. DOLŽENKOV, "Tema straxa pered žizn'ju v proze Čexova", pp.66-70, *Čexovijana / Melixovské Trudy i Dni*, Moskva, Nauka, 1995, 25 cm, 393 p.

3.1. Un monde onirique

Loin d'être un événement redouté, la mort est pour lui le bonheur suprême : confiné dans la tombe dans un carcan plus serré et plus définitif qu'un règlement, il peut enfin goûter à la fois le bonheur de ne plus avoir à craindre les broutilles de la vie et le bonheur d'intégrer le cycle normal des choses – la mort est un événement attendu et normal. De fait, les morts n'ont pas à craindre d'événement impromptu, et il n'y a rien de plus permanent que la mort. Plus aucun danger ne menace Belikov, qui repose enfin en paix.

Gaev (*Višnevij Sad*) contient lui aussi le monde entier et toutes les subtilités et absurdités de l'existence dans un cadre minuscule fait d'odeurs, de bonbons et de billard - cadre où il évolue avec aisance, incapable d'imaginer que rien puisse venir en déranger l'ordre parfait et immuable.

Bien loin d'être un paresseux stupide et prétentieux, moitié d'un couple comique qu'il formerait avec sa sœur, comme le considère J. Hrsitić⁵²⁶, Gaev flotte sur le monde comme le fantôme de sa mère flotte sur le jardin⁵²⁷. Il s'identifie à un homme des années 80, ce qui le place d'emblée hors du champ de la réalité. Avec Ljubov', il est celui qui croit pouvoir voir ce que les autres ne voient pas : leur mère qui passe dans le jardin, une allée blanchie sous la lune. Il sent aussi des odeurs que les autres ne remarquent pas. Ces sens aiguisés permettent à D. Rayfield de considérer à la fois Gaev et sa sœur comme des décadents :

⁵²⁶ J. HRSTIĆ, *op.cit.*, p.167

⁵²⁷ V. ERMILOV, *Dramaturgija Čexova*, Goslitizdat, Moskva, 1954, p.307 considère Ljubov' et Gaev comme "de simples fantômes risibles" ["prosto smešnye prizraki"]. Le jugement de valeur est assez discutable, même si l'élément comique est présent dans *Višnevij Sad*, mais l'image de Gaev comme un "fantôme" me semble assez juste.

3.1. Un monde onirique

"Vrais décadents, ils ont rejeté la réalité pour un monde onirique spécialisé bien à eux."⁵²⁸

Mais ces odeurs, apparemment peu importantes, existent surtout dans la signification que Gaev donne aux choses - signification erronée, signe d'un divorce total de la réalité. L'odorat prend le relais de la compréhension.

Ainsi, Gaev évoque l'odeur du canard (acte I) et celle du hareng (acte IV). Or, ces deux odeurs caractérisent à chaque fois Jaša, à qui Dunjaša reproche aussi de sentir le cigare. Chacune de ces répliques vise à combler l'interrogation profonde que suscite Jaša chez Gaev : le valet à la fois obséquieux et insolent n'entre pas dans le monde ouaté qu'il s'est créé. Il y a quelque chose qui le dérange chez Jaša et, faute de mieux, il déplace l'incompréhension sur le terrain des odeurs. Il reste sourd aux paroles du valet :

"Quoi ? Qu'est-ce qu'il dit ?" (P., t.I, I, 517) *

De même, Gaev ne comprend pas ce que dit Lopaxin⁵²⁹, même s'il ne fait apparemment que poursuivre la conversation :

"GAEV. - (...) Il fut un temps, ma sœur, où nous couchions dans cette pièce-ci, et voilà que j'ai cinquante et un ans, aussi étrange que cela puisse paraître...

LOPAKHINE. - Oui, le temps passe.

⁵²⁸ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.225. ["True decadents, they have rejected reality for a specialised dreamworld of their own."]

⁵²⁹ La même incompréhension se retrouve dans *Djadja Vanja* et *Tri Sestry* : Vanja affirme n'avoir pas entendu la proposition qu'a faite Serebrjakov de vendre le domaine (acte III), tandis qu'Irina, sommée par Nataša de laisser sa chambre à son fils, ne comprend pas (acte II).

3.1. Un monde onirique

GAEV. - Quoi ?

LOPAKHINE. - Je dis que le temps passe.

GAEV. - Il y a ici une odeur de patchouli." (P., t.I, I, 509) *

C'est un déni absolu de la réplique que vient de prononcer Lopaxin : le temps ne passe pas, en tout cas pas dans le sens où Lopaxin l'entend, puisqu'il re-passe indéfiniment, et que le film de l'enfance se dévide perpétuellement. Gaev est là encore dérangé par Lopaxin, comme par un importun qui frapperait au carreau : c'est sûrement à cause de cette odeur qu'il dégage, le patchouli⁵³⁰.

Comme Jaša, Lopaxin représente ce qu'il y a de plus étranger à la vie de Gaev. Son ambition, sa conception économique et réaliste de la vie sont inconciliables avec le mode de vie du propriétaire de la Cerisaie⁵³¹. Georges Banu compare même l'intendant de la propriété au diable en personne :

⁵³⁰ A l'acte II, quand Lopaxin évoque à nouveau la possibilité de vendre le domaine, c'est Ljubov' qui parle d'une odeur de cigare, dont elle ignore qu'elle a été laissée par Jaša. La parenté entre les deux hommes est assez évidente : Jaša le valet est un Lopaxin - fils de serf affranchi - en puissance, leurs actes et leurs paroles ont le même effet désagréable.

Voir aussi G. BANU, *op.cit.*, p.48 : "Lopaxin imite les maîtres mais, à la différence des autres serviteurs qui procèdent au même travail mimétique, lui, il éprouve la conscience de l'échec. Il préserve toujours une distance critique à l'égard de lui-même : « on dirait un cochon dans un salon de thé ! »"

⁵³¹ D. RAYFIELD, "Čexovskie dendrofilij i dendrofoby", *Melixonskie Trudy i Dni, op.cit.*, pp.76-81, remarque que Gaev lui aussi transporte des odeurs (d'anchois), quand il revient de la vente aux enchères. L'immersion dans le monde de l'argent laisse des traces.

3.1. Un monde onirique

"Lopakhine se rapproche de Méphistophélès car, comme lui, il propose un pacte de sauvateage au même prix, le prix de la vente de soi."⁵³²

La réplique sur le patchouli est donc aussi un déni de Lopaxin lui-même : le personnage n'existe qu'à peine pour Gaev. Pourquoi prendrait-il donc ses avertissements au sérieux ? Les motifs raisonnables (l'accumulation des dettes, le manque de productivité) selon lesquels Lopaxin affirme qu'il faut vendre le domaine, se heurtent à une incompréhension absolue :

"L'Encyclopédie, elle-même, mentionne notre cerisaie" (P., t.I, I, 511)*

Penser que l'existence virtuelle dans un ouvrage scientifique prend le pas sur la réalité, telle est bien l'erreur de Gaev, qui donne la préférence au rêve et à ce qui *devrait être*. Si parfois il semble conscient que le domaine sera vendu, il est incapable d'agir et ne peut, au mieux, que parler, non sans se disqualifier lui-même.

C'est à ce titre que figure le grignotage constant de bonbons, symbole évident de l'enfance, dans laquelle Gaev est enfermé⁵³³. Il est du reste le premier à avouer que ses bonbons lui ont coûté une fortune, et range cette gourmandise parmi ses péchés, lui qui n'en a probablement pas commis d'autres. Ainsi, il semble bien s'être décidé à agir pour sauver la Cerisaie : la fin de l'acte I le montre étonnamment agité, envisageant toutes sortes de solutions et décidant de les mener de front. Il fera un emprunt, Ljubov' amadouera Lopaxin, Anja ira demander de l'argent à la tante de

⁵³² G. BANU, *op.cit.*, p.15

⁵³³ Voir 2.2.2. *la glorification du passé*

3.1. Un monde onirique

Jaroslavl'. Tout rentrera dans l'ordre, et Gaev est prêt à engager son honneur sur cette affaire :

"Je jure sur mon honneur (...) que le domaine ne sera pas vendu !" (P., t.I, I, 518) *

Anja le croit, mais une didascalie, qui précède immédiatement cette déclaration enflammée, discrédite totalement Gaev :

"Il met dans sa bouche un bonbon." (P., t.I, I, 518) **

Un enfant ne parle pas d'honneur, et n'est pas à même d'agir sur le monde. Les promesses de Gaev sont donc de simples paroles en l'air, de même que lorsqu'il envisage de travailler à l'acte II. L'apparition de Firs, qui lui apporte alors son manteau en le grondant, dément cette possibilité : un enfant ne travaille pas.

En revanche, un enfant joue, et Gaev ne s'en prive pas. C'est même la part essentielle de sa vie. Il s'enferme dans le monde du billard, simple et ludique, pour échapper au monde réel :

"Gaev n'est à l'aise que dans l'univers feutré du billard, seul univers dont il maîtrise la causalité."⁵³⁴.

Ce n'est pas qu'il joue réellement au billard : au contraire, il imagine tout haut des combinaisons, des stratégies, des coups à effectuer. Tout se passe en fait comme s'il avait devant lui un tapis avec une partie entamée, et qu'il marmonnât une idée pour gagner le point. Le lecteur sait que Gaev n'est pas fou, mais ces parties imaginaires l'intègrent dans un univers très étrange, voire étranger, dans un univers qui rappelle celui de la

⁵³⁴ P. PAVIS, *A. TCHEKHOV, La Cerisaie*, Commentaires, p.107, Le Livre de Poche, 1988, 16.5 cm, 158 p.

3.1. Un monde onirique

folie. De plus, le rythme de ces parties se précipite à mesure que la réalité devient plus pénible : il ne joue que deux fois à l'acte I, contre trois fois à l'acte IV.

A l'acte I, il dispute sa première partie avec sa sœur, mais c'est une façon de se retrouver, de s'identifier l'un l'autre, aussi faut-il considérer qu'elle n'a pas d'autre rôle dans l'action dramatique. Elle révèle cependant que c'est un trait propre à Gaev depuis toujours, puisque sa sœur, absente depuis des années, considère que c'est le meilleur moyen d'identifier son frère et de se rapprocher de lui en un instant. Les autres parties imaginées par Gaev sont liées à des situations où il se sent mal à l'aise : après le discours qu'il a adressé à l'armoire, alors qu'il affirme être désormais un financier, lors des adieux qu'il veut faire à la maison, et qu'on l'empêche de discourir, enfin, au moment du départ, pour ne pas parler. Autrement dit, il s'attelle au billard chaque fois qu'il est en porte-à-faux par rapport au langage et à la vérité.

Même l'épisode de la queue de billard cassée par Epixodov, lors de la fête, n'affecte que peu Gaev, alors qu'il montre assez clairement la prise de pouvoir des valets et des invités sur la Cerisaie. Ainsi, D. Rayfield constate que la queue de billard cassée n'est qu'un épisode parmi d'autres : Dunjaša casse un plat (acte I), Ljubov' perd ses pièces de monnaie (acte I), une corde est brisée (acte II), un thermomètre est cassé (acte IV)⁵³⁵. Ce n'est donc pas un hasard, mais un signe - celui d'un univers en désintégration⁵³⁶. Mais Gaev continue de jouer : même si le billard est

⁵³⁵ D. RAYFIELD, *Chekhov, the evolution of his art, op.cit.*, p.225

⁵³⁶ D. MAGARSHACK, "The Cherry Orchard" in *Chekhov : new perspectives, op.cit.*, explique que le son de la corde brisée rappelle la chute des seaux dans la mine de charbon toute proche du

3.1. Un monde onirique

impraticable en réalité, cela n'a pas d'importance, puisqu'il n'y joue qu'en imagination.

De même, la perte de la Cerisaie est terrible, certes, mais la douleur est tenue à bonne distance : elle n'est pas réelle. Seul compte le lien qu'il maintient avec Ljubov', représentante de son passé et seule partenaire digne de le rejoindre dans ses illusions.

Čebutykin (*Tri Sestry*) est le dernier des médecins dans les œuvres tchékhoviennes, et ferme la ronde : de Trileckij à Čebutykin, le chemin de la passivité à l'indifférence absolue est accompli. Ce chemin, Čebutykin en parcourt une partie sous les yeux du lecteur, s'enfonçant de plus en plus loin dans un refus du réel qui condamne définitivement le personnage du médecin au néant :

"Il est inévitable que le personnage du docteur n'apparaisse pas dans *La Cerisaie*, puisqu'il se persuade qu'il n'existe pas dans *Les Trois Sœurs*."⁵³⁷

Sa propre existence lui semble en effet un faux-semblant, une vitrine vide, une simple apparence. Il a pleinement conscience d'avoir raté sa vie, de n'en avoir rien fait, et il est encore capable d'en rire à l'acte I (P., t.I, 425), où son activité se limite à lire à voix haute le journal et à prendre des notes sur ce qu'il lit. A huit reprises dans la totalité de l'œuvre, ses répliques ou les didascalies le montrent entièrement absorbé par cette

hameau où Čexov partait en vacances lorsqu'il était enfant. Ainsi, ce son serait devenu avec le temps porteur d'un accent nostalgique et formerait ici "une sorte de requiem pour les vies «malheureuses et disloquées» des personnages". ["It is a sort of requiem for the «unhappy and disjointed» lives of his characters.]

537 D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.214. ["It is inevitable that the doctor-figure should fail to appear in *The Cherry Orchard*, when he persuades himself that he does not exist in *Three Sisters*."]

3.1. Un monde onirique

lecture, qui lui évite de participer à la conversation. Ainsi, à l'acte II, tandis qu'Irina se plaint de son travail et espère partir un jour à Moscou, tandis que Veršinin, qui attend l'heure du thé, philosophe sur l'avenir et que Nataša discourt sur les qualités exceptionnelles de son enfant, Čebutykin poursuit sa lecture et ses prises de notes avec l'obstination de celui qui s'abstient et ne répond à aucun d'entre eux. Cela ne serait d'ailleurs pas nécessaire : ce qu'il trouve n'a pas moins, ni plus, de réalité ni de sens que ce qu'il vit et entend. Lorsque le journal ne peut lui fournir de réplique qu'il considérerait comme appropriée, il utilise d'autres sources : il chantonne un air d'opérette (acte III), renvoie à Solenyj sa réplique fétiche⁵³⁸ (acte IV), emprunte à Maša son code amoureux avec Veršinin (acte IV). Son propre discours a donc tendance à disparaître, à s'effacer, au profit de discours étrangers, tout aussi dénués de sens.

Ce refus d'entrer dans un dialogue n'est qu'un symptôme du mal plus profond qui le ronge, et qu'il rend explicite à partir de l'acte II, lorsqu'Andrej lui demande un avis médical. Son humeur gaie disparaît, et on le sent plus désabusé, plus persuadé d'approcher de la vérité :

"(...) la solitude est une chose effroyable (...) Bien que, au fond... évidemment cela revient au même" (P., t.I, II, 456).*

Čebutykin touche là un des aspects essentiels de sa conception du monde : tout est équivalent, donc rien n'a d'importance. Dans onze répliques, sur une trentaine au total dans les trois derniers actes, il réaffirme cette croyance, qui s'ancre de plus en plus en lui, jusqu'à la négation totale de la réalité :

⁵³⁸ Voir 2.1. *l'obsession de la fiction*

3.1. Un monde onirique

"Peut-être n'existons-nous qu'apparemment, et qu'en réalité nous ne sommes point." (P., t.I, III, 466) *

Cette croyance que toute la réalité n'est qu'illusion est déterminante pour l'action dramatique. En effet, Čebutykin, amoureux de la mère des trois sœurs, est leur père symbolique⁵³⁹. Son attitude de plus en plus cynique et de plus en plus indifférente les surexpose aux dangers, en ce sens qu'elles croient pouvoir s'en remettre à lui. Ainsi, à la fête d'Irina, sa préférée, il lui offre un samovar - cadeau qui l'identifie à sa mère par sa connotation "maîtresse de maison". Pourtant, malgré les quelques déclarations enflammées qu'il lui fait et les souvenirs émus qu'il prétend garder de sa mère, le passé n'a pour lui aucune valeur. Ainsi, il brise la pendule qui appartenait à cette dernière, affirmant d'un coup son pouvoir sur le temps et détruisant ses souvenirs les plus chers, mais aussi peut-être les plus douloureux. Une fois la pendule en miettes, la place est désormais libre pour un Čebutykin complètement délivré à la fois de son amour pour Irina et de ses attaches passées.

A chaque scène où règne le chaos, il préside désormais comme un dieu : l'incendie de la ville, le départ des militaires sont placés sous sa coupe indifférente et cruelle. Il n'épargne donc pas à Irina la mort de son fiancé, peut-être par manque de lucidité :

"Tout dans son esprit est si fragmenté qu'il refuse de voir la relation entre Irina, pour laquelle il éprouve encore un résidu

⁵³⁹ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.213

3.1. Un monde onirique

d'affection, et le duel, où son futur mari risque d'être blessé ou tué." ⁵⁴⁰

Ou peut-être parce que, persuadé que la réalité est illusion, il continue de penser que tout se vaut, que rien n'est grave, ni dramatique, ni même attristant. Ainsi, il assiste au duel comme à un spectacle de marionnettes, dont il considère l'existence comme insignifiante⁵⁴¹ :

"Un baron de plus ou de moins - qu'est-ce que ça peut faire ?"
(six occurrences, P., t.I, IV, 481, 491, 492). *

L'anéantissement de Čebutykin est absolu, sa déchéance totale. Il se retire d'un monde inintelligible, irrationnel, insensé, et s'enferme dans une névrose dangereuse : le refus pur et simple de la vie, qui, s'il ne le conduit pas jusqu'à la folie, l'amène du moins à faire souffrir même ceux qu'il aime. Plus rien n'a d'importance, et le docteur, dont le métier est d'alléger la peine et la douleur humaines, en devient d'une cruauté presque insoutenable, et terriblement triomphante.

Puisque rien n'existe, que tout est équivalent dans la comédie illusoire du monde, le monde lui-même disparaît. Ainsi, l'avant-dernière réplique de la pièce revient à Čebutykin, annonçant la fin de toutes les réalités :

"Qu'est-ce que cela peut faire ! Qu'est-ce que cela peut faire !"
(P., t.I, IV, 492) **

⁵⁴⁰ H. PITCHER, *op.cit.*, p.154 ["Everything in his mind has become so fragmented that he refuses to see the connexion between Irina, for whom he still feels a residual affection, and the duel, in which her future husband may be hurt or killed."]

⁵⁴¹ V. TSCHEBOTARIOFF-BILL, *op.cit.*, p.96, remarque que Čebutykin agit à l'inverse du diacre Pobedov, qui sauvait Laevskij dans *Duel*.

3.1. Un monde onirique

Il ne reste plus rien du monde, rien que le rideau qui le recouvrait, maintenant transparent. Čebutykin a quitté la scène, se réfugiant dans l'illusion que rien n'existe réellement.

CHAPITRE 3.2.

LA FOLIE

La folie est la résultante de la vie dans un monde onirique, mais la pathologie a rattrapé les personnages. A part le suicide, aucune réponse tchékhovienne n'est plus radicale, et encore celle-ci, le parti pris de la folie, est-elle la plus pathétique. Quel monde est-ce, celui où il est parfois nécessaire de devenir fou pour continuer à vivre ? Ainsi, Gromov (*Palata n°6/ La salle n°6*) est-il devenu fou en écho au monde absurde dans lequel il vivait, et auquel il ne trouvait pas de sens. A l'unisson du monde, il pensait trouver des excuses à la réalité, mais là encore le leurre n'a pas tenu. Son médecin, Ragin, se range à l'avis de Gromov, et se retrouve enfermé lui aussi. Le professeur du *Moine Noir* (*Černyj Monax*) tente également d'échapper à la médiocrité de sa vie par la folie, mais il ne trouve alors que la déchéance et l'hôpital psychiatrique.

Les deux personnages principaux du récit *Palata n°6*⁵⁴² se trouvent à un moment de leur existence confrontés à un problème : après une rupture dans le cours normal de la vie, comment continuer à vivre comme auparavant ? D'une part Gromov, le malade, se heurte à un monde qui lui

⁵⁴² Paru en 1892 dans le n°11 de la revue *Russkaja Mysl'*

3.2. La folie

semble si dangereux qu'il renonce à sa raison ; d'autre part, Ragin, le médecin, se sent si faible en comparaison avec le monde qui l'entoure qu'il refuse de lutter et se laisse diriger par une fausse philosophie. Curieusement, Gromov a fait l'objet de beaucoup moins d'études et de recherches que son médecin, Ragin, peut-être parce qu'à travers celui-ci se dessine en creux l'image de Čexov et de ses convictions. Néanmoins, les deux personnages semblent présenter deux facettes d'une même personnalité⁵⁴³, malgré des cheminements différents.

L'évolution de Gromov, de l'étudiant privilégié au jeune homme pauvre épuisé moralement et physiquement par un travail incessant, est décrite en quelques lignes. Il s'avère être un homme de grandes exigences morales, qui ne transige pas avec les notions de bien et de mal, et qui a des idées politiques et sociales libérales :

"l'humanité se divisait pour lui en honnêtes gens et en coquins; il n'y avait pas de milieu."(P., t.III, 44) *

Il tente de mener une vie en accord avec ses convictions, et il semble y parvenir plus ou moins, à en juger par l'opinion favorable qu'ont de lui les habitants de sa petite ville. Cependant, sa vie matérielle est très difficile : après avoir connu une enfance puis une adolescence aisées, Gromov se retrouve du jour au lendemain (quand son père, accusé de corruption, meurt en prison) obligé de travailler pour survenir à ses besoins et faire vivre sa mère. Il n'a ni métier ni formation, n'a pas encore achevé ses études, et ce coup du sort est une terrible épreuve, au cours de laquelle il se révèle en plus être de santé fragile. Un rien l'agace, il s'enflamme à

⁵⁴³ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.130

3.2. La folie

n'importe quel propos, émet des jugements à l'emporte-pièce, et, surtout, il est obsédé par une même idée :

"l'atmosphère de la ville est irrespirable, elle sue l'ennui, la société n'a pas de préoccupations élevées (...)" (P., t.III, 44) *

Il consacre également tout son temps libre à la lecture - lecture désordonnée qui se contente de n'importe quoi et qui tourne à la manie. Il ressort évidemment de cette double obsession que Gromov est en chemin vers une sorte de mégalomanie, qui consisterait à se poser en valeur absolue, tandis que les autres seraient jugés et dépréciés par rapport à cette valeur absolue, nécessairement meilleure, qu'il incarnerait.

Evidemment, Gromov est en train de devenir fou, et mon propos ici n'est pas de déterminer dans quelle mesure il l'est, mais plutôt de comprendre comment sa peur de la vie l'a amené à s'en protéger par une folie flagrante.

Gromov ressent, probablement depuis longtemps, une frayeur par rapport à cette vie qu'il n'était pas préparé à affronter de cette façon : fils de bourgeois, étudiant à l'université, il aurait dû entrer dans le monde par la grande porte. Or, son point de vue est soudain déformé : il ne comprend plus rien de ce qui se passe autour de lui, et tout commence à lui faire peur. Un monde où l'on peut être étudiant aisé un jour, petit employé sous-payé le lendemain, un monde de ce type est un monde si cruel que tout peut arriver. Contre ce monde-là, nul ne peut lutter. Ainsi, A. Winner remarque :

3.2. La folie

"[Gromov] incarne d'une manière probante la discorde entre le moi privé et la réalité publique."⁵⁴⁴

Un jour qu'il voit passer des forçats, Gromov voit cette crainte personnifiée : dans un monde comme celui-ci, chacun peut être victime d'une erreur judiciaire, et se retrouver, un matin, fers aux pieds, comme son propre père.

Dès lors, l'obsession de Gromov change de nature : il est poursuivi par une idée fixe en rapport avec la police, la justice, le crime, qui renvoie à son expérience passée. Il se sent continuellement observé, suivi, suspecté : un agent de police passe dans la rue, c'est pour l'espionner, ou l'arrêter. Il n'en dort plus, et se trouve un jour dans l'incapacité d'aller travailler, tellement il redoute une machination pour le faire accuser d'accepter des pots-de-vin. Son imagination monte chaque jour un scénario plus complexe, plus extravagant aussi. Le comble est atteint avec l'assassinat de deux étrangers dans la ville : Gromov, persuadé d'être l'objet des recherches de la police, ne peut plus contenir ses réactions, et se comporte finalement comme un assassin pris en flagrant délit.

Abattu par une lutte épouvantable contre cette vie qui le terrifie, Gromov finit par renoncer à la raison, qui reste la seule possibilité pour vivre en société quand on a perdu le reste⁵⁴⁵. Le texte est à cet égard très clair :

⁵⁴⁴ A. WINNER, *op.cit.*, p.173. ["He conclusively epitomizes the discord between private selves and public reality."]

⁵⁴⁵ R.D. KLUGE, "Otoobraženie bolezni v rasskazax «Palata n°6» i «Černyj Monax» ", *Melixonskie Trudy i Dni*, *op.cit.*, pp.52-59, affirme que Gromov est le seul à réagir normalement à ce qui l'entoure.

3.2. La folie

"Finalement Gromov (...) renonça complètement à raisonner et s'abandonna tout entier au désespoir et à la terreur." (P., t.III, 47) *

Ayant perdu la raison, Gromov n'a plus qu'à s'extraire, par étapes, de ce monde où il ne veut plus vivre : il commence par s'enfermer à la cave, se cachant ainsi des regards de la société. Jugeant cela encore insuffisant, il décide de s'enfuir, pour échapper aux ramoneurs, qu'il soupçonne d'être des agents de police, qui viennent chez sa logeuse. Métaphoriquement, il s'enfuit de la vie réelle, vers une vie irréelle. Ce qu'il fuit, ce n'est pas tant la police qu'un système où il se sent ridiculement petit, et qui semble prêt à le broyer à chaque instant. Ce qu'il fuit, c'est la vie en société, que les autres considèrent comme normale, et il s'enfonce de tout son poids dans une vie hors-société, anormale, mais infiniment moins dénuée de sens : D. Rayfield considère que l'attitude de Gromov peut être vue comme une manifestation de bon sens dans un monde devenu fou⁵⁴⁶.

Son docteur, Ragin, a un autre cheminement, mais il arrive finalement lui aussi dans cette salle n°6, réservée aux fous. Curieusement, ce n'est pas son manque de vocation qui lui pose problème : il souhaitait être séminariste, son père l'a obligé à être médecin, mais Ragin semble s'arranger convenablement de cette situation. Lorsqu'il arrive dans la ville, il se consacre avec une grande attention à son travail, assure sa consultation chaque jour et passe même pour un grand spécialiste des enfants. Il est indigné de la situation de l'hôpital : la saleté, la malhonnêteté, la mauvaise gestion et l'incompétence lui semblent scandaleuses. Sa conscience

⁵⁴⁶ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.83 : ["(...) an outburst of sanity in a mad world."]

3.2. La folie

professionnelle et sa réflexion humaine le poussent à des positions qui paraissent extrémistes aux notables de la ville : il faut fermer l'hôpital et en construire un neuf.

Mais c'est un point de vue purement intellectuel, qu'il est incapable de mettre en pratique : il n'est lui aussi qu'un lecteur compulsif, , inapte à tenter une réforme, même partielle, de l'hôpital. Il a beau savoir ce qui se passe dans la salle n°6, il repousse l'évidence par le biais de ses lectures et de ses réflexions philosophiques. Après avoir expédié son travail à l'hôpital, il passe ses journées chez lui à lire, soutenu par une sorte de rituel avec le repas et la bière, rituel qui l'aide à maintenir l'illusion d'une vie normale, encadrée par des règles sociales. Il se trouve ainsi à l'abri de la vraie vie, s'abîmant dans la lecture de livres d'histoire, ce qui est une façon, en adorant le passé, de nier le présent.

Dans ses lectures, il trouve un apaisement pareil à celui qu'on obtient les yeux fermés et les oreilles bouchées - le monde se tait :

"Ragin s'écarte du monde, d'une réalité repoussante dans une ville de province sale et reculée, considérant (...) qu'une vie complètement sensée n'est possible que dans le refus d'agir."⁵⁴⁷

Il refuse de jouer un rôle absurde dans un monde absurde. Rien, aucune médecine, aucun médicament ne saurait lutter contre le cours de la vie. Il ne sait que regarder les événements épouvantables de l'hôpital avec un fatalisme confinant à l'indifférence, qu'il justifie abondamment par une

⁵⁴⁷ R.D. KLUGE, *op.cit.*["Ragin otrekaetsja ot mira, ot otvratitel'noj dejatel'nosti v grjaznom otdalennom provincjal'nom gorode, sčitaja, što (...) polnaja smysla žizn' vozmožna liš' pri otkaze ot aktivnoj dejatel'nosti."]

3.2. La folie

philosophie stoïcienne qu'il pervertit : si les efforts sont inutiles, autant ne pas les fournir.

Tout est inutile, puisque tout se vaut, dit le docteur Ragin, la vie matérielle n'est rien, elle est apparence, et en cela il rejoint Čebutykin - c'est l'esprit qui est important. Selon lui, tout est nécessaire, le bon et le mauvais se fondent avec le temps dans un tout positif. Il ne peut pas y avoir de choses absolument mauvaises, puisque rien n'est déterminant, rien n'existe en dehors de l'intelligence humaine. La question de l'équivalence des événements, lieux et moments se pose à différentes reprises : alors que Ragin réfléchit aux améliorations qu'il faut apporter à l'hôpital, il lui vient à l'idée que l'antisepsie est aussi inutile que tout le reste ; puis, parlant avec Gromov, il dit qu'il n'y a pas de différence entre un asile de fous et un cabinet de travail.

Gromov, le premier, entame cette belle philosophie :

"Pendant plus de vingt ans, vous avez disposé d'un logement gratuit, avec chauffage, éclairage, domestiques (...)"(P., t.III, 74) *

Si les insinuations de Gromov à propos d'argent mal acquis sont fausses, il n'en reste pas moins qu'il a raison lorsqu'il accuse Ragin de ne pas même savoir ce qu'est la vie, de n'y avoir jamais goûté, et d'être resté dans des considérations intellectuelles sans rapport avec la réalité. Les paroles de Gromov le frappent, et il retourne le voir chaque jour : il cherche un sens à son existence passée.

Bientôt son stoïcisme livresque est mis à l'épreuve : convaincu de désordre mental par les autorités de la ville parce qu'il semble prendre plaisir à visiter Gromov, il s'abandonne à une sorte de neurasthénie, pleine

3.2. La folie

d'irritation, et finit par être enfermé dans la salle n°6, conformément à sa propre conception du monde :

"Du moment qu'il existe des prisons et des asiles d'aliénés, il faut qu'il y ait quelqu'un dedans. " (P., t.III, 66) *

Assez ironiquement en effet, c'est parce que la salle n°6 existe, et qu'il ne l'a pas réformée quand il aurait pu et dû le faire, que Ragin s'y trouve enfermé à son tour⁵⁴⁸. Cette confrontation avec le tragique détruit ses illusions sur l'équivalence des choses et des situations, et cette révélation est fatale. Ragin meurt d'une crise d'apoplexie. C'est la dernière manifestation de son renoncement à la réalité : plutôt mourir que vivre cette vie insupportable, absurde, mais, cette fois, réelle, à laquelle il a lui-même œuvré.

Le héros de *Černyj Monax*⁵⁴⁹ (*Le Moine Noir*) est un professeur de philosophie surmené qui, au cours d'un séjour à la campagne, rencontre ce qu'il sait être une hallucination sous la forme d'un moine. Ce moine lui affirme qu'il est un être exceptionnel, ce qui le rend enfin indiciblement heureux. Cette hallucination libératrice est une sorte de nécessité pour celui qui souffre de la médiocrité de sa vie, et qui ne voit partout autour de lui que médiocrité :

"(...) on ne peut exclure que Tchekhov ait eu l'intention d'opposer à l'atmosphère de dépression et de résignation où

⁵⁴⁸ R.E. LAPUŠIN, "Tragičeskij geroj v rasskaze «Palata n°6» (Ot nevol'noj viny k sovesti)", *Melixonskie Trudy i Dni, op.cit.*, pp.60-65

⁵⁴⁹ Paru en 1894 dans le n°1 de la revue *Artist*

3.2. La folie

baigne la situation entière [de l'époque] un cri de protestation humaine, quitte à le faire pousser par un maniaque."⁵⁵⁰

En effet, tout n'est que souffrance pour Kovrin. Lorsqu'il arrive au domaine de Pesockij, son ancien tuteur, il est épuisé par les années d'études et déçu par sa vie d'enseignant, mais cette révélation ne lui viendra que plus tard, peu avant son agonie :

"Par exemple, pour obtenir une chaire vers la quarantaine, pour être un professeur des plus ordinaires, pour exposer d'une voix molle, ennuyeuse, pénible, des poncifs (...) il avait dû, lui, Kovrine, étudier pendant quinze ans, travailler jour et nuit (...)." (P., t.III, 254) *

Le domaine de Pesockij est divisé en deux : d'une part, le parc à l'anglaise, romantique à souhait, avec une rivière plaintive et des arbres torturés ; d'autre part, le verger commercial exploité par Pesockij, sa fille Tanja et des dizaines d'ouvriers. Ce verger est très éloigné du jardin tchékhovien idéal : à l'inverse de la cerisaie, il est abondamment productif et dénué de toute poésie :

"(...) cette régularité sévère, pédante, le fait que tous les arbres avaient la même hauteur, des cimes et des troncs absolument identiques, rendaient le tableau monotone et même ennuyeux." (P., t.III, 223) **

C'est un jardin vampire : il suce le sang et la vie entière de Pesockij, qui lui voue l'amour aveugle des avarés, et de sa fille, qui ne trouve son salut que dans l'amour que Kovrin croit éprouver pour elle. Sous couvert de science agricole, Pesockij écrit des articles que Tanja fait lire au professeur de philosophie - articles qui ne soulèvent en lui que mépris pour

⁵⁵⁰ E. LO GATTO, *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours, op.cit.*

3.2. La folie

le style ampoulé et ironisant de l'horticulteur. Les idées professées par Pesockij sont motivées exclusivement par l'intérêt⁵⁵¹, et son obsession du bénéfice le rend intraitable : un ouvrier a attaché son cheval à un pommier - et le jardin est perdu, ruiné, anéanti... Il envisage même sa fille comme une marchandise faisant partie du jardin : il lui faut un époux qui ne gâche pas le verger et son entreprise commerciale. C'est ainsi qu'il pense à Kovrin, et lui suggère d'épouser Tanja : ainsi, le verger aurait un bon maître.

Ce n'est pourtant pas le verger qu'aime Kovrin, mais le jardin anglais, dont l'abandon lui-même recèle des secrets et des beautés irréelles. Ce cadre propice aux rêveries est une porte vers l'au-delà : au crépuscule, un sentier semble pouvoir mener au repaire du soleil couché, royaume des morts par excellence⁵⁵². C'est là que le Moine noir apparaît pour la première fois à Kovrin, prenant dans ce contexte une connotation mortifère. Sa venue n'est pas une surprise : elle était en quelque sorte attendue par Kovrin. D'abord, la romance que chantent les jeunes invitées au salon évoque une jeune fille aux nerfs malades qui, ayant entendu dans son jardin une harmonie si étrange pour les mortels, décide de mourir pour les comprendre. Ensuite, Kovrin lui-même évoque le Moine, comme étant le héros d'une légende qu'il n'est pas sûr de ne pas avoir inventée lui-même :

"Mais le plus étonnant (...) c'est que je ne peux me souvenir d'où je la tiens. L'ai-je lue ? L'ai-je entendue ? Ou le moine noir n'est-il qu'un rêve ? (...) Seulement la légende me poursuit. J'y ai pensé tout le jour." (P., t.III, 228) *

⁵⁵¹ S.P. BATRAKOVA, "Čexovskij sad", *Melixonskie Trudy i Dni, op.cit.*

⁵⁵² Dans la religion égyptienne, le dieu Rê suit dans sa barque solaire un cycle bien déterminé : le matin il se lève à l'orient pour éclairer la terre, le monde des vivants ; le soir il se couche à l'occident pour entamer son voyage souterrain destiné à éclairer l'autre monde, le royaume souterrain des morts.

3.2. La folie

Aussitôt après, le moine noir apparaît, sans dire un mot, mais confirmant les dires de Kovrin. Plus tard, il se présente à nouveau à lui, et c'est Kovrin qui entame la conversation, sachant pertinemment que le moine est une hallucination. Cette certitude ne l'empêche pas de discourir avec le moine : celui-ci lui dit ce qu'il désespérait d'entendre, à savoir qu'il est un être exceptionnel. A travers le moine, Kovrin laisse enfin cours à ses désirs les plus profonds : en effet, le moine parle de bonheur, de vérité éternelle, de liberté - de tout ce que Kovrin n'a pas et qu'il souhaite de toutes ses forces. Le Moine n'existe pas, il n'est qu'une émanation de Kovrin lui-même :

"La forme du monologue comme moyen de découverte du monde intérieur de l'homme est liée, dans les récits de la période de la maturité, à l'utilisation de procédés tels que le rêve, l'hallucination (...)." ⁵⁵³

C'est pourquoi Kovrin l'accepte si aisément : il s'interroge sur son état mental, mais cela n'a finalement que peu d'importance. Le moine lui affirme que tous les génies sont considérés comme fous : s'il est fou, c'est donc qu'il est un génie. Sa mégalomanie le rend véritablement heureux : il est enfin autorisé à se croire meilleur que les autres hommes, et tout ce qui l'entoure prend la teinte de son bonheur. Dans un élan, il demande à Tanja de l'épouser, et reprend avec elle sa vie de professeur citadin. Les apparitions du moine se font plus fréquentes, mais sa dernière visite nocturne est teintée d'un sinistre pressentiment, dans lequel Kovrin évoque la légende de Polycrate :

⁵⁵³ M.D. KAČUR, "K voprosu o vnutrennem monologe v rasskazax Čexova", *Tvorčestvo Čexova, op.cit.*, t.II, pp.101-106. ["S monologičeskoj formoj kak sredstvom raskrytija vnutrennego mira čeloveka v rasskazax zrelogo Čexova svjazano ispol'zovanie priemov sna, galljucinacii (...)."]

3.2. La folie

"Et si soudain les dieux entraient en courroux ?" (P., t.III, 245)*

C'est à ce moment que Tanja se réveille : elle et son père obligent Kovrin à se soigner. Cette guérison est pour lui le début de la fin : sans ses hallucinations, le monde est redevenu aussi banal, ennuyeux et déprimant qu'il l'était auparavant. Même le parc a perdu sa magie : déshabillé de toute illusion, il n'est plus qu'un jardin mal entretenu, dont les arbres à demi morts ne chuchotent plus. Avec le moine noir, c'est tout le bonheur de Kovrin qui s'est envolé. D. Rayfield considère que c'est lorsqu'il est forcé de se soigner que sa folie commence à le détruire⁵⁵⁴, à moins que ce ne soit la conscience de la réalité et le sentiment de la perte inconsolable qu'il a faite. Sa mégalomanie n'a pas disparu, mais il sait désormais qu'il n'a pas l'étoffe d'un génie, et que toutes les révélations sur la vérité éternelle n'étaient que des délires. Il abandonne son travail, quitte Tanja pour une autre femme avec qui il part en Crimée soigner sa tuberculose. Tout le dernier chapitre est saturé de présages funestes : le paysage qu'il voit de sa chambre d'hôtel est teinté de vert ; des voix de jeunes filles lui parviennent, chantant la même romance qu'au début du récit ; il pense être le seul être vivant dans le bâtiment. Soudain, le moine apparaît, reprochant à Kovrin de ne pas avoir cru en lui, et lui apportant la mort, mais une mort bienheureuse, bercée d'illusions :

"(...) le moine noir lui murmurait (...) qu'il mourait uniquement parce que son frêle corps humain avait perdu son équilibre et ne pouvait servir d'enveloppe à un génie." (P., t.III, 255) **

⁵⁵⁴ D. RAYFIELD, *op.cit.*, p.149

3.2. La folie

A l'agonie, sa vie lui semble rétrospectivement belle et passionnante, mais il n'éprouve ni regrets, ni souffrances. L'hallucination le protège des douleurs et des déchirements, ne laissant que la paix et le bonheur, enfin.

CONCLUSION

Comment vivre dans le monde ? comment vivre avec le monde ? A ces questions, les principaux courants littéraires ont tenté de fournir des réponses : de l'humanisme au réalisme en passant par le romantisme, des philosophes des Lumières à ceux de l'existentialisme en passant par les positivistes, tous ont voulu trouver une posture possible.

Les personnages tchékhoviens éludent ces questions : il n'est pas nécessaire de savoir comment va le monde, et encore moins de tenter de s'inscrire dans l'histoire. Ce qu'il faut, c'est bien au contraire se mettre à l'écart du monde, le plus loin possible, afin qu'il finisse par ne plus exister - c'est-à-dire par ne plus être douloureux. D'arrangements pathétiques en solutions intermédiaires, de ruses éventées en refuges inventés, tous se sont efforcés, non pas de vivre dans le monde, ni d'affronter le réel, mais de l'éviter. La stratégie fonctionne parfois comme telle, mais elle n'apporte le plus souvent pas le soulagement attendu. Ainsi, V. Nabokov a-t-il pu écrire:

"Ce que nous voyons dans toutes les nouvelles de Tchekhov, c'est un homme qui trébuche – mais s'il trébuche, c'est parce qu'il regarde les étoiles."⁵⁵⁵

Tenir la réalité à distance en refusant de s'y impliquer, socialement ou affectivement, ne fait pas crédit de la douleur. Au contraire, l'issue en est

⁵⁵⁵ V. NABOKOV, *Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Cours de littérature russe, Paris, Stock, 1999, 18 cm, 328 p.

Conclusion

triste et irrévocable : mariage ou séparation forcés (*Iz Zapisok vsplyčivogo človeka* ou *O Ljubvi*), humiliation (*Košmar*, *Neščast'e*, *Ariadna*, Andrej dans *Tri Sestry*), et autres formes d'aliénation sont au bout du chemin. Les tentatives de fuite se révèlent toujours, au sens propre, être à corps perdu : l'alcoolisme du vieil artisan (*Gore*) ou du jeune Don Juan (*Bezotcovščina*), qu'il détruit le monde ou essaie d'en construire un autre ; la débauche du dandy trop riche ou trop oisif (*Ivanov*, *Dama s sobačkoj*) ne sont que des formes adoucies du véritable suicide auquel s'abandonnent certains personnages, destruction irrémédiable de l'homme et de sa souffrance.

La construction d'un autre monde que le monde réel, dont les lois essentielles sont niées, permet aux personnages d'évoluer en parallèle entre ces deux possibilités. Croire que la vie est une représentation offre à Arkadina (*Čajka*) ou Ol'ga (*Poprygun'ja*) toute latitude pour ne pas prendre la mesure de leur médiocrité. Pourtant, ce même artifice invalide l'existence de l'artiste ou du scientifique, qui se trouve réduit à être à la fois le matériau et le jouet de sa propre production, comme Trigorin (*Čajka*) ou le vieux professeur (*Skučnaja Istorija*). Le rêve d'un lieu ou d'un temps idéal abolit les frontières entre le possible et l'impossible, sans occulter pour autant les frustrations et les désespoirs générés par ce grand écart, destructeur parfois pour les personnages qui s'y emploient (*Rasskaz Gospoži NN*) comme pour ceux qui n'en sont que les victimes, telle l'héroïne éponyme de *Veročka*.

Cet autre monde ouvre pourtant la porte à toutes les constructions mentales, qui prennent dès lors la place de la réalité : le monde réel a disparu entièrement, et n'est plus qu'un ensemble de règles aussi arbitraires que celles du "vrai" monde, mais construites sur mesure pour et par chacun des personnages. Effacement total ou exacerbation de la

Conclusion

personnalité (*Dušečka* ou *Vragi*), vénération de la nature comme manifestation du bonheur (*Šutočka, Kryžovnik*), rétrécissement de l'univers à la taille d'une boule de billard (*Višnevij Sad*) : les lois qui régissent les microcosmes sont fixes et immuables. De même, la folie des trois personnages de *Palata n°6* et *Černyj Monax* crée-t-elle un substitut du monde, où l'arbitraire règne tout autant, mais qui peut exceptionnellement (*Černyj Monax*) se révéler être une douce consolation pour celui qui y a trouvé refuge, avant que le monde réel ne reprenne ses droits et ne renvoie le surhomme d'où il est venu : dans le néant.

Que ces diverses postures soient fort éloignées de l'activité de Čexov lui-même, médecin infatigable et travailleur social avant l'heure, n'invalide pas cette proposition⁵⁵⁶. Čexov ne fait que l'inventaire des destins croisés ici et là, inventés ou seulement modifiés, et qui lui montrent que sa propre vocation médicale n'est, en définitive, qu'un accident : au mieux une méprise, au pire une excroissance étrange. L'humanité dans son ensemble n'aspire pas à faire le bien, ni même à mieux faire : elle n'aspire qu'au soulagement, à la délivrance des souffrances dont l'origine est inconnue et le traitement incertain.

C'est avec cette certitude que Čexov-auteur dresse le tableau d'une Russie déchirée entre détermination et pessimisme, tableau à propos duquel I.A. Gurvič constate :

⁵⁵⁶ I.N. SUXIX, *Problemy Poetiki A.P. Čexova*, Leningrad, iz. Leningradsgogo Universiteta, 1987, 22 cm, 180 p., affirme du reste : "la philosophie du désespoir est étrangère à Čexov." (p.159) ["Filosofia otčajanija čužda Čexovu.]

Conclusion

"Chaque (personnage) arrive à cette triste conclusion : *ce n'est pas cela*, ce n'est pas la vraie vie, elle n'a pas de sens véritable, pas de réel contenu humain."⁵⁵⁷

Et en effet, c'est le sentiment de l'absurdité du monde qui domine. Non seulement les causes des événements restent indéterminées, mais leur but n'est jamais fixé. Pourquoi un homme devrait-il épouser la jeune fille à qui il ne rend visite que parce que sa maison est accueillante ? Quel bonheur un jeune homme piégé par la sexualité d'autrui peut-il espérer trouver dans la réalisation même de cette sexualité ? Quel avenir pour les chemineaux ? pour les femmes au foyer ? pour les femmes perdues ? Quelles aspirations sublimes pour les fonctionnaires ? pour les professeurs ? pour les artistes ?

Aucun avenir. Aucune aspiration sublime. Aucun bonheur simple non plus, parce que rien ne fait sens. Le monde est plus qu'incohérent - informe. Les événements, les actes, les pensées n'ont donc plus à être ordonnés en vue d'un objectif supérieur. Comme Čebutykin (*Tri Sestry*), Čexov considère qu'en matière de narration au moins tout est équivalent, et c'est pourquoi ses récits et ses œuvres dramatiques happent souvent des personnages en plein milieu d'un quotidien hagard, avant de les y replonger au moment où la crise, fertile peut-être en actions dramatiques, s'amorce. Comme les impressionnistes, auxquels le comparait D. Merežkovskij en 1892⁵⁵⁸, Čexov n'offre à ses lecteurs qu'un extrait de temps, dans lequel se

⁵⁵⁷ I.A. GURVIČ, *op.cit.*, p.20 : ["I každýj iz (dejstvuyjuščix lic) prihodit k bezradostnomu vyvodu : *ne to*, ne nastojaščaja žizn', net v nej podlinnogo smysla, istinni človečeskogo soderžanija."]

⁵⁵⁸ cité par A.P. ČUDAKOV, *op.cit.*, p.278. A sa suite on trouve des études sur l'impressionnisme dans l'œuvre de Čexov : P. BITSILLI, *Chekhov's art : a stylistic analysis*, *op.cit.* ; C.C. CLARKE, "Aspects of Impressionism in Chekhov's prose", pp.123-133 et S. SENDEROVIČ, "Chekhov

Conclusion

déroule, ou non, un événement strictement contingent, qui n'a ni fondement ni objectif.

Le médecin avait déjà l'intuition, bien avant le voyage à Saxalin, que le monde n'a pas de sens, parce que les maladies, les microbes et la misère n'en ont pas non plus. Mais Saxalin, avec son lot de cruautés réfléchies, institutionnalisées et légalisées, impose à l'homme tout le poids des arguments qu'enseigne l'expérience. Après Saxalin et les visions dantesques du bagne, Čexov craint que l'humanité ne soit morte. Ses personnages en quête de protection s'avèrent peut-être des émanations possibles de l'auteur lui-même, qui leur offre à eux la possibilité de se retrancher du monde pour ne plus l'entendre hurler – possibilité qu'il se refuse à lui-même. Tous les stratagèmes sont alors valables pour appliquer sur cette réalité monstrueuse un miroir déformant, qui adoucisse les traits et permette, comme il le permet à la femme anonyme du narrateur de *Krivoje Zerkalo*, de vivre en paix, même au prix de sacrifices insensés - la liberté, la vie parfois - au milieu d'une Russie folle et tourmentée.

Mais cette Russie pré-révolutionnaire, bien que culturellement présente à travers ses datchas et son bagne, ses isbas et ses conseils ruraux, pourrait être n'importe quel pays, à n'importe quelle époque. L'ancrage spatio-temporel n'est lié qu'à la situation de production de l'écrivain : faire de Čexov un auteur "typiquement russe", dont "l'âme slave" se répandrait à

Conclusion

travers toutes ses œuvres comme une marque de fabrique, relève de l'incompréhension la plus totale⁵⁵⁹.

Ses récits, privés des caractéristiques essentielles du genre narratif (absence d'intrigue, distinction parfois impossible à établir entre le narrateur et le personnage) ; ses œuvres dramatiques où la communication semble rompue ou remplacée par des sons ambigus ; ses symboles ouvertement posés comme artifices (la mouette, la cerisaie) ouvrent la voie aux romanciers et dramaturges du 20^e siècle. Ainsi, Virginia Woolf brisera les conventions du genre, procédant par touches simultanées à la peinture d'un monde absurde lui aussi, au bord du gouffre. Ainsi, Franz Kafka décrira les rouages d'un ordre supérieur, à la fois incompréhensible et incommunicable. Ainsi, Albert Camus montrera des personnages comme des marionnettes, étrangères au monde comme à elles-mêmes, livrées au caprice de la simple contingence. Ainsi, Eugène Ionesco créera un roi déchu dans un royaume en désintégration. Et puis on attendra Godot.

Il faut donc en finir avec les images successives d'un Čexov indifférent au monde et à ses lois d'airain, d'un Čexov réaliste dans l'attente d'une révolution marxiste qui sauverait la Russie, d'un Čexov symboliste et abscons. Plus au fait que quiconque des misères du pauvre, de l'ennui du riche, des doutes du scientifique et des aspirations humaines, l'auteur qui se dégage de cette étude est celui qui, sachant tout cela, montre des

⁵⁵⁹ Voir l'article de M. ČUDAKOVA, "Čexov i francuzskaja proza XIX-XX vv. V otečestvennom literaturnom processe 20-30-x godov", *Čexoviana / Čexov i Francija, op.cit.*, pp.166-175. La critique y expose le rejet dont, dans les années 1920, furent victimes les œuvres de Čexov, accusées d'être le reflet d'un passé désormais révolu.

Conclusion

personnages piégés dans le chaos. Qu'ils se battent, qu'ils se débattent : ils ne font que resserrer les mailles. Pour s'en libérer, il leur faut nier la réalité qui les entoure, la faire disparaître jusqu'à disparaître eux-mêmes, dans la voluptueuse sensation de ne plus exister.

ANNEXE

1. RESUME DES ŒUVRES ETUDIÉES

Je donne ici les résumés des œuvres étudiées dans le cadre de ce travail. Les récits sont classés par ordre d'apparition, les œuvres dramatiques figurent en fin de section. La première référence est celle de l'édition russe : *Polnoe Sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomax*, Izdatel'stvo "Nauka", Moskva, (1974-1982) ; la seconde référence est celle de l'édition française Gallimard, dans la Bibliothèque de *La Pléiade*, (1967-1971). Le chiffre romain indique le tome, les pages étant indiquées en chiffres arabes. Les traductions sont de Madeleine Durand, André Radiguet et Edouard Parayre ; elles ont toutes été révisées par Lily Denis.

A. RECITS ET NOUVELLES

KOŠMAR

V, 60

I, 1133 *Cauchemar*

Kunin, jeune noble de retour dans son domaine après un séjour à Saint-Petersbourg, convoque le curé de la paroisse, le père Jakov, afin de

discuter avec lui des modalités de l'ouverture prochaine de l'école. Mais le père Jakov lui fait une impression épouvantable, semblant seulement intéressé par le thé et les gâteaux qui l'accompagnent.

Le dimanche suivant, Kunin se rend à la messe, qu'il trouve déplorable ; puis chez le prêtre, où il attend en vain qu'on lui serve le thé. De retour chez lui, rempli de mépris pour le père Jakov, il écrit à l'évêque, se plaignant du prêtre et demandant, en quelque sorte, son renvoi.

Le lendemain, le père Jakov se présente pour remplacer le secrétaire de Kunin, expliquant qu'il ne parvient même pas à survivre avec son traitement, puisqu'il entretient l'ancien curé, renvoyé pour alcoolisme, et son propre frère, élève au séminaire. Jakov explique enfin que toute la population de la ville subit la même famine.

Kunin décide d'agir, et d'aider financièrement toutes les personnes nécessiteuses, regrettant le temps où il dilapidait son héritage, désormais perdu. Mais il se souvient alors de la lettre qu'il a adressée à l'évêque, et sa honte l'empêche de mener à bien ses décisions charitables.

NEŠČAST'É

V, 247

I, 1256 *Fatalité*

Il'in courtise Sof'ja, l'épouse du notaire Lubjancev. Elle semble d'abord refuser de l'écouter, arguant de sa situation de femme mariée, mais cet amour la flatte et elle est incapable de résister à une étreinte. Elle croit ensuite détester son mari, mais lui propose néanmoins de l'emmener en

voyage, révélant qu'elle est amoureuse d'un autre. Le notaire refuse le voyage, expose des principes généraux sur la fidélité, et s'endort. Sof'ja sort de chez elle en pleine nuit.

IZ ZAPISOK VSPYL'ČIVOGO ČELOVEKA

VI, 293

II, 209 *Fragments du journal d'un irascible*

Le narrateur est un étudiant en droit financier, qui se croit très impulsif et indépendant. Une jeune fille, dont il ne sait pas le nom bien qu'elle semble persuadée qu'il l'aime passionnément, le poursuit de ses assiduités, l'empêchant de travailler à sa thèse grâce à une accumulation de prétextes. Elle lui annonce son intention de l'épouser pour le rendre heureux, puis lui donne un baiser, que sa mère surprend par une étonnante coïncidence. Le mariage est célébré.

ČELOVEK V FUTLJARE

X, 42

III, 762 *L'Homme à l'étui*

Burkin raconte à son ami le vétérinaire Čimša-Gimalajskij le destin étonnant d'un de ses collègues, le professeur de grec Belikov. Celui-ci, dont le canif, le parapluie et la montre étaient serrés dans des étuis, vivait dans la

vénération du règlement et des interdictions. Il se préparait à se marier, lorsqu'il chuta dans l'escalier, provoquant l'hilarité de sa promise. Belikov s'alita alors et mourut. La ville se sentit soulagée d'être débarrassée d'un concitoyen si exigeant. Pourtant, conclut Burkin, habiter cette ville revient à être dans une sorte d'étui.

ARIADNA

IX, 107

III, 527 *Ariane*

Sur un bateau, Šamoxin illustre les raisons de sa misogynie par le récit de sa propre expérience. Il avait été fort amoureux de sa voisine, Ariadna, dont la beauté n'avait d'égale que la froideur. Un homme corrompu et ruiné, Lubkov, avait entraîné Ariadna à l'étranger. Šamoxin était alors parti pour le Caucase, où Ariadna lui avait écrit de la rejoindre en Italie. Là, rendu à l'évidence qu'Ariadna était la maîtresse de Lubkov, Šamoxin était reparti en Russie, avant de revenir lorsqu'Ariadna avait été abandonnée par Lubkov, et de devenir lui-même son amant. Ils rentrent ensemble en Russie où ils doivent se marier, mais Šamoxin n'éprouve plus que dégoût pour la jeune femme. A Jalta, à son grand soulagement, il apprend qu'un ancien prétendant d'Ariadna est là, et espère pouvoir ainsi éviter le mariage.

IONYČ

X, 24

III, 801 *Ionytch*

Nouveau venu en ville, le docteur Starcev (Ionyč) fréquente la maison du gouverneur et tombe amoureux de la fille de celui-ci, Kotik. Elle lui fixe un rendez-vous au cimetière, mais il l'y attend en vain. Un soir, il la demande en mariage, mais Kotik le refuse pour aller étudier la musique au Conservatoire de Moscou.

Quatre ans plus tard, Starcev, qui s'ennuie à mourir, est appelé au chevet de la femme du gouverneur. Kotik est là aussi, elle rappelle à Starcev le passé, mais il n'est plus séduit par la jeune femme. Elle le relance, mais il ne retourne pas la voir. Plus tard, Starcev est devenu riche et aigri. Kotik, elle, est malade des nerfs.

DOM S MEZONINOM

IX, 174

III, 559 *La Maison à mezzanine*

Un peintre se souvient d'une aventure vieille de sept ans. Un soir, en province, il s'était trompé de propriété et avait aperçu deux jeunes filles dans une maison à mezzanine. Le lendemain, l'aînée, Lida, était venu chez lui pour une souscription. Le jeune homme avait pris alors l'habitude d'aller chez les jeunes filles, essentiellement pour y rencontrer la cadette, Misjus', pour laquelle il éprouvait un tendre sentiment. Le soir d'une forte dispute

sur l'engagement social avec Lida, le peintre et Misjus' s'étaient embrassés. Lorsqu'il était revenu le lendemain à la maison à mezzanine, Lida lui avait appris que, ayant su ce qui s'était passé, elle avait fait partir sa mère et sa sœur.

O LJUBVI

X, 66

III, 790 *De l'amour*

Lors d'un déjeuner, Alexin raconte qu'à son arrivée à la campagne, il avait été souvent reçu par le vice-président du tribunal, dont la femme Anna l'attirait beaucoup, et dont il était devenu très proche, sans jamais rien avouer de ses sentiments amoureux. Lorsqu'Anna, malade des nerfs, était partie en Crimée, ils s'étaient enlacés un instant avant le départ du train.

GORE

IV, 230

I, 1007 *Un Malheur*

Petrov, un artisan ivrogne, conduit sa femme à l'hôpital, et elle meurt en chemin. Petrov tente alors de rappeler ses souvenirs, mais il se rend compte qu'il n'a fait que boire depuis le jour de son mariage, et qu'il

n'a pas vu sa vie passer. Pris par la nuit et la neige, il s'endort et se réveille à l'hôpital, pieds et mains gelés.

STRAX

VIII, 127

III, 101 *La Peur*

Silin, agriculteur, reçoit fréquemment le narrateur, qui apprécie surtout sa femme, Marija. Silin avoue que son mariage est un échec, car sa femme ne l'aime pas. Un soir, Marija et le narrateur ont une conversation sur l'amour. Plus tard, elle le rejoint dans sa chambre et ils deviennent amants ; en sortant de la chambre, Marija croise son mari. Celui-ci quitte la maison, suivi par l'amant qui éprouve tout à coup une étrange terreur. Il apprend des années après que les époux vivent toujours ensemble.

UČITEL' SLOVESNOSTI

VIII, 310

III, 319 *Le Professeur de lettres*

Nikitin, professeur de lettres, parvient, après bien des hésitations, à demander la main de Maša et à l'épouser.

Plus tard, il évoque dans son journal la noce, les débuts heureux de leur vie de couple. Un soir, alors qu'il revient de jouer aux cartes, il se

sent mal à l'aise, se dispute avec sa femme et ressent une violente envie de s'enfuir.

DUEL'

VII, 353

II, 796 *Le Duel*

Laevskij, fonctionnaire au Caucase, annonce à son ami Samojlenko qu'il veut quitter Nadežda, avec qui il vit depuis deux ans, et dont le mari vient de mourir. Après un pique-nique, au cours duquel Nadežda est très courtisée par Kirilin, Laevskij annonce à la jeune femme la mort de son mari, et ils se disputent vivement. Laevskij veut quitter le Caucase et demande de l'argent à Samojlenko, qui est contraint d'en emprunter à Von Koren, un jeune scientifique qui déteste Laevskij. Samojlenko, comprenant que Laevskij va abandonner Nadežda, lui refuse l'argent, ce qui provoque chez le jeune homme une crise de nerfs. Nadežda rentre seule, suivie par Kirilin qui l'entraîne à l'auberge, tandis qu'un autre de ses prétendants les espionne et court chercher Laevskij, qui a entre-temps accepté un duel avec Von Koren. Laevskij, entré dans l'auberge, assiste à la scène entre Nadežda et son amant. Il rentre chez lui et ne peut dormir, pris d'une grande pitié pour la jeune femme. Au matin, le duel a lieu, mais le diacre, ami commun des deux hommes, intervient à temps pour éviter que Von Koren ne tue son adversaire. De retour chez lui, Laevskij se réconcilie avec Nadežda. Trois mois plus tard, Von Koren

quitte la ville et fait ses adieux à Laevskij, qui est marié à Nadežda et s'est remis à travailler.

DAMA S SOBAČKOJ

X, 128

III, 886 *La Dame au petit chien*

A Jalta, le séducteur Gurov rencontre Anna, une jeune provinciale mariée. Peu après, ils deviennent amants, ce qui plonge Anna dans le désespoir. Son mari la rappelle et elle quitte Jalta. Gurov, de retour à Moscou, reprend sa vie habituelle auprès de sa femme, mais très vite éprouve le besoin de revoir Anna. Il la retrouve dans sa ville de province et obtient d'elle de fréquentes rencontres à Moscou. Les deux amants, désireux de vivre ensemble, cherchent une issue à leur situation.

ŠAMPANSKOE

IV, 282

II, 3 *Le Champagne*

Un garde-barrière raconte le réveillon de l'an qu'il a passé dans sa petite gare. Il avait ouvert une bouteille de champagne français, gagnée lors d'un pari, pour en boire avec sa femme, lorsque la tante de celle-ci, véritable ensorceleuse, était arrivée. Ils avaient alors bu plus que de raison, et le

narrateur semble avoir perdu la mémoire. Il se trouve désormais dans une ville inconnue.

SLEDOVATEL'

VI, 186

II, 154 *Le Juge d'instruction*

Un médecin et un juge d'instruction travaillent ensemble sur une autopsie. Le juge soumet au docteur le cas d'une femme morte apparemment sans raison, et qui avait prédit qu'elle mourrait après avoir accouché. Le médecin soupçonne la femme de s'être empoisonnée parce qu'elle avait appris que son mari avait eu une liaison. Le juge avoue alors que c'est sa propre histoire qu'il a racontée, et que la femme décédée était la sienne.

VOLODJA

VI, 197

II, 160 *Volodia*

Volodja, dix-sept ans, passe la journée avec sa mère chez de lointains parents. Il est amoureux d'Anna, une femme de trente ans, qui se moque de lui lorsqu'il lui avoue son amour. Au retour d'une promenade, il entend qu'Anna raconte à toute la maisonnée qu'il lui a déclaré sa flamme.

Il quitte la maison, décidé à rentrer chez lui sans sa mère qui a souhaité rester, mais se ravise. Dans la nuit, Anna devient sa maîtresse, mais il n'éprouve plus le matin que dégoût pour elle. Rentré chez lui, tandis que sa mère reçoit, il se tue d'un coup de revolver.

RASSKAZ NEIZVESTNOGO ČELOVEKA

VIII, 139

III,117 *Récit d'un inconnu*

Un homme raconte comment il s'était introduit en tant que valet dans la maison d'un certain Orlov, dont il voulait tuer le père pour des motifs politiques. A cette époque, Orlov avait une liaison avec une femme mariée, Mme Krasnovskaja, qui avait quitté son mari et était venue s'installer chez lui tout à fait contre son gré. Orlov était odieux avec sa maîtresse, et le valet se sentait de plus en plus attiré par elle. Un soir, le père d'Orlov était venu, mais le valet ne l'avait pas tué. Déçu de lui-même, il avait écrit une lettre de démission à Orlov, mais, surpris par Mme Krasnovskaja, il lui avait tout avoué. Il avait aussi révélé qu'Orlov, sous prétexte d'une mission en province, se trouvait chez des amis en ville. La jeune femme était alors partie chez sa nourrice, où le valet l'avait rejointe le lendemain.

Ils étaient partis à Venise, où le jeune homme, déjà tuberculeux, avait attrapé une pleurésie. L'attitude de Mme Krasnovskaja avait changé à Nice, où elle s'était rendu compte qu'elle était enceinte d'Orlov. Désespérée, elle s'était repliée sur elle-même et ne voulait plus rencontrer

son compagnon. Elle s'était empoisonnée aussitôt après l'accouchement. Deux ans plus tard, alors que le jeune homme continue de soigner l'enfant, il est si gravement malade qu'il va voir Orlov afin que celui-ci s'occupe de sa fille. Orlov décide de la confier à une nourrice.

POPRYGUN'JA

VIII, 7

II, 964 *La Cigale*

Après son mariage avec le médecin Dymov, un homme dévoué et bon, Ol'ga, qui s'ennuie, devient la maîtresse d'un peintre. Celui-ci la délaisse peu de temps après. Dymov, sachant qu'Ol'ga le trompe, aspire les membranes d'un enfant diphtérique et meurt peu après.

SKUČNAJA ISTORIJA

VII, 251

II, 675 *Une banale histoire*

Le vieux professeur en médecine Nikolaj Stepanovič rédige son journal. Il se sent malade, et de plus en plus incapable de donner ses cours. Il n'aime aucun des membres de sa famille ni de son entourage professionnel. Sa seule amie est Katja, une jeune orpheline qu'il a élevée

comme sa fille, mais dont il réproouve la passion pour le théâtre et la paresse.

Sa famille l'envoie à Xar'kov prendre des informations sur le prétendant de sa fille, et Katja l'y rejoint, le suppliant de l'aider à trouver le bon chemin. Il lui répond qu'il ne peut rien pour elle, étant mourant, et elle s'en va.

RASSKAZ GOSPOŽI NN

VI, 450

II, 423 *Le Récit de Mlle X...*

Une femme évoque une après-midi passée, neuf ans plus tôt, avec Petr, qui lui avait alors avoué son amour. Elle n'y avait pas répondu, étant riche et noble alors qu'il ne l'était pas, mais flattée de son attention. Petr avait malgré tout continué de lui rendre visite. Aujourd'hui, ils ont vieilli et Mlle X a le sentiment d'avoir gâché sa vie.

VEROČKA

VI, 69

II, 61 *Véra*

Ivan Ognev se souvient : il avait quitté à la fin de l'été la maison de son hôte. Dans le parc, la fille de celui-ci lui avait avoué son amour. Mais

Ognev, troublé, lui avait répondu froidement. Il avait fait ses bagages tandis qu'elle était rentrée chez elle, puis avait tenté de la rejoindre, en vain.

KNJAGINJA

VII, 236

II, 661 *La Princesse*

La princesse Vera Gavrilovna arrive au monastère où elle a l'habitude de séjourner depuis deux ans. Elle s'y sent très à l'aise et aimée des moines qui lui sont tout dévoués. Elle y rencontre le docteur Ivanovič qui, sur son insistance, lui dévoile qu'en réalité les moines la craignent, et que toute la population la hait pour son égocentrisme. La princesse est bouleversée par ces révélations, qui lui prouvent qu'elle est incomprise de tous, vivant presque un martyr. Le lendemain, Ivanovič s'excuse.

MOJA ŽIZN'

IX, 192

III, 581 *Ma Vie*

Misail Poloznev ne supporte plus le travail de bureau dans lequel il est confiné, et désire s'engager dans un travail physique, au grand dam de son père, architecte. Il fait la connaissance de Marija Dolžikova, une jeune fille de bonne famille amatrice de chant, dont le père se charge de lui

trouver un poste de télégraphiste à la campagne. Il y reçoit la visite de sa sœur Kleopatra, accompagnée de son amie Anna Blagovo et du frère de celle-ci, médecin.

Mais sa vie morne ne lui convient pas. Il s'engage chez un peintre en bâtiment et rompt avec son père. Il retrouve Marija, tandis que Kleopatra et le Dr Blagovo se rencontrent de plus en plus fréquemment. Marija et Misail se marient et s'installent à la campagne, afin de réaliser le rêve de la jeune femme, férue de livres d'agriculture.

Rien ne s'y passe pourtant comme prévu. Marija se lasse de cette vie dépourvue de raffinement et quitte son mari. Misail reprend son travail de peintre. Kleopatra, enceinte du Dr Blagovo, meurt après l'accouchement. Misail s'occupe de l'enfant, et rencontre parfois au cimetière Anna Blagovo.

VRAGI

VI, 30

II, 23 *Ennemis*

Le fils du Dr Kirilov vient de mourir. Abogin se présente chez le médecin et l'entraîne de force chez lui où, dit-il, sa femme est à l'agonie. Mais, une fois chez lui, Abogin se rend compte que sa femme est partie avec son amant. Sa douleur éclate face à Kirilov, qui ne se contient plus et l'insulte, avant de rentrer chez lui.

ŽIVAJA XRONOLOGIJA

III, 173

I, 863 *Chronologie vivante*

Šaramyxin discute avec son hôte Lopnev, et se plaint que sa ville ne soit plus animée comme elle l'était par des spectacles divers. Pour retrouver les dates auxquelles il a reçu ses illustres invités, il interroge sa femme sur l'âge de leurs différents enfants. Lopnev lui-même, incertain de la date de son dernier passage, demande l'âge de la benjamine.

ŠUTOČKA

V, 21

I, 1111 *Histoire de rire*

Le narrateur se souvient de descentes en luge où il murmurait des mots d'amour à sa camarade Naden'ka, tout en s'arrangeant pour qu'elle ne sache pas s'ils étaient réels ou non.

DUŠEČKA

X, 102

III, 837 *Douchetchka*

Ol'ga épouse un propriétaire de théâtre, et se passionne pour son travail. Lorsqu'il meurt, elle est désespérée. Puis elle épouse un marchand

de bois, oublie sa passion pour le théâtre et ne parle bientôt plus que de bois. Lorsque son mari meurt, elle est désespérée mais tombe encore amoureuse du vétérinaire qui loge chez elle, et ne s'intéresse plus qu'aux maladies animales. Mais le vétérinaire est rappelé par son régiment. Ol'ga s'ennuie affreusement, ne sait plus que faire. Le vétérinaire revient, accompagné de son épouse et de son fils : Ol'ga leur cède sa maison, et se prend de passion pour l'enfant.

KRYŽOVNIK

X, 55

III, 778 *Les Groseilliers*

Ivan Ivanyč raconte l'étrange passion de son frère Nikolaj. Celui-ci ne rêvait que d'avoir une maison à la campagne et des groseilliers. Dans ce but, il fit un mariage d'argent, laissa sa femme mourir de faim et acquit une propriété mal située et en réalité assez différente de celle dont il avait rêvé. Nikolaj y vit pourtant comme un roi, dégustant des groseilles amères qu'il trouve succulentes, heureux de son état.

PALATA N°6

VIII, 72

III, 38 *La Salle n°6*

Ragin, médecin à l'hôpital de la ville, mais qui ne remplit plus son office avec sérieux depuis longtemps, se prend d'intérêt pour un jeune

aliéné, Gromov. Celui-ci, en proie à un délire de la persécution, est interné depuis des années dans la salle n°6, réservée aux fous, et dont l'organisation est un vrai scandale. Gromov attaque violemment les privilèges du docteur et celui-ci, ébranlé, se remet en question. Un complot au sein de l'hôpital décharge Ragin de ses fonctions, officiellement parce qu'il donne des signes de désordre mental. Il fait à contrecœur un voyage à l'étranger, où son meilleur ami le ruine, ne lui laissant pour vivre de retour en Russie que très peu d'argent. Sa vie sordide, sa fatigue et son irritation le conduisent à la salle n°6, où il est interné de force, et où il meurt le lendemain.

ČERNYJ MONAX

VIII, 226

III, 221 *Le Moine noir*

Kovrin, un intellectuel surmené, passe l'été à la campagne chez Pesockij, son ancien tuteur, qui possède un verger. Lors d'une promenade, il rencontre le Moine noir, un personnage de légende, qui le persuade qu'il est un élu. Kovrin épouse la fille de Pesockij, mais reçoit de plus en plus souvent la visite du Moine. Tanja s'en inquiète et Kovrin part se reposer à la campagne, après de violentes disputes avec sa femme et son beau-père.

Plus tard, Kovrin, qui vit avec une autre femme, apprend que Pesockoj vient de mourir. Il meurt lui-même d'hémoptysie après une dernière hallucination.

B. ŒUVRES DRAMATIQUES

BEZOTCOVŠČINA

XI, 5

I, 8 *Platonov*

Anna Petrovna, veuve d'un général, est de retour dans son domaine, avec son beau-fils Sergej, jeune époux de Sof'ja. Elle reçoit la visite de tous ses voisins et amis, parmi lesquels Platonov, l'instituteur du village, marié à Saša, la sœur d'un jeune médecin oisif, Nikolaj Trileckij.

Platonov a connu Sof'ja dans sa jeunesse, alors qu'il était un étudiant idéaliste. Pour ressusciter ce passé, il séduit la jeune femme et en fait sa maîtresse, ainsi que d'Anna Petrovna, tandis que la fiancée de Trileckij tombe amoureuse de lui. Saša tente de se suicider, et Platonov, qui avait promis à Sof'ja de partir avec elle, se rétracte. Elle prend un revolver et le tue.

IVANOV

XII, 5

I, 199 *Ivanov*

Ivanov, jeune noble en proie au spleen, voit sans grande émotion agoniser sa femme Anna Petrovna, ce pour quoi le médecin L'vov lui voue une haine tenace. Endetté jusqu'au cou, Ivanov est aimé de la fille de son

ami Lebedev, Saša, qui veut le sauver de son mal-être. Un baiser surpris par Anna Petrovna entre Saša et son mari scelle en quelque sorte le destin de la jeune malade. Après la mort d'Anna Petrovna, le mariage se prépare, mais Ivanov ne peut s'y résoudre et se suicide.

ČAJKA

XIII, 3

I, 283 *La Mouette*

L'actrice Arkadina est en vacances avec son amant Trigorin dans son domaine, où vivent habituellement son frère Sorin et son fils Treplev, dont est amoureuse la fille de l'intendant, Maša. Treplev est un jeune dramaturge adepte de formes nouvelles : il organise pour sa mère et son beau-père, écrivain célèbre, une représentation où joue pour la première fois sa fiancée Nina, qui rêve d'être comédienne.

Nina tombe sous le charme de Trigorin, dont elle devient la maîtresse et qu'il abandonne peu après, tandis qu'elle rejoint une troupe d'acteurs. Treplev, désespéré, tente de se tuer.

Deux ans plus tard, Nina, dont la santé est ébranlée par la précarité de la vie de comédien, est de passage dans la région et rend visite à Treplev. Après son départ, celui-ci se suicide.

DJADJA VANJA

XIII, 61

I, 351 *L'Oncle Vanja*

Le professeur Serebrjakov, accompagné de sa jeune épouse Elena, est de passage dans son domaine, régi habituellement par sa fille d'un premier mariage, Sonja, et le frère de sa défunte femme, Vanja. Tandis que Sonja est amoureuse du Docteur Astrov, celui-ci n'a d'yeux que pour la belle Elena, dont Vanja aussi est épris.

Serebrjakov, qui estime vivre trop chichement, propose de vendre le domaine. Vanja, désespéré, tente de le tuer mais le manque. Le professeur et sa femme quittent la maison.

TRI SESTRY

XIII, 117

I, 413 *Les Trois Sœurs*

Ol'ga, Irina et Maša, filles d'un général moscovite défunt, vivent en province avec leur frère Andrej et ne rêvent que de retourner à Moscou. Mais Andrej épouse Nataša, tandis que les trois sœurs accueillent des officiers en garnison dans la ville.

Parmi ceux-ci, Veršin, qui devient l'amant de Maša, mariée à un instituteur stupide ; Tuzenbax, qui demande la main d'Irina ; et Solenyj, son rival.

Nataša prend un amant et accapare la maison entière, Ol'ga devient directrice d'école, Irina s'ennuie dans son travail d'institutrice et accepte d'épouser Tuzenbax, qui est tué en duel par Solenyj. La garnison quitte la ville. Ol'ga et Irina déménagent à l'école.

VIŠNEVYJ SAD

XIII, 195

I, 493 *La Cerisaie*

Ljubov' et sa fille Anja reviennent de Paris, où Ljubov' avait suivi son amant après la mort de son fils, noyé dans la rivière du domaine. Elles y retrouvent Varja, fille adoptive de Ljubov', Gaev, son frère, et Lopaxin, l'intendant de la propriété.

Celle-ci croule sous les dettes : Lopaxin propose de vendre pour créer des lotissements, mais Ljubov' et Gaev s'y refusent et espèrent une autre solution. Mais la Cerisaie est vendue aux enchères et Lopaxin la rachète.

Gaev prend un emploi dans une banque, Anja quitte la maison pour l'université, Varja est embauchée comme gouvernante dans une autre ville, Ljubov' retourne à Paris. La Cerisaie est détruite.

2. TEXTE ORIGINAL DES CITATIONS

р. 6

* "А ветер выл и стонал. В каминой трубе кто-то плакал, и в этом плаче слышалось отчаяние. (...) ветер застонал еще жалобней, забегали крысы (...). волосы мои стали дыбом (...)."

р. 7

* " (...) физиономию мою скривило [зеркало] во все стороны : нос очутился на левой щеке, а подбородок раздвоился и полез в сторону."

** " О, если бы я раньше увидела себя, если бы я знала, какая я на самом деле, то не вышла бы за этого человека ! Он не достоин меня !"

р. 8

* "(...) лицо жены очаровательно – и бешеная, безумная страсть овладевает мною."

р. 21

* " в позе отца Якова, в этом держании ладоней на коленях и в сидении на краешке, ему виделось отсутствие достоинства и даже подхалимство."

** "К сожалению, у меня теперь нет этой суммы... – вздохнул Кунин. – В поездке я весь истратился и... задолжал даже. Давайте общими силами придумаем что-нибудь."

р. 22

* "В каком месте были глаза у архиерея, когда он посвящал этого человека ? За кого они народ считают, если дают ему таких учителей ? Тут нужны люди, которые...И Кунин задумался о том, кого должны изображать из себя русские священники..."

** "Кто чист душою, тому хорошо здесь молиться – думал Кунин. – Как в Рыме у св. Петра поражает величие, так здесь трогают эти смирение и простота."

р. 23

* "Впрочем, этому маленькому оптическому обману он не придал особого значения."

р. 24

* "И что оно такое, господи, делается на свете. Такое делается, что если в газеты написать, то не поверят люди... И когда всему этому конец будет!"

** "(...) не зная, куда деваться от слезливого блеска его глаз."

*** "(...) пугаясь его тона."

**** "Все это как-то даже не вероятно...- сказал Кунин, садясь и почти с ужасом глядя на бледное лицо отца Якова."

***** "Помыслить, что священник все эти дни ходил к нему пешком, Кунин боялся : до Синькова было семь-восемь верст (...)."

р. 25

* "Это воспоминание наполнило всю его душу чувством гнетущего стыда перед самим собой и перед невидимой правдой..."

** "Так началась и завершилась искренняя потуга к полезной деятельности одного из благонамеренных, но чересчур сытых и не рассуждающих людей."

р. 27

* "Путешествовать... пробормотал нотариус, потягиваясь. Я и сам об этом мечтаю, да где взять денег и на кого я контору оставлю?"

** " Но послушай...-выговорила она,- если ты со мной не поедешь, ты рискуешь потерять меня ! Я, кажется, уж... влюблена !

- На кого ? спросил Андрей Ильич.

- Для тебя должно быть все равно в кого ! – крикнула Софья Петровна.

(...)

- Фантазия ! – зевнул он."

р. 28

* "Утро. Десять часов. Моя мама наливает мне стакан кофе. Я выпиваю и выхожу на балкончик, чтобы тотчас же приняться за диссертацию. (...) Но тут слышу в вышней степени подозрительные шаги."

р. 30

* "И теперь меня женят. (...) Везти под венец вспыльчивого, взбешенного человека – это, по-моему, так же неумно, как просовывать руку в клетку к разъяренному тигру."

р. 31

* "- (...) быть может, ценою своего счастья спасу этого человека от страданий!
Ничего не понимаю. Какая-то кабалистика."

р. 32

* "Ах. Как бы чего не вышло!"

р. 36

* "Что она для меня и что я для нее ? Пока неизвестно-с..."

** "(...) гуляю по темным аллеям... Я толкую ей про свое, она толкует мне про свое (...)."

р. 37

* "Трилецкий (*Платонов*). А если я ее люблю, положим ?

Платонов. Люби... Сделай такое одолжение!

Трилецкий. Не знаешь, что ты говоришь!"

** "Убедись навсегда, что я стена, а ты горох!"

р. 38

* "Я ему рассказываю про Колину болезнь, а щепается да зевает..."

р. 43

* "Лишние люди, лишние слова, необходимость отвечать на глупые вопросы (...)."

р. 47

* "Жан, не противоречь Алаксандру. Верь, он лучше нас знает, что хорошо и что дурно."

** " Слушайся Александра!"

р. 48

* "Днем мы говорили о тебе, (...) с благоговением произносили твое имя (...); ночи мы губили на то, что читали журналы и книги (...)."

р. 52

* "От сытости не заиграешь."

** "Только на скрипке играет."

*** "В твою комнату я велю переселить Андрея с его скрипкой – пусть там пилит! (...)"

р. 54

* "(я) вот располнел в один год, точно мое тело освободилось от гнета."

р. 55

* "Хочу за лето, пока буду здесь, перевести одну книжку с английского."

р.56

* "Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор Московского университета, заметный ученый, которым гордится русская земля!"

** "О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее мое озарялось надеждой?"

*** (...) как странно меняется, как обманывает жизнь!"

р. 59

* "Что она говорит!"

р. 63

* "Голос Ариадны, ее шаги, шляпка (...) вызывали во мне радость, стастную жажду жизни."

р. 64

* " По крайней мере с месяц я был как сумашедший, испытывая один восторг."

р. 66

* "Всю дорогу почему-то я воображал Ариадну беременной, и она была мне противна (...)."

** "(...) буржуазная, интеллигентная женщина (...) наполовину уже человек-зверь (...)."

р. 68

* "Я ему говорю, что он не имеет никакого римского права сидеть у себя в больнице, он должен отдавать свой досуг обществу."

** "После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостинной, смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо (...) – было так приятно, так ново..."

р. 69

* "Каждое утро он спешно принимал больных у себя в Дялижепотом уезжал к городским больным (...)"

р. 71

* "(он) мог жаловаться ей на жизнь, на людей (...)."

р. 72

* "(...) стройная, красивая, освещенная солнцем, призывала что-то работнику. (...) Все эти мелкие подробности я почему-то (...) люблю, и весь этот день живо помню (...)."

р. 74

* "Мне стало жутко от мысли, что я останусь один, раздраженный (...)."

** "Должно быть, я любил ее за то, что она встречала и провожала меня (...)."

*** "(...) я должна сейчас рассказать все маме и сестре..."

р. 75

* "И сразу я почувствовал в ней существо близкое, уже знакомое (...)."

р. 83

* "Вы изящны, у вас такой нежный голос... Даже больше, вы, как никто из всех, что я знаю, - вы прекрасны."

р. 88

* "В Палесниках я встретил следователя, и мы, признаться, с ним рюмок по восьми стукнули. В сущности говоря, пить очень вредно. Послушайте, ведь вредно? А? Вредно?"

р. 89

* "Да и выпьем же!"

р. 90

* "И этому злодею, / Стыд женщины, супруги, матери забыв, / могла отдаться ты!..."

р. 91

* "А ведь как приятно – не правдо ли? – выпить шампанского и под куражем обозреть самого себя!"

р. 92

* " (...) беда в том, что он как напился после свадьбы, завалился на печку, так словно и до сих пор не просыпался."

р. 93

* "Жил доселе безмятежно, ровно, в пьяном полузабытьи, не зная ни горя, ни радостей (...)."

р. 94

* "Ну, где мое спасение? В чем? Пить я не могу – голова болит от вина; плохих стихв писать – не умею; (...)."

** "ЛЕБЕДЕВ (*смеется*). Пробери-ка, пробери их хорошенько!"

р. 95

* "Какое мое мировоззрение? Сижу и каждую минуту околеваца жду."

р. 96

* "Пойдет и перед завтраком две рюмочки пропустит."

р. 97

* "Меньшинство пьет открыто, как я, а большинство тайно."

р. 98

* "Опять (...) скучать целый вечер у директора!"

** "Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!"

р. 99

* "Андрей не влюблен – я не допускаю (...)"

р. 104

* "замечательные волосы" ; "зодотистые брови"

р. 105

* "(...) где-то в глубине души, я чувствовал какую-то неловкость, и мне было не по себе."

р. 106

* "Она откинула назад голову, а он поцеловал ее в губы (...)."

р. 107

* " (...) он принимал участие в наивной, но необыкновенно приятной жизни, напоминавшей ему пастушеские идиллии."

** "(...) все счастье (...) было для него такою же роскошью, как лекарство для здорового; (...)"

р. 108

* "Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!"

р. 112

* "И кто вас просит говорить? Мешаете только!"

** " А это вам еще по рублю за то, что меня Николаем Иванычем, а не Иваном Николаевичем зовут!"

р. 114

* "С первого же дня я понял, что мысли мои о трудовой жизни и винограднике – ни к черту."

** "Так же пахнет утюгом, пудрой и лекарствами (...)."

р. 117

* "Когда он, выйдя из дому, садился в коляску, ему хотелось вернуться домой живым."

р. 118

* "Опыт многократный, в самом деле, горький опыт, научил его давно, что всякое сближение, которое вначале так приятно разнообразит жизнь, (...) неизбежно вырастает в целую задачу (...)."

р. 119

* "Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство (...)!"

р. 120

* "Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул (...)
- А давеча вы были правы : осетрина-то с душком!
Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова (...)."

р. 123

* "(...) чтобы не отунеть от скуки, (они) разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами (...), и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят (...)"

р. 124

* "Все-таки на жизнь похоже..."

р. 125

* "Бывает, что во время урока математики, когда даже воздух стынет от скуки, в класс со двора влетает бабочка; (...) так точно и обыкновенное шампанское, попав случайно в наш скучный полустанок, забавляло нас."

р. 127

* "И когда с Софьей говорил, был я... пьян? (...) Не был, к несчастью (...)"
** "Испортишь ее жезнь (...). Буду у ней, буду здесь жить, буду пьянствовать, язычничать..."

р. 128

* "Выпью, пока еще не вошла..."

** "На-ка выпей! Пьяному не грешно молоть чепуху..."

р. 129

* "И пить умирать, и не пить умирать, так лучше же пить умирать..."

р. 131

* "В это время я уже не кажусь себе чудачком (...)."

р. 132

* "Думают, что я доктор, (...) а я не знаю решительно ничего, все позабыл (...) кое-что я знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню (...)."

р. 134

* "Это желание не походило на ту чистую, поэтическую любовь, которая была знакома ему по романам (...); он стыдился его и боялся (...)."

р. 137

* "Скоро простила, значит, думала что-нибудь недоброе."

р. 139

* "(...) мною изо дня в день овладала страстная, раздражающая жажда обыкновенной, обывательской жизни."

р. 143

* "Я талантливее вас всех, коли на то пошло."

р. 144

* "То было минута безумного отчаяния, когда я не мог владеть собою."

р. 154

* "Это герой лучшего, еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа..."

р. 155

* "Точно любовь писателя к писательнице..."

** "Не терплю я этих романических героев! (...) Разыгрываете героя какого романа?"

*** "Неужели ты так ужасен, Дон Жуан?"

р. 157

* "Все это напускное."

** "(...) разыгрывал Чацкого (...)"

*** "Стала перхать или кашлять от скуки какая-нибудь мадам Анго или Офелия (...)"

р. 158

* "Я умираю от стыда при мысли что я (...) обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда (...)"

р. 159

* "Всякой девушке скорее понравится неудачник, чем счастливец, потому-что каждую соблазняет любовь деятельная... (...) Я люблю тебя, это значит, что я мечтаю, как я излечу тебя от тоски (...)"

** "(...) он пал духом и утеря почву. Явилась она, добрая духом, сильная, и подала ему руку помощи."

р. 161

* "(...) я должен находить объяснение и оправдание своей нелепой жизни (...) в литературных типах (...)"

р. 162

* "(...) этот шарлатан не имеет права не только выражаться о Спенсере в таком тоне, но даже целовать подошву Спенсера!"

р. 163

* "(...) кто помнит, как описано у Лермонтова? (...) У Тургенева также Базаров стрелялся с кем-то там..."

р. 166

* "(...) рядилась ли, завязывала ли кому галстук – все у нее выходило необыкновенно художественно, грациозно и мило."

р. 167

* "Артист читал, художники рисовали, виолончелст играл, певец пел (...)"

** "Прошедшее пошло и неинтересно, будущее ничтожно, (...) зачем же жить?"

р. 168

* "скажите мне одно слово, и я не буду жить, брошу искусство..."

р. 169

* "(...) этюды на стенах, и причудливая обстановка, и то, что хозяйка была непричесана и неряшливо одета, - все это не возбуждало теперь ни малейшего интереса."

** "Прозевала!"

р. 171

* "Жена и прислуга таинственно шепчут, что «это жених», но я все-таки не понимаю его присутствия; оно возбуждает во мне такое же недоумение, как если бы со мною за стол посадили зулуса."

** "Чувствуешь что-то особенное, когда за дверью морем гудит аудитория."

р.172

* "Никакой спорт, никакие развлечения и игры никогда не доставляли мне такого наслаждения, как чтение лекций."

** (...) оторвать от кафедры и учеников человека, которого судьбы костного мозга интересуют больше, чем конечная цель мироздания, равносильно тому, если бы его взяли да и заколотили в гроб, не дожидаясь, что он умрет."

р. 175

* "(...) необыкновенную доверчивость, с какою она вошла в мой дом, лечилась у докторов (...)"

р. 176

* "не могу вам высказать, как горько мне, что искусство, которое я так люблю, попало в руки ненавистых мне людей."

р. 177

* "(...) скажите скорее (...): что мне делать?"

р. 178

* "- Говорите, что мне делать

- Ничего я не могу (...)

- Помогите мне! Помогите! – умоляет она (...)

- Ничего я не могу сказать тебе, Катя (...)

- Меня скоро не станет, Катя...

- Хоть одно слово, хоть одно слово! – плачет она (...)"

р. 179

* "(...) Поручик Гернет сказал, что если бы пушкин не был психологом, то ему не поставили бы в Москве памятника."

р. 180

* "(...) значение того, что он преподавал, было ему неизвестно (...)"

** "(...) и то счастье, которое (...) представлялось мне возможным только в романах и повестях (...)"

р. 181

* "(...) все у него выходило (...) похоже на сказку."

** "В эти дни он принимал участие в наивной (...) жизни, напоминавшей ему пастушеские идиллии."

*** "Мир праху твоему, скромный труженик!"

р. 182

* "И ему страшно, до тоски вдруг захотелось (...) чтобы самому работать где-нибудь на заводе (...)"

** "(...) говорить с кафедры, сочинять"

р. 183

* "У лукоморя дуб зеленый, золотая цепь на дубе том..."

р. 185

* "Но у меня характер Лермонтова. (...)Я даже немножко похож на Лермонтова (...)"

р. 186

* "(...) соперника я убью..."

** "Он ахнуть не успел, как на него медведь насел."

р. 188

* "Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои."

р. 194

* "О. Тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, что фимиам? Я льшу?"

р. 195

* "Мило, но далеко до Толстого" ; "(...) он писал хуже Тургенева"

р. 196

* "(...) после Толстого или Зола не захочешь читать Григорина."

** "Пишу непрерывно как на перекладных" ; "Я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд."

*** "Я должен писать, я должен писать, я должен."

р. 198

* "Безнадежная любовь – это только в романах."

** "когда пишу, приятно (...) но... едва вышло из печати, как я не выношу и вижу, что оно не то (...)"

р. 204

* "За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, (...) но зато бы уж я потребовала славы...(...)"

р. 205

* "Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее."

р. 206

* "Я – чайка... Нет, не то."

р. 207

* "Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и

свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее (...)"

** "А меня тянет сюда к озеру, как чайку..."

р. 208

* "Я – чайка... Нет, не то. Я- актриса."

р. 212

* "В молодости когда-то хотел я сделаться литератором и не стал, хотел красиво говорить и говорил отвратительно (...), хотел жениться и не женился, хотел всегда жить в городе и вот кончаю свою жизнь в деревне и все."

р. 214

* "Зеленая и голубая краски уже бледнее (...). зеленая краска лежит кое-где, а не сплошь а пятнами"

** "(...) карта Африки, видимо, никому здесь не нуждая."

р. 215

* "А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!"

** "Эта жара напоминает мне, жиду, Палестину."

р. 216

* "Все евреи да евреи...(..)Считай подлецом, но обходись по-человечески."

** "У всех евреев физиономии не поэтические. (...) Говорят, что у евреев нет поэтов."

р. 217

* "Я вам открою все тайны Парижа. Я дам вам триста рекомендательных писем, и триста (...) французских кокоток в вашем распоряжении."

р. 218

* "Дай мне денег, я опять поеду! Давай сейчас! Сейчас давай!"

р. 219

* "Если грешить, то грешить на чужой, а не на родной земле! Пока еще не сгнили, заживем по-людски!"

р. 220

* "По целым дням сидел я бы на жениной могиле и думал. Так бы я и сидел на могиле. Пока на околел."

** "Чудная, превосходная женщина!"

р. 221

* "Я не могу допустить мысли, чтобы живой человек вдруг, ни с того ни с сего, умер."

** "Хоть к черту в пекло, хоть к крокодилу в зубы, только чтоб не здесь оставаться. Мне скучно!"

р. 222

* "Ирина. Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и в Москву..."

(...)

Ольга. Маша будет приезжать в Москву на все лето, каждый год."

р. 223

* "Скорее бы все проиграл, быть может, уехали бы из этого города. Господи боже мой, мне Москва снится каждую ночь (...)"

р. 224

* "(...) никогда, никогда мы не едем в Москву..."

** "(...) переселимся в Москву; (...) Но оказалось, все вздор, вздор..."

р. 225

* "ОЛЬГА. Отец умер ровно год назад (...)

ИРИНА. Зачем вспоминать!

ОЛЬГА. (...) Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад (...), вот в эту пору в Москве уже все в цвету (...)."

р. 226

* "Все забываю, (...) а жизнь уходит и не вернется, никогда, никогда мы не едем в Москву..."

р. 229

* "И барин когда-то ездил в Париж..."

р. 230

* "Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо..."

** "Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилосьБ похоже на женщину..."

*** "О, мой милый, мой нежны, прекрасный сад!..."

р. 231

* "(...) мне следовало бы съездить в Париж (...). Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно (...)."

р. 233

* "Мы любили женщины, как самые лучшие рыяри (...)"

** "Мы были счастливее вас."

*** "Не видали вы прошлого! Другое бы запели... Поняли бы... Не понять вам!"

р. 234

* "В наше время, бывало, день-деньской с лекциями бьешься, а как только настал вечер, идешь прямо куда-нибудь на огонь (...)"

** "Прошла наша пора."

р. 235

* "Раз, впрочем, я его на дуэль вызвал... дядю-то родного. Из-за Бэкона вышло."

** "Люблю в тебе я прежние страдания и молодость погибшую мою..."

р. 236

* "Жид крещеный, вор прощенный, конь леченый – одна цена."

** "Чудная, превосходная женщина!"

р. 237

* "И барин когла-то ездил в Париж..."

р. 238

* "ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Я так рада, что ты еще жив. ФИРС. Позавчера."

р. 239

* "Жизнь-то прошла, словно и не жил..."

р. 240

* "Меня выдали замуж, когла мне было восемнадцать лет, и я своего мужа боялась, потому-что он был учителем (...). Он казался мне тогда ужасно ученым, умным и важным."

р. 241

* "Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы... Персидским порошком или нафталином... Рымляне были здоровы, потому-что умели трудиться, умели и отдыхать, у них была *mens sana in corpore sano* "

р. 242

* "Теперь вспомнила!"

** "О, как вы постарели! (*Сквозь слезы.*) Как вы постарели!"

р. 245

* "А Варя по-прежнему все такая же (...). И Дуняшу я узнала..."

р. 246

* "Должно быть, я буду вечным студентом."

р. 247

* "Детская (комната)!"

р. 248

* "Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра (...)"

р. 249

* "Стойте..."

р. 250

* "Он говорил, что было бы недурно, если бы на пути нам вдруг встретился какой-нибудь средневековый замок (...)"

р. 251

* "Мне без конца хотелось глядеть на блестящие глаза и слушать."

** "Я жила припеваючи, не стараясь пннять себя, не зная, чего я жду и чего хочу от жизни (...)"

*** "(...) а время шло и шло..."

р. 252

* "Он давно уже перестал объясняться в любви, не говорит уже вздора, службы своей не любит, (...) махнул на жизнь рукой и живет нехотя."

** "Красные уголья подернулись пеплом и стали потухать."

р. 253

* "Луна стояла высоко над садом (...). Огнев (...) думал, что он видит не природу, а декорацию (...)."

** "Вечер настоящий романический, с луной, с тишиной и со всеми онерами."

р. 254

* "Иван Алексеевич Огнев помнит (...)"

р. 255

* "Огнев поглядывал на открытую голову и платок Верочки, и в душе его один за другим воскресали весенние и летние дни; (...)"

** "Я... я люблю вас!"

р. 256

* "Я, Вера Гавриловна, очень благодарен вам, хотя чувствую, что ничем не заслужил такого... с вашей стороны... чувства. Во-вторых, как честный человек, я должен сказать (...)"

** "Стараясь возбудить себя, он глядел на (...) следы, которые оставляли на пыльной дороге ее маленькие ножки, припоминал ее слова и слезы (...)"

*** "Подзадоривая себя воспоминаниями (...), он быстро шагнул к саду."

р. 258

* "Однажды, возвращаясь домой, я нечаянно забрел в какую-то незнакомую усадьбу."

** "Было тихо, темно, и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука."

р. 259

* "На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного (...), будто я уже видел эту самую панораму когда-то (...)"

** "(...) мне показалось, что и эти два милых лица мне давно уже знакомы."

р. 260

* "(...) в то же время я чувствовал неудобство от мысли, что в это же самое время, в нескольких шагах от меня, в одной из комнат этого дома живет Лида, которая не любит, быть может, ненавидит меня."

** "Все эти мелкие подробности я почему-то помню и люблю, и весь этот день живо помню (...)"

р. 270

* "У меня на бубнах: туз, король, дама, коронка сам-восемь (...)"

** "У меня на бубнах: туз, король, дама, коронка сам-восемь (...)"

*** "У меня на бубнах: туз, король, дама, коронка сам-восемь (...)"

р. 271

* "У меня туз, дама-шост на руках, туз, десятка-третей пик...
(...)"

Понимаете: туз, дама-шост на руках, туз, десятка-третей пик...
(...)"

И вдруг несчастье: туза пик по первой бьют..."

** "Козырная дама!"

р. 272

* "Она улыбнулась и подумала, что если бы эти люди сумели проникнуть в ее душу и понять ее, то все они были бы у ее ног..."

р. 273

* "(...) тишина, низкие потолки, (...) дешевые занавески на окнах – все это трогало ее, умиляло (...)"

** "Ее приветливая, веселая улыбка, кроткий взгляд (...), вообще вся она, маленькая, хорошо сложенная, одетая в простое черное платье, своим появлением должна была возбуждать в простых, суровых людях чувство умиления и радости. Каждый, глядя на нее, должен был думать: «Бог послал нам ангела...»"

р. 274

* "Она плакала и думала о том, чио хорошо бы ей на свою жизнь уйти в монастырь: (...) только бы один бог да звездное небо видели слезы страдальцы."

р. 275

* "Она думала о том, что нет высше наслаждения, как всюду вносить с собою теплоту, свет и радость (...)"

р. 276

* "Ей, как столичной штучке, разрешалось во время репетиций делать замечания, и делала она их с милою, снисходительною улыбкой (...)"
 ** "(...) вы теперь самый интересный человек в городе."
 *** "(...) мне казалось, что говорила она со мною давеча о богатстве и комфорте не серьезно, а подражая кому-то."

р. 277

* "Моя мечта, моя сладкая греза: как только наступит март, уеду в нашу Дубечню. (...) Отец обещал подарить мне Дубечню, и я буду делать в ней все, что захочу."
 ** "(...) это была талантливая актриса, игравшая мещаночку."

р. 278

* "Нашу женитьбу и нашу жизнь он называл комедией (...)"
 ** "Я говорил жене, что она видит пятна на стекле, но не видит самого стекла (...)"

р. 279

* "Все проходит."
 ** "В мягких, удобных креслах было покойно (...), трудно было понять, как это крепчал мороз и как заходившее солнце освещало своими холодными лучами свежую равнину (...)"

р. 280

* "Туркины (...) показывали свои таланты весело, с сердечной простотой."

р. 281

* "С ней он мог говорить о литературе, об искусстве (...)"

** "Я страстно хочу, я жажду вашего голоса."

р. 282

* "Сказала, что умрет когда-то, и умерла."

р. 283

* "- Вот и объясните, отчего она умерла? (...)"

Размышляя, доктор поглядел на небо.

- Надо было бы вскрыть ее, - сказал он.

- Зачем?"

** "не могу допустить, чтобы она отварилась."

р. 284

* "И к чему вы мне подарили эту проклятую мысль, доктор?"

р. 285

* " (...) у него не были ни намерений, ни желаний, ни о чем он не думал и, вероятно, уже не помнил, что у него в передней стоит чужой человек. (...) Положив руки на его туловище и спрятав лицо в складки постели, перед кроватью стояла на коленях мать. (...) Андрей был не только единственным, но и последним."

р. 286

* "Судите сами, к кому я поеду?"

** "Никогда так не любишь близких, как в то время, когда рискуешь потерять их."

*** "Если что случится, то... я не переживу."

**** "Он говорил горячо, прижимая обе руки к сердцу, разоблачал свои семейные тайны без малейшего колебания (...)"

р. 287

* "Вы с ума сошли! – крикнул Абогин. – Не великодушно! Я сам глубоко несчастлив и... и..."

р. 288

* "А чего вы хотите? Валериановых капель? Соды? Хины?"

** "Полина Андреевна. – Женщины всегда влюблялись в вас и вешались на шею.

ДОРН (пожав плечами). Что ж? В отношениях женщин ко мне было много хорошего."

*** "Расскажите вы ей, цветы мои..."

р. 289

* "Моя собака и орехи кушает."

** "У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет (...). А откуда я и кто я, - не знаю..."

р. 290

* "Все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я, неизвестно..."

р. 292

* "Приезжал он сюда...чтоб не соврать... лет двенадцать тому назад... Нет, вру... (...) Анюточка, сколько нашей Нине лет?"

** "Двенадцать... ежели прибавим десять месяцев... (...) Прежде у нас в городе как-то и жизни больше было... Взять, к примеру, хоть благотворительные вечера."

р. 293

* "Большая бронзовая лампа с зеленым абажуром красит в зелень а la «украинская ночь» стены, мебель, лица..."

р. 294

* "кажется, сам дьявол обхватил нас лапами и (...) тащит в ад."

р. 295

* "Кто из двух признается ей в любви, она не знает, но ей по-видимому, уже все равно; из какого сосуда ни пить – все равно, лишь бы быть пьяным."

** "Она вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки, радостная, счастливая, такая красивая."

*** "То, (...) как ветер доносил до нее слова «Я вас люблю, Наденька», не забыто."

р. 298

* "Видишь, например, как стоит бутылка, или идет дождь, или едет мужик на телеге, но для чего эта бутылка, или дождь, или мужик, какой в них смысл, сказать не можешь (...)"

р. 299

* "Дом у Оленьки потемнел, крыша заржавела (...). Сама Оленька постарела, подурнела; летом она сидит на крылечке, и на душе у нее по-прежнему и пусто, и нудно (...)."

р. 300

* "После свадьбы жили хорошо."

** "На кого ты покинул свою бедную Оленьку?"

р. 301

* "Брат мой Николай, сидя у себя в канцелярии, мечтал о том, как он будет есть свои собственные щи, от которых идет такой вкусный запах по всему двору, есть на зеленой травке, спать на солнышке (...)"

р. 302

* "(...) мне было слышно, как он не спал и как вставал и подходил к тарелке с крыжовником и брал по яголке."

р. 303

* "Николай Иванович, который когда-то в казенной палате боялся даже для себя лично иметь собственные взгляды, теперь говорил одни только истины и таким тоном, точно министр (...)

р. 304

* "Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку."

** "(...) а он зеленый, мрачнее тучи."

р. 305

* "Когда в циркуляре запрещалось ученикам выходить на улицу после девяти часов вечера, или в какой-нибудь статье запрещалась плотская любовь, то это было для него ясно, определено; запрещено- и баста."

р. 306

* "В разрешении же и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное."

** "Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что, наконец, его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет."

р. 308

* "Кого? Что он сказал?"

р. 309

* "ГАЕВ. (...) Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...

Лопухин. Да, время идет.

ГАЕВ. Кого?

Лопухин. Время, говорю, идет.

Гаев. А здесь пачулями пахнет."

р. 310

* "И в «Энциклопедическом словаре» упоминается про этот сад."

р. 311

* "Честью моей (...) клянусь, имение не будет продано!"

** "Кладет в рот леденец"

р. 314

* "Так-то оно так, как одиночество. (...) Хотя в сущности... конечно, решительно все равно!"

р. 315

* "Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет."

р. 316

* "Одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно?"

** " Не все ли равно? не все ли равно?"

р. 319

* "Человечество делилось у него на честных и подлецов; середины же не было."

р. 320

* "В городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов (...)"

р. 322

* "Иван Дмитрич в конце концов (...) совсем бросил рассуждать и весь отдался отчаянию и страху."

р. 324

* "Больше двадцати лет вы жили на бесплатной квартире, с отоплением, с освещением, с прислугой (...)"

р. 325

* "Раз существуют тюрьмы и сумасшедшие дома, то должен же кто-нибудь сидеть в них."

р. 326

* "Например, чтобы получить под сорок лет кафедру, быть обыкновенным профессором, излагать вялым, скучным, тяжелым языком обыкновенные мысли (...), ему, Коврину, нужно было учиться пятнадцать лет, работать дни и ночи (...)"

** "(...) эта строгая педантическая правильность и то, что все деревья были одного роста и имели совершенно одинаковые кроны и стволы, делали картину однообразной и даже скучной."

р. 327

* "Но удивительнее всего (...) что я никак не могу вспомнитьЮ откуда попала мне в голову эта легенда. Читал где? Слышал? Или, быть может, черный монах снился мне? (...) Но легенда меня занимает. Я сегодня о ней целый день думаю."

р. 329

* "А вдруг прогневаются боги?"

** "(...) черный монах шептал ему (...), что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утерало равновесие и не может больше служить оболочкой для гения."

3. INDEX DES ŒUVRES CITEES

Ariadna, 17, 62, 332

Arxierej, 293

Bespridannica, 291

Bezotcovščina, 17, 34, 35, 79, 86, 89, 111, 126, 152, 154, 211, 215, 227, 232, 233, 287, 332

Čajka, 10, 11, 18, 86, 95, 133, 142, 148, 152, 158, 176, 189, 201, 202, 208, 209, 210, 212, 287, 332

Čelovek v futljare, 31, 304

Černyj Monax, 131, 151, 170, 301, 318, 325, 333

Cygany, 187, 188

Dama s sobačkoj, 18, 118, 332

Djadja Vanja, 11, 17, 45, 82, 86, 129, 130, 208, 213, 287, 308

D'javal, 26

Dom s mezoninom, 72, 106, 257, 261, 262

Duel', 18, 113, 120, 160

Duščeka, 269, 296, 333

Gore, 92, 332

Hamlet, 90, 155, 190, 191, 192, 209

Ionyč, 56, 67, 279

Ivanov, 12, 18, 39, 60, 86, 91, 93, 115, 140, 152, 157, 219, 234, 269, 332

Iz zapiskov vsplylčivogo čeloveka, 18, 28, 332

Knjaginja, 269, 272

Košmar, 21, 332

Krasavicy, 125
Krivoje Zerkalo, 6, 274, 335
Kryžovnik, 31, 269, 300, 333
La Fascination de l'Etang, 49, 406
Les Amours de Psyché et Cupidon, 297
Lešij, 45, 213
L'Etranger, 255, 405
Mnogo li človeku zemli nužno ?, 304
Moja Žizn', 275
Neščast'je, 26, 332
O Ljubvi, 32, 75, 78, 332
Odyssée, 46
Otec i Syn, 154
Palata n°6, 11, 151, 318, 333
Phèdre, 65, 405
Poprygun'ja, 153, 164, 272, 277, 332
Prestuplenie i Nakazanie, 297
Rasskaz Gospoži NN, 249, 332
Rasskaz Neizvestnogo Človeka, 10, 136, 138, 148, 158
Rusalka, 190, 201, 208
Šampanskoe, 124
Skučnaja Istorija, 139, 153, 170, 332
Sledovatel', 136, 282
Spat' Xočet'sja, 293
Strax, 102, 103
Sur l'eau, 96, 145, 190, 191, 192, 194, 198, 202, 203

Sur l'Eau, 63

Šutočka, 294, 333

Tri Sestry, 10, 17, 45, 51, 98, 121, 129, 131, 148, 152, 182, 185, 211, 222, 232,
239, 249, 269, 308, 313, 332, 334

Učitel' slovesnosti, 102, 106, 117, 178

Un Cœur simple, 297, 300

Veročka, 12, 232, 252, 257, 262, 332

Višnevij Sad, 9, 11, 17, 57, 58, 59, 79, 89, 149, 155, 211, 218, 227, 232, 237,
244, 269, 289, 307, 333

Volodja, 19, 133

Vragi, 284, 333

Zerkalo, 284

Živaja Xronologija, 291

4. BIBLIOGRAPHIE

1. Les œuvres complètes en russe

ČEXOV (Anton Pavlovič), *Polnoe Sobranie sočinenij i pisem*, 30 tomes, Moskva, Nauka, 1974-1982, 23 cm, 9485 p.

2. Les œuvres traduites en français

TCHEKHOV (Anton), *Œuvres*, 3 tomes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967-1971, 17 cm. Traductions révisées par Lily Denis.

TCHEKHOV (Anton), *La Mouette*, Paris, Actes Sud, Le Livre de Poche, 1984, 16.5 cm, 160 p. Commentaires de Patrice Pavis.

TCHEKHOV (Anton), *Oncle Vania*, Paris, Actes Sud, Le Livre de Poche, 1986, 16.5 cm, 158 p. Commentaires de Patrice Pavis.

TCHEKHOV (Anton), *Les Trois Sœurs*, Paris, Actes Sud, Le Livre de Poche, 1987, 16.5 cm, 160p. Commentaires de Patrice Pavis.

TCHEKHOV (Anton), *La Cerisaie*, Paris, Actes Sud, Le Livre de Poche, 1988, 16.5 cm, 158 p. Commentaires de Patrice Pavis.

TCHEKHOV (Anton), *L'Ile de Sakhaline*, Paris, Gallimard, Folio, 1971, 18cm, 568 p.

TCHEKHOV (Anton), *Correspondance avec Olga*, Paris, Albin Michel, 1991, 22.5 cm, 153 p.

3. les ouvrages bibliographiques

OŠAROVA (Tat'jana Vladimirovna), *Bibliografija literatury o A.P. Čexove*, Saratov, iz. Saratovskogo Universiteta, 1979, 22 cm.

LANTZ (Kenneth A.), *Anton Chekhov : a reference guide to literature*, Boston, Mass., G.K. Hall, 1985, 25 cm, 287 p.

MEISTER (Charles W.), *Chekhov bibliography : works in English by and about Anton Chekhov : American, British and Canadian performances*, Jefferson, N.C., Mc Farland, 1985, 23 cm, 184 p.

4. Les ouvrages biographiques

NEMIROVSKY (Irène), *La Vie de Tchekhov*, Paris, Albin Michel, 1946, 23 cm, 202 p.

SIMMONS (Ernest Joseph), *Tchékhov*, Paris, Robert Laffont, 1968, 24 cm, 728 p.

TCHEKHOV (Alexandre) / CANNAC (Génia), *Tchékhov vu par ses contemporains*, Paris, Gallimard, 1970, 21 cm, 328 p. Souvenirs de Alexandre Tchékhov, Mikhaïl Tchékhov, Vladimir Korolenko, Lydia Avilova... Traduit du russe par Génia Cannac.

LAFFITTE (Sophie), *Tchékhov, 1860-1904*, Paris, Hachette, 1971, 23 cm, 277 p.

BERDNIKOV (Georgij Petrovič), *Čexov*, Moskva, Molodaja Gvardija, 1978, 21 cm, 511 p.

TROYAT (Henri), *Tchekhov*, Paris, Flammarion, 1984, 21 cm, 411 p.

SAXAROVA (Evgenija Mixajlovna), *Vokrug Čexova*, Moskva, Pravda, 1990, 21 cm, 655 p.

GROMOV (Mixail Petrovič), *Čexov*, Moskva, Molodaja Gvardija, 1993, 21 cm, 394 p.

5. Les études générales sur la nouvelle

GOYET (Florence), *La Nouvelle, 1870-1925, description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 22 cm, 261 p.

GROJNOWSKI (Daniel), *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, 22 cm, 208 p.

6. Les ouvrages d'histoire littéraire

ŠKLOVSKIJ (Viktor), *Zametki o proze klassikov*, Moskva, Nauka, Sovetskij Pisatel', 1955, 21 cm, 530 p.

LO GATTO (Ettore), *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours*, Desclée de Brouwer, 1965

GREČNEV (V.JA.), *Russkij Rasskaz konca 19-20 veka*, Moskva, Nauka, 1979, 21 cm.

Histoire de la littérature russe (XIXè), sous la direction d'Efim Etkind, Georges Nivat, Il'ja Serman et Vittorio Strada, Paris, Fayard, 1987, 24 cm.

TIME (G.A.), *U istokov novoj dramaturgii v Rossii (1880-1890-e gody)*, Leningrad, Nauka, 1991, 20 cm, 152 p.

7. Les études particulières

BALUXATYJ (Sergej Dmitrievič), *Problemy dramaturgičeskogo analiza – Čexov*, Leningrad, Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv, Akademija, 1927, 21 cm, 185 p.

ERMILOV (Vladimir), *A.P. Čexov*, Moskva, Nauka, 1959

GURVIČ (Izaak Aronovic), *Proza Čexova : človek i dejstvitel'nost'*, Moskva, Xudožestvennaja Literatura, 1970, 21 cm, 184 p.

ČUDAKOV (Aleksandr Pavlovič), *Poetika Čexova / Otv.Red. V.V. Vinogradov*, Akademija Nauk SSSR, Institut Mirovij Literatury im.A.M. Gor'kogo. Moskva, Nauka, 1971, 23 cm, 292 p.

MELCHINGER (Siegfried), *Anton Chekhov*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1972, 19 cm, 184 p.

STYAN (J.L.), *Chekhov in performance*, London, Cambridge University Press, 1972

LLEWELLYN SMITH (Virginia), *Anton Chekhov and The Lady with the Dog*, London, Oxford University Press, 1973, 22.5 cm, 249 p.

PITCHER (Harvey), *The Chekhov Play, A New Interpretation*, London, Chatto & Windus, 1973, 20.5 cm, 224 p.

LAKŠIN (Vladimir Jakovlevič), *Tolstoj i Čexov*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1975, 21 cm, 454 p.

RAYFIELD (Donald), *Chekhov, the evolution of his art*, London, Paul Elek, 1975, 21cm, 266 p.

KATAEV (Vladimir Borisovič), *Proza Čexova : problemy interpretacii*, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1979, 17 cm, 326 p.

STOWELL (H. Peter), *Literary Impressionism : James and Chekhov*, Athens, Ga., University of Georgia press, 1980, 24 cm, 277 p.

TULLOCH (John), *Chekhov : a structuralist study*, London, Macmillan, 1980, 23 cm, 225 p.

WINNER (Anthony), *Characters in the Twilight : Hardy, Zola and Chekhov*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1981, 23 cm, 197 p.

HRISTIĆ (Jovan), *Le Théâtre de Tchekhov*, Lausanne, l'Age d'homme, 1982, 21 cm, 190 p.

BITSILLI (Petr Mixajlovič), *Chekhov's art : a stylistic analysis*, première publication en russe sous le titre *Tvorčestvo Čexova : opyt stiličeskogo analiza* à Sofia, 1942 ; ouvrage réimprimé en Russie en 2000. Traduit en allemand en 1966, puis en anglais par Toby W. Clyman et Edwina Jannie Cruise ; Ann Arbor, Mich., Ardis, 1983, 24 cm, 194 p.

PEACE (Richard), *Chekhov, A Study of the Four Major Plays*, New Haven and London, Yale University Press, 1983, 20.5 cm, 186 p.

ROKEM (Freddie), *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg : public forms of privacy*, Ann Arbor, Mich., UMI Research press, 1986, 24 cm, 105 p.

DE MAEGD – SOËP (Caroline), *Chekhov and Women, Women in the life and work of Chekhov*, Columbus, Ohio, Slavica, 1987, 23 cm, 373 p.

SUXIX (Igor' Nikolaevič), *Problemy poetiki A.P. Čexova*, Leningrad, iz. Leningradskogo Universiteta, 22 cm, 180 p.

TSCHEBOTARIOFF - BILL (Valentine), *Chekhov, the silent voice of freedom*, New-York, Philosophical library, 1987, 21 cm, 277 p.

MEISTER (Charles W.), *Chekhov criticism : 1880 through 1986*, Jefferson (N.C.), London, Mac Farland, 1988, 24 cm, 350 p.

STELLEMAN (Jenny), *Aspects of dramatic communication : action, non action, interaction (A.P. Čekhov, A. Blok, D. Charms)*, Amsterdam, Rodopi, 1992, 22 cm, 264 p.

HAMON-SIREJOLS (Christine), *Anton Pavlovitch TCHEKHOV, La Cerisaie*, Paris, Presses Universitaires de France, Etudes littéraires, 1993, 18cm, 125 p.

POPKIN (Cathy), *The Pragmatics of insignificance : Chekhov, Zoshchenko, Gogol*, Stanford, Ca., Stanford University press, 1993, 24 cm, 289 p.

RAYFIELD (Donald), *Chekhov's «Uncle Vania» and «The wood demon»*, London, Bristol, 1995, 22 cm, 95 p.

ZUBAREV (Vera), *A Systems Approach to literature : mythopoetics of Chekhov's four major plays*, Wesport, Conn., Greenwood press, 1997, 24 cm, 183 p.

BANU (Georges), *Notre théâtre – "La Cerisaie"*, Cahier de spectateur, Paris, Actes Sud, 1999, 22 cm, 164 p.

NABOKOV (Vladimir), *Tolstoj, Tchekhov, Gorki*, Cours de littérature russe, Paris, Stock, 1999, 18 cm, 328 p.

8. Les ouvrages collectifs

Tvorčestvo Čexova / Otv. Red. L.P. Gromov, 12 tomes, Rostov, Rostovskij-na-Donu Institut, 1976, 23 cm.

Articles cités

- A.A. BRAGINA, "Epitety-Sinonimy v rasskaze A.P. Čexova «Veročka»", t.4, pp.113-118
- M.D. KAČUR, "Rasskaz A.P. Čexova «Šampanskoe»", t.6, pp.93-98
- M.D. KAČUR, "K voprosu o vnutrennem monologe v rasskazax Čexova", t.2, pp.101-106
- A.F. KROŠKIN, "Tragičeskoe v rasskazax Čexova", t.2, pp.81-89
- M.V. KUZNECOVA, "O nekotoryx sposobax čexovskoj tipizacii", t.2, pp.13-30
- M.V. KUZNECOVA, "«Neščast'je» A.P. Čexova i «D'javob» L.N. Tolstogo", t.4, pp.7-14
- V.A. MIXEL'SON, "O povesti A.P. Čexova «Ionyč» (k probleme sistemnogo analiza)", t.4, pp.14-22

- O.A. PETROVA, "Problemy ženskoj emancipacii v xudožestvennoj traktovke Čexova", t.11, pp.2-12
- V.I. XOMJAKOV, "Odná iz tipologičeskix raznovidnostej ženskix obrazov v proivedenijax Dostoevskogo, Čexova i Fedina (Sonja Marmeladova - Dušečka - Anna Timofeevna)", t.9, pp.113-119
- I.N. XUDJAKOV, "Jazykovye sredstva vyraženiya emocij i ocenki v rasskazax A.P. Čexova", t.5, pp.121-126
- T.A. ŠČEXOVCOVA, "«Romaničeskie» povesti A.P. Čexova", t.11, pp.46-57

Čexovskie Čtenija v Jalte, Čexov i teatr, Moskva, Biblioteka SSSR im. V.I. Lenina, 1976, 22 cm, 216 p.

Articles cités

- A.P. KUZIČEVA, "«Zerkalo» čexovskoj p'esy", pp.96-101
- V.I. KULEŠOV, "Obrazy i situacii", pp.54-60

Chekhov's art of writing : a collection of critical essays, edited by Paul Debreczeny and Thomas Eekman, Columbus, OH., Slavica, 1977, 23 cm, 199 p.

Articles cités

- E. CHANCES, "Chekhov's *Seagull* : ethereal creature or stuffed bird?", pp.27-34
- C.C. CLARKE, "Aspects of Impressionism in Chekhov's prose", pp.123-133
- D.E. MAXWELL, "The Unity of Chekhov's «little trilogy»", pp.35-53
- S. SENDEROVIČ, "Chekhov and Impressionism : an attempt at a Systematic Approach to the Problem", pp.134-152

Chekhov : new perspectives, edited by René and Nonna D. Wellek, Englewood Cliffs, N.Y., Prentice-Hall, 1984, 21 cm, 206 p.

Articles cités

- B. HAHN, "Three Sisters", pp.140-167
- D. MAGARSHACK, "The Cherry Orchard", pp.168-182

Čexovijana, Čexov i Francija / Tchěkhoviana, Tchěkhov et la France, Akademija Nauk SSSR, Naučnyj Sovet po istorii mirovoj kul'tury, Čexovskaja Komissija ; Parižskij Universitet : Sorbonna. Paris, Moskva, Institut d'Etudes Slaves, Nauka, 1992, 25 cm, 277 p.

Articles cités

- J. BONAMOUR, "«La Mouette» et Maupassant", pp.87-102
- G. CONIO, "Les Nouvelles de Tchěkhov : une poétique de l'instant", pp.36-48
- M. ČUDAKOVA, "Čexov i francuzskaja proza XIX-XX vv. v otečestvennom literaturnom processe 20-30-x godov", pp.166-175
- V. EROFEEV, "Mif Čexova o Francii", pp.19-24
- T. KNJAŽEVSKAJA, "Obraz Francii", pp.25-32
- R.L. JACKSON, "Čexov i Prust : postanovka problemy", pp.129-140
- R. NAZIROV, "Parodii Čexova i francuzskaja literatura", pp.48-56
- Z. PAPERNYJ, "Smysl i bessmyslica žizni u Čexova i Mopassana", pp.57-67
- E. POLOCKAJA, "Francuzskie korni xarakteru Ranevskoj", pp.109-124
- J. de PROYART, "Tchekhov et Daudet", pp.102-109

- M. REV, "Dva varianta romana kar'ery («Milyj Drug» i «Ionyč»)", pp.75-80

O poetike A.P. Čexova : sbornik naučnyx trudov, red. A.S. Sobennikova, Irkutsk, iz. Irkutskogo Universiteta, 1993, 20 cm, 298 p.

Article cité

- A.N. NEMINUŠČIJ, "Tri rasskaza v čexovskom sbornike («Skripka Rotšil'da», «Volodja Bol'šoj i Volodja Malen'kij», «Učitel' slovesnosti»)", pp.122-157

Čexovijana, Melixovskie Trudy i Dni, Rossijskaja Akademija Nauk, Naučnyj Sovet po istorii mirovoj kul'tury, Čexovskaja Komissija. Moskva, Nauka, 1995, 25 cm, 393 p.

Articles cités

- S.P. BATRAKOVA, "Čexovskij sad", pp.45-52
- D. CLAYTON, "Otsustvie very", pp.159-168
- P.N. DOLŽENKOV, "Tema straxa pered žizn'ju", pp.66-70
- R-D. KLUGE, "Otobraženie bolezni v rasskazax «Palata n°6» i «Černyj Monax» ", pp.52-59
- R.E. LAPUŠIN, "Tragičeskij geroj v rasskaze «Palata n°6» (Ot nevol'noj viny k sovesti)", pp.60-65
- V.JA. LINKOV, "Čerez somnenie k «bogu živogo čeloveka", pp.10-16
- D. RAYFIELD, "Čexovskie dendrofilij i dendrofoby", pp.76-81
- M.G. ROZOVSKIJ, "Čitaem Djadju Vanju", pp.169-201
- E.I. STRELCOVA, "Ostrovskij i Čexov", pp.108-117

Literaturnoe Nasledstvo : Čexov i mirovaja literatura, t.100, red-sostavately Z.S. Papernyj i E.A. Polockaja, Moskva, Nauka, 1997, 27 cm, 639 p.

Čexoviana, Čexov i Puškin, Moskva, Nauka, 1998, 21.5 cm, 332p.

Articles cités

- E.I. GRIGOR'EVA, "Kategorija sud'by v mire Puškina i Čexova (K postanovke problemy)", pp.128-136
- V.V. GUL'ČENKO, "Platonov i Don Guan", pp.212-222
- P.N. DOLŽENKOV, "«Čajka» A.P. Čexova i «Rusalka» A.S. Puškina", pp.230-242
- D. HAAS, "Kuda ž bežat' ? Čexovskie variacii na puškinskiju temu", pp.198-211
- H.F. IVANOVA, "K poetike čexovskoj prozy (Tri romansa na stixi Puškina)", pp.106-112
- V.A. KOŠELEV, "Oneginskij mif v proze Čexova", pp.147-154
- T. KUMIRA, "Evoljucija dolga v ruskoj dvorjanskoj kul'ture", pp.124-128
- V.M. MARKOVIČ, "Puškin, Čexov i sud'ba «lelejušcej dušu gumannosti»", pp.19-34
- T. SASAKI, "Puškin i Čexov : bor'ba s pustotoj (sxodstvo i različie)", pp.88-95
- A.A. SMIRNOV, "Romantika Puškina - antiromantizm Čexova (elegičeskaja koncepcija romantikov v xudožestvennom sisteme novelly Čexova «Ionyč»)", pp.96-101
- E.I. STREL'COVA, "Rukopožatie sud'by", pp.223-230
- J. DE ŠČERBININ, "Puškinskij podtekst", pp.192-197

- M.A. ŠEJKINA, "«Kavkazskij plennik» Čexova (povest' «Duel'»)", pp.144-147

9. Œuvres littéraires

CAMUS (Albert), *L'Étranger*, Paris, Gallimard, Folio, 1942, 17.5 cm, 186 p.

FLAUBERT (Gustave), *Trois Contes*, Paris, L'Ecole des Lettres, 1993, 15 cm, 281 p.

GRIBOEDOV (Aleksandr Sergeevič), *Gore ot uma*, édition électronique : www.litera.ru

LERMONTOV (Mixail Jurevič), *Sočinenija*, Moskva, Pravda, 1988, 20.5 cm, deux tomes, 1421 p.

MAUPASSANT (Guy de), *Sur l'eau (récit de voyage)*, Paris, Gallimard, Folio, 1993, 18 cm, 205 p.

PUŠKIN (Aleksandr Sergeevič), *Izbrannye sočinenija*, Moskva, Akademija, 1992, 21 cm, 495 p.

RACINE (Jean), *Phèdre*, Paris, Nouveaux Classiques Larousse, 1990, 17cm, 208 p.

SHAKESPEARE (William), *Hamlet in The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, 1982, 21cm, 1023p.

SHAKESPEARE (William), *Hamlet, Le Roi Lear*, Paris, Gallimard, 1957, traduction d'Y. Bonnefoy, 18 cm, 402p.

TOLSTOJ (Lev Nikolaevič), *Anna Karenina*, Moskva, Terra, 1993, 16 cm, deux tomes, 1052 p.

WILDE (Oscar), *Phrases and Philosophies for the Use of the Young* (1894), Complete Works of Oscar Wilde, London, Glasgow, Collins, 1971, 22 cm, 1216 p.

WOOLF (Virginia), *La Fascination de l'Étang*, Paris, Le Seuil, 1990, traduction José Kamoun, 17.5 cm, 215 p.

10. Autres (œuvres picturales, représentations)

Gosudar'stvennyj Russkij Muzej, Moskva, Sovetskij Xudožnik, 1991, 32cm, 367p.

Théâtre / Public, Matthias Langhoff, Trois Sœurs, Théâtre de Gennevilliers, Mars-avril 1995, 29 cm, 72 p.

La Cerisaie. Mise en scène : Peter Brook, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, 1981. Spectacle filmé, diffusion le 30 septembre 1997 sur Arte.

La Mouette. Mise en scène : Alain FRANÇON, Théâtre de la Ville, Paris, janvier-février 1996. Traduction André Markowicz et Françoise Morvan.

Platonov / Ivanov. Mise en scène : Ludovic LAGARDE, Théâtre de Gennevilliers, février 1996. Traduction Antoine Vitez (*Ivanov*), adaptation Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde (*Platonov*)

Oncle Vanja. Mise en scène : Robert CANTARELLA. Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées, Théâtre de la Cartoucherie, 1996. Traduction André Markowicz et Françoise Morvan.

La Cerisaie. Mise en scène : Alain FRANÇON. Comédie-Française, septembre-novembre 1998. Traduction André Markowicz et Françoise Morvan.

Enterrer les morts, réparer les vivants. Mise en scène, adaptation et scénographie: Armel ROUSSEL, Compagnie Utopia, Bruxelles, Théâtre de Gennevilliers, avril 2000. Traduction André Markowicz et Françoise Morvan.

Cercle de famille pour trois sœurs. Mise en scène et adaptation : Eric LACASCADE, Centre Dramatique National de Normandie, Comédie de Caen, Les Gémeaux, février 2001.

Platonov. Mise en scène : Jean-Louis MARTINELLI, Théâtre National des Amandiers, mars-avril 2002. Traduction André Markowicz et Françoise Morvan.

La Mouette. Mise en scène : Lars NOREN, Théâtre National des Amandiers, avril 2002. Traduction Lars Norén et Björn Malander.