

La mort de l'enfant chez Tchekhov prive-t-elle la langue de la catégorie d'un futur possible ?

La mort d'un enfant correspond à un bouleversement de l'ordre naturel du monde, à un scandale qui autorise toutes les révisions, toutes les réévaluations et fait passer de la finitude du domaine de l'avenir à celui de l'expérience. Ce scandale enclenche-t-il diverses réponses, et peut-il priver la langue de la catégorie d'un futur possible, telle est la problématique à laquelle je vais tenter de répondre. Pour asseoir la cohésion de mon propos, j'ai fait le choix d'un récit de Tchekhov où la mort de l'enfant est particulièrement brutale.

Les personnages tchékhoviens, selon le mot de Mérežkovski, sont des « êtres malchanceux », ou encore d'après la réflexion restée fameuse de Zinaïda Gippius, « des hommes et des femmes sans existence et par là même, sans essence, des êtres se démenant dans un *byt bez byt'ja* ». Mon analyse, au contraire, est de montrer que certains d'entre eux, loin d'obéir à la loi de l'opinion souvent diffusée, ont une ligne narrative qui laisse présager d'autres horizons. Je laisse de côté les raisons familiales - Tchekhov n'a pas eu d'enfants -, historiques et sociales - en tant que médecin de district, il assiste à la mort d'enfants en bas âge pour différentes raisons liées à l'époque, à la médecine encore incapable de sauver de nombreuses vies humaines, à la prophylaxie trébuchante ainsi qu'à la misère physique et morale à son comble.

Toutes ces raisons ont un sens. L'œuvre cependant s'inscrit tout entière dans la *Weltliteratur* au sens goethéen du terme et peut être lue au-delà de son appartenance culturelle et historique et acquérir une dimension philosophique et universelle.

Cette mort contre nature laisse-t-elle alors entrevoir un futur possible et ne se résume-t-elle plus à un *byt bez byt'ja*, mais à un *byt* devenant *inobyt'je*, c'est-à-dire un futur où l'être se transcende en l'*esse*?

Avant d'aller plus avant, je voudrais ajouter que la mort de l'enfant tchékhovien concerne seulement les femmes. Pour des raisons biologiques, certes, mais tout autant parce que les hommes, souvent superflus et ratiocineurs ou hommes à l'étui - concept tchékhovien de repli sur soi par peur des agressions du monde extérieur-, restent en retrait par rapport à la vie de leurs enfants et se sentent bien peu concernés par leur mort.

Cette fin concerne des enfants nouveaux nés ou en bas âge - le fils de Ljubov' Ranevskaja, *La Cerisaie*, et Treplev, celui d'Arkadina, *La mouette*, étant l'exception -, des enfants très liés encore, quel que soit leur milieu, à leurs mères respectives pour des raisons de survie. Aucune mère ne pleure la dépouille d'un guerrier tombé sous les coups d'un destin funeste - il n'est aucun combat meurtrier sur le terrain extérieur en ces années. De même, aucun récit ne relate la mort d'un jeune adolescent pendant les famines pourtant nombreuses.

Notons encore que la mort frappe :

- par maladie infantile - la petite fille de Julja dans *Trois années*¹, l'enfant de Nina, *la Mouette*², celui de Katja, *Une histoire ennuyeuse*³, de Marfa, *Le violon de Rotschild*⁴,
- par accident, la noyade pour le fils de Ljubov' Ranevskaja, *La cerisaie*⁵,
- par suicide, Treplev, le fils d'Arkadina, *La mouette*,
- mais tout autant par assassinat - *Je veux dormir*⁶, *Dans la combe*⁷ -, morts assez courantes en Russie rurale si l'on en croit les rapports des médecins de district.

Qu'advient-il alors de ces mères ? La mort de leur enfant prive-t-elle la langue les concernant d'un futur possible ?

Trois réactions s'observent :

La première est le soulagement : les récits dits ruraux et qui ont le paysan ou le petit marchand comme héros principal - *Je veux dormir* et *Les paysans*⁸ -, voient les mères ou les bonnes à tout faire rester indifférentes, voire soulagées. La première est la cause de la mort - elle étouffe le nouveau-né qu'elle considère son ennemi parce qu'il l'empêche de dormir et se recouche sans remords une fois son forfait accompli. L'autre, Maria, a perdu tous ses enfants mâles, elle n'a gardé que les filles et n'exprime aucun chagrin.

Abruties qu'elles sont depuis l'enfance par une vie de bête de somme, vouées aux coups de plus fort qu'elles, les femmes semblent avoir perdu toute humanité et la notion de futur est inenvisageable en ce qui les concerne, tournées qu'elles sont dans leur lutte de chaque jour qui anéantit jusqu'au présent.

La première tentative de suicide de Treplev trouble sa mère Arkadina sans en laisser cependant de traces perceptibles car elle continue à l'ignorer, voire à jalouser ses succès littéraires, toute tournée qu'elle est par sa propre réussite théâtrale et l'amour qu'elle porte à Trigorin, son amant, écrivain talentueux. Lorsque Treplev se tue à la fin de la pièce, le bruit de révolver l'angoisse quelques instants certes, mais elle se replonge bien vite dans sa partie de loto...

L'analyse sémiotique des lignes narratives concernant ces femmes, le lexique, les procès des verbes donnent une structure fermée hors de toute échappatoire.

La deuxième réaction voit la chute des mères sans qu'aucun futur envisageable autre que la fuite en avant ou l'exil intérieur ne puisse se manifester : Griša s'est noyé dans la rivière de la cerisaie alors qu'il était sous la garde de son précepteur, l'étudiant Pëtr Trofimov. Cette mort est le premier coup porté aux arbres du verger et la terre que l'on a jetée sur le cercueil a résonné comme les coups de hache qu'on leur portera. En effet, c'est en entendant ce bruit que Ljubov' s'est enfuie à Paris pour ne plus voir, pour ne plus entendre. La mort de l'enfant a donc ruiné tout futur possible pour elle et pour le jardin des cerises.

La structure circulaire de la ligne narrative de Ljubov' Ranevskaja est patente : la pièce commence par son retour de Paris, elle se termine par son départ pour Paris. Entre deux, on assiste à sa chute inexorable, par des signes, qui au-delà de leur présence en tant qu'indices, sont détails diégétiques - le premier, la pierre qu'elle mentionne et porte à son cou et qui est son amant ; le deuxième a pour nom le cinquième étage où elle habite à Paris, celui des

¹ Anton Pavlovitch Čehov, *Polnoe Sobranie Sočinenij i picem v tridnatsati tomah*, Izdatel'stvo « Nauka », Moskva, 1975, *Tri Goda*, t. IX, p. 351.

² Ibid, *Čajka*, t. XIII, p. 3.

³ Ibid, *Skučnaja istoria*, t. VII, 251.

⁴ Ibid, *Skripka Rost'silda*, t. VIII, p. 297.

⁵ Ibid, *Višnevij Sad*, t. XIII, p. 195.

⁶ Ibid, *Spat' hožetsja*, t. VII, p. 7.

⁷ Ibid, *V Ovrage*, t. X, p. 144.

⁸ Ibid, *Mujiki*, t. IX, p. 281.

domestiques ; même s'il se situe en hauteur, il est une hauteur dévoyée et non un signe de verticalité et entraîne dans la chute sociale une femme de l'aristocratie. Les télégrammes enfin de ce même amant qu'elle réduit d'abord en poussière puis lit avec avidité et la privent de la raison qui pourrait encore épargner la cerisaie...

La mort de l'enfant aux cheveux blonds, *Le violon de Rotschild'*, a laissé Marfa inconsolée ; le jour de sa propre mort, elle se souvient de la berge de l'étang où ils allaient tous deux jouer à l'ombre d'un arbre, des chansons que Iakov et elle lui chantaient... Le père, quant à lui, a tout oublié et Marfa a sombré dans un exil intérieur où les coups qui lui étaient portés ne pouvaient plus l'atteindre...

La troisième réaction enfin et la plus intéressante parce que la plus inattendue, apporte la renaissance.

Dans la ligne narrative des personnages féminins concernés, elle entraîne d'abord la chute due à la douleur, c'est indéniable. Puis le chagrin qui lui succède se sublime, il est *catharsis* et, au prix de ce que le philosophe Berdjajev⁹ nomme « transcendentement », la mort apporte la rédemption et une vie nouvelle. Qu'entend Berdjajev par « transcendentement » et comment ce concept fait-il écho dans la poétique tchékhovienne ?

Pour Berdjajev, penseur chrétien, comme pour Tchekhov, penseur humaniste, l'accomplissement de la personne humaine ne se fait que dans l'épreuve d'une déchirure, dans une envie constante de dépassement qui permet la découverte en soi d'un être plus profond.

La mort de l'enfant incarne cette déchirure. Dans le combat rendu nécessaire pour ne pas faiblir dans son deuil, la femme tend alors par un « transcendentement » à trouver la lumière qui vit encore en elle malgré la tragédie.

Ce cheminement est celui de Julja, *Trois années*, de Katja, *Une histoire ennuyeuse*, de Nina, *La mouette* et de Lipa, *Dans la combe*, jeune paysanne illettrée, entre autres.

La nouvelle *Dans la combe*, paraît dans *Žizn'* en janvier 1900, mensuel littéraire, scientifique et politique qui sort à St Pétersbourg de 1897 à 1901, et devient, dès 1899, l'organe légal de la pensée marxiste. On y édite en effet des articles de révolutionnaires, mais tout autant la prose de Gorki, de Serafimovitch, de Veresaev. Fermé en 1901, il ressort à l'étranger en 1902.

Je laisse de côté les motivations de Tchekhov quant au choix du journal, lui toujours réticent à toute appartenance à une quelconque chapelle ; le récit comme tout texte comporte plusieurs grilles de lecture et il est indéniable que Tchekhov y dénonce l'industrialisation à marche forcée qu'a entamée la Russie et son cortège de maux physiques et psychologiques. Mais ce n'est pas pour autant qu'il montre des paysans et des marchands purement désintéressés...

Ce qui nous intéresse ici est la confrontation d'une jeune mère à la mort de son enfant, une paysanne qui suit le cheminement intérieur que l'on attendrait certainement d'un être né dans l'aristocratie ou l'intelligentsia, soulignant s'il en était besoin, la *Weltanschauung* de l'écrivain qui a écrit à Orlov, le 22 février 1899 :

« Je ne crois pas en notre intelligentsia, hypocrite, fausse, hystérique et paresseuse. Je ne la vois pas quand elle souffre et se plaint. Je vois le salut en des personnes venues de toute la Russie, qu'elles fassent partie de l'intelligentsia ou de la paysannerie. C'est en elles qu'est la force bien qu'il y en ait peu. Elles jouent un rôle non négligeable dans la société, elles ne dominent pas mais leur travail est visible. »

⁹ N. Berdjajev, *Cinq méditations sur l'existence, solitude, société et communauté*, trad. I. Vilde-Lot, Paris, Aubier, 1936. [Le titre original russe est : *Ja i mir ob'ektov* (*Le moi et le monde des objets*)]. En particulier, p. 63-64 : « Au-delà de tout être donné se trouve encore un être plus profond : le *transcendentement* est le passage jusqu'à lui. La notion de transcendance (Трансцендирование), statique et morte, doit être remplacée par celle de « transcendentement » (Трансцендентирование).

Le récit, composé de neuf chapitres, écrit au passé et au présent, nous est fait par un narrateur omniscient. Il relate les événements d'un village situé dans une combe. Le substantif russe sous entend la notion de ravin et rejoint dans sa description la peinture que Dante fait de l'Enfer dans *La Divine Comédie*.

Le signifiant du titre est ainsi le signifié du texte. C'est en effet un lieu empuanti par les rejets des usines de peausserie. La maladie y est fléau, le brouillard plane en permanence sur la vallée, même en été, les fièvres y sont récurrentes, la famine également, on va jusqu'à y échanger son bonnet pour acheter de la vodka... Le nom du village, Ukleego, tiré du verbe russe coller, engluer, vient d'ailleurs, si besoin était, souligner par sa signification la faute commise collectivement par les habitants littéralement collés les uns aux autres.

On y survit en faisant de menus larcins, en trafiquant la vodka, en mentant aux autorités elles-mêmes corrompues, en volant son prochain, en faisant marcher clandestinement les usines qui devraient être fermées, en diffusant de la fausse monnaie... Un seul événement a marqué les esprits au milieu de l'hébétude générale, c'est l'histoire du pope qui, un soir de funérailles, a mangé tant de caviar que sa goinfrerie est restée le signe distinctif du village.

Les six premiers chapitres relatent tous la trivialité ambiante, le manque d'humanité, le présent semblable au passé sans qu'aucun futur ne soit envisageable. La description minutieuse des démarches pour le mariage du fils aîné, de la cérémonie à l'église, de l'opulence des mets du repas de noces et de l'état d'ébriété du marié occupe les deux tiers du texte.

Au chapitre VII, on apprend que le jeune marié a été emprisonné pour faux monnayage, lui qui avait impressionné la parentèle par ses cadeaux... Il a laissé sa jeune épouse dans sa famille comme le veut la tradition. Elle est enceinte.

La nouvelle bâtie sur une opposition dans une symétrie des contraires met en avant l'histoire de deux jeunes femmes : Aksinja, l'épouse du fils cadet et maîtresse en la maison, est belle, vigoureuse, mais stérile. Elle est comparée à une vipère, animal phallique dont la symbolique renvoie à sa démarche existentielle masculine, *kak mužik*, parce que, comme un homme, elle gère l'argent de la famille, elle pense être *de facto* l'autorité et imagine que la place qui revient au patriarche est sienne dorénavant.

Lipa, l'épouse du fils aîné, « échangée » selon la terminologie du village d'où elle vient, se contente d'être une aide. Frêle et timide, effrayée d'avoir été choisie par une famille riche, elle se cantonne dans les menues besognes. Notons que les occupations respectives des deux femmes reposent sur le même sème *vod -*, commerce d'eau de vie pour l'une et lavage à l'eau des sols et des habits pour l'autre...

Deux transformations vont cependant changer Lipa. Le départ d'Anissim son mari la libère de sa peur et elle se met à chanter - le narrateur la compare alors à une alouette, oiseau dont la symbolique est le lien entre la terre et le ciel. Contrairement à Aksinja, très attachée aux possessions terriennes et qui rêve de construire une briqueterie sur un terrain appartenant au vieux patriarche, Lipa, par tempérament, se détache déjà du concept du *bas* pour gagner de la hauteur.

L'autre transformation a lieu lorsque Lipa met au monde un enfant mâle, Nikifor, prénom grec qui signifie « celui qui apporte la victoire », d'autant plus ironique à cet instant du récit que l'enfant est laid et chétif.

Lipa,

née pauvre et prête à vivre ainsi jusqu'au bout, en donnant aux autres, hormis son âme terrifiée et douce, [et qui a] peut-être l'illusion qu'en ce monde immense et mystérieux, dans cette série infinie d'existences, elle est, elle aussi, une force supérieure à quelqu'un,

est dès lors tournée vers son bonheur de mère, fait rare dans la poétique tchékhovienne.

Après l'emprisonnement de son fils aîné, le vieux, tout à son chagrin de voir sa lignée à jamais salie, décide dans le plus grand secret de léguer sa terre à son petit-fils désormais fils de bagnard. Lorsqu'elle apprend ce qu'elle prend pour une dépossession - n'est-ce pas elle qui fait vivre par son travail toute la maisonnée -, Aksinja est prise d'une crise de folie meurtrière et, trouvant sur son chemin un puits rempli d'eau bouillante, le jette sur celui qui est son ennemi puisqu'il lui prend la terre qu'elle convoitait.

L'assassinat, véritable baptême satanique puisqu'il ne donne pas la vie nouvelle mais la retire, survient à la fin du chapitre VII, fait basculer le texte et brise la ligne narrative de Lipa.

L'enfant meurt à l'hôpital au chapitre VIII dans les bras de sa mère.

Tout comme Ljubov' Ranevskaja, Lipa semble tomber puis se relever, tomber de nouveau et se relever de nouveau. Puis elle redescend dans la combe, son enfant dans les bras :

Lipa marchait d'un pas rapide, elle avait égaré son fichu... Elle regardait le ciel et se demandait où se trouvait l'âme de son petit : la suivait-elle ou planait-elle là-haut, près des étoiles, sans plus penser à sa mère ?

- Dis-moi grand-père, pourquoi faut-il qu'un petit souffre avant de mourir ? Quand c'est une grande personne, un homme ou une femme qui souffre, ses péchés lui sont remis, mais pourquoi un petit doit-il souffrir, puisqu'il n'a pas péché ! Pourquoi ! Grand-père demanda Lipa, quand un homme meurt, combien de jours son âme erre-t-elle sur terre ?

Sa troisième transformation la fait se tourner vers le futur et commence dès ce retour dans la combe. Lipa qui suit un mouvement qui la mène d'en *haut* [le ciel, l'âme, les étoiles], vers le *bas*, [les péchés, souffrir repris trois fois, mourir, les jours, la terre], Lipa est interrogation, vertige humain.

La tentation d'en finir pour toujours, de se jeter dans l'eau de l'étang où elle s'arrête quelque temps dans un *bas* définitif, n'effleure, même pas une seconde, la jeune femme. Il serait si simple de devenir une *Rusalka*¹⁰ pour tout oublier, se fondre dans le domaine des eaux et revenir sur terre, hanter le monde des hommes et ainsi ne plus s'appartenir ni appartenir à quiconque, ni avoir à diriger sa vie.

La mort de Nikifor et le repas de funérailles la confrontent à l'indifférence et la goinfrerie des habitants, rappel du diacre dont tout le monde se souvient encore. Si le récit s'arrêtait tout net, il enfermerait dans sa construction cyclique la jeune femme dans le monde de la trivialité. Soudain, « elle, qui ne savait pas dans quelle pièce aller pour pleurer, sentait que depuis la mort de son petit garçon, elle n'avait plus sa place dans la maison, et qu'elle était de trop ; les autres le ressentaient tout autant ».

Lipa, dans un mouvement définitif, véritable sursaut vital, se décide à quitter le monde d'horreur et part - *ušla*, verbe déterminé perfectif qui empêche un retour quelconque -, mue par sa propre vérité.

Le prénom Nikifor tient, à cet instant, la promesse annoncée dans son étymologie et apporte la victoire à Lipa, une victoire sur elle-même et sur les autres.

Au-delà de « l'histoire », l'analyse sémiotique du texte et de la ligne narrative de Lipa, l'étude du chronotope, la sémantique apportée par les différents aspects des verbes démontre le futur possible.

L'axiologie du texte, architectonique du récit, devient sa référence quand il s'agit de Lipa. Il en résulte alors que ses déplacements ont toujours une valeur symbolique, qui, derrière les descentes et les ascensions, témoignent de sa descente ou de son ascension spirituelle. Les

¹⁰ Le thème de la *Rusalka* a été source de nombreuses inspirations dans la création artistique en Russie : 1830, A. S. Puškin, *Rusalka*. 1877, P. I. Čajlovsij, *Le lac des Cygnes*. 1878, N. A. Rimskij-Korsakov, *Nuit de Mai*, opéra inspiré des contes de Gogol'.

notions de *bas* et de *haut*, prédominantes dès le titre, ont une influence primordiale sur les actions de la jeune femme.

Le discours de Lipa, quasi autiste dès qu'elle est *en bas*, que ce soit dans la maison des Tsyboukine, à l'église où l'angoisse la pétrifie - *okamenela* -, puis pendant le repas de noces où son mari déplore son mutisme, se change dès qu'elle est sur les chemins ensoleillés, *en haut*, en compagnie d'Elisaverov. Là, Lipa au contraire, se confie en un long monologue où elle exprime sa peur dans un présent atemporel qui se réfère autant au temps présent, au passé récent qu'à un futur proche tant le sentiment de crainte de la jeune femme s'inscrit dans une durée inquiétante face aux êtres terrifiants et diaboliques qui lui font face dans la maison où elle vit dorénavant. Sentant confusément, qu'*en haut*, il n'est pas d'ennemi, elle confie ce qu'elle devine être vérité à sa personne. Puis dès qu'elle redescend *en bas* dans la grange, bien qu'elle soit en compagnie de sa mère, elle se tait à nouveau car elle a compris que le mensonge règne naturellement dans l'Enfer que constitue le cabaret-épicerie.

L'opposition de la vérité et du mensonge se place spontanément dans les cercles du *haut* et du *bas* dans une binarité fondamentale. Au *bas* et au *haut* s'agrègent *de facto* la confrontation mâle/femelle, clair/sombre, fini/infini.

L'enfant meurt à cause d'une femme masculine dans les bras de sa mère, à l'hôpital. La descente de Lipa vers la combe - lieu du péché -, se passe dans l'obscurité alors que l'hôpital en haut était éclairé par la lumière du soleil. Enfin, la finitude de la vie terrestre se confronte à l'infini de la création lorsque Lipa est dans la nuit au sein de la nature dont la marche n'est en rien ralentie par l'événement humain qui vient de se passer. L'espace de l'enfer n'est pas seulement un lieu confiné où règne la destruction, mais une entité bassement matérielle tout autant destructrice : l'allusion par Lipa elle-même, un temps attirée, aux quatre bocaux de confiture que l'on mange à l'envi, contribuent à bâtir l'univers sémiotique la concernant.

À la fin du récit, après le repas des funérailles, prenant place dans ce milieu clos, Lipa qui a été dans l'attente de la vérité, - « elle ne savait pas dans quelle pièce aller pour pleurer son enfant » -, elle sait maintenant où est sa vérité - « le lendemain matin, elle s'en alla ». Les larmes qu'elle a versées pour la première fois après le repas, telles l'eau baptismale, lui apportent une vie nouvelle.

Son départ sur le chemin fait d'elle une itinérante dans un dépassement tout à la fois physique, psychologique et spirituel qui la fait accéder à l'être. Elle quitte dès lors un lieu d'asservissement et prend sa liberté selon sa propre vérité. Elle peut dès lors chanter et saluer tous ceux qu'elle rencontre tout en portant son regard vers le *haut* dans un autre espace qui lui ouvre la perspective de l'infini du ciel.

C'est alors le départ du *dedans* pour le *dehors*.

L'étude approfondie des procès des verbes concernant la ligne narrative de Lipa démontre, elle aussi, l'écriture de la langue au futur.

L'*imprimatur* de Tchekhov dans les textes de la maturité auquel appartient la nouvelle, met en avant comme technique narrative de brisement des textes, le couple verbal imperfectif/perfectif, « *kazalos'/okazalos'* », autrement dit, « il lui semblait que/elle avait la certitude de » qui n'apparaît pas dans ce texte où seul « il lui semblait que » est utilisé 8 fois en 27 pages, signe de l'indécision de Lipa jusqu'au chapitre VIII.

Véritable motif ornemental au-delà de la sémantique qu'il véhicule, ce rapport verbal introduit le concept d'un *avant* et d'un *après*, d'un passé et d'un futur. Dans cette nouvelle, Tchekhov obtient le même basculement par l'utilisation de l'imperfectif du début qui se transforme systématiquement à la fin en perfectifs et en verbes unidirectionnels perfectifs eux aussi.

La voie perfective souligne l'arrivée d'une autre perception du monde, la préhension de données ignorées jusqu'ici qui se font jour par et à cause d'un événement soudain et fortuit. Elle sous-entend ce que les linguistes nomment un *telos* atteint, un accompli irréversible.

Lorsque la jeune Lipa prend soudain conscience d'une autre perspective à ses jours, la forme perfective est le signe qu'elle a traversé un état pour parvenir à un autre, quitté un monde pour en découvrir un nouveau, elle est donc frontière. Au-delà de sa valeur grammaticale et du champ lexical qu'elle recouvre, elle est ligne de passage sémantique, elle est *catharsis* qui amène par un « transcendentement » à la renaissance.

Le discours du narrateur relate les faits concernant la jeune femme à l'imperfectif, ce jusqu'au chapitre IV compris, c'est-à-dire la moitié du texte. Après le départ du mari au chapitre V, le discours la concernant est au perfectif - *izmenilas'*, *poveselela*, *vynosila*.

Se succèdent dès lors quelques verbes à l'imperfectif, puis d'autres sémelfactifs qui sont perfectifs sans toutefois engager le futur de manière indiscutable. Le chapitre VII, lorsque l'enfant est ébouillanté, voit l'arrivée en masse des perfectifs qui font basculer le texte et le projettent dans le futur - *ulovila*, *ponjala* et *pomertvela*, *umer*, *ponesla*, *spustilas'*, *skazala*, *vstala*, *poterjala*, *ostanovilas'*, *skazala*, *pomer*, *podumala*, *pomjagčilo*, *sprosila*, *prisluživala*, *ponjala*, *zarydala*, *ostali*, *skazala*, *poklonilas'*, *dostala*, *podala*, exceptés ceux relatant le martyre de l'enfant au présent intemporel, sorte d'arrêt sur image. Le chapitre qui se termine par un verbe de mouvement unidirectionnel - *ušla* -, est suivi au tout dernier chapitre par une série de verbes unidirectionnels perfectifs annihilant toute idée de retour.

La nature n'échappe pas à cette brisure. Lors de la descente de Lipa après la mort de l'enfant, le discours du narrateur est à l'imperfectif qui sous-entend la mesure cosmique et montre que Lipa est au sein de la création qui s'obstine dans sa marche. Lorsque Lipa fait le chemin inverse et sort de cette même combe, les verbes sont tous au perfectif - *zašlo*, *pogas*, *prokhadno* -, montrant qu'ils l'accompagnent dans sa démarche de survie. Ils soulignent le retournement de situation accentué par le verbe de mouvement unidirectionnel perfectif - *pošli* -, associé au déictique spatial *dal'se*. Ils tournent alors Lipa vers un nouvel horizon.

Le perfectif qui fait renoncer la jeune Lipa au passé, brise les lois fondamentales du temps et rend possible ce qui ne l'est pas dans la norme, c'est-à-dire le passage du passé au futur sans avoir vécu le présent. Le verbe donne alors un espace poétique à la réflexion de la jeune femme, il lui permet de quitter le *dedans* pour le *dehors* et, dans ce mouvement, il l'élève du *bas* vers le *haut* dans un mouvement toujours tourné vers l'être.

Il s'agit d'une fin et d'un commencement.

Ce déplacement topographique a pour conséquence immédiate, son entrée dans un autre *dedans*, celui du « Je ». Ce n'est plus une frontière physique, matérialisée, que Lipa franchit, mais une muraille beaucoup plus difficile à dépasser, une barrière psychologique que les analystes allemands dénomment le *Ich-Raum*.

L'étude de l'utilisation du pronom personnel est alors très féconde. Le pronom personnel concernant le personnage de Lipa, inexistant jusqu'au chapitre V, apparaît peu après le départ de son mari, proféré à la première personne - *Ja*.

L'utilisation de ce pronom au nominatif et non à un cas oblique - *mne*, *menja* -, utilisé par Lipa pour mentionner son mariage et le peu de poids qu'elle a eu dans la décision et le choix du mari - *I začem ty otdala menja siuda, Mamen'ka ?* -, montre l'évolution inéluctable de la jeune paysanne qui affirme son identité devant tous en tant que sujet de sa vie :

Il est utilisé trois fois au chapitre VI à très peu d'intervalle - *očego ja ego tak liubliu, očego ja ego žaleiu tak, ja vse ponimaiu ?* - lorsque la jeune femme est tout à son bonheur d'être mère. Puis lors de son long retour vers la combe au chapitre VIII, trois fois - *Ja v bol'nitse byla, Ja i podumala, Ja s gorja tak vse i padala na pol*.

Notons que chaque fois que Lipa profère ce *Je* sujet, elle parle de son enfant à un interlocuteur, formant une trinité parfaite.

On sait que le jeu du pronom personnel sujet prend appui sur un trait formel que possède le russe et dont le français est dépourvu, à savoir la présence ou l'absence du pronom personnel sujet, rendu non obligatoire par la présence du marqueur de la première personne sur la

désinence du verbe. Elle a cependant toujours un sens et apparaît dès lors comme l'un des moyens dont dispose le narrateur ou un personnage pour modifier le statut de sa parole.

Ce « Je » conscient exprimé par le discours direct est ainsi le reflet du long cheminement intérieur et parvient au Je transcendant. Il revendique *in fine* le rapport que la jeune femme a dorénavant au monde, l'instant où elle prend son destin en main.

Notons enfin la dernière image du texte qui nous montre Lipa sur un chemin, la tête couronnée par les reflets du soleil couchant qui s'étirent dans la nuée au-dessus de sa tête.

Auréolée de rouge et de gris, la jeune paysanne est allégorie de la terre caressée par le rougeolement du ciel, ensemencement¹¹ poétique qui préfigure la fécondité de son âme. Le regard qu'elle porte vers la lumière - *gljadja vverh na nebo* -, la fait se projeter dans le futur.

Les éléments transgrédients, extérieurs dans leur finitude à la conscience de Lipa mais néanmoins indispensables à son parachèvement, à sa constitution en totalité, la projettent tout autant vers le futur : Aksinja, matérialisée par la nuée en forme de serpent qui se dresse dans une obscurité mortifère voit sa ligne narrative retourner au *statu quo ante* par l'utilisation continue de l'imperfectif ; le vieux patriarche qui mendie et à qui Lipa donne le pain et l'eau allongée de vodka de son casse-croûte - véritable eucharistie -, ce, bien qu'il n'ait pas pris sa défense, est signe qu'elle a pardonné et rejette le passé ; le mari Anissim qu'elle ne reverra plus. Dans le refus qu'elle leur porte désormais, ils la projettent dans l'infinitude du futur.

Le verbe *krestilis'* clôt le texte. Au pluriel, il adjoint la mère et montre les retrouvailles des deux femmes pauvres un instant séparées par la trivialité. Il est signe du chemin spirituel qui s'accomplit. Accompagné du déictique temporel - *dolgo* -, il sous-entend une durée non close, un tournant vers le futur. Le soleil se couche à cet instant. Auréolée de ses rayons, Lipa marche donc vers l'Est, vers son Orient dans une démarche qui est exode salvateur.

En conclusion, je dirai que dans l'œuvre de Tchekhov, on ne peut ignorer les mères qui chutent définitivement après la mort de leur enfant.

D'autres cependant - et elles sont nombreuses dans la poétique -, commencent par tomber et se relèvent cette tragédie.

Le chemin obligé pour arriver au salut et à la révélation les fait entrer dans une autre vie, il ne s'agit plus alors « des êtres malchanceux » de Mérežkovski et encore moins de l'opposition *byt bez byt'ja* de Zinaïda Gippius, mais de la sublimation du *byt'je* en un *inobyt'je*, existence nouvelle et privilégiée, vie seconde, espérance, optimisme qui puise autant dans le corps que dans l'esprit, dépassement tout à la fois physique, psychologique et spirituel qui fait accéder Lipa et les femmes concernées à l'*esse*. Tournant résolument le dos à leur passé, oubliant le présent, elles ne pensent plus alors qu'au futur.

La mort de l'enfant dans la poétique de Tchekhov ne prive donc pas la langue de la catégorie d'un futur possible.

Françoise Darnal-Lesné
Docteur en Etudes Slaves
Université Paris IV - Sorbonne
www.comprendre-tchekhov.fr

¹¹ L'attachement à la terre en Russie impériale tient du domaine de l'irrationnel, des superstitions venues du fond des temps, du paganisme, et a vu s'épanouir les croyances populaires qui entourent la *Mère-Terre humide* et tiennent lieu d'oracle. La dévotion à l'égard de la terre repose sur sa représentation du principe féminin qui la place face au ciel, principe masculin, son géniteur. Fécondée par lui, la terre est alors appelée par les paysans, *Mère-Terre humide* (*Mat' syra zemlja*) et cette vision est essentielle comme en témoignent les contes, les chants populaires et les bylines, ces poèmes épiques de la Russie ancienne.

La femme est considérée comme terrestre et assimilée à la terre. De même que la vie sort de la terre spontanément ou par ensemencement, la vie sort de la femme parce qu'elle a été ensemencée par l'homme. Terre et femme portent des fruits et sont donc semblables. Après la mort de Nikifor, l' me de Lipa est de la même manière ensemencée par ce ciel qu'elle regarde.