

**LA CERISAIE<sup>1</sup>,**  
**UN THÉÂTRE CRÉPUSCULAIRE**  
**OU**  
**UN ENVOL VERS L'ÉTERNITÉ ?<sup>2</sup>**

## **Introduction**

Parler de Tchekhov est toujours difficile. On le connaît trop. C'est-à-dire qu'on croit facilement le connaître tant ses personnages semblent proches de nos préoccupations.

Simple, quotidienne, banale est la trame de sa dramaturgie où le grand et le profond n'apparaissent pas à première lecture. Ce qu'on lui reproche évidemment<sup>3</sup>.

Cette simplicité apparente est, de fait, beaucoup plus complexe qu'on peut le supposer. En effet, parce qu'il s'intéresse à la sphère privée de la société, la vie de chaque jour, Tchekhov met à jour un système d'oppression et de manque de liberté qui vire à l'esclavagisme consenti sans que quiconque y prenne garde. Il n'est certes pas le premier à dénoncer cette dérive, mais il va plus loin.

Son théâtre a d'autres enjeux.

Le thème principal qu'il expose est la faiblesse humaine. Et le choix de ce thème oppose sans doute ses pièces au drame classique qui s'attache à montrer la « vertu », l'énergie vitale ou morale de ses héros.

La tragédie selon Aristote dans sa *Poétique* devait susciter « terreur et pitié », ce que font aussi les tragédies de l'âge classique français. Les drames de Tchekhov ont créé, sur le mode mineur, une forme originale de terreur et de pitié partout présentes dans la vie saccagée, peut-être parfois dans une goutte d'eau, mais où un futur bonheur est cependant possible, là où on ne l'attend jamais... En d'autres termes, chez Tchekhov, « la mort de Phèdre ne rend pas au jour sa pureté ».

La mort d'un jardin le peut...

*La Cerisaie* est-elle alors un simple témoignage d'un monde crépusculaire ou plus encore, un envol pour l'éternité, telle est la problématique à laquelle je vais tenter de répondre dans cet essai.

## **Contenu**

---

<sup>1</sup> A. P. Čehov, *Polnoe Sobranie Sočinenij i pisem v 30 tomah, pis'ma v 12 tomah*, Moskva, Izd. « Nauka », 1973-1983, t. 12-13, pp. 195-254, *Višnevij Sad*, 1904. L'analyse ci-après se fonde sur le texte russe. Toutes les traductions sont de nous.

<sup>2</sup> Andreï Biely, « Čehov » in *Mir Iskusstv*, 1907, n° 11-12 (*Višnevij Sad*) et *Vesy*, 1904, n°2 (*Ivanov*), reprint in *A. P. Čehov, Pro i Contra*, Serija "Russkij Put", Sankt Peterburg, Izd. Russkogo hristianskogo gumanistarnogo instituta, 2000, pp. 537-565.

<sup>3</sup> Anton Pavlovitch Tchekhov, P.S.S., *pis'ma*, « On exige du héros, de l'héroïne, qu'ils fassent des effets. Pourtant, dans la vie, ce n'est pas à tout bout de champ qu'on se tire une balle dans la tête, qu'on se pend, qu'on déclare sa flamme et ce n'est pas à jet continu qu'on énonce des pensées profondes. Non ! Le plus souvent, on mange, on boit, on flirte, on dit des sottises. C'est cela qu'on doit voir sur scène. »

## A. Genèse

Dans une lettre à Stanislavski, il écrit : « *Après le 20 février je pense me mettre à ma pièce et la finir pour le 20 mars. Tout est prêt dans ma tête. Elle s'appellera La cerisaie, aura 4 actes ; dans le premier acte, par les fenêtres, on voit les cerisiers en fleurs, comme si le jardin était tout blanc. Les dames habillées de blanc. Dehors, il neige* »<sup>4</sup>

Lors de la première de *La cerisaie*, Tchekhov a 44 ans ; on fête son jubilé littéraire, et il est malade à mourir... L'écriture de la pièce fut une des plus douloureuses de sa carrière littéraire et ses hésitations sur beaucoup de points essentiels se prolongèrent jusqu'à la phase finale. Dès février 1903, un an avant la générale, il confesse à ce sujet : « *J'écris dix-sept lignes par jour, ma tête à couper, je ne peux faire davantage* ».

Dernier *opus* et le plus abouti par la symbolique de l'écriture, ses histoires secrètes qui se répondent l'une l'autre dans un caléidoscope de mouvements incessants et concentriques qui ont toutes affaire au jardin, *La Cerisaie* se différencie cependant par le fait que n'y claque pas un seul coup de feu ou d'épée.

Ici, la mort est plus subtile. Elle rôde en un jardin.

L'accueil de la pièce est mitigé. Toutefois, la majeure partie de la critique apprécie ces adieux élégiaques à la Russie d'autrefois et ne manque pas l'occasion de reprendre les vieux débats traditionnels sur « les hommes superflus » dont les héros de Tchekhov, « ces vieux enfants » seraient une nouvelle version. Des interprétations politiques et sociales s'interposent également entre Tchekhov et sa pièce. Souvorine, son éditeur de *Temps Nouveau*, loue la pièce et justifie le manque d'action. Pour ces gens « qui dansent sur un volcan », « tout, de jour en jour, est la même chose, aujourd'hui comme hier ». Tchekhov, dit-il, qui n'est pas d'extraction noble, a su montrer que « s'effondre quelque chose d'important, peut-être en vertu d'une nécessité historique, mais néanmoins c'est une tragédie de la vie russe, non une comédie ou un divertissement ». La critique de gauche s'émerveille des personnages de l'ancien moujik devenu marchand et de l'étudiant, tous deux perçus comme deux combattants marchant la main dans la main vers la révolution, même si Trofimov semble manquer d'énergie. Les symbolistes restent sur leur quant à soi...

## B. Étude de la pièce

Il est toujours tentant de rapporter la fiction d'un auteur à son environnement direct. Il faut cependant convenir que le sujet - la vente d'une propriété - est monnaie courante en Russie en ces années. Témoin de ce fait, les coupures de journaux mentionnent à longueur de pages des annonces similaires qui tendent toutes à un seul et même but, vendre, vendre et vendre des domaines devenus ingérables à la suite des réformes d'Alexandre II, en particulier celle de l'émancipation des serfs assujettis à ces propriétés<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> P. S. S., *pis'ma*, XI, 3990, 5 février 1903.

<sup>5</sup> Les exemples ne manquent pas autour de Tchekhov et dans la littérature. Pour mémoire, *Les Âmes mortes* de Gogol, *Un mois à la campagne* de Tourgueniev, des récits de Saltykov-Chtchédrine, de Bounine, de Potapenko et bien d'autres œuvres, certaines avec des analogies plus précises comme la pièce d'Ostrovski, *La forêt*. Bounine remarquait non sans perfidie qu'il ne s'en trouvait guère en Ukraine. Tchekhov avait pu en admirer dès son enfance, lors de ses voyages dans les steppes du sud de la Russie. Les biographes rapportent que la mère d'un de ses camarades de lycée aimait à évoquer les merveilleuses cerisaies et les vieilles propriétés de son enfance passée en Ukraine, près de Poltava, dans le district de Mirgorod, rendu célèbre par Gogol...

Des traces du synopsis apparaissent dans les petits carnets (*dnevnik*) de Tchekhov des années 1896-1897 lorsqu'il écrit *Le Petchenègue*, *Ma vie*, etc... mais c'est seulement dans ces mêmes petits carnets des années 1897-1904 qu'il donne un titre aux quelques informations rassemblées. Olga Knipper, son épouse depuis 1901, en reçoit enfin la confiance en 1902, les répétitions commencent en 1903.

### ■ Choix du titre et sa spécificité

Alors que trois des pièces phares portent le nom de leurs propriétaires ou la métonymie de ces propriétaires et semblent n'exister que par eux et pour eux tant ces titres viennent épauler le personnage choisi dans son entreprise, *La Cerisaie* marque sa différence.

La langue française traduit mal le titre russe et ainsi *La Cerisaie* mine l'intériorité et la complexité que sous-entend le titre choisi par Tchekhov. *Vichnevyj sad*, est, mot à mot, le jardin des cerises ou un jardin des cerises, ou encore un jardin de cerises... puisqu'il n'est pas d'article en russe, la confusion reste totale. Tout est dit dans la querelle qui prend place d'ailleurs dès le premier acte entre Lioubov' et Gaev d'un côté et le marchand Lopakhine de l'autre.

Lioubov - Abatte la cerisaie ! Pardon, mon cher, vous n'y entendez rien ! S'il y a dans toute notre province quelque chose d'intéressant, de remarquable, c'est notre cerisaie.

Lopakhine - Il n'y a de remarquable dans votre cerisaie que son étendue ; il n'y a des cerises que tous les deux ans et alors même on n'en sait que faire ; personne ne veut les acheter.

Gaev - Même dans le *Dictionnaire encyclopédique*, il est parlé de cette cerisaie !

L'adjectif fut mal orthographié sur la première copie - en place de l'accent tonique sur la première syllabe *vichnevyj*, il fut écrit *vichnëvyj* qui sous-entendait le côté commercial du jardin et non sa symbolique. De même Tchekhov n'a pas utilisé le substantif « verger » ni « cerisaie » qui sont respectivement « ogorod » et « vichnennik » en russe.

Le choix d'un titre n'est jamais fortuit, il est le signifiant et tout autant le signifié d'un texte. Tchekhov lui-même mettra beaucoup de temps d'après Stanislavski à faire passer les acteurs d'un titre à l'autre. Devant son insistance, ils comprirent enfin que son désir était de dépasser l'histoire d'une propriété pour dessiner la parabole de la destinée, et de montrer à quel point le verger au-delà de l'histoire de la Russie est avant tout mirage, envoûtement.

Le titre est-il le nom de la maison ou celui de la propriété tout entière ?

Là encore, il y a ambiguïté. Les noms de domaines en Russie se terminent en *oe*, comme *Tsarkoe Selo*, parce qu'ils sont l'adjectif neutre qui qualifie le substantif neutre village, *selo*. Ou alors en *ogo*, *Domodiedogo*, adjectif au génétif, qui signifie l'appartenance à une famille.

*La Cerisaie* est ainsi le titre le plus emblématique de la dramaturgie tchékhovienne.

Pour les maîtres, il semble que *La Cerisaie* et ses premiers arbres, ceux que l'on voit du salon et des chambres, dépasse dans leur cœur, le manoir, elle est leur vie, un microcosme auquel les rattache leurs souvenirs, elle est comme le dit Gaston Bachelard, « leur coin du monde, leur premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Elle est la plus grande puissance d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Elle est le centre d'ennui, de solitude, de rêveries qui se groupent pour mieux constituer la maison onirique plus durables que les souvenirs dispersés de la maison natale »<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Collection Quadrige, PUF, 1957, pp 24-28.

Lioubov' - Je ne conçois pas la vie sans la cerisaie, et, s'il faut la vendre, qu'on me vende avec elle... c'est ici que mon fils s'est noyé... (acte 3)

Pour Lopakhine, l'ancien moujik devenu riche marchand, la cerisaie n'est qu'une valeur marchande par son immensité et sa situation (les lots pourraient rapporter 25 000 roubles par an grâce à l'arrivée du chemin de fer)

Pour Firs, le valet de chambre, elle est souvenir de l'ancien temps, celui avant le malheur de l'émancipation...

Firs - Dans le temps, il y a quarante ou cinquante ans, on faisait sécher les cerises ; on les conservait dans l'eau, dans le vinaigre ; on en faisait des confitures ; il arrivait... Il arrivait qu'on envoie à Moscou et à Kharkov des charrettes entières de cerises sèches. Ça faisait de l'argent. Et les cerises, alors, étaient douces, juteuses, parfumées ; on savait la manière de les préparer...

### ■ Synopsis

Comme toutes les pièces de Tchekhov, *La Cerisaie* est un huis clos étouffant, une sorte de *thriller*, où la date du 22 août apparaît telle une menace qui rôde dès le 1er jour du premier matin - c'est ce jour-là que tout se jouera - la vente de la maison ancestrale ou son sauvetage. La propriété est cependant la seule de la dramaturgie où la maison est condamnée, vidée, abandonnée, puis aveuglée avant sa destruction au dernier acte.

La pièce compte quatre actes d'inégale longueur, le nombre de pages allant décroissant, le premier de 17 pages, le deuxième, 13, le troisième, 12, le quatrième, 11.

À première lecture, on peut dire que l'action dure 6 mois, de mai à octobre :

*1<sup>er</sup> acte : ou l'Eden retrouvé :*

Mai - Lioubov' Ranevskaja, sa propriétaire aristocrate, revient de Paris après avoir fui pendant 5 ans le domaine où son fils s'est noyé. Une vente aux enchères est prévue le 22 août pour cause de dettes. Tous se retrouvent et se placent sans ordre aucun dans la joie des retrouvailles malgré le chagrin. Seul à garder son sang froid, Lopakhine, l'ancien petit moujik devenu homme d'affaires, propose un plan de sauvetage - construire des datchas. Lioubov' et son frère se récrient...

*2<sup>ème</sup> acte : ou le monde vacillant des illusions*

Juillet - Lioubov' comprend que tous ses rêves, son désespoir, ses songes et ses fantasmes ne la mènent nulle part ni à rien, que le temps a passé sans pouvoir revenir. Tous, aristocrates et domestiques, sautent du coq à l'âne, Lopakhine excepté, qui poursuit son plan de sauvetage sans que quiconque ne prête attention à ses paroles.

*3<sup>ème</sup> acte : ou Un nouveau jardin des oliviers*

22 août au soir, acmé de la pièce. Lioubov' donne une soirée au son de l'orchestre juif<sup>7</sup> qu'elle a tenu à faire venir malgré son manque d'argent. Charlotta fait des tours de cartes<sup>8</sup>. On

---

<sup>7</sup> Tout l'humour de Tchekhov éclate dans ce choix. Nous sommes en 1904, les pogromes organisés et soutenus par les pouvoirs dans leur campagne de russification excluent les Juifs de nombre de métiers. - en 1903, un pogrome épouvantable à Kichinev, fait plusieurs centaines de morts et soulève l'indignation internationale. Les juifs n'ont plus aucun droit, sauf celui de posséder un violon et jouer de la musique dans les fêtes de village. Le violon devient la représentation littéraire du juif - pour mémoire *Le violon de Rotschild*.

<sup>8</sup> Par l'intermédiaire de Charlotta, référence est faite à Pouchkine à travers une parodie de *La Dame de Pique*

danse pour oublier la vente aux enchères, on veut oublier à tout prix, se voiler les yeux. Comment échapper au chagrin ?... En dansant... À la faveur de l'anxiété, les masques tombent, les âmes se délivrent et ne se cachent plus derrière des faux-semblants. La tension est à son comble... Lioubov' n'est pas encore capable de voir la vérité en face :

Lioubov' - Quelle vérité ? Vous voyez où est la vérité et où est l'erreur ?... moi, j'ai comme perdu la vue ; je n'y vois rien... Vous tranchez hardiment ; mais, dites-moi, mon cher, n'est-ce pas parce que vous êtes jeune et que vous n'avez pas eu le temps encore de vivre aucune de ces questions là ? Vous regardez hardiment en avant.

La vente prend place à la fin de l'acte 3... Le domaine est vendu.

Lioubov' s'effondre. Lopakhine, d'abord si fier d'être le nouveau maître, pleure lui aussi.

*4<sup>ème</sup> acte : L'exode*

Octobre - Tous quittent le domaine. Le petit fils de l'ancien serf, celui qui n'avait même pas le droit de pénétrer dans la cuisine et courait pieds nus dans le parc. Lopakhine qui s'évertuait à sauver la *Cerisaie*, va la détruire en abattant les arbres pour construire des datchas qu'il louera aux estivants. Il n'est plus de cerisaie...

#### ■ Etude des personnages

Dans le choix de ses personnages, Tchekhov fait, une fois encore, concurrence à l'histoire. La Russie compte encore quelque 10% d'aristocrates que les révolutionnaires effarouchent par leurs idées. Tchekhov convoque tout son monde, le médecin excepté. On trouve pèle mèle et sans ordre hiérarchique : l'aristocrate désargenté, homme superflu<sup>9</sup> qui ne cesse de ratiociner -

---

où le jeu est d'abord présenté comme un moyen de prévoir l'avenir, puis une manière de se distraire et enfin la passion qui habite Herman car le gain au jeu lui permettrait de quitter sa condition d'homme misérable. Charlotta, d'ascendance allemande comme Herman, fait un tour et demande à Pichtchik, puis à Trofimov, et de nouveau à Pichtchik tous deux pauvres ou appauvris, de deviner les cartes qu'elle a en mains, cependant sans qu'il y ait d'argent à la clé, on joue par simple distraction - il est intéressant de savoir que Pichtchik va devenir sinon riche du moins aisé dans le quatrième acte puisque des Anglais ont décidé de louer sa terre pour en extraire la glaise. La première carte est le huit de pique, la deuxième, la dame de pique et la troisième, l'as de cœur. Dans *La Dame de pique*, Herman qui croit avoir surpris le secret de la comtesse, ne cesse de se répéter qu'il lui faut jouer « Trois-sept-as » selon les conseils de la comtesse. « Trois-sept-dame » sont les cartes qu'il joue réellement et le font faire perdre. Sa victoire aurait permis à Herman de faire fortune, son échec le laisse effaré. Herman, fasciné par l'argent et l'aristocratie a pénétré par effraction et par la force ce monde qui n'était pas sien, sa raison ne supporte pas la désillusion qu'il ressent en perdant et il sombre dans la folie.

<sup>9</sup> Jean Bonamour a analysé avec beaucoup de finesse le concept « d'homme superflu » dont il nous livre quelques traits caractéristiques. « En 1820 Tourgueniev a lancé l'appellation d'un type littéraire considéré comme positif, largement répandu dans les lettres russes du XIXe siècle, d'un homme qui ne trouvant pas de place dans la structure oppressive de la société, éprouve un mécontentement sacré. Dans les années cinquante, le progressisme prend une orientation nettement sociale, et les anciens tempéraments romantiques se muent en « ratiocineurs » stériles et égocentriques, obsédés de l'introspection. Plus tard, dans les années quatre-vingt-dix, on a en Russie, beaucoup d'indulgence pour ces hommes de trop que l'on appelle des Hamlet », in Jean Bonamour, *Anton Tchekhov*, Robert Laffont, 1996, p. 16

Gaev -, le valet qui tient tête aux maîtres et imite leur langage - Iacha -, la jeune femme qui rompt avec sa famille<sup>10</sup> - Ania -, la femme oisive - Lioubov' - la femme nécessaire<sup>11</sup> - Varia -, le serviteur qui parle du bon vieux temps - Firs -, l'étudiant révolutionnaire qui parle par slogan interposé - Trofimov -, et l'ancien moujik devenu riche marchand - Lopakhine<sup>12</sup>.

L'acte 1 excepté qui comprend 2 scènes dont la première très courte - quelques lignes d'exposition où n'interviennent que Lopakhine et Douniacha la femme de chambre qui attendent l'arrivée des voyageurs -, tous les autres actes voient les personnages évoluer pèle mèle sans découpage de scène ni aucune préséance - ce qui souligne l'évolution des mœurs.

Les personnages sont au nombre 12.

Point de focalisation de tous les regards, le seul centre possible est le verger qui devient *de facto* personnage à part entière et devient le numéro 13 au début de la pièce. On assiste alors à une atomisation où l'on peut identifier des éclats d'un centre, la fameuse choralité tchékhovienne. Ce centre se brise en se diffractant comme dans le tableau de Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc*, où il y a fusion sans cependant qu'il y ait confusion entre les différents coups de brosse, comme si Tchekhov, très proche des peintres par son frère et son ami Levitan, avait inventé l'Avant-garde russe et le mouvement du Structuralisme auquel le tableau appartient. On passe du centre ainsi à une figure qui se dessine autour de deux centres, Lioubov' l'aristocrate et Lopakhine, le futur nouveau maître, que tout oppose par leur naissance dans une symétrie des contraires tant ils se ressemblent dans leur approche subversive de la société nouvelle<sup>13</sup>. Lioubov' n'a-t-elle pas désobéi par amour aux codes de sa caste en épousant un roturier - ce dont son frère ne s'est jamais remis<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Ania est le double de Nadia, *La fiancée, Nevesta*, paru en 1903 dans *Zhurnal dlja vsex*. Nadia écoute, elle aussi, les paroles révolutionnaires de son cousin Sasha, double de Petia Trofimov en matière d'étudiant progressiste.

<sup>11</sup> Jehanne M. Geith, « The Superfluous Man and the Necessary Woman : A Re-Vision », in *The Russian Review volume 55*, Number 2, April 1996, pp. 226-244. Dans son intervention, Jehanne M. Greith montre la jeune femme nécessaire qui fait contrepoids non seulement à un personnage mais souvent à toute sa famille superflue, une jeune femme forte face à la faiblesse de tous, et qui devient l'espace d'un instant, une femme qui rend les armes et s'abaisse. Pour mémoire, Sonia dans *Oncle Vania* alors qu'elle court toute la journée, compte les dindons, les veaux, s'enferme dans les registres comptables, se tourmente parce qu'elle n'a pas la beauté qui éblouirait l'homme qu'elle aime. C'est de manière négative que Sonia aborde le sujet épineux de sa beauté et le « je ne suis pas belle », au-delà du simple constat dans le miroir, est cri existentiel. Varia, la fille adoptive de Lioubov', se trouve dans la même situation. Alors qu'elle nourrit tout le monde de soupe de pois parce qu'elle n'a pas d'argent, alors qu'elle tient les clés de la maison, on la raille, parce qu'elle a l'air d'une nonne... On l'appelle Madame Lopakhina alors que Lopakhine ne l'a même pas remarquée et ne lui a fait aucune déclaration. Bien que folle d'amour pour lui, Varia ne lui en veut pas de son attitude, et continue à chercher les caoutchoucs de Trofimov avant d'aller se placer comme intendante chez les Rajoguine puisqu'il n'est pas d'autre place pour elle.

<sup>12</sup> Il faut jamais perdre de vue l'habileté humoristique et la distance que prend Tchekhov dans le choix des personnages de la cerisaie, ne mettant en scène que les milieux aristocratique, marchand et paysan du fin fond de la campagne russe dont les travers ne peuvent en rien blesser son auditoire en majorité constitué par l'i

<sup>13</sup> Tableau comparatif du discours des différents personnages en valeur absolue. Lioubov' Lopakhine Gaev Trofimov Ania Varia Subst. .320348255228117127 Adjec. 1922051371487357 Verbes 352336174190118158 Pr. Person. 28319111513612391 Total 11471080681704431333

<sup>14</sup> Gaev en cela est un double de Mikhaïl Polozniev, (*Ma vie, Moïa Zhizn'*, paru dans le complément littéraire mensuel de la revue *Niva*, numéros 10, 11 et 12, octobre 1896), pourtant aux buttes des idées aristocratiques de

Lopakhine, quant à lui, est devenu riche marchand après avoir été fils de moujik, mais il veut plus, il veut être propriétaire.

Même si ce que ces deux êtres ont fait ou font est permis, leur démarche reste encore mal perçue tant les nouveaux codes sociétaux restent encore suspects.

Autour d'eux, des satellites qui s'agrègent tantôt à l'un, tantôt à l'autre, que sont Gaev et Trofimov, dont l'importance est capitale car ils mettent en avant les contradictions, suscitent les aveux et apportent la cohésion théâtrale dans leur diversité.<sup>15</sup>

Il est intéressant encore de remarquer une convergence des oppositions sociétales au moment où la pièce commence puisque tous sont dans la propriété. Mais elle vole bientôt en éclat lorsque les visions de chacun se séparent autour de l'idée même de garder ou de vendre la maison et devient divergence lorsque le schéma initial est rompu par l'achat par un bourgeois d'une propriété aristocratique.

### ■ Cadre spatio-temporel

Le *topos* de *La Cerisaie*, se résume à une propriété perdue dans la campagne avec son manoir et son parc. Lorsqu'elle la revoit, Lioubov' se sent d'ailleurs pousser des ailes.

Lioubov' - La chambre des enfants. Comme je l'aime, comme elle est jolie ! J'y couchais lorsque j'étais petite... Et encore aujourd'hui, je suis comme toute petite.

Est-il possible que je sois ici ? (Elle rit) Je voudrais sauter, battre des mains... (Elle se couvre le visage de ses mains). Est-ce que je ne rêve pas ? Dieu le sait, j'aime tendrement mon pays !

Je ne peux tenir en place. (Elle se lève et marche avec agitation). Je ne pourrai survivre au bonheur d'être de retour. Moquez-vous de moi ; je suis folle... Cette chère armoire ! (Elle l'embrasse) Cette chère petite table !... (acte 1)

Ce domaine apparaît tel un conte de fées et l'on pourrait presque commencer la pièce par *Il était une fois...*

Ce thème de la maison prend naissance dans le folklore mondial au sein d'une opposition fondamentale, celle de la maison *versus* la forêt (la maison en tant que lieu appartenant à l'individu et la forêt, en tant que lieu étranger, de mort temporaire, où réside le Diable ; le fait de s'y rendre équivaut à un voyage dans l'après-vie). Les modèles archaïques de cette opposition sont restés vivants et on essaime jusqu'à l'époque moderne dans les contes<sup>16</sup>.

---

son père et qui a décidé de vivre de ses mains en devenant ouvrier, faisant la honte de sa famille. Lorsqu'il apprend que sa sœur Kleopatra aime un homme marié, père de plusieurs enfants, il est soudain meurtri en son âme alors qu'il prônait les idées socialistes à la mode et la fin des conventions aristocratiques. Gaev - D'abord Liouba a épousé un avocat qui n'appartenait pas à la noblesse... Ensuite, on ne peut pas dire que sa conduite ait été parfaite. Elle est très brave femme ; je l'aime beaucoup, mais on a beau chercher des circonstances atténuantes, il faut convenir que c'est une femme vicieuse ; cela se sent à chacun de ses mouvements... (acte 1)

<sup>15</sup> Pëtr Trofimov peut être même qualifié d'élément « transgrédient », terme emprunté à l'esthétique allemande. Selon T. Todorov en effet, le terme « transgrédient » est employé par Baxtine dans son essai, *Le principe dialogique*, p. 146, « dans un sens complémentaire à celui « d'ingrédient » pour désigner des éléments de la conscience qui lui sont extérieurs mais néanmoins indispensables à son parachèvement, à sa constitution en totalité », in Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Parus, PUF écriture, 1992, p. 35

<sup>16</sup> On les retrouve dans la poésie de Pouchkine où la maison est un point d'ancrage pour ses idées liées aux traditions culturelles, à l'Histoire, à l'humanisme et à l'indépendance de l'être humain. Ils tissent l'œuvre de Gogol pour donner naissance d'une part à l'opposition maison/anti maison diabolique (maisons de tolérance, bureau administratif dans les Nouvelles de Pétersbourg) et d'autre part à la maison en tant que lieu d'égoïsme et



À ce cercle spatial se superpose celui de la temporalité.

Le temps dans *la Cerisaie* suit une représentation linéaire - 4 jours avec des espaces de plusieurs semaines, en tout, six mois -, où la fugacité du temps, le retour impossible du passé, un sentiment confus envahissent la comédie humaine pour la tacher de tragédie où l'amour et la mort s'étreignent en permanence.

Le temps dans *La Cerisaie*, même s'il suit le temps chronologique n'est pas temps « normal » mais temps « subverti ».

Comme dans le reste de son œuvre, Tchekhov oblige ses personnages à le vivre plus douloureusement que dans l'existence ordinaire. Après les retrouvailles joyeuses du retour, ne s'éternise-t-on pas à trouver des solutions et à proférer des arguties pendant plus de deux mois sans écouter le plan de sauvetage élaboré par Lopakhine ?

Le temps s'étire jusqu'au moment de la pointe de la pièce - la vente le 22 août à la fin de l'acte 3 - où il éclate en faisant fi des lois fondamentales de la temporalité où chaque heure compte soixante minutes égales entre elles alors que ces mêmes heures semblent des siècles à Lioubov' - pour preuve, l'adverbe « *longtemps* » est répété sans cesse et scande la première partie de l'acte 3.

Ainsi la cerisaie n'a-t-elle pas un rythme unique, mais un rythme affolé, qui par ses zigzags témoigne de l'agitation syncopée qui trouble son monde. Tout se joue en effet entre la langueur du deuxième acte et la précipitation du quatrième, entre l'effervescence du premier et le mouvement syncopé du troisième acte - *Vendue ? Achetée ? Vendue ? Achetée ?*

Le temps a alors une valeur sémantique.

L'analyse précise de la ligne narrative de Lioubov'<sup>20</sup>, montre qu'elle parle d'abord au passé dans le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>ème</sup> acte, puis au présent dans le 3<sup>ème</sup> et que le temps futur n'intervient qu'au 4<sup>ème</sup> acte - elle utilise cependant beaucoup l'impératif à tous les moments de la pièce, signe qu'elle est la maîtresse et a gardé en elle les codes de son milieu d'origine. Jusqu'au début du 3<sup>ème</sup> acte, elle redevient l'enfant qu'elle aurait sans doute toujours voulu être, le temps d'avant la première catastrophe - son mariage - et surtout celui de la deuxième catastrophe - la mort de son fils - le temps où la cerisaie était pour elle une sorte d'utérus, une grotte platonicienne<sup>21</sup>

---

Limoges, 1999, p. 124, « La maison et l'appartement communautaire se trouvent aux antipodes l'un de l'autre : le trait qu'ils ont en commun - le fait d'être des lieux d'habitation, des endroits de vie - perd donc son importance, et seules subsistent leurs qualités sémiotiques respectives. La maison devient un élément sémiotique de l'espace culturel. Nous avons ici l'illustration d'un principe important dans la pensée culturelle humaine : l'espace réel est une représentation iconique de la sémiosphère, un langage dans lequel des significations non-spatiales peuvent être exprimées, tandis que la sémiosphère à son tour transforme le monde réel de l'espace dans lequel nous vivons en une représentation à son image ».

<sup>20</sup> Tableau comparatif des temps utilisés par Lioubov' en valeur absolue  
Présent Passé Futur Impératif Infinifl<sup>er</sup>  
acte15217792<sup>ème</sup> acte2435517173<sup>ème</sup> acte5020820264<sup>ème</sup> acte1411145510387344957

<sup>21</sup> Platon, livre VII de *La République* : « Dans une cave éclairée par un grand feu, des prisonniers sont enchaînés et ne peuvent tourner la tête ; ils sont immobiles et tournent le dos à la lumière. Entre eux et le feu, des personnes passent, des objets sont transportés ; les ombres de ces personnes et de ces objets se projettent sur le mur, et les prisonniers, qui n'ont jamais vu que des ombres, les prennent pour des réalités. Entre ces ombres, ils établissent des rapports, mais ce n'est là qu'une science des apparences. On délivre un des captifs et on le conduit à la lumière ; il est ébloui et se persuade que ce qu'il voyait auparavant était plus réel que ce qu'on lui montre. Puis il s'accoutume peu à peu et, après avoir appris à distinguer les objets, parvient à fixer le soleil par lui-même, principe de toute lumière. C'est, selon Platon, l'histoire de l'homme qui n'a d'abord qu'une connaissance sensible, la connaissance des ombres : appelé à philosopher, il commence par être déconcerté et

où il n'était aucune lumière, où l'illusion servait de vérité. Puis le schéma se retourne d'un seul coup, et voit les présents et les futurs affluer.

Le seul personnage à vivre le temps dans son déroulement linéaire, passé, présent et futur, en comptant d'abord les semaines, puis les heures et enfin les minutes, est l'ancien moujik, Lopakhine<sup>22</sup> et sa phrase - *Le temps passe (Vremia idet* : notons le verbe unidirectionnel qui sous-entend qu'il n'est aucun retour en arrière possible) - est leitmotiv qui devient son motif ornemental. Le passé se borne dans sa mémoire à rappeler les coups que lui donnait son père, moujik buveur, et l'amour qu'il porte à Lioubov', la jeune et jolie demoiselle, la fille des maîtres, qui était venu le soigner et le consoler devant la porte de la cuisine où il n'avait pas le droit de pénétrer.

### C. Analyse thématique

Ne faire qu'une approche purement socio-historique serait cependant réducteur même si *La Cerisaie* reflète les changements historiques, l'oisiveté de la noblesse et son appauvrissement, la montée de la bourgeoisie, la marche socialiste puis révolutionnaire des opposants, les années de plomb des règnes d'Alexandre III et de Nicolas II où le slogan « Autocratie-Orthodoxie-Nationalisme » prôné par les réactionnaires fait le jeu des terroristes qui pensent que la fin justifie les moyens.

Comme tout texte, *La Cerisaie* contient un sous-texte, « une substantifique moelle » qu'il nous faut aller chercher si nous voulons apprécier à sa juste mesure le caractère subversif de cette pièce - j'ajoute que ce n'est pas la première fois que cette tendance à la subversion se manifeste dans ses écrits et Tchekhov fut très souvent en butte à la censure. Car il s'agit bien de pieds de nez frondeurs sous le couvert d'une âme policée.

Tchekhov suit encore et toujours ici le *credo* auquel il ne déroge jamais, et qui est de dire qu'en chaque être humain réside l'entière liberté de choisir sa voie vers sa vérité à travers des chutes et la rédemption qui peut s'en suivre, faisant de ses personnages des êtres porteurs d'humanité et non des morts vivants.

La récurrence de la *vérité-pravda* versus le *mensonge-nepravda*, de verbes *voir-videt'* et de *ne pas voir-ne videt'*, *fermer les yeux-zakryt' glaza*, *savoir-znat'* et *ne pas savoir-ne znat'*, de verbes de mouvements unidirectionnels marquant la fuite, *bezhat'*, argumentés par la présence de substantifs qui ont à voir avec le regard, *glaza*, le châtiment, *nakanunie*, infléchi par le pardon, *prochtchenie*, la foi, *vera*, l'amour, *ljubov'*, toujours contrebalancé par la présence de la mort, *smert'*, qu'ils soient amour d'un jardin ou amour d'un homme, mort d'un jardin ou mort d'un enfant, suscite bien des interrogations.

Dans la lutte que se font sous nos yeux le bien et le mal, le paradis et l'enfer, ce texte de la maturité, au-delà du brûlot politique, met à mal la soi-disant générosité des élites populistes qui croit à la pureté du peuple, à l'utopie marxiste pour qui « l'homme nouveau », le fameux

---

croit les sensations plus réelles que les pensées ; ensuite, pénétrant par la dialectique dans le monde intelligible, il contemple les idées elles-mêmes, et, enfin, ce « soleil » qu'est la plus haute des idées, l'idée du Bien ».

<sup>22</sup> Tableau comparatif des temps utilisés par Lopakhine en valeur absolue  
Présent [acte232923102<sup>ème</sup>](#) [acte23121193<sup>ème</sup>](#) [acte1916584<sup>ème</sup>](#) [acte2917139794845236](#)  
Futur [acte232923102<sup>ème</sup>](#) [acte23121193<sup>ème</sup>](#) [acte1916584<sup>ème</sup>](#) [acte2917139794845236](#)  
Impératif [acte232923102<sup>ème</sup>](#) [acte23121193<sup>ème</sup>](#) [acte1916584<sup>ème</sup>](#) [acte2917139794845236](#)  
Infinitif [acte232923102<sup>ème</sup>](#) [acte23121193<sup>ème</sup>](#) [acte1916584<sup>ème</sup>](#) [acte2917139794845236](#)

« *novyi tchelovek* » dont naîtra « *homo sovieticus* », est issu immanquablement des anciens esclaves, à l'obscurantisme des socialistes enfoncés dans la révolution sociale aussi bien que les vertus affichées par les confits en orthodoxie qui condamnent une femme qu'ils estiment pécheresse sous le couvert d'un seul but, garder ses privilèges de classe dominante<sup>23</sup>.

Cette dernière pièce laisse percer un ton nouveau - Tchekhov est en train de mourir. Lui, l'athée proclamé, l'agnostique revendiqué et de fait, le croyant caché, s'appuie sur un texte qu'il affectionne - *la Bible* - dont il ne cesse de relire les pages, se tourne vers un enseignement d'amour tel qu'il nous a été donné par le Christ et qui est fondateur de sa pensée.<sup>24</sup>

#### ■ La Cerisaie, un jardin des oliviers *a contrario*

Au-delà de la connotation païenne du conte, avec sa morale élaborée où le bon est gratifié et le méchant puni, ce texte témoigne en effet d'une dimension spirituelle qui passe à première lecture inaperçue et où seul l'amour prime.

Nous avons vu que la cerisaie était un anti-monde où une anti-maison se dressait. Lorsqu'on examine le *topos* non plus d'un point de vue purement géographique et architectural, on s'aperçoit qu'il s'agit de bien plus encore et qui a des conséquences à l'opposé de ce que nous attendions.

Nous pensions que Lioubov' la pécheresse, l'inconstante, bref, la méchante du conte, serait condamnée dans ce qu'elle a de plus cher, sa cerisaie. En effet, lorsqu'elle revient après cinq ans d'absence dans sa propriété, nous avons le sentiment qu'une sorte de solidarité mystique l'envahit à sa « terre natale ». Et comme le dit Mircéa Eliade<sup>25</sup>,

---

<sup>23</sup> Le jeune Trofimov en effet, au nom de la Révolution qu'il est persuadé d'incarner, ne dit que des phrases creuses entrecoupées de slogans, dont le fameux *Vpered, En avant*, le nom du journal de Lénine édité à Zurich. De même, il se place aux premiers rangs de la révolution, dénonçant les maux des générations antérieures de hobereaux qui ont mangé le pain pétri par des esclaves, mais si on analyse sa ligne narrative, on s'aperçoit qu'il ne fait rien - ce que Lioubov' lui reproche. Il est tout autant subversif, alors que les idées socialistes se propagent comme le feu, de montrer que les aristocrates restent hommes porteurs d'humanité - surtout dans la bouche d'une femme - à l'opposé du marchand qui reste tributif de l'appât du gain, ce, à une époque où commence à naître l'idée d'un *novyj chelovek*, un homme nouveau sans distinction de classe aucun, un homme égalitaire en tout point à la femme, et qui prendra quelques années après le nom d'*homo sovieticus*. Tableau comparatif des verbes de mouvement utilisés par les différents personnages en valeur absolue Lioubov' Ania Lopakhine Varia Douniacha Trofimov Firs Gaev 1<sup>er</sup> acte 410613613122<sup>ème</sup> acte 124520233<sup>ème</sup> acte 96450304<sup>ème</sup> acte 176922913 Total 40262222820918

<sup>24</sup> Anton Pavlovitch Tchekhov, *P.S.S., pis'ma*, « Lorsque je regarde le ciel, je voudrais terriblement qu'au-dessus de ce monde, il y ait le paradis, 1891, Oui, que les anges du ciel vous gardent ! Croyez-vous que dans le ciel il y ait des anges ? 1896, Entre « Dieu existe » et « Dieu n'existe pas », il y a un espace immense que le vrai sage ne peut que parcourir avec beaucoup de peine. Le Russe connaît parfaitement ces deux extrêmes mais l'entre-deux ne l'intéresse en rien, c'est pourquoi il ne sait rien ou si peu de choses, 1897, Non il n'y a pas de moralité basse, haute ou moyenne, il n'y en a qu'une qui nous a été donnée un jour et qui est Jésus Christ et qui nous empêche maintenant, vous, moi et Barantsev de voler, d'offenser, de mentir, etc... », 1890. Ne fait-il pas dire à Macha, *Les trois sœurs*, « - Il me semble que l'homme doit être religieux ou qu'il doit chercher la foi ; autrement sa vie est vide, vide... Vivre et ne pas savoir pourquoi les cigognes volent, pourquoi les enfants naissent, pourquoi il y a des étoiles dans le ciel... Ou il faut savoir pourquoi l'on vit ou tout n'est que bêtise et indifférence absolue. » 1901.

<sup>25</sup> Mircéa Eliade, *Mythe, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 203.

« il ne s'agit pas d'un sentiment profane d'amour de la patrie ou de la province ; ce n'est pas l'admiration pour un village familial ou la vénération pour les ancêtres, enterrés depuis des générations autour des églises des villages (...) [Elle] se sent être des gens du lieu, et c'est là un sentiment de structure cosmique qui dépasse beaucoup la solidarité familiale et ancestrale ».

Lioubov' a l'impression d'avoir été enfantée par la Terre-mère dans une sorte d'expérience cosmo-biologique et, dit-elle, « *s'il faut tuer la cerisaie, tuez moi avec elle !* »

Pour elle, le monde s'est longtemps assimilé au domaine dans une assise sécurisante. La cerisaie fut ni plus ni moins un paradis sur terre, un Eden qui s'ouvrait chaque matin de chaque mois sur la blancheur immaculée - *Ô ! Mon enfance, ma pureté, les anges ne t'ont pas quittée ! (O moe destvo, tchistota moïa, angely ne pokinuli tebia)* (acte 1). Lioubov' y était aussi insouciant qu'Ève avant le péché.

Dans le monde d'illusions où elle se complaisait, Lioubov' n'a pas vu que la cerisaie n'était pas une réplique exacte de l'Eden. C'est un pommier qui se dressait dans le jardin de l'Eden, l'arbre de la connaissance. Dans de nombreux récits, *Fleurs tardives, La Fiancée, Ma vie*, la prise de conscience des jeunes femmes du mensonge dans lequel elles vivent se passe dans un verger de pommiers... Or, dans *La Cerisaie*, il est fait mention de cerisiers uniquement, des arbres qui ne sont pas venus là de façon naturelle, mais ont été plantés il y a plus de cent ans par des esclaves. Ces arbres ont été travaillés, greffés, et sont donc aculturés. La cerisaie n'est pas alors un phénomène naturel, elle est un artifice. Qui plus est, sa rivière n'est pas de lait, elle tue et l'eau qu'elle charrie a agi telle un baptême satanique puisqu'il a entraîné la mort de Gricha et la mort psychologique de la mère par contamination.

Elle n'est plus alors un Eden, mais un enfer, un lieu de péché :

Mes fautes, les voici !... J'ai toujours jeté l'argent sans compter, comme une folle, et je me suis mariée à un homme qui ne faisait que des dettes. C'est le champagne qui l'a tué ; il buvait affreusement. Et, pour mon malheur, j'ai aimé un autre homme ; j'ai cédé, et, juste à ce moment-là, première punition, comme un coup sur la tête, mon fils s'est noyé ici, dans la rivière. Et je suis partie à l'étranger pour toujours, afin de ne plus revoir cette rivière... Je fuyais les yeux fermés, éperdue, et lui m'a poursuivie, sans pitié, durement. J'ai acheté une villa près de Menton, où il était tombé malade, et trois ans, sans repos ni jour ni nuit, je me suis épuisée à la soigner. L'an dernier, quand il a fallu vendre la villa pour payer nos dettes, je suis partie pour Paris. Il m'a tout pris, m'a quittée, puis il a rencontré une autre femme, et j'ai voulu m'empoisonner... C'est si bête, si honteux... Seigneur, Seigneur, sois miséricordieux, pardonne-moi mes péchés ! Ne me punis pas davantage ! (acte 2)<sup>26</sup>

Cette confession prend place dès l'acte 2 devant Lopakhine, mais c'est à l'acte 3 qu'elle prend toute sa signification évangélique. Le discours de Lioubov' apparaît non pas comme un *continuum* chaotique où les mots s'entrechoqueraient sans aucun sens, mais plutôt comme une prise de conscience, un moment que les Russes nomment révélation, qui peut être illumination (*ozarenie*), lucidité (*prosvetlenie*), recouvrement de la vue (*prozrenie*), et qui signifie l'arrivée de la connaissance, le passage des ténèbres à la lumière, qui entraîne le personnage vers un *après* et une *hauteur*.

---

<sup>26</sup> Il est bon de remarquer que Lioubov' n'a jamais contemplé le jardin des cerises précisément lorsque les cerisiers auraient du porter des cerises. Mais alors qu'on les exportait jusqu'à Moscou par charrettes entières, qu'on les séchait, qu'on les marinait, autrefois, avant l'Emancipation des serfs, il semble que les arbres n'ont plus donné ou qu'on n'a plus été capable de vendre les récoltes comme si les hommes à qui on les destinait n'avaient plus voulu manger les fruits d'esclaves ou que les arbres eux-mêmes soient devenus stériles...

D'abord concentré sur le passé imperfectif itératif où se détache le verbe de la connaissance - *elle ne savait pas* (5 passés imperfectifs contre 1 présent puis 19 passés perfectifs). Face à Trofimov, dans le deuxième monologue, elle reprend mot à mot le même récit mais elle utilise le verbe de la connaissance au présent - *je ne sais pas* - signe qu'elle ne sait pas encore mais qu'elle se situe déjà dans le présent qui domine à égalité dorénavant avec le futur - 9 à contre 8. Enfin, tout lui devient clair - *iasno* - elle ne se cache plus sa vérité - *ne skryvat'* - elle ne se tait plus - *ne mol'chat'* - elle voit qu'elle aime repris 4 fois - *Ja lioubliou* - et dorénavant elle peut - *Ja mogou*, (15 présents). Elle est parvenue à la connaissance. Alors qu'au deuxième acte, son âme se désespérait - *doucha vysokhla* - et qu'elle touchait le fond au point de se suicider - *probovala otravit'sia* - ses paroles suivent maintenant un mouvement inverse qui part du bas vers le haut.

Elle sait qu'un jour - celui du jugement dernier ici clairement exprimé par l'adverbe *strachno* (terrifiant) placé à côté du verbe (*ne osouzdaite menia*) qui contient le substantif *soud*, (le jugement) évoquant explicitement *strachnyi soud* qui est au russe ce que nous nommons « Le Jugement Dernier » -, elle devra avouer ses fautes devant Saint Pierre. Ici, c'est à un Pierre (Pëtr) qu'elle fait part de sa découverte, de cette pierre (*kamen'*) qu'elle porte au cou comme une croix, mais qui a pour nom, l'amour qu'elle porte à un homme. Les substantifs *pardon*, *prière*, *don* s'enchaînent alors l'un dans l'autre sans qu'aucun ne prenne la prépondérance. La vérité (*pravda*) apparaît en place du mensonge (*nepravda*) qui l'habitait auparavant et l'entraîne vers le destin qu'elle s'est choisi - *il faut comprendre ceux qui aiment (nado ponimat' tex, kto liubit)*.

Cette confession prend place devant Pëtr, nous l'avons dit. Il est intéressant de noter que cet étudiant éternel - qui appartient *de facto* à l'éternité -, porte le nom de Trofimov, de *trophe* en grec qui signifie nourriture que l'on apporte à un disciple - ce qu'il fait pour Ania, la fille de Lioubov' à qui il permet de prendre conscience de la fausseté de la cerisaie.

Que fait Petia devant qui Lioubov' avoue aimer par trois fois cette pierre ou bien cet homme puisque le substantif « pierre » est masculin en russe et qu'il est tout autant la métonymie de l'homme ? Petia-Pierre lui demande de renoncer à cet amour qu'elle a revendiqué trois fois.

Tchekhov organise dès lors une « excursion » dans un autre temps et conduit à un élargissement du seul cadre historique faisant appartenir le texte à plusieurs temporalités à la fois : Lioubov' et Pëtr sont dans le jardin des cerises, dans la campagne russe, l'histoire de leur pays, mais tout autant dans une contrée évangélique, invités à un voyage dans une terre autre, dans une autre nuit, dans un autre jardin, celui des oliviers...

La trahison et la mort qui s'en suit ne sont pas loin...

### ■ La Cerisaie, une Cène subvertie

Nous avons cru que nous étions « à l'extrémité de la métaphore ». Et voici que Tchekhov suit « l'épuration de cette métaphore<sup>27</sup> » pour interpréter le cheminement de la femme qui va vers sa liberté dans sa vérité.

Alors « *qu'elle ne savait pas* » encore, elle avait invité l'orchestre juif pour organiser une « petite soirée »... La didascalie est très éclairante dans ses indications des différentes figures en français, représentation d'un monde englouti depuis les guerres napoléoniennes et qui a subsisté dans quelque coin de province peu touché par l'invasion des troupes françaises. Il

---

<sup>27</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 169.

s'agit donc d'une grande soirée. Dix personnes sont présentes dont un employé de la poste et un chef de gare réquisitionnés. Le onzième personnage est le jardin. Gaev et Lopakhine manquent à l'appel. Ils sont partis le matin même pour la vente aux enchères.

L'institution du bal est un concept de cour certes, mais tout autant un phénomène social qui se déroule à la ville dans les salons des maisons aristocratiques et à la campagne dans les propriétés seigneuriales. Il n'est pas qu'un seul concept de distraction. Il est à la base une institution qui vise à faire se rencontrer des familles de même milieu pour forger des liens et ainsi espérer unir les destins de leurs descendants. Concept sociétal, il atteint son apogée au moment de l'écriture des romans de Tolstoï, *Guerre et Paix* et *Anna Karenina*, et permet l'éclosion de l'amour entre le Prince Andreï et Natacha d'une part, et d'Anna et de Vronski d'autre part.

Ici, il est clair que le bal organisé ici est un contre-bal puisque les paires formées ne sont pas de milieux sociaux équivalents.

Ici le bal est vide. L'attente du retour de Gaev et de Lopakhine éprouve les nerfs. Tous les personnages présents tournent comme des mouches prises dans un bocal. Un bourdonnement confus les accompagne. Seule musique à résonner trois fois - *la cerisaie est-elle vendue ?* qui mène Lioubov' au seuil de l'asphyxie.

Gaev et Lopakhine arrivent. Le frère, empli de terreur face à la sœur (*oustal ja ouzhasno*), et crucifié (*stol'ko ja vystradal !*) s'enfuit. Lioubov' fait face à Lopakhine.

Lioubov' - La Cerisaie est-elle vendue ?

Lopakhine - Oui.

Lioubov' - Qui l'a achetée

Lopakhine - Moi !

La langue russe, plus concise que la française, permet une juxtaposition de sons, une euphonie qui résonne telle deux coups de feu, comme un tir à la cible. Deux claquements secs sans intervalle. Les trois syllabes, *Kto koupil, Ja koupil* repris deux fois, suivi du bruit des clés que Varia jette par terre, résonnent comme un tocsin. La cerisaie est morte, foudroyée.

Lioubov' pleure. Lopakhine rit puis pleure lui aussi.

La métaphore est claire. Lopakhine est arrivé le dernier à la fête, comme Judas au dernier repas. Il est le treizième<sup>28</sup> convive si l'on compte le jardin en tant que personnage central, celui qui comme Jésus est voué à la mort. Le repas et le bal qui s'en est suivi est ainsi une cène subvertie.

Lopakhine est arrivé sur la pointe des pieds, comme Judas. À la question de Lioubov', il répond doucement que Gaev est revenu. À l'autre question, « la vente a-t-elle eu lieu », il dit toujours doucement que la vente a eu lieu. Et comme Judas, il ne se cache pas, ni ne s'enfuit. Il va au devant de Lioubov'. « La cerisaie est-elle vendue », Lopakhine répond, « oui », sachant pertinemment que Lioubov' savait. En cet instant, il est comme Judas, heureux de son geste.

La seule différence entre Judas et lui ne tient qu'à une opération comptable supplémentaire.

---

<sup>28</sup> Treize : La symbolique du chiffre 13 montre par ses limites une évolution fatale vers la mort, vers l'achèvement d'une puissance. Le 13<sup>ème</sup> chapitre de l'Apocalypse n'est-il pas aussi celui de l'Antéchrist et de la Bête.

Judas a reçu de l'argent pour donner Jésus, Lopakhine a tout d'abord donné de l'argent pour acheter le jardin, mais, dans son esprit, dans le seul but de recevoir encore plus en le transformant en opération purement mercantile.

Ensuite, Judas a pleuré de désespoir, Lopakhine en fait tout autant.

### ■ La Cerisaie, un nouveau Golgotha

Dans sa compréhension vertigineuse de l'humain avec la violence crue et souveraine qui est sa signature, Tchekhov explore le domaine du cœur, ce domaine où tout cohabite, le haut et le bas, le dehors et le dedans, la chair et l'esprit, la vie et la mort, les certitudes et les ténèbres, ce domaine de « *la liberté absolue de l'Homme, de la vérité sous toutes ses formes, son affranchissement de la violence* », des préjugés, du diable et des passions.

La liberté de Tchekhov saute alors aux yeux, et s'inscrit dans une Russie dérangeante, tout à la fois évoluée et raciste, athée et religieuse, figée et audacieuse, une Russie où les choses changent et ne changent pas. Tchekhov s'affranchit alors de tous les tabous, les contourne dans une démarche salvatrice et qui par son courage, dépasse l'anecdotique pour aller à l'essentiel, surmonte l'existence pour tendre à l'essence. Il ne dénonce pas une émancipation sociale, il souligne la possible transfiguration de l'être après les chutes et les renoncements.

Les larmes que verse Lioubov' lorsqu'elle sait la cerisaie vendue, sont *catharsis*, cette purgation qui mène à la rédemption.

Ces larmes sont frontière.

Jusqu'à ce soir, en effet, Lioubov' n'avait fait que des allers et retours. Elle avait fui la Russie après la mort de son fils, pensant ne jamais y revenir - sa fuite était marquée par des verbes unidirectionnels. Puis, lorsqu'elle était à Paris, elle avait eu envie de revoir sa cerisaie. Dès son arrivée, elle est certaine que tout était fini avec Paris (acte 1) et que son retour dans la cerisaie était définitif.

La vente de la cerisaie la met sur le chemin de son salut. Elle aurait pu, selon les codes familiaux russes, demander après la perte de son domaine - *imanie* -, refuge dans la propriété seigneuriale de son frère - *ousad'ba* -, et rester dans le monde des illusions. Elle choisit une autre voie, celle du pardon et de l'amour, en toute connaissance de cause, dans un mouvement violent - *my ouedem* <sup>29</sup>.

Alors qu'à première lecture, Lioubov' semblait égoïste, insouciant, dispendieuse, oisive, en un mot une pécheresse, elle devient allégorie de son prénom, Amour.<sup>30</sup>.... Ne s'enquiert-elle

---

<sup>29</sup> Nombre de verbes unidirectionnels utilisés par Lioubov' et Lopakhine en valeur absolue Lioubov' Lioubov' Lopakhine Lopakhine Présent/futur passé 1<sup>er</sup> acte 41024<sup>ème</sup> acte 179 Il est important de ne comparer que le premier et le quatrième acte car ils sont « porte d'entrée » et « porte de sortie » des deux personnages principaux dans le lieu qui est le point de focalisation de toutes leurs pensées. La somme des verbes montre incontestablement que les personnages, loin de se complaire dans le passé comme ils le font au 1<sup>er</sup> acte se détachent de ce passé pour envisager l'avenir dans un rapport particulièrement important. La perte de la cerisaie est alors signe non de leur résignation mais de leur capacité à évoluer. Il est bon de remarquer que Lioubov' n'utilise pas de verbe de mouvement lorsqu'elle arrive au 1<sup>er</sup> acte mais le fait au 4<sup>ème</sup> lorsqu'elle prend la parole pour la dernière fois - *My ouediem*. Le premier mot de Lopakhine est au contraire un verbe de mouvement d'arrivée et concerne le train - *Prichel poezd* - puis en utilise un autre, à l'impératif, de sortie - *Vyxodite* - concernant toutes les personnes encore présentes dans la maison. Dans sa hâte de fermer la maison pour ne pas manquer le train, il enferme le vieux domestique Firs qui utilise deux verbes de mouvement - *ouexali* et *prochla*.

<sup>30</sup> J. L. Conrad, dans une intervention faite au colloque international de Badenweiler en 1994, intitulée

pas du domestique plusieurs fois pour savoir si il a été conduit à l'hôpital ? Elle redevient la femme aimante qui avait soigné le petit moujik Lopakhine.

Lopakhine - Je me rappelle, quand j'étais un blanc-bec de quinze ans, mon défunt père, qui tenait une boutique dans le village, me flanqua un coup de poing dans la figure, et mon nez se mit à saigner. Nous étions venus ici je ne sais pourquoi, et mon père était un peu ivre. Lioubov' Andreïevna toute jeune encore, toute mince, me mena à ce lavabo, dans cette chambre des enfants, et me dit : « Ne pleure pas, mon petit moujik ; avant ton mariage il n'y paraîtra plus. » Mon petit moujik, c'est vrai que mon père était paysan !

La vente de la cerisaie a été son Golgotha<sup>31</sup>, passage obligé pour arriver à la révélation. Elle était revenue déchue<sup>32</sup>, elle repart, non pas triomphante - la pâleur de son visage en témoigne - mais digne et habitée (*Il faut comprendre ceux qui aiment...*). Assumant tout - elle parle toujours à la première personne<sup>33</sup>, elle construit sa vie en un *avant* et un *après*, signe de son ascension spirituelle. Le déplacement géographique qu'elle entreprend va alors l'entraîner vers l'Être.

La mort du jardin laisse place à l'amour. *Eros* ne conduit donc pas à *Thanatos*. C'est le contraire qui se produit. Qui plus est *Thanatos* ne conduit pas simplement à *Eros*, l'amour qui

---

« Čechov's « Cherry Orchard » - The Cultural Subtext » in Anton P. Čechov, *Philosophie une Religion in Leben und Werk*, Verlag Otto Sagner, München, 1997, pp. 521-528, pense que le nom de famille Ranevskaja vient de l'adjectif rannij, tôt. Je ne partage pas son opinion sur ce point. Son patronyme Andreevna, vient d'Andreï, le patron des femmes seules... Son nom de famille, Ranevskaja, blessée, nom de son mari, Ranevskij, qui l'avait - croyait-elle -, définitivement blessée.

<sup>31</sup> Le lieu même de la cerisaie après l'abattage des arbres peut être assimilé dans sa nudité au lieu du Crâne...

<sup>32</sup> Le concept de femme déchue est très prégnant dans la société russe du XIXème siècle comme elle l'est partout en Europe, il n'est qu'à se souvenir du roman *Anna Karenina* de Tolstoï pour en être persuadé. Ce concept a été très finement analysé dans de nombreux ouvrages dont celui de O. Malitch, « A Typology of Fallen Women in 19th Century Russian Literature », in *American Contributions to the 9th International Congress of Slavists*, September 1983, voll. II, p. 342. De quoi s'agit-il ? Le Code de la famille punit les relations adultérines, mais les juges ferment bien souvent les yeux dès qu'il s'agit d'incartades qui n'entraînent en rien la bienséance. La société reste par ailleurs très bienveillante à l'égard des hommes, mais ne tient pas le même langage dès qu'il s'agit des femmes ou des jeunes filles très vite mises au ban de la société en cas d'incartade - Pour exemple, Nina la mouette, se voit refuser l'entrée dans la propriété des ses parents défendue par des gardes dès lors qu'elle a eu pour amant Trigorine et qu'elle a eu un enfant hors mariage. Cet oukaze de la société choque au plus haut point Tchekhov qui met souvent en scène des femmes adultères sans qu'il porte l'ombre d'un reproche à leur égard. Au contraire de tous les autres écrivains, il avance que l'adultère qu'il ne considère pas cependant comme une thérapie sociale, est un moyen de se libérer de liens devenus soudain trop lourd, frontière qui passer d'un monde à l'autre, prise de conscience qui mène à la connaissance et permet de tourner le dos à un monde de mensonges pour atteindre sa vérité. Pour mémoire, Macha, Les trois sœurs, Anna Sergueevna, *La dame au petit chien*, etc... L'adultère est pour lui la manifestation de la lutte d'un être contre une logique d'enfermement, synonyme de mort psychologique, une bataille pour essayer d'exister et, par là même, vivre.

<sup>33</sup> Le jeu de 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. L'absence ou la présence de ce pronom non obligatoire par la présence du marqueur de la première personne sur la désinence du verbe, a cependant toujours un sens. La présence/absence du pronom personnel sujet en russe apparaît comme l'un des moyens dont dispose le narrateur ou un personnage pour modifier le rythme de sa parole. Ici, il indique que Lioubov' assume pleinement ses choix de vie tout au long de la pièce sans se cacher derrière des faux semblants. Elle dit clairement - *ja vyshla zamuzh* et non *menâ vydali zamuzh*. Tableau comparatif de l'emploi du *Ich-Form* Lioubov' Lopakhine 1<sup>er</sup> acte 177<sup>ème</sup> acte 1363<sup>ème</sup> acte 1610 quand il a acheté la cerisaie 4<sup>ème</sup> acte 1310

prend, ni à *Philia*, l'amour qui réjouit et qui partage, mais à *Agapè*, l'amour qui accepte et qui protège, qui donne et s'abandonne...<sup>34</sup>

Le 22 août, jour de la Saint Gricha, de la Saint Pètr, Lioubov' clôt le cercle infernal dans lequel elle était prisonnière.

Il est bon de remarquer que le train dont l'apparition en Russie remonte à quelques vingt ans et souvent dénoncée comme l'arrivée du diable, revêt deux significations à l'opposé l'une de l'autre dès que l'on se place au début ou à la fin de la pièce.

Au premier acte, il venait de Paris et conduisait Lioubov' vers la Russie vers ce qu'elle croyait être le paradis sur terre. Il était désir de se retrouver dans un milieu qui l'entraînait dans la trivialité, la terrible *pochlost'* (trivialité) contre laquelle se bat Tchekhov et à laquelle Lioubov' ne s'est pas laissée prendre - *datchi i datchniki - èto tak pochlo, prostitute* (des datchas et des estivants - pardon, mais c'est d'un tel mauvais goût ! ), acte 2. Il pouvait alors être assimilé au serpent de la tentation. Lorsque Lioubov' repart, le train peut être alors assimilé à un fil d'Ariane et permet à Lioubov' de sortir du dédale où elle se perdait ses jours.

Il en va tout autrement de Lopakhine. Les larmes qu'il verse sont, elles aussi, passage, mais dans une ligne axiologique diamétralement opposée à celle de Lioubov' dont il devient alors le symétrique dans une opposition des contraires.

Ermolaï Alekseevitch Lopakhine, est le représentant de la classe des marchands qui devient une couche sociale importante au milieu du XIXème siècle. Il est habillé de blanc et porte des chaussures jaunes, deux couleurs associées à la mort. Son prénom est dérivé d'Hermès, le messager des dieux grecs et tout autant le saint des marchands russes et pourtant il ne parvient jamais à délivrer son message ni à Lioubov', ni à Gaev. Le suffixe, *laï*, vient du grec « laos » et signifie peuple, ce qui signifie qu'il vient du peuple. Son patronyme, Alekseevitch, vient d'Aleksej qui signifie « défense » en grec. Son nom Lopakhine vient du verbe russe, *lopat'*, qui signifie dévorer, avaler, ce qu'il fera de la cerisaie.

L'achat de la cerisaie qui le réjouit quelques instants, le temps infinitésimal où il se souvient qu'il est le maître d'une propriété où son grand-père et son père étaient esclaves, ce temps fugace le désagrège plus vite qu'il ne le construit.

Lui qui apparaissait comme le sauveur de la cerisaie, lui qui était uniquement occupé de se sortir de son milieu par la méritocratie, lui qui se voulait l'ange gardien de Lioubov' qu'il aimait comme quelqu'un de sa famille (*Ja vas lioubliou kak rodnouiou... bol'che tchem rodnouiou*), n'est que le fossoyeur du jardin. Dans son esprit enfiévré de marchand<sup>35</sup> - n'a-t-il pas déjà l'idée de semer des pavots rouges pour en recueillir les graines très utilisées dans la

---

<sup>34</sup> « Si *Eros* est l'amour qui prend, et *philia*, celui qui partage, *agapè* est l'amour qui donne », in André Comte-Sponville, *Pensées sur l'amour*, Albin Michel, 1998, présentation.

<sup>35</sup> Le personnage du marchand est très représenté dans l'œuvre, et, de manière toujours dépréciative. Fils de marchand, Tchekhov, il va s'en dire, a des comptes à régler avec ce milieu qu'il juge inculte, borné, assoiffé d'argent. Les marchands de sa fiction sont toujours proches de la caricature et apparaissent presque toujours sous les traits de « méchants » sans qu'aucune contre partie ne vienne faire contrepoids. Un seul peut-être échappe à la vindicte de l'auteur, Treplev dont on voit resurgir l'humanité que l'on croyait à jamais perdue. Les dernières paroles de cet homme n'en restent pas moins dubitatives, habitué qu'il est de considérer d'abord les résultats avant de s'engager.

cuisine russe et ce, dès le printemps pour faire travailler la terre, fleurs qui rappellent par leur couleurs le jus des cerises, le sang des esclaves -, dans sa tête uniquement encombrée de rapports économiques, lui le marchand, retourne à la *pochlost'*, la terrible trivialité que Tchekhov dénonce sans relâche.

Son récit de la vente s'apparente à un récit épique, où seul contre tous, Lopakhine gagne. Son exploit est toutefois entaché de mercantilisme... Il commence par le verbe « acheter ». Le pronom personnel à la première personne est repris 19 fois en 28 lignes, le jardin des cerises accolé au pronom personnel au cas oblique, à *moi*, repris deux fois. Le nouveau propriétaire parle d'abord au présent, puis au passé lorsqu'il raconte son enfance et sa revanche, au présent pour dire sa peur de rêver, enfin à l'impératif pour donner des ordres, et enfin au futur argumenté par des verbes qui annoncent la mort de la cerisaie - *tomber, construire*, soulignés par les substantifs *arbres, terre et datchas*.

Lopakhine - Eh bien, quoi ? Musique, joue plus fort ! Fais tout ce que désire. (Ironique) C'est le nouveau propriétaire de la cerisaie qui passe (Il heurte sans y donner garde contre un guéridon, renverse presque un candélabre). Je paierai tout cela.

Il se posait en sauveur, en ange gardien. Il n'est plus qu'un ange déchu, parce que, contrairement à Lioubov', il s'est perdu.

L'analyse méthodique de la lumière qui baigne *La cerisaie* souvent absente des représentations théâtrales où le décor joue une note souvent ambivalente, est là qui vient étayer notre approche. On sait depuis la Genèse que l'avènement de la lumière fait passer le monde du chaos au cosmos. Sa présence ou son absence a ainsi toujours une valeur sémantique.

Elle est d'abord, au 1<sup>er</sup> acte, brouillard qui plane sur la cerisaie.

Chez Tchekhov, il précède des révélations importantes<sup>36</sup>. Le brouillard réfracte alors le blanc et rend la vue indistincte. Il souligne le monde d'illusions où Lioubov' ne voit rien alors qu'elle passe son temps à redécouvrir son enfance.

Le deuxième acte se déroule au coucher du soleil, à la nuit tombante, entre couleur rouge et noire, métaphore des cerisiers puisqu'on est en juillet. Lorsqu'on les mélange, le rouge et le noir donnent le gris, couleur fétiche de Tchekhov. Mais là encore, Lioubov' ne peut rien voir, on est entre chien et loup, cette heure où tous les contours s'estompent... Seul Lopakhine voit mais sur sa montre...

Le troisième acte, le bal est illuminé par un lustre. C'est ainsi une lumière artificielle et donc dévoyée. C'est une nuit noire où Lioubov' ne voit rien encore, aveuglée qu'elle est par des lampes qui brillent trop, jusqu'au moment de l'éclair - *elle voit clairement* - avant que le coup de tonnerre ne résonne - *la cerisaie est vendue*.

Le quatrième acte enfin prend place pendant une journée d'octobre, aussi ensoleillée que ne le serait une journée d'été. Le soleil, symbole de lumière, de chaleur et de vie, a apaisé les personnages au seuil de leur nouvelle vie et illumine l'esprit de Lioubov'. Elle voit.

Le jardin tombé, est maintenant rabaissé à la place que Trofimov<sup>37</sup> lui a toujours assignée,

---

<sup>36</sup> Anton Pavlovitch Tchekhov, *P.S.S., La Fiancée, Nevesta*, récit écrit à la même époque.

<sup>37</sup> :Trofimov - L'humanité progresse, perfectionne ses forces. Tout ce qui aujourd'hui nous dépasse sera un

l'horizontalité, au profit de la verticalité redonnée aux êtres - ce dont il persuadait sans cesse la jeune Ania en lui faisant partager sa foi révolutionnaire tout autant que ses slogans<sup>38</sup>. Ce soleil fait ainsi entrer tous les personnages dans une vie nouvelle.

Le haut et le bas se sont déplacés comme dans nombre de récits et de pièces. Le Bien et le Mal ont échangé leurs masques.

Qui plus est, Lioubov' qui était venue vers l'est - pays de la naissance, lié à toutes les manifestations du renouveau -, croyant trouver son orient, repart vers l'ouest, lieu où réside les pluies fécondantes, la semence céleste, et le sang naissant, offert au soleil pour sa régénérescence, enchaînant la vie et la mort, la mort et la vie.

La Cerisaie est ainsi traversée de contraires qui sont reliés, et se contiennent l'un l'autre, le long de deux axes qui forment une croix où la vie et la mort se disputent le terrain, mais où la vie l'emporte, thème qui court sans discontinuité dans la poésie tchékhovienne.

---

jour intelligible, familier. Mais il faut, pour en arriver là, aider de toutes nos forces ceux qui cherchent. En Russie, il y a encore bien peu de gens qui travaillent. La majeure partie des gens de ces classes cultivées que je connais ne cherche rien, ne fait rien, et n'est pas encore apte au travail. Elles se disent classes cultivées alors qu'on y tutoie les domestiques. On s'y comporte avec les paysans comme avec des animaux. On n'y apprend rien ; on ne lit rien sérieusement ; on ne fait absolument rien (acte 2). Anja - Qu'avez-vous fait de moi, Petia, comment se fait-il que je n'aime déjà plus la cerisaie comme jadis ? Je l'aimais tant, me semblait-il, et je ne croyais pas qu'il y eût sur terre un endroit plus beau que notre verger. Trofimov - Toute la Russie est notre verger. La terre est grande et belle et il ne manque pas de merveilleux endroits. Songez-y, Anja : votre grand-père, votre arrière grand-père, tous vos ancêtres étaient des seigneurs, possesseurs de serfs. Se peut-il que dans chaque branche de ces cerisiers, dans chaque feuille, vous n'aperceviez pas des êtres humains, que vous n'entendiez pas leurs voix ? Oh ! c'est épouvantable. Votre cerisaie est effrayante. Le soir ou la nuit, quand on passe, la vieille écorce des arbres luit vaguement, et il semble que les cerisiers rêvent de ce qui existait il y a cent ou deux cents ans, et que de sombres visions les oppressent. Il n'y a pas à dire, nous avons au moins deux cents ans de retard ; nous n'avons rien encore, pas même une façon définie d'envisager le passé ; nous ne faisons que philosopher, gémir d'ennui ou boire. Il est clair que pour commencer à vivre vraiment, il faut tout d'abord racheter son passé, en finir avec lui ; et cela ne se peut que par la souffrance, par un labeur inouï, soutenu. Comprenez bien cela, Anja. (acte 2)

<sup>38</sup> Trofimov emploie plusieurs fois l'adverbe « en avant », qui n'est autre que le nom de la revue socialiste que Lavrov, compagnon de Bakounine, publie à Zurich, puis à Londres, - *Vpered* ! et qu'Anâ, à force de l'entendre, utilise lorsqu'elle convainc sa mère qu'une autre vie et une autre cerisaie l'attendent (acte 3). Les années d'école de Tchekhov se déroulent sous le signe de troubles qui arrivent jusqu'à Taganrog. Il a neuf ans lorsque Netchaïev sort son Catéchisme révolutionnaire qui prône la destruction comme principe de lutte politique, considérant comme moral tout ce qui contribue à l'anéantissement de l'ordre établi et comme immoral tout ce qui l'appuie. Il en a treize à la publication de la revue *En Avant*. Leskov met dans la bouche d'un de ses héros, prototype de cette nouvelle intelligentsia, des propos terribles et prémonitoires : « Il nous faut noyer la Russie dans le sang, égorger tous ceux qui ont des poches à leur pantalon. Cinq cent mille, un million, cinq millions de tués... Qu'importe ? Anéantissons cinq millions d'individus, il en restera cinquante-cinq millions et ils seront heureux... in *Vers nulle part*. Tchekhov a dix-huit ans lorsque Vera Zassoulitch blesse gravement le gouverneur militaire de Pétersbourg qui a fait fouetter un étudiant, et lorsque Sergueï Kravtchinski tue d'un coup de poignard le général Mezentsev, chef des Gendarmes. Il est en troisième année de médecine lorsque le tsar est assassiné.

## Conclusion

Nous ne savons pas ce qu'il adviendra des personnages, Tchekhov nous ayant seulement donné des jalons et nous laissant imaginer la suite selon le désir qu'il a toujours exprimé.

Dans l'ombre et la lumière qui jouent leur partition dans cette œuvre ultime, créant ce clair-obscur qui est le décor privilégié d'Anton Tchekhov, et trouve dans ici son ultime splendeur, la lumière finit par l'emporter. Le paysage final est celui non d'un voile de deuil mais celui de l'espoir d'un matin, peut-être à première lecture un chemin empreint de regrets et de mélancolie, mais un chemin qui mène au-delà des terres mythiques du paraître et de l'être.

Ce n'est pas alors à un théâtre crépusculaire que nous assistons, mais à un *Envol pour l'Éternité*, « l'idée d'une éternité qui ne se vit pas en l'absence du temps, mais par l'élimination du temps quel qu'il soit, idée qui sous-entend la mort spirituelle vaincue et l'avènement d'une vie éternelle, d'une essence éternelle », formule du poète Andrej Byely, un *Envol pour l'Éternité* cet envol devenant alors la représentation d'une vie sans frontière, de la liberté totale et entière sous toutes ses formes, qui ne se cache pas derrière le masque de l'illusion, des illusions, ce dont Tchekhov se réclame tout au long de ses écrits car il est le seul chemin possible.

Douai, décembre 2010