

UNIVERSITÉ PARIS IV-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV CIVILISATIONS, CULTURES, LITTÉRATURE ET
SOCIÉTÉS

N° enregistrement _____

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline : Études Slaves

***L'IMAGE DE LA FEMME DANS L'ŒUVRE
D'ANTON PAVLOVIČ ČEHOV***

Présentée et soutenue publiquement par

Françoise Darnal-Lesné

LE
21 septembre 2005

**Directeur de thèse : Madame le Professeur Véronique Lossky
Université Paris IV - Sorbonne**

**JURY Jean-Claude Lanne, Professeur, Université de Lyon-III, Jean Moulin
Hélène Mélat, Maître de conférences, Université de Paris IV- Sorbonne
Serge Rolet, Professeur, Université de Lille-III, Charles de Gaulle
Laure Troubetzkoy, Professeur, Université de Paris IV - Sorbonne**

L'IMAGE DE LA FEMME
DANS L'ŒUVRE D'ANTON PAVLOVIC
CEHOV

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
---------------------	----------

PREMIÈRE PARTIE

OMBRE

CHAPITRE PREMIER. – DU MALHEUR D’ÊTRE FEMME	18
--	-----------

- 1.1. *La symbolique de l'apparence*, 20
- 1.2. *L'apprentissage de la docilité*, 34
- 1.3. *La difficile attente*, 46

CHAPITRE DEUX. – LA DANGEREUSE SOUMISSION	55
--	-----------

- 2.1. *Une histoire de subordination*, 57
- 2.2. *Un monde d'indifférence*, 74
- 2.3. *Dušecka ou l'âme soumise*, 83

CHAPITRE TROIS. – LES ILLUSIONS PERDUES	91
--	-----------

- 3.1. *Le mariage pour destin*, 93
- 3.2. *La vie manquée*, 101
- 3.3. *Rêves d'amour perdus*, 113

DEUXIÈME PARTIE

OMBRE ET LUMIÈRE

CHAPITRE QUATRE. – UN VENT DE REBELLION	126
--	------------

- 4.1. *Le concept de « frontière »*, 128
- 4.2. *Les délices de la séduction*, 140
- 4.3. *Une soif de libération*, 150

CHAPITRE CINQ. - UN BESOIN DE DOMINATION	163
5.1. <i>La constance de l'ambition</i> , 165	
5.2. <i>Effronterie et cynisme</i> , 180	
5.3. <i>Un problème d'aliénation</i> , 195	
CHAPITRE SIX. - UNE ENVIE DE TRANSGRESSION	210
6.1. <i>La quête d'un ailleurs</i> , 212	
6.2. <i>De l'autre côté</i> , 228	
6.3. <i>Un chemin de découverte</i> , 240	
TROISIÈME PARTIE	
LUMIÈRE	
CHAPITRE SEPT. - LA VÉRITÉ	257
7.1. <i>Une histoire de vérité</i> , 259	
7.2. <i>La vérité existentielle</i> , 276	
7.3. <i>L'harmonie entre parole et pensée</i> , 289	
CHAPITRE HUIT. - LA BEAUTÉ	301
8.1. <i>Une esthétique de vie</i> , 303	
8.2. <i>La femme médiatrice entre deux mondes</i> , 311	
8.3. <i>Le paradigme de l'humanité</i> , 330	
CHAPITRE NEUF. - LA LIBERTÉ	340
9.1. <i>La fin et le commencement</i> , 342	
9.2. <i>Au-delà de soi</i> , 349	
9.3. <i>La poésie de l'être</i> , 368	
CONCLUSION	382
BIBLIOGRAPHIE	386
INDEX DES NOMS CITÉS	409
TRANSLITÉRATION DE L'ALPHABET RUSSE	415

INTRODUCTION

C'est une gageure que d'oser écrire sur un classique aussi universellement connu qu'Anton Pavlovic Cehov, car si son œuvre est remarquable, la critique, ô combien abondante, l'est tout autant. Faut-il donc se taire et renoncer à partager ce qu'on a l'impression d'avoir découvert ? Ne vaut-il pas mieux s'obstiner et suggérer une nouvelle lecture de textes bien connus à la lumière de notre passion pour l'auteur, une passion née il y a déjà bien longtemps et qui n'a fait que s'accroître pour devenir admiration lorsque nous sommes entrée plus avant dans la connaissance de l'œuvre et de l'homme ?

Dans la pièce de théâtre *Oncle Vanja*, Sonja nous a fait découvrir la profondeur de la pensée de Cehov au-delà de tout ce que nous pouvions attendre de russité élégiaque. Lorsque la jeune fille supplie Vanja, son oncle, de croire « *qu'un jour il verra le ciel tout en diamants* », nous avons alors ressenti une première et intense émotion qui nous a donné envie de mieux connaître cette jeune femme habitée par la passion, exaltée de certitude métaphysique et auréolée de beauté poétique.

Lors de la mise en scène de *La Mouette*¹ par Andrej Koncalovskij le public a pu redécouvrir Nina qui prend soudain son destin en main puis est capable de sortir du rôle traditionnel attribué de tout temps à une jeune fille de bonne famille et a le courage d'affronter avec ferveur un avenir incertain sous la seule impulsion de la lumière qui vit en elle.

Tant d'espérance spirituelle nous a surprise car nous nous étions contentée, un peu rapidement, de ne voir dans la dramaturgie de Cehov qu'êtres crépusculaires dont l'abandon mélancolique tombait à point pour nous émouvoir superficiellement. Force

¹ Mise en scène d'Andrej Koncalovskij au théâtre de l'Odéon-Europe, Paris, 1988 avec Macha Méril dans le rôle d'Arkadina, Juliette Binoche dans celui de Nina, André Dussolier dans le rôle de Trigorin, et Jean Bouise dans celui de Gaev.

nous fut alors de constater que ces paroles optimistes étaient le fait des personnages féminins.

Le choix que nous avons fait de travailler sur l'image de la femme dans l'œuvre de Cehov fut ainsi un coup de cœur et de raison et ce choix s'est révélé source de découvertes plus éclairantes encore que ce que nous avions pressenti.

Tout auteur enfin écrit en fonction de l'époque où il vit et ce choix de travail nous a ainsi plongée dans une période historique passionnante à plus d'un point de vue.

Cehov, petit-fils d'un serf ayant racheté sa liberté, fils de boutiquier en faillite, est né à Taganrog en 1860, un an avant l'abolition du servage, quatre ans avant la création des zemstvos, la réforme de l'enseignement et de la justice. Il a quatorze ans lorsque le service militaire passe de vingt-cinq à six ans obligatoires et seize, lorsqu'est fondée par les populistes l'organisation politique « Terre et Liberté » (Zemlja i Volja) qui se scinde quelques années plus tard en deux mouvements : « La Volonté du Peuple » (Narodnaja Volja), dont les membres assassinent en 1881 le tsar Alexandre II, et le « Partage Noir » (Černyj Peredel) qui évolue vers le marxisme. Il assiste, en témoin malheureux aux dures manifestations suivies de grèves à répétition qui ébranlent la Russie tout entière. Cehov meurt en 1904, un an avant la première révolution après avoir été anobli par Nicolas II.

De cette Russie, on aurait tort de ne retenir que les doutes, l'apathie, l'incapacité à entreprendre, ces « années de torpeur 1880, leur lent glissement, leur calme maladif, leur extrême provincialisme, cette anse d'eau dormante, dernier refuge du siècle agonisant, où [Mandelštam se] souvient, au thé du matin, des conversations sur Dreyfus, du nom des colonels Esterhazy et Picquart, de brumeuses discussions à propos [d'il] ne sait quelle *Sonate à Kreutzer* de Tolstoj ». ²

Cette *fin de siècle* reflète en fait une mutation sociologique sans précédent, années où tourments et progrès s'écrivent dans le ciel de l'Empire, et marquent les êtres dans leur chair et dans leur sang. Période terrible où espoir et répression se partagent le terrain. Ces jurs noirs brisent l'image traditionnelle du tsar protecteur, ruinent les

² Osip Mandelštam, *Sobranije Socinenij v 3 tomah, Šum vremena, [Le bruit du temps]*, München, Interlanguage Literary Associates, 1966, tome 2, p. 83, Œuvres en trois tomes, traduit par nous, (Le chiffre entre parenthèses renvoie au chiffre de la bibliographie de fin de thèse, 337).

propriétaires terriens, les pomeščiki, et voient naître une société nouvelle composée d'hommes et de femmes issus des rangs de libéraux qui refusent le schéma « Autocratie, Orthodoxie et Nationalisme » prôné par les réactionnaires. C'est la Russie nouvelle chantée par Majakovskij où « dans la vie tranquille des propriétés seigneuriales fait alors irruption la foule tchékhovienne aux mille voix des avocats, des avoués, des intendants, des dames à petit chien ». ³

L'œuvre répercute ainsi le sentiment de prostration, de perte des gentilshommes et des intellectuels qui se momifient dans une civilisation triste et morbide. Elle montre une société qui s'étiolle après l'échec des mouvements utopiques de « la marche vers le peuple » (hoždenie v narod) dans laquelle une incompréhension et un fossé s'installent, isolant les différentes castes de l'Empire d'Alexandre III puis de Nicolas II. La noblesse privée du service - il n'y a pas de guerre sur le terrain extérieur - et l'intelligentsja sont dépossédées de leur raison de vivre. Elles assistent impuissantes à la montée de la bourgeoisie sans être capables d'enrayer le processus de désagrégation de leurs conceptions de vie.

Les femmes russes ne sont pas en reste dans ce bouleversement, et les mouvements d'émancipation qui ont pris naissance aux Etats-Unis et en Angleterre pour gagner la France les passionnent elles aussi. Le sacrifice des Décembristes a laissé en Russie une trace indélébile dans les âmes féminines. L'abnégation et le courage de leurs épouses, privées de leurs droits, abandonnant enfants et position sociale souvent contre le gré de leurs familles, ont entouré cette épopée d'un halo romantique pour ne pas dire mythique à laquelle toute une génération s'identifie.

Elle a fait naître dans les esprits éclairés des rêves de liberté, une façon de penser et d'agir individuellement en rejetant tous les modèles proscrits jusqu'alors par la société russe, elle a imprimé au fond des consciences un nouveau concept fait à la fois d'obéissance aux liens sacrés du mariage et de rébellion aux institutions et à la morale traditionnelle contre laquelle aucune trahison n'était, jusqu'alors, envisageable.

³ V. Majakovskij, « Dva Cehova », [Deux Cehov], in *Sobranie Socinenij v vos'mi tomah*, pod redakciej L.V. Majakovskoj, V.V. Voroncova, A.I.Koloskova, Moskva, Biblioteka « Ogonëk », Izdatel'stvo « Pravda », 1968, (160).

Elle a montré enfin qu'une femme peut ne pas être sujet mais acteur de sa propre vie.

Le tsar et le gouvernement se trouvent de la sorte confrontés au difficile problème de l'émancipation des femmes. La question est plus complexe qu'il n'y paraît, car décidées à changer de vie, ces dernières envisagent parfois de ne pas se marier pour faire des études. On ne parle plus que de cela dans les milieux éclairés car ce n'est pas à la rebellion des femmes frustes mais bien plutôt à celle des «bons milieux» que l'on assiste, tant leur conscience est destabilisée par les récits des révolutionnaires qui refusent *le pain amer pétri par les esclaves*, selon le mot de Nekrasov.

La base de ce «nihilisme nouveau», celui des années quatre-vingts, est ainsi une négation radicale de tout préjugé, le contre-pied de la morale courante, des mœurs convenables, de la foi irrationnelle. Plus de mariage, l'étudiante qui souscrit à cette doctrine vit en liberté avec le compagnon de son choix, et aucune fidélité ne lie les deux parties. La Russie découvre ainsi qu'il n'est pas une ville russe, pas un quartier de la capitale qui ne possède son groupe de discussions sur le sujet. Les jeunes filles des années quatre-vingts ont commencé à se renseigner sur la structure de la société et la nature des changements nécessaires ainsi que sur les méthodes extrêmes pour y parvenir...

Les femmes revendiquant des droits, prêtes à tout pour les obtenir, font la une des journaux et des débats. C'est «la question». Au centre des conversations, elle concerne au plus haut point les hommes qui se sentent dépassés par les *desiderata* de leurs épouses et filles. Ce problème échauffe tant les esprits que parfois les débatteurs perdent toute décence et s'écharpent verbalement dans les salons. Les nouvelles orientations que l'on pourrait donner à «la question», sont largement débattues dans les journaux féminins que les femmes s'arrachent *Education (Obrazovanie)*, *Affaire de femmes (Ženskoe delo)*, *Le messenger féminin (Ženskij Vestnik)*, *Premier almanach des femmes (Pervyj Ženskij Kalendar')*, *L'Ami des femmes (Drug Ženšcin)*⁴ et impliquent dans leurs colonnes, des philosophes bien connus qui réfléchissent au futur, ne se contentant pas d'y voir simplement une question de libération des liens du mariage et de

⁴ Catriona Kelly, *An History of Russian Women's Writing, 1820-1992*, [Histoire des œuvres de femmes russes], Oxford Clarendon Press, 1994, chap. V, pp. 122-123, (385)).

l'amour mais davantage une question d'indépendance tout court. V. Solovjev, V. Rozanov, P. Florenskij y prennent part. D'autres comme Berdjajev pensent simplement que ce « ženskij vopros » s'arrête à la seule revendication sexuelle (vopros polovoj).⁵

Les opinions philosophiques, religieuses, les tendances occidentaliste ou slavophile, déterminent dans une large mesure la position des milieux cultivés à l'égard de « la question féminine ». Les occidentalistes bataillent pour « l'émancipation », et suivent en cela le chemin qu'ils ont accompli pour amener à l'abolition du servage, tandis que les slavophiles sont partisans du maintien de la famille patriarcale. Les révolutionnaires russes veulent, quant à eux, des changements radicaux dans l'ordre social des choses, et exigent l'accès des femmes à l'instruction.

Ainsi l'œuvre de Cehov s'inscrit-elle tout entière dans ce contexte de lutte.

On pourrait, bien sûr, faire tomber immédiatement l'auteur dans le piège tendu par les uns et les autres de l'émancipation féminine exacerbée. Or ce combat ne semble pas l'intéresser au premier lieu, et il est tenu pour certain qu'Anton Pavlovic déteste les femmes « émancipées », les harpies qu'il qualifie de « *diabls en tablier* », et ne supporte pas les « *bas-bleus* » à qui il fait un clin d'œil en créant le personnage de Marija Vasiljevna, mère de Vanja (*Oncle Vanja*), et en publiant le récit *Le bas rose*⁶.

Non, l'auteur ne tombe pas dans le cliché de la femme émancipée, ni dans le piège de la femme révolutionnaire, il cherche une voie différente.

⁵ N.A.Berdjaev, *Metafizika pola i ljubvi // Eros i licnost'. Filosofija pola i ljubvi*, [La métaphysique du sexe et de l'amour // Eros et Identité. Philosophie du sexe et de l'amour], Moskva, 1989, p. 34, (333).

⁶ A.P.Cehov, *Polnoe Sobranie Socinenij i pisem v 30 tomah, pis'ma v 12 tomah*, [Oeuvres complètes en 30 volumes, lettres en 12 volumes], Moskva, Isdatel'stvo « Nauka », 1973-1983.

Cette édition sera notre référence tout au long de cette étude.

Les renvois à cette édition sont constitués des italiques P.S.S. suivies du titre du récit ou de la pièce en français puis du titre original, de sa date et de l'édition de parution. Les citations des textes sont en italiques et suivies du numéro du tome où elles apparaissent dans l'édition, transcrits en chiffres romains, suivis du numéro de la page à laquelle se trouve la citation.

Lorsqu'il s'agit de lettres, la mention *pis'ma* suit les italiques P.S.S., le numéro du tome où elles figurent est donné en chiffres romains suivi du numéro attribué à chaque lettre donné en chiffres arabes. Le nom du correspondant auquel la lettre est adressée est mentionné, suivi de la date d'écriture.

Toutes les traductions des textes sont de nous, sauf exceptions qui sont mentionnées, (1).

P.S.S., *Oncle Vanja*, acte 1

« Vojnitskij. - Buvez votre thé, Maman.

Marija Vasiljevna. - Mais je veux parler !

Vojnitskij. – Il y a déjà cinquante ans que nous ne faisons que parler et lire des brochures... il serait temps d'en finir. »

P.S.S., *Le bas rose*, *Rozovyj culok*, paru dans *Oskolki*, n° 33, 16 août 1886.

Une autre raison a également guidé notre choix, et tient à la vie même de l'auteur et à sa personnalité. Sa biographie ayant été largement commentée, nous ne nous y attarderons pas plus avant, bien que certains faits restent incontournables car ils sont liés à notre sujet. Il est bien connu que l'écrivain a eu du succès, beaucoup de succès auprès des femmes, car il est beau, il est grand,⁷ il possède un charme irrésistible qui force tout un chacun à se confier à lui. Il ne faut pas oublier que les péripéties de sa vie sentimentale et sa façon de considérer le mariage, ont intéressé et intéressent encore et toujours les esprits des biographes et exégètes⁸.

Sa boutade, « *Pardonnez-moi, je me marierai, si c'est cela que vous voulez. Mais ma conception du mariage est que tout doit rester comme aujourd'hui, ce qui veut dire qu'elle devra vivre à Moscou et que j'irai la voir. Le bonheur qui se prolonge de jour en jour, du matin jusqu'au matin suivant, je ne le supporte pas... Je promets d'être un mari merveilleux, mais donnez-moi une femme qui n'apparaisse pas comme un astre, jour après jour à mon horizon* »⁹, en dit long sur son sens de l'humour et peut-être, sur son esprit de prémonition...

La correspondance que l'écrivain a entretenue et ses carnets de notes nous sont une aide précieuse et nous en ferons grand usage car ils permettent un travail éclairant pour notre sujet. Ils laissent en effet transparaître au fil des lettres les idées, les tourments, les doutes qui sapent son courage, envahissent et troublent son âme, ils montrent la hauteur de sa pensée, la justesse de sa réflexion sur les autres et sur lui-même, et sont la preuve que cet homme fut toujours le défenseur des « *Humiliés et*

⁷ John Coope, *Doctor Chekhov, A Study in Literature and Medicine*, [Docteur Cehov, Une étude littéraire et médicale], « Cehov mesurait 1,86 mètre », p. 138, (111).

V.I.Nemirovic-Dancenok, « Cehov », in Gitovic i Fedorova, *Cehov v vospominanjah sovremennikov*, [Cehov dans les souvenirs de ses contemporains], Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1954, p. 395, « On pouvait dire qu'il était beau. Une bonne taille, des cheveux bruns bouclés et rejetés en arrière, une petite barbe et des moustaches. Il se tenait en retrait, mais sans timidité excessive ; il maîtrisait ses gestes. Sa voix de basse avait un ton quelque peu métallique et sa diction était celle d'un Russe d'aujourd'hui. Une extériorité de l'équilibre, le calme de l'indépendance... », (33).

⁸ Virginia Llewelyn-Smith, *Chekhov and the Lady with the Dog*, [Cehov et la Dame au petit chien], London, Oxford University Press, 1973, (125).

Carolina de Maegd-Soëp, *Chekhov and Women, Women in the life and Work of Chekhov*, [Cehov et les femmes, Femmes dans la vie et dans l'oeuvre de Cehov], Columbus, Ohio, Slavica, 1987, (126).

Sophie Laffitte, *Tchékhov*, Paris, Hachette, 1963, p. 198, (91).

Il est incontestable que l'attitude de Cehov vis-à-vis des femmes peut être interprétée de façon différente selon les uns et les autres, mais il ne s'agit pas, nous semble-t-il comme on veut souvent le noter, de misogynie qui sous-entendrait « une perversion sexuelle dans laquelle l'homme éprouve une répulsion morbide pour les rapports sexuels normaux ou plus simplement, pour la société des femmes », in *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, tome septième, Paris, Librairie Larousse, 1963.

⁹ P.S.S., *pis'ma*, VI, 1545, lettre à Suvorin, 23 mars 1895.

Offensés » dans lesquels il place au premier rang peut-être pour des raisons familiales, les femmes¹⁰. Il nous est apparu qu'il les aime dans la mesure où, dans ce sentiment, entre une idée forte d'égalité entre homme et femme, une conception de vie qui exige qu'une place décente revienne à *l'alter ego* en général dans la société.

Force est de constater que Cehov, bien qu'il ne fasse jamais de grandes démonstrations, est très au fait de la difficulté d'être née femme. Sa sœur et les amies de sa sœur, dont la formation est solide, sont là pour le lui rappeler. Les lectrices lui écrivent aussi très souvent pour le remercier de souligner les problèmes qui les affligent dans leur vie quotidienne.

Cependant, et c'est un trait important de son caractère, Cehov, qui tient plus que tout à son indépendance et ne veut appartenir à aucune chapelle¹¹, ne s'engage pas en écrivant des pamphlets brûlants. Il n'en tient pas moins un rôle non négligeable¹² dans cette lutte de chaque jour. Contemporain de Sof'ja Perovskaja, Sof'ja Kovalevskaja, Elizaveta Kovalskaja, Ekaterina Breškovkaja, Sof'ja Brjullova, Pokrovskaja, Aleksandra Efimenko,¹³ il s'interroge certainement sur la ligne de conduite tendue vers l'absolu de ces jeunes femmes prêtes à tout pour que vive un ordre nouveau mais ne se veut pas être leur chantre de toute évidence car il ne prend jamais inspiration de tels exemples dans sa représentation d'un personnage féminin.

L'écrivain va ainsi d'abord témoigner dans les journaux humoristiques par le biais de compte-rendus et historiettes plaisant au lecteur, qui y découvre une

¹⁰ P.S.S., *pis'ma*, III, 569, lettre à Aleksandr, 1889, «*Laisse-moi te rappeler que le despotisme et le mensonge ont ruiné la jeunesse de notre mère. Le despotisme et le mensonge ont aussi mutilé notre jeunesse, et c'est terrifiant et néfaste de s'en souvenir. Rappelle-toi l'horreur et le dégoût que nous ressentions en ces moments quand Père faisait un cirque impossible à table, pour une soupe qu'il trouvait trop salée et comment il traitait notre mère de folle. Il n'est pas possible pour Père de se pardonner lui-même maintenant pour tout ce qu'il a fait*».

¹¹ P.S.S. *pi'sma v 12 tomah*, XII, 458, lettre à D. Batjuškov, 23 janvier 1898, Cehov ne prendra vraiment position que dans l'affaire Dreyfus qui secoue en son temps l'Europe entière. Il déclare que «*Novoje Vremja est détestable au sujet de Zola et Dreyfus*». Cette lettre sera suivie de quelques autres à Suvorin, XII, 460, 6 février 1898, à son frère Aleksandr, XII, 463, 23 février 1898, et marquera la fin de la grande amitié entre Anton Pavlovic et Suvorin.

¹² P.S.S., *pis'ma*, lettre à Aleksandr, «*Je fais des recherches en ce moment et continuerai de le faire sur un sujet bien précis : l'émancipation féminine*».

¹³ Richard Bates, *The Women's Liberation Movement in Russia*, [*Le mouvement de libération des femmes en Russie*], Princeton, 1978, (347), Barbara Alpern Engel, *Mothers and Daughters*, [*Mères et filles*], Cambridge, 1983, (357), Cathy Porter, *Women in Revolutionary Russia*, [*Les femmes dans la Russie révolutionnaire*], Cambridge, 1987. «*Ces femmes sont respectivement narodnik, mathématicienne et nihiliste, révolutionnaire amie de Zaslucic, et femmes écrivains ' Po podvalam, cerdakam i uglovym kvartiram Peterburga', 'Issledovanja narodnoj žizni'*», (384).

maïeutique actuelle et enrichissante. Sous divers pseudonymes,¹⁴ Cehov sait relater des histoires amusantes dont la femme est le centre ; ses boutades dénotent non le désir de faire converser deux marionnettes identiques,¹⁵ mais bien d'essayer de représenter un homme et une femme, dans toute l'exigence qu'ils éprouvent dans l'acceptation de leur identité propre.¹⁶

Très rapidement, dès 1885, Cehov montre des portraits de femmes pliant sous le joug imposé par l'homme et entre 1888 et 1905, l'auteur écrit soixante-six nouvelles dont vingt concernent uniquement la souffrance subie. Sept de ces récits ont pour personnage principal une femme, son malheur, sa renaissance, et sa liberté intérieure.¹⁷ Ces chiffres peuvent paraître dérisoires mais restent cependant très importants à nos yeux car jusqu'à ces pages, la souffrance féminine était ressentie comme allant de soi, écot à payer surtout lorsqu'une femme avait failli à la loi.

Une chose frappe alors l'esprit. Les femmes dans la fiction tchékhovienne ne meurent pas dans la Volga¹⁸, et ne se jettent pas sous les trains¹⁹. Elles ne sont pas punies d'aimer un autre homme que ceux auxquels elles avaient été consacrées comme c'était le cas jusqu'alors dans la littérature russe. Cette liberté nouvelle d'agir, devrait, nous semble-t-il, leur donner un potentiel de liberté sociologique, certes, mais spirituel surtout, que n'ont pas les héroïnes des auteurs plus anciens ou contemporains. Les

¹⁴ Parmi les différents pseudonymes, il n'y en a pas moins de quinze sous lesquels se cache Cehov au début de sa carrière littéraire, on peut trouver, «le frère de mon frère, l'homme sans rate, Ulysse et surtout Antoša Cehonte » qu'il gardera jusqu'en 1885.

¹⁵ P.S.S., *pis'ma*, I, 176, lettre à Aleksandr, 10 mai 1886, « *Que Dieu te garde des lieux communs ! Le mieux est d'éviter les descriptions de l'état psychologique dans lequel se trouvent les héros, et d'essayer de tout faire comprendre par leurs faits et gestes. Ce n'est pas la peine non plus d'introduire beaucoup de personnages dans tes récits. Le centre de gravité doit reposer sur deux personnes : lui et elle* ».

¹⁶ Dans une communication lors d'un colloque international à Bandenweiler, Jochen Raecke de l'Université de Tübingen a analysé la langue utilisée par les héros et les héroïnes de Cehov en se basant sur le récit *La Fiancée*. Nous avons fait la même analyse avec un récit des débuts, *Les estivants*, et un autre plus tardif, *Volodja le Grand et Volodja le Petit*. Nous sommes parvenue à des résultats identiques à ceux de l'auteur de la communication : les hommes et les femmes utilisent un nombre de phrases à peu près égal, peu s'en faut. La différence se situe ailleurs, dans la syntaxe qui fait utiliser les verbes à des temps différents, tournant ainsi plus vers le passé les femmes que les hommes, permettant ainsi à chacun, de témoigner de ses pensées, de sa conception de la vie, in *Anton P.Cehov, die Welt der Slaven, Philosophie und Religion im Leben und Werk*, [Anton Cehov, *le monde des slaves, philosophie et religion dans la vie et l'œuvre*], München, 1997, pp. 217-237, (244).

¹⁷ Toby Clyman, *Women in Chekhov's Prose Works*, [Les femmes dans l'œuvre en prose de Cehov], Dissertation, Presented in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Science of New York University, February 1971, pp. 17-18, (179).

¹⁸ Ostrovskij, *L'orage*, Catherine se jette dans la Volga après avoir accepté un rendez-vous avec un autre homme que son mari, (338).

¹⁹ L.N.Tolstoj, *Anna Karenina*, Dom, Moskva, 1993, (341).

femmes que cette soudaine indépendance d'esprit devrait combler, semblent cependant souffrir de maux aussi intenses que ceux de leurs soeurs en littérature.

Parce que Cehov est médecin, il nous permet de voir de près des désordres dont on a honte et que l'on cache à tous, des souffrances tues, du moins dans la création littéraire. Passionné de psychiatrie²⁰, élève assidu des Professeurs Ostrumov et Zaharin, lecteur attentif des derniers travaux faits à Vienne et à Paris, il est le témoin privilégié des dernières découvertes médicales dans le domaine des maladies que l'on qualifie jusqu'alors de « maladies féminines » (*Ženskije bolezni*), ces conduites psychosomatiques qui font peur à tous et que la science découvre peu à peu. Le reproche qu'il fait à Tolstoj d'avoir écrit la *Sonate à Kreutzer* sans savoir de quoi il parle, est éloquent à ce sujet. Il montre tout l'intérêt que Cehov porte aux femmes et se positionne contre les idées encore communément répandues.

N'a-t-il pas voulu dès 1883 écrire une thèse sur « l'histoire de l'autorité sexuelle » ? A vingt-trois ans, il explique ainsi son plan à son frère Aleksandr car il veut poser la question de la femme sur « *un plan scientifique* ». ²¹ Sa recherche mettrait ainsi en évidence le fait que dans toutes les sociétés et à tout moment, la femme a été placée sous l'autorité de l'homme.

Que Cehov ait trouvé une telle attitude anti-naturelle, même si en 1883, sa démarche reste encore timorée, est déjà très intéressant à nos yeux et ouvre des perspectives secondes. On y trouve en effet le ferment de la rébellion contre toute forme d'oppression qui est un des fondements de sa pensée et qu'il ne cesse d'exprimer dans son œuvre, surtout dans la création tardive. Cette autorité, dit Cehov, « *est un pouvoir qui éloigne les hommes d'eux-mêmes, et écrase leur potentiel spirituel et métaphysique. Cette autorité pervertit les comportements humains, elle crée entre les êtres humains, une atmosphère de mensonge, de pruderie, et de manquement à la dignité humaine.* »²²

²⁰ P.S.S., *pis'ma*, V, 1365, lettre à Suvorin, 18 décembre 1893, « *Ce qui m'intéresse au plus haut point, ce sont les « déviations » de ce que l'on appelle l'âme. Si je n'avais pas été écrivain, il est fort probable que je serais devenu psychiatre* ».

²¹ P.S.S., *pis'ma*, I, 39, lettre à Aleksandr, Avril 1883, « *La nature ne supporte pas l'inégalité. Elle corrige tout écart qu'elle aura effectué par nécessité quand l'occasion s'est présentée. Tendue vers la perfection d'un organisme, elle ne voit pas l'obligation d'imposer l'inégalité, l'autorité, et un jour viendra où toutes deux seront anéanties.* »

²² P.S.S., *pis'ma*, I, 39, lettre à Aleksandr, déjà citée.

Dernière de nos raisons et non des moindres : tout critique écrit en fonction de son temps et de ce qu'il est lui-même. Et c'est en l'occurrence une femme qui prête l'oreille à ce qu'a exprimé l'auteur au sujet d'autres femmes. Cehov étant secret par excellence, chaque école de pensée et de critique prend et laisse quelque chose de son œuvre aux multiples facettes. On l'appauvrit inmanquablement en la faisant à toute force entrer dans un système ou passer par des cadres. Il nous semble que Cehov ne sera jamais expliqué jusqu'au bout, et la richesse de son œuvre permettra encore à des générations de critiques de s'interroger sur lui. Nous fumes sans doute influencée également dans notre décision par l'approche des textes à l'honneur de nos jours dans le monde anglo-saxon, où elle constitue les «gender studies » et qui commence à se développer en Russie, sous l'appellation on ne peut plus russe de «gendernye issledovanija ».

Au fil de notre recherche nous avons eu l'intuition que Cehov a vis-à-vis des femmes une position différente de celle prônée par bon nombre d'écrivains de cette époque, et ce, bien qu'il vive dans le même contexte historique, car ses personnages féminins échappent à une attitude normative et manichéiste systématiques.

Puis il nous est devenu évidence que l'approche de l'auteur n'est pas seulement sociologique et morale mais aussi lyrique et métaphysique, lorsque les femmes sont confrontées à la vie, c'est-à-dire à l'amour, la solitude et la mort.

Il nous est enfin clairement apparu que l'artiste poursuit dans sa poétique deux intentions fondamentales, véritable charpente pour notre travail qui s'entretiennent en permanence.

La première éclaire la situation de l'héroïne du seul point de vue social et humaniste et montre l'absurdité de son existence lorsque toute justice lui est déniée, et c'est avec constance que l'auteur dénonce l'attitude présumée discriminatoire de l'homme envers la femme.

S'arrêter à cette seule approche cantonnerait néanmoins l'auteur dans un genre littéraire peu novateur et montrerait que l'aliénation des personnages pourrait être purement conjoncturelle.

La deuxième s'élève au-dessus du seul point de vue social et historique. La femme n'est plus alors un personnage éminemment passif véhiculant un principe d'harmonie, apparemment peu éloigné des personnages campés dans leur éternité tourguénievienne, ni toutefois une femme libérée, égale à l'homme dans ses activités, et qui peut, quel que soit le milieu socio-culturel auquel elle appartient, faire des études et travailler, ce qui ferait d'elle une nouvelle Vera Pavlovna²³, cette femme nouvelle dont se réclament les nihilistes.

Nous avons remarqué que l'auteur place en certaines jeunes femmes un cheminement de vie qui les entraîne vers une découverte de soi menant à la vérité intérieure. Leur humanité n'est plus garantie par la caractérisation romanesque perpétuant les valeurs implicites à la femme dont le modèle est Nataša Rostova justifiant ainsi son inconsistance.

Dans le monde fictionnel de Cehov, et ce, dès les débuts littéraires de l'auteur, la femme semble se démarquer de tous les stéréotypes littéraires et ne se contente pas d'entériner les avancées sociales en sa faveur.

Elle a plus d'exigence. Elle se veut le gage d'un rapport non d'égalité mais d'authenticité entre elle et l'homme, elle donne naissance à un nouveau modèle de conduite qui s'illustrera dans les réflexions philosophiques et la pratique artistique des symbolistes et l'avant-garde russe à la veille de la révolution, ce qui fait de Cehov un précurseur.

On pourrait nous rétorquer qu'il existe de nombreux personnages masculins qui dans l'œuvre, suivent ce schéma et qu'il n'y a pas de spécificité féminine qui réclame qu'on le commente. La remarque est juste. Notre recherche nous a cependant amenée à constater que l'œuvre de Cehov véhicule en toute indépendance d'esprit, les pensées, les convictions chères à leur auteur, et qui sont la recherche constante de libérer l'humanité « *du mensonge et de la conduire à la liberté sous toutes ses formes* »²⁴, et s'adresse à

²³ Cernyševskij, *Cto delat' ? [Que faire ?]*. L'auteur développe en effet dans cette utopie, le moteur le plus connu d'une humanité nouvelle, (334).

²⁴ P.S.S., *pis'ma*, III, 491, lettre à Pleščev, 4 octobre 1888, « *Mon Saint des Saints, c'est le corps humain, la santé, l'intelligence, le talent, l'inspiration, l'amour et une liberté absolue, une liberté hors de toute contrainte et du mensonge, voilà le programme auquel je me serais tenu si j'avais été un grand artiste.* »

tous, homme ou femme, donnant à cette dernière une place privilégiée dans la littérature du XIX^{ème} siècle.

Témoigner de la simple évolution ou de la révolution que Tchekov apporte dans la représentation féminine peut sembler hasardeux²⁵ mais dans la mosaïque de personnages féminins, il nous est apparu que se détachent plusieurs constantes qui manifestent la pensée de l'auteur et permettent de contempler la femme représentée malgré les morcellements.

C'est dans l'analyse et la mise en évidence de cette révolution que va s'inscrire notre problématique.

Notre travail consiste ainsi non pas à faire une simple typologie des personnages en « bas bleus », « femme fatale » et « victime consentante », comme ce fut souvent le cas par le passé mais à étudier la « complexité simple » qui fait d'elles, des êtres porteurs d'humanité.²⁶ Nous nous démarquerons aussi des apports théoriques opérés par le formalisme et le structuralisme qui, donnant une définition strictement fonctionnelle du personnage, le constituait en un simple composant du système narratif.

Nous serons obligée pour asseoir la cohérence des trois parties de notre analyse, d'adopter un plan où deux approches coexistent :

²⁵ Le choix presque exclusif que Tchekov fit, après avoir abandonné les historiettes et sketches de ses débuts, de choisir la nouvelle « *povest'* » ou le récit « *rasskaz* » comme genre d'écriture, ne tient pas du hasard et a déjà fait l'objet de commentaires très nombreux. En effet, Tchekov a compris que dans le monde raréfié de la nouvelle, les éléments mis en valeur ne se contentent pas d'occuper le devant de la scène ; ils occultent tout le reste, font oublier tout ce qui ne tourne pas autour d'eux. Ils établissent un véritable coup de force, qui expulse du champ de réflexion tout autre qu'eux. Tchekov proclame ainsi que la nouvelle doit dire « comment Pierre a épousé Marie », in Florence Goyet, *La nouvelle, 1870-1925*, PUF écriture, Paris, Octobre 1993

²⁶ Carolina de Maegd-Soep, *Chekhov and Women in the Life and Work of Chekhov*, Ghent State University, 1968, déjà cité, (126).

Toby W. Clyman, opus déjà cité Ces deux livres très intéressants par ailleurs, abordent le problème de la femme dans l'œuvre de Tchekov de façon plus descriptive que synthétique. Faits avec une extrême rigueur, ils restent incontournables pour quiconque veut se documenter de manière précise sur certains récits concernant les femmes. Nous reprendrons ainsi dans notre étude, des textes que ces deux auteurs ont étudiés en les abordant sous un angle différent. Les plus célèbres restent *La Dame au petit chien*, *Trois Années*, *La Maison avec un attique*, *Le Moine noir*, ainsi que la dramaturgie étudiée par Madame de Maegd-Soep et écartée par Monsieur Clyman. (179)

La première est chronologique, et c'est ainsi que l'ouvrage suit *grosso modo*, l'évolution de l'écrivain, partant des récits de jeunesse, véritable creuset, pour aboutir à l'oeuvre tardive où il montre comment la femme d'abord infantilisée, devient peu à peu maître de son destin et peut après bien des souffrances, apporter la beauté au monde.

La seconde est synthétique et œuvre à l'intérieur de la première : surmontant au cœur d'un même chapitre la dispersion chronologique, elle la bouscule parfois.

Par des anticipations et des retours en arrière, nous voulons ainsi rendre évidente la révolution et la permanence des convictions de l'auteur, la modernité et la tradition de la fiction tchékhovienne.

Nous aimerions ainsi éclairer d'un jour nouveau une œuvre classique car il nous est apparu que Tchekov, par la complexité du regard qu'il porte sur la société, par son souci de vérité, de beauté, de liberté, par sa condamnation de l'exploitation des pauvres, de la violence, par sa mise en accusation de la justice humaine, pose avec beaucoup de profondeur, en particulier quand on naît femme, l'éternelle et difficile question du sens de la vie.

PREMIÈRE PARTIE

OMBRE

CHAPITRE PREMIER

Du malheur d'être femme

Si l'on veut saisir toute la profondeur de l'œuvre de Tchekov, sa subtilité, tout ce qu'elle sous-entend de non-dit, et tenter prudemment de suggérer une explication au regard que l'auteur jette sur ses personnages et en particulier sur la femme, il faut se replonger dans les années de genèse. Car qu'on le veuille ou non, tout écrivain est influencé par l'atmosphère qui baigne son temps et qui le façonne lui-même, laissant ainsi son empreinte dans la *Weltanschauung* que l'auteur exprime le mieux dans sa contemplation poétique.

Les historiens sont parmi les lecteurs qui apprécient particulièrement Tchekov. En effet, ayant à l'idée que l'écrivain travaillait souvent à la hâte, ils s'émerveillent de la façon dont il a su recréer si fidèlement dans sa fiction l'époque dans laquelle il vivait. Un auteur choisit cependant les faits qu'il reproduit parce qu'il sait qu'ils attireront, toucheront ou amuseront le public auquel la nouvelle est destinée. Le récit n'est-il pas là pour montrer au lecteur comment il vit ou plutôt comment il se contente de vivre ?

Tchekov est, de nombreuses études l'ont dit, le chroniqueur de la vie de tous les jours, de la vie de chaque jour, du *byt* russe. Il est ainsi l'un des grands novateurs dans le domaine particulier du malheur humain, celui où précisément s'enracine la vie de la femme au dix-neuvième siècle tenue encore sous le joug de son mari malgré les progrès indéniables qui sont déjà perceptibles.

La quotidienneté, les détails matériels et réguliers de la vie, la monotonie des jours les uns après les autres, surtout dans les lieux éloignés des grands centres d'activité collective, là où l'auteur aime les retenir, sont ainsi *l'imprimatur* de l'auteur

qui dénonce la torpeur, la frustration de la vie provinciale qui semblent devoir se perpétuer au-delà de toutes les révolutions possibles.

Cehov s'attache, nous allons en faire l'expérience, à chercher et traquer le moindre détail, il met en lumière le *pourquoi* et le *comment* des choses, des petits riens qui font précisément sombrer ces vies.

1.1 – La symbolique de l'apparence

Aucune création ne semble plus dépouillée que celle de Tchekhov, comme si la torpeur ambiante avait tué jusqu'à la vie elle-même. Au-delà du mythe lié à l'âme slave, l'oeuvre donne souvent l'impression d'une planche d'anatomie mentale, d'une expérience découpée au scalpel. Rien n'est en effet accordé aux conventions du genre, ni au divertissement de l'imagination. Nulle peinture, nulle description qui pourraient enflammer les esprits, envoûter le lecteur et le faire rêver des personnages, en particulier des jeunes femmes. La même concision prévaut d'ailleurs pour les deux sexes, les renvoyant ainsi dos à dos, mais le procédé a moins d'importance pour les hommes dont on trouve toujours la fonction ou le rang, incontournables pour qui veut les situer socialement.

À la nature colorée, incendiée par le soleil couchant, aux nuits étoilées pleines des promesses de l'aube, à la paix se dégageant des tableaux que d'aucuns admirent et à qui ils donnent le qualificatif d'impressionnistes²⁷, à l'opulente beauté de la campagne russe, de ses cerisaies mousseuses de fleurs si chères au cœur de l'auteur²⁸, et où le bruissement des feuilles des bouleaux répond au froissement ailé des cigognes, lorsque coucous et grenouilles dialoguent pour notre plus grand bonheur, à ce *verger qu'est la Russie*²⁹, s'oppose un laconisme extrême dès lors qu'il s'agit des personnages.

²⁷ L.D. Opus'skaja, Z.S. Papernyj et S.E. Šatalov, *Cehov i Lev Tolstoj*, [*Cehov et Léon Tolstoï*], Moskva, Nauka, 1980, « Il ne faut pas comparer Tchekhov avec les autres écrivains, comme Turgenev, Dostojevskij et moi-même. Chez Tchekhov, il y a une forme originale comme chez les Impressionnistes. On regarde, cet homme mélange les couleurs sans y faire attention, comme si elles lui tombaient sous la main (...) Mais quand on s'éloigne un petit peu, du tableau se dégage une impression qui fait un tout. », p. 113, (50).

D. Merežkovskij, « Staryj Vopros po povodu novogo talanta », [Une question ancienne sur un talent nouveau], in *Severnij Vestnik*, 1888, n° 11, pp. 77-99, reprint in *A.P.Cehov, Pro I Contra*, Izdatel'stvo Russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta, Sankt Peterburg, 2002, pp. 55-79, (161).

D. Merežkovskij, « O pricinax upadka i o novyx tecenijax sovremennoj russkoj literatury » [Des causes du déclin et des nouvelles tendances de la littérature russe contemporaine], 1893, in *Rayfield, Understanding Chekhov*, A critical Study of Chekhov's Prose and Drama, London, 1999, (131 bis).

²⁸ Ronald Hingley, *A New Life of Anton Tchekhov*, [*Une nouvelle approche d'Anton Tchekhov*], Oxford University Press, London, 1976, p. 276 « Kuprin évoque 'la poussière blanche du village tatar proche de Jalta, la robustesse des essences que Tchekhov avait introduites dans son jardin, poiriers, pommiers, abricotiers, pêcheurs et amandiers, les buissons de rosiers soignés avec attention et surtout l'eau recueillie dans des jarres et dont il vérifiait le niveau après chaque averse'. »

Une visite de la maison de Melihovo montre un jardin dont les allées à l'abandon laissent néanmoins deviner les vingt-deux sortes de lilas plantés par Tchekhov et dont la gamme de nuances va du blanc le plus pur au violet le plus intense, proche du rouge lie de vin, (115).

²⁹ P.S.S., *La Cerisaie*, acte 2, Trofimov, XIII, 220.

Attitude d'autant plus étrange qu'elle concerne les portraits de femmes, pourtant à cette époque, reflets de la richesse d'un père ou d'un mari, comme si Cehov n'avait pas voulu leur donner vie, comme si ces êtres n'étaient pas de chair et de sang, privés qu'ils sont de visage précis, de corps dessiné, comme si l'apparence physique n'avait aucune importance sur la psyché³⁰. Quelques détails glanés ici ou là, coups de brosse magistraux d'un peintre, nous mettent cependant sur la voie et nous permettent de les imaginer. Une courte indication, quelques phrases échangées en disent plus long qu'une grande digression... Il est intéressant de remarquer toutefois que chaque fois que Cehov donne des détails sur le physique d'un personnage féminin, c'est pour égratigner une femme superficielle, avide de reconnaissance théâtrale ou de reconnaissance tout court. C'est ainsi que Cehov prend un peu de temps avec Arkadina, Anna, Nataša et Aksinja.³¹

Il en est ainsi. Nous savons qu'Anna Sergeevna, *La Dame au petit chien*, porte un béret gris et une jupe grise et nous nous demandons à première lecture, le pourquoi et le comment de cette couleur, jusqu'à la découverte de la palissade grise... Irina, la benjamine des trois sœurs, est-elle grande, brune, blonde ? Nous savons seulement qu'elle porte une robe blanche, et que ses sœurs sont habillées pour l'une, de noir, car elle « porte le deuil de sa vie », pour l'autre, de l'uniforme bleu, couleur des professeurs de la Russie tsariste. Nous n'en saurons pas plus.

Que ces jeunes femmes soient sans visage, soit. C'est donc un parti pris d'écriture, décidé en toute connaissance de cause par l'auteur. Mais sans corps aussi ? Que nous reste-t-il pour étancher notre soif, pour nous les faire aimer ou détester ? Quelles raisons poussent ainsi un auteur littéraire à se montrer si avare de son art et quelles conclusions devons-nous en tirer ? Une possible réponse tient peut-être dans le fait que les jeunes femmes qui vivent sous nos yeux semblent appartenir à la catégorie d'êtres « moyens » qui vivent de gré ou de force dans l'ombre de l'autre, dans l'ombre

³⁰ L'ironie n'est d'ailleurs jamais exempte des descriptions un peu plus appuyées de visage de femmes. Dans le récit *La Maison avec un attique*, il est particulièrement amusant de lire que la plus âgée des deux sœurs, Lida, celle qui tient tête à l'artiste au cours de leurs longues conversations adversatives, a une petite bouche (*s malen'kim uprjamym rtom*) alors que sa jeune sœur Misjus qui est vue par le regard du narrateur-artiste, a une grande bouche (*s bol'sim rtom*) alors qu'elle ne parle presque pas.

³¹ P.S.S., Arkadina (*La Mouette*) Anna (*Anna na šee*), Nataša (*Les trois Sœurs*), Aksinja (*Dans la combe*).

d'elles-mêmes, bien proches de fantômes qui n'auraient aucune influence apparente sur le cours des choses.

Qu'advient-il alors de leur corps romanesque, lorsqu'elles sont au nœud même du récit ? Que reste-t-il donc à ces jeunes femmes qui puissent attirer notre regard ?

Il semble paradoxal que ces êtres au visage imprécis, à la silhouette indéterminée, puissent exister, mais c'est un fait, ils existent bel et bien, puisqu'ils sont connus du monde entier et qu'ils nous charment toujours après un siècle d'existence. Qui ne connaît en effet *La Dame au petit chien*, *Les Trois Sœurs*, *La Mouette*, pour ne parler que d'elles. Le physique de ces femmes nous est à jamais inconnu mais elles parlent et révèlent peu à peu leur âme dont la palpitation secrète nous touche d'autant plus infiniment que la barrière physique ne peut nous arrêter en chemin.

Sous le couvert de leur transparence, à l'opposé des stars de cinéma d'aujourd'hui dont nous connaissons tout, et dont nous percevons le moindre battement de cils sur écran géant, les jeunes femmes tchékoviennes nous troublent encore aujourd'hui par l'absence de toute extériorité dévastatrice qui les rend à jamais mystérieuses et attachantes.

Évocations évanescences, éthérées, âgées de seize ou dix-sept ans, vingt ans tout au plus, ces jeunes femmes se résument ainsi souvent au prime abord à une tenue vestimentaire. La couleur d'une robe, brièvement décrite, talisman pour se faire aimer, se faire reconnaître au delà des mots si difficiles à prononcer, pour vaincre les non-dits, la non-présence, l'apparente non-existence, est ainsi la cache extérieure d'un monde intérieur que l'on voile souvent à dessein.

Parce qu'elle enrobe ce corps qui se dérobe à notre vue, parce qu'elle a valeur d'indice en opérant entre ce corps et l'espace, un passage, parce qu'elle suppose une participation subjective, la robe aide ainsi à une lecture indirecte d'autres appels d'amplification et d'élévation psychologiques, voire mystiques. Elle est ainsi entre l'explicite et l'implicite, elle est entre présence et non-présence. La robe de la jeune femme qui relève du domaine de l'immédiateté et du corps, a ainsi presque toujours chez Cehov, une valeur psychique. Elle est ainsi la passerelle entre les différents niveaux tout intérieurs de la vie psychologique de la jeune femme, elle est l'issue aussi de cet intérieur vers l'extérieur, la passerelle entre les deux. Son symbole textile touche

ainsi aux modalités les plus profondes et les plus secrètes de cet être que l'auteur veut, semble-t-il, rendre à la fois mystérieux et ordinaire, comme si l'aspect extérieur n'avait aucune importance. Elle est masque et miroir.

Les filles du voisin, le colonel Bukreev, Natal'ja et Valentina, ou comme on les appelait, Nata et Vata, toutes deux âgées de seize ou dix-sept ans, blondes et anémiques, portaient des robes blanches, et se ressemblaient de façon frappante. (...)

Nata, sans sourire, sans se laisser intimider, prit la faux, lui dit décrire un arc de cercle et la planta dans l'herbe ; Vata, sans sourire non plus, l'air sérieux et froid comme sa sœur, prit la faux à son tour et en silence, la ficha en terre.

Après cela, les deux sœurs, s'en allèrent bras dessus-dessous et sans dire un mot, vers le parterre aux framboises. (Jour de fête, chapitre 2, VII, p. 180.)³²

Sous le regard d'un narrateur omniscient deux jeunes filles apparaissent auréolées d'un certain mystère accentué par leur attitude mutique et sévère, elles sont vêtues de la même robe blanche. Le regard du narrateur tout d'abord objectif, se fait subjectif et devient ironique quand il ne peut différencier les sœurs l'une de l'autre alors qu'il n'est jamais fait mention de leur jumellité, il s'arrête sur les gestes similaires, sur la même infortune dans l'apprentissage de la prosaïcité tolstoïenne et le reflet de leur humeur identique. Cette ironie bien proche de la causticité est rendue par la répétition privative des négations (*ne ulybajas'*, *ne robeja*). Les jeunes filles apprennent à faucher et sont censées reproduire des gestes immémoriaux qui les inscrivent dans un environnement bucolique et ludique - la fenaison est une fête – et contrastent singulièrement avec leurs visages sévères et hermétiques. L'organdi des robes glacées à l'amidon est le reflet profond de l'être de ces jeunes filles figées par l'éducation.

Plus encore, les jeunes filles ne se contentent pas de saisir la faux, (*vzjala kosu*), elles se prennent le bras, (*vzjalis' pod ruki*), avant de partir cueillir des framboises. La répétition non fortuite du même verbe faite par le narrateur leur attribue *in fine*, la condition d'objet, (*vzjat' kosu, ruki*).

Le froissement de l'étoffe dont le léger crissement est similaire à celui de l'herbe quand elle est coupée, souligné par les allitérations en z, s, et en v (*vzjala, vsmaxnula i zaputala, sereznaja, sestra, kosu, vonzila, v zemlju, sestry, vzjalis', v trave*) et répond en écho aux vélaires et aux gutturales, (*anemicnye i bolenznenno-polnye blondinki, let*

šestnadcati-seminadcati, v belyh platjah, porazitel'no pohože drug na druga), au-delà du symbole de fragilité, est métonymie de ces jeunes filles qui se consomment sous nos yeux, reflet de leur vie déjà condamnée. Faut-il voir dans la faux, la mort qui s'avance à grand pas, et assimiler, dès à présent, ces deux frêles adolescentes à des anges vêtus de blanc ?

Cehov ne semble cependant pas novateur en matière d'élégance féminine et paraît se soumettre au code vestimentaire conventionnel que dicte son époque. En aucun cas, il ne vêt de tenues extravagantes les jeunes femmes de sa fiction, il prend un malin plaisir à ne pas les faire se démarquer des autres, ce qui tend d'ailleurs à les faire se fondre davantage encore dans la quotidienneté.³³

Il est intéressant de remarquer que l'auteur ne décrit jamais les jeunes filles vêtues du costume national, cette robe portée dans tous les milieux de la société et plus particulièrement par les paysannes qui possédaient rarement autre chose, s'éloignant ainsi de la représentation réaliste des Ambulants. À l'inverse de ce que fera Bunin, son grand admirateur, Cehov ne mentionne jamais cette robe ni le sarafane si coloré qui inscrirait les jeunes femmes dans une russité de bon aloi qui enchanterait les lecteur et les slavophiles toujours tentés de ferrailler contre les occidentalistes en matière de gardien des coutumes.

La seule transgression à ce non-dit vestimentaire est, cependant, le corset. Cette cuirasse qui enserre la taille jusqu'à la pamoison, reflet de la caste à laquelle on appartient, coupe le monde en deux parties, celle où on le porte et qui signifie que l'on a des avoirs et l'autre, constituée pour la majeure partie, par les paysannes, les pauvres femmes qui travaillent dans les champs.

³² P.S.S., *Jour de fête, Imeniny*, paru dans *Severnyj Vestnik*, novembre 1888, n° 11.

³³ Cehov se soumet au code vestimentaire que dicte chaque époque. Son ami Isaac Levitan, (1860-1900), qui a fait partie du groupe des Ambulants puis l'a quitté pour des raisons de divergence artistique et dont l'art est empreint de douleur et de joie et reflète la vie sociale la vie de son temps, a laissé un paysage sur lequel une jeune femme promène sa mélancolie au détour d'un chemin forestier. Ce tableau a été peint en 1879 à Sokolniki mais sans y faire figurer la jeune femme qui aurait été « rajoutée » par le propre frère de Cehov, Nikolaj, peintre lui aussi et ami de Levitan. La jeune femme porte une robe noire à la mode européenne à la taille très pincée et des manches « gigot ».

Lorsque le narrateur mentionne le corset que Lipa (*Dans le ravin*) porte pour la première fois le jour de son mariage, c'est pour montrer à quel point on a endimanché la petite paysanne nécessiteuse qui a le bonheur d'entrer dans une famille de commerçants. Ou lorsqu'un autre narrateur, ironique quant à lui, décrit les femmes vieillissantes et bourgeoises, il n'oublie jamais de mentionner ce rempart qui pince les tailles épaissies, et montrer si besoin en était, l'envie de paraître de ces femmes qui jouent à la dame³⁴.

Pièce vestimentaire incontournable au dix-neuvième siècle, il entrave sans exception, les jeunes femmes des « bons » milieux, il brouille les comportements et crée *de facto*, des femmes nouvelles, différentes dans leur façon d'être ou surtout de ne pas être. Pour elles, il est là depuis l'enfance avec tout ce qu'il sous-entend de souffrances tues et cachées. Ainsi Ol'ga (*Jour de fête*), préfère être enserrée et étouffée plutôt que de montrer sa future maternité, symbole lourd d'un refus inavoué du lien qui la lie encore à son mari dont elle se détache inconsciemment.

Véritable rempart qui protège le corps, le corset est ainsi une camisole qui torture sans relâche et éloigne la vie. Il ne fait pas que pincer la taille, ni mettre en valeur sa puissance érotique, il ne fait pas qu'élargir les hanches, il mutile le corps et l'âme, il impose en effet une façon de se tenir, proscrit certains espaces, interdit certains gestes, en rend d'autres pénibles et fonctionne comme une entrave à tout effort rentable donc dégradant.

Après le repas de fête, composé de huit plats et qui s'était éternisé en conversations, Ol'ga Mihajlovna, propriétaire des lieux, sortit dans le jardin. L'obligation qui lui était faite de sourire constamment et de soutenir la conversation, le bruit des plats entrechoqués, la balourdise de la domesticité, les interminables intervalles durant le repas, et son corset qu'elle avait mis pour cacher aux invités sa grossesse, l'avaient éreintée jusqu'à l'épuisement. (Jour de fête, chapitre 1, VIII, p. 167)

³⁴ P.S.S., *L'héroïne est Madame, Geroj – Baryn'ja*, paru dans *Oskolki*, N° 23, 4 juin 1883, signé A.Cehonte.

Dans ces toutes premières lignes du récit, le narrateur vit de l'intérieur le drame qui va se jouer entre les obligations mondaines ressenties comme une charge, la rondeur du ventre cachée et donc niée grâce au subterfuge du corset, et le jardin dont la jeune femme espère qu'il va être pour elle, un retour à l'Eden.

Placé sur le même plan grammatical que les tourments de la journée, (*l'obligation de sourire sans discontinuer et de soutenir la conversation, le bruit de la vaisselle entrechoquée, la balourdise de la domesticité, les intermèdes interminables durant le repas*), appartenant tous à la sphère lexicale de la ludicité et de la prosaïcité, et par là-même de la vie, le corset que la jeune femme porte non pour avoir la taille fine et ainsi se rattacher à cette même ludicité, n'a qu'une valeur privative, (*elle voulait cacher sa grossesse à ses invités*). Il atteint alors une dimension symbolique du refus de la vie car il la « cache » et plonge la jeune femme dans un premier mensonge existentiel.

Point n'est alors besoin de laisser filer son imagination, on ne peut que constater : la jeune femme enserrée dans cet étau ne peut plus respirer, ni bouger. Il lui est impensable de marcher vite ni même de courir. Tout élan spontané est donc condamné, brisé, anéanti. Le souffle court, la poitrine oppressée, la taille étranglée, la jeune femme se tient droite en toute circonstance. Pour montrer, quand elle le peut, son trouble, il ne lui reste que les bras et le visage. Sa voix ne porte pas, elle ne peut que murmurer, soupirer. C'est ainsi que ses moindres pensées meurent sur ses lèvres et gardent l'empreinte d'un simple bruissement. Entre les mots, il faut reprendre son souffle. Cette respiration, si ténue qu'elle faiblit à chaque instant, donne ainsi au phrasé un *tempo* bien particulier.

Pour un aussi grand bonheur que d'être écrivain, je supporterais l'inimitié des miens, le besoin, la désillusion. (La Mouette, Nina, acte 2)

Je m'envolerai, oiseau libre, de chez vous tous, loin de chez vous, loin de vos figures endormies, de vos conversations. (Oncle Vanja, acte 3)

La jeune femme ne peut en aucun cas se jeter dans les bras de celui qu'elle aime peut-être, le retenir et encore moins se rouler par terre comme le font si volontiers les jeunes actrices dans les nouvelles mises en scène modernes qui oublient dans leur

relecture contemporaine, les racines dix-neuvième siècle, la respiration si spécifique de la musique tchékhovienne.³⁵

Tout sentiment ne peut être que « rentré », la joie comme le malheur, l'horreur comme le bonheur. Les mains et les regards baissés trahissent seuls les émotions. La pudeur bourgeoise du XIX^e siècle n'explique cependant pas tout. Il s'agit avant tout d'attiser le désir de l'homme devant cette femme cachée mais d'offrir également l'image d'une femme tenue à l'abri des miasmes et de la boue extérieurs, d'un être essentiellement fragile, amolli, évanescent, quasi invalide, perpétuant le prestige de l'oisiveté. Ainsi la jeune femme n'est-elle plus femme mais marionnette entre des mains bien plus puissantes qu'elle.

La robe est masque. Sous les flots de mousseline, de guipures, de bouillons et de fleurs, elle fait partout obstacle à la vue et au toucher, elle ensevelit l'âme de la jeune fille. En effet, l'uniformisation qui tend à gommer les différences, l'uniformité qui devient la règle, est une première et non des moindres, mise au pas de la jeune fille. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. La robe et ses accessoires vont jouer le rôle de sésame en société, dans ce microcosme régi par des codes où toute transgression est aussitôt perçue comme un facteur de trouble, de mauvais goût, de relations suspectes. Dans la morale victorienne qui régit l'Europe toute entière on a en effet bien vite fait de porter un jugement décisif et péremptoire sur la façon de s'habiller qui peut porter la honte dans une famille, et qui distingue de façon catégorique les femmes de la bonne société des cocottes entretenues, les boulangères des institutrices.

Ainsi la robe a-t-elle une importance primordiale dans la vie de chaque jour car elle dresse un barrage social entre les personnes. Jalon discret, méticuleux, sans avoir

³⁵ *La Cerisaie*, mise en scène par Peter Brook au théâtre des Bouffes du Nord, Paris, en mars 1981, puis successivement par Jacques Lassalle à Oslo, Stéphane Braunschweig, Strehler à Milan, Peter Stein, Peter Zadek, Mladenova et Dobtchev à Sofja. Dans ces mises en scène, les acteurs s'assoient par terre, et chez Peter Zadek, ils se déshabillent ou même miment des scènes de coït (ceci concerne les domestiques) devant les spectateurs, in Georges Banu, *Notre Théâtre, La Cerisaie*, Actes Sud, 1999.

Les Trois Sœurs, mise en scène Kristof Martaler, au théâtre « Volksbühne » Berlin, 1997, et 2005, Théâtre des Gémeaux, mise en scène de Declan Donnellan.

La Mouette, Théâtre Daniel Sorano de Toulouse, janvier 1978 et Théâtre de l'Odéon, Paris, cf. Introduction.

Platonov, Ivanov, théâtre de Bobigny, mars 1995. Les acteurs jouaient en costumes modernes qui leur permettaient de jouer dans une gestuelle moins guindée qu'à l'époque de Cehov.

l'air de rien, elle tisse des réseaux ténus à l'aide d'indices qui semblent ne pas dire grand chose mais permettent de tout comprendre sans avoir attendu jusqu'à la fin du récit.

La ceinture verte que la jeune Nataša porte à sa première venue dans la maison des Prozorov en est l'exemple porté à son paroxysme (*Les Trois Sœurs*), les robes d'Arkadina lui font croire qu'elle fait plus jeune que Maša (*La Mouette*), l'exigence d'Ol'ga lorsqu'elle demande à son mari de lui rapporter sa robe en tulle rose prend tout son sens et montre d'une part la futilité de la jeune femme et d'autre part, la bonté sans limite de Dymov, son mari (*La Cigale*), et la robe grise d'Anna, la dame au petit chien, montre par sa simplicité, la simplicité d'Anna (*La Dame au petit chien*).

La couleur choisie n'a pas moins d'importance. Elle est le reflet de l'éducation et porte en tant que telle une symbolique qui vient du fond des temps et qui s'associe à la psyché de celle qui la porte.

Le rose, couleur de fraîcheur rythme les apparitions de jeunes filles de milieu modeste lorsqu'elles accèdent à un milieu social différent du leur. Il souligne la première apparition de Nataša dans la maison des *Trois Sœurs*, l'arrivée de Lipa dans sa belle famille (*Dans la combe*). L'examen de passage qui s'en suit, condescendant pour l'une et proche de la foire aux bestiaux pour l'autre, est lourd de contre promesses, et le rose montre toujours avec éclat un décalage social qui entraîne une cassure et met en place la tragédie. Dans le récit *La Cigale*, lorsque la jeune Ol'ga, mariée au médecin Dymov, cherche ainsi à s'introduire dans un milieu surfait, elle porte, elle aussi, une robe rose.

Mais Dymov, que vais-je mettre pour aller à l'église ? dit Ol'ga en faisant une grimace éplorée. Je n'ai rien ici, littéralement rien ! Ni robe, ni fleurs, ni gants... Tu dois me sauver la vie. Si tu es là, c'est que le destin lui-même te commande de me sauver. Prends les clefs, mon chéri, rentre à la maison, et prends dans le placard ma robe rose. Tu te la rappelles ? C'est la première... Et puis, dans le cagibi, par terre à droite, tu verras deux cartons. Ouvre celui d'en haut, c'est plein de tulle, de tulle et de tulle, et de toute sorte de chiffons, et dessous il y a les fleurs. Fais attention en prenant les fleurs, mon mignon, essaye de ne pas les froisser, et après, moi, je choisirai. Et achète-moi des gants. (La cigale, VIII, p. 14)³⁶

³⁶ P.S.S., *La Cigale, Poprigunja*, paru dans *Sever*, n° 1 et 2, Janvier 1892.

Le rouge est pour Cehov - et en cela, il rejoint les autres artistes - la couleur de la passion, de l'amour, de l'affection, de la jeunesse. Elle est aussi celle du sang, du crime, de la colère et de la honte. En 1884, dans *Un drame à la chasse*,³⁷ texte assez mal connu et pourtant d'importance, le rouge assume toutes ces nuances à la fois. Dans ce travail expérimental, dont le genre est exceptionnel dans l'œuvre, la couleur rouge est référencée plus de soixante fois, et les nuances correspondantes de rouge dégradé, cinquante-huit fois³⁸.

Les mots « tache rouge » (*krasnoe pjatno*) décrivent ainsi Ol'ga dès qu'elle apparaît la première fois. Suivant ce procédé métonymique, de la première apparition à la dernière, le lecteur apprend ainsi qu'Ol'ga est habillée de rouge, des pieds à la tête, bas compris, ce qui a l'effet d'attirer immédiatement Zinov'ev, son futur amant et meurtrier, dès leur première rencontre. Ol'ga est ainsi assimilée plus de vingt fois à une tache rouge puis à l'appellation de « jeune fille en rouge » (*Devuška v krasnom*).

Cette couleur ne reflète pas seulement son naturel énergique et passionné bien que fragile. N'a-t-elle pas peur de l'orage parce qu'il a tué sa mère ? Nouveau petit Chaperon Rouge, cette jeune fille vivant dans une chaumière perdue au fond des bois est elle aussi, prompte à désobéir, prête à tous les excès... jusqu'à ce que mort s'en suive au cours d'une partie de chasse. Suivie, épiée par un amant jaloux, fou qu'elle ne lui appartienne pas bien qu'elle l'aime, possédé par la passion, il lui porte le coup fatal dans une clairière. Les arbres verts montent la garde autour de la tache rouge habillée de

³⁷ P.S.S., *Drame à la chasse*, ou *Drame de chasse*, *Drama na ohote*, paru dans *Novosti Dnja*, du 4 août 1884 au 25 mars 1885. Ce récit ne fit pas partie des œuvres complètes éditées par Marks.

Retrouvé à l'époque soviétique et publié dans l'édition en treize volumes des Œuvres complètes de Cehov parue à partir de 1930, *Drame de Chasse* a été largement diffusé en Russie et dans toute l'Europe, et a été l'objet de commentaires multiples.

Novosti Dnja est un journal auquel Cehov a collaboré en 1883 alors qu'il terminait ses études de médecine. Il se faisait peu d'illusions sur lui et l'appelait *les Poubelles du Jour*, et il y travaillait pour pouvoir faire vivre sa famille et finir de passer ses examens.

Il convenait d'ailleurs de la mauvaise qualité des journaux dans un article paru dans *Oskolki* : « *Nos journaux se divisent en deux camps ; les uns effraient le public par leurs éditoriaux, les autres par leurs romans... On lit et on reste hébété. L'effroi vous prend à penser qu'il existe des cervelles assez effrayantes pour donner naissance à des « parricides », des « drames ». Les assassinats, les actes de cannibalisme, les millions perdus au jeu, les fantômes, les prétendus comtes, les châteaux forts en ruine, les hiboux, les squelettes, les somnambules... Dieu sait encore ce que peuvent encore engendrer les irritations de cette pensée prisonnière et imbibée d'alcool. L'intrigue est effrayante, les personnages sont effrayants, la logique et la syntaxe sont effrayantes, mais le plus effrayant de tout, c'est l'absence de connaissance de la vie.* »

³⁸ Leonard A. Polakiewicz, « Color in the Works of Anton Chekhov », [« Les couleurs dans l'œuvre d'Anton Cehov »], in *A.P. Cechov, Werk und Wirkung, Vorträge und Diskussionen*, Hrsg. von Rolf-Dieter Kluge, Wiesbaden, Harrassowitz, München, 1990, pp. 147-179, opus déjà cité, (205).

noir à l'occasion de la chasse et nous font penser à Nastassja Filopovna tuée par Ragožin, et qui repose dans la chambre aux rideaux verts (Dostoevskij, *L'Idiot*).

Ici, comme toujours, la couleur est un signal, elle annonce un thème. Répétée, elle devient signe. Dans le récit, où le rouge et le vert³⁹ ne cessent de se fondre et de se superposer, il est intéressant de remarquer que la couleur donne un ton particulier aux événements qui se déroulent sous nos yeux et à la psychologie des personnages.

Faut-il alors parler de symbolique des apparences, et de la couleur dans l'œuvre de Cehov ? Bien qu'il faille rester prudent comme toujours dans ce genre d'assertion, il est bon de relever néanmoins les coïncidences frappantes qui placent ainsi la création tchékhovienne en descendance directe des plus grands poètes, et en corrélation avec les peintres.

Lorsqu'ils sont associés, le rouge et le vert, nous dit en effet Kandinskij, donnent le gris, couleur dominante de *La Dame au petit chien*, gris du non-espoir, de l'enfermement, gris de la robe d'Anna mais aussi de la palissade qui entoure sa maison... Dans son livre *Du spirituel dans l'art* écrit en 1912, V. Kandinskij propose un commentaire sur le gris qui peut être une aide précieuse dans l'analyse de l'œuvre de Cehov :

Le gris est l'immobilité sans espoir. Il semble que le désespoir, à mesure que la couleur s'assombrit, l'emporte. L'étouffement devient plus menaçant. Il suffit d'éclairer le gris pour que cette couleur qui contient de l'espérance cachée s'allège, s'ouvre aux souffles qui la pénètrent. Un

³⁹ Une seule fois dans le récit, la jeune Ol'ga porte une robe verte, le jour où elle va au marché et où l'auteur l'associe à un serpent. La jeune fille est dorénavant corrompue par l'argent, elle ne pense qu'à l'aspect matériel des choses et va bientôt donner ses faveurs au Comte dès lors qu'elle a compris que Zinov'ev n'est pas riche. Le jour de sa mort, elle porte une tenue de chasse noire, signe de la mort dans les civilisations occidentales.

Ljubov', dite Ljubka, porte elle aussi, un fichu vert sur sa robe rouge (*Les voleurs*).

Le vert dans l'œuvre de Cehov signifie toujours quelque chose de démoniaque, il est toujours associé à la méchanceté, à la vulgarité : pour exemple, nous prendrons très rapidement la ceinture verte de Nataša (*Les Trois Sœurs*), les yeux verts du père d'Ol'ga qui est fou (*Un drame à la chasse*), la robe verte d'Aksinja (*Dans la combe*) qui l'assimile à un serpent (*Dans le ravin*), les fenêtres aux reflets verts lorsque l'artiste n'a plus l'espoir de retrouver Misjus (*Une maison avec un attique*).

Le jaune a également une connotation dépréciative et est peu employé dans les textes. Il est intéressant de constater qu'il est en particulier employé dans le récit *Une crise de nerfs* pour désigner le divan des prostituées et rappelle le ticket jaune dont elles étaient munies, preuve de ce qu'elles étaient enregistrées à la police.

*tel gris naît du mélange optique du vert et du rouge, mélange spirituel de passivité comblée et d'activité dévorée d'ardeur.*⁴⁰

C'est de gris sans espoir qu'est entouré le *Drame à la Chasse*. L'atmosphère policière du récit, proche du genre du *thriller*, est d'abord menaçante puis devient vite étouffante lorsque l'on avance dans la lecture. La mort annoncée place ainsi la coloration noire en écho au rouge, et donne un gris très profond. Elle répond enfin au personnage de Zinov'ev pour qui le monde se limite au noir et au blanc, donc au gris.

Le gris, ce mélange de vert et de rouge, est aussi la couleur dominante de la création artistique de cette époque lorsqu'il s'agit de portraits féminins, comme si les différentes écoles picturales avaient été influencées par l'atmosphère délétère de ces années *fin de siècle*.

Matisse, Gauguin, Van Gogh, l'Avant-garde russe juxtaposent ainsi le vert et le rouge, le superposent, et les touches rouges des fonds et des robes se heurtent au vert des pommettes, des nez, des joues donnant à voir une peinture colorée et terne à la fois, une couleur arbitraire qui vide de son sens toute tentative de reproduire le réel et d'imiter les couleurs naturelles sur la toile. Matisse va plus loin encore lorsqu'il peint une série de visages gris, cerclés de noir, bouche noire, yeux noirs, costume gris. Les seules taches de couleurs étant une écharpe rouge et un chemisier vert.... le tout sur fond gris.

Soeurs jumelles de l'œuvre de Cehov, ces représentations artistiques nous aident à deviner les femmes souvent jeunes, prises dans la grisaille des jours sans fin, prisonnières d'un temps immobile, contracté, rétracté qui nie la réalité extérieure pour faire valoir de la sorte la réalité intérieure qui attire l'auteur. C'est ainsi que Cehov consomme, de même que les peintres, une rupture radicale avec la représentation

⁴⁰ V.Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Piper, München, 1912. Cité in V. Kandinsky, [*Du spirituel dans l'art et la peinture en particulier*], Bibliothèques Médiations Denoël-Gontier, Paris, 1971, p. 130, (411).

traditionnelle de la femme, idéal romantique de grâce et de beauté qui a encore cours dans la Russie du début du XX^{ème} siècle.

Les robes blanches et noires, univers du *Lac des Cygnes* de l'ami Cajkovskij, sont cependant la «patte» de Cehov, le blanc est la couleur fétiche pour décrire les jeunes femmes. Ainsi Nina (*La Mouette*), Sonja (*Oncle Vanja*), Saša (*Ivanov*), Irina (*Les Trois Sœurs*), Liza (*Une visite de routine*), Nata et Vata (*Jour de fête*) portent-elles cette robe blanche dont la mousseline légère tout en plis, entre-deux et dentelles entoure leur pudeur, auréole leurs silhouettes d'un halo bienséant et vertueux qui ne concède rien aux convenances et ne permet aucune hardiesse.

Concept éthique autant qu'esthétique, cette robe sied à la jeune fille parce que sans provocation, sans impertinence, elle l'entoure d'une aura de discrétion, de vertu, de retenue, de pudeur, elle la voile sans jamais la dévoiler, et par sa monotonie, elle devient censure qui ôte la vie.

Liza portait sa robe de fête, toute blanche, des fleurs ornaient sa chevelure, elle était pâle et languide. (Une visite de routine, X, p. 85)⁴¹

Dès qu'il pense à la prochaine pièce qu'il veut écrire, Cehov imagine un univers blanc.

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.⁴²

Fantômes dans la brume givrée du petit jour, irradiés par le pâle soleil printanier, ombres ténues qui tendent au fantastique sous l'effet du printemps revenu à l'hiver, les robes ont la légèreté d'un souffle, souffle de vie ou plutôt de mort. La couleur blanche a ainsi une signification double. Les fleurs qui couronnent les têtes sans visage, ces robes

⁴¹ P.S.S., *Une visite de routine*, *Slucaj iz praktiki*, paru dans *Russkaja Mysl'*, livre XII, décembre 1899

⁴² P.S.S., *pis'ma*, XI, 3990, lettre à Stanislavskij, 5 février 1903.

sans la volupté des corps, sont ainsi la seule preuve tangible d'une immanence qui relie ces formes à la fugacité du temps, à leur appartenance au cosmos.⁴³

La blancheur désignée sous toutes ses formes montre alors chez Cehov la vie légère comme la mousseline des robes ou mousseuse comme les fleurs, condamnées à périr promptement sitôt qu'écloses, âmes errantes des esclaves qui ont planté le jardin. Dans son esprit, les jeunes filles ne sont-elles pas aussi des fleurs ? ne sont-elles pas aussi fragiles, leur beauté n'est-elle pas aussi éphémère que celle de ces bourgeons lourds de promesses et qui s'étiolent lorsqu'on n'a pas pour eux les soins qu'ils exigent et qu'ainsi on laisse croître ronces et épines ?

Ce blanc n'est-il pas aussi linceul, celui de la vie perdue d'avance ? Privées de l'extériorité qui en ferait des êtres uniques, se ressemblant l'une l'autre comme Nata et Vata (*Jour de fête*) ou les deux sœurs du récit *À la campagne*, (*V Usad'be*⁴⁴) toujours prises collectivement (*oni*), sans existence et sans essence par voie de conséquence, sont vouées à une mort psychologique et spirituelle, à une lente asphyxie qui les étouffe, elles s'ensevelissent dans le quotidien envahissant de la vie provinciale et ce, sans que quiconque en ait déjà conscience, la récurrence des adjectifs qualificatifs *strogaja, serieznaja*, des géronatifs *ne ulybajas'* les concernant, n'étant pas fortuite.

Le blanc est-il alors lié à la lancinante question de la femme, du sacrifice de sa vie intérieure et future que l'on fait si aisément d'elle et à sa place ?⁴⁵

Cehov ne choisit-il pas ce blanc dans un rapprochement peut-être inconscient avec la vierge antique drapée dans sa tunique immaculée, choisie puis sacrifiée sans remords pour le plaisir des dieux et la paix de sa famille ? Pouvons-nous faire un rapprochement par delà le temps et les circonstances entre les jeunes filles tchékhoviennes et Antigone ou Iphigénie subissant la dure loi de la société patriarcale

⁴³ P.S.S., *pis'ma*, III, 648, lettre à Suvorin, 4 mai 1889, « *Les troncs des pommiers, des poiriers, des cerisiers et des pruniers enduits de blanc, habillent tous ces arbres d'une blancheur qui ressemblent à des promesses le jour de leurs noces : robe blanche, fleurs blanches, vision d'innocence et honte d'être regardées* ».

⁴⁴ P.S.S., *À la campagne*, *V Usad'be*, paru dans *Russkie Vedemosti*, N° 237, 28 août 1894.

⁴⁵ W. Kandinskij, opus déjà cité, « Le blanc que l'on considère comme une non-couleur...est comme le symbole d'un monde où toutes les couleurs, en tant que propriétés de substances matérielles, se sont évanouies....Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu...Ce silence n'est pas mort, il regorge de possibilités vivantes...C'est un rien plein de joie juvénile ou, pour mieux dire, un rien avant toute naissance, avant tout commencement. », (411).

grecque, nous est-il possible de voir dans les jeunes femmes tchékhoviennes de nouvelles vestales vêtues de blanc ?⁴⁶

Chez l'auteur, le blanc donne le vertige et évoque celui que l'on éprouve lorsqu'on regarde le tableau de Malevic, *Le Carré blanc sur fond blanc*⁴⁷.

1.2. L'apprentissage de la docilité

La première approche que nous avons de la femme est donc tout d'abord «*a-visuelle* ».

De sa forme sans aspérités apparentes nous parviennent cependant après un temps plus ou moins long, des paroles qui touchent un peu plus avant notre imagination. Nos sens ainsi aiguisés nous permettent alors de mieux discerner cette femme et d'en faire un être humain à part entière.

Le discours prononcé par l'une et l'autre, pris en temps que tel, fait apparaître non pas un récit qui se déroulerait dans un temps chronologique mais un langage qui semble décousu et qui appartient à la même histoire. Souvent il donne l'impression que

⁴⁶ « La plupart des peuples ont fait du blanc la couleur de l'Est et de l'Ouest, c'est-à-dire de ces deux points extrêmes et mystérieux où le Soleil –astre de la pensée diurne- naît et meurt chaque jour. Le blanc, dans les deux cas est une valeur limite, de même que ces deux extrémités de la ligne de l'horizon. Il est couleur de passage, au sens auquel on parle de rite de passage : et il est justement la couleur privilégiée de ces rites, par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance. Le blanc de l'Ouest est celui de la mort, celui de l'Est est celui du retour. Tout le symbolisme de la couleur blanche et de ses emplois rituels découle de cette observation de la nature, à partir de laquelle toutes les cultures humaines ont édifié leurs systèmes philosophiques et religieux », in *Dictionnaire des Symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 125

⁴⁷ Kazimir Malevic (1875-1935), peintre russe. Après avoir subi l'influence du fauvisme, il vint à Paris (1911) où il pratiqua un style géométrique puis il évolua bientôt vers l'abstraction, appelée par lui suprématisme et dont il exposa les principes dans un manifeste rédigé avec Majakovskij (1915). Il fut nommé professeur à l'Académie de Moscou, puis déplacé à Leningrad vers 1922 où il fut interdit d'exposer.

« Le carré blanc sur fond blanc » est peut être-peint dès la fin de 1917. Cette peinture n'a été montrée publiquement qu'à la dixième exposition d'Etat en 1919. Le carré blanc sur fond blanc était à l'époque une performance technique : le carré lui-même n'est pas peint avec le même type de coup de brosse que le blanc qui l'entoure et c'est cela, plus que la différence des blancs, qui en fait le « dessin ». Dans le catalogue où Malevitch présentait ses tableaux blancs sur blanc, il se montrait plein d'allant et donnait libre cours à son lyrisme : « *J'ai trouvé l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du Suprématisme. J'ai vaincu la doublure du ciel coloré après l'avoir arrachée, j'ai mis les couleurs dans le sac ainsi formé et j'y ai fait un grand nœud. Voguez : L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous* ». (*Ecrits II*, Nouvelle édition revue et augmentée, Ivrea, p. 84).

les traits saillants de la personne ont été modelés, comme si on avait voulu rogner le caractère après avoir uniformisé l'apparence.

Par bribes remontent ainsi à la mémoire l'éducation reçue, le temps sans fin ni commencement, ce temps, témoin d'un passé souvent élégiaque qui a prévalu pendant des années, temps arrêté, suspendu et qui a plongé la femme dans un monde hors du monde.

Irina - Quand je me suis réveillée ce matin, que j'ai été levée et lavée, il m'a semblé soudain que tout était lumineux pour moi et que je savais comment il convenait de vivre. (...) Mon Dieu, ce n'est pas tout que d'être un être humain ! Mieux vaut être un bœuf, un simple cheval, et travailler que d'être une jeune femme qui se lève à midi, boit son café au lit, et met deux heures à sa toilette. (...) et si je ne me lève pas de bonne heure désormais et ne fais rien, retirez-moi votre amitié, Ivan Romanovic. (Les Trois Sœurs, acte 1, XIII, p. 123)

La première apparition de la jeune fille dans la fiction tchékhovienne devrait renvoyer aux années de *fin de siècle*, où déjà se dressent des jeunes femmes qui travaillent et étudient. Bien des jeunes filles s'émancipent⁴⁸ ou rêvent de le faire, or la création tchékhovienne semble privilégier l'image d'une jeune femme d'un autre temps, celui de Puškin, lorsqu'il s'agissait avant tout qu'une jeune fille ne se fasse pas remarquer par sa façon de se conduire, et encore moins par son talent qui eût pu la différencier des autres.

Le conformisme semble s'imposer dans les portraits des jeunes femmes, trait qui n'est pas propre à la Russie mais à l'Europe tout entière où le brillant d'une carrière quelle qu'elle soit est dévolu à la seule gente masculine. Ce comportement signale moins une gêne ou un malaise dû à l'absence d'égalité de situation qu'un jugement lié à des règles morales et sociales. La non-acceptation du code social de la part du personnage féminin est encore considérée par toute la société comme une anomalie, et

⁴⁸ Dans une communication très intéressante, «The Superfluous Man and the Necessary Woman : A « Re-vision », [« L'homme superflu et la femme nécessaire : une re-vision »], paru dans *The Russian Review*, vol. 55, April 1996, Jehanne M. Geith analyse avec beaucoup de sérieux la situation des femmes artistes au dix-neuvième siècle en Russie, le déni qui leur est fait, et la manière dont elles procèdent pour contourner les interdits, subvertir les paradigmes dans le domaine de la littérature par exemple. Elle prend pour son analyse le rôle joué par Evgenija Tur par le biais de son livre *Antonina*, (1851) écrit en réponse au *Journal d'un homme superflu* de Turgenev. Tur décrit une jeune femme dans les différents rôles dévolus par la tradition à une femme, ce qui montre la richesse de la jeune femme confrontée à un homme superflu. L'appellation « femme nécessaire » donnée par Jehanne Geith est pleinement justifiée pour décrire ces jeunes femmes qui se battent pour exister. pp. 226-244, (367).

est sévèrement blâmée. L'attitude des personnages est ainsi profondément liée à une forme de société où la femme doit rester secrète même pour son mari, où elle est encore considérée comme dépendante de l'homme, femelle plutôt qu'être humain. La conscience collective garde encore bien en mémoire tous les préceptes véhiculés par l'Église depuis le Moyen-Âge et repris par le pouvoir en place qui fait de la femme un peu trop intelligente un être suspect.

Parce qu'elle lui est encore mystérieuse du point de vue biologique, surtout lorsqu'elle porte la vie, parce qu'enfin il ne maîtrise pas tout à fait sa psychologie, l'homme préfère voir en elle un être manipulable, fouettable et humiliable. L'éducation perpétrée a fait de lui un être misogyne bien décidé à garder ses prérogatives. Ainsi dans le récit *Ariadna*, le jeune Šamohin dit-il tout haut ce que beaucoup pensent tout bas, et dans l'œuvre de Cehov, on retrouve la satire de Molière.

Šamohin - À peine sommes-nous mariés avec une femme ou vivons-nous avec elle, il suffit de deux ou trois ans pour que nous nous sentions déjà désappointés, déçus ; nous en rencontrons d'autres, et c'est à nouveau la déception, de nouveau l'horreur, et, à la fin des fins, nous nous assurons que les femmes sont trompeuses, mesquines, vaines, injustes, ignorantes, cruelles, - bref, que non seulement elles ne nous sont pas supérieures, mais qu'elles nous sont infiniment inférieures, à nous autres hommes. (X, p. 108)⁴⁹

Dans les récits humoristiques des premières années comme dans les œuvres de la maturité, la jeune femme a reçu une formation *minima* approuvée par tous.

Lorsqu'elle est une jeune fille de bonne famille, elle a suivi les cours de l'Institut. Elle y est entrée à l'âge de huit ans pour revenir chez ses parents, l'année de ses dix-huit ans. Elle est une « demoiselle », *barišnja*.⁵⁰

⁴⁹ P.S.S., *Ariadna*, paru dans *Russkaja Mysl'*, kniga XII, décembre 1894.

⁵⁰ Les ordres impériaux sont formels et stricts et limitent les pouvoirs des instituts. Le tsar lui-même se pose en modèle de la famille traditionnelle, et son ministre Pobedonoscev, procureur du Saint Synode, n'hésite pas à dire que « ceux qui veulent éduquer les femmes ne se rendent pas compte qu'ils sapent les institutions sacrées de la Sainte Russie, l'Église, l'État, la Propriété et la Famille ». in Richard Stites, « *Women liberation's movement in Russia, Feminism, Nihilism, Bolshevism* », [*Le mouvement de libération de la femme en Russie, Féminisme, Nihilisme, Bolchevisme*], 1860-1930, Princeton, 1978, p. 158, (407).

« La jeune fille doit savoir et comprendre que son destin est de se soumettre à un mari et non de le commander. Elle doit seulement assurer son bonheur et gagner l'amour et le respect des autres... en remplissant ses devoirs envers sa famille. » in Ruth Dudgeon, « *Women and Higher Education in Russia, 1885-1905* » [Les femmes et les études supérieures en Russie, 1885-1905], George Washington Dissertation, 1975, p. 10, (354).

Dans la vénérable et vénérée prison qu'est cet institut, on a préservé la jeune fille de toute influence extérieure, on l'a cloîtrée dans un isolement voulu où les « vitres étaient mêmes enduites de graisse, pour que la jeune fille ne puisse rien voir du monde extérieur ». ⁵¹ Tout lien avec la famille a été rompu, car l'Impératrice Marie ⁵² a toujours pensé en son âme et conscience que « l'on doit préparer les filles à la solitude et [qu]'il faut leur apprendre qu'elles peuvent vivre avec n'importe qui du moment qu'il est honorable. » ⁵³

Le conditionnement nécessaire à un hypothétique bonheur futur, ce que l'on appellerait aujourd'hui le formatage psychologique, est bien réel. Car la question est d'importance et semble échauffer les esprits, et faire ainsi la une des journaux. Le Prince Meščerskij écrit d'ailleurs dans les colonnes de son journal *Graždānin* que « les études tuent les sentiments de la femme et la sortent de son cercle familial, alors que c'est seulement dans le cercle familial qu'une femme peut remplir ses devoirs naturels en tant que fille, femme et mère. Assister à des cours ruine sa modestie et sa décence et implique la dégénérescence de sa sensibilité morale. » ⁵⁴

À la mise au pas vestimentaire, qui appauvrit les personnalités et les caractères en gommant les différences physiques correspond ainsi une autre mise au pas. L'institut joue le rôle d'antichambre de l'apprentissage de la docilité. L'oeuvre de Cehov reflète parfaitement le dessein de la société qui consiste à enseigner des mièvreries aux jeunes filles de milieu privilégié, ce qui a pour but de faire perdurer l'infantilisme requis, symbole de bonne éducation et d'obéissance. La décoration, le maintien et la danse, les langues étrangères enfouissent au plus profond d'elles-mêmes toute velléité de réflexion et une quelconque maturité. Les sciences, grandes absentes de cet enseignement, donnent en effet trop de rigueur intellectuelle, elles demandent trop d'investissement, et sous-entendent surtout une approche positiviste qui entraînerait une perte de la foi.

⁵¹ Barbara Alpern, *Mothers and Daughters*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 25, (357).

⁵² Impératrice Marie, (Mar'ja Aleksandrovna), 1841-1880, épouse d'Aleksandr II, fille de Louis II, grand duc de Hesse.

⁵³ *Domostroj po rukopisjam Imperatorskoj Publicnoj Biblioteki*, St Petersburg, 1867. Le *Domostroj* est un recueil de lois qui régissent la vie de la famille dans la Russie ancienne.

⁵⁴ Journal «*les Citoyens*», N° 312, 1878. Le Prince Meščerskij en est le rédacteur en chef et son propriétaire. Ce journal est réactionnaire et antisémite.

*La sœur cadette, Ženja que l'on appelait Misjus, se taisait pendant qu'on parlait du district. Elle ne participait pas aux conversations sérieuses ; dans sa famille, on ne la tenait pas encore pour adulte.
(..) Misjus chérie, (Misjus'ka) va-t-en, dit Lida à sa sœur, trouvant manifestement mes discours dangereux pour une aussi jeune fille. (La maison avec un attique, X, p. 176)*

Dans ce récit écrit à la première personne, l'artiste-personnage expose les événements qui se sont passés quelque six années auparavant, sa séparation de la jeune fille qu'il aimait après que la sœur aînée en ait décidé. Narrateur autodiégétique selon la typologie de Gérard Genette⁵⁵, il est ainsi non seulement le responsable omniscient de la conduite de la narration mais aussi la source de perceptions et d'appréciations subjectives.

Sous son discours filtre une ironie que seule peut rendre la focalisation interne du regard porté sur les tourments qu'il a vécus, la réprobation vis-à-vis de l'attitude de la sœur aînée envers sa jeune soeur nommée à cet instant par le diminutif Misjus'ka à la tonalité très enfantine, chassée des discussions jugées trop sérieuses et ainsi renvoyée à ses habituelles distractions répétées jour après jour : la cueillette des cerises, (*nous nous promenions ensemble, nous cueillions des cerises pour faire des confitures*), des champignons, (*Ženja arriva avec un panier...Nous ramassions les champignons, les promenades en barque, les parties de croquet ou de lawn-tennis*) et surtout la lecture de romans sans doute choisis avec soin.

⁵⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions Le Seuil, 1972, pp. 252-253, (293). Genette distingue deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Il nomme premier type, hétérodiégétique, et le second, homodiégétique. Il faut donc distinguer à l'intérieur du types homodiégétiques deux variétés : l'un où le narrateur est le héros de son récit, et l'autre, où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être un rôle de témoin. Pour la première variété, nous réserverons le terme qui s'impose, d'autodiégétique.

A.P.Cudakov, *Poëtika Cehova*, Moskva, Nauk, 1971, p. 33, (28) emploie une autre terminologie. Il se place du point de vue « optique » (optičeskaja pozicija). Il divise l'œuvre de Cehov en trois périodes pendant lesquelles le narrateur adopte une position différente. Il remarque ainsi que le narrateur des débuts littéraires n'a pas un point de vue bien précis, que son regard saisit la situation dans son ensemble et d'une manière un peu abstraite. Celui de la deuxième période, celle qui va jusqu'aux années 90, reflète la voix du personnage le plus important du récit. Le regard de celui de la troisième période, devient plus complexe, et en même temps plus concret, il est libre de se déplacer dans l'espace même du récit et à chaque fois, Cudakov ajoute que le narrateur peut être « subjectif » (sub'ektivnyj), lorsqu'il montre sa sympathie ou au contraire, son antipathie aux personnages, ou « objectif » (ob'ektivnyj) lorsque le récit est vu du seul point de vue du personnage, en particulier dans les récits de 1888 à 1894. Alors qu'il était au départ, en retrait et laissait une place croissante aux personnages, il devient dès 1895, un personnage à part entière et perd tout caractère « d'objectivité », de neutralité. Il devient dans l'œuvre tardive, très proche de l'auteur et porte la discussion en son nom même.

*Après le dîner, Ženja s’étendait pour lire dans un fauteuil profond.(...)
 Levée le matin, elle saisissait aussitôt un livre et se mettait à lire, assise sur la terrasse dans un fauteuil profond, si bien que ses pieds touchaient à peine le sol, ou bien elle se cachait avec son livre dans l’allée de tilleuls, ou elle franchissait le portail et allait dans les champs. Elle lisait toute la journée, regardant son livre avec avidité, et c’est uniquement parce que son regard trahissait quelquefois la fatigue, l’hébétéude, et que sa physionomie pâlisait, qu’on pouvait deviner que cette lecture la fatiguait.(...)*

Ženja dont les cheveux s’étaient emmêlés et pâle d’avoir trop lu, leva la tête et dit comme pour elle-même mais en regardant sa mère :

- Maman, tout dépend de la volonté de Dieu, et se replongea dans sa lecture. (X, p. 179)

La répétition du verbe lire à l’aspect imparfaitif, indice de la durée et de la répétition, *citata*, (x 3) associée au substantif *ctenie* (x 3) repris par le narrateur-artiste dans les deux premiers chapitres du récit qui en comporte quatre, devient la caractéristique de la jeune fille, elle hausse la lecture au rang de compagnon de vie, seul moyen d’évasion et source de connaissance pour elle. Ces termes témoignent du maigre programme éducatif et l’oisiveté dans lesquels on laisse perdurer les jours de Misjus les uns après les autres.

Ainsi sous le couvert de l’amour porté à la jeune fille, l’hyperprotection dont elle est l’objet, cache, en réalité, une véritable ambition qui consiste à mettre la jeune fille sous le joug de la loi d’hommes et de femmes plus âgés et l’empêcher ainsi d’épanouir ses talents, ses désirs, de vivre selon sa vérité, d’être en fin de compte privée de reconnaissance et de liberté, drame que dénoncera plus tard le poète Marina Cvetaeva.

<i>?</i> t????? ??????a. M?? ???? ?? ????????? ????a ???????????, ??? ?? ??- ???? ? ???????? - ? ????	<i>Je ne suis qu’une fille. Mon lot Avant d’avoir un époux Ne pas oublier que partout est le loup, Et savoir que moi, je suis l’agneau.</i>
--	--

<i>?</i> ?????? ? ?????? ??????? ? ?????, ??? ???? , ?????? ???????, ?????? ? ?????? ?? ?????, ? ??????...	<i>Rêver d’un château enchanté Bercer, dorloter, faire sauter, D’abord ma poupée et après, Pas ma poupée mais à peu près...</i>
---	--

? ???? ???? ? ???? ????
 ?? ?????????? ??????
 ? ?????? ???????? – ?????
 ? ?,???? ? ? ? ? ?

*Dans ma main, il n'est pas d'épée
 Ni de corde à faire résonner
 Je ne suis qu'une fille, je me tais
 Ah ! si je pouvais regarder*

?????????? ? ? ?????? ?????? ??? ???
 ? ? ? ? ?????? ? ? ? ? ?
 ? ? ? ? ?????? ? ? ? ? ?
 ? ? ?????????? ??????!⁵⁶

*Les étoiles et savoir que là bas
 Une étoile m'est apparue
 Et sourire aux premiers venus
 Sans détourner le regard !*

À la campagne où il n'y a aucune instruction, l'apprentissage de la docilité est la règle d'or. Les moyens mis en œuvre ne sont pas tout à fait les mêmes mais les résultats ne diffèrent guère. Le scénario est à première vue plus rude, moins feutré, moins hypocrite. Cehov, le médecin du *zemstvo* de Melihovo, exploite ainsi les événements de sa province et dégrise tous les populistes qui font l'apologie de l'ordre des campagnes. Fidèle à l'école réaliste bien qu'il s'en défende⁵⁷, et secrètement satisfait, tout en étant furieux, d'avoir déclenché les foudres de la censure, notre auteur décrit l'ordinaire d'un village, Ugrjumovo, (du russe, ygrjumyj, sombre, maussade, bourru, morose) sis à trois kilomètres de sa propriété. Il concède à Šcukin que, dans le récit *Dans la Combe*,

[il a] dépeint la vie que l'on peut observer dans les provinces du centre, celle que [il] connaît le mieux. Et les marchands Hrymin existent réellement. Ils sont encore plus sombres en fait (que [s]es personnages). Dès l'âge de huit ans leurs enfants commencent à boire de la vodka et dès l'enfance se livrent à la débauche ; ils ont propagé la syphilis dans tout le district. (...) Vous savez, le cas du garçon de Lipa que l'on a ébouillanté n'est pas exceptionnel ; les médecins du zemstvo en rencontrent souvent⁵⁸.

⁵⁶ Marina Cvetaeva, *Stihotvorenja*, [Poèmes], *Sobranie Socinenij v semi tomah*, Ellis Lak, Moskva, 1994, tome 1, p. 143, « ?????? ?????? », poème sans date, recueil 1906-1920, traduit par nous, (335).

⁵⁷ P.S.S., *pis'ma*, III, 491, lettre à Pleščeev, 4 octobre 1888, déjà citée, « *J'ai peur de ceux qui lisent une appartenance à des tendances entre les lignes et qui voudraient voir à coup sûr en moi, un libéral ou un conservateur ; je ne suis ni un libéral, ni un conservateur, ni un progressiste, encore moins un moine ou un indifférent. Être un artiste indépendant, voilà seulement ce que je voudrais être, et je regrette que Dieu ne m'ait pas donné la force de l'être.* »

⁵⁸ S.N. Šcukin, in *Cehov v vospominanjah sovremennikov*, Moskva, Hudožestvennaja Literatura, 1954, p. 543, (60).

L'univers est entièrement dominé par l'homme, par la toute puissance masculine car c'est d'abord une question de rapport de force. L'époque est là aussi : elle exige de la femme soumission morale et légale, non seulement au mari mais à toute sa famille : la loi du *Domostroj* est toujours en vigueur et donne raison en tout au patriarche au sein même de sa famille et des terres qu'il cultive. Dans l'élite, cette puissance paternelle s'est usée et émoussée au long frottement de l'Occident et de l'individualisme moderne ; c'est ainsi qu'Anatole Leroy-Beaulieu voit la vie à la campagne. Il n'y reste guère que : « quelques rites extérieurs comme ce touchant usage slave qui, après chaque repas, fait baiser aux enfants la main de leurs parents. Dans le peuple, chez le paysan et aussi chez le marchand, les vieilles traditions avaient jusqu'ici survécu. Chez ces deux classes, les plus nationales de la Russie, la famille était restée, jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle, plus fortement constituée qu'en aucun pays d'Europe. Chez le peuple russe, la puissance paternelle s'appuie sur un sentiment religieux et se lie au respect des vieillards... De lui, le Russe supportait tout avec soumission. Parfois le père inculte et grossier, avec le double modèle du despotisme du servage et du despotisme de l'Etat, se conduisait dans sa cabane en seigneur et en autocrate ; il dépassait souvent les limites naturelles de ses droits et le fils, formé par les mœurs et la servitude même à l'obéissance, ne savait pas toujours faire respecter sa dignité d'homme ou la dignité de sa femme. »⁵⁹

Il est bien connu que les récits paysans ont suscité une violente opposition en Russie.⁶⁰ Dans ces véritables «petites tragédies» à l'antique que sont les nouvelles rurales, la mort rôde et frappe à chaque instant, l'horreur est fréquente, les hommes

⁵⁹ Anatole Leroy-Beaulieu, *L'Empire des Tsars et les Russes, Le pays et les habitants, les institutions, la religion*, Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1990, p. 359, (312).

⁶⁰ Les récits firent grand bruit et furent dénoncés par les populistes. Ils accusèrent Cehov de ne pas avoir fait sentir les idéaux spirituels des paysans. Tolstoj fut, lui aussi, horrifié par leur lecture, déclara qu'ils étaient « un péché devant le peuple » et que d'autre part, « Cehov n'avait prêté aucune attention à l'âme paysanne ». Les slavophiles traitèrent l'auteur de diffamateur de la Russie. Seuls les marxistes, dont on commençait à écouter les opinions, trouvèrent les récits très intéressants dans la mesure où ils montraient comment la montée du capitalisme dans les villes avait causé le déclin dans les campagnes. Les réactionnaires furent très heureux de la démonstration qui consistait à dire que le paysan était son pire ennemi. » in Orlando Figes, *Nataša's Dance, A Cultural History of Russia*, The Penguin Press, 2002, p. 256, (366).

La censure, par l'intermédiaire de Sokolov, exigea que Cehov enlevât toutes les pages où il était question de religion (Centre d'état des archives littéraires et artistiques, lettre du 2 avril 1897). La décision d'exclure les pages 189, 193 fut confirmée le trois avril 1897. (affaire III, bureau central de la direction de l'imprimerie, n° 37, 1897). La page 193 ainsi que la page 194 furent supprimées du recueil d'avril de *Russkaja mysl'*. » in *Gitovic*, « Letopis' i žizni A.P.Cehova », *Hudožestvennaja literatura*, Moskva, 1955, pp. 462-463, (32).

terrorisent les femmes. Très jeunes, elles ont eu à comprendre de quoi l'avenir serait fait :

En bas, se frottant contre la lucarne, il y avait un chat blanc.

- *Pstt ! pstt ! lui fit signe Saša. Pstt !*
- *Not chat, il l'entend rien, dit une petite fille. L'est devenu sourd.*
- *Pourquoi ?*
- *Comme ça. L'a été battu. (X, p. 281)⁶¹*

Les coups, les claques, les coups de poing, les réprimandes et autres procédés à faire couler le sang (le verbe *bit'* est un mot récurrent dans les textes), sont la rançon de chaque jour, et s'abattent sur femmes et enfants à tout propos. Ils font partie du paysage quotidien.

Je m'énerve et la tape deux fois avec la bride, et à cet instant, voilà qu'arrive à la barrière, le Vasja, et qu'il pousse des cris désespérés : « La bats pas ! la bats pas ! ». Il courait et il avait l'air d'un fou, il faisait des gestes dans tous les sens, et il s'est mis à lui donner des coups de poing de toutes ses forces, après il l'a jetée par terre et il lui a marché dessus ; je voulais la défendre, mais il a pris les rênes et il l'a frappée avec. Il la frappait, la frappait comme un poulain, et il poussait des cris perçants ! (Les Paysannes, VII, p. 347)⁶²

Dans cet extrait du récit *Les Paysannes*, Matvej, marchand et amant de la jeune Mašen'ka, fait le récit à la première personne de la mort de la jeune femme. Personnage-narrateur, impliqué dans le drame, il fait part de son point de vue d'un événement qui l'a conduit en compagnie de Vasja, mari de Mašen'ka, à un moment qu'il qualifie d'égarement en ce qui le concerne et qui le met en valeur auprès de son auditoire pour le gagner à sa cause.

Ce discours coupé d'incises en discours direct et exclamatif (*la bats pas ! x 2*) témoigne de sa vision subjective dont l'authenticité reste douteuse, (*Je m'énerve et la tape deux fois. Je voulais la défendre*).

⁶¹ P.S.S. *Les paysans, Mužiki*, paru dans *Russkaja Mysl'*, Kniga IV, Avril 1897.

⁶² P.S.S., *Les Paysannes, Baby*, paru dans *Novoe Vremja*, n° 5502, 25 juin 1891.

Il transmet un signifiant de paroles rapportées mais qui ne sont pas crédibles pour autant car il laisse peser la culpabilité de l'action sur la seule personne de Vasja le mari ainsi cantonné à l'état de brute, (*mais il a pris les rênes*), faisant oublier à son auditoire que les rênes dont se saisit le mari, étaient auparavant entre ses mains.

Le verbe frapper (x 8) associé aux substantifs (*brides, rênes, coups de poing, poulain, les cris*) rappellent que c'est ainsi que l'on frappe les animaux pour les faire mieux avancer et ravalent la jeune femme au titre d'animal que l'on dresse.

Marija avait peur de vivre dans la forêt avec Kirjak parce que quand il était saouïl, à chaque fois, il venait la chercher, il criait et la frappait sans merci.

- *Ma-arija ! résonna une voix forte derrière la porte.*
- *Protégez-moi, pour l'amour du Christ, mes chers parents, bredouilla-t-elle, la respiration coupée comme si on l'avait plongée dans un bain d'eau glacée, protégez-moi, mes chers parents. (X, p. 284)*

Tous les enfants, du moins ceux qui étaient dans l'isba, se mirent à pleurer et Saša fondit, elle aussi, en larmes. On entendit une toux d'ivrogne et on vit entrer un paysan de grande taille, à la barbe noire et coiffé d'un chapeau d'hiver. Il était terrifiant car, à la lueur trouble de la lampe, on ne distinguait pas son visage. C'était Kirjak ; il s'approcha de sa femme, et lui décocha un coup de poing en pleine figure ; étourdie sur le coup, elle ne poussa pas un cri, s'affaissa et se mit aussitôt à saigner du nez. (X, p. 285)

Le jour de l'Intercession de la Vierge, il y eut au village une fête paroissiale... Kirjak fut terriblement ivre pendant trois jours, il but tout ce qu'il possédait, même son bonnet et ses souliers et il battit tellement sa femme qu'on dut l'asperger d'eau pour la ranimer. (X, p. 307)⁶³

Dans ce récit *Les Paysans*, le narrateur, interrompu par le discours direct qui laisse entendre les deux voix de Kirjak et de Marija, fait le portrait de Kirjak, mari de Marija.

Le lexique qui le concerne est essentiellement basé sur un registre de terreur : (*peur, cris, frapper, pleurs, ivrognerie, sang, forêt*) et fait penser à celui d'un ogre qui surgirait du fin fond de la forêt dans les contes de fées.

À l'opposé, dès qu'il s'agit de Marija, sa malheureuse épouse, le discours renvoie à (*la protection de la famille*) et à celle (*du Christ*), à (*l'eau*) dont on a besoin pour lui redonner vie, trois jours après le jour de l'Intercession de la Vierge dont la

⁶³ P.S.S., *Les Paysans*.

jeune femme porte le nom, il véhicule l'atmosphère de martyre que vit cette femme dans le mariage.

Ici, l'apprentissage de la docilité est un travail de chaque jour qui commence dès l'enfance. Chaque génération perpétuant la brutalité de la précédente, c'est ainsi que la grand-mère, qui a certainement été battue autrefois, distribue ses terribles coups de bâton lorsque ses petites filles Saša et Motka, toutes à leur conversation, n'ont pas chassé les oies qui piétinent et mangent les choux dans le potager...⁶⁴

Évoluant dans des mondes qui ne se rencontrent jamais, l'une étouffant sous ses flots de mousseline, l'autre couverte de hardes, l'une attendant que les heures s'égrènent, l'autre luttant à chaque minute pour sa survie, la jeune femme tchékhovienne, tout comme l'homme d'ailleurs, se trouve dans une représentation physique dans la grisaille d'un présent conforme en tout point au passé et face à un avenir qui semble être la continuité du vécu insupportable.

Lorsque la jeune fille s'obstine et suit les cours de l'université⁶⁵, ce que font Ol'ga (*Jour de fête*), Nadja (*La Fiancée*), Vera (*Au pays natal*), il lui est difficile, parfois impossible, d'échapper à la pesanteur de la vie bourgeoise. La société n'est pas encore prête à accepter sa démarche et la met au pas en la renvoyant souvent chez elle...

Les seules portes qui consentent à s'ouvrir devant elle dans la fiction tchékhovienne sont celles des cabinets de médecins, de professeurs. Ol'ga, (*les Trois Sœurs*), Lida (*Une maison avec un attique*) donnent des cours à l'école du *zemstvo*, les actrices, Katja (*Une histoire ennuyeuse*), Nina (*La Mouette*) sont sauvées du confinement préconisé par les autorités.

⁶⁴ P.S.S., *Les Paysans*.

⁶⁵ En 1863 en effet, les femmes sont encore exclues de l'université, mais dès 1869, et après moult discussions, elles sont autorisées à y aller. En 1872, elles assistent définitivement aux cours et le cours Bestužev ouvre ses portes à St Petersburg.

Les problèmes entre parents et jeunes filles qui veulent étudier n'en demeurent pas moins très importants et beaucoup de jeunes femmes partent à l'étranger et en particulier à Zurich. Pour ce faire, elles contractent souvent des mariages blancs. Éloignées de leurs familles, elles subissent l'influence des révolutionnaires exilés en Suisse et le pouvoir peut dire que Zurich et Genève sont des foyers de conspiration politique qui ruinent la Russie.

En mai 1872, Vladimir Ger'e, professeur à l'université de Moscou obtient la permission formelle d'ouvrir une chaire de « cours d'enseignement supérieur pour femmes » (*vysšie ženskie kursy*), R. Stites, *Women's liberation movement in Russia, Feminism, Nihilism, Bolshevism*, [*Le mouvement de libération de la femme en Russie, Féminisme, Nihilisme et Bolchevisme*] 1860-1930, The Harvester Press, 1978, p. 81, (388).

En 1880 les autorités ont en effet ordonné de faire un memorandum confidentiel qui donnait la permission aux gouverneurs de province de consulter la Troisième Section⁶⁶ avant de louer les services de femmes médecins diplômées.

Ce que l'on nomme de nos jours « la grille des salaires » montre des différences qui ne laissent aucun doute et retransmettent la difficulté et l'injustice que la femme rencontre lorsqu'elle désire travailler.

Cette constatation devient le cheval de bataille⁶⁷ de Cehov, et c'est avec constance qu'il dénonce cette machination consciente et inconsciente qui fait de la femme un être en dehors du monde capitaliste en pleine émergence.⁶⁸

⁶⁶ La Troisième Section a été créée en 1826 par Nicolas Ier au lendemain du procès des Décembristes. Elle est dotée d'un large pouvoir exécutif. L'*oukaze* relatif à sa création énumère les « domaines d'intérêt » du nouvel appareil de pouvoir : toutes les affaires de police ; l'information concernant les différentes sectes et mouvements dissidents ; le renseignement sur toutes les personnes placées sous surveillance policière ; l'instruction de tous les dossiers ayant trait à la fabrication de fausse monnaie et faux documents ; toutes questions liées aux étrangers résidant sur le territoire de la Russie, et bien d'autres choses encore. Après cette énumération, le paragraphe 8 de l'*oukaze* résume : « Information et rapport sur tous les événements, sans exception » in Michel Heller, *Histoire de la Russie et de son empire*, Paris, Plon, 1997, pp. 700-701, 303).

⁶⁷ L.A. Avilova, « Cehov v moej žizni », début janvier 1893, in *Cehov v vospominanjax sovremennikov*, p. 199, L.A. Avilova cite de mémoire, les paroles de Cehov : « Cette façon de concevoir la vie de famille n'est pas normale. La dépendance et la soumission des femmes est quelque chose que personne ne doit accepter, une chose contre laquelle tout un chacun se doit de combattre. C'est tout simplement une survivance du passé... Vous savez, vous devez absolument écrire sur votre vie. Écrivez sincèrement et fidèlement. C'est très important. C'est nécessaire. Vous devez le faire parce que ces écrits n'aideront pas que vous-mêmes mais aussi tous les autres. C'est une obligation pour vous de le faire, comme c'est une obligation de ne pas se rabaisser mais de respecter son identité, et préserver sa dignité. »

⁶⁸

	Roubles par an
Médecins militaires (homme)	1,390
Médecins civils (homme)	1,007
Médecins du zemstvo (homme)	1,315
Médecins du zemstvo (femme)	944
Femmes médecins libérales	723

in Barbara Alpern Engel, *Mothers and Daughters, [Mères et filles]*, Cambridge University Press, 1983, p. 170, quoted in *Spravocnaja Kniga Vraca*, St Petersburg, 1890, vol. 1, pp. 119-120, (357).

1.3. – La difficile attente

Au moment où elle se met à vivre sous nos yeux, la jeune fille se retrouve dans le milieu clos de propriétés perdues au fond de la campagne, là où l'auteur aime à retenir ses personnages féminins.

Dans la pièce attenante se trouvaient [ses] deux filles Žena et Iranda, âgées de vingt-quatre et vingt-deux ans. Elles avaient toutes deux les yeux noirs et étaient de même taille. Entre elles, elles parlaient en français et avec leur père et les invités, en russe. S'interrompant l'une l'autre et mélangeant le russe et le français, elles dirent bien vite qu'à cette époque, exactement, l'an dernier, elles étaient parties pour l'institut... Maintenant, il n'y avait nulle part où aller et il allait falloir vivre à la campagne tout l'été et tout l'hiver. Quel ennui ! Après le dîner, elles allèrent au salon et allumèrent les bougies qui se trouvaient sur le piano puis elles préparèrent les partitions. (À la campagne, VIII, p. 338)

Il est très dur de résister à la torpeur provinciale et quotidienne qui s'incruste au plus profond de la jeune fille. C'est bien ce renoncement qui est la trame de la représentation féminine dans l'œuvre de Tchekov et semble à première vue, être ce qui guette la femme au sein de la famille traditionnelle.

Quand elle sort de l'institut, la demoiselle de la campagne revient dans la maison de ses parents qui, dans ses rêves et dans ses souvenirs, est nid protecteur (*V rodnom uglu*), écrin esthétique autant qu'éthique où elle retrouve la parentèle dont elle a été privée si longtemps.

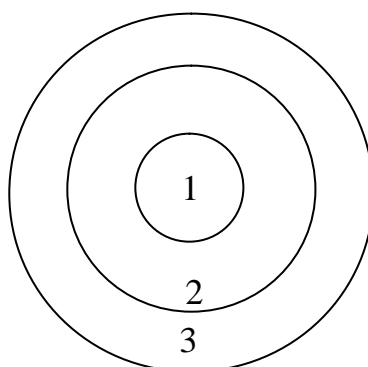
Pour les personnages de Tchekov comme pour G. Bachelard⁶⁹, « La maison est [leur] coin du monde. Elle est [leur] premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Elle est la plus grande puissance d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Elle est le centre d'ennui, de solitude, de rêveries qui se groupent pour mieux constituer la maison onirique plus durable que les souvenirs dispersés de la maison natale ».

La maison dépasse ainsi dans l'œuvre le simple lieu géographique et topographique. Ceinte du parc puis des murs de ce parc, elle acquiert dans la psyché des personnages tchékhoviens, et en particulier de la femme, une dimension ontologique.

⁶⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Collection Quadrige, PUF, 1957, pp. 24-28, (265).

Seul repère de vie, elle joue pour cette dernière le rôle d'un cloître profane où l'horizontalité de la promenade se heurte à la verticalité des murs et du ciel aperçu entre les murs. Elle permet à la pensée de s'échapper, aux symboles oubliés, perdus ou retrouvés de s'installer à nouveau dans son esprit.

Pendant ses années passées à l'institut, la maison a été une ancre spirituelle. Dans son esprit, elle est l'*anima*.⁷⁰ Point de rencontre, lieu de rassemblement des êtres, fondement de la vie, elle est naissance de chaque personnage et préside en quelque sorte à sa destinée. Elle est lieu et histoire, et détermine les comportements quotidiens. Elle est microcosme.



1. La maison
2. Le parc et la rivière
3. L'immensité des champs

⁷⁰ Le latin mieux que toute autre langue, exprime le fait que l'âme soit de nature féminine. Il comporte deux mots sur la même racine, *animus* et *anima* qui s'opposent par le genre et par le sens. Le premier désigne un principe distinct du corps qui préside à l'activité de tout être vivant, homme ou animal, à la pensée, à l'intelligence, aux affections et à la vie morale. Le second, qui signifie également «air», «souffle», «haleine», désigne aussi un principe distinct du corps, mis qui se veut radicalement antinomique au premier, celui de la vie, et qui est doué d'immortalité, qui est la *psyché* de Platon, impérissable. *Animus* est l'esprit, et *anima*, l'âme.

Pour Gaston Bachelard, « la maison est maternité », in *La poétique de l'espace*, opus déjà cité, p. 27, (265).

Dans une représentation graphique, la propriété apparaît en une série de cercles concentriques, apparemment protecteurs, du plus petit au plus grand, et qui sont le symbole de l'univers quotidien d'où l'on ne sort que pour aller dans d'autres propriétés identiques en tout point.

Je tournai ensuite dans une longue allée de tilleuls. Là aussi, abandon et vieillie ; les feuillages de l'an dernier chuintaient tristement sous les pas et, dans le crépuscule, des ombres se cachaient entre les arbres...Mais voici la fin des tilleuls ; je longeai une maison blanche à terrasse et attique, et devant moi se déroula une vue inattendue sur une cour de maître et un vaste étang avec sa baignade, une troupe de saules verdoyants, et, sur l'autre bord, un village avec un haut clocher étroit au sommet duquel brillait une croix...Le domaine qu'elle habitait avec sa mère et sa sœur portait le nom du village de l'autre côté de l'étang : Šelkovka. (Une Maison avec un attique, IX, p. 174)

Le lendemain, Vera se promena longuement autour de la maison. Le jardin était vieux, assez laid, les allées n'étaient pas tracées...En bas, coulait la rivière, et par delà, à une demi-verste de l'eau, se dressait le village. Du jardin, Vera se rendit dans les champs ; en regardant au loin, elle se mit à penser à sa vie nouvelle dans le nid natal, et elle voulut tout comprendre de ce qui l'attendait ici. Cet espace si vaste, cette steppe magnifique et paisible lui disaient que le bonheur était proche, et même qu'il était là...

Quel bonheur en effet que d'être jeune, en bonne santé, instruite, et vivre dans une propriété pareille ! Mais au même moment, la plaine sans fin, uniforme et sans âme qui vive, l'effraya, et quelques minutes lui suffirent pour comprendre que cette merveille verte et paisible allait engloutir sa vie et la réduire à néant. Elle était jeune, élégante, elle aimait la vie ; elle avait terminé ses études à l'institut, elle connaissait trois langues, elle avait beaucoup lu et voyagé avec son père...

Tout cela avait-il été fait pour s'installer finalement dans une propriété perdue au fin fond de la steppe, et de jour en jour, ne rien faire, aller du jardin dans les champs et des champs au jardin et retourner à la maison pour écouter Grand-Père respirer ? Mais que faire ? Où aller ? (Au pays natal, IX, p. 315)⁷¹

Cet extrait du récit *Au pays natal* nous montre la première promenade de la jeune fille en dehors de la maison, il est fondé sur une antithèse. Il témoigne d'abord de

⁷¹ P.S.S., *Au pays natal, V rodnom uglu*, paru dans *Russkie Vedemosti*, n° 317, 16 Janvier 1897.

sa joie à être en contact avec la nature, *la steppe magnifique, le bonheur tout proche*. Cette première vision idyllique se heurte très vite à la conjonction de coordination adversative *mais*, suivi d'un complément de temps, *au même moment*, qui témoigne de la simultanéité des impressions ressenties.

La plaine sans fin, signe d'ouverture, suivie de *uniforme, sans âme qui vive*, et le verbe effrayer (*l'effraya*), déclenche chez Vera, un réflexe de peur.

Un nouveau complément de temps, *quelques minutes* suivi de l'oxymoron *cette merveille verte et paisible allait engloutir sa vie et la réduire à néant*, prend toute la mesure du destin fatal de la jeune fille.

Les pensées secrètes de Vera s'expriment enfin par la bouche du narrateur omniscient dont l'interrogation subjective entraîne un jugement. Le constat, sans équivoque, dénoncé par les compléments de temps, *de jour en jour*, et de lieu, *aller du jardin dans les champs et des champs au jardin, et retourner à la maison*, suggère un futur tourné vers le passé que personnifie le grand-père, *pour écouter Grand-père respirer*.

La propriété romanesque est ainsi première enveloppe, limitante, abritante qui devient carcérale et meurtrière car le seuil n'en est pas ouvert. Sa limite est imposée. La jeune fille est *in fine* enveloppée par la maison, puis par le jardin et le parc, et enfin par la rivière ou le lac qui marquent l'extrême borne où elle peut aller seule.

Les enceintes superposées et géographiques, topographiques et architecturales deviennent alors psychologiques et métaphysiques car rien de ce qui est extérieur ne pénètre dans ce microcosme. Ainsi de rêverie au détour d'une allée, près de la berge du lac, cette enveloppe se subvertit en aliénation, mouvance de la mort, mort spirituelle due à l'isolement de la jeune fille⁷².

Bien vite tous ceux qui l'entourent en viennent à oublier de voir en la jeune fille un être humain.

⁷² G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Le livre de Poche, Librairie José Corti, 1942, pp. 59-61 : « La rêverie commence devant l'eau limpide tout entière en reflets immenses, bruissante d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et funèbres murmures. La rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé.... Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir... Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir... », (264).

Pour vouloir la protéger d'un quelconque danger, pour la maintenir en servitude, les grand-mères (*Au pays natal*, *La Fiancée*), les sœurs (*La maison avec un attique*) placent autour de la femme, ces protections qui en font non plus un être à part entière avec pouvoir de donner la vie mais un fœtus qui serait éternel et dont, à cette époque, la médecine ne sait pas grand-chose. Cette attitude est d'autant plus fâcheuse que la jeune femme porte en elle la notion d'enceinte puisque sa fonction biologique l'a faite terre d'accueil de l'enfant qu'elle portera en son sein.

Occulter cette notion d'enceinte physique autant que métaphysique, invisible et vivante parce qu'elle donne la vie, c'est nier le temps cosmique. Limiter la femme équivaut ainsi à emprisonner l'illimité, et il est très peu de textes hormis *La Fiancée* (Saša) ou *La Cerisaie* (Trofimov), où l'on voit un personnage insuffler à la jeune femme concernée, le sentiment que sa destinée n'est pas de rester et de se lamenter sur le triste sort qui l'accable, lui faire prendre conscience que le destin a fait d'elle, non pas un être limité mais une personne à part entière destinée à perpétuer non seulement l'espèce humaine mais l'humanité.

Les nouvelles et la dramaturgie perdent ainsi les jeunes filles dans l'espace russe, la steppe interminable, non loin de bourgades qu'aucune carte n'indique, dans de quelconques «chefs-lieux de gouvernement», où nul bruit insolite, révolutionnaire et subversif, ne peut les atteindre.

Kisocka⁷³ (*Les Feux*) dépérit dans une ville de province alors que son ami de lycée est en train de poursuivre ses études à Moscou, Julja (*Trois années*) poursuit une existence oisive dans la demeure paternelle et finit par épouser Laptev pour l'unique raison qu'il est moscovite et l'emmènera probablement vivre à Moscou. Nadja, (*La Fiancée*) part pour Petersbourg, délaissant la maison de sa grand-mère, Vera (*Au pays natal*) accepte la proposition en mariage qui lui est faite pour fuir hors de la maison familiale.

Quête longue comme les journées, intense comme la solitude, exaltée, comme dans tous les romans du dix-neuvième siècle par la seule beauté de la nature qui entoure les domaines, cette attente brise les énergies les plus fortes, les espoirs les plus secrets.

⁷³ P.S.S. *Les feux*, *Ogni*, paru dans *Severnyj Vestnik*, n° 6, début juin 1888.

Ce récit montre l'auteur en proie au doute et insatisfait. Cehov écrit à Suvorin qu'il lui faut maintenant « apprendre à écrire des raisonnements » (lettre du 28 novembre 1888, III, 540) « et rendre son ton plus protestataire. »

Elle se demanda si elle avait bien fait de refuser la demande en mariage d'un homme simplement parce que son physique ne lui plaisait pas. Il est vrai que ce n'était pas un homme charmant et l'épouser signifiait dire adieu à tout jamais à ses rêves, à ses idées sur le bonheur et la vie conjugale, mais rencontrerait-elle un jour celui dont elle rêvait, et l'aimerait-elle ? Elle avait déjà vingt et un ans. Et dans la ville, il n'y avait pas beaucoup de fiancés possibles... Dans les Évangiles, il était écrit qu'une femme doit aimer son mari, et dans les romans d'amour, il avait une importance énorme... Mais on disait aussi que l'amour s'en va bien vite et qu'il ne reste que l'habitude et aussi que le but de la vie familiale n'est pas l'amour, ni le bonheur, mais les obligations... (Trois années, Julja, IX, p. 22)

Que reste-t-il à la toute jeune fille avant qu'elle ne rencontre l'amour dont elle rêve et dont elle croit qu'il la sauvera du présent insupportable.

« *Son âme attendait quelqu'un* » écrit en 1830 Puškin à propos de Tat'jana.⁷⁴

Le personnage féminin de Cehov attend quelqu'un, lui aussi. Comme Tat'jana, il ne sent pas en osmose avec la société, comme elle, il est passionné, délicat et empli de foi envers l'univers qu'il s'est créé, et comme Tat'jana enfin, l'espoir de l'amour est un trait essentiel de son existence. De l'être aimé, il attend qu'il le sauve.

La femme vit dans l'attente de l'amour dont le thème est récurrent dans l'œuvre, il tisse et entretisse, rapetisse ou surdimensionne le fil de sa vie, qu'il soit amour ou désamour, manque d'amour, mal d'amour ou amour fou, amour à mort ou mort de l'amour. Il est au centre de l'œuvre et concerne en premier lieu la femme. C'est l'écot à payer à l'époque sinon encore romantique du moins en apparence extrêmement romanesque pour certaines, passive et misérabiliste pour d'autres.

Nous découvrons ainsi les journées de solitude étouffante, les hivers interminables, les longues soirées, le jardin désert... Le temps arrêté, rétréci, rétracté enserre la jeune femme dans une spirale infernale, tourbillon immobile qui ne cesse que quelques instants quand la jeune fille s'invente une vie romanesque.

Rêve et réalité, nostalgie de l'amour idéal que la beauté d'une nuit de printemps éveille, idéalisation de celui qu'elles attendent, tout se confond dans un espèce de sortilège qui les défamiliarise de leur environnement. Le problème des jeunes filles est d'être des amoureuses de l'amour, d'être des chercheuses de l'amour. Toutes aiment et

⁷⁴ Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin*, Chapitre 3, chant 7, (339).

voudraient être aimées. Mais dans leur attente, elles confondent tout. Car l'amour dont elles rêvent dans leurs pensées mais aussi dans leurs gestes n'est que le reflet d'un moi idéal qu'elles verraient dans les yeux de l'autre.

Je n'ai pas aimé une seule fois dans ma vie...Ah ! j'ai tant rêvé à l'amour, j'en rêve depuis longtemps, les jours et les nuits, mais mon cœur est comme un piano précieux qui est fermé à clé, et dont la clé est perdue (un silence). (Les Trois Sœurs, acte 4, Irina, XIII, p. 180)

Attendre que quelqu'un vous regarde, vous sorte de l'enfer du présent, devient un leitmotiv et envahit le quotidien. Varja (*La Cerisaie*) et bien d'autres jeunes filles font la même expérience. Ainsi lorsque Lopahin, amoureux de Ljubov', oublie la présence de Varja et surtout ne la demande pas en mariage. «*Il est très occupé et ne pense pas à moi. Que Dieu le bénisse ! Il m'est pénible de le voir...Tout le monde parle de notre mariage ; tout le monde me félicite ; et, au fond, il n'y a rien du tout. C'est comme un songe. (...) Devant moi, il se tait, soit il plaisante. Il est très occupé, il ne pense pas à moi.*».

La grisaille semble être le quotidien

Mne skucno est le refrain qui résonne du début jusqu'à la fin de l'œuvre. La construction impersonnelle sans sujet grammatical direct en russe montre la passivité qui s'est introduite dans la vie et contre laquelle il est quasiment impossible de lutter. L'ennui que la femme exprime tout haut est bien souvent un masque pour ne pas laisser transparaître la réalité, le secret enfoui au fond du cœur et qui ne sourd que dans les instants d'extrême émotion lorsqu'elle ne peut plus cacher son trouble. La souffrance d'être une « femme superflue » retentit dans l'œuvre, au même titre que celle de *alter ego* masculin, toute proportion gardée par ailleurs car leurs réactions psychologiques ne sont pas la copie exacte de celles des « hommes superflus » dépeints par Tchekov.⁷⁵

⁷⁵ Jean Bonamour a analysé avec beaucoup de finesse le concept « d'homme superflu » dont il nous livre ci-dessous quelques traits caractéristiques. « En 1850, Turgenev a lancé l'appellation d'un type littéraire considéré comme positif, largement répandu dans les lettres russes du XIX^e 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, (80).

Elena Andreevna - Il n'est rien de pire que d'être une femme évoluée...Une femme évoluée qui n'a rien à faire...Qu'est-ce que je représente, quelle est ma raison de vivre ? (Une pause)! Dépravée malgré moi, je suis une femme immorale, Platonov...Les chevaux, les vaches, les chiens servent à quelque chose, moi non, je suis en trop...(Platonov, Anna Petrovna, acte 3, scène 5)

Elena Andreevna – Vous bourdonnez toute la journée ; comment cela ne vous ennuie-t-il pas (avec angoisse). Je meurs d'ennui, je ne sais que faire.

Sonja – Les travaux manquent-ils ? Si tu voulais seulement.

Elena Andreevna – Par exemple ?

Sonja – Occupe-toi du domaine, instruis les gens, soigne-les. Tiens quand Papa et toi n'étiez pas ici, nous allions nous-mêmes, Oncle Vanja et moi, vendre la farine au marché.

Elena Andreevna – Je ne sais pas faire cela ; et ce n'est pas intéressant. Ce n'est que dans les romans à idées que l'on soigne les moujiks ; et comment, tout d'un coup, sans rime ni raison, irais-je le faire ? (Oncle Vanja, acte 3, XIII, p. 90)

Ainsi dans l'attente d'un miracle venu d'on ne sait où, Elena s'abîme-t-elle dans la plus grande oisiveté... et dans la dépression.

Le désespoir immense qui succède à l'ennui est ainsi la trame de l'existence et vient battre en brèche l'image de l'idéal féminin au sein de la famille traditionnelle vanté par les slavophiles

Cet être jeune que Cehov s'ingénie à nommer Vera (Foi), Nadežda (Espérance), Ljubov' (Aimée), Sof'ja (Sophie), ou Julja (Julie) dont l'étymologie sous-entend la plénitude de l'été, cette femme dont le prénom sérieux,⁷⁶ posé, synonyme de promesses en l'avenir, porteur d'espoir et de foi, se perd pourtant sous nos yeux en rêveries insensées et éthérées, en palinodies subliminales.

À l'instant où nous la découvrons, alors que son enfance est déjà passée, reléguée dans un ailleurs dont elle semble garder la nostalgie, la femme s'enfoncé sans la conscience du gâchis qui s'annonce. L'attente de quelque chose, de quelqu'un, de ce

⁷⁶ Castotnyj slovar' rasskazov A.P. Cehova, Sankt-Peterburg, gosudarstvennyj universitet, izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, 1999, p. 149, « sur 150 textes écrits entre 1882 et 1903, le prénom d'Ol'ga vient en deuxième rang après Ivan et est choisi 206 fois par l'auteur, Nadežda, 94 fois, Anna, 89 fois, Sof'ja, 89 fois, Nina, 74 fois, Ekaterina, 55 fois, Lidja, 49 fois, et Mar'ja, 45 fois. »

qui est pour elle empyrée devient alors gouffre qui s'ouvre sous chacun de ses pas, trébuchement affectif, démolition constante et continue.

CHAPITRE DEUX

La dangereuse soumission

Dans le quotidien se joue et se déjoue ainsi une existence. L'apprentissage de la docilité, l'intégration de paradigmes culturels de la société patriarcale qui attend d'elle obéissance, dévouement, souffrance et dignité, fabriquent un être qui ne peut plus que se soumettre au douloureux destin qui lui est échu. Ce témoignage dans l'oeuvre de Tchekov ne serait que banalité convenue et répétition plus ou moins poétique si l'auteur s'en tenait à une simple description, point commun, à première lecture, à bien des oeuvres de ces années où écoles réalistes et naturalistes se surpassent pour décrire les infortunes de la femme.

Le comportement masculin, qu'il soit de Londres, de Paris, de Vienne ou de Moscou et St-Petersbourg, la déviation des relations entre homme et femme, ne sont pas nouveaux dans la littérature du dix-neuvième siècle. Les générations antérieures, les sœurs et les amies acceptent le sort qui a été fait à la femme depuis des siècles. Elles prennent part à la conspiration du silence car, même si elles le regrettent, elles ne se construisent psychologiquement qu'à travers l'homme. Si quelque chose ne va pas, les femmes restent persuadées au fond d'elles-mêmes qu'elles en sont responsables. Conscientes qu'elles doivent comme les autres se montrer solidaires de leurs pères, reconnaissantes envers leurs maris de ce qu'ils les protègent, elles élèvent leurs fils pour qu'ils réussissent de leur mieux. Elles donnent ainsi à leurs filles l'éducation qu'elles ont reçue et leur enseignent la soumission et la modestie, étant entendu que l'avenir dépend de l'homme qu'on épouse.

Dans l'oeuvre de Tchekov, cette approche reste bien présente, Vera, *Au pays natal*, Sof'ja, *Volodja le Grand et Volodja le Petit*, Kleopatra, *Ma vie*, mais elle ne

s'arrête pas là. L'auteur semble en effet aller plus avant ou plutôt avec moins de préjugés et de conformisme, dans l'analyse des comportements humains que ne l'ont fait Tolstoï, les personnages de Marie et de Nataša, *Guerre et Paix*, Kitty et Darja Aleksandrovna et Anna, *Anna Karenina* et Elena, *Pères et Fils* de Turgéniev pour ne citer que ces deux auteurs.

Chehov pose la difficile question de l'effet dévastateur de la morale si traditionnellement répandue qui consiste à ne pas laisser d'existence à un être supposé inférieur et qui gangrène un esprit jusqu'à ce qu'il se croie fautif.

Il n'étudie pas ce problème du seul point de vue sociologique ou psychologique mais philosophique et épistémologique, et dénonce la machination qui consiste à maintenir les jeunes filles dans l'ombre pour les empêcher de sortir de l'ombre.

2.1. – Une histoire de subordination

Le terreau sur lequel se construit l'oeuvre, bien qu'il ne soit pas le seul élément architectonique tant s'en faut, est la douloureuse énigme des rapports homme/femme. Parce qu'il s'intéresse à la sphère privée de la société, à cette vie de chaque jour, Cehov met à jour un système d'oppression et de manque de liberté qui vire à l'esclavagisme sans que quiconque y prenne garde. Il n'est certes pas le premier à dénoncer cette dérive des relations qui existe du haut en bas de l'échelle, il n'est qu'à nous rappeler avec quelle énergie Aleksej Karenin, aidé en cela par une femme qui lui veut du bien, prive son fils Serioža des visites de sa mère et va même jusqu'à lui dire qu'elle est morte dans le seul but de se venger d'une épouse coupable à ses yeux et de protéger son fils d'une influence qu'il juge désormais néfaste.

Cehov va plus loin. Lorsqu'il montre du doigt les dégâts causés par le pouvoir des proches, ce qu'Aleksandr Zinovjev dénoncera également un siècle plus tard dans son livre, « cette puissance plus effrayante que celle des organes de répression car elle constitue un asservissement réciproque volontaire entre les gens et, en prime, elle invoque hypocritement le souci du prochain »⁷⁷, Cehov pose la redoutable question du pouvoir d'un individu par rapport à l'autre et de la soumission du second par rapport au premier. Devant nos yeux se profilent des tyrans qui derrière les murs de leurs propres maisons font régner la terreur. Ce n'est plus alors le simple questionnement de vengeance « légitime » d'un mari trompé, bafoué et ridiculisé devant la société.

Il s'agit, dans les textes, d'une violence sans guerre ni drapeaux, longue et féroce. Un déchaînement dépouillé de ses habits de gala idéologiques se propose alors sous nos yeux. Il ne s'agit pas de tuer des barbaresques qui se seraient approprié une ville ni d'un combat impitoyable entre un homme et une femme mais d'une lutte sourde, d'une sorte de guérilla larvée installée en les murs, faite de tiraillements, de renoncements, de lâchetés plus ou moins criantes. Entre l'être « fort » et le « faible » ressurgit ainsi la dissymétrie absolue qui accole l'esclave au despote.

Les récits nous permettent de découvrir une galerie d'hommes, de « machos » de tout poil à moralité variable, d'êtres boursoufflés de leur moi, de chiffes molles, prompts non pas à se battre à l'épée ou au pistolet - *Le Duel* et *Les Trois Sœurs* étant

⁷⁷ Aleksandr Zinovjev, *Mon Tchekhov*, Edition Complexe, 1989, pp. 82-83, (107).

l'exception dans l'œuvre - mais des hommes installés dans un confort bourgeois. Les Don Juan de province aux talents despotiques, les Hamlet dérisoires, menteurs et pourris de spleen, oscillants, ondoyants, faibles, les « Hommes à l'étui » naissent ainsi sous la plume de l'auteur, êtres à la fois misérables et oppresseurs, serviles et despotes, prudes et libertins.

Ces anti-héros, ces êtres peu chanceux, malchanceux selon Merežkovskij⁷⁸, les Kuckin (kuca, tas de fumier), les Peškin (peška, le pion dans les jeux), les Prudonov (de Proudhon), les Ženskij (de femme précisément), les Butuzov (butuz, le marmot), les Pesockij (de pesok, le sable), le lieutenant-général Zapopurin (Purug, le bouton cutané), le gendarme Žigin (žiganit', cingler), le sous-officier Ptišibiev (prošibit', assommer), Treplev, (le tremblant – *La Mouette*), Laptev (Lapa, la patte – *Trois Années*) entre autres, dont les noms frisent pour la plupart sinon le ridicule, du moins le saugrenu, semblent *a priori*, bien médiocres.

L'ironie de ces noms de famille dérisoires donnés à des hommes qui veulent être les maîtres est à souligner. En effet, Treplev a encore peur de sa mère, *Ce sera mal si quelqu'un la [Nina] rencontre dans le jardin et si on le raconte ensuite à Maman ; cela peut fâcher Maman.* (acte 4), Pesockij passe ses journées à marcher dans les allées de son jardin recouvertes de sable, et Laptev, marchand, n'a aucune culture artistique.⁷⁹

⁷⁸ P.S.S., *pis'ma*, III, 520, 3 novembre 1888, lettre à Suvorin, « *Que veut dire ce côté malchanceux ? Dieu lui-même a donné à chacun d'entre nous de vivre ainsi : de croire en Dieu, de ne pas voir faim... Séparer les gens en chanceux et malchanceux, cela revient à regarder les hommes d'un point de vue étroit et avec des idées préconçues... Êtes-vous chanceux ou non ? Et moi ? Et Napoléon ? Et votre Vasilij ? Quels sont les critères ? Il faut être Dieu pour pouvoir partager les chanceux des malchanceux et ne pas se tromper... Je pars au bal.* »

Devant les critiques de tout bord, Merežkovskij sera cependant, toujours un fervent défenseur des nouvelles formes littéraires créées par Cehov. Il est admiratif devant la composition des récits qu'il appelle nouvelles, ainsi que devant la description des paysages. « Cette objectivité artistique, souligne-t-il, ne ruine en rien les sentiments humains, que l'on peut découvrir à chaque page, ces sentiments qui réveillent la pensée et troublent la conscience du lecteur. Elle n'est pas moins claire, elle a autant d'impact qu'une quelconque conscience politique » « *Staryj vopros po povodu novogo talanta* », in *Severnyj Vestnik*, 1888, N° 11, p. 86, (161).

⁷⁹ « Les noms propres, noms de personnes ou de lieux, sont d'évidence l'objet d'une recherche et d'une motivation sémantique. Ils permettent de dénommer un monde, de le classer, d'en orienter les significations. L'intérêt du nom propre est d'abord de pouvoir désigner un référent absent, et par là même permet de construire les référents de la fiction.

La fonction principale de ces noms propres est d'identifier, une autre fonction est de classer et d'établir une hiérarchie et c'est ainsi que le nom renvoie au regard porté sur le personnage, il est le signe de la socialité du récit.

Le nom propre a enfin pour fonction de signifier. Certains noms surdéterminés portent en eux-mêmes un commentaire. De façon plus générale, le nom peut apparaître comme un programme narratif et le personnage peut se définir comme le dépli d'un signe. », in Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Collection Belin Sup-Lettres, pp. 234-235.

Sous leurs dehors d'êtres mal lotis, ils bénéficient cependant de conditions historiques, sociologiques, religieuses, politiques qui leur donnent raison en tout. Ainsi, pas à pas, petit à petit, la femme, surtout la plus jeune, est-elle vampirisée, dépossédée, perdue au regard des autres, ce qui a pour conséquence une réaction de dévalorisation constante de sa part.

À la docilité succède ainsi la subordination qui engendre la soumission, puis la démission. L'être se trouve d'abord dépouillé de son aspect physique que l'on uniformise, puis de son mental. Conditionnée par l'institut, infantilisée par l'éducation *minima* reçue, la femme est aussi terrorisée et n'a bien souvent pour se sortir de l'ombre où on l'a reléguée, que ses yeux pour pleurer. C'est ainsi que même lorsqu'elle est devenue adulte, à vingt-trois ans, la jeune femme n'ose pas enfreindre les ordres paternels.

Kleopatra – Quelle heure est-il ? se tourmenta ma sœur. Il faut que nous revenions plus tôt, papa m'a donné la permission d'aller voir mon frère et de rentrer à six heures ! (Ma vie, IX, p. 213)

Dès son plus jeune âge, Cehov prend ainsi en compte le douloureux problème de cette subordination. Pendant les premières parutions dans la presse humoristique, les *Lehrjahre*, ces années d'apprentissage si importantes pour le jeune Antoša Cehonte parce qu'elles sont le terreau de l'œuvre de la maturité, l'auteur met en scène des personnages caricaturaux dont l'histoire se termine souvent par le biais d'un « zéro dénouement » reposant sur le *qui pro quo*. Par l'effet comique qui en découle, l'auteur nous fait comprendre que c'est la femme qui fait les frais de la situation et que son image est celle d'un être dominé par un mari misogyne.⁸⁰

Ce grade, tu l'as conquis au prix de ta sueur et de ton sang ; et ta Marija Fomicna ? Pourquoi a-t-elle le même grade ? De fille de pope elle est directement devenue femme de fonctionnaire. Elle, fonctionnaire. Si tu

⁸⁰ P.S.S., *Les larmes invisibles au monde, Nevidimye miru slezy*, paru dans *Oskolki*, 25 août 1884, signé Celovek bez selezenki, L'homme sans rate, « Au cours d'une soirée chez des amis où l'on parle de femmes, Rebrotsov raconte ce qu'il a lu dans un journal « - Chez les amis, elle est un ange, à la maison, avec son mari, c'est Satan ». Son commentaire est le suivant « C'est la vérité pure... La femme a toujours été le représentant de Satan et elle l'est aujourd'hui encore ».

*lui confiais notre travail, elle serait capable d'inscrire les crédits dans les débits.*⁸¹

Lorsque le ton devient humoristique puis dramatique voire tragique, lorsque l'apprenti devenu maître a délaissé pour toujours les journaux de ses débuts,⁸² Cehov reste cependant fidèle à Antoša Cehonte. Les personnages masculins, même s'ils ne font pas l'apologie de la femme stupide, font cependant preuve d'ironie suspecte. Platonov en est d'ailleurs le représentant exemplaire dans le sens où même s'il s'adresse à une femme dont les qualités d'intelligence ne sont pas à démontrer, il exprime toujours son étonnement, il émet des doutes, humilie Sof'ja dans ses réponses et prouve ainsi sa supériorité intellectuelle d'homme dans le dessein d'inférioriser la femme.

Une épouse, c'est la censure la plus terrible, la plus tatillonne qui soit ! Un malheur si la dame est sotte. (Platonov, acte 1, scène 5)

Et comment, divine Diane ! (Il lui baise la main). Vous rappelez-vous l'an dernier, ma bonne amie ? Ha-ha-ha ! J'aime les femmes de ce calibre, Dieu me fusille ! Je n'aime pas les poltrons ! La voilà, l'émancipation féminine ! On renifle leurs frêles épaules, et ça sent la poudre ! ça fleure les Hannibal et les Hamilcar ! Un chef d'armée, un véritable chef d'armée ! Donnez-lui des épauettes, et le monde est perdu. (Platonov, acte 1, scène 6)

Quelle écriture ! Soignée, audacieuse...Les virgules, les points, une orthographe irréprochable...Un phénomène assez rare chez une femme. (Platonov, acte 3, scène 2)

Les segments de vie,⁸³ sans référence au passé qui aurait pu donner les raisons de l'attitude de l'homme du récit, ces instants, pris à un moment précis et qui témoignent de la crise déjà consommée ou à venir, montrent presque toujours l'assujettissement de la jeune fille à un père tyrannique.

⁸¹ P.S.S., *Les femmes ont de la chance*, *Ženskoe Scast'e*, paru dans *Oskolki*, n° 37, 14 septembre 1885, signé A. Cehonte.

⁸² P.S.S., *pis'ma*, II, 203, 1886, « Je crois bien que c'en est fini pour moi d'écrire dans les journaux humoristiques ! Au revoir, vie ancienne ! »
Ibid, III, 540, 28 novembre 1888, lettre à Suvorin, « J'apprends à coucher par écrit des choses intelligentes », déjà citée.

⁸³ P.S.S., *pis'ma*, III, 337, lettre à Aleksandr, 20 février 1889, « Les écrivains gagneraient beaucoup à diviser leur travail en deux parties et à en jeter la première...Je ne vois pas la nécessité à introduire une histoire...Le lecteur est capable de comprendre le cours des choses d'après les conversations des personnages et leurs actions...C'est dans le commencement et la fin que les écrivains mentent le plus. Pourquoi ces passages sont-ils les plus difficiles à exécuter ? Parce que tout ce que l'on écrit dans la Vorgeschichte et dans la Nachgeschichte, peut et doit l'être par le moyen d'allusions, de sous-entendus. »

Il est important de remarquer que le modèle familial traditionnel, père, mère, enfant, est pratiquement absent de l'œuvre comme si ce triangle fondamental pour l'évolution psychologique d'un être jeune était rejeté par Cehov. La jeune fille se retrouve ainsi en première ligne sans que quiconque, ni sa mère ni son père ne soient présents pour la défendre, pour la protéger des méchancetés.

Président dans les récits incompréhension et incommunicabilité entre les générations, désastre humain sans nom d'autant plus qu'il s'organise dans le plus grand secret au sein de la famille. Incapables de parler aux femmes quelles qu'elles soient, les hommes semblent cacher en leurs âmes une crainte de parler « vrai » à l'autre, et font montre d'une véritable peur de la tendresse qu'ils associent à de la faiblesse.

Le père du récit *Ma Vie* se retranche ainsi derrière des vérités aristocratiques où le service et l'éducation ne laissent place à aucune transgression de l'ordre fût-il sentimental, le mari d'Anna dans le récit *Anna sur le cou* n'émet que des poncifs sur la moralité, *Chacun doit avoir ses obligations*.

Là où Tolstoj ne voit que félicité familiale, Cehov crie « au secours » devant l'horreur mise à nu, si l'on se donne la peine de pousser un peu la porte et de violer le secret qui doit rester caché aux yeux des autres et du monde car les codes de conduite en public exigent de cacher authenticité et sentiments.

Dans le récit, *Ma Vie*,⁸⁴ le personnage principal Misajl a délibérément décidé de passer outre les avis de son père et mène sa vie comme il l'entend, selon les principes socialistes à la mode. Il a été chassé de la maison et son père veut le déshériter... Kleopatra la sœur n'a eu depuis son retour de l'institut pour seul interlocuteur que le père puisque la mère est décédée. La maison qui devrait être pour elle un retour au bonheur d'avant la tragédie, apaisement, réconfort est destruction, malfaisance, douleur. Prise en étau entre les hommes qui s'affrontent, Kleopatra focalise par défaut les rancœurs paternelles visant le fils prodigue.

La médiocrité du père n'est cependant pas absence totale de qualités, mais présence d'un talent propre à étouffer ses enfants.

⁸⁴ P.S.S., *Ma vie, Moja Žizn'*, paru dans *Niva*, n° 11, novembre 1896.

Sa stupidité n'est pas manque d'esprit, mais possession d'une sorte de simulacre d'esprit, qui, pense-t-il en toute sincérité, lui donne droit de vie et de mort sur ses enfants. Ainsi le cynisme, la méchanceté, la bassesse, la violence du père corrompent-ils la vie de Kleopatra. Dans ce récit écrit à la première personne (*Ich-Form* ou *Ich-Erzählung*), Misajl, le frère aîné par qui le malheur arrive, est le narrateur subjectif des événements.

Quand elle était petite, il la terrorisait avec ses connaissances au sujet des étoiles, des anciens sages, de nos ancêtres, pendant des heures il lui expliquait ce qu'était la vie ; et maintenant alors qu'elle avait déjà vingt-six ans, il continuait à faire de même, lui interdisant de se promener avec quiconque d'autre que lui-même en se tenant par le bras, imaginant, je ne sais pourquoi, que tôt ou tard arriverait un jeune homme qui voudrait l'épouser en raison du respect qu'il aurait pour les qualités parternelles. Or elle adorait mon père, elle en avait peur et pensait qu'il avait un esprit que peu d'autres possédaient.

- Misajl, mais qu'as-tu fait de nous ? dit-elle

Elle ne découvrit pas son visage, ses larmes coulaient sur sa poitrine et ses mains, et elle avait l'air affligée. Elle retomba sur l'oreiller et laissa cours à ses larmes, elle tremblait de tout son corps et respirait avec peine.

Je sortis de l'entrée, et là mon père attrapa son parapluie et me frappa sans ménagement plusieurs fois le visage et les épaules ; à ce moment précis, ma sœur vint de la salle à manger pour connaître la cause de tout ce bruit et elle se recula avec une expression d'effroi et de pitié, sans dire un mot pour me défendre. (IX, pp. 198-199)

Užas i Žalost', les deux conditions nécessaires à la tragédie selon Aristote⁸⁵, sont présentes dès le début du récit à travers le témoignage de Misajl. Dès lors les jours de Kleopatra ne sont plus que terreur et pitié jusqu'à ce qu'elle rencontre l'amour, seul échappatoire à son tourment. Il se trouve que ce qui lui semble le bonheur ne peut être qu'un *ersatz* de félicité, car l'homme qu'elle aime est marié et qu'il ne semble pas avoir l'intention de quitter femme et enfants pour se consacrer à elle exclusivement. L'enfant conçu hors mariage place d'emblée la jeune femme du mauvais côté de la barrière si l'on prend comme référence les codes de moralité en vigueur.

⁸⁵ Aristote, *Poétique*, traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, Gallimard, 1996, p. 100, « le personnage n'a pas besoin d'être éminemment vertueux et juste ni de tomber dans le malheur non en raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commises », (379).

Kleopatra semble n'être plus qu'une femme déçue, une femme tombée⁸⁶, au ban de la société.

Il n'y a pas eu besoin de vendetta sanguinaire ni de ronds de jambe galants, pas non plus besoin de destin antique, ni de divinités vengeresses pour courir à la tragédie !

La poétique de Cehov est celle de l'intime, de l'apparemment insignifiant que lui reprochent tant de critiques, dont Tolstoj.⁸⁷

La passion n'a pas été violente, ni le désir brûlant. Kleopatra n'a pas tué sa mère, ni son père et encore moins, son amant. Elle n'a pas détruit cet homme infidèle, elle a passé outre sa faiblesse. Elle n'est pas devenue folle d'amour pour un beau-fils... Elle n'a pas provoqué la colère des dieux et ne fait rien qui pourrait entraîner le courroux du ciel. Elle n'a pas eu à trahir son frère pour honorer le nom d'un époux, ni à faire un choix entre son devoir et l'amour. Elle n'est pas Iphigénie, livrée aux armées rassemblées par son père Agamemnon au couteau de l'exécuteur afin d'assurer à la flotte, la faveur des vents.

Les larmes que verse Kleopatra, plus encore que les paroles proférées à son égard, révèlent son état émotionnel tout en ne dévoilant pas la tragédie qui se joue secrètement. Ces sanglots, substitut de la parole, permettent à Kleopatra de ne dire ni sa vérité, ni les paroles blessantes qui condamneraient son père, son frère, et son amant, elle est la preuve de sa grandeur d'âme qui lui fait préférer accepter l'humiliation et laisser les autres à leurs basses victoires.

La souffrance de Kleopatra est passion au sens latin du terme, et la hisse au premier plan de l'intrigue après qu'elle n'ait été qu'un simple personnage secondaire. Cette jeune fille sans visage, cet être si peu incarné - nous ne connaissons la couleur de

⁸⁶ O. Malitch, "A typology of fallen women in 19th century russian literature", [*Typologie de la femme tombée*], in *American Contribution to the 9th International Congress of Slavists*, Septembre 1983, vol. II, p. 342, (388).

Georg Siegel, « The fallen women in the nineteenth-century russian literature », [La femme tombée dans la littérature russe du XIX^{ème} siècle], in *Harvard Slavic Studies*, 5, 1970, pp. 81-107, (405).

⁸⁷ I. Bunin, *O Cehove*, [Cehov], N.Y. 1955, pp. 90-91, "On me reproche souvent et même Tolstoj me l'a reproché, d'écrire sur des petits riens, de ne pas avoir de héros positifs, de révolutionnaires, d'Alexandre de Macédoine ou ne serait-ce comme chez Šestov, simplement de justes. Mais où les prendrais-je ? (...) Je voulais dire aux hommes, loyalement et sans détours, regardez la vie terne et médiocre qui est la vôtre ! Voyez comme vous vous ennuyez ! L'essentiel est que les hommes comprennent cela...et quand ils l'auront compris, ils s'inventeront sûrement une vie autre, meilleure...Je ne la verrai pas mais je sais qu'elle n'aura rien de commun avec celle que nous connaissons aujourd'hui. Mais tant qu'elle ne sera pas là, je dirai encore et encore aux hommes : comprenez donc que vous vivez mal, que vous vous ennuyez ! », (22).

ses yeux que vers la fin du récit - atteint par son tourment une dimension universelle qui la met hors du temps. Parce que comme Antigone, on ne l'écoute pas, comme Phèdre, on ne la voit pas, elle fait partie de ces *deti roka*, des enfants de la fatalité et porte en elle tous les stigmates des jeunes femmes de Racine pétries de disgrâce.

La force dévastatrice d'un quotidien qui a fait d'elle *la gardienne des clés des différentes armoires à sucre, à linge, les heures passées à surveiller la domesticité, à servir le thé à son père cinq fois par jour* (IX, p. 199), ce quotidien qu'elle ne peut pas en toute apparence, rejeter pour l'instant, l'empêche dans un premier temps de réaction et la prive de la force nécessaire à son salut. La soumission à son père, à son frère en font tout d'abord un être tragique.

La liste est longue de ces frêles jeunes femmes tenues sous le boisseau et qui semblent incapables de résister à une menace quelconque envers leur intégrité psychique. Les pères, les frères déclenchent chacun à leur manière la chute aux enfers. C'est le père de Julja qui ne lui parle pas (*Trois années*), c'est Egor Pesockij qui martyrise sa fille Tat'jana à longueur de journée parce qu'elle ne s'occupe pas assez de son jardin.

Quand il écrit *Le Moine Noir*, Cehov n'a pas dans l'idée de créer un personnage féminin exemplaire. Il s'agit pour lui de mettre en scène, une nouvelle fois, la vision qu'il a de la pathologie qui peut envahir un être sain en apparence et ainsi montrer combien la réalité et l'illusion peuvent cohabiter en un même homme. Cehov parlant de cette nouvelle dira d'ailleurs qu'il s'agit d'un cas médical, *historia morbis*, et qu'il traite dans cette histoire de la manie de la grandeur.

Ce qui nous intéresse dans cette nouvelle, remarquable en elle-même de par sa construction et le cas relaté, est le faisceau de relations qui ont pour point de convergence Tanja, la fille de Egor, Egor lui-même, puis Andrej, le fiancé de Tanja puis son mari avant qu'il ne la quitte. La maladie d'Andrej, les apparitions du moine noir, dont l'importance n'est plus à démontrer tant elle aborde des problèmes médicaux peu connus à l'époque, l'évolution des troubles du héros ne sont pas, dans ce récit, ce qui importe le plus pour notre étude ; elles sont bien sûr une des composantes de ce que sera la souffrance de Tanja et ont été abondamment commentées à leur juste valeur.

Ce qui nous est révélé ici, c'est l'attitude du père envers sa fille, la tyrannie qu'il exerce sur elle comme sur les autres, les jardiniers en particulier. Son attitude semble à première vue moins destructrice que celle d'Andrej mais elle l'est tout autant. Son jardin ne lui est-il pas plus précieux que ses prunelles, que sa vie elle-même ? Il aime sa fille, a peur qu'elle ne le quitte pour se marier, mais ce n'est pas amour véritable de père pour sa fille mais bien égoïsme, attitude fautive que Cehov ne cesse de dénoncer dans toute son oeuvre. Le départ de la jeune fille signifierait qu'elle ne pourrait plus l'aider dans les soins que sous-entendent sa passion au sens premier du terme, avec ce qu'elle comprend de plaisir, d'exaltation, d'excitation, de frénésie, d'ivresse, mais aussi de souffrances non conscientes, de pathétisme, de folie enfin.

Si vous saviez comme il me tourmente ! dit-elle et les larmes, amères, des larmes d'offenses jaillissaient de ses grands yeux. Il n'arrête pas de me tourmenter ! poursuivit-elle en se tordant les mains. Je ne lui ai rien dit...rien...J'ai seulement dit que nous n'avions nul besoin de retenir...des ouvriers qui ne servaient à rien, si...si on pouvait avoir quand on voulait, des journaliers. C'est vrai...c'est vrai que les ouvriers ne font rien depuis toute une semaine...J'ai...j'ai dit seulement cela et lui, il s'est mis à crier et à me dire...beaucoup de choses offensantes, des grossièretés, des injures. Pour quelles raisons ?

Il (Egor, le père)...me gâche la vie, poursuivit Tanja, en sanglotant. Je n'entends que vexations et...offenses. Il pense que je ne sers à rien dans cette maison. Mais quoi ? Il a raison. Demain, je m'en irai d'ici, je demanderai un poste de télégraphiste...Voilà... (VIII, p. 239)⁸⁸

Le discours de la jeune fille répond à l'invité qui sera bientôt son fiancé, il est construit autour de son chagrin qu'elle ressent comme une torture. Il prend d'emblée une tonalité tragique dès la première phrase exclamative qui met en place la structure même de ce discours autour des trois personnages concernés, (*vous, il, me. Les larmes amères, les larmes d'offenses*) appuient l'effet pathétique.

Le registre lexical qui caractérise cette réplique et dont la répétition sert de support au ressassement mémoriel de la jeune fille, reflète deux entités, celle de la domination et celle de la soumission : les substantifs (*cris, offenses, grossièretés, injures, vexations*) sont les marqueurs du comportement du père dans ses rapports avec sa fille et les ouvriers, (*les larmes se tordant les mains, gâche la vie, il pense que je ne*

⁸⁸ P.S.S., *Le moine noir, Cěrnyj monah*, paru dans *Artist*, n° 1, janvier 1895.

sers à rien dans cette maison, mais quoi, il a raison), correspondent à l'attitude psychologique de la fille face au père.

Malgré la redondance du pronom personnel à la première personne, *je*, qui rend manifeste la tentative d'établir une position d'égalité avec le père seulement nommé par le pronom personnel à la troisième personne, (*il*), le tableau montre une jeune fille qui n'arrive pas à lutter. Le temps présent énonciatif dénonce la durée, l'itérativité des faits, les marqueurs temporels, (*toute la journée, demain*), les adverbes quantitatifs, (*beaucoup de, seulement*), le pluriel des substantifs et de participes dévalorisants, (*les larmes, se tordant les mains, les grossièretés*) juxtaposé à la récurrence de (*rien, je ne lui ai rien dit, rien, je ne sers à rien*) au même titre que (*les ouvriers ne servaient à rien*), assimile dans son esprit, la jeune femme à un ouvrier. Le groupe verbal (*Il a raison*) qui termine la réplique, prononcé par la jeune femme, prend une ampleur décuplée, sonne comme un jugement dépréciatif à son égard car s'il a raison, c'est qu'elle a tort. Le présent cède la place au futur (*demain je m'en irai, je demanderai*) sous-entend enfin que la jeune femme a tort pour toujours.

Le choix que Egor fait du futur mari de sa fille est simple et complexe à la fois. Seul un homme orphelin de mère et de père acceptera de vivre dans le domaine et laissera Tanja s'occuper du jardin qui se trouve *in fine*, haussé au rang de personnage à part entière. Les cercles père, fiancé, jardin emprisonnent désormais la jeune fille.

Tanja se marie donc avec l'homme choisi par son père, mais cet homme est psychiquement malade. L'apparition du moine noir au cours d'hallucinations nocturnes pèse sur leur relation et lorsque Tanja demande à son mari de se soigner, il est déjà trop tard pour eux. Kovrin ne peut plus retourner en arrière. Quant à Tanja, elle perd peu à peu son âme et renvoie vers les autres la souffrance intériorisée depuis des années.

Aussi, lorsque le jardin est devenu jachère, lorsque la vie végétale s'en est allée après la mort de son père, la jeune femme se venge de tous les malheurs qui l'accablent car dans la solitude qui est son lot, elle n'a plus d'amour qui lui permettrait de comprendre et de retrouver son mari.

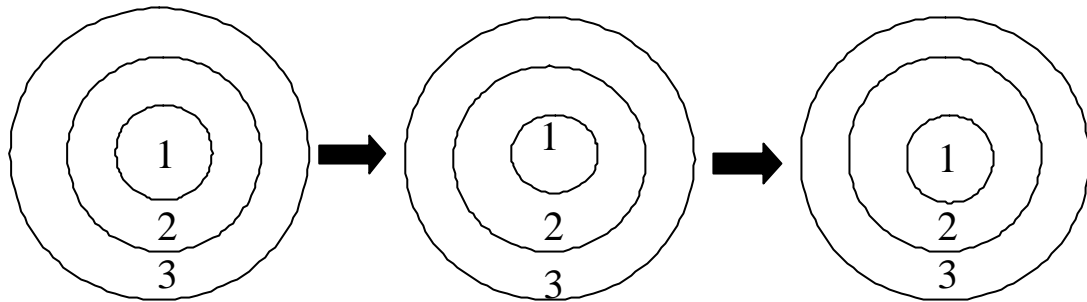
En proie à un chagrin insurmontable, elle écrit alors une lettre à Kovrin sans se soucier des conséquences que ses mots peuvent avoir sur lui. Il est clair que cette missive, piètre écho à la lettre de Tat'jana, la vraie, celle de Puškin, n'est que vengeance dérisoire, imprécation douloureuse, malédiction, envie de meurtre. Cette lettre ne règle en rien le tourment de la jeune femme car elle ne l'amène pas à dépasser son moi, à

comprendre le pourquoi et le comment des choses. Elle la prive ainsi de la lumière qui pourrait désormais rayonner autour d'elle.

Mon père vient de mourir. Il est de mon devoir de te dire que tu l'as tué. Notre jardin est détruit, ce sont de nouveaux propriétaires qui s'occupent de lui, ce que mon pauvre père redoutait plus que tout. Il est également de mon devoir de te le dire. Je te déteste de toute mon âme et j'espère que bientôt, toi aussi, tu mourras. O ! comme je souffre ! Mon âme brûle d'un tourment insupportable...Maudit sois-tu. Je croyais que tu étais un homme extraordinaire, un génie et je t'ai aimé mais tu étais fou... (Le moine noir, VIII, p. 255)

La dangeureuse soumission à son père à laquelle elle a voulu échapper par le mariage, l'a empêchée de découvrir sa liberté intérieure. Dès lors, elle n'est plus qu'un être tragique par l'absence d'un quelconque mouvement psychologique ou spirituel qui la ferait sortir de l'enfermement. Sa vie est stagnation, ce qui pour Cehov, est synonyme de mort.

Par une représentation graphique, on peut essayer d'élaborer le cheminement du récit et assimiler la dépendance de Tanja à une série de cercles qui l'enserrent chacun à son tour. À la fin, Tanja, qui n'a été que prisonnière dans le cercle numéro un qui reste son espace personnel et dont la limite est la représentation du père, se retrouve seule entourée par la mort. Et ce n'est pas seulement le père, le mari et le Moine noir qui anéantissent la vie de Tanja mais aussi le jardin qui, plus qu'un symbole économique et philosophique, a permis à tous les protagonistes de placer la jeune femme sous leur subordination directe.



1. Le père
2. Kovrin
3. Le jardin

Kovrin
Le moine noir
Le jardin

Le père (+)
Kovrin(+)
Le moine noir(+)
Le jardin (+)

Cehov fouille cependant avec encore plus de finesse le champ de la subordination lorsqu'il écrit le récit *La Maison avec un attique*⁸⁹, et la pièce *Les Trois Sœurs*. Il y dénonce la tyrannie faite à une femme par une autre femme ! Non que Lida et Nataša se ressemblent. Loin de là notre idée ! Il n'en est pas moins vrai qu'au nom d'un pouvoir qu'elles pensent légitimement détenir, ces deux femmes organisent la vie de femmes qui les entourent.

⁸⁹ P.S.S., *La Maison avec un attique*, *Dom s mezoninom*, paru dans *Russkaja Mysl'*, livre IV, avril 1896.

On se souvient que dans *Les Trois Sœurs*, Nataša, la petite jeune fille de milieu assez modeste, devient l'épouse d'Andrej, frère des trois soeurs. Timide, mal habillée, la jeune fille a du mal à s'intégrer à l'univers de la famille Prozorov. Mais dès qu'elle est mariée et surtout mère, Nataša découvre en elle des talents de tyran jusqu'ici insoupçonnés. Là où on pouvait attendre sympathie, découverte des autres, entente familiale, il n'est que volonté à s'attribuer la maison, dominer la domesticité, et chasser les trois soeurs incapables de se défendre. Elles ont, il est vrai, exercé leur tyrannie sans le savoir, en faisant comprendre à la jeune fille gauche que sa tenue n'était pas du tout en règle avec le milieu dans lequel elle était susceptible d'entrer, vexation d'autant plus intériorisée que lorsque Nataša est quelques années plus tard, à la fin du quatrième acte, maîtresse des lieux, elle se venge de ce qu'elle a pris autrefois pour une insulte ...

Nataša. - Ma chérie, cette ceinture ne te va pas du tout... c'est une horreur... Il te faut quelque chose de clair... (XIII, p. 136)

Ainsi, ce qui était à l'origine simple remarque esthétique, prend une dimension psychologique et métaphysique qui montre d'abord une rivalité sociologique mais surtout un choc de pensées, une conception de vie dichotomiques. La ceinture, objet purement vestimentaire et ornemental, devient point de focalisation qui par sa place au début et à la fin de la pièce, enferme les quatre femmes dans une construction cyclique, qui ne laisse présager aucune réconciliation possible.

Dans *La Maison avec un attique*, la tyrannie ne s'arrête pas à une histoire de maison ni de ceinture... mais va bien plus avant. Ce récit relate un moment de la vie de deux jeunes filles, Lida et Ženja, qui vivent avec leur mère, dans une trinité en apparence parfaite. Le père est mort alors qu'il était conseiller secret⁹⁰, place importante

⁹⁰ **Table des rangs (grades des fonctionnaires civils)**

Instituée par Pierre le Grand en 1722, la Table des rangs répartit les grades de fonctionnaires civils (et militaires) en 14 classes, la première étant la plus élevée : 14. Régistrateur de collège*, 13. Régistrateur du Sénat, 12. Secrétaire de province**, 11. Secrétaire du Sénat, 10. Secrétaire de Collège, 9. Conseiller titulaire, 8. Assesseur de collège, 7. Conseiller aulique, 6. Conseiller de collège, 5. Conseiller d'Etat, 4. Conseiller d'Etat actuel, 3. Conseiller secret, 2. Conseiller secret actuel, 1. Chancelier, 1. Conseiller secret actuel de première classe.

* collège : département ministériel

** province : unité administrative

in *Tchekhov, Nouvelles*, Paris, La Pochothèque, 1993, L'Age d'Homme pour la traduction français, (8).

dans l'Empire russe. La mère et les deux jeunes filles se sont réfugiées dans la propriété que possède la famille près du village de Šelkova.

Elles s'adoraient. Quand l'une disparaissait dans le parc, l'autre se tenait déjà sur la terrasse et, regardant les arbres, appelait : «A-ouh ! Ženja !» ou « Maman, où es-tu ? ». Elles disaient toujours leurs prières ensemble, avaient les mêmes croyances et se comprenaient bien, même sans rien dire. (IX, p. 176)

Lida et Ženja-Misjus sont cependant deux êtres antagoniques. L'une lit, se promène et contemple la nature, l'autre, Lida, court du matin au soir, et donne des cours au zemstvo pour lesquels elle reçoit la somme de vingt-cinq roubles par mois. L'une est rêveuse, l'autre, travailleuse.

Cehov nous montre Lida sous un jour qui de prime abord la rend sympathique parce qu'elle ne se contente pas de survivre dans la nostalgie d'un passé élyséen. Ouverte au progrès de toute sorte, attentive aux maux des paysans, elle est le représentant parfait des nouvelles causes socialistes qui ont pour idéal le bonheur futur des pauvres. Sa position est donc proche de l'humanisme, voire du christianisme. Partager semble être sa devise.

Ses discussions avec l'artiste-narrateur qui vit dans le pavillon au bout du parc, nous la rendent également sympathique car elle défend ses idées pied à pied.

- *Toutefois, vous vous contredites, fit Lida. Vous dites la science, la science, et vous êtes contre l'alphabétisation.*
- *L'alphabétisation consistant à ne lire que des enseignes de bistrot et, rarement, des livres qu'on ne comprend pas, celle-là, nous la possédons puis Rurik. Le Petruška de Gogol' sait lire depuis longtemps, et cependant la campagne, telle qu'elle était à l'époque de Rurik, elle l'est restée. Ce n'est pas l'alphabétisation qu'il nous faut... Il faut libérer les hommes de la contrainte du travail physique, il faut alléger leur fardeau, les laisser souffler, de manière à ce qu'ils ne passent pas toute leur vie près de leurs poêles, de leurs auges et dans les champs, mais qu'ils aient aussi le temps de penser à l'âme, à Dieu, qu'ils puissent exprimer plus largement leurs capacités spirituelles.*

- *Les libérer du travail physique ! ironisa Lida, c'est possible, ça ?*
- *Oui, assumez vous-mêmes une part de leur travail. (La Maison avec un attique, IX, p. 185)*

Ce récit permet, avant toute autre chose, la confrontation de deux idéaux. Les échanges reflètent en effet le point de vue des intellectuels de la Russie sur la dégradation du monde de la paysannerie et l'échec de l'expérience populiste. Que Lida soit une femme ne rajoute cependant pas à l'ironie du texte qui ne se borne pas à cette seule constatation. Le récit est en effet le témoin de ce que la passion pour une cause noble, voulue par un être tout aussi noble, peut comporter de zones d'ombres, comme si dans cet être l'ange cohabitait avec le diable.

Il se trouve en effet que petit à petit et sans que quiconque y prenne garde, Lida prend une place considérable dans la famille, en tant que chef de clan, et se mêle de ce qui n'est pas son domaine réservé. C'est ainsi que toute décision passe par elle.

Tu as raison, Lida, tu as raison, énoncé de manière directe et qui ne peut laisser prise à aucune subjectivité de la part du narrateur, est dit quatre fois par la mère de Lida et une fois par Ženja elle-même, preuve de l'influence de Lida auprès de sa parentèle.

Lida dit elle-même, *J'ai raison, ils ont raison, (Ja prava, oni pravy)*, tandis que le narrateur-artiste parle d'elle en disant, *elle n'a pas raison, (ona ne prava)*, ce qui laisse sous-entendre la totale incompréhension qui s'est insinuée entre les deux protagonistes, chacun campant sur sa position et incapable d'essayer de comprendre l'autre.

Lorsque les discussions entre l'artiste et Lida deviennent plus âpres, Lida estime que les échanges sont trop dangereux pour une aussi jeune fille qu'est sa soeur. Elle n'a pas été sans remarquer l'attrait qu'exerce sur la jeune âme, cet homme si différent, venu d'ailleurs et qui, aux yeux aussi innocents que sont ceux de Misjus, a l'air d'un prince charmant. Elle partage en effet avec lui goût pour l'oisiveté et penchant naturel pour les univers bucoliques, les promenades en barque, la cueillette des champignons et des cerises...Entre eux, un sentiment semble être né...

J'aimais Ženja. Pourquoi ? Sans doute parce qu'elle m'accueillait et me reconduisait, qu'elle me regardait avec tendresse et admiration. Comme elle était touchante, avec son pâle visage, son cou fin, ses mains fines, sa

faiblesse, son oisiveté, ses livres ! Et son intelligence ! Je soupçonnais en elle une intelligence sortant de l'ordinaire, j'étais enthousiasmé par la largeur de ses vues, peut-être parce qu'elle pensait autrement que l'austère, la belle Lida qui ne m'aimait pas. Je plaisais à Ženja comme peintre, j'avais conquis son cœur par mon talent, j'avais passionnément envie de ne peindre que pour elle, et je rêvais à elle comme à une petite reine à moi qui régnerait avec moi sur ces arbres, sur ces champs, ces brumes, ces aurores, cette nature merveilleuse, ensorcelante, au sein de laquelle je me sentais encore désespérément solitaire et inutile. Alors je l'enlaçai et je couvris de baisers son visage, ses épaules, ses mains.

- À demain, chuchota-t-elle, et, prudemment, comme si elle craignait de rompre le calme de la nuit, elle m'enlaça. Nous ne nous cachons rien. Je dois tout de suite raconter à Maman et à ma sœur... C'est si effrayant ! Maman, ça ne fait rien ; maman vous aime. Mais Lida ! (IX, p. 188)

Misjus a bien deviné. Rien ne peut résister à Lida, et surtout pas elle. Dans sa jeune candeur cependant, elle est incapable de penser au pire que représenterait pour elle une tragédie devant laquelle elle n'a pas d'armes pour lutter.

- *Ekaterina Pavlovna est dans le parc ?*
- *Non, elle est partie ce matin avec ma sœur, pour aller voir notre tante, dans le département de Penza. L'hiver, elles iront probablement à l'étranger, ajouta Lida après un silence... Je quittai le domaine par le chemin que j'avais emprunté la première fois, mais dans le sens inverse... Ce fut là que me rattrapa un gamin qui me tendit un billet. Je lus : «J'ai tout raconté à ma sœur et elle exige que je vous quitte. Je n'ai pas eu la force de lui faire de la peine en lui désobéissant. Dieu vous donnera le bonheur, pardonnez-moi. Si vous saviez comme nous pleurons amèrement, Maman et moi !» (La Maison avec un attique, IX, p. 190)*

Jalousie de ne pas avoir été choisie, cela est possible, dans la mesure où les échanges verbaux entre l'artiste-narrateur et Lida sont vifs, ce qui cache peut-être, comme le fait remarquer Joseph Conrad⁹¹ avec qui nous sommes d'accord, un sentiment d'amour non perçu par les protagonistes eux-mêmes.

Désir de ne pas briser l'entente parfaite qu'elles vivent en apparence, peut-être. Il est par ailleurs intéressant de remarquer qu'il n'y a pratiquement pas d'échanges

⁹¹ Joseph Conrad, Cechov's « The house with an attic » : echoes of Turgenev, [La Maison avec un attique de Cehov : échos de Turgenev], in *Russian Literature* XXVI, October 1989, pp. 373-393, (185).

verbaux entre les deux sœurs, entre la mère et ses filles, tous les dialogues reposant sur les conversations entre l'artiste-narrateur et Lida.

Ce huis clos est bien plus noir qu'il n'y paraît. Ici encore, l'enfermement de la jeune sœur et de la mère par la sœur plus âgée, est évident. La frontière est alors étroite entre l'amour et la fêlure, entre aimer et détruire. Cehov nous montre ainsi que de toute fusion intime extrême peuvent naître, violence et destruction, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit ici. C'est en effet dans la différence de rapport à l'artiste que se noue le drame, sorte de *suspense* des profondeurs, *thriller* de l'inconscient, violence qui couve dans les replis de l'amour.

Dans ce texte existent des liens invisibles qui n'apparaissent pas à première lecture, les signes d'une domination naturelle parce que la différence d'âge est grande entre les deux sœurs. Mais il s'agit en fait de bien plus.

Pour Lida, emmaillotée de certitudes comme étaient enveloppées de bandelettes les momies d'Egypte descendant le fleuve des morts, avoir à ses côtés quelqu'un comme Misjus, doué pour le bonheur, supérieur non pas en beauté mais en séduction, différent en tous les cas, aurait pu être objet de joie. Mais il n'est qu'objet de souffrance car la petite sœur est devenue, à cause de son charme, de son innocence, le reflet des propres limites de Lida, et a focalisé sur elle l'amour de l'artiste parce que l'amour avec la grande sœur était impossible. On sent bien en effet que cet homme est attiré par Lida, par sa beauté d'abord mais aussi par sa force de caractère, même et surtout lorsqu'elle lui tient tête, et on devine que la petite sœur n'existe pour lui tout d'abord parce qu'elle lui donne une image narcissique de lui-même.

Ainsi Ženja doit-elle être quitter son univers, et part-elle chez une tante puis à l'étranger. Après un baiser, après l'aveu de son amour pour l'artiste, elle se doit de perdre tout ce qu'elle aime, l'artiste et sa maison. Elle devient par la force d'une injustice, une *strannica*, sans demeure, sans lieu où se poser, et reste la représentation oxymorique de Lida, implantée dans la maison familiale et au *zemstvo*.

D'aucuns et non des moindres⁹² prétendent souvent que Misjus n'avait qu'à tenir tête, défendre pied à pied son amour, sa vie. Ils disent non sans raison, que l'artiste-narrateur devait, lui aussi, se rebeller et non rester planté devant Lida toute occupée à

⁹² A.M.Skakicevskij, « Bol'nye geroi bol'noj literatury », [Des héros malades dans une littérature malade], in *Novoe Slovo*, 1897, kniga 4, Janvar'.

dicter une fable pour alphabétiser une paysanne. Il nous semble qu'ils s'attachent les uns et les autres à une lecture un peu trop rapide de ce texte, car telle n'est pas, nous semble-t-il, l'intention première de Cehov. Ne l'intéressent pas en effet, à première vue, une histoire fût-elle poétique entre une jeune fille et un homme plus âgé, avec une issue heureuse qui assimilerait le récit à de la littérature de bas étage mais bien plutôt la dénonciation de ce que l'oppression engendre une coupable soumission.

Pour ce faire, Cehov nous montre le parc dans la tristesse de l'automne qui va bientôt apporter la mort de la nature, nimbé de couleur blanche et noire, donc de gris. L'allusion discrète à la domestication des chevaux et des vaches en lieu et place des oiseaux qui s'ébattaient en toute liberté en début de récit, entraîne le cadre spatial du texte vers le bas, vers la trivialité du monde et souligne l'impossibilité de la liberté d'aimer de Ženja-Eve chassée à jamais du jardin de l'Eden par un dieu tutélaire et vengeur.

C'était une triste nuit d'août, triste parce que l'odeur de l'automne était déjà là. La lune se levait, voilée d'un nuage pourpre, et elle éclairait à peine le chemin et, de part et d'autre, les champs sombres semés de blés d'automne. Des étoiles filaient à chaque instant... La lune surplombait de haut la maison, éclairait le parc endormi, les sentiers ; devant la maison, les roses et les dahlias du parterre étaient distinctement visibles et paraissaient tous de la même couleur. Il commençait à faire très froid. Puis ce fut la sombre allée de sapins, la haie effondrée... Dans le champ où alors fleurissait le seigle et margotaient les cailles, maintenant erraient des vaches et des chevaux entravés. (IX, p. 190)

2.2. Un monde d'indifférence

Les hommes et femmes tyranniques ne sont pas seuls à être mis en cause dans la lente descente aux enfers des êtres jeunes dans l'œuvre de Cehov. L'écrivain consacre de nombreux textes à une autre forme d'oppression tout aussi dommageable pour la construction d'un individu, et qui est l'indifférence.

Le manque d'attention, l'absence de dialogue sont autant de poignards invisibles mais bien dégainés contre celui que l'on anéantit et dont on ravage l'existence. Le désintérêt est une arme autre mais tout aussi efficace dans la déstructuration, la

destruction d'une conscience, surtout lorsque c'est celle d'une fille qui aime son père, le vénère d'un amour excessif, comme c'est souvent le cas.

Il est acquis que beaucoup de petites filles dans leur plus jeune âge souffrent de ce que les spécialistes nomment *Complexe d'Electre*⁹³ et dont elles se guérissent spontanément si les relations père-mère-fille sont épanouissantes.

Cehov nous montre ainsi sous la forme extérieure d'un journal, sans dates régulières, comme une sorte de confession, la prise de conscience d'un père, Nikolaj Stepanovic, professeur d'université. Cet homme a réussi sa carrière, il n'a été ni aveugle, ni oisif, ni séduit par une quelconque idéologie populiste ou socialiste. Mais il découvre dans *Une histoire ennuyeuse*,⁹⁴ que sa vie n'a été jusqu'au moment de sa mort, que construction de son moi, un moi consacré à la science et à la pédagogie. Il en déduit alors que cette recherche n'était qu'une forme d'indifférence.

Marié, il est le père d'un fils, étudiant dans une autre ville, et d'une fille, Liza, qui est en âge de se marier. Il est également le tuteur d'une autre jeune fille, Katja.

Bien que la priorité du récit ne soit pas l'analyse de la conduite des jeunes femmes, il nous a semblé intéressant d'étudier le monde d'indifférence dans lequel elles se trouvent plongées.

Varja l'épouse, Liza et Katja, semblent se disputer l'attention du professeur, et chacune des trois femmes se mure dans la solitude due à la rivalité et fait face au personnage du professeur sans qu'aucun rapprochement ne semble possible. Le constat d'échec est fait par le professeur lui-même et ajoute à son tourment. Il se rend compte à quel point il a été positiviste, combien il a idéalisé et sacralisé la fonction scientifique au point d'oublier la vie. Son indifférence en général que les trois femmes ont pris pour de l'indifférence à leur égard, le fragilise et sa maladie est bien plus question éthique que véritable pathologie.

Liza émet des rires saccadés et plisse les paupières. Je les regarde toutes les deux, et c'est maintenant seulement à dîner, qu'il me devient

⁹³ Le complexe d'Électre : il correspond au complexe d'Œdipe et concerne les relations père-fille. Il est tenu pour certain depuis longtemps que cette relation a une importance primordiale ; les travaux récents des psychiatres modernes, Françoise Dolto en particulier, ont montré que cette relation permet à la petite fille de se construire psychologiquement, de se structurer mentalement ; elle influe sur son avenir sentimental, sur ses relations futures avec les hommes et décide de son épanouissement plus ou moins immédiat.

⁹⁴ P.S.S., *Une histoire ennuyeuse, Skucnaja istorija*, paru sous le nom de *Moe imja i Ja*, dans *Severnyj Vestnik*, n°11, début novembre 1889.

absolument clair que la vie intérieure de l'une et de l'autre échappe depuis longtemps à mon observation. J'ai le sentiment d'avoir vécu jadis chez moi, avec une vraie famille, et de dîner maintenant ailleurs, chez une femme qui n'est pas la vraie, et de voir une Liza qui n'est pas la vraie.

- *Katja était chez toi à l'instant ? Pourquoi n'est-elle pas venue nous voir ? C'est un peu bizarre...*
- *Maman ! fait Liza d'un ton de reproche. Si elle n'a pas envie, elle est libre. Nous n'allons pas la supplier à genoux.*

Varja et Liza haïssent Katja, toutes les deux. Cette haine m'est incompréhensible et, sans doute, pour la comprendre, faudrait-il être femme. (VII, p. 273)

La réaction exacerbée de Liza montre à quel point l'entourage du vieux Professeur a souffert, et souffre encore. La rivalité des femmes est le signe d'un amour inassouvi, d'un sentiment de frustration incontrôlable et destructeur qui abîme chaque instant de la vie de la famille.

Le discours, (*si elle n'a pas envie, elle est libre. Nous n'allons pas la supplier à genoux*), au rythme saccadé, et dont la construction se divise en trois parties juxtaposées, ponctuées par les virgules et le point, fait apparaître trois fois le pronom personnel anaphorique *elle* ou *la*. Il met en scène des substantifs très connotés, (*envie, libre, supplier à genoux*), qui renforcent par leur niveau linguistique et leur champ lexical la dimension spirituelle qui s'est instaurée entre les protagonistes, car il s'agit bien d'amour éternel, de bonheur sans mélange, d'essence quasi divine puisque nul sinon Dieu ou la Providence n'a eu mot à dire dans la filiation père/fille.

L'indifférence du père puis sa préférence supposée ou réelle pour une autre jeune fille qui de surcroît, n'est pas de son sang, défonce davantage les relations père/fille. Elles tuent en Liza les sentiments candides de la petite fille qui ne demandaient qu'à s'épanouir et à s'ancrer pour toujours, (*Bonjour petit Papa, tu vas bien. Petite elle aimait beaucoup la glace et si elle avait envie de faire mon éloge, elle disait : « Papa, tu es comme une glace à la crème*).

Certes la relation père/fille n'est pas au centre de ce récit mais elle ajoute à la composition du personnage masculin. Nous ne saurons pas ce qu'il advient de Liza et de son prétendant, mais il est facile de penser que le mariage des deux jeunes gens tournera à l'échec car la jeune fille n'a pas eu dans son enfance la relation fondamentale

nécessaire à sa construction psychologique...Le père a de toute évidence gâché la vie de sa fille avant de gâcher celle de sa femme dont il s'est éloigné à jamais, ainsi que celle de son fils.

Cehov va plus loin encore dans son raisonnement lorsqu'il analyse le comportement de Katja, la jeune filleule supposée être préférée par le vieux professeur. Pour Katja, il a eu ce que le restant de la famille appelle des faiblesses. Mais là encore, il n'a pas été capable d'assez d'écoute qui suppose l'amour. Êtres à l'opposé l'un de l'autre, Katja et le professeur avaient cependant besoin l'un de l'autre et se complétaient dans la mesure où leurs recherches étaient antinomiques. Il aurait pu la préserver des folies de la jeunesse, elle lui aurait expliqué la beauté...

Mais cet homme, nous montre Cehov, n'a pas en lui la faculté de prêter attention avec assez de patience. Lui, le professeur capable de se souvenir des réflexions de ses collègues et de les restituer avec humour, est incapable de se mobiliser intensément même pour Katja qui partira sans qu'il ait pu l'aider...Son indifférence la condamne ainsi, plus sûrement que toutes les épreuves endurées jusqu'ici. La jeune femme le comprend si bien qu'elle part sans se retourner, et ce comportement de défense devant ce qui est une infamie nous est donné par le regard de cet homme devenu vieux et qui comprend trop tard qu'il a tout perdu, même et surtout Katja, et que sa vie n'a aucun sens et n'en a jamais eu.

J'avais envie de lui demander : «Alors tu ne viendras pas à mon enterrement ?» Mais elle ne m'a pas regardé, sa main était glacée comme si elle était celle d'une étrangère. Je l'ai raccompagnée sans mot dire jusqu'à la porte...Elle est sortie de chez moi, a emprunté le long corridor, sans jeter un regard. Elle sait que je la suis des yeux, et certainement, elle va se retourner.

Non, elle n'a pas tourné la tête. Pour la dernière fois le manteau noir disparaissait, le bruit des pas se taisait...Adieu, mon trésor ! (Une histoire ennuyeuse, VII, p. 310)

Le professeur est ainsi un homme «fatigué et brisé», un héros de la désillusion, enivré de son moi – le titre de *Une histoire ennuyeuse* fut d'abord *Mon nom et moi*, et resta son sous-titre et il rejoint bon nombre de personnages masculins tchékhoviens, des êtres ni vraiment méchants ni possédés par le mal, mais des individus malades.

Absorbés par leurs parties de cartes ou de billards imaginaires, par l'alcool parfois, ils font souffrir leur entourage par leur apathie, leur ennui constant et leur culpabilité. Leur tyrannie s'exerce sans cris ni coups mais s'exerce avec la même constance.

Andrej – Oh ! où mon passé a-t-il disparu ? J'étais jeune, gai, intelligent. Je rêvais et pensais avec élégance. L'espoir illuminait mon présent et mon avenir... Pourquoi, dès que nous commençons à vivre, devenons-nous tristes, monotones, paresseux, inutiles, malheureux et indifférents ? Notre ville existe depuis deux cents ans déjà ; elle a cent mille habitants, et aucun qui diffère de l'autre. Pas un héros, ni dans le passé, ni dans le présent ! Pas un savant, pas un artiste ; pas un homme tant soit peu connu qui suscite l'envie, le désir ardent de lui ressembler ! On ne fait que manger, boire, dormir, puis on meurt... D'autres naissent, et eux aussi, mangent, boivent, dorment et meurent. Pour ne pas périr d'ennui, ils cherchent la diversion dans les cancans infects, l'alcool, les cartes ou les procès... (Les Trois Sœurs, XIII, pp. 181-182)

Ces hommes avachis, fatigués de tout, font peser sur les femmes qui les entourent une chape de plomb. Les personnages masculins n'ont plus aucun idéal défini et après quelques années, ils sont devenus *l'Oncle Vanja, Ivanov, le Docteur Astrov*.

Comme le professeur *d'Une histoire ennuyeuse*, ils ont perdu tout objectif, toute confiance en leur destinée.

Le docteur Astrov, qui a été un excellent médecin de district, prie pour que personne ne soit malade afin de dormir tranquille. Il ne voit pas que Sonja l'écoute avec ferveur lorsqu'il veut sauver les arbres de la destruction, problème qui suscite un débat intense dans la Russie des années quatre-vingt dix⁹⁵ mais ne fait rien pour entraver le déboisement des forêts !

Andrej se lamente mais joue aux cartes et hypothèque la maison sans que cela lui pose, en apparence, un quelconque problème de conscience. Cette passion du jeu, preuve d'infantilisme, n'est pas seulement destructrice pour lui-même mais fait planer

⁹⁵ Jane Costlow, « Imaginations of Destruction : The « Forest Question » in Nineteenth-Century Russian Culture », [“Visions de destruction : ‘le problème de la forêt’ dans la culture russe du XIXème siècle »], in *The Russian Review*, Volume 62, number 1, January 2003, pp. 91-118, (351).

« Il faut remarquer que ni Nekrasov ni Tolstoï n'ont abordé le problème de la déforestation dans leurs œuvres avec l'intensité de Tchekhov, et d'une façon scientifique après avoir écouté les avis circonstanciés des spécialistes en hydrologie et ceux des sols comme Vejnberg et Voejkov. Le docteur Astrov, grâce à ses cartes et ses remarques sur la flore et la faune des forêts, donne une approche autant rationnelle qu'esthétique de ce problème écologique qui touche la société terrienne du XIXème siècle en Russie ».

sur ses sœurs un sentiment d'oppression, d'injustice d'autant plus grand qu'elles ne peuvent rien faire ou pensent qu'elles ne peuvent rien faire contre ce penchant russe typiquement masculin et très présent dans la littérature et auquel il semble que les femmes doivent se soumettre⁹⁶.

Irina – Il va venir tout de suite...Il faudrait prendre quelques dispositions. Hier le docteur et notre Andrej sont allés au club et ont encore perdu ; on dit qu'Andrej a perdu deux cents roubles

Maša – Qu'y faire maintenant ?

Irina – Il a perdu il y a deux semaines ; il a perdu, en décembre ; qu'il perde tout au plus vite ; alors peut-être quitterons-nous cette ville ?

Maša – Il ne faut pas, seulement, que Nataša, de quelque manière, apprenne cette perte.

Irina – Je crois que cela lui est égal. (LesTrois Sœurs, acte 2, XIII, p. 145)

Maša – Cela m'ennuie, m'ennuie, m'ennuie. (Elle se redresse et parle assise). Et voilà qui ne me sort pas de la tête... C'est vraiment révoltant. C'est comme une barre ; je ne puis m'en défaire... Je veux parler d'Andrej. Il a hypothéqué cette maison à la banque et sa femme a pris tout l'argent. Mais la maison n'est pas à lui seule ! Elle est à nous quatre ! Il soit savoir cela s'il est honnête... (XIII, p. 165)

Irina – En effet, comme notre Andrej a baissé ; il a perdu tout son entrain, et comme il a vieilli auprès de cette femme. Jadis il se préparait au professorat, et, hier, il se félicitait d'être devenu membre de la Commission du Zemstvo !...Il en est membre, et Protopopov est le président...Toute la ville en parle, se moque ; lui seul ne sait rien...Tout le monde a couru à l'incendie ; lui, est resté dans sa chambre sans y faire la moindre attention...Il joue du violon, et c'est tout. (Nerveuse) C'est horrible ! (Elle pleure). Je ne peux plus le supporter...Je ne peux plus... (Les Trois Sœurs, acte 3, XIII, p. 166)

Ainsi Andrej Prozorov (en russe *prozor*, c'est le ratage de quelque chose, c'est voir de travers), Andrej donc, fils de général, fait-il fi de l'honneur de la famille, et embarque-t-il ses sœurs dans la déchéance à plus ou moins long terme. Ce fils de famille, le seul qui plus est, les opprime jour après jour. Il ne se rend pas compte à quel point l'abandon de sa carrière d'abord, puis le poste subalterne qu'il occupe, son

⁹⁶ Ian M. Helfent, « His to Stake, Hers to Lose : Women and the Male Gambling Culture of Nineteenth-Century Russia », [« C'est lui qui mise, c'est elle qui perd : les femmes et les hommes dans la culture du jeu dans la Russie du XIXème siècle »], in *the Russian Review*, Volume 62, number 2, 2003, pp. 223-242, (372).

indifférence enfin au fait qu'il soit trompé au vu et au su de tous, le jeu enfin, remplissent ses sœurs de honte.

Malheur des autres causé par lui, cancer qui ronge la vie de chaque jour, et se métastase, il rend la vie d'autant plus difficile que les trois soeurs ne peuvent que se soumettre pour éviter tout scandale. Le manque de courage face à sa femme Nataša, et le fait que lui, Andrej, accepte sans mot dire que ses sœurs soient délogées de leurs chambres et qu'ainsi leur vie soit subvertie, montrent si besoin en était, l'oppression sans justification, par manque de courage.

Cehov analyse avec une minutie chirurgicale la situation et montre que la douloureuse soumission de la femme à un homme peut l'amener à ne plus être considérée comme un être humain.

Lorsqu'il prend pour thème de son récit les études anatomiques que fait l'étudiant Klockov sur le corps de la jeune Anjuta, l'auteur stigmatise un comportement en apparence anodin et sans méchanceté, et nous donne à réfléchir plus avant sur nos comportements les plus usuels qui font sans coup férir, le malheur d'autrui.

Anjuta⁹⁷ est une jeune femme qui, dans le récit éponyme, partage un logement avec un étudiant en médecine. Par le regard d'un narrateur omniscient, nous découvrons qu'il n'est pas le premier à qui elle le rend service de «prêter» son corps à des fins d'études anatomiques pour l'aider à réviser ses examens de médecine. Les étudiants d'autrefois sont devenus des hommes sérieux...

Maintenant qu'ils avaient fini leurs études, ils avaient fait leur chemin, et, naturellement, en personnes comme il faut, l'avaient oubliée depuis longtemps. L'un d'eux habitait Paris, deux autres étaient médecins, le quatrième artiste, et le cinquième, à ce qu'on disait, déjà professeur. (IV, p. 341)

Nous faisons la connaissance d'Anjuta avec le sixième étudiant qui se permet d'utiliser le corps de la jeune femme dans le seul but de réviser ses examens selon le même schéma que les fois précédentes. Le problème évoqué par le récit ne se fonde pas sur une exploitation successive de la sexualité de la jeune femme mais bien plutôt sur

⁹⁷ P.S.S., *Anjuta* paru dans *Oskolki*, n° 8, 22 février 1886.

l'appropriation que les différents étudiants font l'un après l'autre, de son corps comme outil de représentation graphique. Recouvert, peint de graffitis qui représentent les différents os qui constituent le squelette humain et permettent une révision *in situ* plus exhaustive qu'un manuel d'anatomie, ce corps est ainsi regardé, visualisé, manipulé par des mains pour aider à mémoriser, en suivant les tracés de charbon de bois, les multitudes d'os servant de charpente aux muscles d'un être humain. Un étudiant artiste qui vit sur le même palier emprunte lui aussi le corps d'Anjuta à des fins picturales qui nécessitent un modèle.

Le jeune étudiant en médecine avec qui elle partage une intimité certaine, ne s'embarrasse pas de phrases dès qu'il s'agit de ses révisions d'examen.

Enlève tes vêtements, Anjuta, laisse-moi m'orienter. (IV, p. 343)

Son regard scrute alors la poitrine de la jeune femme d'un coup d'oeil «radiographique» qui transperce les tissus et lui permet de tracer en noir, les côtes de son modèle.

L'artiste quant à lui, veut captiver l'âme d'Anjuta à travers son corps car ce n'est pas un nu qu'il désire peindre mais le portrait de Psyché...

La jeune femme est donc utilisée pour les besoins de chacun. Elle n'est plus un être humain mais une planche d'anatomie et son dos porte le nom latin de *spina scapulae*, ce qui lui enlève toute trace d'individualité et la renvoie aux placards de la faculté de médecine, là où l'on range les squelettes destinés à l'enseignement.

Tout comme s'il contemplait son avenir de ses propres yeux, il se vit dans son bureau en train de recevoir ses nouveaux malades, ou bien dans la salle à manger bien tenue en compagnie de sa femme, une femme de celles que l'on épouse, en train de boire du thé, et tout d'un coup, il aperçut là, devant lui, la cuvette pleine d'eau sale avec de nombreux mégots nageant à la surface ! Anjuta apparut alors bien méprisable, souillonne, lamentable. (IV, p. 343)

Nous percevons tout du malheur révoltant d'Anjuta à travers le regard du personnage focal qu'est l'étudiant.

Introduit par une comparaison qui propulse cet étudiant vers un futur hypothétique, le texte est construit sur une argumentation oppositionnelle donnant la

première place à deux manières de vivre, et ce qui en résulte, à deux appartements aux antipodes l'un de l'autre, (*le bureau, la salle à manger bien tenue, en train de boire le thé*) et (*la cuvette pleine d'eau sale avec de nombreux mégots nageant à la surface*), puis et enfin à deux femmes, l'une, (*une femme de celles que l'on épouse*), et l'autre, en que l'étudiant utilise comme un objet, (*Anjuta méprisable, souillonne, pitoyable*). Parce que le futur médecin place les deux femmes concernées en dernier lieu de l'énumération des objets, le lecteur ressent le mépris profond qui habite cet homme vis-à-vis de la femme en général, conception de vie en totale opposition avec le métier qu'il a choisi et qui consiste à soigner précisément les hommes mais aussi les femmes.

Le registre verbal concentré sur des verbes de perception indique la même cassure, il souligne tout d'abord l'effet spéculaire, mélioratif et virtuel de l'énoncé, (*comme s'il se contemplait, il se vit dans son bureau*), puis se tourne vers une vision de l'autre (*il aperçut, Anjuta lui apparut*), qui reflète la réalité.

L'antithèse entre le temps du futur hypothétique, (*comme s'il se contemplait, on točno by providel*), que l'étudiant s'approprie par l'intermédiaire des pronoms possessifs, *son futur (svoe budušce)*, *ses malades (svoix bol'nyx)*, et le temps du passé, *il aperçut*, accentue la cassure entre le demain et le *maintenant*, l'indéfini qui concerne la future épouse, (*v obščestve ženy*), sans adjonction du pronom possessif et Anjuta nommée expressément, l'opposition des adjectifs valorisants, *bien tenue, de celles que l'on épouse (prostornaja, porjadocnaja)*, et ceux négatifs en plus grand nombre, *méprisable, souillonne, pitoyable (nekrasivaja, nerjašlivaja, žalkaja)*, souligne encore l'effet de rupture totale entre les deux mondes, celui des illusions et l'autre montrant la réalité.

L'avenir de l'étudiant se fonde ainsi sans remords sur la violence faite à une femme par le manque de considération. En effet, l'étudiant ne la voit plus comme une femme avec qui il partage un appartement, mais comme un cadavre, un squelette. Lorsqu'il la voit trembler, lui, le futur médecin, confond ce tremblement avec autre chose, il ne veut pas le voir, (*Bon, c'est bon, tu ne vas pas mourir*), alors qu'il devrait le prendre au sérieux car il est le signe d'un refroidissement ou peut-être d'une maladie beaucoup plus grave en ces années où la tuberculose décime l'Europe entière.

Lorsque les extrémités des doigts de la jeune fille sont devenus bleus de froid et qu'elle continue d'assumer la pose, tandis qu'elle donne l'impression d'être déjà morte, l'étudiant ne semble pas être ému. L'artiste n'est pas moins fautif et lorsqu'il déclare que

les jambes de son ancien modèle étaient elles-aussi bleues, il montre qu'il mélange dans un même corps tous les modèles successifs et les assimile dans sa pensée, à des natures mortes.

À travers le personnage d'Anjuta, c'est bien la souffrance, la peur d'être rejetée qui oblige la femme à supporter l'insupportable. Ce schéma de l'homme indifférent dont l'égoïsme va jusqu'à la muflerie, que ces hommes soient étudiants, hommes du monde, dentiste ou autre, est repris dans d'autres récits, *Un homme connu*⁹⁸, *La Choriste*⁹⁹.

La jeune femme concernée n'est que passe-temps, meuble comme les autres au même titre que les bureaux, les tables ou les armoires. Ce que l'homme voit en elle n'est pas l'image d'un être humain car la femme dans ces récits n'appartient pas au monde des femmes que l'on peut épouser, (*porjadocnaja ženščina*).

Ainsi lorsque Paša, (*La Choriste*), femme entretenue par un comte, pleure à la fin du récit, ce n'est pas sur les objets qu'elle vient de donner à l'épouse de son protecteur mais bien sur sa condition d'esclave opprimée que l'on méprise dès qu'elle est confrontée à la femme légitime. Il est à noter que l'épouse du protecteur pleure elle aussi, ce qui revient à dire que ce n'est pas une femme mais deux que cet homme au titre nobiliaire opprime sous des dehors d'homme du monde.

Ainsi Cehov dénonce-t-il que l'indifférence de l'homme dans leurs relations avec la femme brise cette dernière tout autant que la tyrannie.

2.3. Dušecká ou l'âme soumise

Il est cependant dans l'œuvre de Cehov une femme qui semble heureuse. Le cours de sa vie n'est pas tout à fait celui qu'elle aurait sans doute souhaité, puisqu'elle perd à chaque fois l'être qu'elle aime, mais comme une balle qui rebondit, Ol'ga

⁹⁸ P.S.S., *Un homme connu*, *Znakomyj Mužcina*, paru dans *Oskolki*, n° 18, 25 avril 1886, signé A. Cehonte.

⁹⁹ P.S.S., *La Choriste*, *Horistka*, paru dans *Put'-Doroga*, SPB, 1893, avec ce nouveau titre qui remplace l'ancien, *la Chanteuse*, *Pevicka*, paru en son temps dans *Oskolki*, n° 27, sous la signature d'A.Cehonte.

retrouve un sens à son existence avec chaque nouveau compagnon qui vient partager ses jours.

Dušecka,¹⁰⁰ change de passion et d'idéal au fur et à mesure qu'elle partage la vie d'un homme différent. Cette femme ne peut se satisfaire d'être seule et ne s'épanouit que lorsqu'elle se « donne » à quelqu'un d'autre, que ce soit un don physique ou spirituel. Elle n'existe ainsi qu'à travers les autres.

Arrêtons-nous sur le titre même de la nouvelle. *Dušecka*, traduit le plus souvent par *Petite Chérie*, est certes un terme affectif. Faut-il y voir seulement ce sens? Cehov ne nous renvoie-t-il pas au terme « duša » et du diminutif largement répandu dans la langue, et veut-il voir dans ce diminutif plutôt l'idée d'une âme qui se serait rapetissée au point de ne plus avoir de jugement, de clairvoyance, de personnalité, donc d'existence et par voie de conséquence, d'essence ?

Car qui est cette femme sinon une douce et sotte esclave asservie à son besoin d'aimer, dispensant son amour à qui en veut bien, à ses maris successifs ou au fils du dernier homme de sa vie qui la délaisse ? Cehov insiste. La liste des hommes qui se succèdent dans le cœur de Dušecka et dans sa vie, est bien un peu longue...mais pas trop pour ne pas la faire tomber dans le ridicule d'une pauvre fille dont l'entendement serait perturbé, ce que Cehov ne veut absolument pas.

« On pourrait la frapper sur la joue, elle n'oserait même pas gémir tout haut, la douce esclave ! » écrit Gorkij dans sa postface au récit de Cehov¹⁰¹.

L'analyse qu'en fait Marie Sémon est particulièrement pertinente. Pour elle, Dušecka, c'est « l'indigence, l'absence de ressources intérieures, l'incapacité de s'assumer soi-même, de penser et de parler en son propre nom. C'est l'aspect négatif de

¹⁰⁰ P.S.S., *Petite Chérie*, *Dušecka*, paru dans le journal *Sem'ja*, n° 1, 3 janvier 1899. Olenka est le prénom réel de la jeune femme, Dušecka, son surnom.

¹⁰¹ V. Kataev, *Složnost' prostoty*, *Rasskazy i P'esy Cehova*, Moskva, izdatel'stvo moskovskogo universiteta, 1979, p. 30, « Gor'kij écrivit cela en 1904 dans son livre A.P.Cehov, juste après la mort d'Anton Pavlovic », (39).

l'effacement et du renoncement au moi, l'enlèvement dans la vaine agitation, le vain bavardage ; c'est la dispersion du moi au lieu de son intégrité ; c'est une identité qui ne peut se construire ni se concevoir elle-même qu'à partir des autres et dans les autres. Il y a du vampire dans cette douce créature qui ne peut survivre qu'en s'abreuvant à la vie d'autrui. Ce n'est pas par la société qu'elle est asservie mais bien par sa propre structure psychologique. Dušeka, c'est la stérilité même. Le fait qu'elle n'ait pu être mère, n'est qu'un signe de son infécondité congénitale. Lorsqu'elle aime, elle ne fait que satisfaire à une passion du sacrifice et de l'asservissement. ¹⁰².»

Cehov a toujours voulu que l'on voie l'humour à travers son récit mais il fut en butte aux féministes qui niaient l'existence de ce type de femme cependant éternelle. Dušeka fit en effet grand bruit et les commentaires allèrent bon train... En décrivant longuement une femme prête à changer de vie comme on change de chemise, prompte à renier le lendemain ce qu'elle a adoré la veille, Cehov sous couvert de niaiserie, fait un bilan absolu et catastrophique d'un être en apparence bon et dévoué

Dans ce récit écrit à la troisième personne, le narrateur nous fait sentir que ce genre de femme ne peut en rien faire le choix de sa vie sans l'aide d'une quelconque personne, toujours du sexe masculin. Chaque fois qu'il assène le «*Vanecka et moi*» suivi du «*Kolecka et moi*», «*Volodja et moi*», le narrateur nous place devant le manque de personnalité du personnage. Jamais Dušeka ne dit «*Ja*», *je*, mais toujours «*My*», nous. Dans la dernière partie du récit, pour ne pas être seule après le départ de Volodja parti rejoindre son épouse, Dušeka propose à cet homme revenu la voir, d'habiter avec femme et enfant dans sa maison. Lorsque la mère du jeune garçon repart à Xar'kov, Dušeka tremble à l'idée que cette mère ne vienne reprendre son fils.

C'est avec le même bonheur que Dušeka change de vie, passe d'un mari à l'autre et d'une occupation à l'autre dans un désordre constant puisqu'elle travaille tout d'abord dans un cirque, puis avec un exploitant forestier, elle est enfin l'aide d'un vétérinaire et finit par être répétitrice des leçons du jeune Saša.

Le temps passé n'est plus un référent, fait exceptionnel dans la création tchékhovienne, et enlève toute nuance élégiaque au récit. Dušeka vit le présent avec

¹⁰² Marie Sémon, *Les femmes dans l'œuvre de Léon Tolstoï*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, p. 456, (323).

une intensité hyperbolique qui neutralise tout futur, excepté celui qu'elle envisage pour le jeune collégien et qui reste entouré de mystères.

Elle rêve de l'avenir lointain et indistinct, lorsque Saša ayant terminé ses études, sera médecin ou ingénieur, aura une grande maison, des chevaux, une koljaska, se mariera et aura des enfants. (X, p. 113)

Dušecka n'a aucune volonté de vivre par elle-même, de suivre son chemin intérieur pour arriver à la liberté, elle n'existe pas par elle-même.

Comme son mari [Kukin] elle méprisait le public pour son indifférence à l'art et son ignorance, Ce que pensait son mari [Pustakov le marchand de bois], elle le pensait aussi (...) Elle répétait les idées du vétérinaire dont elle partageait les idées en tout maintenant,(...) surtout, et c'était le pire, elle n'avait plus d'opinion, (...) On appelle île une étendue de terre émergée, répéta-t-elle. Et voilà qu'elle avait des opinions et qu'à souper elle causait avec les parents de Saša du mal que les enfants avaient maintenant à étudier dans les lycées ; mais tout de même l'éducation classique était supérieure à la technique, car le gymnase ouvrait toutes les portes : on devenait médecin ou ingénieur, à volonté. (X, pp. 104-113.)

L'articulation du récit autour de la récurrence de l'unité «*X et moi* » permet d'identifier Dušecka de façon régulière, l'ironie du texte tient précisément à la cohérence isotopique de cette unité sans qu'aucune gradation ne semble intervenir puisque les tâches concernées relèvent toutes du même registre et consistent à n'être qu'une aide, quelqu'un de subalterne quelles que soient les circonstances. Cette accumulation d'occupations sans perspective d'une quelconque élévation, est le témoin du sur-place qu'accomplit ce personnage féminin, de la stagnation de sa vie.

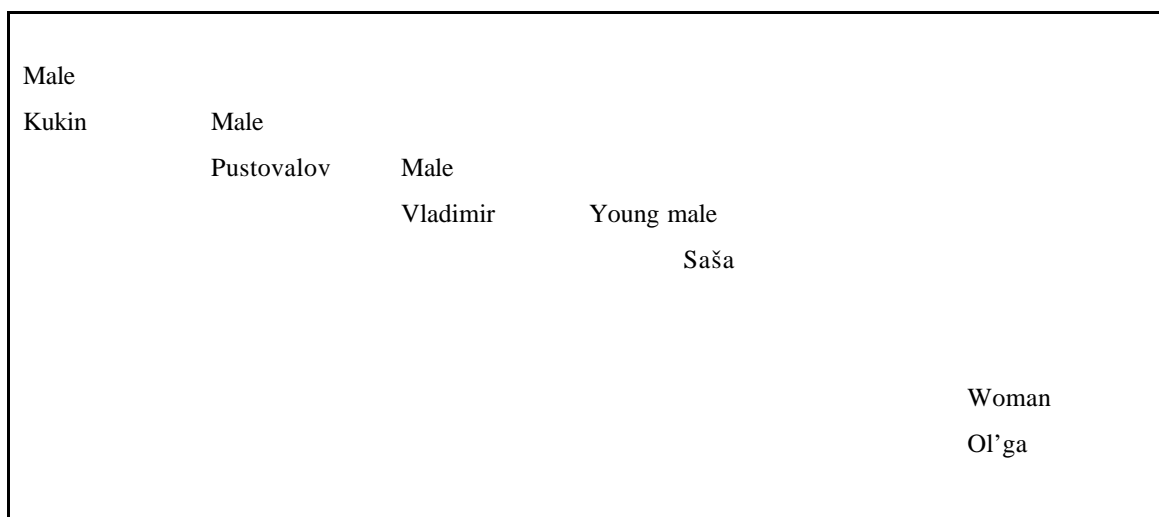
La relation entre le premier télégramme émaillé de mots incompréhensibles, «*nunérailles* » (*hohorony*) et «*bargence* » (*sjucala*), et ce qu'elle croit être un télégramme de Har'kov annonçant le retour de la mère de Saša, enferme la vie de Dušecka dans une construction cyclique.

Bien que Cehov se garde de tout jugement, et même si l'ironie reste sur le ton patelin, on sent percer le jugement de l'auteur, bon nombre de lecteurs s'y firent

prendre et des exégètes contemporains prennent encore le récit au premier degré.¹⁰³

Anna Makolkin pense que Cehov préfère Dušeka à tout autre personnage féminin de son oeuvre, «cette Olen'ka, stupide et bête, qui n'a aucune opinion personnelle et répète comme un perroquet les paroles de ses trois maris (...) pour finir par prendre le vocabulaire de Saša, le fils du vétérinaire, âgé de dix ans », car elle lui permet de dire qu'Olen'ka est inférieure aux hommes, et par voie de continuation, de démontrer la misogynie de Cehov.¹⁰⁴

Dans la représentation graphique que fait Anna Makolkin de la vie de Dušeka, Ol'ga occupe ainsi la case la plus basse dans l'organigramme témoin des péripéties du récit. Pour Anna Makolkin, Dušeka n'est donc pas seulement inférieure aux hommes dans le domaine de l'Art, de l'Industrie et de la Science mais aussi dans son développement intellectuel que l'auteur du livre pense inférieur à celui d'un enfant puisque Ol'ga ne fait que répéter les leçons de Saša sans lui donner la moindre méthode de travail qui pourrait améliorer ses résultats scolaires.



105

¹⁰³ Lénine utilisa lui aussi *Dušeka* mais à des fins politiques, et dans un article intitulé « *Dušeka, la sociale-démocrate* » écrit en 1905, il raille les péripéties de la vie de cette infortunée jeune femme :

« Dušeka vécut d'abord avec un théâtral et dit, Vaneca et moi, nous montons des spectacles sérieux. Ensuite elle vécut avec un marchand de bois et dit, Vassja et moi, nous faisons de bons profits sur le bois. Enfin, elle vécut avec un vétérinaire et dit, Kolecka et moi, nous soignons les chevaux. C'est ainsi que parle le camarade Starover, Lénine et moi, nous combattons Matronov. Et Matronov et moi, nous combattons Lenin. Douce sociale-démocrate Dušeka ! Dans quels bras te serrerai-tu demain ? Nous voyons que dans l'héroïne de Cehov se fait jour une qualité d'un autre ordre : la capacité à oublier aujourd'hui ce que l'on faisait encore hier, l'inconstance de point de vue et de liens ». in V.Kataev, « *Složnost' prostoty* », opus déjà cité, p. 31, (39).

¹⁰⁴ Anna Makolkin, *Sémiotics of Misogyny Through the Humor of Chekhov and Maugham*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, p. 110, (127).

¹⁰⁵ Ibid, p. 111, (127).

Il ne nous semble que ce serait une erreur d'analyser l'histoire de Dušeka en seuls termes d'infériorité et de supériorité qui sous-entendrait un mépris voilé, ce que Cehov n'a certainement pas voulu. Son désir de ne jamais humilier les gens, si ancré dans son esprit nous permet en effet d'envisager ce point de vue.¹⁰⁶

Cehov a en effet très bien compris et montré que la soumission de la jeune femme n'est pas souffrance, n'en déplaît aux féministes.

En décrivant cependant un être à l'opposé de toute sa *Weltanschauung* en ce qui concerne la femme, Cehov fait la démonstration de ce que devient un être non pas privé d'intelligence car Dušeka fait preuve d'adaptation rapide à des domaines différents ce qui sous-entend intelligence, mais une femme sans conviction personnelle, incapable de trouver un chemin personnel, principe éthique et esthétique dans la pensée de l'auteur car il est pour lui, le seul à amener à la liberté.

Tolstoj est certainement celui qui montre la réaction la plus importante. Là où Cehov ne voit que malheur humain, Tolstoj ne voit qu'une femme comme il les aime. Cet esprit si avisé, perdu qu'il est dans une crise mystique et moralisatrice, ne comprend pas la satire d'un Cehov. Il ne semble pas voir sous la langue qu'il aime tant percer la caricature. Lui qui vomit l'idée même d'émancipation de la femme, qui s'insurge contre les idées libérales et occidentalistes qu'il qualifie de bas étage, qui vitupère contre les médecins prônant la contraception, ne voit pas venir le coup et s'enferme.

Pour Tolstoj, le progrès doit être moral, il doit être la lutte contre le Mal et rien d'autre. Pour lui, les inventions scientifiques n'ont en rien résolu l'injustice sociale. Ils ont, à son avis, permis aux riches de devenir plus riches et aux pauvres d'être opprimés encore davantage.

Le vieil écrivain rit aux larmes quand il fait la lecture de ce récit à voix haute et en famille ! Il est secrètement ravi dans son esprit de mâle dominateur de voir cette femme ne pas résister, puisque d'après lui, l'asservissement est inscrit au plus profond de la nature féminine. Dušeka sert ainsi ses thèses moralistes, son *credo*. Il ampute le récit de l'ironie de Cehov et la nie. Il ne veut pas imaginer le vide existentiel de

¹⁰⁶ P.S.S., *pis'ma*, I, 14, lettre à Mihajl, 8 avril 1879, «*Avouer ton insignifiance, sais-tu où on peut le faire ? Devant Dieu, si tu veux, devant l'intelligence, la beauté, la nature, mais pas devant les hommes. Devant les hommes, c'est sa dignité qu'il faut avouer. Ne confonds pas « se résigner » et « faire l'aveu de son insignifiance ».*

Dušecka. Il la voit l'amie de l'homme, ce que furent « *Marie-Madeleine pour le Christ* » et « *Claire pour François d'Assise* ».

Dušecka permet à Tolstoj de redire avec force tout son antiféminisme, de caricaturer les féministes et de défendre ses théories de bonheur familial selon le modèle des réactionnaires, et il écrira une post-face au récit en février 1905¹⁰⁷.

« L'humanité peut exister sans femmes-médecins, sans femmes-avocats, sans femmes-politiciennes. Mais elle ne peut pas survivre sans femmes-aimantes, sans femmes-mères. »¹⁰⁸

Pour Tolstoj, Dušecka est l'occasion magique de montrer ce à quoi la femme doit atteindre pour arriver à la perfection qui est à ses yeux, Nataša dans l'épilogue de *Guerre et Paix*, non pas une jeune femme prolongée dans sa beauté corporelle mais bien une mère ayant pris du poids et dont le visage empâté par les maternités sourit tout à l'écoute du bonheur de son époux et de ses nombreux enfants, une femme bourgeoise qui compte et recompte ses draps et ses taies d'oreillers... qui est pour Cehov une aberration, une mutilation de la femme.

La subordination imposée à la femme, la soumission exigée d'elle sont, pour Cehov, contre nature¹⁰⁹ et il se tient dorénavant dans un camp opposé à celui de Tolstoj, dont les œuvres et le journal sont le reflet de ce qu'il pense être l'épanouissement de la femme, les fameux trois K : « *Kinder, Küche und Kirche* »¹¹⁰

Cehov rue dans les brancards, et lui, l'homme toujours maître de ses mots et s'enflamme :

Lorsque votre héroïne aura vieilli, sans avoir rien réussi, rien résolu pour elle-même, lorsqu'elle s'apercevra qu'elle est abandonnée de tous, qu'elle n'intéresse personne et que personne n'a besoin d'elle, lorsqu'elle comprendra que les gens qui l'entouraient étaient oisifs,

¹⁰⁷ Tolstoj y explique que « Cehov, croyant « maudire » ce type de femme, l'a involontairement « béni », que la raison de l'écrivain l'avait condamné, mais non les sentiments du poète. Il dit que la beauté du récit vient de ce qu'il a été écrit « inconsciemment ». Tout est comique dans le récit mais ce qui ne l'est pas, c'est l'âme de Dušecka : c'est une sainte, elle est étonnante par sa faculté de se donner de tout son être à celui qu'elle aime » in *L. N. Tolstoj, Polnoe Sobranje Socinenij*, XV, pp. 348-352.

¹⁰⁸ Lev Tolstoj, Postface à *Dušecka*.

¹⁰⁹ P.S.S., *pis'ma*, I, 39, lettre à Aleksandr, 1883, déjà citée p. 12.

¹¹⁰ Les 3 K prônés par l'église évangélique allemande, *die Kinder*, les enfants, *die Küche*, la cuisine, *die Kirche*, l'église.

*inutiles, méchants et qu'elle a manqué sa vie, est-ce que cela n'est pas plus effrayant que les nihilistes ?*¹¹¹

Ce coup de sang épistolaire est destiné au Maître qui associe les féministes aux Nihilistes. Chez Tolstoï la question féministe ne trouve que des échos sarcastiques. La vocation de la femme sur laquelle tant de gens s'interrogent en ces années, la marche au peuple des intellectuels qui a poussé tant de jeunes filles à quitter la maison paternelle au nom de la révolution populiste, tout cela le met en rage. La hargne qu'il porte à George Sand inspiratrice de l'amour libre et dont le succès est indéniable en Russie, lui fait dire des grossièretés en public. Au grand scandale des écrivains du *Contemporain*, il déclare que les héroïnes de Sand sont exécrables, que si «elles avaient existé dans la réalité, il eût fallu, à titre d'exemple, les attacher à un char d'infamie et les traîner à travers Saint Pétersbourg»¹¹²

Seules sont « intelligentes », les femmes qui comme Marie et Nataša dans *Guerre et Paix*, savent écouter et inspirer un homme et surtout se soumettent. Celles qui comme Anna (*Anna Karenina*) veulent vivre un amour libre, doivent être et sont condamnées. Ce regard manichéen déplaît à Cehov dans tout ce qu'il sous-entend de subordination masculine, de soumission à une morale désuète.

Le cri que pousse l'auteur est très important pour notre étude car il s'oppose à tout ce qui a été lu et dit dans les milieux bien-pensants de Russie.

La dénonciation constante du joug qui oppresse la femme, le démontage des mécanismes de destruction qui perdurent jour après jour, les analyses de déstructuration sont récurrentes dans l'oeuvre et font découvrir les réactions que ce comportement toléré de tous va déclencher.

¹¹¹ P.S.S., *pis'ma*, XI, 2092.

¹¹² rapporté par D. Grigorovic, *L. N. Tolstoï vo vospominanijah sovremennikov*, T. 1, p. 74.

CHAPITRE TROIS

Les illusions perdues

L'univers de la jeune fille se résume ainsi à une maison, un parc, une rivière. On lui a donné la vie, on lui instille la mort dans une histoire de subordination, de soumission à un monde de brutalité ou d'indifférence. On décide tout pour elle.

Il ne lui reste désormais que le rêve trompeur de croire que le bonheur existe, qui consiste à brûler d'une fièvre illusoire portant en elle la promesse d'un changement chimérique.

Il semble que dans l'œuvre de Cehov la prégnance d'une culpabilité nourrie par une appréhension religieuse et sociale déboussole cet être jeune, ivre d'ennui et de solitude, qu'elle le fait tournoyer sur lui-même avant de le détruire avant qu'il ne puisse trouver l'apaisement.

Face au lent processus d'accablement qui dévaste sa vie infortunée, la femme rêve d'un ailleurs qui romprait cette tuante monotonie, sans toutefois comprendre que la monotonie *sui generis* la protège puisqu'on ne lui a pas donné d'autre modèle.

Le calme pernicieux de ses jours devient tempête car cet être couve en lui quelque chose de fragile et d'indéfinissable dont l'éclosion est cependant immminente. Cehov suit et nous montre la maturation éphémère et innocente de quelque chose d'impalpable, l'évolution de la femme effrayée par le reflet qu'elle a d'elle-même et qui cherche alors à s'oublier dans les yeux d'un autre, voir à travers l'autre, et se réverbérer en lui.

Un nouveau malheur est alors en marche. Dans la société où elle a vécu, quelle que soit cette caste de la société, la jeune fille a évolué dans un microcosme clos sur lui-

même où les alliances marchent au nom d'une morale terrifiante. Il n'est pas question d'amour ni de sentiments, l'incompréhension rôde et l'intolérance menace et là où ses pas conduisent la femme, il n'est question que de bienséance et de perpétuation de la race.

Perdue au fin fond de la campagne, elle pourrait se prénommer « Transparence » car personne ne semble ni la regarder, ni lui demander son avis, et elle donne l'impression de marcher à côté de la vie, morte de solitude. Épure interchangeable, semblable à toutes et à personne, elle a pour seule compagne la nature, immense et primitive, dans laquelle elle chemine.

Sa vie semble être un lieu de passage dans un monde d'indifférence assassine, d'absence qui mine, absence à soi-même, et aux autres mais qui se fonde encore sur les illusions.

3.1- Le mariage pour destin

La femme nous apparaît dans l'œuvre de Cehov telle un souffle. L'unique « porte de sortie », espoir ténu d'un autre chose qui se veut libération vers lequel se tendent ses minces résolutions, reste, encore et toujours, le mariage et il n'est pas un récit, pas une pièce, où il ne soit évoqué, fût-ce expressément.¹¹³

Kisocka – Chez nous, les jeunes filles intelligentes et les femmes n'ont vraiment rien à faire. Suivre des cours et ensuite demander une place d'enseignante, vivre avec les mêmes rêves et les mêmes buts que les hommes, tout le monde ne peut pas le faire. Il faut se marier. C'est vrai que pour une jeune fille, il vaut mieux, semble-t-il, se marier avec n'importe quel mari plutôt que de ne rien avoir... (Les feux, VII, p. 121)¹¹⁴

Le pragmatisme de Kisocka montre toute la souffrance accumulée au long des années et qui laisse bien peu de place à l'espoir. Irina est encore très jeune et n'a pas encore souffert au début de la pièce. Son ton assertif (*je me marierai sans amour*) sous-entend précisément qu'elle espère encore se marier par amour.

¹¹³ P.S.S.

La saison des mariages, Svadebnyj sezon, paru dans *Zritel'* n° 17, signé Antoša C, dessin de N. Cehov, 10 novembre 1881.

Le mariage avec un général, Svad'ba s generalom, paru dans *Oskolki* n° 50, signé A. Cehonte, 15 décembre 1884.

Un mariage d'intérêt, Brak po rascetu, paru dans *Razvlecanie* n° 43, signé Celovek bez selezenki, 8 novembre 1884.

Le fiancé et petit papa, Ženih i papenka, paru dans *Peterburgskaja gazeta*, n° 207, signé A. Cehonte, 31 juin 1885.

Le mariage, 10 ou 15 ans après, Brak cerez 10-15 let, paru dans *Budil'nik*, n° 46, signé Brat moego brata, 21 novembre 1885.

La demande en mariage, Predloženie, (récit pour les jeunes filles), paru dans *Svercok* n° 41, 23 octobre 1886.

Le mariage, Svad'ba, paru dans *Peterburgskaja gazeta*, n° 259, signé A. Cehonte, 21 septembre 1887.

Le mariage, Svad'ba, pièce en un acte d'après le récit *le mariage avec un général*, 1889.

La demande en mariage, Predloženie, pièce en un acte, 1889.

Les fiancés, Ženihi, paru dans le tome II des oeuvres publiées par Marks, 21 mai 1899.

La fiancée, Nevesta, paru dans *Žurnal dlja Sveh* n° 12, début décembre 1903.

¹¹⁴ P.S.S. *Les feux, Ogni*, paru dans *Severnyj Vestnik*, n° 6, juin 1888.

Irina. - On ne se marie pas par amour, mais pour faire son devoir ; du moins c'est ce que je pense ; et je me marierai sans amour. (Les Trois Sœurs, XIII, p. 172)

Maša (*La Mouette*) n'a plus aucun espoir. Le nom même de son futur mari Medvedenko (medved', l'ours) montre toute l'ironie amère et tragique de la scène, *Nous buvons encore ?*, mots prononcés par Maša et qui sont preuve du besoin de réconfort qu'elle ressent dès le premier acte.

Maša. – Je me marie à Medvedenko

Trigorin. – Le maître d'école ?

Maša. – Oui

Trigorin. – Je n'en vois pas la nécessité.

Maša. – À quoi bon aimer sans espoir, attendre des années quelque chose ?... Quand je serai mariée, il n'y aura plus place pour l'amour ; de nouveaux soucis étoufferont le passé. Ce sera tout de même, savez-vous, un changement... Nous buvons encore ? (La Mouette, XIII, p. 33)

La peur de rester fille, ou plutôt « vieille vierge » (*La Cerisaie*, Lopahin), mort insidieuse, lancinante et peu poétique, semble ronger ainsi jour après jour le cœur et l'esprit des jouvencelles dans l'œuvre de Tchekhov. Elle atteint des fibres plus profondes que le coup de revolver ou d'épée des drames ordinaires qui permettent aux hommes même jeunes d'en finir avec une vie devenue insupportable.

La douloureuse attente de quelqu'un, de quelque chose, a plongé la jeune femme dans un monde parallèle et imaginaire dans lequel elle se projette.

La vie a perdu sens et substance. Cette maladie de l'âme repousse toujours plus loin le présent, le brouille davantage et tourne les âmes inquiètes vers un passé magnifié pour essayer d'oublier la réalité, ne pas céder au désespoir et tenter de marcher plus avant.

Irina – Où tout a-t-il disparu ? Où est-ce passé ? Ah !... mon Dieu, mon Dieu ! J'ai tout oublié... tout est brouillé dans ma tête... Je ne me rappelle pas comment on dit en italien la fenêtre ou le plafond. J'ai tout oublié, chaque jour j'oublie, et la vie passe et ne reviendra jamais. Jamais nous n'irons à Moscou... je le vois...

Ol'ga – Chérie, chérie...

Irina – Oh ! Que je suis malheureuse ! Je ne peux pas travailler ; je ne travaillerai plus... Suffit, suffit ! J'ai été télégraphiste ; maintenant je sers à la mairie, et je déteste et méprise tout ce qu'on me donne à faire... J'ai presque vingt-quatre ans ; il y a longtemps que je travaille, et mon

cerveau est desséché. J'ai maigri, enlaidi, vieilli ; et rien, rien ; nulle satisfaction ! Et le temps passe ! Et il semble qu'on s'éloigne de plus en plus de la vraie vie, de la vie belle, et que l'on va vers un précipice. Je suis désespérée. Comment suis-je encore en vie ? Comment ne me suis-je pas tuée, je ne le comprends pas...(...)

Olga – Ma chérie, je te le dis comme à ma sœur : si tu veux un conseil, marie-toi avec le baron... (Les Trois Sœurs, XIII, p. 166)

Kisocka, (*Les Feux*), Ol'ga (*Jour de fête*), Vera (*Au pays natal*), Julja (*Trois années*), font toutes le difficile constat et se laissent fléchir par les conseils qui fusent de toutes parts et reviennent toujours à dire la même chose... Il n'est qu'une solution, le mariage. C'est Anja (*La Cerisaie*) qui invite sa sœur Varja à se marier, c'est Ljubov' Ranevskaja qui enjoint Trofimov et Lopahin de penser au mariage, c'est Varja elle-même qui voudrait voir Anja mariée à un homme riche, fût-il un parfait inconnu, avant de se retirer dans un couvent. C'est Laptev (*Trois années*) qui reçoit la promesse de Julja après avoir été éconduit une première fois.

Son père sortit. Quand le bruit de ses pas se fut éteint, elle [Julja] s'arrêta devant Laptev et lui dit d'une voix décidée tout en pâlisant étrangement :

- J'ai beaucoup réfléchi hier, Aleksej Fedoric...J'accepte votre demande en mariage. (Trois années, IX , p. 26).

Il arrive parfois que la jeune fille fasse répondre par un intermédiaire à la demande qui lui a été faite. Parce qu'elle n'a jamais encore été confrontée au fait de prendre des responsabilités, parce que les enjeux la dépassent, parce qu'elle sent son avenir se sceller devant ses yeux, elle est tout simplement effrayée à l'idée de donner sa réponse elle-même,

- Ma tante, prononça rapidement Vera, je vais me marier avec le Docteur Neščapov. Dites-le lui vous-même...Je ne peux pas....

Elle repartit aussitôt se promener dans les champs. Et tout en marchant là où son regard la portait, elle décida que d'être mariée, lui permettrait de s'occuper de la propriété, de soigner, d'enseigner, et de faire tout ce que faisaient les autres femmes de son entourage... (Au pays natal, IX, p. 323)¹¹⁵

¹¹⁵ P.S.S., *Au pays natal, V rodnom uglu*, paru dans *Russkie Vedomosti*, n° 317, 16 novembre 1897.

Ne pas accepter la demande en mariage, l'honneur qui a été fait à la jeune fille et par là même à sa famille, équivaut à un suicide, et la société a d'autres alternatives pour calmer les récalcitrantes, fait dénoncé avec un certain humour, noir certes, par Cehov qui stigmatise les choix devant lesquels se trouvent les jeunes femmes dont la jeune Sof'ja,¹¹⁶ en cette fin de siècle, et qui équivalent à pas de choix du tout.

La jeune Sof'ja, mariée depuis peu à Volodja, un homme de la génération de son père, a accepté ce mariage parce qu'elle y voyait le moyen de ne plus être une petite fille à qui l'on dicte sa conduite. Elle se croit parfaitement heureuse dans sa nouvelle situation jusqu'à ce qu'elle revoie le jeune et beau Volodja, celui qu'elle aime en secret. Dès l'instant où elle le retrouve, elle se sent malheureuse à en mourir et lui confesse son amour, devient sa maîtresse pour quelque temps... mais ne trouve pas le bonheur car Volodja le Petit, au même titre que Volodja le Grand, ne voit en elle qu'une personne avec qui l'on se distrait, un être inférieur intellectuellement.

La fin du récit voit Sof'ja seule comme elle l'était au début, promenant son insatisfaction dans des courses folles en traîneau qui la mènent chez ses deux cousines, images caricaturales de ce qu'il advient à une femme du XIXème siècle lorsqu'elle ne se marie pas.

Rita[la vieille fille], la cousine de Jagic avait déjà trente ans ; elle était extrêmement pâle, ses sourcils étaient noirs, elle portait un pince-nez et fumait sans interruption des cigarettes, même quand il faisait froid et sa poitrine et ses genoux étaient tout couverts de cendres. Elle parlait du nez en séparant distinctement les mots, son abord était froid et elle pouvait boire des liqueurs et du cognac autant qu'elle le voulait sans jamais être ivre ; elle aimait conter des anecdotes mais elle le faisait sans goût. Quand elle était chez elle, elle lisait du matin au soir d'épaisses revues, les couvrait de cendres ou bien mangeait des pommes et de la glace... (VIII, p. 216)

Son visage [celui de la tante devenue nonne] maintenant ne reflétait plus aucune passion, n'exprimait plus rien, il était froid, pâle, transparent, comme si dans ses veines, en place du sang, coulait de l'eau. Et pourtant, il y avait de cela deux ou trois ans, elle était pleine de santé, son teint était vermeil, elle parlait de fiancé et riait à la moindre plaisanterie. (Volodja le Grand et Volodja le Petit, VIII, p. 219)

¹¹⁶ P.S.S., *Volodja le Grand et Volodja le Petit, Volodja Bol'soj i Volodja Malen'kij*, paru dans *Russkie Vedemosti*, n° 357, 28 décembre 1893.

À la campagne, chez les paysans, dès lors qu'il s'agit de mariage, les choses sont encore plus prosaïques. On est choisie, «échangée »...Le mariage est un marché passé entre deux familles, on compte certes les sous :

La vieille ne sentait plus ses jambes et dû se coucher. Tout cela faisait que la maison allait de travers comme un homme qui aurait perdu la vue. La vieille se mit alors à discuter à gauche et à droite et décida de marier Vasja. (...) La fille était jeune, dix-sept ans environ, elle était petite, un peu courte sur ses jambes, son visage était pâle et agréable, elle avait toutes les qualités d'une jeune fille de bonne famille ; et son trousseau, ce n'était pas rien : cinquante roubles de dot, une génisse, un lit...(Les paysannes, VII, p. 343).

Mais on juge surtout les possibilités physiques de la future.

Elle [Varvara] se mit à chuchoter avec le vieux et Aksinja, et leurs visages prirent une expression de ruse et de conspiration, comme s'ils ourdissaient un complot. (...)

- Pas de trousseau, nous ne faisons pas de manières, dit le vieux à la tante. Pour le fils de notre Stepan, nous avons aussi pris une fille de pauvre famille, mais maintenant on ne saurait trop s'en louer. Ce qui compte à la maison, c'est le travail, c'est savoir quoi faire de ses dix doigts.

Il [Anissim, le jeune marié] était évident qu'il se mariait parce que son père et sa belle-mère le voulaient et aussi parce que c'était l'habitude à la campagne que le fils se marie pour qu'on ait une aide à la maison...(Dans la combe, X, p. 150).¹¹⁷

La société attend de la femme, quel que soit son milieu d'origine, soumission et obéissance. Ainsi de l'autorité du père passe-t-elle à celle d'un mari, (*Elle a été donnée à son mari, c'est avec son mari qu'elle doit vivre, Les Paysannes*). Et, dans l'univers tchékhovien, reflet de cette triste réalité, il semble que le mariage, loin d'être un moment de félicité, soit une épreuve où le sinistre et le funèbre se sont invités.

On jouait de la musique et en même temps, dehors, les femmes...chantaient d'une seule voix, et cela faisait un mélange effrayant et sauvage qui donnait le tournis. L'éclat des lumières et le reflet des robes colorées aveuglaient Lipa, il lui semblait que les voix graves des chantres résonnaient dans sa tête comme des coups de marteaux ... elle

¹¹⁷ P.S.S., *Dans la combe, V Ovrage*, paru dans *Žizn'*, Janvier 1900.

avait l'air de quelqu'un qui va perdre connaissance, elle regardait sans rien comprendre. (Dans la combe, X, p. 153)

Les exemples sont nombreux et on pourrait les multiplier à foison. Le rythme des phrases se fait lent et long, le temps s'étire et montre une mariée présente physiquement et absente psychologiquement, stoïque et perdue dans la solitude.

*Telle une ombre, Ljubocka, la fiancée, s'agenouilla sans faire de bruit devant son père ; son voile bougea et s'accrocha aux fleurs que l'on avait éparpillées sur la robe, et quelques épingles tombèrent de sa coiffure. Quand elle se fut inclinée devant les icônes et qu'elle eut embrassé son père bouffi d'orgueil, Ljubocka s'agenouilla devant sa mère ; son voile bougea de nouveau et s'accrocha une fois encore... Il y eut un grand silence. Tous se taisaient...
La bénédiction se terminait. Ljubocka était pâle puis elle eut un air solennel et sévère et elle embrassa ses amis...¹¹⁸*

La description de ce mariage est fondée sur une antithèse qui se caractérise par les adjectifs qui décrivent la jeune fille (*pâle, sévère et solennelle*) face à son père (*bouffi d'orgueil*). Elle prend toute la dimension de soumission de la jeune épousée qui s'agenouille par trois fois, (*la première devant les icônes, la deuxième devant son père et la troisième, devant sa mère*).

Elle permet au narrateur de dévoiler non le bonheur des épousailles mais une atmosphère de douleur, hypothèse d'autant plus juste que d'emblée, il compare la jeune fille à une ombre. La tonalité blanche, (*était pâle*), associée au blanc traditionnel de la robe de mariée associe la jeune fille à un fantôme qui n'habite déjà plus le monde des vivants.

Mais le voile bouge et ce détail réaliste répété deux fois par le narrateur devient, comme c'est souvent le cas dans la création tchékhovienne, un événement et l'assimile à ce que Noemi Schor nomme un « détail diégétique ».¹¹⁹

¹¹⁸ P.S.S., *Le mariage, Svad'ba*, paru dans *Peterburskaja Gazeta*, n° 259, 21 septembre 1887.

¹¹⁹ Naomi Schor, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, Le texte à l'œuvre, p. 191. N. Schor entend par « détail diégétique », non les détails des descriptions homériques mais une catégorie de ceux qui se situent au niveau événementiel du texte et qui touchent aux objets prosaïques dont le réseau d'échange et de communication innerve le récit réaliste classique, (322).

Le narrateur gonfle l'importance de l'incident en le répétant et le hausse ainsi au rang d'événement.

Témoin du quadrillage du corps social qui met en avant les *pères bouffis d'orgueil*, le voile est une critique pénétrante de la Russie du XIX^{ème} siècle avec son système tentaculaire de surveillance, d'extrême coercition, de l'importance immense des petites choses de la vie, précisément lorsqu'il s'agit de la femme.

Le voile qui auréole le visage et symbolise dans la tradition la pureté de la jeune fille n'est pas détail superflu, inutile à la narration, il acquiert ici une dimension qui dépasse la seule notion éthique et esthétique, il est le reflet de l'âme de la jeune femme qui se défend encore devant ce qui est pour elle, synonyme de mort, il est le lien du visible et de l'invisible.

Entre la mariée quasi morte et ses parents statufiés dans leur certitude sociale figure une opposition de deux infinis et le voile par le léger mouvement que la jeune femme lui imprime, est signe de la vie qui s'obstine, il est une perspective sociale et philosophique.

Cehov nous donne à voir alors ce que les exigences de la société ont de tragique, de pervers pour la femme.

Les constructions cycliques des textes accentuent ainsi l'impression d'emprisonnement nouveau béni par l'Église et les hommes qui va prévaloir et enserrer la femme dans un monde sans fin ni commencement, sans échappatoire possible hormis les rêves, unique porte ouverte à ses tourments.

C'est ainsi que les voyages en trains, en bateaux (*Ariadna*), les équipées en traîneaux (*Volodja le Grand et Volodja le Petit*), les expressions impersonnelles (*Il ne faut pas, petit papa, Anna sur le cou, Il faisait une chaleur étouffrante, Jour de fête*), la reprise d'une phrase qui semble tout d'abord anodine (*La première côte se compose de... Anjuta*) rythment les *incipit* et *excipit* des récits, les rencontres, les séparations, les arrivées et départs (*La Cerisaie, Au pays natal*) scandent la vie.

Une barcarolle, (*Onegin, je ne pourrai le cacher, j'aime Tat'jana à la folie, Le Moine noir*), chantée au début du récit et à sa fin, trace un cercle parfait, métaphore du destin incontrôlable et incontrôlé qui entraîne la femme dans une spirale infernale, sans espoir de salut.

Ce n'est pas l'institution du mariage en tant que telle que Cehov remet en cause, loin de là¹²⁰, mais le mariage sans amour, tel que le décrètent les parents, la pression psychologique qui fait de la femme, un être obligé d'accepter un mari sans avoir eu son mot à dire. Le «*On m'a mariée*», phrase à la voie passive qui souligne le caractère tragique d'une situation à laquelle est confrontée la jeune fille sans qu'il lui soit permis de se rebeller, résonne ainsi du début jusqu'à la fin de l'œuvre :

Maša, regardant la pendule. – On m'a mariée à dix-huit ans et je craignais mon mari parce qu'il était professeur au lycée ; je venais de finir mes classes. Il me semblait alors extrêmement savant, intelligent et grave ; mais maintenant, ce n'est plus cela, malheureusement ! (...) Je ne parle pas de mon mari, je m'y suis habituée. (Les Trois Sœurs, acte 2, XIII, p. 142)

Avec une très grande rigueur Cehov évoque des vies de femmes qui nous émeuvent dans leur souffrance de chaque jour, dans la médiocrité de tous les instants, dans le cheminement qui leur est demandé et contre lequel elles semblent démunies. La concision du style de l'écrivain tourné tout entier désormais vers son art¹²¹, sert alors à la compréhension de destins dont l'authenticité nous émeut.

Il est intéressant et amusant de remarquer toutefois, que ce qui fut d'abord imposé par les rédacteurs successifs pour avoir sans doute à payer moins cher le travail

¹²⁰ P.S.S. v dvenadcati tomah, *pis'ma*, XII, 495, 26 octobre 1898, lettre à son frère Mihajl Pavlović, «*Se marier est intéressant seulement lorsqu'on le fait par amour ; mais épouser une jeune fille simplement parce qu'elle est jolie ressemblerait à ce que l'on fait quand on va au marché pour s'acheter quelque chose dont on n'a pas besoin, et qu'on l'achète parce que c'est beau. Ce qui est le plus important dans la vie de famille, c'est l'amour, l'entente sexuelle, la chair qui ne fait qu'un, tout le reste est incertain et ennuyeux, si tant est que l'on puisse le supputer avec intelligence. Le problème n'est pas que la jeune fille soit jolie mais que tu puisses l'aimer.* »

¹²¹ En mars 1886, Cehov reçut une lettre de D.V. Grigorovic dont il nous semble pertinent de donner quelques extraits car elle a son importance dans la création future de l'auteur : «*Il y a un peu plus d'un an, j'ai lu par hasard dans un journal un de vos récits ; je ne me souviens plus de son titre aujourd'hui. Je ne suis ni journaliste, ni éditorialiste et si vous m'êtes utile, c'est seulement sur le plan de la lecture (...) Vous commetrez un énorme péché contre les mœurs si vous ne remplissez pas nos attentes. Pour cela, il vous faut seulement du respect envers le talent que l'on rencontre si peu souvent. Laissez tomber le travail fait à la va vite. Je ne sais rien de vos moyens d'existence, s'ils sont maigres ou non, mais il vaut mieux pour vous mourir de faim comme nous l'avons tous fait en notre temps, et garder vos impressions pour un travail bien pensé, précis et écrit non en un instant mais pendant les heures de bonheur intérieur.* ». La longue réponse de Cehov, le 28 mars, montre un homme «*foudroyé par ce qu'il a lu, ému aux larmes et qui est sûr que cet avis restera gravé à jamais dans son esprit*», in P.S.S., *pis'ma*, I, 160.

de l'auteur¹²² aboutit en fin de compte à l'élaboration d'une langue naturelle, simple parce que recherchée avec ténacité, dans une quête élaborée au finale par Cehov lui-même, en protestation peut-être à tout ce qui a donné jour aux grands romans russes du XIXème siècle. Les rares brouillons conservés nous montrent ainsi les passages biffés, les hésitations à employer un mot plutôt qu'un autre, les mots rayés, escamotés pour aller droit à l'essentiel, la vie intérieure des personnages. Cehov fouille désormais les personnages au scalpel, le verbe se veut bistouri, geste précis qui élague pour tenter de raconter une vie. *Écrire avec talent, cela veut dire avec concision, il faut jeter le superflu, écrire le plus court possible, et mieux vaut ne pas montrer que trop montrer, il faut aussi écrire simplement, la concision est la sœur du talent.* (?????????a?????? ?.. ????? ??, ????? ????????? ???? ? ??????, ????? ? ?????? ?? ??????, ????? ??????????? ?, ??? ????????????? ?, ????? ????????? ????? ?, ????? ????? ? – ?????? ???a???) sont ainsi les conseils constants qu'il donne, au jour le jour, dans la correspondance qu'il échange avec son frère Aleksandr dans les années quatre-vingt neuf.

La femme, sans corporéité formelle, trouve alors sous sa plume une tangibilité d'autant plus complexe qu'elle a été simple dans son schéma initial. La voie tracée depuis des générations devant servir de trame à une existence formatée, conditionnée et semblable à toute autre dans le but de ne pas se faire remarquer, devient non pas chemin de la félicité conjugale et familiale mais creuset d'un tourment sans fin.

Elle avait vingt-trois ans ! Elle s'était mariée par dépit parce qu'elle était toutefois convaincue que son mari était mieux que tous les autres, bien qu'il eût déjà cinquante-quatre ans !...Et le jeune Volodja, qu'hier encore elle aimait à en être folle, presque jusqu'au désespoir, elle s'en sentait maintenant, tout à fait éloignée. (Volodja le Grand et Volodja le Petit, VIII, p. 214)

¹²² Ronald Hingley, *A.P. Cehov, A new life*, Oxford University Press, London, pp. 34-35, « Strekoza payait Cehov, 5 kopeks la ligne de 9 mots en 1881. En janvier 1881, Cehov reçut de l'éditeur I.F. Vasilevski, une rétribution de 32 roubles 25 kopeks pour les six récits qu'il avait écrits de Juillet à Décembre.

Dès 1882, Cehov écrit dans *Oskolki* dont l'éditeur est Lejkin. Il reçoit pour son travail, entre 45 et 65 roubles par mois mais Lejkin est un homme méticuleux et tracassier ; il réclame de son auteur le plus de récits possibles et...contenant le moins de mots possible...Une histoire ne devant pas contenir plus de cent lignes, ce qui veut dire à peu près mille mots ou deux pages et demie. Quelquefois, Lejkin exigeait des récits deux fois moins longs mais pouvait aussi bien accepter de rares récits qui dépassaient les cent lignes. », (115).

En quelques lignes, tout est dit du malheur à venir, de la crise existentielle, de la tragédie qui va traverser la vie de la femme.

3.2. – La vie manquée

Parce qu'il a été décidé souvent par autre que soi-même, parce qu'il a été ressenti comme une obligation de vie,¹²³ un moyen pour changer de catégorie sociale,¹²⁴ et non comme un choix du cœur, le mariage, même si au départ il est fondé sur l'amour,¹²⁵ n'est pas félicité mais joug nouveau. Il enferme la femme dans des rets peut-être encore plus serrés que les précédents car à la rêverie enfantine succède la désillusion d'autant plus profonde que l'espoir a été immense.

Dans cette union, l'amour, il nous faut le remarquer, n'est jamais au rendez-vous. Même si une légère inclination a été à l'origine de l'événement, elle s'est bien vite abîmée dans le quotidien, l'habituel, l'ennui. Rien n'a échappé à la trivialité destructrice de la vie de chaque jour. Elle a tout étouffé, même un semblant d'amour.

Ce qui prévaut désormais aux jours de la jeune femme s'appelle désespoir. Un sentiment de frustration, de dénégation accompagne celle qui se sent souvent coupable de ne pas avoir su éveiller les sentiments chez son *alter ego* ces instants d'intimité qui rendraient la vie plus agréable, plus belle pour tout dire.

La chaîne des désirs non partagés condamne femme et homme à une fuite en avant et mène chaque personnage à sa perte. L'amour si longtemps espéré, chimère d'entre les chimères, ce rêve d'autre chose enfonce ainsi la jeune femme dans la solitude sans un espoir quelconque de retrouvailles avec son conjoint, lui aussi emmuré dans son tourment.

¹²³ P.S.S., *Trois années, La Dame au petit chien, Au pays natal, Les Trois Sœurs*, entre autres.

¹²⁴ P.S.S., *Anna na šee, Nataša*, (*Les Trois Sœurs*).

¹²⁵ P.S.S., *Elena, Djadja Vanja*.

-Tu m'aimes ? demanda Laptev. Dis-moi, pourquoi, alors. Ah ! ce maudit argent.

- Je le jure devant Dieu, non, je n'ai pas pensé à l'argent, je n'en ai pas besoin. Il m'a simplement semblé que si je refusais ta demande, je deviendrais folle. Et maintenant, comme je souffre d'avoir fait cette bêtise, je souffre de façon insupportable. (Trois Années, IX, p. 59)

Avec l'ivresse de la course en traîneaux, elle ressentait le désir de se tromper et pour elle il était clair qu'elle n'aimait pas son mari et qu'elle ne pourrait jamais l'aimer, l'avoir épousé était une pure bêtise. (...)

Elle s'était mariée par calcul, parce que, comme le disaient ses amies de l'institut, il était follement riche et qu'elle était effrayée à l'idée de rester vieille fille comme sa tante Rita, qu'elle s'ennuyait aussi avec son père mais surtout elle voulait que Volodja le petit soit déçu. (Volodja le Grand et Volodja le Petit, VIII, p. 214).

Je voulais vivre...J'aspirais à un sort meilleur ! (X, p. 132)¹²⁶

Les analyses de la psychologie d'échec que donne Cehov à travers ces trois exemples pris parmi d'autres, sont d'une rigueur impitoyable et c'est sous cet aspect que Cehov est profondément novateur parce que d'une part, il rehausse le propos dénonciateur en démontrant que l'état de la société n'a pas seulement abîmé la réalité extérieure de certains destins mais aussi les a corrompus de façon intérieure, les a viciés au cœur d'eux-mêmes et que d'autre part, il montre avec beaucoup d'autorité et d'équité que les femmes et les hommes ne sont pas assez déterminés psychologiquement pour résister à la pression sociale.

Cette réalité révèle toute une série de problèmes que l'époque absorbée par la révolution sociale, élude : ceux de la qualité et de la liberté autonome de l'individu, ceux de la médiocrité d'âme. Cette vision du monde permet ainsi de découvrir de nouvelles catégories de souffrances subtiles et tragiques : la sclérose entraînée par les habitudes, l'usure du temps auquel rien ne résiste, tourments nouveaux qui s'exercent parallèlement aux contraintes de la société.

Ce thème est abordé dans le récit *Jour de fête*¹²⁷.

¹²⁶ P.S.S., *La Dame au petit chien, Dama s sobackoj*, paru dans *Russkaja Mysl'*, kniga XII, Décembre 1899.

¹²⁷ P.S.S., *Jour de fête, Imenniny*, paru dans *Severnyj Vestnik*, n° 11, fin Octobre 1888. Les critiques furent bonnes et parurent dès novembre dans *Russkij Kur'er*, n° 319, *S.-Peterburgskie Vedemosti*, n° 326, *Novosti Dnja*, n° 1944, *Russkie Vedomosti*, n° 333.

Le récit commence précisément le jour de la fête et se termine le lendemain. L'unité de lieu, de temps et d'action est scrupuleusement respectée comme dans les tragédies antiques.

Dans ce récit écrit à la troisième personne dans lequel s'intercale le discours direct, le narrateur omniscient fait le portrait d'une jeune femme, Ol'ga, mariée, enceinte de son premier enfant et qui reçoit avec son époux leurs relations. L'occasion de cette fête permet à la jeune femme de réfléchir sur le sens de sa vie parce que, perdue au milieu de ses invités, elle ressent encore plus son immense solitude qu'elle peut mieux appréhender précisément en ces instants d'activité intense.

Prise entre les préoccupations triviales de ses hôtes et la conduite libertine de son mari, (*Ol'ga savait que son mari plaisait aux dames mais elle n'aimait pas le voir en leur compagnie. Il n'y avait rien de particulier dans le fait que Petr Dmitric arrangeât d'un geste nonchalant le foin pour s'asseoir en compagnie de la jeune Ljubocka et débiter des fadaises ; avec elle, il se conduisait comme avec toutes les femmes*), la jeune femme fait le point sur elle-même et sur le monde. Ol'ga incarne alors la désolation que la lucidité apporte à une personne responsable. Critique de Proudhon et de Schopenhauer, elle s'afflige et se méfie de la frugalité tolstoïenne de son mari, de son flegme de paysan, (*Quand je fauche, voyez-vous, je me sens plus sain, plus normal, dit-il. Si l'on m'obligeait à me satisfaire de la seule vie intellectuelle, je crois que je deviendrais fou. Je sais que je ne suis pas né pour faire un homme cultivé. Ce qu'il me faut, c'est faucher, labourer, semer, dresser les chevaux...*)

Cehov, et c'est un thème essentiel de son œuvre, nous montre une femme qui ne fréquente le monde que par esprit de mimétisme, pour faire comme les autres, une femme qui dénonce tous les artifices sans parvenir à les dulcifier et à les remplacer par autre chose que la morgue. Elle contemple ainsi avec inimitié tous ceux qui entourent son époux lors d'une partie de barque, et s'avoue que (*lui font horreur sa beauté [de son mari] qui plaît à tout le groupe, sa nuque, sa pose, la façon familière dont il s'adresse aux dames ; elle hait toutes les femmes assises dans la barque, subjuguées par l'amabilité dominicale du président du tribunal, mais elle, qui le voit officier à la Cour et lancer, tranchant, aux avocats des accusés : « Que la défense se taise un peu ! » connaît sa duplicité. Elle se perd dans la contemplation de la nuque de cet homme de trente-quatre ans et songe « D'où lui vient cette allure de général,*

imposante, ces pas puissants et beaux, cette vibration de commandeur dans la voix, ces airs de supériorité.)

Le sentiment qui l'habite à cet instant est celui d'Anna Karenina qui, retrouvant son mari à la gare, s'étonne qu'il ait de si longues oreilles et s'attarde sur « les cartilages saillants de ses oreilles sur lesquels semblait reposer le chapeau rond ? »¹²⁸

Pour cet homme, Ol'ga a quitté Moscou et est venue s'installer à la campagne. Elle a délaissé ses études, ses activités culturelles, un environnement qu'elle aimait par dessus tout. Petit à petit, ce qu'elle croyait être félicité est devenu fardeau, ce qui était entente rêvée incommunicabilité, ce qui se devait être vérité s'est transformé en habitude mensongère, façade mondaine derrière laquelle les deux époux se cachent pour ne pas avoir à affronter la futilité de leur existence, la réalité qui les a fait manquer à leurs idéaux de jeunesse.

Ol'ga n'aimait pas les fonctionnaires de district. Elle n'aimait pas non plus leurs épouses empotées qui faisaient tout un tas de cérémonies, leurs commérages, les invitations fréquentes chez les amis et les flatteries qu'ils disaient à son mari alors qu'ils le détestaient. En ce moment même, tandis qu'ils buvaient, mangeaient à satiété et surtout ne se décidaient pas à partir, elle sentait que leur présence l'épuisait jusqu'à lui donner le cafard, mais pour ne pas paraître désagréable, elle fit un sourire poli au juge d'instruction... Elle se rappela qu'au début de son mariage, pour échapper à l'ennui d'être seule à la maison, elle allait régulièrement à la ville avec son père... Elle sortit et regarda la pendule : il était six heures moins cinq. Elle s'étonna que le temps passât si lentement, et surtout s'effraya que d'ici minuit, heure à laquelle les invités partiraient, il restait encore six heures. Où tuer ces six heures ? Quelles phrases allait-il falloir dire ? Que dire à son mari ? (VII, pp. 172-173)

Dans ce développement qui pourrait paraître long, le narrateur omniscient¹²⁹ ne nous donne cependant aucun détail superflu. Du physique de la jeune femme, il suit la règle prescrite depuis longtemps déjà, et ne nous livre rien d'importance qui puisse influencer sur la réalité de la tragédie commencée.

¹²⁸ Lev Tolstoj, *Anna Karenina*, opus déjà cité, (341).

¹²⁹ A.P.Cudakov, *Poëtika Cehova*, opus déjà cité, p. 117, « Le narrateur du fait même de son « objectivité » dans ce récit n'est plus en mesure de relater le monde intérieur du héros, seul le monologue intérieur et le discours indirect peuvent alors retranscrire les émotions qui habitent le personnage. Ce procédé est utilisé dans l'œuvre tardive dans laquelle on peut classer *Jour de fête* ».

De sa toilette non plus. Le corps romanesque d'Olga qui devait être tangible, accessible à la description, est absent lors de cette mise en scène collective, il n'est plus qu'une fausse évidence enfouie derrière tout ce qui le tue

Le narrateur, tout en manifestant sa distance, retranscrit le discours intérieur du personnage comme s'il assistait au surgissement de sa pensée, au courant de sa conscience et s'ingénie à montrer par le biais d'un monologue intérieur les sentiments d'Ol'ga (*[elle] n'aimait pas les fonctionnaires, elle n'aimait pas non plus leurs épouses*), à égrener les heures qui ne passent pas, il compte et recompte les invités.

Il aligne les unes après les autres les perspectives temporelles par le jeu des déictiques, (*en ce moment même, il était six heures moins cinq, d'ici minuit, il restait encore six heures, où tuer ces six heures*), se référant au cadre énonciatif. Il reste cependant très présent derrière le personnage par la marque de la troisième personne, (*elle, son mariage, son mari, son père*), et souligne l'atmosphère délétère installée désormais entre la jeune femme et son mari, cette façon de vivre qui n'en n'est pas une puisqu'ils ne marchent pas unis, mais côte à côte sans se regarder.

Ol'ga, spectateur désenchanté de sa propre vie, semble faire partie d'un groupe dont elle ne peut se défaire, d'une communauté où son existence se coule dans l'allégeance à tous et à tout. Elle ne parvient pas à exister comme élément d'individuation, comme catégorie mentale qui lui permettrait de penser culturellement la différence et se perd dans le décor sans que quiconque, même et surtout son mari, ne lui prête attention.

Le récit se scinde en deux parties. Se heurtent, s'entrechoquent des cercles, celui du PARAÎTRE symbolisé par la maison, les invités et le mari et la femme lorsqu'elle sourit sans cesse pour être polie et celui de l'ÊTRE, la nature dans sa relation avec le cosmos, seul emplacement où Ol'ga laisse tomber le masque.

Ces deux cercles ne s'excluent en rien l'un l'autre, ils sont le témoin de ce qu'est la vie de la jeune femme, le second cercle restant cependant celui de ses aspirations les plus profondes.

La nature est le reflet de son âme et la promenade en son sein est ainsi un moment de transcendance qui se rapproche des *Rêveries* chères à Jean-Jacques Rousseau.

Philosophique, la promenade dans le jardin, organisée dans un espace clos à la structure fortement symbolique, menait chez Rousseau à une victoire : la résolution d'un ou de plusieurs problèmes moraux ou philosophiques couronnée par l'acquisition d'une nouvelle connaissance du monde et de soi par surcroît. On y trouvait une mise en espace du tableau de la société. La promenade philosophique permettait en effet, en dépeignant les différents lieux du parcours, de dépeindre les différents aspects de la société, les groupes d'individus qui les représentaient et les idéologies qui les organisaient.

C'est bien de cela qu'il s'agit dans le récit *Jour de fête*. Le jardin où Ol'ga se promène ne déroge pas à la règle et apparaît ainsi comme la mise en place d'une interrogation philosophique. C'est pendant sa promenade qu'Ol'ga réfléchit à sa vie...

Elle écourta la conversation et marcha plus loin, en direction du croquet, mais en chemin elle se souvint qu'elle avait dit aux barines d'aller à la parcelle de framboisiers et elle s'y rendit. Le ciel, l'air et les arbres bruissaient comme auparavant et on attendait la pluie ; il faisait chaud, étouffant même ; les corneilles, nombreuses, annonciatrices de mauvais temps, piaillaient en volant au-dessus du jardin. Plus on s'approchait du verger, plus les allées étaient laissées à l'abandon, sombres et étroites ; l'une d'entre elles, dissimulée dans les fourrés, était envahie de poiriers sauvages, d'oseille, de jeunes chênes, de houblon, et une nuée de petits moucheron noirs entoura Ol'ga. Elle couvrit son visage de ses mains...
(VII, p. 178)

Le jardin devient acteur de sa vie dévastée au même titre que les autres personnages. Il accompagne la jeune femme dans sa méditation, il est le chœur¹³⁰ qui l'entoure. Il est « la muraille vivante qui l'isole du monde » (Schiller). Il est réflexion de sa propre destinée. Ses pas l'ont menée inconsciemment vers la femme du jardinier proche elle aussi de ses couches, et ce, pour la cinquième fois. L'enfant qui dort encore

¹³⁰ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1949, pp. 51-52, « Le chœur n'était autre que le spectateur idéal, ou le « peuple » par rapport à la société princière des héros de tragédie. Cette dernière explication paraît sublime à certains politiciens, comme si les Athéniens démocrates avaient imaginé d'incarner l'immutabilité de la loi morale dans le chœur du peuple qui par-delà les transgressions et les excès passionnés des rois finirait toujours par avoir raison (...) Une explication beaucoup plus célèbre que cette explication politique est celle d'A.-W. Schlegel qui nous représente le chœur comme le résumé et l'extrait de la masse des spectateurs, comme le « spectateur idéal » (...) Schiller dans sa célèbre préface à *La Fiancée de Messine*, nous ouvre un jour bien plus intéressant sur la signification du chœur: il le compare à une muraille vivante que la tragédie édifie autour d'elle pour s'isoler du monde réel et préserver son lieu idéal et sa liberté poétique. », (316).

dans son sein est celui de l'homme qui prend soin du parc, des arbres, du jardin, des fleurs, des légumes. La jeune jardinière offre un visage apaisé à cette maternité qu'elle inscrit, sans en avoir conscience, tout naturellement dans le cosmos tandis qu'Ol'ga, jeune femme évoluée, ayant suivi les cours de la faculté, porte en elle l'héritier d'un « *homme de trop* », perdu à ses propres yeux car il ne se sent plus en harmonie avec lui-même, loin de la vie vraie, de celle où l'on est heureux, cette vie où il fait bon faucher les herbes grasses des prés.

Le jardin relie alors Ol'ga aux liens du temps, aux chemins de l'humanité et inscrit la jeune femme dans le cycle de la création. Il marque par sa présence hostile qu'Ol'ga vit un drame. Les allées envahies de mauvaises herbes soulignent la capitulation de la jeune femme, son renoncement à ses rêves.

Sa solitude est symbolisée mieux qu'ailleurs par la nuée d'insectes autour d'elle, (*les mouvements circulaires des corneilles et des moucheron noirs qui l'enveloppent d'une nuée sombre*), voile d'un deuil prémonitoire alors qu'au début du récit, lors d'une première promenade, (*les toiles d'araignées qui reliaient entre elles les branches des buissons, couvraient son visage d'un fin réseau de soie blanche*), écho élégiaque du tulle qui cachait aux yeux de tous, la jeune épouse le jour de ses noces et enferme dans leur sémantique, la vie de la jeune femme dans la tragédie. Les framboises rouges annoncent le sang de ses couches futures et prophétisent, elles aussi, le malheur. Noir de la mort de l'amour, rouge de la passion qui fut et s'est éteinte, les deux tonalités se juxtaposent et s'entrechoquent, allégorie picturale d'un passé qui n'est plus et d'un futur condamné.

À ce moment d'infinie tristesse, le jardin en broussailles apparaît comme un labyrinthe dans lequel Ol'ga se perd et dont elle ne peut sortir indemne car elle ne possède pas le fil d'Ariane qui la tirerait vers l'avant, un amour qui pourrait la sauver et la prendre sous sa protection, un amour des autres certes, mais encore plus de soi. Nous vient alors à l'esprit cette exhortation évangélique qui nous demande de nous aimer nous-mêmes pour l'amour de l'autre, injonction prophétique à nous accepter tels que nous sommes et là où nous sommes pour pouvoir transcender nos souffrances présentes et nous tourner ensuite vers autrui, analyse que reprennent à leur tour les psychanalystes pour redonner confiance à ceux qui sont déprimés, doutent d'eux-mêmes et se réfugient *ipso facto* dans une solitude morbide.

À cette horreur annoncée, à cet anéantissement programmé et progressif de l'être humain, Cehov n'oppose qu'une autre expérience, celle de la vie de la nature, de son obstination à se perpétuer, à s'épanouir envers et contre tous sans aucune certitude. Car dans l'allée à l'abandon où Ol'ga fait glisser sans joie ses pas, plongée dans ses pensées mélancoliques, poussent malgré tout des poiriers sauvages, se sont enracinés de jeunes chênes qui verront s'épanouir leurs frondaisons. La vie est là alors qu'Ol'ga s'est déjà réfugiée dans le monde fermé de la solitude. La femme qui n'est pas mère encore, marche ainsi vers sa propre mort psychologique au milieu de la nature.

Cehov nous montre que la vie d'Ol'ga ne s'inscrit pas dans un écoulement vide et mécanique du temps mais que sa destinée est liée de façon étroite à la nature, au temps qui passe et rythme les saisons. L'enfant va mourir pendant l'été... Le jardin dévasté, les tonalités noire et rouge, sont la pré-représentation de ce que sera le jardin des cerises condamné lui aussi à la dévastation, les corbeaux, oiseaux noirs, sont un écho aux troncs sombres des cerisiers que l'on abat, la douleur d'Ol'ga appelle celle à venir de Ljubov' (*La Cerisaie*).

Ces deux femmes qui s'obstinent dans leurs chimères ne peuvent ainsi être à la hauteur de leurs rêves. Ne les attire, consciemment ou non, que ce qui est hors de leur portée. Se leurrant toujours sur elles-mêmes, elles se choisissent un destin qui n'est pas fait pour elles et qui entraîne tous ceux qui les entourent dans la chute. Qu'elles s'accusent de faiblesse ou de veulerie ne change rien au problème.

Ces vies qui vont à la catastrophe, ces fuites en avant, ces femmes qui se laissent aller en aveugle au destin qui les entraîne, ont fondamentalement une explication commune : le manque de volonté, une inclination à la passivité, une fragilité intérieure contre lesquelles les jeunes femmes ne se défendent, comme les hommes d'ailleurs, que par la résignation.

Ah ! retirer de mes épaules et de ma poitrine cette lourde pierre qui m'entraîne, si je pouvais oublier tout ce passé ! (La Cerisaie, Ljubov' Ranevskaja, XIII, p. 233)

Cette femme au destin médiocre, cet être brisé par la vie semble être ainsi au centre de l'univers créé par Cehov et pourrait donner raison à Merežkovkij qui ne voyait

dans les personnages tchékhoviens « *qu'êtres malchanceux* » ou à Zinajda Gippius, Lev Šestov et Mihajlovskij pour qui Cehov est le chantre du pessimisme.¹³¹

Cehov cependant n'a pas du tout l'attitude indulgente envers ce personnage, l'attendrissement amusé qu'il était bon d'avoir lorsqu'il s'agissait de la femme qu'on aimait encore en ces années, cantonnée dans le rôle d'un être évanescent et immature.

Elle est certes montrée par l'auteur comme la victime d'un milieu, de son époque mais l'auteur ne lui enlève pas pour autant toute responsabilité.

En décrivant de l'intérieur ce type familial d'humiliée ou de ratée Cehov n'hésite pas à mettre en lumière tout ce par quoi elle a été, à un moment ou à un autre de sa vie, complice de son malheur : lâcheté, démission, manque d'étoffe et de consistance ou simplement secrète complaisance à l'égard de sa médiocrité.

Pour nous faire comprendre la dichotomie qui est au plus profond d'elle, Cehov écrit alors une sorte de dialogue contradictoire. Il met sans cesse en parallèle la femme et son propos. Il fait surgir derrière la vie telle qu'elle paraît être, la vie telle qu'elle est. La récurrence de l'expression verbale, *il lui semblait (ej kazalos')*, associée à la locution adverbiale, *pour on ne sait quelles raisons, (pocemu-to)*, accentuent l'irréalité dans laquelle le personnage féminin se réfugie pour ne pas voir la vérité de sa vie.

Elle ne savait pas pourquoi elle avait envie de pleurer (...) et elle ne savait pas pourquoi elle se sentait triste... (X, p. 202)¹³²

¹³¹ Zinajda Gippius, « Blagouhanje sedin » in *Putšestvie k Cehovu*, Krug Ctenija, Moskva, Škola Press, 1966, p. 523, (31).

Lev Šestov, « Tvorcestvo iz nicego » in *Nacalo i Koncy : sbornik statej*, in *Vestnik Žizni*, 1905, n° 3, pp. 101-142, (62).

Tous deux voient en Cehov le chantre d'un univers du non-espoir, du non-mouvement (*Cehov ne dvigaetsja vo vremeni*), un écrivain incapable de « grandir » spirituellement, le concept de cette perception lui étant donc étrangère.

Merežkovskij, « *Saryj vopros po povodu novogo talanta* », repris dans « *Nacala i Koncy* », St Pertersbourg, 1906. Nous rappelons que pour l'écrivain, les personnages de Cehov sont des « êtres malchanceux », (161).

Mihajlovskij dans *Severnij Vestnik* n° 9, début septembre 1887, reproche à Cehov « ses questions sans réponses, des réponses sans questions, ses récits sans commencement ni fin, ses intrigues sans dénouement », in Gromova-Opul'skaja, *Letopis' žizni i tvorcestva A.P.Cehova*, déjà cité, p. 327, (37).

Pour ces auteurs, ce « manque de dynamique, de mouvement entre le passé, le présent et le futur que le monde de Cehov met en scène, contribue à une absence de connexion entre le *byt* et le *bytie* qui empêche ainsi une quelconque évolution spirituelle des personnages ».

¹³² P.S.S., *La Fiancée, Nevesta*, paru dans *Žurnal dlja vsex*, N° 12, 1903.

Ainsi comme Ljubov' (*La Cerisaie*), les trois sœurs, Nadja (*La Fiancée*) et Vera (*Retour au pays natal*), Ol'ga ne nous explique pas pourquoi elle échoue dans sa vie de femme. Elle en est incapable. Il lui semblait (*ej kazalos'*) qu'elle aurait dû épouser un médecin parce qu'elle a fait des études, elle ne sait pas pour quelles raisons (*pocemu-to*) elle a accepté la demande en mariage d'un homme qui n'est pas médecin.

Si nous poussons plus loin l'analyse et nous demandons «*pour quelles raisons* » elle n'est pas devenue médecin elle-même, elle qui rêve tant d'aider les autres, Ol'ga ne nous livre aucune réponse. Comme les trois sœurs, que rien ni personne ne retient, rien ni personne n'a empêché Ol'ga de rester à Moscou, de ne pas partir vivre dans un chef-lieu de canton épouser un homme avec lequel elle n'était sans doute pas capable de fonder un foyer solide.

Alors, comme les trois sœurs, comme Ljubov' et Vera, Ol'ga se désole, elle rêve, se lamente et à travers ce que nous conte le narrateur, nous comprenons bien que son malheur est d'être double, de se mentir à elle-même, de ne pas vouloir rechercher sa vérité, le chemin de sa liberté intérieure, de vouloir être autre qu'elle n'est et de trop vite se résigner à ne pas réaliser ses désirs.

Ol'ga en effet n'essaie pas de comprendre qu'aucune cage ne l'empêche matériellement de partir. Prisonnière de ses souvenirs, elle dresse ainsi de ses propres mains, les barreaux qui la retiennent à ses chimères, elle ne se veut pas indépendante mais complice de la difficulté de vivre de son mari.

Son discours nous apparaît alors comme une ratiocination. Cette femme qui voudrait tant se tourner vers les autres habite la campagne, là où précisément les populistes ont entraîné nombre d'intellectuels pour aller alphabétiser les paysans.

Pourquoi ne s'occupe-t-elle pas de femmes et d'enfants paysans comme le fait Lida dans *La maison avec un attique* ? Personne ne l'en dissuade, sinon elle-même sans le vouloir, sans le savoir peut-être, rendant les autres responsables de ce qu'elle conçoit comme un malheur.

Elle n'est plus, comme les trois sœurs, que l'habitante d'une Moscou imaginaire qui n'existe plus et n'existera que dans ses rêves chimériques, une Moscou de conte de fées, étincelante, brillant de tous ses feux, un lieu de délectation, un paradis, bien à l'opposé de la Moscou empuantie, crasseuse, fangeuse, dépravée de l'étudiant Vasiljev

(*La crise de nerfs*)¹³³ et de la Moscou de Veršinin, une Moscou *d'eau frissonnante, de pont lugubre, de solitude et de tristesse*.¹³⁴

Dans sa perception de Moscou, Ol'ga se trompe et ne retient que le rêve, tout comme les trois Sœurs. Ol'ga, comme la plupart de ses sœurs tchékhoviennes, celles pour qui Cehov éprouve sans doute de la compassion mais une compassion teintée d'irritation, est devenue incapable d'agir de son propre gré, de prendre sa liberté, elle se laisse emprisonner par la trivialité de la vie provinciale et fait ainsi le malheur des autres et le sien. Pour elle, il n'est plus de départ possible car elle replace chaque espoir, du plus petit au plus grand, dans le passé, dans une époque autre et la prive chaque jour de l'élan nécessaire à créer le présent et ainsi déterminer l'avenir.

Cette maladie de l'âme, c'est Maša qui nous la révèle.

Il ne faut pas, dit-elle, se laisser aller et toujours attendre on ne sait quoi... (La Mouette, acte 4, XIII, p. 47)

Cehov, par le truchement du narrateur, s'interroge alors et nous fait nous interroger sur la femme dont la vie est manquée, cet être qui allie le respect humain le plus profond à l'incapacité de mettre en pratique ses idéaux et ses principes et qui copie en tout, dans cette attitude, l'inaptitude de son *alter ego*, et celle des *hommes de trop*. L'auteur nous montre ainsi une femme souffrant d'une pathologie certaine, un être qui n'est ni bon ni méchant, ni ange, ni démon mais qui se cache toujours derrière le masque de son éducation, de la normalité, ce qui induit qu'il courbe le dos sans jamais se prendre en main :

*Ol'ga stupéfaite – Pardon, mais je ne te comprends pas, moi non plus...
Nataša – Elle n'est bonne à rien ici. C'est une paysanne ; elle doit vivre à la campagne... C'est trop d'indulgence. J'aime l'ordre dans une maison ; il ne faut pas de gens inutiles...
Ol'ga - ...Tu viens d'être grossière avec Anfissa. Pardonne-moi, je ne puis souffrir cela...(Les Trois Sœurs, XIII, p. 158)*

¹³³ P.S.S., *La crise de nerfs, Pripadok*, paru dans le recueil « Pamjati V.M. Garšina », Moskva, 1889.

¹³⁴ P.S.S., *Les Trois Sœurs*, Acte 1.

Après cet épisode, Ol'ga (*Les Trois Sœurs*) retournera bien vite dans son « étui » et ne fera pas un pas ni un geste pour aider la vieille servante et la sauver, retenue en cela par la peur du scandale, fût-il familial.

3.3 – Rêves d'amour perdus

Femme sans visage, corps peu incarné, soumission à un destin qu'elle semble ne maîtriser en rien, le personnage féminin tchékhovien donne l'impression de rester spectateur de sa propre vie. Pris au piège devant les murs que l'on érige pour le protéger, il n'est que souffle emporté. On regarde alors avec émotion la silhouette évanescence, la douleur d'être née, la honte de ne pas être à la hauteur des circonstances qui se heurtent au désir et à la grâce de vouloir vivre coûte que coûte.

Sous les lignes nous apparaissent la tristesse faite de déni, le renoncement à tout ce à quoi l'on aurait sans doute voulu s'identifier, la perte progressive de la confiance en soi.

La vie de la femme est devenue tragédie, ce qui devait être l'épanouissement de ses facultés morales, intellectuelles et psychologiques a été détruit par ses proches, les ressorts psychologiques qui permettent de vivre, ont été brisés, on a mutilé la jeune femme dans ses aspirations les plus généreuses, on l'a réduite finalement à un état d'hébétude et de passivité presque animales qui pousse jusqu'au meurtre certaines femmes dont l'esprit est dérangé par trop de souffrances endurées et intériorisées qui les mènent à la folie, thème des récits *Je voudrais dormir*¹³⁵ et *Le meurtre*.¹³⁶

Dans le désœuvrement des jours, la longueur des nuits, la solitude des espérances, l'esprit de la femme est prêt à toutes les joies, à tous les hasards charmants dont il est parcouru depuis longtemps. L'amour reste le rêve d'autre chose, sur lui

¹³⁵ P.S.S., *Je voudrais dormir*, *Spat' hocestsja*, paru dans *Peterburskaja Gazeta*, n° 24, signé A. Cehonte, 25 janvier 1888.

¹³⁶ P.S.S., *Le meurtre*, *Ubijstvo*, paru dans *Russkaja Mysl'*, 1895. De nombreuses critiques à la parution de ce récit pour la justesse du ton dans *Birževye Vedomosti*, N° 344, *Russkaja Beseda*, N° 12, *Moskovskie Vedomosti*, N° 323 et 337, *Novosti* N° 330, *Russkoe Slovo* N° 320.

repose encore et pour longtemps, l'espoir aussi minime soit-il, de vivre, de construire quelque chose, de croire en quelque chose.

Je n'ai pas aimé une seule fois dans ma vie...Ah ! J'ai tant rêvé à l'amour, j'en rêve depuis longtemps, les jours et les nuits. (Les Trois Sœurs, Irina, acte 4, XIII, p. 180)

Et pourquoi le cacher ou le taire ; je l'aime, c'est clair...Je l'aime ; je l'aime...c'est une pierre à mon cou et je coule avec elle ; mais j'aime cette pierre, je ne puis vivre sans elle... (La Cerisaie, Ljubov' Ranevskaja, acte 3, XIII, p. 234)

Pour quelles raisons d'autres rêves n'occupent-ils pas la pensée de la femme dans l'œuvre de Tchekov est la question que l'on peut se poser. Une possible réponse tient dans le fait que les seuls modèles qui l'entourent ne lui donnent pas d'alternative et que les livres lus ont tous exalté l'amour comme seul moyen d'exister pour une femme, comme seul bonheur.

Dans ce contexte, les projets prennent une forme étonnamment prosaïque : vivre avec celui que l'on rêve d'aimer, être aimée de lui, se dévouer à lui... On peut s'étonner, il est vrai, de la pauvreté d'imagination des jeunes femmes mais force nous est faite de la constater.

Comme dans les contes populaires dont on a bercé son enfance, la jeune femme se projette dans les héroïnes malheureuses qui ne trouvent leur salut que grâce à l'arrivée - longtemps attendue - d'un héros actif. Auparavant leur vie se passe dans l'attente passive que leur destin s'exécute : ce n'est que long sommeil (*La Belle au bois dormant*), emprisonnement (*L'Oiseau bleu*), pseudo-mort (*Blanche-Neige*), esclavage (*Cendrillon*). L'arrivée du héros les éveille littéralement à la vie et est le vrai départ de leur existence.

On a ainsi inculqué à la femme la vocation de l'attente et le goût du sacrifice qui seuls l'empêcheront de se détourner de son devoir, de transgresser les lois familiales et sociales. On a tout mis en œuvre pour la protéger de l'illusion d'un bonheur terrestre. Ainsi aider, consoler, soutenir les hommes a été le pain dont on l'a nourrie.

Cette femme va alors commettre une faute, une erreur de jugement sur l'homme qu'elle se met à aimer et cette démarche ne vient pas seulement de son inexpérience

mais aussi de sa croyance aux beaux sentiments. Dans la mesure où elle n'a pas été, comme les hommes, confrontée au monde, aux rapports humains, elle n'a pas pris conscience que le bien et le vrai n'existent pas dans la société et que c'est folie que de les y chercher.

L'homme a dû en effet prendre conscience de la lutte que représente la vie car justement le monde a changé, et a fait place à la joute capitaliste. Ceux qui n'ont pas été capables de faire ce cheminement, ont été ou vont être éliminés sauvagement du champ social ou se suicident. C'est le triste destin des Ivanov, des Gaev, des docteurs Astrov, entre autres, et c'est pourquoi il n'est pas d'hommes heureux dans l'œuvre de Tchekov.

Leur malheur ne peut se borner cependant à leur inadaptation sociale mais bien plutôt à l'abandon de tout combat, signe de dérive et de capitulation. *Vse ravno*, ce désengagement que murmure souvent la femme résonne aussi dans les bouches des hommes vaincus ou faibles, Andrej, Trigorin, Cebutykin le prononcent chacun à leur manière. Ils ont cru à une vérité fragile qui leur assurait une sorte de fausse santé intérieure, de sécurité illusoire, de bon état trompeur. Puis la vie s'est chargée de les démentir, la lassitude a gagné leur âme et la fatigue s'est installée. Même Lopahin, qui s'est adapté aux changements et a des projets bien concrets qu'il veut mettre en chantier, n'est pas heureux.

La femme continue de se faire des illusions plus longtemps parce qu'elle n' imagine pas les corruptions du monde, parce qu'elle vit en dehors des rapports d'intérêt. Aussi est-il plus facile d'abuser son esprit et par là même de donner un cours tragique à sa vie. En effet, dès lors qu'il va s'agir de sentiments, d'amour entre un homme et une femme, la femme va se tromper car cet amour est pure illusion de sa part. Ainsi la chaîne des désirs non perçus, non partagés, envahit-elle toute l'œuvre de Tchekov comme elle le fait dans la tragédie grecque et dans les tragédies de Racine.

Varja aime Lopahin qui aime Ljubov' qui aime son amant de Paris et abandonne la Cerisaie qu'elle aime et qui meurt sous les coups de hache (*La Cerisaie*).

Treplev aime Nina qui aime Trigorin aimé par Arkadina, mère de Treplev qui se tue par amour pour Nina alors qu'il est aimé de Maša qu'aime Medvedenko (*La Mouette*).

Sonja aime Astrov qui aime Elena Andreevna, alors qu'Oncle Vanja l'aime (*Oncle Vanja*).

On pourrait multiplier les exemples, le même désastre amoureux attend chaque femme et chaque homme.

L'amour pour elle est le rêve d'autre chose, il n'est que le moyen de continuer à vivre. Lorsque par hasard, un amour est partagé comme celui de Maša et de Veršinin (*Les Trois Sœurs*), il est sans issue car les deux protagonistes sont mariés, et il est impensable qu'ils se séparent de leurs conjoints.

La jeune et mélancolique Sonja aime le Docteur Astrov qu'elle voit souffrir devant ses yeux. Cette jeune femme dynamique qui porte sur ses épaules une exploitation au bord de la faillite s'effondre et perd confiance en elle dès qu'il s'agit de sa vie sentimentale.

Elle qui court toute la journée, qui compte les dindons, les veaux, qui s'enferme dans les registres comptables, cette femme *nécessaire*¹³⁷ qui fait contrepoids non seulement à son oncle Vanja mais à toute la famille *superflue*, cette jeune femme forte face à la faiblesse de tous, devient l'espace d'un instant, une femme qui rend les armes, et s'abaisse. Elle, la femme *nécessaire*, se tourmente parce qu'elle n'a pas la beauté qui éblouerait l'homme qu'elle aime. C'est de manière négative que Sonja 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. Puis dans un moment de confusion sentimentale, Sonja fait un bilan de situation :

Sonja – Il y a déjà six ans que je l'aime ; je l'aime plus que ma mère. Je l'entends à chaque minute ; je garde l'impression de sa poignée de main, et je regarde la porte ; il me semble toujours qu'il va rentrer. Et tu vois, je viens toujours te parler de lui. Il vient maintenant ici chaque jour ; mais il ne me regarde pas ; il ne me voit pas... C'est si douloureux ! Je n'ai plus aucun espoir, aucun ! (Désespérée) Oh ! mon Dieu, donne-moi de la force... J'ai prié toute la nuit... Je m'approche souvent de lui ; je lui parle ; je le regarde dans les yeux... Je n'ai plus d'orgueil ; je n'ai plus la force de me diriger... Je n'ai pu me retenir ; j'ai avoué à Oncle Vanja que j'aime... et tous les domestiques savent que je l'aime... Tous ! (XIII, p. 92)¹³⁸

¹³⁷ Jehanne M. Gheith, «The Superfluous Man and the Necessary Woman : A Re-vision », in *The Russian Review* volume 55, Number 2, April 1996, pp. 226-244, (367).

¹³⁸ P.S.S., *Oncle Vanja*, Acte 3.

Sont alors modulés dans le discours de la jeune fille les éléments qui tissent son angoisse : le temps s'étire, et se saccade, le pronom personnel *Le*, désignant le Docteur Astrov sans jamais le nommer (x 13) se heurte au *Je* ou au *moi* (x 20) confrontés au *Tu*, vraie menace à cet amour puisque le docteur est amoureux d'une autre. La récurrence de *je* montre une femme qui se sent concernée et s'implique dans le déni qui lui est fait mais aussi une femme qui se situe en tant que sujet et non en tant qu'objet. Ce *je* montre à quel point elle ne veut plus que sa *nécessité* s'arrête aux seuls besoins de l'exploitation mais se tourne vers un domaine beaucoup moins prosaïque.

Le temps présent, narratif autant qu'itératif suivi de l'adverbe *uže* puis du nombre exact d'années (*šest' let*), inscrit sa souffrance dans la durée. Ce temps présent, utilisé dix-sept fois (trois fois pour le verbe non conclusif *aimer*), rattache à aujourd'hui certes mais témoigne de ce que l'actualité présente se fonde dans une permanence répétitive.

La phrase ternaire entrecoupée, ponctuée d'exclamations, de négation, (*je n'ai plus*), repris trois fois, suivie de l'aveu, (*j'ai avoué et tous les domestiques savent*), la multiplication des verbes de perception, dont le verbe *regarder* répété trois fois également, montrent la souffrance et l'égarement de Sonja, la force diffuse qui la prive de raison, le *fatum* qui rôde autour d'elle et envahit son inconscient, ce que les psychanalistes nomment l'*Umheimliche* freudien. Elle est alors hors d'atteinte de tous et encore plus d'elle-même.

L'enchaînement des phrases se fait par la juxtaposition de propositions, l'absence de liens syntaxiques compensée par la forte densité sémantique est relayée par les adverbes quantitatifs, (*toute, plus, toujours, déjà, plus que*), et témoigne du ressassement désespéré de Sonja.

L'incise, (*C'est si douloureux*), annonce une nouvelle approche, les verbes de mouvement cèdent la place à l'analyse intérieure. Les trois verbes conjugués au passé, (*j'ai prié toute la nuit, je n'ai pu me retenir, j'ai avoué à Oncle Vanja*), montrent une femme qui dans sa longue descente aux Enfers, demande d'abord à Dieu de l'aider, puis à Vanja, essayant de trouver *ici-bas* le soutien et la médiation qu'elle désespère de trouver *en-haut*. L'allusion à la domesticité qui se trouve au bas de l'échelle sociale, et, époque oblige, plus prosaïquement parquée dans les entresols des propriétés, rend plus précise encore à cet instant la chute irréversible vers *le bas*, l'anéantissement de son être dans un oubli total de la lumière qui vit en elle.

Dans cette tirade tout savoir se fond dans la parole de Sonja, c'est le récit du vide qui intègre l'expression de l'affirmation (première partie) qui était aussi celle d'un dialogue avec *tu* (Elena) et celle de la négation (deuxième partie) qui se transforme en monologue où le *je*-Sonja se parle à lui-même.

La répétition des chuintantes, (*iš', žu, ctoby*), des voyelles molles appariées (*i, vidiš', vidit, prixožu, govorit, smotrit*), et *e*, (*tebe, vse, net, teper', byvaet, zdes', den', ne, menja, mne, stradanie, net, nadeždy*), donnent une musicalité au discours de Sonja et soulignent son désespoir.

Force nous est de constater que dans l'œuvre de Cehov, plus l'homme la repousse, la tient à distance ou est cynique avec elle, plus la femme est prête à l'aider, à l'encourager et à l'aimer dans un élan de pure abnégation, suivant en cela à la lettre, l'enseignement qui lui a été donné.

Ivanov – Mais quelles manières avez-vous toutes ? Tant qu'un homme est bien portant, fort et gai, vous ne lui accordez aucune attention, mais dès qu'il commence à rouler la pente et à geindre, vous vous suspendez à son cou. Est-ce donc pire d'être la femme d'un homme robuste et vaillant que d'être la garde-malade d'un malchanceux, d'un pleurnicheur ?

Saša – C'est pire.

Ivanov – Pourquoi ? (il rit) Darwin ignorait cela, sans quoi il vous en eût dit de belles !... Vous abâtardissez l'espèce humaine. Grâce à vous, il ne naîtra bientôt que des geignards et des névropathes.

Saša – Il est beaucoup de choses que les hommes ne comprennent pas. Toute jeune fille préférera un malchanceux à un heureux parce qu'un amour actif les séduit toutes... Comprends-tu ? Un amour actif... Les hommes sont occupés de leurs affaires, et, pour eux, l'amour est au troisième plan. Causer avec sa femme, se promener avec elle, passer agréablement le temps, pleurer sur sa tombe -, c'est tout. Mais pour nous, l'amour est toute la vie.

Je t'aime, cela veut dire que je rêve de te guérir de ta tristesse ; que je rêve de te suivre au bout du monde... Tu gravis une montagne, moi aussi ; tu cours au précipice, moi aussi... Plus l'amour coûte, meilleur il est... (Ivanov, acte 3, scène 7)

Je suis lasse. Il me semble qu'il y a des moments où il me semble que je... que je ne l'aime pas aussi fort qu'il le faudrait. (Ivanov, acte 4, scène 4, XI, p. 275). Je voulais un amour actif, or c'est là un amour de martyr. (Ivanov, acte 4, scène 8, XI, p. 292)

Une femme semble pousser à son paroxysme cette notion d'amour-don. C'est Anna, la femme d'Ivanov. D'origine juive, elle a pour se marier avec un Russe orthodoxe, dû abandonner son prénom Sarah.¹³⁹

Beaucoup d'exégètes ont vu dans le portrait d'Anna-Sarah, la représentation des fiançailles rompues de l'auteur et de la jeune fille qu'il appelait le Nez. Faut-il pousser aussi loin les sources d'inspiration de l'écrivain ou bien faut-il n'y voir, ce que nous pensons, qu'un clin d'œil triste à toutes les souffrances dont la société russe accable les ressortissants d'origine juive ? Il est tenu pour certain en effet que Tchekov fut toujours dans la sphère privée, défenseur des opprimés au nombre desquels il tenait les personnes de confession israélite.¹⁴⁰ Sa position envers tous les opprimés, nous le savons, a toujours été et sera toujours celle de la tolérance et de l'humanité, et les droits de l'homme constituent pour lui une valeur fondamentale.

L'amitié qui le lia sa vie durant avec le peintre Izaak Levitan dépasse le seul engagement artistique, la distance qu'il mit entre Suvorin¹⁴¹ et lui-même après l'affaire Dreyfus montre toute la considération qu'il a pour les Juifs dans une Russie supra-

¹³⁹ Pendant le règne d'Alexandre II et d'Alexandre III, de nombreuses mesures « organisent » la vie des juifs et montrent une difficulté accrue de vivre pour eux, dans l'Empire, in Michel Heller, *Histoire de la Russie et de son Empire*. (303)

1856 : Léger assouplissement des mesures discriminatoires à l'encontre des Juifs (abolition de la mobilisation d'enfants juifs, puis dérogations à l'obligation de résidence dans les provinces occidentales)

1881 : printemps-été, première vague de pogroms contre les Juifs d'Elizavetgrad, de Kiev et d'Odessa.

1882 : Nouveau statut des Juifs, les ramenant dans les bourgs de la zone de résidence (*Certa Osedlosti*) et leur interdisant de posséder des terres.

1887 : Introduction d'un *Numerus Clausus* pour l'accès des Juifs aux universités (10% dans la zone de résidence, 3% à St Pétersbourg et à Moscou, 5% dans le reste de l'Empire)

1889 : 1^{er} juillet, Loi restrictive sur les migrations : nécessité d'obtenir une permission du ministère de l'Intérieur et du ministère des Domaines de l'Etat.

1891 : Expulsion de plus de 20 000 Juifs de Moscou.

1892 : les Juifs perdent leurs droits d'électeurs aux doumas.

¹⁴⁰ « Après être entré dans la classe de la victime comme une bombe, Tchekov persuada les élèves de s'unir en signe de protestation. Tant que leur camarade juif ne serait pas réinstallé, ils devraient quitter le cours de grammaire tous ensemble. Le supérieur, un rien terrifié, a abandonné l'idée d'expulsion », in Ronald Hingley, *A new life of Anton Chekhov*, New York, 1976, Chekhov and Jews, pp. 236-236, (115).

¹⁴¹ P.S.S. v dvenadcati tomah, *pis'ma*, XII, 463, lettre à Aleksandr, 23 février 1898, « *Tout ce qu'écrit Suvorin dans 'Temps Nouveau' au sujet de Zola est simplement ignoble. A ce sujet, j'ai échangé des lettres (toujours sur un ton aimable) et nous sommes tous les deux. Je n'écirai plus pour 'Temps Nouveau' et je ne lirai plus de lettres dans lesquelles il justifie l'inconvenance de son journal par le fait qu'il aime les militaires* ».

Ibid, XII, 480, lettre à Aleksandr, 30 juin 1898, « *L'attitude de 'Temps nouveau' vis-à-vis de Zola dans l'affaire Dreyfus est ignoble* ».

Ibid, XII, 504, lettre à Aleksandr, 28 novembre 1898, « *Dans l'affaire Dreyfus, 'Temps nouveau' se vautre dans le mensonge. Quelle honte !! Brr !* ».

Ibid, XII, 460, lettre à Suvorin, 6 février 1898, déjà citée.

Ibid, XII, 458, lettre à Batiuškov, 23 janvier 1898, déjà citée.

Dans le journal « La Vie », mars 1899, lettre ouverte de Gor'kij à Suvorin : « Demandez à A.P.Tchekov ce qu'il pense de votre attitude dans l'affaire Dreyfus et de la question juive en particulier. »

nationaliste. En ces années de répression, son comportement témoigne ainsi d'un esprit courageux et éclairé.

Lorsque la pièce commence, Ivanov et Anna sont mariés depuis cinq ans, il est couvert de dettes et désespéré, elle est malade de tuberculose à en mourir mais ne le sait pas encore. Nous ne savons rien des raisons qui font qu'Ivanov ne l'aime plus. Nous ne pouvons que constater que l'amour fou est devenu lassitude et que l'embrasement des débuts a fait place à un fardeau qui l'accable.

À cet homme si peu fidèle, et malgré ses souffrances physiques et spirituelles, Anna n'oppose que gentillesse, compréhension, et amour qui l'honorent.

Anna Petrovna. – Je suis comme une abandonnée...Je commence à croire, docteur, que le sort m'a frustrée. Des tas de gens qui ne sont peut-être pas meilleurs que moi, sont heureux et ne paient pas leur bonheur ; moi, j'ai payé pour tout, absolument pour tout ; et cher ! Pourquoi me prendre de gros intérêts ? ...Pourquoi ne répond-on pas à l'amour par l'amour et pourquoi paie-t-on de mensonge, la vérité ? Dites-moi jusqu'à quand mon père et ma mère me détesteront ? Ils habitent à cinquantes verstes d'ici et je sens nuit et jour leur haine, même en dormant. Et si Nicolas avait cessé de m'aimer ?

Je l'ai aimé au premier regard... (Elle rit) Je l'ai regardé et j'ai été prise dans la souricière. Il m'a dit : Viens...J'ai rompu avec tout le monde comme on coupe, vous savez, des feuilles mortes avec des ciseaux. Et je l'ai suivi...Maintenant, c'est changé...Maintenant, il va chez les Lebedev pour se distraire avec d'autres femmes, et moi...Je reste assise au jardin et j'écoute la chouette crier. (XI, p. 232)

La réflexion-confession d'Anna-Sarah se fonde sur une antithèse dont la tonalité est tragique, celle du passé et celle du présent inconciliables, celle de l'amour qui engendre la haine, du bonheur confronté au malheur, de la nuit contre le jour, du mensonge face à la vérité, du tout et du rien, tout le monde avec « il », Nicolas, du aller et du rester assise, le « je » aux autres femmes.

La construction temporelle cyclique enferme la jeune femme dans ses rôles : la première partie, au présent, est le constat de ce qui est, (*je suis comme une abandonnée*), la deuxième partie introduite par l'interrogation hypothétique restée sans réponse, au passé, est l'aveu de son amour, (*je l'ai aimé au premier regard*). La troisième partie introduite par le déictique temporel (*maintenant*) est de nouveau au présent et trace un cercle parfait autour de Sarah dont l'attitude passive, (*je reste assise*

au jardin et j'écoute la chouette crier),¹⁴² témoigne de ce que pour elle il n'est plus de futur possible.

Le pronom personnel *je*, utilisé onze fois, face au prénom de Nicolas, révèle à quel point cette femme a été impliquée dans sa démarche de soumission face à son mari, la comparaison (*comme on coupe les feuilles mortes avec des ciseaux*) et qui sous-entend la pourriture de l'humus en automne, saison de fin de cycle avant la mort de la nature qu'est l'hiver, et qui laisse présager la fin de Sarah, désigne la conscience qu'elle a de son malheur.

Chez Cehov on sent, et c'est nouveau dans la littérature russe, une grande attention pour la douleur de la femme qui dans un premier geste, ne répond en rien à la souffrance qui lui est faite, ce que personnifient parfaitement chacune à leur manière Saša et Anna Petrovna.

Lorsqu'elles essaient d'analyser leur malheur, celui d'aimer Ivanov, elles ne parviennent pas à disséquer les raisons de son insatisfaction, elles ressentent une culpabilité profonde alors qu'elles ne sont en rien coupables de son éloignement. Elles restent emmurées à jamais dans l'incommunicabilité, rêvant d'amour, perdue au fond de la campagne sans possibilité de voir quiconque hormis la famille proche, accablée par l'incompréhension de son mari ou frère, qui semblent ne chercher qu'à « *détruire, écraser les femmes innocentes...comme ça, pour rien, bêtement, à la russe...* »¹⁴³.

Il n'est pas fortuit que cette jeune femme au destin si singulier et malheureux soit souvent orpheline de mère ou si elle en a une, comme Saša précisément, la mère est soit abusive, soit une femme qui se désintéresse de son éducation.

Les trois sœurs, Ol'ga (*Jour de fête*), Vera (*Au pays natal*), Julja (*Trois années*), Kleopatra (*Ma vie*), Nataša (*Les Trois Sœurs*), Sonja (*Oncle Vanja*), Tanja (*Le moine noir*), Sof'ja (*Volodja le Grand et Volodja le Petit*), Anna (*Anna sur le cou*), Nina (*La Mouette*), DušECKa (*Petite Chérie*) sont orphelines de mère.

Absence déterminante, on le sait de nos jours, car elle entraîne un manque d'identification fatal, elle installe une falsification *in absentia* des liens avec le père qui

¹⁴² La chouette, oiseau nocturne en relation avec la lune, ne peut supporter la lumière du soleil. De nos jours elle est encore la divinité de la mort et gardienne des cimetières pour de nombreuses ethnies indo-américaines. » in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, p. 246, (286).

¹⁴³ P.S.S., *Platonov*.

déséquilibrent l'avenir. On sait qu'une jeune fille qui n'a pas vu son père partager sa vie avec une femme autre que sa fille, cette jeune fille ne peut pas conduire correctement sa vie de femme car elle n'a ainsi pas eu de modèle à suivre ou à contredire.¹⁴⁴

Pourquoi ce choix d'écriture ? Raison familiale ? Angoisse d'un auteur ? On sait que Cehov eut à endurer les coups de son père et que sa mère n'a jamais intercedé ni empêché les sévices paternels. On sait aussi que Cehov la défendit toujours, du moins il n'est pas une lettre où il ne demande qu'on s'occupât d'elle.

La mère est-elle absente la plupart du temps dans son oeuvre parce qu'il ne ressent pas le besoin de sa présence pour construire un personnage ? L'auteur en profite-t-il pour poser ce douloureux problème de la mère absente physiquement et spirituellement dès lors qu'elle se laisse dominer par un époux, un fils ? Ne faut-il pas inverser les rôles et dire que c'est justement parce que cette jeune fille n'a pas de mère, qu'elle se laisse dominer par son père et son frère ?

On sent une souffrance de l'auteur pour les hommes qui au nom d'un mariage sans amour, se contentent de continuer la tradition par pur conformisme. Il les voit s'enfermer et ne pas s'intéresser au monde de l'autre, ce monde du *tu (ty)* pour essayer de le comprendre et ainsi l'aimer.

Cette prise de position nous semble très importante pour l'époque où le *statu quo ante* est bien agréable au monde masculin. Elle montre en effet combien Cehov déteste le manque de courage moral et le conformisme social qu'il stigmatise sans se lasser dans toute son oeuvre.

¹⁴⁴ Caroline Eliacheff, Nathalie Heinich, *Mères-Filles, Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, (291).

Conclusion

La famille, L'institution chargée d'éduquer la jeune fille ne lui ont transmis aucun modèle pour apprendre à vivre dans la dignité de sa personne. Elle doit s'inventer tout seule.

Comment vivre alors que personne ne vous l'a appris, comment aimer et être aimée, mirage qui se défait au fur et à mesure qu'apparaît une réalité hostile ? La vie paraît comme un trompe-l'œil. Que reste-t-il des promesses savantes et morales dont la berçaient son entourage, victime lui aussi de la morosité ambiante ? Elles chantaient un avenir harmonieux et doux, un couple, des enfants, une famille, cellule de base d'une société bien ordonnée, une maison...

Pareille confrontation permanente du lu et du perçu, de ce qui est dit et de ce qui est fait, de la contemplation et de l'action ne traduit pas seulement la conscience d'une expérience, mais bien l'expérience de la conscience.

Alors contre toute attente, la jeune femme évanescence et dont on a, avec succès, rogné les aspérités de caractère, et qu'une première lecture un peu rapide nous laissait deviner figée dans l'ombre à jamais, cette jeune femme se rebelle. Ce n'est pas dans un mouvement d'humeur qu'elle se dresse soudain mais parce qu'au fil des ans, la corde qui l'entrave lui est devenue insupportable, et sa transgression des codes est une question de survie.

Le Docteur Cehov est un grand spécialiste de fiches où se mêlent tous les ingrédients de ses récits et de ses pièces. Le quotidien des femmes qu'il ausculte dans sa « commode à tiroirs » de la Sadovaja Kudrinskaja, celui des paysannes de Melihovo, des détenues de Sahalin, le ramène toujours et encore à la violence subie contre laquelle on finit par s'armer, se mithridatiser, répondre selon son tempérament ou son milieu social, et rendre ainsi coup pour coup, fussent-ils feutrés.

À la violence succède toujours la violence nous dit l'auteur car il est très facile de passer du statut de victime à celui de bourreau. Il y a violence et violence, pourrait-on rétorquer. Non, dit-il péremptoire. La violence, cette protéiforme *hybris* dénoncée par Aristote, véritable puissance de chaos, faite à un être humain, est toujours violence,

car ni insensée, ni absurde, elle s'ordonne en huis clos et manifeste une logique de domination par la destruction.

Cehov s'abstient de reconstituer la bonne harmonie intérieure familiale en démonisant un malfaiteur étranger, un méchant chargé de blanchir les complicités. Au contraire, il montre l'aveuglement volontaire qui sévit au sein des familles, qui produit et entretient les rapports de destruction dont la responsabilité est on ne peut mieux partagée. Il fait ainsi ressortir la part d'ombre et de lumière qui est en chacun de ses personnages.

L'auteur se veut le témoin de la réaction que cette femme humiliée va avoir : maintenue dans l'ombre par la toute puissance paternelle puis celle d'un mari, d'un fiancé, ayant totalement perdu confiance en elle, elle construit autour d'elle un espace où personne ne peut l'atteindre, un espace qui la met hors de portée de quiconque, et parfois d'elle-même.

Cehov montre par là qu'il n'a pas oublié le temps de l'université lorsqu'il assistait aux cours des professeurs Ostroumov et Zaharin. Dans leurs analyses des symptômes existant chez un malade, ces derniers n'omettaient en effet jamais de se faire préciser les circonstances exactes de la vie du malade, son travail, ses occupations et de prendre en compte l'état psychologique dans lequel il se trouvait au moment où les symptômes étaient apparus.¹⁴⁵ Ainsi, avec un siècle d'avance, Cehov est-il persuadé de l'immensité des ravages dus au manque d'amour et aux conséquences psychosomatiques qu'il entraîne, cette hystérie, maladie très répandue et souvent niée encore avant que les découvertes de Freud et Charcot ne fassent avancer la médecine.

¹⁴⁵ John Coope, *Doctor Chekhov, a Study in Literature and Medicine*, Published by Cross Publishing, Chale, 1997, p. 22, (111).

DEUXIÈME PARTIE

OMBRE ET LUMIÈRE

CHAPITRE QUATRE

Un vent de rébellion

La femme vit, nous venons de le voir, ce qui s'apparente fort à une « non-vie ». Plongée dans la solitude extrême, telle *L'Étranger* de Camus,¹⁴⁶ elle prend conscience que pour survivre, pour être et par là même se trouver, il lui faut suivre d'autres exemples. Le suicide¹⁴⁷ est l'une de ses tentations, la résignation en est une autre. Le personnage féminin tchékhovien choisit cependant souvent la rébellion pour résister à « *l'absurdité des choses, pour accéder à la passion, pour atteindre à la liberté* ».

Au fil des ans, évoluer dans le monde clos de la propriété a entraîné une manière de voir, de sentir et de juger, un rituel de gestes et de paroles qui ont étouffé la vie elle-même. À la solitude sociale s'est ajouté l'enfermement psychologique. La femme emprisonnée se prend alors à rêver d'autre chose, d'un ailleurs où songes et réalité se conjugueraient enfin sur le même mode et à l'unisson.

Le besoin de sortir de l'ombre où l'on dépérit pour gagner la lumière, là où l'on vivrait enfin, devient besoin aussi brutal que nouveau et va induire des comportements qui peuvent paraître complexes et paradoxaux mais qui tous tendent à un devenir.

C'est ainsi à tort, nous semble-t-il, qu'on classe bien vite et dédaigneusement la femme de l'oeuvre tchékhovienne parmi les êtres faibles, les évanescents de province

¹⁴⁶ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, « Etant donné la nature mensongère et illusoire de la vie, son absurdité sur le plan logique, la seule décision vraiment libre que l'on puisse prendre est de la quitter. Mais le suicide est également absurde. Ne reste que la résignation ou la rébellion....Je tire trois conséquences de l'absurdité des choses : ma révolte, ma liberté, ma passion. », (277).

¹⁴⁷ P.S.S., On peut prendre comme exemple, *Les Trois Sœurs*, Irina, Acte IV, cf. supra, ainsi que l'épouse de Veršinin. Dans le récit *Au pays natal*, la jeune Vera se marie très rapidement et son mariage peut ressembler à un suicide déguisé.

victimes de pères cruels, de maris étriqués, d'oncles désabusés en ne leur donnant pour tout quotidien qu'aspirations simplistes, sentimentales et plates.

Malades, dépressives, défaillantes, Nina (*La Mouette*), Ol'ga (*La Cigale*), Sof'ja (*Un malheur*), Maša (*Les Trois Sœurs*), Julja (*Trois années*), Sonja (*Oncle Vanja*), Nadja (*La Fiancée*) ? Allons donc ! C'est ce que diagnostiquent dans leur précipitation les médecins de cantons et de gouvernements et les familles mais pas le docteur Cehov. Les conclusions péremptoires que s'autorisent la religion et la science du dix-neuvième siècle sur le « cas » de ces femmes tout comme sur cette « malheureuse » Anna Karenina, les coincent il est vrai, dans les filets de la maladie nerveuse, et par là même, honteuse, à charge pour les esprits supérieurs et savants de leur administrer gouttes de valériane et cures dans les villes d'eaux sans comprendre que derrière cette hystérie et son cortège d'excès, de crises de nerfs, de théâtralité se cache un malaise existentiel.

Cehov ne partage pas ce mépris hautain. Sous la glace, le médecin a détecté le feu. Il côtoie en effet chaque jour la femme qui extériorise son mal être de façon détournée. Il guette les signes qui affleurent sur son visage fermé, et soupèse à leur aune les risques encourus. Étonné de tant de détermination morbide, il regarde l'envie de transgression morale, observe la révolte silencieuse et rouée, et n'émet aucun jugement quand le scandale survient et diffuse un parfum presque toujours vénéneux. Il ne quitte pas des yeux celle qui se prouve et s'éprouve en avançant.

4.1. – Le concept de « frontière »

L'attitude de la femme quand elle est confrontée à la vie relève souvent de l'ordre de l'atavisme et du manque de prise de conscience. L'ombre où on l'a tenue et où, à première vue, elle se complaît, semble tout d'abord un mode de vie de prédilection tant il est plus aisé de ne pas avoir à se confronter à la terrible réalité des choses et des êtres.

Pourtant, lorsqu'insatisfaite par l'inutilité de ses jours les uns après les autres, la femme se décide à réagir, il ne lui reste pour tout échappatoire que la fuite qui l'entraîne bien loin de la maison natale à la recherche de la lumière. Elle casse la corde qui la retenait prisonnière, franchit la barrière qui l'encercle de manière plus ou moins visible, et que l'on peut assimiler à une frontière.

Cette ligne de partage entre deux mondes, ce cercle d'oppression devient au fil des années et des récits, une composante majeure de la structure des récits et de la dramaturgie. La capacité ou l'incapacité des personnages à la franchir, donne la mesure des compétences humaines nécessaires et incontournables qu'il faut posséder si l'on veut s'affranchir. Poussée à son point paroxystique de représentation, la frontière s'assimile à un mur, elle est la palissade grise hérissée de clous qui se dresse devant la maison d'Anna Sergeevna, (*La Dame au petit chien*), véritable herse qui interdit l'accès de la demeure à quiconque n'y est pas invité. Elle emprisonne la femme dans un monde domestique et trivial, et assimile, *volens nolens*, la maison à une forteresse imprenable.

La frontière dans l'œuvre de Tchekov se matérialise de mille et une façons.

Les robes, nous l'avons vu, reflet de la richesse et écrans normatifs, sont destinées à gommer la personnalité. Les lorgnons, (*La Fiancée, Au pays natal, En chariot*), la lorgnette, (*La Dame au petit chien*), le pince-nez, (*Une visite de routine, La Fiancée*), voilent le regard, et sont à leur tour, frontière qui masque bien vite le visage et dissimule les émotions, l'ombrelle, (*Trois Années*), au-delà de l'accessoire vestimentaire que toute jeune élégante se doit de tenir entre ses mains au dix-neuvième siècle, est elle aussi frontière qui dérobe le visage à la vue.

Tous ces accessoires montent une garde d'autant plus discrète qu'elle est convenue de tous, hommes et femmes, et permettent de tenir son rang, de jouer un rôle, ce qui équivaut à se cacher.¹⁴⁸ Ainsi s'insinue dans les attitudes quotidiennes, l'habitude de *mentir pour un rien*, (*nel'zja bylo obojtis' bez melkoj lži*), prise par Ol'ga et son époux perdus dans le tourbillon de leur façade mondaine qui finit par conditionner leur psychisme et menacer leur amour (*Jour de fête*).

Les trains, les bateaux, (*Ariadna*), les propriétés, (*Les Trois Sœurs, La Cerisaie, La Mouette*), les isbas, (*Les Paysans, La Cigale*), les tavernes, (*Le Meurtre*), sont frontières au même titre car ils maintiennent hommes et femmes dans un espace clos.

Les portes et surtout les fenêtres, (*La Sorcière, Les Gens difficiles, La Fiancée*), par lesquelles s'échappent les regards, espérant contre toute attente un meilleur avenir, sont elles aussi la frontière que la femme voudrait franchir. Dans les iconostases profanes que sont les murs, ces fenêtres, nouvelles «Portes du Ciel», permettent de voir, dans un instant fugitif, le jardin édénique et ont le pouvoir de permettre à son esprit, fût-ce brièvement, de s'échapper à la banalité du quotidien.

Lien entre deux univers, les fenêtres sont l'objet privilégié qui rattache la femme au monde extérieur et symbolisent dans les moments de crise, l'évasion, la liberté. Son geste instinctif est alors d'ouvrir grand sa fenêtre pour rétablir l'accord profond qu'elle entretient avec la nature (*La Fiancée*).

Ouverture sur l'extérieur, la fenêtre indique ainsi le jour, la lumière, la vie.

Reffet du moi profond, elle entraîne le personnage dans une réflexion sur lui-même pendant les moments de solitude.

C'est assise à sa fenêtre que Raisa, (*La sorcière*), travaille à coudre des petits sacs. La danse des flocons de neige derrière les vitres, symbole de la liberté dont elle est privée et dont la beauté est éphémère, ne sont que la représentation «météorologique» de ce que l'âme quasiment morte de cette femme aspire à devenir. La fenêtre est ainsi *medium* entre son immobilité qui dure depuis ce qui lui semble être une éternité - elle

¹⁴⁸ Il est particulièrement intéressant de remarquer qu'Anna, la dame au petit chien de la nouvelle éponyme, perd sa lorgnette en deux occasions : une première fois sur le port lorsqu'elle attend le bateau dans lequel voyage son mari, une deuxième fois, au théâtre, et toujours en présence de Gurov. Il nous semble que ces deux incidents témoignent du trouble qu'Anna ne peut maîtriser et qui entraîne sa maladresse, témoin du désordre qui règne en son âme, de l'envie qu'elle a de rompre avec la banalité. Ces deux incidents montrent ainsi une jeune femme prise entre deux mondes.

est mariée depuis quatre ans et semble condamnée à le rester - et un monde dont elle perçoit la beauté et la vérité. C'est d'ailleurs par la fenêtre qu'elle voit avant qu'il n'entre, celui qui va répondre à son attente sensuelle et sentimentale, et qui lui fait ressentir à quel point elle est encore prisonnière.

Le jardin que la jeune femme contemple par la fenêtre et qui entoure la propriété est lui aussi frontière entre deux mondes. Notons cependant que dans l'œuvre de Cehov, il ne s'agit pas de la nature sauvage mais d'un jardin cultivé, façonné par la main de l'homme. Le parc acquiert ici le rôle de personnage par sa présence insistante, et rien de triste ne semble pouvoir en effet arriver aux personnages quels qu'ils soient dès lors qu'ils se trouvent dans un jardin.

C'est dans un restaurant entouré d'un parc que Gurov et Anna, (*La Dame au petit chien*), se rencontrent pour la première fois, c'est encore dans un jardin que Kleopatra avoue son amour au Docteur Blagovo, (*Ma Vie*), c'est un jardin que Nadja, *La Fiancée*, contemple avant de prendre la décision de quitter la petite ville de province.

Le jardin de *La Cerisaie*, même s'il n'est plus que la frontière entre la vie et la mort qui plane, fut néanmoins *le plus beau de tout le district* (acte 1), et reste à jamais dans les mémoires, un havre de bonheur et de beauté.

Celui du *Moine Noir*, frontière qui encercle la jeune Tanja, symbolique entre tous, ne doit sa destruction qu'à un homme incapable de choisir celui qui pourrait continuer son œuvre : « *Le pire qui puisse arriver à un jardin, ce n'est pas un lièvre, ni un hanneton, et encore moins le gel, c'est l'étranger qui viendra fouler ses allées* », comme si cet homme avait préféré l'anéantissement de son jardin à sa dépossession.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Bien que le Docteur Astrov ne se résigne pas à voir les forêts détruites, il semblerait que dans sa fiction, Cehov ne soit pas autant concerné par la destruction de la nature vierge que dans celle des jardins. Cette réflexion est cependant à prendre avec d'innombrables précautions. Cudakov dans son livre *Poetika Cehova*, 1971, a raison d'écrire que Cehov a été le premier écrivain à inclure dans son œuvre, la relation étroite entre l'homme et la nature dans le domaine de l'éthique, (28).

Simon Karlinsky à son tour, dans un essai intitulé *Chasseurs, Oiseaux, Forêts et les Trois Sœurs*, 1981, fait état de la prémonition de Cehov sur la destruction de l'écosystème. Karlinsky mentionne les sources d'inspiration de l'auteur et cite Thoreau, James Fenimore Cooper, le géographe français Elisée Reclus et le climatologue Alexander Voejkov, à l'appui de sa thèse. On peut lui reprocher d'avoir assimilé dans son analyse, le jardin des trois sœurs à la nature vierge car avec ses allées de sapins et d'érables, il semble plus appartenir au domaine de la « nature seconde », c'est-à-dire celle de la sphère de l'horticulture, (119).

Il nous faut remarquer enfin que Cehov fut toujours plus touché par le spectacle d'un jardin bien ordonné, véritable passion chez lui, nous le savons, que par la vue de la nature à l'état pur, à l'exception du récit *Le Duel* (*Duel'*) dans lequel il fait évoluer son héros dans le décor somptueux des gorges du Caucase, faisant ainsi un clin d'œil malicieux à Puškin et Lermontov.

La ville omniprésente, (*V Moskvu! V Moskvu! V Moskvu!*) sans être visible pour autant et dont la magie devient mythe dans l'imaginaire des trois sœurs comme dans celui de nombre de protagonistes, n'existe que *dans leurs rêves de chaque nuit*, elle est frontière dans la mesure où elle mènerait d'un monde à l'autre (*Les Trois Sœurs*, Irina, acte 1).

Tout en restant cependant hors de portée pour plus d'une raison bien plus psychologique que physique, elle est jusqu'au dernier souffle, eldorado, nirwana, paradis dont jusqu'à ce jour, on n'a fixé ni les contours, ni pris les mesures pour un possible retour, et ne finit plus par n'être qu'indice rhétorique que l'on répète à l'envi dans des phrases devenues vides de sens.

Les voies pour parvenir à ces paradis rêvés, sont elles aussi frontières car elles sont le moyen concrétisé à l'extrême qui permet de quitter un endroit de subordination.

C'est le chemin au bout de la propriété, juste derrière le portail orné de deux lions, que la jeune Mišjus emprunte lors de son départ à l'aube quand elle est séparée à jamais de l'homme qu'elle aime sur ordre de sa sœur, (*La maison avec un attique*), c'est la route de campagne qu'empruntent Marija Vasiljevna, (*En chariot*), Nadja, (*La Fiancée*), Lipa, (*Dans la combe*), Nina, (*La Mouette*), et qui donne son titre au récit (*En chemin*)¹⁵⁰, c'est le sentier en terre sur laquelle s'agenouille Marija lorsqu'elle raccompagne sa belle-sœur Ol'ga en route pour Moscou, (*Les Paysans*).

La pérégrination de la femme prend tout d'abord le sens de communion avec la nature puis celui de la rencontre avec d'autres. Elle joue un rôle fondamental et incontournable comme si le fait de partir, de voyager, d'emprunter ces chemins, était une période de transition entre *l'avant*, où visiblement elle avait conscience de râter quelque chose, (*cego-to eščë ne dostavalo*), et *l'après*, lorsqu'elle entre dans une nouvelle vie, illuminée par sa propre découverte.

Le chemin devient cheminement. Il est exode, celui que tout homme peut et se doit d'entreprendre lui aussi afin de s'affranchir des multiples servitudes qui l'accablent et de découvrir en lui le potentiel de transformation et de progrès spirituel dont il est

¹⁵⁰ P.S.S., *En Chemin, Na Puti*, paru dans *Novoe Vremja*, n° 3889, 25 décembre 1886.

capable, celui que les mystiques ont accompli marche après marche comme s'ils gravissaient une échelle.¹⁵¹

C'est lors de l'un de ses voyages vers l'école où elle enseigne, que Marija Vasiljevna, (*En chariot*),¹⁵² voit soudain en place du visage d'une jeune femme assise dans un train qui passe, celui de sa mère décédée. Ereintée par treize années d'enseignement, représentation pathétique de ces pauvres maîtres qui enseignent alors dans les écoles de district, elle est devenue l'ombre d'elle-même. Obsédée uniquement par les examens auxquels elle prépare ses élèves, par le manque d'éducation du gardien de l'école, la difficulté d'obtenir du bois de chauffage, l'incompréhension qu'elle rencontre auprès des officiels du *zemstvo*, elle est devenue étrangère aux autres et à elle-même. De sa vie d'*avant*, ne lui reste en effet qu'une photographie pâlie sur laquelle ne sont désormais perceptibles que les cheveux et les sourcils de sa mère.

Soudain, alors que tout, êtres et choses, lui semblait uniforme, que son esprit était uniquement et durablement préoccupé par les aléas de la vie, la monotonie des jours les uns après les autres, la trivialité et la banalité des personnes qui l'entourent dans l'auberge où elle s'est arrêtée prendre quelque repos, la vision fugitive de sa mère, là, sur la route, à un passage à niveau, déclenche la rédemption de son chagrin et sa renaissance aux autres.

¹⁵¹ Le voyage à Sahalin représente une étape majeure dans la vie littéraire et spirituelle de Cehov. En effet, la critique situe souvent le tournant de la création aux environs de l'année 1886 après que Grigorjevic lui ait dit de ne pas gâcher son talent (cf. supra) ou en 1888 lorsqu'il publia le récit *Step'* dans *Severnyj Vestnik* après avoir fait un voyage au printemps 1887.

Il nous semble cependant que le voyage à Sahalin a toutefois modifié plus profondément encore l'attitude de Cehov devant la vie comme si le voyage avait aiguisé sa vue, ciselé son style, comme si les souffrances de la route et la découverte du bain avaient changé l'homme et l'avaient encore grandi. Il ne nous paraît pas faux de dire que le monde de Cehov s'est scindé après l'expérience de Sahalin en un *avant* et un *après*. Dans une lettre écrite à Suvorin, le 9 mars 1890, Cehov écrit : « *Dans votre lettre, vous me dites que Sahalin n'est utile à personne ni intéressante pour quiconque. Puisse cela être vrai ? Sahalin est inutile et inintéressante à la seule société qui n'enverrait pas des milliers de gens et ne paierait pas pour les hommes qu'elle expédie là-bas. Sahalin est un lieu d'insoutenables souffrances...Je regrette de ne pas être sentimental, car je dirais que Sahalin est un lieu où on devrait aller en pèlerinage comme les Turcs vont à La Mecque...Dans les livres que j'ai lus, il s'avère que nous avons envoyé là-bas des millions d'hommes, nous les avons chassés en vain, sans jugement, dans le froid, leur faisant franchir des dizaines de verstes, enchaînés, nous leur avons inoculé la syphilis...Non, je vous assure, Sahalin est utile et intéressante et on peut seulement regretter que ce soit moi, et non quelqu'un d'autre plus au fait des choses et surtout plus apte à réveiller l'intérêt de la société qui aille là-bas...Maintenant toute l'Europe sait, que ne sont pas coupables seulement les surveillants de prison, mais nous tous... ».*

¹⁵² P.S.S., *En chariot, Na podvode*, paru dans *Russkie Vedomosti*, n° 352, 21 décembre 1897.

Elle sort de l'indifférence et de l'apathie qui l'habitaient, de la négativité ressentie envers quiconque, devant ce *toujours la même chose, ce chemin qu'elle faisait depuis si longtemps, environ cent ans, il lui semblait que ce chemin qui la menait de la ville à son école, elle en connaissait le moindre caillou et le plus petit village. Là était tout son passé, son présent ; un quelconque autre futur, elle était incapable de s'en représenter un qui fût autre que l'école, le chemin vers la ville et de la ville vers l'école, et à nouveau ce chemin et l'école.*

C'est à cet instant, sur ce chemin, qu'elle retrouve enfoui dans sa mémoire son passé heureux dans sa famille, l'appartement de Moscou. Sur ce chemin, à la vue de l'apparition *Mama !*, la jeune femme, assise dans un chariot immobile devant le train qui passe, retrouve sa gaieté, sa vivacité, son envie de vivre. Un équipage arrive alors, et la présence d'un autre être humain lui prouve qu'elle n'est pas seule face à sa solitude mais qu'elle appartient à Dieu au sein de la création.

Et, pour la première fois depuis ces treize dernières années, elle se représenta sa mère, son père, son frère, l'appartement de Moscou, l'aquarium avec ses poissons rouges, ainsi que tous les petits objets qui le meublaient, elle entendit soudain le jeu du piano, la voix de son père, et elle se sentit comme autrefois, jeune, belle, bien habillée, dans cet appartement confortable et lumineux, et dans le cercle de sa parenté ; un sentiment de joie et de bonheur la saisit alors, et d'enthousiasme elle serra ses tempes dans ses mains et dit avec ferveur, comme si elle prononçait une prière.

- Maman !

Elle se mit à pleurer sans en connaître la véritable raison. Lorsqu'elle vit Hanov remonter dans la télègue, elle s'imagina un bonheur comme il n'y en avait jamais eu, et sourit, en penchant un peu la tête, comme si elle était proche de cet homme. Il lui sembla alors que dans le ciel, partout dans les fenêtres, et dans les arbres se reflétaient son bonheur et son triomphe. Non, son père et sa mère n'étaient pas morts, elle n'avait jamais été professeur, et tout cela n'était qu'un long et mauvais rêve dont elle se réveillait tout à coup maintenant. (En chariot, IX, p. 342)

Cette apparition dans le train survient après que le chariot a traversé le gué de la rivière. L'eau en est encore tellement haute en ce début de printemps que Marija Vasilevna a dû sortir de son équipage et marcher dans la rivière. Cette dernière joue le rôle de frontière incontestablement au même titre que la route.

Mais il nous semble qu'elle joue aussi le rôle de baptême, faisant passer la jeune femme de la vie *d'avant* à celle *d'après*. Faut-il aller plus loin dans l'analyse du texte et voir dans la réminiscence des poissons, seul détail décoratif de l'appartement à être

mentionné, le signe de reconnaissance de la toute jeune chrétienté, marquant lui aussi un *avant* et un *après* entre deux mondes ?

C'est aussi le long d'un chemin, bordé de potagers que deux paysannes, Vasilisa et sa fille Luker'ja, permettent au jeune théologien Ivan Velikopol'kij de faire l'expérience esthétique et mystique qui bouleverse sa vie. C'est en effet lors de son retour vers son village natal que le jeune homme rencontre par hasard, deux femmes à qui il fait le récit du reniement de Pierre.¹⁵³ Bien qu'harassées par la vie et les coups, et peut-être précisément parce qu'elles le sont, ce récit les trouble au point de leur arracher des larmes.

On a beaucoup analysé ce récit, le préféré de Cehov selon ses dires, on a beaucoup polémique sur le message que voulait délivrer l'auteur¹⁵⁴. Faut-il n'y voir qu'une lecture moderne du triple reniement de Pierre et en déduire que ce qui s'est passé il y a deux mille ans trouve toujours un écho en l'âme des hommes, fussent-ils les plus humbles, mettant bout à bout le passé et le présent dans la chaîne des événements ? Faut-il ne découvrir dans le texte que la réalisation de la nostalgie philosophique du dix-neuvième siècle qui voulait concilier éthique et esthétique, *pravda i krasota*, comme le pense Wolf Schmid dans sa remarquable analyse¹⁵⁵?

Devant les souffrances de sa fille Luker'ja, (*la jeune paysanne que son mari battait, louchait vers l'étudiant et se taisait, et l'expression de son visage était étrange et ressemblait à celle des sourds-muets*), Vasilisa, (*femme d'un certain âge qui avait servi autrefois comme nourrice chez des maîtres et qui maintenant était bonne d'enfants, avait une expression douce et pendant tout ce temps, son visage ne s'était pas départi d'un sourire tendre et grave*), ne peut retenir ses larmes. Parce qu'elle, la

¹⁵³ P.S.S., *L'Etudiant, Student*, paru dans le recueil édité par Sytin, « *Povesti i Rasskazy* », Moscou, 22 décembre 1894 et qui comprend entre autres *Le Moine noir, Au royaume des femmes, Le violon de Rot'schild, Volodja le Grand et Volodja le Petit, Père, Les voisins, En déportation, Soirée*.

¹⁵⁴ N.V.Kapustinyum, « O biblejskikh citatah i reminicencijah v proze Cehova konca 1880x-1890x gg. », [*Citations et reminiscences bibliques dans la prose de Cehov à la fin des années quatre-vingts jusqu'aux années quatre-vingt dix*], in *Cehoviana, Cehov v kul'ture XX veka*, Moskva, 1993, pp. 23-24, (380). A.A.Belkin, « *Citaja Dostojevskogo i Cehova, Stat'i i razbory* », [*Lectures de Dostojevskij et de Cehov, études et analyses*], Moskva, 1973, p. 291, (17).

¹⁵⁵ Wolf Schmid, Universität Hamburg, « Modi des Erkennens in Cechovs Narrativer Welt », [Modes de la connaissance dans le monde de la narration de Cehov], in *Anton P. Cechov, Philosophie une Religion in Leben und Werk, Die Welt der Slaven*, München, 1997, pp. 529-536, (245).

femme forte, (*vysokaja puhlaja staruha*), n'a pas su défendre sa fille, (*malen'kaja, rjabaja, s glupovatym licom*), parce qu'elle l'a livrée aux coups d'un homme, il nous semble que l'on peut voir dans ces deux femmes, étant donné la trame narrative du récit, une allégorie de la rencontre de Pierre et du Christ.

C'est ainsi près d'un chemin qui borde les potagers, près d'un feu, nouveau jardin de Gethsémani, que la femme pleure amèrement et se cache le visage pour ne pas montrer la honte qu'elle ressent.¹⁵⁶

Tout en continuant à sourire, Vasilisa se mit à sangloter ; d'abondantes larmes coulèrent sur ses joues, elle se couvrit le visage et se détourna de la lueur du feu comme si elle avait honte de ses larmes. Luker'ja quant à elle, le [l'étudiant] regardait sans bouger, puis elle se mit à rougir et l'expression de son visage reflétait la souffrance et l'angoisse d'un être qui ressent un mal intense. (VIII, 308)

Ainsi le chemin est-il non seulement expérience théologique et esthétique pour le jeune étudiant mais aussi instant suspendu hors du temps pour les deux femmes.

Qu'elle soit rivière, lac, étang, pluie, larmes, l'eau est frontière. Elle n'est pas seulement une entité géographique, météorologique, esthétique ou affective, mais telle l'eau primordiale des anciens, elle est une force cosmique et se hausse dans l'œuvre de Cehov à un niveau mystique.

L'eau dans la tradition chrétienne qui est très forte dans la Russie de Cehov où la venue au monde d'un nouveau né est encore enregistrée par les seules autorités religieuses lors de son baptême, lave toute infraction et toute souillure et fait accéder à un autre état, celui d'homme nouveau qui sous-entend la mort de l'homme d'avant le péché.

¹⁵⁶ Pendant que Pierre était en bas dans la cour, vint une des servantes du Grand-Prêtre. Voyant Pierre qui se chauffait, elle le dévisagea : « Toi aussi, lui dit-elle, tu étais avec Jésus de Nazareth. » Il le nia : « Je ne sais pas, je ne comprends pas ce que tu veux dire. » Puis il se dirigea vers le vestibule, et le coq chanta. La servante qui l'avait vu se remit à dire aux autres : « Il fait partie de cette bande-là. » Pierre le nia de nouveau. Peu après, ceux qui se trouvaient là répétèrent : « Certainement, tu en es, car tu es Galiléen. » Mais lui se mit à lancer des imprécations et à jurer : « Je ne connais pas l'homme dont vous parlez. » Aussitôt, pour la seconde fois, le coq chanta. Pierre alors se souvint du mot que Jésus lui avait dit : « Avant que le coq chante deux fois, tu m'auras renié trois fois. » Et il éclata en sanglots. Marc, 14, 66-72.

L'eau possédant une vertu purificatrice opère ainsi une renaissance, elle est à la fois mort et vie. Elle efface l'histoire et rétablit l'être dans sa pureté originelle. L'eau est ainsi symbole de régénération et l'eau baptismale conduit explicitement à *une nouvelle naissance* (Jean, 3, 3-7). Omniprésente, elle réhausse les textes par sa symbolique,¹⁵⁷ et leur donne une dimension qui abolit le temps.

Elle coule tout autour des jardins à l'anglaise de (*Cause perdue*),¹⁵⁸ du (*Moine Noir*), des (*Trois Sœurs*), de (*La Cerisaie*) et enferme les propriétés dans un cercle selon la mode en vigueur au XIX^{ème} siècle faisant de ces maisons des îlots où la vie semble s'être arrêtée tant la rivière domestiquée sépare ceux qui y vivent de l'étendue des champs et de la forêt qui ouvrent sur la perspective de l'immensité infinie.

Un saule se reflète dans l'étang ou le lac creusés dans un recoin du parc. On a tenté d'emprisonner sa route comme si on voulait arrêter sa course, et stopper de la sorte, la vie qui s'enfuit ; elle donne une teinte élégiaque à ces demeures et les pare d'une beauté surannée « à la Turgenev ». Elle les plonge dans le monde du passé, celui d'un *avant* et non d'un *maintenant* ou d'un *demain*.

Simple rivière le long de laquelle s'est bâti le village pour des raisons autant économiques que défensives, elle est la frontière que traverse et retraverse Agaf'ja chaque nuit, (*po nocam*), lorsqu'elle se rend dans le potager pour goûter aux quelques heures de bonheur qui lui sont données ici bas dans un jardin qui a pour elle la beauté de l'Eden et le goût du péché.

¹⁵⁷Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, pp. 374-382, « Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. Ces trois thèmes se rencontrent dans les traditions les plus anciennes et ils forment les combinaisons imaginaires les plus variées, en même temps que les plus cohérentes.

Dans la Bible, les puits dans le désert, les sources qui s'offrent aux nomades sont autant de lieux de joie et d'émerveillement. L'eau est donnée par Yahvé à la terre, mais il est une autre eau plus mystérieuse ; celle-ci relève de la Sagesse qui a présidé lors de la création à la formation des eaux (Job 28, 25-26). L'eau devient symbole de la vie spirituelle et de l'Esprit, offerts par Dieu et souvent refusés par les hommes. Jésus reprend ce symbolisme dans son entretien avec la femme de Samarie : Qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif...L'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle (Jean 4, verset 14) Symbole de vie dans l'Ancien Testament, l'eau est devenue symbole de l'Esprit dans le Nouveau Testament (Apocalypse, 21). L'eau revêt ainsi un caractère d'éternité, et celui qui boit de cette eau vive participe déjà à la vie éternelle.

Tels des lieux sacrés, les points d'eau jouent un rôle incomparable. L'eau vive, l'eau de la vie se présente comme un symbole cosmogonique. C'est parce qu'elle purifie, guérit, rajeunit qu'elle introduit dans l'éternel. », (286).

¹⁵⁸ P.S.S., *Cause perdue, Propašćee delo*, récit signé Antoša Cehonte, paru dans *Sputnik*, n° 11, 22 juin 1882.

La rivière sépare le monde des riches, (*c'est notre Fekla, elle est allée de l'autre côté de l'eau travailler au château, chez l'intendant, Les Paysans*), de celui des pauvres, (*Juste derrière les maisons paysannes commençait la pente vers la rivière*), et peut être assimilée à un cercle qui véhicule une identité des contraires, une opposition dévorée par la symétrie des situations, la nuit au jour, la beauté à la laideur, le bonheur au chagrin, la lumière à l'ombre. La rivière est une entité métaphysique.¹⁵⁹

C'est le lac, « étendue fascinante et étrange dont les puissances secrètes agissent sur ceux qui l'approchent, et insinuent, enveloppent, tournent les êtres qui se trouvent sous leur emprise »¹⁶⁰, c'est ce lac que contourne Nina Zarecnaja (*La Mouette*) dont le nom évoque symboliquement l'autre côté d'une rivière. Il désigne certes un lieu géographique mais ce choix n'est pas sans rappeler pour nous, le texte évangélique de Saint Marc dans lequel le Christ, apparaissant à ses disciples après sa mort, leur dit : « Ne pleurez pas, je suis seulement parti sur l'autre rive ». Ainsi lorsqu'elle traverse le lac pour venir jouer la pièce de Treplev, Nina a-t-elle l'impression de marcher vers le Paradis. On pourrait tout autant penser, comme le fait V.Ja. Zvinjackovskij que cette rivière est le Styx, gardé par le chien Cerbère-Trésor.¹⁶¹

¹⁵⁹ « Dans le rituel du mariage russe au XIXème siècle, l'eau a une importance primordiale : d'abord lors des adieux que la fiancée fait au puits, aux sources et à la rivière, seule ou avec ses amies ; ensuite lors du bain traditionnel qui a lieu la veille du mariage. Le bain ne sert pas seulement à purifier la fiancée, il marque le passage symbolique sur une autre rive, celle de la fertilité, celle où s'établissent des relations nouvelles avec le monde des hommes », in Francis Conte, (280).

Lorsque la jeune paysanne emprunte le chemin de la rivière, elle désobéit à la Loi des Écritures. En effet, chaque fois qu'elle passe l'eau, c'est pour rencontrer un homme à qui elle n'a promis ni soumission ni soutien devant les autorités ecclésiastiques. Elle commet le péché d'adultère (????????????) qui entraîne encore couramment dans la Russie rurale du XIXème siècle la peine de lapidation, (???? ???? ? ??????????j?? ? ?????????????nja?, St Peterburg).

Les relations sexuelles hors mariage sont un crime selon la loi russe et, à ce titre, punies de prison jusqu'en 1864. Dès 1885 et dans les années suivantes, se profile un changement. Les relations sexuelles hors mariage ne sont plus ressenties comme une violation du Code de la famille mais restent inscrites dans le Code pénal. En 1895, dans le Code de la famille, elles peuvent mener à une arrestation mais ne sont pas souvent suivies ni d'emprisonnement ni par une conduite dans un monastère. En 1903, elles sont considérées comme une provocation et une conduite dépravée et inscrites au chapitre concernant 'les crimes contre la moralité publique', article 994 . in Laura Engelstein, *Keys to Happiness : Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, [Les clés du bonheur : le sexe et la recherche de la modernité en Russie fin-de-siècle], Ithaca, Cornell University Press, 1982, (361).

¹⁶⁰ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie J. Corti, n° 1020, France, 1989, (264).

¹⁶¹ V.Ja.Zvinjackovskij. « Simvolizm ili Modern », in *Cehoviana, Cehov v Kul'ture XX Veka*, Moskva, Nauka, 1993, (239).

Ce sont les larmes, nous venons de le voir dans le récit *l'Etudiant*, mais aussi dans la nouvelle *Ma Vie*, qui apportent la renaissance intérieure, signe d'une vie autre qui commence.

C'est enfin l'eau bouillante de la lessive avec laquelle Aksinja asperge l'enfant de Lipa et le tue¹⁶². La mort de celui qui devait lui succéder et qui vient juste de quitter l'eau maternelle, cette mort scinde à tout jamais la vie de la jeune mère en deux parties de chaque côté d'une frontière aussi invisible que celle qui précipite le destin de Ljubov' Ranevskaja dont le fils Griša s'est noyé dans la petite rivière qui coule, là bas, au-delà de *La Cerisaie*.

Ce concept de frontière joue un rôle déterminant et sépare le monde en deux parties : le monde du *dedans* et celui du *dehors*, deux mondes antinomiques qui ne se rejoignent jamais, ne fût-ce qu'un instant.

Il est particulièrement intéressant de remarquer que la représentation de la notion de *dehors* souvent associée à l'idée d'un monde de « magie », « d'exotisme », de « désir brûlant », prend la place qui devrait revenir au monde du *dedans*, qui a pour synonyme les notions de « danger », de « froid », et de « souffrance ».

C'est ainsi que dans l'œuvre de Cehov, le monde intérieur, c'est-à-dire la maison dont la présence est fondement, perd sa notion positive d'*anima* et devient porteur d'effroi. Il n'est plus le nid douillet, *rodnoj ugol*, qui protège mais un univers oppressant, une « mise en étui », (*futljarnost'*), des possibilités humaines et équivaut à une prison, *katorga*, (*La Fiancée, Au pays natal, Une visite de routine*), ou une combe, *ovrag*, (*Dans la combe*).

Cehov ne voit en effet qu'emprisonnement de l'être humain et utopie dans le concept de « famille heureuse » qui se réfugie dans un monde créé de toutes pièces par ses soins loin des influences extérieures qui pourraient être néfastes pour tous ceux qui vivent dans la maison. Il dénonce le mensonge collectif qui consiste à se fermer les yeux, à laisser perdurer des situations d'enfermement des femmes certes mais aussi des hommes dans les rets de la famille traditionnelle.

¹⁶² P.S.S., *Dans la combe, V ovrag*, paru dans *Žizn'*, 1899.

En se posant en défenseur de la liberté sous toutes ses formes, *son Saint des Saints*, Cehov va à contre courant de tout ce qui se dit dans les salons, mais aussi dans la littérature. N'est-ce pas parce qu'Anna Karenina quitte le nid douillet où elle vit avec son mari et son fils pour suivre un amant qui l'entraîne à l'étranger, n'est-ce pas précisément à cause de cela que son destin bascule dans la tragédie, nous dit Tolstoj ?

Pour Cehov la magnifique demeure où vit Anna et qui par métonymie devrait représenter le paradis, est un lieu condamné, une prison dorée où elle n'est perçue qu'en tant qu'objet flattant la vanité d'un époux. Pour Cehov, Anna a été privée de son intégralité de personne humaine et la maison de Karenin n'est pas un refuge mais une geôle où elle est à la merci d'un monde normatif et dogmatique et où son rôle consiste à ne pas ÊTRE mais à PARAÎTRE, ce qui ne peut lui apporter ni le bonheur ni l'amour mais la dépersonnalisation.

La maison, pour Cehov, est absence.

La propriété de Nina, (*La Mouette*), n'est plus qu'un lieu dévoyé par la présence de sa marâtre. Celle de Ljubov', (*La Cerisaie*), est hantée par la mort successive de son mari, puis celle de son fils et Ljubov' n'a plus qu'une hâte, celle de repartir à Paris car sa vie n'est plus ici. Pour Nadja, (*La Fiancée*), la maison est enfermement et solitude. C'est entre les quatre murs de cette maison que vivent tous ceux qui ne rêvent pour elle que de vie normative. Pour Ol'ga, (*Jour de fête*), la maison est mensonge ; c'est là qu'il faut sourire aux invités, applaudir à leur prestation pianistique, et dissimuler le malaise existentiel dans lequel elle s'abîme. Pour Vera, (*Au pays natal*), la maison est signe de mort spirituelle qui engloutit sa vie. Pour les trois sœurs, elle est prison loin de Moscou et longue descente aux enfers. La maison de *La Dame au petit chien*, « protégée » par la barrière grise, empêche d'entrer quiconque n'y est pas invité.

Dans une représentation paroxystique, c'est la maison de Liza, (*Une visite de routine*), implantée au milieu de l'usine, prisonnière de cette usine et des maisons ouvrières dont les fenêtres telles des yeux diaboliques, guettent la venue du médecin appelé au chevet de la jeune malade, (*Dans la cour dépourvue de végétation se dressaient cinq bâtiments énormes avec des cheminées, ...il pensa au diable en qui il ne croyait pas, et regarda deux fenêtres dans lesquelles se reflétait une lueur. Il avait l'impression que c'était le diable en personne qui le regardait à travers ces deux yeux rouges*).

Cette inversion des symboles du *dedans/dehors*, a une conséquence immédiate sur la conduite de la femme retenue *dedans*, et désireuse d'une nouvelle vie. Passer la frontière équivaut à s'expatrier, à trouver une voie inédite dans une vérité autre que celle qui a été proposée jusqu'alors, et sous-entend le doute qui traverse l'esprit. En conflit dorénavant avec tout ce qu'on lui a appris à respecter auparavant, décidée à ne plus subir la domination domestique et patriarcale, il lui faut alors s'inventer.

La frontière a une signification incommensurable, celle du *dedans/dehors*, de *l'ici* et *là-bas*, de *l'avant* et de *l'après*. Elle donne alors aux récits une dimension non seulement topographique et temporelle, mais aussi ontologique qui rejallit sur les personnages et en particulier sur la femme qui dans l'œuvre de Cehov, semble particulièrement concernée par le passage du monde de la trivialité à celui de la recherche de la spiritualité.

4.2 – Les délices de la séduction

L'envie de franchir cette frontière qui entrave est un aspect des choses que Cehov privilégie dans son œuvre dès qu'il s'agit de la femme. Les moyens qu'elle met en action, souvent dérisoires et bien peu « orthodoxes » au regard de la société normative, ont de quoi choquer les lecteurs contemporains de l'écrivain car ils révèlent un penchant insupportable pour l'insubordination aux règles canoniques prônées par l'Église et la morale traditionnelle.

Sa conduite fait fi des tabous, le besoin de jeter par-dessus bord les conventions et qui subsume l'interdit fait à une femme de tromper son mari alors que la réciproque est tolérée, enragent bon nombre d'observateurs dont Tolstoj.¹⁶³

Force est de constater que Cehov dans son œuvre, brise l'image de la femme traditionnelle, pudique, innocente et pure.

¹⁶³ L.N. Tolstoj, S.S., v 22 tomah, tome 22, Dnevnik 1895-1910, p. 111, « J'ai lu *La Dame au petit chien* de Cehov. C'est du Nietzsche. Ce sont des personnages qui n'ont en eux aucune *Weltanschauung*, qui ne sont pas capables de séparer le bien du mal. Autrefois, les hommes avaient peur et cherchaient ce qu'ils pouvaient faire. Maintenant ils pensent qu'au lieu d'aller là où sont le bien et le mal, ils restent de ce côté-ci, ce qui signifie qu'ils sont devenus des animaux ».

Est-elle véritablement futile, insignifiante, légère, superficielle et vaine, est-elle destructrice cette femme qui évolue sous nos yeux et que l'on se plaît à voir sous un jour funeste, est la question que Tchekov pose. Souvent infidèle, provocatrice et coquette mais sous les dehors de la légèreté et de l'insouciance, l'auteur donne à voir une femme dont la fragilité est certaine.

Lorsque nous découvrons Sof'ja, (*Un Malheur*),¹⁶⁴ et Ol'ga, (*La Cigale*), des événements majeurs viennent de se produire dans leurs vies respectives. Sof'ja mariée depuis plusieurs années et mère d'une petite fille, a rendez-vous avec Ivan, un homme qui la poursuit de ses assiduités. Ol'ga, jeune femme entourée d'artistes, vient de se marier avec Dymov, médecin passionné par les sciences exactes et les soins qu'il peut apporter à un malade.

Dès les premières lignes des récits, nous sentons à quel point les deux jeunes femmes bien qu'heureuses, sont insatisfaites de leur vie. Ce n'est pas un douloureux mariage qui les enferme mais une union confortable et heureuse comme il en existe des milliers autour d'elles, et dont le quotidien les ronge peu à peu, (*Les jeunes époux étaient heureux et leur vie allait comme sur des roulettes, La Cigale*), (*Je suis mariée, j'aime et je respecte mon mari...J'ai une fille...Ne tenez-vous aucun compte de cela ? En outre, comme mon vieil ami, vous connaissez mes opinions sur la famille...sur les bases familiales en général, Un Malheur*).

Leur frivolité, leur oisiveté et leur paresse enferment cependant les deux jeunes femmes dans un monde factice où la réalité à laquelle sont confrontés leurs époux ne peut plus les atteindre, l'hôpital pour Dymov, l'étude notariale pour le mari de Sof'ja.

Andrej languide de faim et de fatigue, attendant qu'on lui servît son potage, se jeta sur le saucisson et se mit à le dévorer avec avidité, mâchant bruyamment et remuant les tempes.

- *Andrej, j'ai à te parler sérieusement, commença-t-elle après dîner pendant que son mari ôtait sa redingote et ses bottes pour faire la sieste.*
- *Eh bien ?*
- *Partons d'ici !*
- *Hum... Où irions-nous ? Il est trop tôt pour rentrer en ville.*
- *Non, pour un voyage ou quelque chose de ce genre...*
- *Pour un voyage, marmonna le notaire en s'étirant. J'en rêve, mais où trouver l'argent, et à qui laisserais-je l'étude ? (Un Malheur, V, p. 254)*

¹⁶⁴ P.S.S., *Un Malheur, Nescast'je*, paru dans *Novoe Vremja*, n° 3758, 1886, *La Cigale, Poprygun'ja* paru dans *Sever*, n° 1, 5 janvier 1892.

- *Dymov disait Ol'ga, tu es un homme intelligent, un cœur noble. Mais tu as un défaut très grave. Tu ne t'intéresses pas du tout à l'art. Tu n'as pas la musique et la peinture.*
- *Je ne les comprends pas, disait-il avec douceur. Toute ma vie, je me suis occupé de sciences naturelles et de médecine, et je n'ai jamais eu le temps de m'intéresser aux beaux-arts.*
- *Mais Dymov, c'est horrible, ça !*
- *Pourquoi donc ? Tes amis ne connaissent pas les sciences naturelles et la médecine, et tu ne le leur reproches pas. Chacun son métier. (La Cigale, VIII, p. 10)*

Le besoin vital d'une vie plus brillante, plus légère, l'envie de plaire deviennent tentation constante que les deux jeunes femmes n'ont aucun désir de voir disparaître.¹⁶⁵

Infantilisées depuis leur plus jeune âge, capricieuses, maintenues en état de dépendance, ces femmes que l'on laisse s'amuser avec l'art, les robes, les voyages, se cabrent soudain.

Ol'ga, (*La Cigale*), et Sof'ja, (*Un Malheur*), découvrent ainsi avec délice l'ascendant qu'elles peuvent prendre sur un homme, elles expérimentent la délectation secrète du plaisir qu'on éprouve, le jeu enivrant de la passion qui trouble la raison, et affaiblit la volonté. Leur désir de plaire se fait plus fort au fur et à mesure que leur liberté est aliénée. Elles pourraient casser ce jeu par un « non » sec mais... elles sont si heureuses d'enfreindre la loi qui les soumet depuis leur enfance. Quelque chose se réveille en elle, fait de bonheur factice, de contentement de soi, d'illusions nouvelles, du paraître plus fort que l'être.

Maintenant elle le regardait, et le sentiment égoïste de supériorité de la femme aimée sur l'amoureux, la flattait agréablement. Il lui plaisait que cet homme fort, qu'on disait plein de talent, se fût assis près d'elle d'un air soumis et eût baissé la tête (...). Ivan était déjà à ses pieds... Il lui enlaçait les genoux, il regardait son visage... Effrayée et grisée, elle

¹⁶⁵ Notons que Dymov, le médecin hospitalier appelle son épouse Ol'ga (*La Cigale*) du surprenant surnom de Maman (*Mama*), terme que donnent affectueusement les maris russes à leurs épouses dès qu'elles sont mères. Or Ol'ga n'est pas mère. Faut-il voir dans cette appellation, le fait que Dymov ne voit pas en elle une femme dont le physique pourrait l'émouvoir par sa sensualité, ou le fait d'un amour passionné pour sa mère qui semble morte puisqu'il n'est fait aucune allusion à elle dans le récit. Cette relation de tendresse infinie, et signe d'un certain infantilisme affectif, pourrait alors porter Dymov à voir dans chaque femme, une mère et non une femme.

n'entendait pas ses paroles, à ce moment dangereux où elle frissonnait délicieusement comme dans un bain chaud, elle cherchait un sens à ses sensations avec une espèce de délectation méchante. (...) Elle était consciente du malheur d'Ivan, elle souffrait pour lui mais, en même temps, la présence d'un homme qui l'aimait à en souffrir, remplissait son âme de triomphe et du sentiment de puissance. Elle sentait sa jeunesse, sa beauté qui étaient hors d'atteinte et puisqu'elle avait résolu de partir, elle se mit ce soir-là, la bride sur le cou. Elle faisait la coquette, riait sans cesse, elle chantait avec un sentiment, une aspiration sortant de l'ordinaire. (Un malheur, V, p. 256)

*Le cœur d'Ol'ga battit la chamade. Elle voulait penser à son mari, mais son passé, les noces, Dymov, les soirées, tout cela lui paraissait petit, insignifiant, blafard, inutile et si lointain, si lointain...Et oui ? Qu'était Dymov ? Pourquoi Dymov ? En quoi Dymov l'intéressait-il ? D'ailleurs existait-il pour de vrai ou n'était-il qu'un rêve ?
- C'est un homme simple et ordinaire et le bonheur qu'il a déjà reçu doit lui suffire, pensait-elle en se cachant le visage dans les mains. Ils n'ont qu'à me blâmer, qu'à me maudire là-bas, et moi, ce sera bien fait pour eux, je vais succomber, voilà, je vais succomber et c'est tout...Il faut tout essayer dans la vie. Dieu que j'ai peur et comme c'est bon ! (La Cigale, VIII, p. 16)*

Les deux femmes utilisent ce corps qu'on a cherché à anéantir et ce corps qu'elles perçoivent comme une source de satisfactions essentielles devient alors objet pour attirer les regards et leur faire espérer un monde meilleur où elles seraient être regardées, admirées, désirées. Ce corps que la société leur avait gentiment mais prestement demandé d'oublier selon les préceptes en cours devient alors foyer unique sur lequel se concentre leur attention, et elles oublient tous les interdits que la religion, les us et coutumes ont dressés sur leurs routes pour leur demander d'être sages. L'époque n'est pas pourtant aussi puritaine qu'elle le laisse paraître. La morale du XIX^{ème} siècle en effet ne procède pas d'une coercition religieuse, elle n'est pas non plus rigoriste, ce qui viserait à évacuer le sentiment par la raison. Elle est tout simplement conformiste, pudibonde, fondée sur une coalition d'hétéronomies : l'opinion, le qu'en dira-t-on, la « caste » à laquelle on appartient, priment sur toutes les conduites que la femme doit avoir.

Comme nous l'avons déjà dit, nous préférons appeler cercles le triangle amoureux classique parce que cette figure géométrique sous-entend et induit une tragédie sans fin ni commencement. Ces cercles vont alors se mettre en place. C'est

ainsi que chacune des jeunes femmes (premier cercle), emprisonnée par un mariage malheureux, (deuxième cercle), cherche un possible bonheur par delà la barrière des conventions (troisième cercle).

Élevées selon les préceptes de l'Église, car il ne peut en être autrement à cette époque, ces jeunes femmes se trouvent aussi dépourvues qu'attirées. Elles ont certainement cru au discours qu'on leur distillait jour après jour, et qui consistait à dire que l'originalité, l'audace, le désir ou le talent étaient synonymes de péché, que la séduction et la sensualité féminines étaient des penchants qui faisaient fuir les hommes *comme il faut*. Leur soif de vivre, d'inventer autre chose que le morne quotidien dont on les a bercées depuis des années, les empêchent *in fine* de résister aux délices de la séduction, fût-elle frelatée.

La tentation incarnée par le peintre Rjabovskij, (*Quand elle lui montrait ses tableaux, il plongeait ses mains au fond de ses poches, serrait fort les lèvres, reniflait et disait : - Ouais... Vous avez là un nuage qui hurle ; ce n'est pas un éclairage du soir. Plus il disait de choses incompréhensibles, mieux Ol'ga le comprenait, La Cigale*), et Ivan (*Un malheur*), s'avère d'autant plus calamiteuse que ces hommes n'offrent de par leur personnalité assez fades, aucune alternative valable.

Dans ces textes, narrateurs omniscients nous montrent à travers le regard qu'ils portent sur les événements, ces hommes sous des dehors peu agréables. Bien que les échanges entre les personnages concernés soient en discours direct, ils ne sont cependant pas autonomes et laissent percer le jugement subjectif des narrateurs et dénoncent le fait que les jeunes femmes sont passées de Charybde en Scilla.

Dès lors qu'Ol'ga est devenue sa maîtresse, le peintre semble chagrin de ses visites inopinées puisqu'il a déjà une autre maîtresse et son humour, (*Nature morte...pervyj sort... kurort ... cert ...port*), qui se veut spirituel, est non seulement de mauvais goût mais dénonce surtout le peu de respect qu'il a vis-à-vis d'une femme.

Ol'ga entra chez lui sans sonner, et, comme elle ôtait ses caoutchoucs dans le vestibule, elle crut entendre quelqu'un traverser l'atelier en courant avec un froufrou féminin. S'empressant d'y jeter un regard, elle aperçut un bout de jupe marron qui se montra un instant avant de disparaître derrière un grand tableau drapé jusqu'au sol, chevalet compris, d'un calicot noir. Pas de doute, une femme cherchait à se cacher. Ol'ga elle-même avait si souvent cherché refuge derrière ce tableau !

- *Je vous ai apporté une étude, dit-elle timidement.*
- *Ah ! Une étude ?*

Le peintre prit l'étude dans ses mains, et, l'examinant, passa dans une autre pièce, comme sans le faire exprès. Ol'ga le suivit docilement.
- *Nature morte ? De première sorte ! marmonnait-il en cherchant des rimes ! Diable...porte !...Comment n'en avez-vous pas assez ? À votre place, je laisserais tomber la peinture et je m'occuperais sérieusement de musique ou d'autre chose. Dans le fond, vous n'êtes pas un peintre, vous êtes musicienne. Et moi, vous savez, je suis las ! (La Cigale, VIII, p. 25)*

Sof'ja est, elle aussi, la victime de l'homme qui l'attire. La certitude d'Ivan, énoncée en discours direct, n'est en aucune façon discours amoureux et tendre. Rapportée par le narrateur qui s'immisce avec humour dans le discours de l'avocat, cette certitude évoquée en termes judiciaires et sur le ton grandiloquent d'une plaidoirie, montre un homme peut-être troublé mais qui ne fait aucune différence entre la salle d'audience et une promenade avec la femme qui doit changer sa vie !

Voyant qu'elle s'éloignait de lui, il la saisit par sa manchette de dentelle et acheva précipitamment :
- *Si ce n'est aujourd'hui, ce sera demain. Vous serez bien obligée de céder...À quoi bon lanterner ? Ma chère, mon aimée, Sof'jza, la sentence est prononcée, pourquoi en retarder l'exécution ? (Un Malheur, V, p. 257)*

Le vocabulaire de ces deux femmes, fondé sur une antithèse, reflète leurs vies, il relève de deux registres antinomiques : celui du monde *d'ici-bas* dénonce la trivialité de leurs espérances, (*le faste, les invités, les jeux de cartes, le piano, le chant, la carrière, les rires, la beauté, les plaisanteries impertinentes, Un Malheur*), (*les artistes, les flatteries, le mobilier, la décoration, la couturière, le théâtre, le concert, les relations, les toilettes, les excursions, la nourriture, La Cigale*).

Le deuxième registre s'associe aux marqueurs de la tentation biblique d'avant la chute. Le regard de Sof'ja est attiré par *l'épingle de cravate [d'Ivan] qui figure un serpent rouge avec des yeux de diamant ; ce serpent lui parai[ssai]t si drôle qu'elle est[était] prête à l'embrasser...* Lorsque Sof'ja se décide à chanter comme elle a coutume de le faire, *il y a[vait] dans sa voix, une force à laquelle il est[était] difficile de désobéir...* Puis lorsqu'elle raccompagne Ivan, elle sent que *comme un serpent, [que] le désir lui pétrifie[ait] les membres et l'âme. (Un Malheur).*

Ensorcelante, nouvelle Lorelei qui faisait chavirer les navires sur le Rhin lorsqu'elle touchait ses cheveux d'or, *Ol'ga peigne longuement ses cheveux de lin*

tandis que le bateau s'avance lentement sur la Volga (*La Cigale*). Elle est alors en totale opposition avec la prosaïcité des discours que tient son malheureux époux :

- *Qu'est-ce qu'il y a, Maman, qu'est-ce qu'il y a ? demanda-t-il avec tendresse. Tu n'étais plus heureuse ? Asseyons-nous, dit-il, la relevant et l'asseyant à table. Voilà, voilà...Une petite gélinotte pour toi. Tu dois avoir faim, ma pauvrete. (La Cigale, VIII, p. 23)*

Sont-elles pour autant des monstres, ces jeunes femmes qui évoluent sous nos yeux? Sont-elles ces vampires sexuels dénoncés par Madame Llewelyn-Smith¹⁶⁶, une menace pour leur *alter-ego*, ces femmes que Carolina de Maegd-Soep¹⁶⁷ qualifie de « femmes frivoles » (*frivolous women*) et Donald Rayfield¹⁶⁸ de « femmes prédatrices ». Sont-elles la création d'un Cehov misogyne et puritain, ce qu'estime Donald Rayfield¹⁶⁹ ou bien des femmes qui à cause de leur conduite, donnent raison aux tenants de la morale puritaine ?¹⁷⁰

Pécheresses, innocentes, anges, démons ? La réponse n'est pas simple.

Il est important de remarquer que ces personnages assoiffés de reconnaissance extérieure ont leurs aventures dans un environnement ouvert (le pont d'un bateau, un voyage sur la Volga, un chemin dans la forêt qui entoure la datcha, le salon où évoluent les invités), symbole pour elles de liberté nouvellement définie.

Dès lors qu'elles se retrouvent dans un monde fermé (isbas, chambres), leur conduite leur semble indigne et renvoie ces deux jeunes femmes à la tradition séculaire de « la femme tombée »¹⁷¹ dont le mythe est encore très fort au XIX^{ème} siècle. Dans ces espaces, elles ressentent leur sexualité illégitime comme un péché, (*Le désir qui les*

¹⁶⁶ Llewelyn-Smith, *Anton Chekhov and the Lady with the dog*, [Anton Cehov et la Dame au petit chien], London, 1973, p. 25, (125)..

¹⁶⁷ Carolina de Maegd-Soep, *Chekhov and Women : Women in the life and work of Chekhov*, [Cehov et les femmes : les femmes dans la vie et l'oeuvre de Cehov], Slava Publishers, inc. p. 225, (126)..

¹⁶⁸ Donald Rayfield, *Understanding Chekhov, a Critical Study o Chekhov's Prose and Drama*, [Comprendre Cehov, Etude critique de la prose et de la dramaturgie de Cehov], published by Bristol Classical Press, London, 1999, p. 198, (131).

¹⁶⁹ Donald Rayfield, *Chekhov, the evolution of his art*, [Cehov, l'évolution de son art], p. 147, (131 bis).

¹⁷⁰ Ibid, pp. 147-148.

¹⁷¹ O. Malitch, "A typology of Fallen Women in 19th century russian literature", ["Typologie de la femme tombée en Russie du XIX^{ème} siècle"], in *American Contributions to the 9th International Congress of Slavists*, Septembre 1983, vol. II, p. 342, (388).

G. Siegel, « The fallen women in the nineteenth-century Russian Literature », [« La femme tombée dans la littérature russe du XIX^{ème} siècle »], in *Harvard Slavic Studies* 5, 1970, pp. 81-107, (387).

pousse est douloureux, invincible, il se tient clairement devant elle [Ol'ga], dans toute sa nudité, Un Malheur), Cet homme me ronge à force de magnanimité, La Cigale).

Arrivée à la maison en courant, Sof'ja resta cinq minutes immobile dans sa chambre, regardant tantôt la fenêtre tantôt son secrétaire...

- Misérable, se grondait-elle. Misérable !

Pour se faire mal, elle se rappelait avec tous les détails, sans rien se cacher... Quand il se roulait à ses pieds, elle éprouvait une volupté rare. Elle se rappela tout sans s'épargner, et maintenant étouffant de honte, elle se serait volontiers giflée à tour de bras.

- Pauvre Andrej, pensait-elle, s'efforçant de donner l'expression la plus tendre à son visage en pensant à son mari. Varja, ma pauvre fille, ne sait pas quelle mère elle a ! Pardonnez-moi, mes chéris ! Je vous aime beaucoup... beaucoup !

Et voulant se prouver qu'elle était encore une bonne épouse et une bonne mère, que la corruption n'avait pas touché ces « bases » dont elle parlait à Ivan, Sof'ja courut à la cuisine et y tança la cuisinière, sous prétexte que la table n'était pas encore mise... Elle mit la table de ses propres mains, ce qu'elle n'avait jamais encore fait. (Un malheur, V, pp. 252-253)

Dans un premier temps (première partie des récits), ces jeunes femmes sont prisonnières de leur *je*, de leur narcissisme et ne voient pas plus loin. Sous le dehors de rejeter la société patriarcale et ses interdits et ses tabous, Ol'ga ne fait que la perpétuer. En succombant à son propre plaisir immédiat, elle se ment à elle-même, en passant d'un endroit à l'autre, d'un homme à l'autre, elle accentue et repousse plus avant la solution à son problème, celui de n'être qu'une femme superflue et non nécessaire.

Elle franchit certes les cercles des convenances mais il lui manque l'élan existentiel qui la ferait dépasser son narcissisme. Ce besoin de plaire, presque maladif, prouve qu'elle n'existe pas par elle-même, qu'elle ne se nourrit que du regard de l'autre, qu'elle reste aliénée dans la recherche de son identité.

Le choix d'Ol'ga de ne fréquenter que des artistes, êtres narcissiques par essence, est significatif. Le champ lexical qui concerne les activités de la jeune femme et de ses relations est à ce sujet particulièrement éclairant.

Pour nous faire appréhender le désir qu'Ol'ga a d'être adulée sans concurrence aucune, le narrateur insiste sur le fait qu'elle n'a aucune amie qui pourrait lui faire de l'ombre, (*Dans les réunions du mercredi, il n'y avait pas de femmes parce qu'Ol'ga*

tenait toutes les femmes, à l'exception des actrices et de sa couturière, pour ennuyeuses et vulgaires).

Plus loin, le même narrateur montre une femme particulièrement sensible aux propos flatteurs de ses amis, *(si elle était moins paresseuse et se prenait en main, elle deviendrait une merveilleuse cantatrice (...)) Rjabovskij corrigeait les études d'Ol'ga et disait qu'elle ferait peut-être du bon travail (...)* c'était un violoncelliste qui avouait sincèrement que de toutes les femmes qu'il connaissait, seule Ol'ga savait l'accompagner (...). *L'acteur disait à Ol'ga qu'avec ses cheveux de lin et sa robe de mariée elle ressemblait beaucoup à un svelte cerisier, tout couvert de tendres fleurs blanches printanières, La Cigale).*

Un autre narrateur s'amuse avec une ironie feutrée, *(Sof'ja [qui] écoutait [Ivan], ne comprenait pas tout et de loin, mais sa conversation lui plaisait. D'abord, ce qui lui plaisait, c'était qu'avec elle, femme ordinaire, un homme de talent parlât « de choses savantes », Un Malheur).*

Que veut nous montrer Cehov par l'intermédiaire de ces deux femmes sinon la fragilité de leur psychologie, la prison dans laquelle elles s'enferment elles-mêmes et qu'elles construisent jour après jour pour se défendre de l'enfermement où elles ont vécu jusqu'alors.

Ainsi court en permanence dans ces textes en particulier et dans tous les autres, l'impression assez banale qu'en l'homme coexistent deux forces contradictoires qui se repoussent et s'équilibrent selon un principe de rapport qui permet de ne pas faire basculer l'individu d'un côté ou d'un autre. Deux extrêmes vivent ainsi en l'être humain. Ces jeunes femmes n'échappent pas à la règle. Égoïstes, préoccupées d'elles-mêmes, fermées aux autres, elles sont des bourreaux, mais naïves dans la même proportion, trop confiantes, inexpérimentées, ce qui fait d'elles des victimes vite trouvées. Fautives au sens strict de la morale traditionnelle mais pas au point d'être des monstres, innocentes aussi, mais pas au point d'être des martyres. En elles cohabitent deux forces qui s'équilibrent dans leur déséquilibre.

E. Polockaja¹⁷² nous dit dans l'un de ses essais et nous sommes en total accord avec son analyse, que Cehov maintient son héros Ivanov¹⁷³ - la démonstration vaut tout autre personnage - dans un état d'équilibre entre la méchanceté pure et dure (*zlo*) et la non méchanceté (*ne-zlo*) pour ne pas dire la bonté (*dobro*), principe en demi-teinte qui a d'ailleurs énormément troublé Tolstoj qui sans doute voulait se protéger lui-même d'une certaine fluidité morale caractéristique de l'être humain.¹⁷⁴

À propos de la débauche apparente Cehov n'émet aucun jugement significatif, ce qui ne revient pas cependant à dire qu'il approuve une telle conduite. Mais là n'est pas l'essentiel à ses yeux, et c'est en cela qu'il est révolutionnaire.

Il ne veut cependant en aucun cas installer le chaos dans les maisons bourgeoises mais soulève le seul problème qui vaille à ses yeux, celui du déni qui a été fait à l'homme en général et à la femme en particulier.

Les mouvements endotopiques et exotopiques, déplacements doubles et contradictoires qui caractérisent les déplacements des deux femmes du *dedans* vers le *dehors* et du *dehors* vers le *dedans*, annulent ainsi tout franchissement d'une quelconque frontière. Partir, revenir, décider, hésiter semble être leur cheminement et empêchent tout espoir d'un futur. Les récits dans la plus grande partie de leur déroulement écrits à la voie imperfective semblent souligner le piétinement existentiel de Sof'ja et d'Ol'ga.

Cehov utilise presque jusqu'à la dernière ligne de ces deux récits, les techniques d'enfermement, les constructions cycliques.

¹⁷² E. Polockaja, *O poetike Cehova*, [La poétique de Cehov], Moskva, Rossiskaja akademija nauk, Institut mirovoj literatury im. Gor'kogo, 2000, p. 157, (55).

¹⁷³ P.S.S., *pis'ma*, III, 114, 11 janvier 1889, lettre à Ščeglov, «*Si le public sort du théâtre avec la conviction qu'Ivanov est une canaille et que le docteur L'vov est un homme bien, alors il ne me reste plus qu'à tout laisser tomber et à envoyer ma plume au diable*».

Lettre à Aleksandr, 24 octobre 1887, «*J'ai voulu faire quelque chose d'original et surtout ne pas représenter soit un diable, soit un démon, ni quelqu'un de totalement coupable ni complètement innocent. Si les acteurs continuent à jouer des personnages comme je ne les ai pas écrits, alors ma pièce sera un fiasco*», in Gromova-Opul'skaja et Gitovic, *Letopis' žizni i tvorcestvo A.P.Cehova*, tom pervyj, p. 342-343, (36).

¹⁷⁴ L. N. Tolstoj, *S.S. v 22 tomah*, tome 22, Dnevniky 1891-1910, 7 mai 1901, opus déjà cité, «*J'ai vu en rêve un de ces vieillards du type de ceux que décrit Cehov. Il était particulièrement bon et on aurait pu le croire proche de la sainteté n'était-ce son ivrognerie et son amour de la bagarre. J'ai pour la première fois compris clairement la force qu'acquière ces hommes à force de courage à cause des ténèbres qui les recouvrent.*»

La Cigale commence le jour des noces d'Ol'ga et de Dymov et se termine par le même tête-à-tête, la nuit de la mort de Dymov. Un cycle de vie qui a commencé sur le mode du bonheur et en blanc, se termine par le malheur et dans les voiles du deuil.

Un Malheur, débute le long d'un chemin et se termine sur le même chemin.

Aucune courbe ascensionnelle ne semble être donnée aux déplacements de ces deux femmes. Les voyages en bateau sont mouvements qui suivent une ligne horizontale, le seul élément digne de verticalité réside dans les cheminées car il s'agit d'un bateau-vapeur, *paroxod*, très en vogue au XIX^{ème} siècle, et dans la fumée grise qui en échappe tout droit venue du ventre du navire qui n'est que chaudières brûlantes.

Le chemin que suivent Sof'ja et son futur amant n'est pas promenade poétique ni bucolique. Bordé par la voie du chemin de fer, horizontale elle aussi, il est rappel de la civilisation moderne, du libéralisme, symbole de la trivialité qui entoure les deux promeneurs. Pendant le récit enfin, les futurs amants sont toujours encadrés par un veilleur (la loi civile) et dominés par l'Église (loi divine) à qui ils ne semblent pas prêter attention.

Il semble alors que nous assistions à une fausse transgression, à la faillite apparente de la femme.

4.3. – Une soif de libération

Dans quelques textes qui ont pour centre la vie rurale, Cehov se penche sur l'univers de la paysanne qui réagit, elle aussi, au sort qui lui est fait.

Confrontée à une existence exempte de toute humanité, poussée par son instinct de survie, cette femme coupe sa vie en deux entités, passant de la vie du jour à celle de la nuit, extrémité à laquelle elle est réduite pour vivre ce qu'elle croit en toute innocence être le bonheur.

L'histoire de chacune des femmes n'est pas expressément décrite par le narrateur mais se laisse deviner. Après une enfance malheureuse, (*Quand j'étais jeune, j'avais rien à manger, j'allais pieds nus et j'me suis sauvée de chez des gredins, j'ai marié l'Alëša pour ses sous et j'mé fait prendre comme un poisson dans eune nasse, et*

j'aimerais encore mieux coucher avec un serpent qu'avec ce gâleux d'Alëša, Les Paysannes, VII, p. 340).

La jeune paysanne est devenue dès le jour de son mariage, l'aide précieuse, celle sur qui l'on compte de génération en génération pour assurer les travaux difficiles. Son univers se résume à l'isba, la cour et l'étable.

L'envie de mourir en se jetant tête la première dans le puits (Varvara, *Les Paysannes*), la joie incompréhensible de perdre ses enfants mâles (Marija, *Les Paysans*) dénoncent le désespoir sans fin.

Que faire quand tout vous semble contraire, lorsque le destin vous a donné un mari bossu pour qui on a de l'aversion, comment exister quand on ne vous témoigne que rudesse ? La réponse que la femme semble avoir trouvée est simple et terriblement humaine et consiste en une insurrection pacifique et comme la jeune femmes citadine, à aller voir un autre homme.

Les expéditions de chaque soir sont elixir de jouvence. À la tombée de nuit, la paysanne fuit la proximité douteuse des isbas et préfère braver les dangers de mauvaises rencontres que toute femme seule peut trouver sur son chemin en pareilles circonstances plutôt que de rester là où elle aurait sans doute à se soumettre aux avances de son beau-père, beau-frère, là où à ses yeux résident les plus grands dangers, là où elle est traitée comme un animal, un cheval de labour plus précisément (*Les paysannes*). Elle fuit ainsi à l'extérieur du périmètre clos qui lui est dévolu, espérant trouver la douceur qui la vengerait du malheur qu'elle subit jour après jour.

Agaf'ja¹⁷⁵ dans le récit éponyme, Fekla¹⁷⁶ (*Les Paysans*), Varvara¹⁷⁷ (*Les Paysannes*), ont ainsi deux vies : la première, du lever du soleil à son coucher, où elles sont bêtes de somme, la seconde, du coucher du soleil à son lever, temps où elles offrent à leurs corps les instants d'oubli que leurs maris bossus ou absents¹⁷⁸, ou au contraire,

¹⁷⁵ P.S.S., *Agaf'ja*, paru dans *Novoe Vremja*, n° 3607, 1886.

¹⁷⁶ P.S.S., *Les Paysans, Mužiki*, paru dans *Russkaja Mysl'*, livre 14, 1897.

¹⁷⁷ P.S.S., *Les Paysannes, Baby*, paru dans *Novoe Vremja*, n° 5502, 1891.

¹⁷⁸ La *Soldatka* est l'épouse d'un homme appelé à l'armée. Elle restait dans la famille de son mari pendant la durée du service. La réorganisation militaire de 1874, fut mise en œuvre par le ministre de la Guerre, Dimitri Miljutin. Tous les Russes et non plus seulement les classes inférieures, durent désormais servir dans l'armée. La durée du service actif fut réduite de vingt-cinq ans au début du règne d'Alexandre II, à six ans, in Nicholas V. Risianovsky, *Histoire de la Russie*, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, reprint 1994, p. 409.

trop rigides (le mari d'Agaf'ja qui travaille au chemin de fer est comparé à un poteau), ne peuvent en aucun cas leur donner.

Dans les ténèbres retentirent des pas sourds et timides, et la silhouette d'une femme sortit du bois. Je la reconnus malgré l'obscurité : c'était Agaf'ja, la femme de l'aiguilleur.

- *Et alors tu n'as peur de rien, Agaf'ja... Et si Jakov l'apprenait*

- *L'apprendra pas...*

- *Oui, mais si ?*

- *Non....J's'rai rentrée avant. L'est au chemin de fer maintenant. Rentrera quand il se s'ra occupé du train postal. Et d'ici, on l'entend, le train...(Agaf'ja)*

- *Qui c'est ? demanda Ol'ga*

- *Moi, entendit-on.*

Derrière la porte, appuyée contre le mur, se tenait Fekla complètement nue. Elle tremblait de froid, claquait des dents, et sous la clarté de la lune, elle était blême et d'une étrange beauté. Les ombres qui la couvraient et l'éclat de la lune sur sa peau se reflétaient dans ses yeux et soulignaient particulièrement ses sourcils bruns et ses seins jeunes et fermes.

- *De l'autre côté, des vauriens y m'ont deshabillée et y m'ont laissée partir...dit-elle. J'ai dû rentrer à la maison dans la tenue...que j'avais quand ma mère m'a mise au monde. Amène-moi des habits. (Les Paysans, IX, p. 301)*

- *J'étais avec le fils du pope.*

- *C'est un péché*

- *Bêtises... De quoi tu parles ! Le péché c'est le péché, mais vaut mieux être tuée par le tonnerre que de vivre comme ça.*

Puis elle lui [Ol'ga] dit tout bas que chaque nuit elle allait voir le fils du pope, qu'il lui racontait plein de choses sur ses amis, elle lui dit aussi qu'elle allait avec les voyageurs, les fonctionnaires et les marchands. (Les Paysannes, VII, p. 350)

Dès la nuit tombée, la jeune paysanne quitte sa vie *d'en bas*, la maison, et, sous la clarté de la lune commence sa vie seconde *en haut*, dans les potagers, le jardin du pope au pied de l'Église. Puissance liée au cycle féminin, l'astre nocturne préside et parraine ainsi par sa présence immobile dans les cieux, les retrouvailles de cette femme avec sa féminité. Ainsi la lune prend-elle la place dévolue au soleil, épiphanie de la divinité, source de lumière, subvertissant en cette femme le principe de la vie.

Les deux mondes antagonistes coexistent en deux cercles distincts qui entourent la jeune paysanne, le premier, inférieur, l'Enfer, et l'autre, supérieur, qui est pour elle, synonyme de Paradis.

Il est intéressant de remarquer que la maison où habite la femme se dresse toujours *en bas* à l'ombre du vallon tandis que les jardins vers lesquels elle court chaque soir s'alignent au pied de l'Église située sur la *hauteur*, reformant symboliquement sur terre les marches métaphoriques et spirituelles assignées dans l'imaginaire collectif à la représentation de la création.

Parfois la lumière s'invite *en bas*. Lorsque l'icône de la procession de L'Intercession (*Pokrov*) traverse le village, le Paradis gagne alors du terrain sur l'Enfer, et baigne les hommes de clarté, (*d'un seul coup, les hommes comprenaient qu'entre la terre et le ciel, il n'y avait pas un vide, que ce n'étaient pas seulement les riches et les forts qui détenaient tout entre leurs mains mais que quelque chose existait, qui prenait la défense des offensés, qui condamnait l'emprisonnement des esclaves, les lourdes corvées insupportables et l'épouvantable vodka, Les Paysans*).

Mais bientôt dans ce monde baigné de lumière, le profit, l'argent, la débauche, l'ivrognerie reviennent comme auparavant, (*vse bylo po-staromu, Les Paysans*), l'incendie enflamme le village et l'Enfer regagne du terrain. Certains jours, dans ces villages noirs, les rayons du soleil couchant brûlent de leurs feux la croix de l'Église, et symbolisent dans la paix vespérale, juste avant que la jeune paysanne ne parte, la lutte de l'Enfer et du Paradis.

Pour aller d'un monde à l'autre, la femme passe par un chemin, toujours le même, et il nous faut remarquer que l'obstacle partageant son monde en deux entités bien distinctes est une rivière.

Elle n'est pas alors simple obstacle géographique franchi pour quelques heures de liberté, elle est manifestation physique de la rébellion, de la transgression du monde, de la lutte que la jeune Agaf'ja a choisie pour exister.

En plaçant sa vie quotidienne dans l'ombre de la colline et en confiant ses heures d'oubli à la clarté de la lune, Cehov fait ainsi passer deux fois l'eau à la jeune femme, une première fois, à l'aller, une deuxième, au retour ce qui a pour résultat de transformer en piétinement le mouvement double.

Agaf'ja s'arrêt, reprit son souffle et essoufflée, et continua à traverser la rivière. (...)

- A-ga-f'ja ! fit une sourde voix au village. Agaf'ja !

Le mari, de retour, s'inquiétait et cherchait sa femme par le village. Du potager me parvenaient à ce moment des éclats de rire incontrôlables : la femme ne savait plus où elle était, elle était grise, et elle essayait de compenser par le bonheur de quelques heures le supplice qui l'attendait le lendemain.

Elle se retourna avec crainte, s'arrêta et reprit ses esprits. (Agaf'ja)

Dans une communication qui nous a semblé particulièrement digne d'intérêt, Nadežda Katyk-Lewiss ¹⁷⁹ relève le fait que Cehov a utilisé deux mots différents pour exprimer l'attitude d'Agaf'ja lorsqu'elle passe et repasse la rivière. S'agit-il, dit-elle, d'une simple élégance de langue ?

Nous savons que rien n'est anodin dans la prose de Cehov et pourtant, les différentes traductions que nous avons consultées, ne donnent pas tout à fait la nuance indiquée dans le texte. En effet, à chaque fois, le traducteur dit : *elle se retourna avec crainte, s'arrêta et reprit sa respiration.*

Or les mots utilisés par Cehov sont à la première traversée, *perevela dyhanie*, et à la deuxième, *perevela duh*. S'il est tout à fait évident que *dux* peut vouloir dire respiration dans la langue russe, il n'en est pas moins vrai que l'écrivain a pris le soin d'utiliser deux mots certes proches mais différents ce qui sous-entend une légère nuance sémantique.

Il semble à N. Katyk-Lewiss, et nous agréons totalement à cette idée, que cette nuance accentue la différence de situation lors des deux passages de l'eau faisant du premier, un moment qui ne retient que l'aspect physique de l'expédition tandis qu'il faut voir dans le deuxième passage de l'eau, au retour, une transformation psychologique, voire spirituelle qui rend la jeune paysanne, déterminée, capable de supporter les coups que son mari va lui donner en représailles.

Agaf'ja se mit à remuer et se souleva sur un genou. Elle souffrait. Un bon moment, toute sa figure exprima, pour atant que je puisse la voir dans l'obscurité, le conflit et l'hésitation. Il y eut un instant, où, comme réveillée, elle allongea le tronc pour se lever sur ses jambes, mais alors une force invincible et implacable rejeta tout son corps vers Savka.

¹⁷⁹ N. Katyk-Lewiss, «Agaf'ja, a song about a song», in *Canadian Slavonic Papers*, XLII, n° 3, septembre 2000, pp. 331-341, (197).

- *Qu'il aille se faire voir ! fit-elle avec un rire sauvage de poitrine, et, dans ce rire résonnait une résolution insensée, une impuissance, une douleur. (...)*

Savka me désignait le côté du gué. J'y jetai un regard et je vis Agaf'ja. La robe retroussée, toute décoiffée, son fichu ne tenant pas sur sa tête, elle traversait la rivière. Ses jambes avançaient à peine...

Agaf'ja mit le pied sur la rive et se dirigea à travers champ vers le village. D'abord elle marcha assez hardiment, mais bientôt l'émotion et la crainte l'emportèrent.

Agaf'ja resta sur place un moment, se retourna encore une fois, comme si elle attendait du secours de notre part, et reprit sa marche. Jamais je n'avais vu personne, ni sobre ni ivre, marcher ainsi. Agaf'ja semblait se tordre sous le regard de son mari. Tantôt elle marchait en zigzags, tantôt elle piétinait sur place, pliant les genoux et écartant les bras, tantôt elle reculait. Ayant fait une centaine de pas, elle se retourna encore une fois et s'assit.

Elle bondit soudain, secoua la tête, et, d'une démarche intrépide, se dirigea vers son mari. Apparemment elle avait rassemblé ses forces et pris sa résolution.

Cet instant rapporté au passé par le narrateur-personnage donne à voir dans un tableau, la situation de la jeune Agaf'ja sous le regard des trois hommes impliqués dans la diégèse, le narrateur, (*J'y jetai un regard, je vis, jamais je n'avais vu*), l'amant Savka, (*Savka me désignait*) et le mari, (*Agaf'ja semblait se tordre sous le regard de son mari*). Cette séquence montre le retour d'Agaf'ja après une de ses expéditions nocturnes.

Bâti sur une antithèse, le récit, relaté par le narrateur, explore un champ lexical dont les référents se répondent systématiquement suivant une axiologie de l'euphorie et de la dysphorie, (*du bonheur et du malheur, de la résolution insensée et de l'impuissance, la douleur, du rire et de la souffrance, de la hardiesse et de la crainte, du sur place et de la marche*).

La jeune paysanne qui croyait être revenue à l'heure avant que son mari ne soit rentré, (*J's'rais rentrée avant*), a pris trop de « bon temps » *là-haut*. Sa descente *en-bas*, concrétisée par l'abondance de verbes, (*traversait, avançait, mit le pied, se dirigea, marcha, resta sur place, se retourna, reprit sa marche, marcher ainsi, semblait se tordre, marchait en zigzags, piétinait sur place, pliant les genoux et écartant les bras, elle reculait. Ayant fait une centaine de pas, elle se retourna, elle bondit, secoua la tête, se dirigea vers son mari*), multidirectionnels et unidirectionnels dans la langue russe et dont le mouvement s'annule par leur juxtaposition, ressemble à une descente aux enfers.

L'opposition de l'imperfectif, temps de l'arrêt, et du perfectif, temps du mouvement, donne à la marche de la femme un *tempo* bien particulier, reflet des mouvements intérieurs de son âme.

Les récits sont-ils alors apologie de l'adultère comme thérapie sociale, prophylaxie incontournable pour rester en bonne santé physique et psychique, il ne nous le semble pas.

Cehov ne se veut en rien moralisateur et encore moins donneur de leçons. Il veut seulement être un artiste.

Dans une lettre à Suvorin dont il convient de citer des extraits, Cehov a tout dit de sa conception d'écrivain :

« Vous me gourmandez pour mon objectivité que vous appelez indifférence au bien et au mal, absence d'idéaux et d'idées, etc... Vous voudriez que, quand je mets en scène des voleurs de chevaux, je dise : voler des chevaux est mal. Mais voyons, c'est connu depuis longtemps et personne n'a besoin de moi pour le savoir. Que les tribunaux les jugent. La seule chose qui m'incombe est de les montrer tels qu'ils sont. J'écris : vous avez affaire à des voleurs de chevaux. Eh bien ! Sachez qu'il ne s'agit pas de miséreux mais de gens rassasiés qui célèbrent un culte. Le vol de chevaux n'est pas seulement un vol. C'est une passion. Certes il serait plaisant d'unir l'art et le prêche mais, pour moi, c'est extraordinairement complexe et presque impossible... Quand j'écris, je compte pleinement sur le lecteur en supposant qu'il ajoutera de lui-même les éléments subjectifs absents du récit. »,

philosophie de l'artiste qu'il avait déjà défendue auparavant :

« Il me semble que ce n'est pas aux hommes de lettres de trouver la solution aux problèmes tels que Dieu, le pessimisme, etc. L'affaire de l'homme de lettre est de représenter qui a parlé de Dieu ou du pessimisme, et en quelles circonstances. L'artiste n'a pas à juger ses personnages et ce qu'ils disent mais doit être un témoin impartial. »¹⁸⁰

Dans le récit *Les Paysannes*, la jeune Varvara écoute à la veillée l'histoire d'une autre femme Mašen'ka, humiliée comme elle, battue, et qui, soupçonnée d'avoir empoisonné son mari parce qu'elle voulait vivre avec un autre homme, est condamnée à la déportation et meurt dans une gare avant de monter dans le train qui l'emmène au

¹⁸⁰ P.S.S., *pis'ma*, IV, 797, lettre à Suvorin, 1^{er} avril 1890.
P.S.S., *pis'ma*, II, 447, lettre à Suvorin, 30 mai 1888,

bagne. Au récit de la morale restée sauve, Varvara devrait avoir peur de ce qui peut l'attendre, mais il n'en est rien, bien au contraire.

- *J'tuerais bien l'Alěša et jel'plaindrais pas...Tuons et l'Djudja et l'Alěša.*
- *Les gens y sauront...*
- *Sauront rien. L'Djudja, l'est déjà vieux, l'est ben temps pour lui d'mourir, et l'Alěša, y diront qu'il a crevé à cause de ses cuites. (Les paysannes, VII, p. 351)*

La violence des propos est immense et montre la douleur que la paysanne subit depuis si longtemps qu'elle n'a qu'une envie, celle de changer le cours des choses à n'importe quel prix.¹⁸¹

En face d'elles se dressent d'autres femmes qui semblent leur être totalement opposées. Dans ces textes en effet, Varvara et Fekla - Agaf'ja est un cas à part car il n'y a pas d'autre personnage féminin dans le récit dont elle est le centre -, ont des belles-soeurs Sof'ja et à Marija qui vivent dans des conditions identiques et sont ainsi une sorte de double.

Marija, femme de Kirjak est battue chaque jour parce qu'il est ivre, et Sof'ja, épouse de Fedor, a été renvoyée sans aucune forme de procès. De tous les cercles, elles n'ont connu que celui d'en bas, l'Enfer. Elles n'ont jamais franchi la rivière... Jour après jour, elles ont lavé, nourri, conduit le bétail, traité les vaches, supporté coups et infâmie.

- *Et ta vie ? dit Varvara. R'garde-moi ben dans les yeux. Ton Fedor, i t'a chassée de l'usine, i t'a renvoyée chez ton père pour s'en prendre une autre que toi. Oh t'a pris ton petit et on t'l' rendra pas. Tu travailles comme un cheval de labour et t'entends jamais un mot gentil. Vaut mieux rester fille, vaut mieux coucher pour des sous avec le fils du pope, mendier ou se j'ter dans le puits...*
- *C'est péché que de parler comme ça*
- *M'en fous. (VII, p. 350)*

¹⁸¹ Les éditeurs de *Posrednik* qui avaient pour ambition de diffuser la moralité littéraire dans les masses populaires, discutèrent longtemps de l'opportunité de laisser cette partie du récit. Ils pensèrent publier un avant-propos ou une post-face qui permettrait de condamner l'adultère et les idées de meurtre, puis se décidèrent à enlever cette scène sans autre forme de procès.

L'envie de se libérer montre une femme prête au pire dans le secret de son être. Marija (*Les Paysans*) se réjouit de la mort de ses enfants mâles, Sof'ja (*Les Paysannes*) se réfugie dans la maladie et profite de ses dimanches non pour aller à l'Église mais à l'hôpital où elle se couche en proie à ses maladies chroniques. Servante sous l'autorité de sa belle-mère, privée de son enfant, elle est ainsi le contraire de la féminité, ce concept de 'Ženstvennost' dont l'élite et le philosophe Solovjov font en ces années un véritable culte.

Il suffit d'un rien pour que les souvenirs remontent à la surface et que l'esprit de ces deux paysannes, sous le couvert de la soumission, rêve à son tour d'insurrection.

Mon petit Griša, i doit avoir à peu près deux ans de plus, on l'garde à l'usine, on l' prive de sa mère. Son patron i doit l'battre. Quand j'regarde c' ptit, j' m' souviens de mon garçon, et mon sangn i cogne contre mon coeur....

*Des yeux de Sof'ja, de grosses larmes se mirent à tomber... puis elle se mit à rire, et il lui était doux, étrange et tentant d'écouter tout ce que disait Varvara, Sof'ja se mit à l'envier et elle regretta de ne pas avoir été, elle aussi, une pécheresse, quand elle était jeune et belle. (*Les paysannes*, VII, p. 350)*

Marija la femme battue jour après jour et à qui Ol'ga recommande, pour suivre les Écritures, de tendre la joue gauche quand on lui a frappé la droite,¹⁸² et de supporter tout ce qu'on lui fait, a déjà porté treize enfants.¹⁸³ Sept¹⁸⁴ sont morts, et elle ne regrette en rien ses fils, montrant par là sans aucun doute combien elle est heureuse de ne pas perpétuer la race qu'elle maudit dans le secret de son âme.

¹⁸² P.S.S., *Les Paysans*, «Eh, ma petite hirondelle, dit Ol'ga, ça sert à rien de pleurer ! Il faut supporter et c'est tout. Dans les Écritures on dit que si quelqu'un te frappe sur la joue droite, il faut lui tendre la gauche... C'est comme ça, ma petite hirondelle ! »

¹⁸³ Dès l'Antiquité, le nombre **treize** fut considéré comme de mauvais augure. Philippe de Macédoine ayant ajouté sa statue à celle des Douze Dieux majeurs, lors d'une procession, mourut assassiné peu après au théâtre.

Au dernier repas du Christ avec ses apôtres, à la Cène, les convives étaient treize. La Kabbale dénombreait 13 esprits du mal. Le 13^{ème} chapitre de l'Apocalypse est celui de l'Antéchrist et de la Bête.

¹⁸⁴ **Sept** correspond aux sept jours de la semaine, aux sept planètes, aux sept degrés de la perfection, aux sept sphères ou degrés célestes.

Sept est le nombre de l'achèvement cyclique et de son renouvellement. Le monde ayant été créé en six jours, Dieu chôma le septième et en fit un jour saint. Le nombre 7 est bien universellement le symbole d'une totalité, mais d'une totalité en mouvement ou de dynamisme. Il est comme tel, la clé de l'Apocalypse (7 églises, 7 étoiles, 7 Esprits de Dieu, 7 sceaux, 7 trompettes, 7 tonnerres, 7 têtes, 7 fléaux, 7 coupes, 7 rois...)

Le nombre sept est fréquemment employé dans la Bible.

Sept est la clé de l'Évangile de saint Jean : les sept semaines, les sept miracles, les sept mentions du Christ : *Je suis*. Il revient quarante fois dans l'Apocalypse, in *Dictionnaire des Symboles*, opus déjà cité. (286)

Et pour se protéger de l'horreur quotidienne, elle se contente de demander trois fois¹⁸⁵ à sa famille de la protéger. Anéantie en tant qu'être humain, rabaissée sur terre, elle n'ose s'avancer ni s'asseoir lorsqu'elle entre dans l'Église, effrayée de fouler un lieu dont elle se croit indigne. Les sanglots qu'elle verse lors de la procession de l'icône de la Vierge, sa demande d'intercession auprès de la Mère de Dieu, *Zastupnica ! Matuška !*, montrent son espoir d'une autre chose.

La soumission apparente de cette femme analphabète, qui ne connaît même pas le «*Notre Père*», et dont jusqu'à ce jour, l'existence a consisté à servir les autres, à travailler, à subir les coups, se révèle soudain creuset de pensées profondes et révolutionnaires. En effet, elle se lève un matin après avoir entendu la veille une discussion sur les temps anciens où il faisait bon vivre, celui d'avant l'émancipation.

Marija revint et alluma le feu. Elle était encore un peu endormie et achevait de se réveiller tout en marchant. Sans doute un rêve ou les récits de la veille lui traversèrent-ils l'esprit car elle s'étira voluptueusement devant le poêle et dit :
- Non, la liberté, c'est mieux. (IX, p. 302)

Jusqu'où porte la réflexion de Marija est difficile à dire. Liberté de pensée, liberté de parole, d'action, de partir, de pécher à son tour, *elle s'étire voluptueusement*, nul ne le sait.

À la fin du récit, Ol'ga s'en retourne vers le Moscou mythique d'où elle est venue quelques mois auparavant, Marija désespérée l'accompagne quelque temps sur le chemin.

Maintenant Ol'ga avait pitié de tous ces gens, elle avait mal pour eux, et tandis qu'elle marchait, elle jetait un regard vers toutes les izbas.
Marija leur dit adieu, puis tomba à genoux, et le visage contre terre, elle se mit à marmonner.

¹⁸⁵ **Trois** est universellement un nombre fondamental. Il exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le Cosmos ou dans l'Homme.

Dans le domaine éthique, le chiffre trois revêt également une importance particulière. Les choses qui détruisent la foi de l'homme sont au nombre de trois, le mensonge, l'impudence, et le sarcasme. Celles qui mènent l'homme vers l'enfer, sont encore au nombre de trois, la calomnie, l'endurcissement et la haine. Trois choses au contraire, guident l'homme vers la foi, la pudeur, la courtoisie et la peur du Jour du Jugement.

La religion catholique professe le dogme de la Trinité, qui introduit dans le monothéisme le plus absolu, un principe mystérieux de relations vivantes, in *Dictionnaire des Symboles*, opus déjà cité, (286).

Nous savons que ces chiffres choisis par l'auteur soulignent, s'il en était besoin, l'ancrage du monde rural dans la religion qui s'apparente souvent encore au XIX^e siècle de superstition liée au paganisme très vivace dans les esprits.

- *J'va êt' encore seule, moi la malheureuse, la gueuse, pauv' ed' moi. On entendit longtemps ses paroles, et longtemps encore Ol'ga et Saša la virent agenouillée et se prosternant de tous les côtés, la tête entre les mains. Au-dessus d'elle tournoyaient des freux.* (Les Paysans, IX, p. 312)

Ainsi tandis que Varvara, Agaf'ja et Fekla croient prendre le chemin de la liberté et de l'autodétermination pour contrecarrer leur destin, (*popala v nevoliju*, Varavara), elles restent en fait dans la ligne du paradigme patriarcal et sous l'apparence de femmes qui font ce qu'elles veulent, elles perpétuent les notions fondamentales traditionnelles.

Leur rébellion, au vu et au su de tous, se solde par de seules invectives, les activités nocturnes restent dans l'ombre, en dehors des regards, et font perdurer le *statu quo ante*. Désordre certes, mais désordre dans l'ordre établi, transgression qui passe inaperçue dès qu'elle ne fait pas rejaillir le scandale sur la lignée, *Stariki by ne uvideli*.

C'est en effet vers un mari « poteau » qu'Agaf'ja s'en retourne chaque matin, un homme qui s'enchant certainement d'appartenir à la confrérie des petits fonctionnaires de la ligne de chemin de fer, de ces « hommes nouveaux » raidis de certitudes, de ces « hommes à l'étui » pour qui il n'est pas de désordre possible, de manquement à l'horaire, et qui dans son for intérieur, est persuadé qu'il peut la battre. Agafja nous donne alors à voir sa soumission aux coups, à la vie telle qu'on la lui a présentée, et son autre soumission, sexuelle cette fois, à un homme, le beau Savka qu'elle partage avec d'autres femmes et qui ne peut en rien lui apporter le bonheur... Elle est ainsi corporellement soumise deux fois.

C'est vers Alëša et Djudja que revient Varvara, ces hommes à qui elle préférerait *un serpent pour compagnon de lit*, ces monstres qui la prostituent aux marchands en faisant semblant de ne rien voir, (*Quand les fonctionnaires et les marchands s'arrêtaient à l'auberge, ils exigeaient toujours que ce soit Varvara qui fasse leur lit et fasse chauffer le samovar*), ces hommes qu'elle damne, (*monstres, maudits*), et qu'elle aimerait bien faire disparaître.¹⁸⁶

¹⁸⁶ P.S.S., *Les Paysannes*. Cathy Popkin voit en Varvara une jeune paysanne refusant d'être exploitée, assumant ses besoins sexuels et surtout faisant preuve d'une authentique autorité, analyse que nous ne partageons pas comme nous le montrons plus haut. « Paying the Price : The Thetoric of Reckoning in Cechov's «Peasant Women», in *Russian Literature*, XXXV-II, Special Issue A.P.Cechov, Nilsson, February 1994, (206).

Le voyage que chaque femme accomplit le soir venu, n'est alors pas exode¹⁸⁷ vers une terre promise même si les jardins où se déroulent les ébats s'apparentent dans son esprit à un lieu attendu jour après jour, il n'est pas voyage sans retour qui lui donnerait enfin la liberté, celle de la liberté intérieure.

Les chemins à travers la rivière, puis sur la berge escarpée ne la mènent nulle part, ils ne sont pas ascension spirituelle et, par leurs mouvements ascensionnels et descensionnels, restent mouvement horizontal qui, nuit après nuit, la conduit à un monde identique à celui qu'elle connaît en *bas*, car l'homme qu'elle rencontre en *haut*, n'est que mépris envers elle. Elle n'est, sans le savoir, que son objet, remplaçable et jetable après usage.

Ainsi, sous une apparente rébellion, ne devient-elle pas sujet de son existence.

Savka - Elle sait c'qu'elle mérite la chatte. Elle s'en va la queue entre les jambes. Sont chaudes comme des chattes, ces bonn' femmes et poltronnes comme des lièvres. L'est pas partie hier, la bêtasse, quand qu'on lui disait ! Maint'nant, ell' va déguster, et mé aussi, j' va encore m'faire étriller pour des bonnes femmes. (Agaf'ja).

Martyr, les sanglots de Fekla à son retour d'une de ses expéditions chez le fils du pope en témoignent, *Fekla éclata soudain en sanglots, puis se reprit tout de suite et pleura plus doucement jusqu'au moment où elle se calma tout à fait*, martyr certes mais tout autant pécheresse. Ce n'est cependant pas par le péché d'adultère qui rend la vie de la femme condamnable selon les critères moraux, sociétaux et juridiques en cours mais, seul fait important aux yeux de Cehov, le mépris qu'elle voue aux autres, à tous ceux qui l'entourent, même et surtout lorsqu'ils souffrent à en mourir.

J' veux voir c'que vous allez manger ici, nobles Moscovites ! disait-elle avec une joie maligne. J'veux voir ça ! Alors t'as pas fini de crever là-haut sur ton poêle, propre à rien ! cria méchamment Fekla. Le diable il avait ben besoin d'vous amener ici, pique-assiette ! (Les paysans, IX, p. 298)

¹⁸⁷ Exode, latin *exodus*, grec, *exodos*, sortie. Sortie des Hébreux d'Égypte sous la conduite de Moïse, en direction de la Terre promise. La date en est discutée. Le pharaon oppresseur a peut-être été Ramsès II, dans ce cas, l'exode aurait eu lieu sous son successeur Ménéphthah vers 1225 ou 1440 avant Jésus-Christ. Il semble que la traversée de l'isthme de Suez ait eu lieu au seuil de Challûf, au sud du petit lac Amer. Le second livre du Pentateuque raconte la vocation de Moïse et son intervention auprès du pharaon, la sortie d'Égypte et la marche au désert, l'alliance et la législation du Sinaï.

Ces textes nous conviennent à la misère faite aux êtres humains, misère pécuniaire, psychologique et métaphysique. Car c'est bien de cela que veut témoigner Cehov, de ce malheur fait à l'être humain lorsqu'on le prive de la liberté de choix. Chacun d'entre les personnages enfermé dans sa souffrance qu'il extériorise par les coups, l'ivrognerie, la raideur en face de femmes qu'ils perçoivent comme dévergondées, nous montre un monde d'où tout espoir semble banni.

Une fois encore, la construction cyclique des récits, la répétition quotidienne des situations, la récurrence des formes verbales à l'imperfectif dont la polysémie donne une impression tout à la fois d'itérative et de durée, (*La Cigale*), la quasi absence jusqu'au dénouement de verbes au temps futur, (*La Cigale, Un Malheur*), la profusion des verbes de mouvement multidirectionnels, (*Agaf'ja*), les déictiques à caractère duratif et répétitif, (*Les Paysans, les Paysannes*), les *incipit* et les *excipit* qui se répondent, (*Anna sur le cou, Volodja le Grand et Volodja le Petit, Le Moine noir, Anjuta*), soulignent l'encerclement des personnages dans le malheur sans l'espoir d'un quelconque salut futur.

Les tonalités noires des villages et des isbas, le blanc du brouillard recouvrant les prés, le rouge des couchers de soleil qui embrase les coupes des églises et celui des incendies qui ravage le village, (*Les Paysans*), dénoncent un monde où les notions de paradis et d'enfer se confondent et où ne subsiste qu'un faible espoir de liberté individuelle paradoxalement là où on ne l'attendait pas, Marija, (*Les Paysans*).

CHAPITRE CINQ

Un besoin de domination

Il y a d'après *l'Étranger* de Camus, nous l'avons vu, trois moyens de rester en vie quand la vie elle-même, est une absurdité. La première est le suicide. La seconde est la rébellion qui consiste communément à avoir un amant et conduit le plus souvent, nous en avons témoigné, à une impasse aussi destructrice que ne l'avait été la vie jusqu'alors.

Il est encore un moyen de survivre quand le destin a été contraire. La destructuration de l'être fragilisé par l'éducation *minima* reçue, l'environnement hostile ou ressenti comme tel, la désillusion sont alors source de maux différents, qu'ils se manifestent sous la forme autistique ou par l'hystérie, conduites compulsives que l'époque, tout attachée aux faux semblants et au progrès social, méconnaît encore et dont elle se méfie car elle ne les appréhende guère.

Chekhov prend au sérieux et montre ce que la plupart des médecins de son temps tient encore et souvent pour de l'intimidation, de la manipulation et autres stratégies de femmes pour arriver à ses fins. Fêré de psychiatrie, et persuadé de l'intime connexion du corps et de l'esprit¹⁸⁸, il voit dans ces symptômes le reflet d'un mal être qui se manifeste soit par une perte totale de dynamisme ou par la volonté d'écraser les autres pour être le maître malgré sa féminité.

Nous découvrons une femme piégée par la vie et qui veut trouver une porte de sortie.

¹⁸⁸ John Coope, *Doctor Chekhov, a Study in Literature and Medicine*, opus déjà cité, p. 22, (111).

Les réactions vont être différentes selon chaque femme qui jusqu'ici brimée, se révèle et se rebelle. Pour l'une, et c'est le but de ce chapitre, il s'agit de répondre au tourment subi de manière frontale, en se vengeant. Le choix des armes revient à celui éternel de la séduction mais, cette fois, calculée et cynique. Il ne s'agit plus d'avoir une aventure estivale, de faire la coquette.

Non, il faut, avant toutes choses, profiter de la faiblesse de l'homme pour prendre le pouvoir d'une manière ou d'une autre, ce pouvoir qui, de tradition, est entre les mains masculines et mettre l'autre, tous les autres, sous son emprise.

5.1. – La constance de l’ambition

Cehov, petit-fils de serf, fils de boutiquier, sait ce que signifie l’ambition légitime de réussir dans la vie. Cependant, dès lors qu’il s’agit d’une stratégie pour accaparer le bien d’autrui, pour asseoir un pouvoir sur les autres que l’on trouve légitime et ainsi dominer, il n’en est pas de même. L’œuvre ne cesse jamais de dénoncer ce que l’auteur prend pour un mal absolu, l’envie de posséder pour posséder.

Il est vrai que la société nouvelle va faire naître, sans le savoir, une pathologie jusqu’alors inconnue, tant l’argent est devenu une divinité devant laquelle il convient de s’incliner. Le sort des fortunes est en effet bien souvent fluctuant, les profits du négoce et de l’industrie, à la différence de la richesse foncière, sont encore perçus obscurs, frustes, non policés, et sèment le trouble autour d’eux.

La femme souffre tout autant que son *alter ego* de ces circonstances et parfois, ne respire plus qu’en fonction de la place sociale qu’elle occupe, surtout lorsqu’elle a tout fait pour échapper à sa condition. Le mariage a été pour elle bien souvent le sésame ouvrant à ses agissements, la porte d’entrée dans une famille établie et reconnue, celle des Prozorov, (*Les Trois Sœurs*)¹⁸⁹ ou de Modest Alekseevic, (*Anna sur le cou*)¹⁹⁰. Une dernière est devenue actrice reconnue à la force du poignet, c’est Arkadina, (*La Mouette*).¹⁹¹

Confronter ces trois personnages féminins peut sembler paradoxal à première vue tant ils présentent de divergences. Il nous semble cependant que les points de rencontre entre eux sont plus importants qu’il n’y paraît à première lecture.

On a déjà beaucoup commenté la rapacité de Nataša, *Les Trois Sœurs*, sa cupidité, sa volonté d’hégémonie, son effroyable méchanceté vis-à-vis de ceux qui n’ont pas l’heur de lui plaire, en particulier la vieille servante, la *njanja* Anfissa qui a fait office de mère dont le visage échappe déjà à la mémoire des trois soeurs.

¹⁸⁹ P.S.S., *Les Trois Sœurs*, *Tri Sestry*, première représentation au Théâtre d’Art de Moscou, MXAT, le 31 janvier 1901.

¹⁹⁰ P.S.S., *Anna sur le cou*, *Anna na šee*, paru dans *Russkie Nevedemosti*, n° 292, 22 octobre 1895.

¹⁹¹ P.S.S., *La Mouette*, *Cajka*, la première représentation eut lieu au Théâtre Aleksandr (Aleksandrinskij) de Peterburg, le 17 octobre 1896 et reçut un accueil glacial.

On a aussi souvent épilogué sur le triste sort d'Anna, « achetée » par un vieux mari Modest Alekseevic, dont le caractère ne s'assortit pas au prénom, et « vendue » par un père, professeur de calligraphie qui s'adonne à la boisson au point de sombrer dans la pauvreté (*Anna sur le cou*).

De la cruauté verbale d'Arkadina, (*La Mouette*), nous croyons tout savoir, de même que de sa coquetterie et de son envie de briller pour laquelle elle donnerait son âme. Nous savons aussi à quel point elle déteste vieillir, combien la présence de son fils la fait souffrir car elle ne peut plus alors cacher son âge véritable.

Toutes ces données ayant été parfaitement et longuement analysées, nous ne nous y attarderons pas davantage. Nous nous attacherons au contraire au cheminement de ces trois personnages qui pour sortir de l'ornière sont devenus des « fauves » vivant selon un processus de vengeance.

De leur vie *d'avant*, nous parviennent les chaînons indispensables à la construction de ces personnages, racontant ici un mariage malheureux avec un acteur de province, (*La Mouette*), de possibles fiançailles avec le président de la Commission du zemstvo, un homme déjà important mais certainement roturier, (*Les Trois Sœurs*), et une famille nécessiteuse où chaque jour était synonyme de lutte pour rester élégante, (*Anna sur le cou*).

Pour devenir les êtres que nous découvrons, ces femmes ont eu à lutter contre la résignation, franchir une frontière matérialisée par des cercles topographiques, familiaux et sociaux dans le but de prendre le pouvoir.

Arkadina est devenue une actrice très connue, adulée, entourée, encensée par la critique. Son ascension a été dure si l'on en croit les dires de son fils. Il lui a fallu *quitter un mari, la ville de Kiev* (acte 1), surmonter sa pauvreté, ce qui nous permet de mesurer à sa juste mesure son attitude quand elle refuse de l'argent à son fils et à son frère. Parce qu'elle a été pauvre, la peur de manquer s'est installée en Arkadina.

Sa liaison avec Trigorin semble la combler bien qu'elle lui reproche sa simplicité. Son insistance à le présenter comme un homme simple (*prostoj celovek*) en dit long sur ses regrets. Elle lui en veut de préférer la pêche et la rêverie au bord de

l'eau à sa compagnie mais sa présence la flatte car il est un auteur connu, lu et admiré dans la sphère de l'intelligentsja.

Lorsque nous faisons sa connaissance, juste avant que l'on donne la pièce écrite par son fils, Arkadina se meurt d'impatience. Il n'est pas difficile d'imaginer à quel point elle est déçue, voire vexée, que l'on n'ait pas un seul instant pensé à son talent pour déclamer le texte dont elle ne sait rien encore. En son for intérieur, elle enrage d'avoir été négligée et va jusqu'à détester l'idée que la préférence soit allée à une jeune voisine, (*élégante, intéressante, et intelligente avec cela*) dont son fils est amoureux. (*La Mouette*, Arkadina, acte 2)

Aussi, dès le départ, Arkadina s'ennuie-t-elle. Elle parle sans cesse, n'attend pas les réponses de ceux à qui elle s'adresse, tape du pied, et au lieu d'écouter ce qui paraît une forme littéraire jamais écrite à ce jour, de rester attentive comme le font Trigorin et Sorin, elle s'esclaffe et concourt au fiasco de la représentation théâtrale.

Arkadina - C'est quelque chose de décadent.

Treplev - Maman !

Arkadina - Ça sent le soufre. Ce doit être ainsi ?

Treplev - Oui

Arkadina, riant - Ah ! c'est un effet ?

Treplev - Maman !

Nina - « Sans l'homme, il s'ennuie... »

Arkadina - Le docteur a quitté son chapeau devant le diable, père de la matière éternelle.

Treplev, s'emportant, criant - La pièce est finie ! Il suffit ! Rideau !

Arkadina - Pourquoi te fâches-tu ?

Treplev - Assez ! Rideau ! Baissez le rideau ! (Il frappe du pied). Rideau ! (Le rideau se baisse). Excusez-moi, j'ai perdu de vue que seuls de rares élus peuvent écrire des pièces et les jouer. J'ai violé le monopole !...Moi...Je...

Arkadina - Qu'est-ce qu'il a ?

Sorin - Irina, on ne peut pas, ma petite, agir ainsi avec un jeune amour propre.

Arkadina - Il a prévenu lui-même que c'était une plaisanterie, j'ai considéré sa pièce comme telle...

Sorin - Malgré tout...

Arkadina - Maintenant, il se trouve qu'il a écrit une grande œuvre ! Dites un peu ! Il a donc monté ce spectacle et l'a parfumé au soufre, non pour plaisanter, mais pour faire une démonstration...Il a voulu nous montrer comment il faut écrire, et ce qu'il faut jouer...(La Mouette, acte 1, XIII, p. 13)

Nataša a eu à choisir entre le président de la commission du *zemstvo* et Andrej, le frère des trois sœurs. Plus que l'homme, c'est la maison des Prozorov qui a pesé dans la balance car son cœur semble définitivement pris depuis longtemps. Mais Nataša, comme Arkadina, est résolue à se faire une place dans la société.

Le prix à payer est lourd : dès le premier regard, elle est la proie de la moquerie des sœurs, nous le savons, et se trouve en porte-à-faux au sein de sa future belle-famille.

Le présage qu'elle a associé immédiatement à la couleur verte¹⁹² de sa ceinture¹⁹³ dont elle ne peut sous-estimer l'importance sans toutefois lui accoler l'adjectif «mauvais » comme il est coutume de le faire, ce présage se concrétise une deuxième fois.

*Kulygin. – Nous sommes treize à table !
Rode, la voix portée.- Messieurs, vous êtes superstitieux ? (XIII, p. 137)*

On rit

Il est permis de penser que bien que tous rient, leur rire est jaune car être treize à table reste encore un problème qui dépasse la simple raison. Ainsi arrivée la dernière, la treizième, exactement comme Judas lors de la Cène, sa venue est, elle aussi de mauvais augure. Que Kulygin fasse de l'humour pour détendre l'atmosphère est compréhensible car la connotation est fatale à l'encontre de Nataša face à ce public cultivé.

¹⁹² Kandinskij, *Du Spirituel dans l'Art*, « Le vert absolu est, dans la société des couleurs, ce qu'est la bourgeoisie dans celle des hommes : un élément immobile, sans désirs, satisfait, épanoui. », p. 125, (411).

¹⁹³ « Dans la Russie du siècle dernier, une devinette faisait parler un élément du costume dont il fallait trouver le nom : « Qui suis-je ? Le jour, un cercle ; la nuit, un serpent. Celui qui devine sera mon amant ». Pour avoir cet honneur, il convenait de répondre la ceinture, celle-ci étant fermée le jour (le cercle) et ouverte la nuit (le serpent). En russe, le rapprochement est aussi facilité par l'euphonie entre les mots qui désignent le serpent – už, et le mari, muž.

Comme la plupart des objets, la ceinture possède une double nature, qui est à la fois pratique et symbolique... Chaque enfant recevait le jour de son baptême, une croix qu'on lui passait autour du cou en témoignage de protection chrétienne, et une ceinture qu'on passait à même le corps et qu'il allait garder sous ses vêtements (il s'agissait souvent de la ceinture que sa mère avait portée le jour de son mariage). Il y avait là une tradition très ancienne et dont les strates archaïques coexistent avec la culture chrétienne. Au moment où l'on noue la ceinture à l'enfant, le prêtre dit une prière qui évoque le lien que crée la ceinture en le rattachant (au sens strict du terme) à la foi chrétienne. Le Christ lui-même ne dit-il pas à Pierre :

« En vérité, en vérité je te le dis, quand tu étais plus jeune, tu te ceignais toi-même, et tu allais où tu voulais ; mais quand tu seras vieux, tu étendras tes mains, et un autre te ceindra, et te mènera où tu ne voudras pas ». (Jean, 21,18)

On comprend mieux dès lors pourquoi le paysan russe attachait la même valeur religieuse à la croix et à la ceinture, considérant qu'il commettait un péché s'il ôtait l'une ou l'autre, l'une et l'autre ayant la même importance. » in *Cahiers Slaves, Civilisation russe, n°1*, Francis Conte, « La ceinture comme objet rituel », pp. 181-204, (280 bis).

Kulygin. – Quand on est treize à table, il doit y avoir des amoureux. N'est-ce pas vous, Ivan Romanic ? Grand bien vous fasse !...

Rires

Anna (*Anna sur le cou*) est également très jeune lorsqu'elle se marie avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle, dans le seul but d'aider sa famille plongée dans la plus extrême pauvreté. (*Tous, le prêtre, les invités et tous ceux qui étaient à l'église, la regardaient avec une sorte de tristesse : ils se demandaient pour quelles raisons cette jeune fille, si gentille, si bonne, se mariait avec ce vieillard si peu intéressant ! C'est vrai qu'elle s'était mariée à un homme riche, et que de l'argent, elle n'en avait jamais eu, que sa robe de mariée avait été achetée à crédit*).

Le pseudo enthousiasme qui a présidé à ces noces se change brutalement en terreur dès lors que son mari veut exercer son droit conjugal. Vivre avec lui devient tourment et ennui aussi vite qu'il a été félicité de quelques instants, et le fait que Modest fasse la leçon à Anna à l'heure des repas alors qu'il a entre les mains son couteau, détail phallique par excellence, accentue non sans humour, certes noir, l'idée qu'il se fait du droit de l'époux à exercer son pouvoir dans tous les domaines même les plus privés.

Modest Alexeevic ne mangeait pas beaucoup le soir et parlait de politique, de traductions, de ce que l'on devait se donner de la peine, que la vie de famille n'était pas une partie de plaisir mais un devoir, que plusieurs kopeks faisaient un rouble, que c'était la religion et les bonnes mœurs qu'il plaçait plus haut que tout au monde. Et, tenant son couteau dans sa main, tel un poignard, il ajoutait

- *Chaque homme doit avoir des devoirs ! (Anna sur le cou, chapitre 1, IX, p. 164)*

C'est une crise existentielle que traversent ces trois personnages lorsque nous les découvrons. Il s'agit avant tout de se sauver, de retrouver sa dignité de femme, les rêves d'autre chose, d'un ailleurs qui ont fait place à la désillusion, à la douleur de s'être trompées.

Andrej n'est pas un fils de général plein d'audace devant la vie, ambitieux et prêt à en découdre pour arriver à un poste important. Il s'est laissé distancer, et se contente

bien vite de n'être que le second à la commission du zemstvo, sous les ordres précisément de celui qui était le fiancé de son épouse et est son amant. Aucun sentiment de fierté ne semble l'habiter, il vit laminé par le *spleen* qui prévaut désormais à sa vie, les parties de cartes désastreuses, l'alcool lui brouille les idées et le laisse pantelant, chancelant et amer.

Trigorin n'est pas un homme simple comme le prétend Arkadina, il est un être capricieux qui semble ne plus avoir de sentiment spontané. Préoccupé uniquement de son œuvre, de tout ce qu'il peut noter dans ses petits carnets, prêt à prendre son inspiration auprès des êtres qui devraient lui être chers et donc sacrés, il est capable simultanément de beaucoup de cruauté et de dureté dès qu'on lui résiste.

Trigorin - L'amour jeune, délicieux, poétique, qui transporte dans le monde des rêves, peut seul sur terre donner le bonheur ! Je n'ai pas encore éprouvé pareil amour... Dans ma jeunesse, je n'avais pas le temps ; je battais le seuil des rédactions ; je luttais contre la pauvreté... Maintenant le voilà cet amour ! Il est enfin venu ! Il m'attire... Quel sens y aurait-il de fuir devant lui ? (XIII, p. 41)

Lorsque Nataša devient une maîtresse de maison implacable, surveille les domestiques, éteint les bougies et compte les fourchettes en argent retrouvées dans le jardin, elle montre qu'elle est devenue celle qui exerce le pouvoir.

De même, lorsqu'elle devient une mère sûre de ses méthodes d'éducation et met ses enfants sur un piédestal, il nous faut comprendre que son attitude est celle d'une femme avide de domination. Peu à peu, sa vérité, qui n'est que subjective, se change en critère d'absolu que tous se doivent de suivre.

Ce personnage est ainsi la manifestation de la longue montée en puissance d'un être au détriment des autres, sa soif d'être dans la lumière qui relègue dans l'ombre tous ceux qui se mettent en travers de la route.

Lorsqu'elle sort pour retrouver son amant au vu et au su de tous, il est clair qu'elle a décidé de tout sans se soucier de savoir si elle fait souffrir la famille Prozorov, et il semble que peu lui en chaut de les savoir malheureux.

Cehov n'émet aucun jugement à la conduite de Nataša bien qu'une fois il ne prône pas l'adultère comme conduite « normale » et remède à tous les maux du monde mais en lui le médecin sait que cette attitude est l'issue incontournable lorsqu'on

s'appelle Nataša, que l'on est jeune, (*que l'on a des joues lisses*, acte1). Une autre femme se perdrait peut-être en prières, une autre encore pleurerait toutes les larmes de son corps, sa beauté négligée par un mari qui ne répond en rien à ses attentes. Nataša choisit sa vie désormais.

Dès lors qu'elle se sent de plain-pied avec la société dans laquelle son mari l'a introduite, Anna, (*Anna sur le cou*), d'abord effrayée par la sévérité de son mari comme elle a été autrefois effrayée par le directeur de l'école, Anna découvre qu'elle peut avoir un ascendant sur les hommes. Elle se perd désormais en frivolité, se grise de ses succès dans les bals, dépense inconsidérément l'argent de son époux et choisit précisément pour amant un don Juan de province, Artynov, venu attendre les nouveaux mariés à la gare le soir de leurs noces. Le regard de cet homme empreint tout à la fois de pitié et de curiosité avait immédiatement attiré l'attention d'Anna, et lui avait permis de faire la coquette une première fois et d'en ressentir de la joie au milieu de cette journée particulièrement triste.

Le narrateur de chacun des textes n'a pas du tout une vision manichéenne partageant dans une arithmétique parfaite le malheur de ces jeunes femmes face aux autres personnages, Arkadina, Nataša et Anna sont toutes trois des femmes dont la psychologie, l'intelligence et la morale ne sont pas à l'opposé des autres.¹⁹⁴

Il nous semble, au contraire, incontestable que Tchekov rend tous les intervenants coupables au même titre que ceux qui paraissent les plus méchants.

Il reprend ainsi un thème qui le poursuit depuis longtemps, celui de la culpabilité commune, ce qui en fait un précurseur dans la pensée russe.¹⁹⁵

¹⁹⁴ P.S.S., *pis'ma*, IX, 3145, lettre à Ol'ga Knipper, 15 septembre 1900, « *La pièce de théâtre que j'écris en ce moment comprend quatre caractères féminins, quatre femmes intelligentes* », ce qui met Nataša sur un pied d'égalité avec les trois sœurs.

¹⁹⁵ La culpabilité partagée, *My vse vinovaty*, ressentie avec beaucoup d'émotion par Tchekov pendant son voyage à Sahalin (cf. supra, lettre à Suvorin, 9 mars 1890) est ainsi un des thèmes déterminants dans la création post-Sahalin, comme si l'expédition au bagne avait permis à l'auteur de faire naître un sentiment qui l'habitait depuis longtemps et qu'il développerait dans ses personnages à partir des années quatre-vingt dix avec plus de vérité qu'auparavant.

Cette pensée ne le quitte plus, et il est toujours plein de mépris envers tous ceux, lui-même y compris, qui exploitent les autres, les réduisent à l'esclavage sans penser aux souffrances endurées sans que quiconque y prête attention. *Ønevnik*, 19 février 1897, *Dîner au Continental en souvenir de la Grande Réforme, ennuyeux et absurde. Dîner, boire du champagne, brailler, faire des discours délirants à la gloire du réveil des humbles, de la liberté, et ainsi de suite, alors qu'autour des tables vont et viennent des esclaves en frac, et dehors, à ciel ouvert, transis de froid, attendent les cochers ; cela s'appelle mentir au Saint Esprit*.

Il n'a de cesse de montrer que ce que nous tenons pour normal dans la quotidienneté peut être source de ravages et met sur le même plan toutes les personnes, en particulier les gens qui nous semblent inoffensifs, doux et altruistes. Il rend ainsi tous les personnages coupables au même titre que Nataša, Arkadina et Anna.

C'est ainsi que Andrej et ses trois sœurs, Treplev, Trigorin (*La Mouette*), et Modest (*Anna sur le cou*), sont coupables aux yeux de Cehov au même titre que Nataša, Arkadina et Anna, coupables de veulerie, d'infidélité, de petites méchancetés que l'auteur met sur le même plan que l'avarice, la domination, et la tromperie.

Lorsqu'ils passèrent près du buffet, Anna eut soudain l'envie de manger quelque douceur ; elle aimait le chocolat et le sorbet à la pomme, mais elle n'avait pas d'argent, et en demander à son mari l'embarrassait terriblement. Il prit une poire, la tâta de ses doigts, et demanda indécis :

- *Combien cela coûte ?*
- *Vingt-cinq kopeks*
- *Comment, et il remit la poire à sa place ; mais comme il ne lui était pas agréable de repartir du buffet sans avoir acheté quelque chose, il demanda de l'eau de Seltzer et but à lui seul toute la bouteille en ayant les larmes aux yeux, et Anna pendant ce temps, le détestait de toute son âme. (...)*

Puis, rougissant d'un seul coup, il lui dit

- *Incline-toi devant cette vieille dame*
- *Mais je ne la connais pas*
- *Aucune importance. C'est l'épouse d'un dirigeant de la chambre du trésor ! Incline-toi, je te le demande ! murmura-t-il avec insistance. Cela ne va pas te décrocher la tête... (IX, p. 166)*

Le narrateur hétérodiégétique dresse un tableau sans concession de la bassesse de Modest et de l'humiliation d'Anna. La succession des actions s'inscrit en effet dans une ligne axiologique qui va du *haut* vers le *bas*, passant des désirs non contentés d'Anna à la poire qui coûte vingt-cinq kopeks puis à l'eau de Seltzer moins onéreuse que Modest boit sans avoir l'idée de partager.

Le lexique tourne ainsi dans la première partie du tableau, autour de la nourriture, signe chez Cehov d'un vide de l'âme¹⁹⁶. Anna et Modest sont ainsi presque à

¹⁹⁶ La nourriture est, dans les textes de Cehov, souvent associée à des personnages qui à première vue, semblent dénués de sentiments. Pour mémoire nous citerons la pastèque que mange Gurov dès qu'il est devenu l'intime d'Anna (*La Dame au petit chien*), les rôtis et oranges qu'Ariadna dévore la nuit allongée dans son lit, Gajev qui suce des bonbons à longueur de journée (*La Cerisaie*), la gouvernante du récit *Une visite de routine*, qui se délecte du sterlet en buvant du madère alors qu'une jeune fille se meurt de chagrin sous le même toit, le mari de Sof'ja qui pense à son repas (*Un Malheur*) alors que son épouse lui parle de le quitter.

pied d'égalité, avec une légère avancée pour Modest qui a bu toute la bouteille, oublieux, en cet instant, de la présence de sa femme.

Puis la ligne axiologique du récit change de direction. Introduite par un participe présent montrant la concomitance des événements, (*rougissant*), Modest devient impérieux devant Anna, (*Incline-toi devant cette vieille dame*). Son exigence d'époux dans son droit le plus total balaie d'un seul mot les réticences d'Anna, l'urgence de plaire pour obtenir le grade qu'il souhaite, deviennent ordre, (*Incline-toi*) répété deux fois, suivi d'un *Je te le demande* qui ne laisse place à aucune confusion possible, (*murmura-t-il avec insistance*).

La phrase, (*Cela ne va pas te décrocher la tête*), est tout à la fois le point d'orgue de la tirade mais elle est surtout, le point de non retour entre les deux époux. En effet, c'est à partir de ce moment, qu'Anna qui a compris qu'elle n'est là qu'en tant qu'objet pour valoriser la carrière de son mari, Anna, se détourne définitivement de lui et profite de ce qu'elle est l'épouse d'un fonctionnaire dont le grade est déjà important, pour mener sa vie à sa guise.

Elle n'est plus seulement Anna qui peut aider son mari¹⁹⁷.

Et maintenant, cela signifie que vous avez trois Anna, dit son Excellence, tout en contemplant ses mains blanches aux ongles roses, une à la boutonnrière, et deux autour du cou.

Modest Alekseevic posa deux de ses doigts sur ses lèvres en signe d'attention, pour ne pas rire trop fort et ajouta :

- Maintenant, il me reste à attendre la venue au monde d'un petit Vladimir. Oserais-je demander à votre Excellence d'être le parrain.

Il faisait allusion à l'ordre de Saint Vladimir du quatrième échelon et s'imaginait déjà en train de raconter partout son calembour, son mot

¹⁹⁷ Cehov est un maître dans le domaine de la parodie onomastique. En effet l'Ordre de Sainte Anne fut établi en l'honneur de Anna Petrovna, la fille préférée de Pierre le Grand en 1736. Il fut divisé en trois classes dès 1797, dont la troisième était donnée en récompense de services militaires. Ce n'est que la deuxième que Modest reçoit.

L'ordre de Saint Vladimir fut créé en 1782 et Modest fait allusion à la croix de quatrième catégorie lorsqu'il parle du « petit Vladimir » à son interlocuteur à qui il demande d'être le parrain.

Les deux ordres étaient distribués en tant que récompense pour Très Grands Services rendus et Services rendus à l'Empire. Cehov joue ainsi sur le registre du nom de la décoration et sur celui de la jeune femme...et celui d'un futur enfant...

L'ambiguïté du titre est ainsi flagrante. « *Au cou* » est en effet un jeu de mots, car une Anna humaine qui sert d'intermédiaire pour l'obtention d'une Anna décoration, une décoration lourde de sous-entendus et que dans l'attente de la recevoir, Modest porte comme une pierre qu'il aurait à son cou et qui le fait basculer dans le monde de la trivialité.

d'esprit et son audace, et voulut dire encore quelque chose de spirituel mais son Excellence s'était déjà replongée dans la lecture des journaux et avait baissé la tête... (IX, p. 172)

Elle est une femme qui, en l'espace de quelques semaines, passe de l'état d'opprimée à celle de tyran. Après le premier bal où elle danse la mazurka, danse incontournable en Russie tsariste, elle se sent dorénavant *la reine qui transforme les hommes en esclaves*¹⁹⁸.

Sa vie s'emballe et elle croit désormais qu'elle a été créée pour cette vie «*de rires, d'ors et de galanteries*». Elle dilapide l'argent, a un amant, le don Juan de son cercle de relations mondaines, et se détourne finalement de sa famille de plus en plus dans la gêne...

Anna passait ses journées en troïka, allait à la chasse avec Artynov, jouait dans des pièces en un acte, dînait dehors et était à la maison de moins en moins souvent. Avec son amant, ils dînaient en tête à tête. Pëtr Leontic (son père) s'adonnait à la boisson encore plus qu'autrefois, il n'avait toujours pas d'argent et on avait vendu depuis longtemps l'harmonium pour éponger les dettes. Ses fils ne le laissaient plus sortir seul dans la rue et le suivaient pour éviter qu'il tombe ; et quand pendant la promenade ils rencontraient Anna et Artynov, Pëtr Leontic soulevait son haut-de-forme et quand il se préparait à dire quelque chose, Petja et Andriuša lui prenait la main et disaient en le suppliant

- *Ce n'est pas la peine, Papocka...ça va aller, Papocka. (Anna sur le cou, IX, p. 172)*

L'isolement de Nataša, *Les Trois Sœurs*, a commencé dès la première apparition, nous l'avons vu. Le problème de la robe rose associé à une ceinture dénote, au delà des us et coutumes, une différence d'origine sociale qui marque à jamais la jeune femme puisqu'elle retourne la remarque à Ol'ga à la fin de la pièce. Ce qui paraît tout d'abord anecdotique, est cependant beaucoup plus grave et acquiert devant nos yeux, le rang de

¹⁹⁸ Lorsque la Pologne fut annexée par la Russie en 1832, la mazurka fut adoptée par la haute société russe et cette danse spectaculaire était la dernière des bals. Le premier danseur et sa partenaire sont suivis par les autres couples de manière à ce que tous dansent. Les danseurs sont alignés, il y a une grande variété de figures et de pas, et en particulier, le «holupiec» pendant lequel les danseurs se reculent légèrement et font claquer leurs éperons, mouvement tout de suite suivi par un bond en l'air puis le retour sur terre à genoux pendant que la partenaire, dont il tient la main, danse en cercle autour de lui, Christine Boyland, «The ballroom Scene in Anna Karenina : Shifting Hierarchies in High Society», in *Russian Literature XL*, 1996, pp. 411-447, (349).

détail diégétique car au-delà de la différence sociale, il s'agit d'une divergence culturelle qui isole Nataša au sein de sa belle-famille.

Un fossé s'est creusé et il est, à ce jour, incombé. En effet, la conversation des enfants Prozorov est celle d'un milieu cultivé, le brio avec lequel on parle de Moscou, parce qu'on y a habité, n'a d'égal que celui de ces officiers issus du même milieu et qui comprennent à demi-mot Puškin, Gogol', les citant quand le besoin s'en fait sentir. On parle musique, littérature, langues étrangères, tout cela devant une Nataša qui ne peut soutenir la comparaison. Il est important de remarquer que jamais, à aucun moment, un seul des protagonistes n'essaie de se mettre à sa portée, y compris Andrej qui ne voit en elle que la jolie jeune fille qu'il est bon d'embrasser.

La cruauté feutrée des uns et des autres se fait alors sentir d'autant plus fort que la jeune femme ne possède pas, à ce moment encore, d'armes nécessaires à sa défense. Elle sera toujours étrangère à ce monde qui sied si bien aux trois sœurs et à leur frère, elle parlera toujours un français chaotique, ne comprendra rien au violon dont son mari joue et ne pourra supporter la tendresse qui lie cette famille à leur domestique.

Nataša par instinct, et pour être à égalité avec elles, n'aborde jamais les trois sœurs ensemble, mais séparément, dans les instants où, perdues précisément dans leurs rêves, elles ne peuvent faire front ni se défendre collectivement. Cette femme jeune fait montre d'une intelligence pratique et d'un instinct stratégique redoutables car elle ne se met jamais dans une position qui lui serait d'autant plus insupportable qu'elle sait à quel point les trois sœurs la détestent et ne sont que mépris et interrogation à son égard.

Maša - Ce n'est pas Bobik qui est malade, mais elle... (Elle se touche le front avec le doigt) Bourgeoise !

Nataša a changé en l'espace de quelques années, et de sa déconvenue, de sa souffrance cachée, nous découvrons toute l'étendue dans les propres paroles d'Andrej.

Ma femme est ma femme ; elle est honnête, bonne ; mais il y a malgré tout en elle quelque chose qui l'abaisse jusqu'à l'animal mesquin, aveugle et hérissé. En tout cas, ce n'est pas un être humain. Je vous le dis comme à un ami auquel je peux ouvrir mon cœur : j'aime Nataša, c'est un fait ; mais parfois, elle me semble extraordinairement commune ; et alors je me perds, je ne comprends pas pourquoi ni comment je l'aime tant, ou du moins, je l'ai aimée...(Les Trois Sœurs, XIII, p. 178)

Arkadina n'a pas toujours été la mère dure et intransigeante, l'artiste sûre d'elle que nous découvrons lors de la représentation théâtrale. Après la première tentative de suicide de Treplev, tandis qu'elle fait son pansement, il se souvient.

Treplev – Non, Maman. Ce fut une minute de désespoir fou ; je n'ai pas pu me dominer. Cela ne recommencera plus (Il lui baise la main). Tu as des mains de fée. Je me rappelle, il y a très longtemps, quand tu étais encore dans un théâtre de la couronne – j'étais petit alors-, il y a eu une bataille dans notre cour ; on avait violemment battu une blanchisseuse. Te rappelles-tu ? On la releva sans connaissance...Tu allais sans cesse la voir, et lui portais des remèdes, tu lavais ses enfants dans un baquet de bois... Il n'est pas possible que tu ne te rappelles pas ?

Arkadina – Non.

Treplev – Deux danseuses de ballet habitaient la même maison que nous... Elles venaient prendre le thé chez toi...

Arkadina – Ah ! ça je me rappelle.

Treplev – Elles étaient si pieuses... Ces derniers temps, ces jours-ci, je t'aime aussi tendrement et ingénument que dans mon enfance. Toi exceptée, il ne me reste personne à présent... (XIII, p. 38)

Treplev nous fait toucher du doigt une Arkadina désintéressée, altruiste et compatissante alors que nous avons jusqu'à cet instant, devant les yeux, une femme dure, égoïste et exigeante. Quel chemin a-t-elle dû traverser pour changer à ce point, quelles souffrances secrètes sont à l'origine de cette métamorphose ?

Les miroirs, qu'ils soient simple glace ou regards dans lesquels se mirent Nataša, Arkadina et Anna, semblent être leur seul confident et il n'est pas un texte où ils ne soient évoqués. Indispensables à leur vie, elles s'y cherchent et s'y découvrent. Tournées toutes trois vers la réussite sociale, vers le paraître parce qu'elles ne veulent plus ou ne peuvent plus s'intéresser à l'être, c'est à leur image corporelle qu'elles s'attachent parce qu'elles ne peuvent vivre autrement. Pour exister, il leur faut être reconnues, admirées, contemplées.

Le besoin de se trouver mieux que les autres, de le dire, de se regarder, montre en fait une faille dans leur personnalité, une inquiétude, une fragilité psychologique et un grand désarroi.

Arkadina – Levons-nous. (Elles se lèvent). Mettons-nous à côté l'une de l'autre. Vous avez vingt-deux ans et j'en ai presque le double ; Evguéni Serguejevic, qui de nous est la plus jeune ?

Dorn – Vous, certainement.

Arkadina – Voilà, Mademoiselle... Et pourquoi ? Parce que je travaille, parce que je suis toujours en mouvement, alors que vous, vous êtes toujours assise à la même place, vous ne vivez pas...En outre, j'ai pour principe de ne pas penser à l'avenir. Je ne pense jamais ni à la vieillesse, ni à la mort. On n'évite pas ce qui doit être. (...) Puis, je suis correcte comme un Anglais. Je suis toujours, ma chère, tirée à quatre épingles ; je suis toujours habillée et coiffée comme il faut. Me permets-je de sortir en blouse, ou non peignée, ne fût-ce qu'au jardin ? Jamais. Je me suis conservée parce que je n'ai jamais été une traîne-savate ; je ne me suis jamais laissée aller comme certaines... (Les mains aux hanches, elle marche sur place)...Tenez, je suis comme une poulette. Je suis prête à jouer même une fillette de quinze ans. (La Mouette, acte 2, XIII, p. 21)

Ce reflet, témoin de la lutte intérieure, est le drame de leur vie. Il cache, derrière le masque de la réussite rassurante et sereine, une fragilité incontestable.

Ce n'est pas à son aspect extérieur que s'attache Arkadina, elle sait parfaitement qu'elle est une femme superbe, une actrice connue dont on parle dans les journaux. Et lorsqu'elle se compare à Maša, elle s'éprouve car elle connaît la fragilité du lien qui l'unit à Trigorin.

Arkadina – Non, mon chéri, je sais ce qui te retient ici. Mais aie de l'empire sur toi-même ; tu t'es un peu enivré, désenivre-toi.

Trigorin – Sois aussi de sang-froid ; sois intelligente, raisonnable, je t'en supplie. Vois tout cela en véritable amie. (Il lui serre la main) Tu es capable de sacrifices...Sois une amie...Laisse-moi...

Arkadina – Tu es pris à ce point ! L'amour d'une jeune fille de province ! oh ! comme tu te connais mal !...Non, non, je suis une femme comme toutes les autres ; on ne peut pas me parler ainsi...Ne me torture pas ainsi, Boris...J'ai peur... Suis-je si vieille et si laide, que l'on puisse sans se gêner, me parler d'autres femmes ! (XIII, p. 41)

L'aveu de Trigorin est terrible et l'on comprend mieux les raisons qui poussent Arkadina à dégainer à son tour, mais contre son fils, des poignards verbaux. Malheureuse en amour, elle est incapable alors de reporter sur Treplev une quelconque affection. Il semble que le désintéret de Trigorin pour Arkadina ne date pas d'hier, tant elle elle comprend vite ce qui se passe dans l'esprit de son amant.

Jean Bonamour démonte les ressorts qui régissent les relations de l'actrice et de l'écrivain et nous nous associons à son analyse très fine.

En cherchant les analogies d'inspiration entre le texte de Maupassant qu'Arkadina lit et contre lequel elle se dresse, Jean Bonamour démontre que Trigorin et Arkadina sont du même bois, deux monstres assoiffés de reconnaissance, deux êtres narcissiques, et que leur lutte ne peut être qu'inexpiable.

Entre eux, « la stratégie de la flatterie constante est devenue nécessaire, c'est une drogue qui seule peut combler le vide intérieur de l'homme de lettres. Efficace, cette flatterie isolera inmanquablement, car elle doit être vraisemblable, toujours renouvelée, donc infiniment variée et, si l'on ose dire, d'une haute qualité technique. Seul peut donner à l'écrivain sa drogue un expert qui le connaît bien : cet expert ne peut être que la femme du monde ou, ce qui revient au même, l'actrice.

Lorsque Trigorin invoque sa soif de vivre enfin un amour ordinaire, il demande à Arkadina de se sacrifier parce que celle-ci, étant actrice, peut tout comprendre. Mais celle-ci a la même soif de vivre et en effet, elle use d'abord des armes ordinaires de la femme : reproches, sarcasmes, coquetterie, pleurs. Mais bientôt, devinant que ces armes risquent d'être inefficaces, elle fait volte-face, redevient actrice et use de la flatterie, ses manifestations d'amour deviennent hymne au talent incomparable de Trigorin. A cet homme qui doute de lui, qui d'autre qu'une actrice pourrait jouer si habilement avec le feu ? Jeu dangereux certes, mais la drogue, remède toujours suspect, est par là même d'autant plus nécessaire : le doute sans cesse renouvelé, demande sans cesse une flatterie nouvelle. »¹⁹⁹

Arkadina est femme trop intelligente pour ne pas avoir compris à quel point son amant est un homme faible qui ne peut résister à la tentation surtout lorsqu'elle est incarnée par une jeune fille belle et intelligente.

Nataša, *Les Trois Sœurs*, n'a de cesse de se regarder dans le miroir. Au premier acte, elle vérifie sa coiffure et au troisième acte, elle se contemple encore alors que l'incendie fait des ravages et que toute la ville est mobilisée. Il est intéressant de

¹⁹⁹ Jean Bonamour, «La Mouette et Maupassant », in *Cehoviana, Cehov i Francija*, [Tchekhov et la France], pp. 87-102, (251).

constater qu'elle seule et Andrej ne sont pas terrorisés par le feu qui vient bouleverser la vie de tous. On lui a fait remarquer qu'elle a grossi. Qu'elle ait grossi ou non n'est pas fondamental. Pourtant le fait qu'elle sent avoir grossi est le signe de déformations intérieures plus graves.

Son bonheur devrait être entier, elle est arrivée à ce à quoi elle a depuis longtemps aspiré. Elle règne en maître sur la maison dont elle rêvait, mais cette maison n'est plus qu'une coquille vide.

Ce qui avait attiré la jeune fille était cet *imprimatur* discret et de bon ton, la marque de bonne famille que dans son innocence, elle avait espéré faire sienne. De la maison prise pièce par pièce et dont elle s'apprête à abattre les arbres séculiers, il ne reste que les murs sans âme, hypothéqués. La maison n'est plus *l'anima*, elle ne peut plus être le refuge de la famille Prozorov dont les pensées se tournent vers Moscou depuis bien longtemps.

Dans le dernier acte, Nataša, seule, regarde par la fenêtre comme si elle avait la prémonition du désastre qui s'annonce alors qu'il est en les murs depuis longtemps. La jeune femme le ressent peut-être confusément car ses dernières pensées vont aux arbres du jardin comme si elle avait intuitivement compris la prochaine ruine de la maison, la vanité de sa vie où ne l'attendent désormais que les rendez-vous en trojka avec le président de la commission du zemstvo.

Anna ne se regarde plus dans les miroirs de l'escalier qui mène à la salle de bal, mais dans les yeux des autres, miroirs démultipliés qui reflètent son image à l'infini dans un jeu de kaléidoscope sans cesse renouvelé. Ce thème inauguré dans le récit *Le miroir déformant*²⁰⁰ montre un personnage qui attend tel un drogué, l'instant où il va pouvoir se voir dans le miroir non pas tel qu'il est dans la réalité, mais embelli précisément par ce miroir déformant qui lui cache la vérité, sa laideur.

« Le miroir, donnez-moi le miroir » dit-elle en rentrant dans sa chambre. « Où est-il ? N'est-ce pas moi ? » murmurait-elle et sur son visage on pouvait voir apparaître bonheur et enthousiasme. « Oui, c'est moi ! Tous me mentent, sauf ce miroir. Les gens mentent, mon mari ment ! Ah ! si je m'étais vue autrefois, si j'avais su qui j'étais réellement,

²⁰⁰ P.S.S. *Le miroir déformant*, *Krivoje Zerkalo*, paru en 1885 dans *Peterburgskaja Gazeta*, n° 358, sous la signature d'Antoša Cehonte.

je ne me serais pas mariée avec cet homme ! Il n'est pas sincère avec moi ! À mes genoux devraient se presser les chevaliers les plus beaux, les plus renommés ! (...) Comme je suis belle ! »

À travers cette réflexion il n'est pas difficile cependant de reconnaître les désirs profonds, de s'admirer et de prendre une revanche sur une vie étriquée et ancienne et de retrouver la personne ravissante qui sait porter la toilette, et une femme désireuse de trouver près de soi une présence masculine que l'on n'arrive pas à rejeter pour vivre dans sa vérité.

Le miroir permet l'illusion du paraître d'Arkadina, Nataša et Anna, il montre que chacune d'entre elles n'est pas encore parvenue à la maturité nécessaire pour trouver une vérité qui, en rejoignant son passé, pourrait se projeter dans le futur alors que toutes trois s'arrêtent au présent.

Force est de constater que ces trois personnages féminins ne veulent à aucun prix retourner en arrière et construisent leur vie en fonction de ce sentiment. C'est pourquoi, tout en franchissant les cercles d'*avant*, elles stagnent dans le cercle du présent et occultent celui du futur, sans doute par auto-protection, attitude privilégiée dans un premier temps par ceux qui ont souffert et souffrent encore et ne parviennent pas à transcender leur vécu.

Cette lecture ne peut cependant pas être définitive car nous ne savons rien de ce qu'il adviendra des trois personnages à la fin du texte, nous ne pouvons que constater leur ténacité, leur caractère même s'il les fait se contenter de la *pošlost'* qui les empêche d'accéder à plus de spiritualité.

Ces trois femmes ont cependant pour nous l'intérêt d'avoir osé traverser une frontière, celle du monde où l'époque les avait reléguées, démarche qui consiste à ne pas subir mais à essayer de trouver une lumière, même si elles restent encore et peut-être pour longtemps prisonnières de l'ombre.

5.2. - Effronterie et cynisme

Chaque fois qu'une femme réagit contre le malheur d'être née femme, quelle que soit la manière dont elle le fait, Cehov semble se réjouir, et dans le schéma narratif de la fiction tchékhovienne, la récurrence du motif de la rébellion est presque toujours à l'initiative de la femme.

C'est elle qui trompe son mari et non l'inverse, (*Volodja le Grand et Volodja le Petit, Récit d'un inconnu, La Cigale, Un Malheur, Agaf'ja, Les Paysannes*). C'est elle qui se réfugie dans la maladie, (*Une visite de routine, Les Paysannes*), quitte la maison pour échapper au patriarcat, (*Les Paysans, Dans la combe*), décide de faire des études, (*La Fiancée*), de travailler, (*La Mouette, Le Moine noir, Les Trois Sœurs*).

Le regard des narrateurs qui relatent les événements se fait ironique,

Ensuite, toujours en français, elle raconta sa rupture de la veille avec son mari. Tantôt ses yeux s'emplissaient de larmes, tantôt ils se fixaient avec admiration sur Orlov. Zinaïda se sentait coupable, insignifiante, incapable d'une démarche audacieuse, grave, et elle détestait davantage de jour en jour son mari et elle-même, et elle souffrait l'enfer. (...) Elle avait avoué qu'elle en aimait un autre, que cet autre était son véritable et légitime mari, et qu'en conscience elle considérait de son devoir d'aller le retrouver le jour-même, dût-on faire tirer contre elle le canon. (Récit d'un inconnu),

et accumule les dialogues exclamatifs dignes de la tragédie grecque,

Mais jurez-moi que vous m'aimez encore ! – C'est un supplice ! siffla le peintre entre ses dents en sautant sur ses pieds. Je finirai par me jeter dans la Volga ou par devenir fou ! laissez-moi !. – Eh bien, tuez-moi, tuez-moi ! cria Ol'ga. Tuez-moi ! (La Cigale)

Lorsque le narrateur, qu'il soit hétérodiégétique ou autodiégétique, relate une situation *a contrario*, c'est-à-dire une aventure où la jeune femme ne prend pas les rênes en main et subit les *desiderata* des siens, (*Une Maison avec un attique, Au pays natal*), il laisse percer à travers le tragique de la situation, une tristesse diffuse due à la stagnation de la vie qui, aux yeux de Tchekov, équivaut à une mort lente.

Non que l'écrivain approuve les tentatives de suicide, (*Ivanov, Les Trois Sœurs, Une visite de routine*), les crises d'hystérie, (*Dans la combe*), il y voit cependant, une réaction possible lorsqu'un individu a perdu la clé qui lui ouvrirait une porte quelle qu'elle soit et lui permettre de trouver sa voie.

Dès que les hommes et les femmes trouvent dans leur malheur de vivre une échappatoire possible, Tchekov se fait le chantre de cette démarche, signe à ses yeux, de bonne santé psychologique.

Lorsque nous découvrons Ariadna dans le récit éponyme et Suzanna Moiseevna Rotštejn, *Le Bourbier*,²⁰¹ elles se trouvent toutes deux à un tournant de leur vie, celui de la solitude après la mort de leur père respectif. Comme tant d'autres jeunes femmes dans l'œuvre de Cehov, elles sont orphelines de mère depuis de nombreuses années, et il n'en n'est jamais fait mention. Ariadna et Suzanna ont suivi l'itinéraire normatif des jeunes filles de bonne famille et semblent chercher pour l'une, à faire un beau mariage qui la mettrait à l'abri du besoin, et pour l'autre, à se marier aussi sans doute, tant son déni des femmes mariées semble suspect.

Toutes deux donnent à voir le visage de femmes libérées de l'hypocrisie des mœurs provinciales, affichant une sensualité audacieuse, reflet d'une possible frustration personnelle, et qui est le signe de leur volonté de s'affranchir d'une identité sociale qui leur pèse. Si l'univers de ces jeunes femmes semble limité à la sphère de l'argent et de la réussite sociale, il est cependant plus nuancé dans la mesure où précisément elles ne sont pas cantonnées aux rôles féminins traditionnels relevant du modèle militant de l'émancipation féminine qui veut que les femmes assument à part entière leurs revenus sans aucune dépendance à un mari.

Il peut une fois encore paraître paradoxal d'associer dans un même chapitre ces deux récits, mais nous allons découvrir à quel point les destins de ces deux jeunes femmes s'organisent de manière semblable et vont vers le même but. Dans leur démarche, en effet, le besoin d'autonomie matérielle et psychologique qu'elles ressentent va de pair avec une aspiration plus ou moins confuse à un nouveau type de rapports amoureux ou conjugaux.

²⁰¹ P.S.S., *Le bourbier, Tina*, paru dans *Novoe Vremja*, n° 3832, signé Cehov, 29 octobre 1886. Le titre du récit pourtant explicite voit cependant des variations dans la traduction. Le choix se porte généralement sur *La Vase, Dans la fange*, qui nous paraissent moins satisfaisants. Le mot russe, nous semble-t-il, est plus proche du mot français bourbier. Le Grand Larousse donne d'ailleurs du mot bourbier, une définition qui semble convenir parfaitement au récit, lorsque le mot est pris au sens figuré : *mauvaise affaire, situation difficile, (se tirer d'un bourbier), et lieu impur, vice (tomber dans un bourbier)*, termes qui nous semblent plus proches du signifiant du récit car les héros sont réellement pris, enblués dans un lieu dont ils ne peuvent sortir sans encombre, un lieu de vice, mieux connoté que le terme vase auquel se réfère Vladimir Volkoff in *Tchékhov, Nouvelles*, Paris, La Pochothèque, Préface, 1993. Le titre russe sous-entend en effet bien plus que l'affaire dans laquelle sont enlisés les deux héros, il montre la désapprobation de Cehov devant le monde dans lequel il vit et la décence qu'il estime obligatoire dès lors qu'il s'agit d'êtres ayant le malheur d'attirer mépris et ostracisme en tant que minorité. Il retransmet bien l'état dans lequel la Russie s'est laissée embourber sans qu'il semble possible de réagir tant les faits et gestes, de même que les esprits, se trouvent figés dans une attitude dont on se demande comment il sera possible de se sortir avec les honneurs.

Ariadna²⁰² et Suzanna²⁰³ ont décidé de se placer au-dessus de la conduite du *comme il faut*, qui fait immédiatement remarquer un comportement différent. Pour leur plus grand bonheur, elles affichent leurs conquêtes, les amants qui partagent leurs lits, elles font montre d'une intimité qui choque les hommes qui sont appelés à vivre quelques moments en leur compagnie.

Elles se savent belles, elles sont conscientes de leur succès et ont fait de leur séduction un métier dans la mesure où elle leur permet de dominer les hommes qui passent à leur portée. Ariadna et Suzanna attirent autant qu'elles repoussent, même et surtout *si ces hommes sont de la classe éclairée qui s'y connaissent en femmes...* (*Le borbier*)

Šamohin, *Ariadna*, est le fils d'un propriétaire terrien voisin. Féré des principes socialistes de retour à la terre, porteur d'une certaine utopie, il est devenu malgré lui non seulement un confident, mais aussi le fiancé d'Ariadna puisque amoureux fou, il pense l'épouser dès le début du récit.

Les deux hommes qui succombent l'un après l'autre aux charmes de Suzanna dans *le Borbier* appartiennent à la classe possédante. Krjukov, propriétaire terrien, est marié et père de famille, l'officier Sokolskij est fiancé, et va bientôt se marier. Le père de Suzanna a acheté de l'avoine à Krjukov mais n'a pas payé la facture. Le récit retrace les péripéties des deux cousins pour récupérer l'argent des traites auprès de Suzanna sans que toutefois il leur soit possible de le faire car ils se font prendre au piège.

Il est intéressant de remarquer que dans les deux récits, aucune épouse ne vient jamais troubler le jeu ni ne vient porter ombrage par des scènes de jalousie, bien qu'Ariadna et Suzanna aient pour amants des hommes mariés. L'attitude de ces derniers vis-à-vis de leurs fiancées ou épouses reste conforme à la normalité morale du XIX^{ème}, qui voit d'un œil indulgent les frasques commises par les époux sans que leurs

²⁰² P.S.S., *Ariadna*, paru dans *Russkaja Mysl'*, livre XII, décembre 1895.

²⁰³ V. Llewelyn-Smith, *Anton Chekhov and the lady with the dog*, [*Chehov et La Dame au petit chien*], London, Oxford University Press, 1973, « Suzanna la prédatrice, est le vaisseau d'une monstrueuse puissance », p. 26, (125).

Simon Karlinsky, *Anton Chekhov's life and thought*, Selected letters and Commentary, [*La vie et les pensées d'Anton Chehov*, lettres sélectionnées et commentaires], translated by Michael Heim in collaboration with Simon Karlinsky, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1975, « Suzanna est une nymphomane amoral, elle est une juive qui utilise sa sexualité pour se venger du monde des gentils », p. 55, (118).

épouses soient au courant. Suzanna les désigne par le biais du pronom indéfini «on», (*Navernoe, vam pro menja už s tri koroba nagovorili*), qui vise un groupe collectivement responsable sans la mention du nombre et réduit à l'anonymat une foule à laquelle Suzanna ne sent pas rattachée. Puis elle désigne l'épouse du cousin, (*žena vašego brata*), qui tend à réduire le champ d'investigation et à ramener l'échange à la sphère familiale, divisant ainsi le monde de l'appartenance des femmes en deux parties irréconciliables, celle des femmes que l'on épouse et les autres.

Cet effacement voulu des épouses permet enfin une mise en relief hyperbolique du comportement « hors norme » de Suzanna et d'Ariadna et de l'attrait qu'elles exercent précisément sur les époux concernés.

La provocation semble être le mode de vie de ces deux jeunes femmes.

Voici ce que dit Ariadna :

Pour avoir du succès, il faut être résolu et audacieux. Ljubkov est moins beau que vous, mais il a plus de charme, et il aura toujours du succès auprès des femmes, parce qu'il ne vous ressemble pas : c'est un homme. (Ariadna, IX, p. 115)

Quant à Suzanna, ses répliques sont les suivantes :

- *On vous a sûrement déjà dit pis que pendre de moi...*
- *Je suis arrivé depuis si peu de temps que..*
- *Taratata ! Je le vois dans vos yeux ! La femme de votre cousin ne vous aurait-elle pas fait ses recommandations ? Aurait-elle pu laisser un jeune homme aller voir une femme aussi atroce sans l'avertir ! Ha ha !...Mais comment va votre cousin ? C'est un fameux gaillard, et si bel homme...Je l'ai vu plusieurs fois à la messe. Pourquoi me regardez-vous comme cela ? Je vais très souvent à l'église ! Tous les hommes ont le même Dieu. Pour une personne cultivée, ce n'est pas l'apparence qui compte, c'est l'idée...Ce n'est pas votre avis ?*
- *Oui, bien sûr, sourit le lieutenant. (Le Bourbier, V, p. 364)*

En quelques phrases, les deux jeunes femmes ont destabilisé leur interlocuteur.

En lui reprochant de ne pas se conduire en homme vis-à-vis d'elle, Ariadna a enfoncé un clou dans le cœur de Šamohin car c'est là exactement que réside le problème existentiel de cet homme.

En mettant en avant les peurs ancestrales que tout homme russe ressent en ces années de russification intense, quand il a en face de lui un être de confession israélite,

Suzanna mène, elle aussi, le jeu. L'allusion à l'église, au Dieu commun, témoigne de son intelligence aiguë ainsi que d'une profondeur de pensée peu commune sous le couvert de l'insolence. En effet, lorsqu'elle se moque gentiment du système de pensée et de l'éducation russes au lieu de s'en offusquer, en prenant des airs éclairés sur ce contentieux à un moment où le lieutenant ne peut qu'approuver car il veut récupérer l'argent de son cousin, elle le place immédiatement en position de recul. Il lui est alors facile de continuer son assaut oratoire et le jeu qui en découle.

Car il s'agit bien pour toutes les deux d'un jeu qui consiste à approcher doucement, à se saisir de la proie avant de la griffer puis à l'étouffer pour mieux la mettre à ses pieds. Les hommes ainsi subjugués en parlent d'ailleurs en se référant à des *tigresses*, des *serpents*, de ces animaux dont la vivacité, la souplesse, la beauté et la cruauté sont imparables.

Tout son visage, son cou, sa poitrine même furent parcourus d'une expression méchante et féline. Sans détacher les yeux du visiteur, elle se plia soudain de côté et, brusquement, comme une chatte, elle saisit quelque chose sur la table. (...) Convulsivement, comme un poisson capturé, son poing se débattait près de sa poche. (...) Craignant d'offenser sa féminité et de lui faire mal, il s'efforçait seulement de l'empêcher de bouger et de s'emparer du poing qui tenait les traites, tandis qu'elle, de tout son corps souple et élastique, se tordait dans ses mains comme une anguille, se débattait, le frappait des coudes à la poitrine, le griffait. (...) – Au diable notre arrondissement ! Par toute la Russie on ne trouverait pas un caméléon pareil ! De toute ma vie, je n'ai jamais rien vu de pareil, et pourtant je suis connaisseur, non ? J'ai vécu, je crois bien, avec des sorcières, mais je n'ai rien vu de pareil. (Le bourbier, V, p. 366)

L'étrange physique de Suzanna est une exception dans l'œuvre de Tchekov qui, nous l'avons vu, ne s'attarde jamais dans la description de ses personnages. Ce portrait offre tout l'exotisme de ce qu'un Russe peut attendre d'une femme sémitique. L'harmonie en noir et blanc, le jais de la chevelure, la pâleur de la peau, le nez, le parfum entêtant, la façon de parler, de cacher un de ses yeux comme si elle devait se voiler, la manière de recevoir en robe de chambre, offre un spectacle oriental d'exception.

Le lieutenant fut frappé par l'abondance des plantes en fleurs et l'odeur un peu sucrée, entêtante, écoeurante même, du jasmin. Les fleurs

formaient des rangées le long des murs, cachaiement les fenêtres, pendaient au plafond, se tordaient dans les coins, si bien que la pièce ressemblait plutôt à une serre qu'à une habitation. Des mésanges, des canaris et des chardonnerets s'affairaient dans la végétation et se heurtaient aux carreaux

Il entendit une savoureuse voix de femme grasseyant ses r d'une manière qui ne manquait pas de charme.

- Je vous demande pardon de vous recevoir ici. Hier, j'ai eu la migraine, et, pour qu'elle ne se renouvelle pas, j'essaye de ne pas bouger. Que désirez-vous ?

Face à l'entrée, dans un grand fauteuil de vieillard, la tête rejetée en arrière sur un oreiller, était assise une femme portant une luxueuse robe de chambre chinoise, et la tête enveloppée d'un foulard tricoté en laine, sous lequel on ne voyait qu'un nez long et pâle, pointu au bout et légèrement busqué, et un grand œil noir.

La porte s'ouvrit et elle parut sur le seuil, svelte, portant une longue robe noire, la taille étroitement serrée, comme faite au tour. Maintenant outre le nez et les yeux, le lieutenant voyait un visage blanc et hâve, une tête noire, frisée comme un mouton. Il ne la trouva pas laide mais elle ne lui plut pas. (Le boubier, V, pp. 361-362)

Le lexique témoigne de la soif de réussite des jeunes femmes, du *faste*, du grand monde, des *bals*, des *courses de chevaux*, des *livrées*, des *salons*, des *comtes*, des *princes*, des *ambassadeurs*, du succès personnel, des *voyages*, de la langueur, la nourriture (Ariadna), des *fleurs*, des *oiseaux exotiques*, du lancinant parfum du *jasmin*, du désordre érotique des chambres, des *corps qui se frôlent* (Suzanna).

Mon amour, mon adoration touchaient Ariadna, l'attendrissaient, et elle souhaitait passionnément être aussi ensorcelée que je l'étais et me payer de retour : c'est si poétique, n'est-ce pas ?

Mais elle ne pouvait pas aimer comme je l'aimais, parce qu'elle était froide et déjà passablement corrompue. Il y avait un diable qui lui chuchotait jour et nuit, qu'elle était ensorcelante, divine, et elle, ne sachant au juste pour quoi elle avait reçu la vie, elle ne pouvait s'imaginer l'avenir sans le faste et le grand monde, elle rêvait de bals, de courses de chevaux, de livrées, d'un somptueux salon dont elle serait l'animatrice, et d'un essaim de comtes, de princes et d'ambassadeurs, de peintres et d'acteurs illustres, la vénérant et admirant sa beauté et ses toilettes... Cette soif de pouvoir et de succès personnels, ces pensées constantes étaient dirigées toujours dans le même sens rendent les êtres froids, et Ariadna accueillait tout froidement : moi, la nature, la musique. (IX, p. 126)

Puis il dévoile un registre de *pouvoir*, d'*adoration*, de magie, de charmes, de séduction, de folie, d'*ensorcellement*, de *diable*, de *divinité*, syntagmes à prendre dans leur sens ancien lorsque les mots n'étaient pas encore affadis au point de faire oublier à quel point il est impossible aux hommes de lutter.

Mon humiliation ne lui suffisait pas, et, la nuit, s'étalant comme une tigresse, dévoilée, -elle avait toujours chaud-, elle lisait les lettres que lui envoyait Ljubkov. On pouvait voir la splendeur de son corps et la couleur de sa peau. Ces conversations sur le corps, sur la couleur de la peau, me gênaient, et, comme elle l'avait remarqué, dès qu'elle était fâchée, elle débitait, pour me contrarier, toute sorte de polissonneries et me taquinait... Souvent la regardant dormir, ou manger, ou essayer de donner une expression naïve à son regard, je me disais : « Pourquoi Dieu lui a-t-il donné cette beauté extraordinaire, cette grâce, cette intelligence. Ne serait-ce vraiment que pour qu'elle se vautre au lit, qu'elle mange et qu'elle mente, qu'elle mente sans fin ? (Ariadna, IX, p. 128)

- *Non, je ne laisserai pas cela comme ça ! commença-t-il [Krijukov] en brandissant le poing. Je les aurai ces traites ! (...)*

- *Ça oui, quelle gaillarde ! reprit-il [Krijukov]. Mille grâce, mon cousin, de me l'avoir fait connaître. C'est le diable en jupe !*

J'arrive chez elle, j'entre, vois-tu, tel Jupiter, je me fais peur à moi-même. Je l'ai menacée du tribunal et du gouverneur... elle a commencé par pleurer, a dit qu'elle avait plaisanté avec toi, et m'a même conduit jusqu'à l'armoire pour me rendre l'argent. Puis elle a commencé à démontrer que l'avenir de l'Europe était entre les mains des Russes et des Français, a dit du mal des femmes...Moi, comme toi, je n'étais plus qu'oreilles, âne que je suis ! Elle a chanté un panégyrique à ma beauté, m'a flatté le bras près de l'épaule pour juger de ma force et...et, comme tu vois, je viens à peine de me débarasser d'elle...Ha ha ! De toi, elle est ravie. (Le boubier, V, pp. 372-374)

Il semble que ce soit une guerre qu'Ariadna et Suzanna mènent à la vie, une lutte sans fin, sans minute de repos, recherche forcenée non pas tant de l'argent que de pouvoir.

Toutes deux ont eu à souffrir de l'ostracisme du monde, à pleurer en secret, à avoir peur pour des raisons différentes mais qui touchent toutes à leur âme. Nous apprenons ainsi qu'*Ariadna a peur de trois bougies, du treize du mois, d'un sort jeté ou d'un mauvais rêve qui l'affole. (Ariadna)* et que *Suzanna sautille de gaieté, mais dès qu'elle voit l'un des cousins alors que l'autre se trouve chez elle, elle demeure un instant pétrifiée. (Le boubier)*

Le mensonge, devenu pour elles une deuxième nature, une façon d'être, ne laisse pas imaginer même une seconde l'amour qui a guidé les pas des modèles auxquels elles sont, *volens nolens*, associées par leurs prénoms. Leur attitude en totale contradiction avec Ariane de Naxos et Suzanne de l'Ancien Testament, n'est-elle pas alors masque qui cache quelque chose de désespéré mais secret ?

- *Pourquoi...pourquoi m'avez-vous fait venir ici, à l'étranger ?
Elle dut deviner à quoi je pensais car elle me prit la main en disant
- Je veux que vous soyez ici. Vous êtes si pur... (IX, p. 123)*

Ainsi Ariadna, qui semble avoir perdu le fil auquel elle aspire pour idéal de vie, le suit parfaitement dans ses pensées et rêve secrètement de sortir du dédale où elle se perd encore pour atteindre la fin d'un tunnel où elle-même s'est engagée.

Suzanna Moiseevna Rotštejn fait de même. Son prénom, qui se réfère à l'Ancien Testament, retrace le destin funeste de Suzanne, jeune femme pure et sage, surprise au bain par des vieux juges qui prétendirent l'avoir trouvée en flagrant délit d'adultère. Elle fut sauvée de la lapidation par le témoignage du jeune Daniel et ce sont les juges qui furent lapidés.

Son patronyme renvoie à Moïse. Le nom de famille Rotštejn, nom allemand donné en dérision aux juifs d'Europe centrale au siècle dernier et en remplacement de leur nom en langue yiddish, voudrait avoir une connotation péjorative. Pour exemple, il suffit de lire Hirsch (cerf et donc cocu par voie de conséquence), Blum (fleur), Apfelbaum (pommier), Rotschild (bouclier d'or...nom donné aux banquiers), etc...Ici, il signifie « pierre rouge ». Ne faut-il pas voir dans cette appellation l'ironie du narrateur lorsqu'il accole au patronyme Moiseevna le nom de famille Rotštejn qui peut tout à la fois évoquer, la lave d'un volcan ou les Tables de la Loi données à Moïse et rougies par le feu envoyé par Dieu ?

Ainsi, lors d'une première lecture, lorsqu'on ne voit en ces jeunes femmes que des contre-exemples à éviter, des êtres dont on tait l'existence parce qu'elle est scandaleuse aux yeux de tous, il nous semble que l'on réduit la portée de ces personnages.

Il est évident qu'elles se posent en bonne occasion dont les hommes se doivent de profiter.

Une fois par mois, il faut se rafraîchir avec quelque chose qui sorte de l'ordinaire, pensait-il, quelque chose qui produise une secousse, une réaction, dans un organisme encroûté. Cela peut être un coup à boire, cela peut être une Susanna. Impossible de s'en passer. (Krjukov, V, p. 376)

Il nous semble tout aussi évident que les conclusions pédagogiques du discours de Šamohin demeurent faussement modernistes, non parce qu'il prône d'éduquer les jeunes filles de la même manière que leurs *alter ego*, mais parce que ses réflexions ne sont que le reflet de théories à la mode et dont on débattait dans les journaux et les salons au XIX^{ème} siècle.

Eh oui, soupira Šamohin, il faut que les petites filles soient élevées et fassent leurs études avec les garçons, qu'il soient toujours ensemble. Il faut élever la femme de façon à ce qu'elle sache, comme l'homme, reconnaître ses torts. Sinon, selon elle, elle a toujours raison. Inculquez à la petite fille dans ses langes que l'homme n'est pas d'abord un cavalier servant et un fiancé, mais son prochain égal à elle en tout.

Habituez-la à raisonner logiquement, à généraliser, et ne lui assurez pas que son cerveau pèse moins que celui de l'homme et que, pour cette raison, elle peut être indifférente aux sciences, aux arts, aux problèmes de culture en général. Le jeune apprenti cordonnier ou peintre en bâtiments, lui aussi, a un cerveau de moindres dimensions que l'adulte et, pourtant il participe à la lutte générale pour la vie, il travaille, il souffre.

Il faut aussi abandonner cette manière de tout excuser par la physiologie, par la grossesse et l'accouchement car, premièrement, les femmes n'accouchent pas tous les mois ; deuxièmement, il y a des femmes qui n'accouchent pas ; et troisièmement, à la campagne, une femme normale travaille aux champs la veille d'accoucher, et ça ne lui fait aucun mal. Ensuite, il faut une égalité des droits pleine et entière dans la vie quotidienne. Si l'homme avance la chaise d'une dame ou lui ramasse son mouchoir qu'elle a laissé tomber, elle doit le payer de retour. Je ne verrais aucune objection à ce qu'une jeune fille de bonne famille m'aide à remettre mon pardessus ou m'apporte un verre d'eau. (Ariadna, IX, p. 131)

Ces paroles nous semblent n'être que rhétorique impuissante. Cet homme est en effet, incapable de trouver une solution adéquate au problème que lui pose précisément l'attirance qu'il a pour Ariadna, il ne parvient pas à mettre fin à sa vie avec elle qui entraîne la ruine de son père alors qu'il pourrait tout simplement retourner en Russie et s'adonner aux travaux bucoliques dont il rêve. Son seul salut s'incarne non pas dans sa

réflexion et sa décision mais par l'arrivée d'un *deus ex machina*, homme riche et ennuyeux, amoureux d'Ariadna qui a refusé sa demande en mariage et qui revient à propos.

Le Prince Maktuev est ici ! fit-il d'un ton joyeux. Il est arrivé avec le frère spirite. Maintenant je comprends la correspondance d'Ariadna avec lui ! Seigneur, poursuivit-il en regardant le ciel et en serrant ses paquets contre son cœur, si elle s'arrange avec le prince, cela signifie que je suis libre ; je peux aller à la campagne, retrouver mon père !
(Ariadna)

Et il courut plus loin.

- Je commence à croire aux esprits ! me cria-t-il en se retournant. L'esprit du grand-père Ilarion semble avoir dit vrai ! Ah ! si seulement !
(Ariadna, IX, p. 132)

Donald Rayfield et V. Llewelyn-Smith dans leurs analyses au demeurant intéressantes, s'arrêtent pourtant au seul schéma socio-historique et moral normatif dans l'éducation des jeunes filles, et cette approche nous semble très réductrice.²⁰⁴

Lorsqu'ils disent pour l'un «qu'Ariadna à travers le portrait qu'en fait Šamohin est le reflet de l'apologie du puritanisme » et pour l'autre, «qu'Ariadna est une femme dont la sexualité débridée est une menace pour le bonheur des hommes », il nous semble qu'ils veulent tous deux porter dans leur jugement une sorte de prêche que l'on peut relier à la doctrine tolstoïenne, celle qui s'est fait jour après la parution de *la Sonate à Kreutzer*.

Il nous est apparu, au contraire, que dans ces deux récits Cehov ne met pas en cause en premier lieu le contexte socio-historique, et encore moins la sexualité supposée débridée des jeunes femmes mais leur attitude mensongère qui n'est pas le seul fait des femmes, nous le savons.

Ariadna ment en effet à Šamohin qui ment à son père, Ljubkov ment à Šamoxin pour avoir de l'argent et à son épouse, Krijukov ment également à son épouse, Sokolskij à sa fiancée, puis à son cousin car il fait semblant de repartir alors qu'il reste chez Suzanna qui ment, quant à elle, aux deux hommes et sans doute à tous ceux qui fréquentent sa maison. Il est important de remarquer que cette maison est bien vite assimilée à un lieu de débauche fortement connoté dès le départ puisqu'elle se trouve au

²⁰⁴ D. Rayfield, *Understanding Cechov*, A critical Study of Cechov's Prose and Drama, [*Comprendre Cehov*, Etude critique de la prose et de la dramaturgie de Cehov], London, Bristol Classical Press, General Editor John H. Betts, p. 126, (131).

V. Llewelyn-Smith, quant à elle, dans son ouvrage *Chekhov and the Lady with the dog*, opus déjà cité, p. 25, (125).

milieu d'une distillerie de vodka, où l'on fabrique un poison qui tue le peuple russe. Les mœurs libres de Suzanna ajoutent à cette notion de perdition. La maison a ainsi perdu son âme.

Du grand salon, Krjukov passa dans un petit, puis dans un autre. En chemin, il rencontra trois ou quatre invités qu'il connaissait aussi mais qui le reconnurent à peine. Ils avaient l'air éméché et joyeux. Aleksej les regardait de travers et s'étonnait de voir ces hommes possédant une famille, respectables, éprouvés par le chagrin et le besoin, s'abaisser à cette goguette pitoyable, à bon marché !

- Il y a des lieux, pensait-il, où un homme sobre a envie de vomir tandis que l'esprit de l'homme ivre s'esbaudit. Je me souviens que je ne suis jamais allé sobre ni à l'opérette ni chez les tziganes. Le vin rend l'homme plus bienveillant et le réconcilie avec le vice... (Le boubier, V, p. 377)

Cehov pointe du doigt un problème philosophique et spirituel, celui de la liberté. En effet, l'auteur ne s'attarde pas au fait que les deux femmes ont plusieurs amants, et ce, de façon concomitante, attitude qui, pour lui, ne reflète ni un aspect positif ni négatif des choses, mais une possible recherche de la vérité, un essai pour sortir de la vie d'*avant*.

Que ces récits aient déclenché la désapprobation n'est pas étonnant car ils montrent des femmes empruntant des voies peu communes pour accéder à la liberté. C'est ainsi que Madame Kiseleva se montre assassine et écrit à Cehov une lettre restée célèbre et dont il convient de retranscrire des extraits car la réponse de Cehov est, à nos yeux, encore plus importante.²⁰⁵

²⁰⁵ Lettre de Madame Kiseleva à Cehov, 13 décembre 1886, « Je veux vous dire tout de suite, Cher Anton Pavlovic, que le feuilleton que vous m'avez adressé ne m'a pas plu, mais pas plu du tout, bien que je sois convaincue que peu seront de mon avis. Les lecteurs masculins regretteront terriblement que le destin ne les conduisent pas tout droit vers une femme comme votre Susanna qui pourrait divertir leurs passions débridées ; les femmes l'envieront mais la plus grande partie du public dira : « Ce Cehov écrit hardiment, quel gaillard !... »

Le récit est très bien écrit (...) mais je suis déçue qu'un écrivain de votre qualité, c'est-à-dire bien loti par Dieu, ne me montre qu'une seule chose, « un tas d'ordures ». (...) Le monde regorge de boue, de chenapans et de vauriens et l'impression que l'on fait d'eux n'est pas une nouveauté (...) Donnez-moi une perle pour que dans ma mémoire s'efface toute la boue de ce récit ; de vous, c'est ce que j'exige d'abord. Quant aux autres qui ne sont pas capables de faire la différence entre un homme et des créatures à quatre pattes, je ne les lirai plus... Peut-être aurait-il mieux fallu que je me taise mais je n'ai pu m'empêcher de vous faire savoir mon indignation à vous et à vos minables rédacteurs qui sans aucun état d'âme salissent votre talent. Si j'étais rédacteur, j'aurais, pour votre service, déchiré ce feuilleton... », in *Cehov v vospominanijah sovremennikov*, Cehov v moej žizni, p. 186, (33).

Cehov pourtant si maître de lui-même en toutes occasions, répond assez durement le 14 janvier 1887. Il nous semble très intéressant d'étudier en détail, cette lettre de réponse car elle reflète parfaitement la philosophie de l'auteur, sa préoccupation de fuir le mensonge sous toutes ses formes, de rechercher la vérité, fût-elle désagréable, et revient à témoigner, une fois encore, de son *credo*.

Permettez-moi de montrer les dents en ce qui concerne votre critique... Comme Vous, je n'aime pas la littérature immorale dont vous parlez. En tant que lecteur et citoyen, je m'en détourne mais si vous me demandez un point de vue sincère et honnête, je vous dirais que la question de son droit à exister est toujours ouverte et non résolue...

Je ne sais qui a raison, Homère, Shakespeare, Lopez de Vargas, qui n'ont pas eu peur de se coltiner des tas de fumier ou bien les contemporains avec leurs manières guindées lorsqu'ils écrivent mais qui sont cyniques dès qu'il s'agit de leurs âmes et de leurs vies.

Que le monde fourmille de boue, de chenapans, de vauriens, est totalement vrai. La nature humaine n'est pas parfaite. Mais penser que pour que vive la littérature, il faille transformer les tas de fumier en perles, cela revient à nier la littérature. La littérature se nomme ainsi parce qu'elle dépeint la vie telle qu'elle est. Son but est la vérité absolue...

L'écrivain n'est pas un confiseur, ni un maquilleur, encore moins un amuseur ; c'est un homme lié à la conscience de sa dette et de son devoir... Il se doit d'être aussi objectif qu'un chimiste ; il doit délaisser la subjectivité et savoir que les tas de fumier jouent un très grand rôle dans le paysage, et que les passions mauvaises font autant partie de la vie que les bonnes...

Triste serait le sort de la littérature grande ou petite si on la laissait à la merci de vues individuelles. Ça, c'est le premier point. Le deuxième est qu'il n'existe aucune police qui se sente compétente en matière de littérature. Je suis d'accord sur le fait qu'il ne faut pas lâcher la bride car les chenapans existent même en littérature ; mais que vous le vouliez ou non, la meilleure police en littérature est la critique et la conscience de l'auteur.»

Que reproche-t-on à Cehov dans ce récit, si ce n'est de dénoncer les couardises de la nouvelle société civile ! En effet, sous le couvert de la domination qu'elles exercent, Suzanna et Ariadna soulèvent le couvercle de la boîte de Pandore. Leur cynisme affiché fait ressortir toutes les peurs associées depuis la nuit des temps aux

femmes libres, ces diabesses, ces sorcières, ces serpents, ces tigresses, dont les pouvoirs semblent ténèbres aux hommes.²⁰⁶

Suzanna va plus loin encore dans le déni qu'Ariadna parce qu'elle est juive et que sur elle reposent toutes les calomnies du monde. Ses propres moqueries sur sa race, sur les femmes mariées, sa réflexion sur le même Dieu que tous les hommes doivent avoir, montrent l'abîme de sottises dans lequel s'enfoncent les Russes. Au-delà de l'enfermement, de l'ombre jetée sur son ascendance parce que communément on rend tous les Juifs responsables de la mort du Christ, Suzanna essaie, par sa conduite, de donner envers et contre tout un sens à sa vie. Il est d'ailleurs intéressant de voir qu'une fois encore, Tchekov a placé des paroles essentielles et très modernes dans la bouche d'un personnage féminin.

Veut-il encore une fois installer l'anarchie, le chaos au sein de la société ? Il ne nous le semble pas. Le discours n'est pas simple destabilisation d'un homme ou de plusieurs mais remise en cause du monde, recherche de la vérité non pas seulement pour Ariadna et Suzanna mais aussi pour les hommes, un *mea culpa* collectif.

- *Et que pourrais-je lui dire, hein, pensait Aleksej. Comment puis-je le juger puisque je suis moi-même ici ? (Le borbier, V, p. 378)*

Les deux jeunes femmes ne sont alors pas des contre-emplois à leurs modèles mythiques, bien au contraire. Elles montrent un chemin, et leur libération sexuelle est sous de faux semblants, une recherche spirituelle car elles mettent par leur conduite le monde face à ses propres contradictions.

Leur cheminement n'est ainsi ni révolutionnaire dans le sens où il faut appréhender l'émancipation féminine, ni liée aux forces obscures de l'irrationnel. On peut les dire « pionnières de nouveaux codes culturels dans la mesure où il leur incombe d'inventer, à l'intersection des sphères du social et du privé, une nouvelle manière de vivre qui transcende les catégories traditionnelles » comme le fait remarquer Laure

²⁰⁶ Le paradigme de la femme sorcière, possédée et possédante, vient du Moyen Âge. Il a sévi dans l'histoire, les mœurs, l'imaginaire. Les derniers procès en sorcellerie datent de la fin du XVII^e siècle. En Russie les cas de ????????? (type d'hystérie féminine qui était répandu dans la paysannerie et le monde des petits marchands russes) se poursuivent jusque dans les années soixante-dix du XIX^e siècle, in Christine Worobec, *Possessed : women, witches and demons in Imperial Russia*, [Possédées : les femmes, les sorcières et les démons dans la Russie Impériale], Northern Illinois University Press, 2001, (409).

Troubetzkoy pour d'autres jeunes femmes, mais la démonstration s'applique tout autant aux deux personnages que nous analysons.²⁰⁷

En effet, les deux jeunes femmes, déjà émancipées dans la mesure où elles devisent d'égal à égal avec des hommes, aspirent à autre chose, à un ailleurs plus haut, plus loin, plus pur. Leur apparente effronterie et leur cynisme affiché ne sont que recherche de la vérité, et ce n'est pas tant leur liberté de conduite que Tchekhov met en avant que leur liberté de ton, de parole.

- *Pourquoi me regardez-vous comme cela ? Je vais très souvent à l'église ! Tous les hommes ont le même Dieu. Pour une personne cultivée, ce n'est pas l'apparence qui compte, c'est l'idée... Ce n'est pas votre avis ?*

- *Oui, bien sûr, fit le lieutenant.(...)*

- *Il n'existe pas de beauté qui permette à une femme de racheter sa nullité auprès de son mari.*

- *Voilà qui n'est pas commun ! fit le lieutenant en riant. Vous êtes femme vous-même et si misogyne !*

- *Femme, ricana Suzanna. Est-ce ma faute si le bon Dieu m'a donné cette enveloppe-là ? Je n'en suis pas plus coupable que vous d'avoir de la moustache. Ce n'est pas le violon qui choisit son étui. Je m'aime beaucoup, mais quand on me rappelle que je suis femme, je me prends à me détester. C'est ici que j'ai mes souterrains et mes portes dérobées, dit-elle, en saisissant un petit portefeuille de maroquin. Drôle d'armoire, n'est-ce pas ? Et ce portefeuille contient un quart de ma fortune. Voyez comme il est ventru ! Vous n'allez pas m'étrangler, non ? En réalité quelle bêtise que l'argent dans l'ensemble ! Quelle nullité, et comme les femmes l'aiment ! Vous savez, je suis Juive jusqu'à la moelle de mes os, j'aime à la folie les Schmuhl et les Jankel, mais ce qui me répugne dans notre sang sémite, c'est la passion du profit. On amasse, et on ne sait pas pourquoi on amasse. (Le boubier, V, pp. 364-365)*

Il est cependant une évidence, et nous en sommes parfaitement consciente, que les deux jeunes femmes, en cherchant à ouvrir la voie de la liberté, se rendent prisonnières de cercles non moins opprimants. Le premier est celui de leur oisiveté qui en fait des femmes « *superflues* » et « *non nécessaires* », le deuxième, celui de leur sexualité débridée qui les assimile à des prostituées.

²⁰⁷ Laure Troubetzkoy, « Les femmes pionnières de nouveaux codes culturels », in *Modernités russes 4*, Lyon 2002, pp. 109-116, (329).

Le troisième enfin, celui de leur environnement. Au lieu de s'ouvrir à la vastitude du monde, à la connaissance, elles s'enferment dans des lieux clos, (*la maison au centre de la cour de la distillerie, où les tas de verre brisé jonchent le sol, où l'on voit l'aspect crasseux des hangars couverts de suie et l'odeur étouffante de l'huile empyreumatique, Le Bourbier*), réplique des zones de résidence où les lois gouvernementales commencent à « parquer » les ressortissants juifs en Russie, ou la cabine d'un bateau, d'une chambre d'hôtel, comme si Ariadna se protégeait d'un ennemi qu'elle ne connaît pas.

Elles s'enfoncent ainsi dans un monde de vulgarité alors qu'autour d'elles, *le soleil s'égayé sans souci dans les étoiles du lieutenant, dans les troncs blancs des bouleaux, tout resplendit de la beauté saine et claire d'un jour d'été, et rien n'empêche la verdure jeune et juteuse de frémir gaiement en échangeant des clins d'œil avec l'azur d'un ciel dégagé (Le Bourbier, V, p. 361).*

Elles s'évadent cependant, et ouvrent par leur réflexion une perspective d'intelligence, elles atteignent ainsi un autre cercle qui ne témoigne pas encore de la transcendance mais est recherche d'un ailleurs qui les fait *in fine*, sortir de l'ombre.

5.3. – Un problème d'aliénation

Dans une autre représentation de la femme Tchekov développe sa critique sur le capitalisme et les maux qu'il engendre. Chaque personnage féminin qui est au centre des récits *Une visite de routine*²⁰⁸ et *Au royaume des femmes*²⁰⁹ a hérité d'une grosse entreprise. L'absence due à la mort de leurs pères respectifs pèse d'autant plus que la jeune femme concernée est la victime d'un ordre qui a été organisé par des hommes et pour des hommes. Les pères restent très présents dans le monde de leurs filles par l'intermédiaire des usines qu'ils ont bâties, et chacune d'entre elles vit le concept de capitalisme à travers une position prédominante dans la hiérarchie.

²⁰⁸ P.S.S. *Une visite de routine, Slucaj iz praktiki*, paru dans *Russkaja Mysl'*, kniga XII, décembre 1899.

²⁰⁹ P.S.S., *Au royaume des femmes, Bab'e carstvo*, paru dans *Russkaja Mysl'*, kniga I, janvier 1893.

L'inhumanité du monde dans lequel se passent ses jours les uns après les autres, l'incompréhension du système de profits qui l'opresse parce qu'il ne l'intéresse en rien, placent la femme dans une position intenable.

Les matières qu'on lui a enseignées l'ont préparée à vivre selon certaines valeurs qui sont l'humanité, le don de soi, l'amour des autres... Les usines ne peuvent être à ses yeux que représentation de l'enfer sur terre, et ne sont pour elle que contre-monde à la domination de l'argent, à l'utilisation d'autres êtres vivants pour le seul progrès industriel.

Remarquons que pour poser la question des ravages qu'entraîne le système capitaliste²¹⁰, Cehov a choisi ces deux femmes et non des hommes comme on aurait pu s'y attendre, comme s'il avait senti à quel point les femmes sont des personnages qui permettent de mieux mettre en relief les dangers des changements moraux et psychologiques que font naître les dérives sociales, comme le font remarquer B. Hahn²¹¹ et G. Selge.²¹²

Ces ateliers sombres, lugubres, ces entrepôts et ces baraquements où vivaient les ouvriers, Anna ne les aimait pas ; elle en avait peur. Après la mort de son père, elle n'était allée qu'une seule fois dans l'atelier principal. Les hauts plafonds à charpente de fer, la multitude de roues gigantesques qui tournaient à toute allure, les courroies de transmission et les leviers de commande, le chuintement strident, le grincement de l'acier, les trémulations des wagonnets, le souffle dur de la vapeur, les visages blêmes ou cramoisis ou noirs de poussier, les chemises trempées

²¹⁰ *L'essor industriel de 1890 à 1900*, en millions de pouds (1 poud valant 16,4 kg)

Production	1890	1900
Fonte	56,6	179,1
Charbon	367,2	986,3
Coton	8,3	16
Fer et acier	48,3	163
Pétrole	226	631
Sucre	24,6	48,5

D'après R. Portal, *La Russie industrielle* (1881-1927, Paris, CDU, 1966)

Longueur du réseau ferré (en km)	29 000	53 000
Investissements étrangers dans les sociétés industrielles et bancaires (en roubles-or)	214 000 000	911 000 000

D'après R. Philippon, *La Modernisation inachevée* (1855-1900)

Histoire de la Russie, t.II, Paris, 1974, n Francis Conte, *Les grandes dates de la Russie et de l'U.R.S.S.*, Paris, Larousse, 1991

²¹¹ B. Hahn, *A study of the Major Stories and Plays*, [Étude des récits les plus importants et de la dramaturgie], « Cehov semble avoir compris [...] que les femmes sont les personnages les mieux à même de focaliser sur eux les conséquences morales et psychologiques des changements sociaux », p. 270, (114).

²¹² G. Selge, *Anton Cechovs Menschenbild*, [L'image de l'homme dans l'oeuvre d' Anton Cehov], (140). Pour Selge, „Il n'est pas fortuit que Cehov ait pris à deux reprises, pour représentation de l'homme riche, des personnages féminins héritiers d'usines. Les deux femmes non seulement ne sont en rien intéressées par ces usines, mais il leur manque la capacité à devenir des femmes d'affaires“, p. 43.

de sueur, l'éclat de l'acier, du cuivre et du feu, l'odeur de l'huile et du charbon, et les courants d'air, tantôt très chauds tantôt froids, tout cela lui avaient fait l'effet de l'enfer.

Elle n'était pas allée une seule fois dans les baraquements d'ouvriers. On disait que l'humidité, les punaises, la débauche et l'anarchie y régnaient. (VIII, p. 260)

Anna Akimovna et Liza Ljalikova vivent leur prospérité comme une faute, elle connaissent parfaitement les conditions désastreuses dans lesquelles travaillent les ouvriers de leurs usines et savent aussi à quel point elles sont passives devant cet état de fait.

Toutes deux, encerclées par le monde du profit, rêvent d'autrefois lorsque leurs pères n'étaient pas aussi riches, et que leurs maisons étaient plus humbles. Elles honnissent leur vie d'aujourd'hui et le paradis pécuniaire qui est leur lot.

Ainsi les rêves d'Anna sont-ils peuplés du besoin de redescendre *en bas*, dans le cercle où il fait bon vivre et abandonner ainsi celui *d'en haut*, qui est pour elle, l'Enfer. Elle intervertit la représentation graphique et picturale du *bas* et du *haut*, composée par les peintres depuis la nuit des temps.

Liza a elle aussi, quitté le cercle de l'enfer qui l'entoure et s'enferme dans un autre cercle, calfeutré, chaud et protecteur, sa chambre, cercle de l'autisme et de l'anorexie.

Leurs vies montrent le monde de l'usine qui s'insinue dans leur existence, et en conforme le moindre détail.

On ouvrit les portes de l'usine. De chaque côté on voyait les mesures des ouvriers, les visages des femmes, le linge et les couvertures qui pendaient. « Attention » criait le cocher, mais il ne retenait pas ses chevaux. Puis on aperçut une grande cour sans pelouse où se dressaient des ateliers immenses avec leurs cheminées, les fumées..., des baraques, et sur tout cela, planait un nuage gris, comme si c'était de la poussière. Ici et là, comme des oasis dans le désert, on apercevait des jardinets et les toits minuscules des maisons vertes et rouges qui abritaient l'administration. Le cocher immobilisa soudain les chevaux, et la calèche s'immobilisa devant la maison, récemment repeinte en gris entourée d'une palissade de lilas couverts de poussière et dont le perron jaune sentait la peinture. (Une visite de routine, X, p. 75)

Au centre, la maison grise, le perron jaune, la barrière de lilas couverts de poussière, sont pour prison pour la jeune Liza.

La couleur grise, couleur fétiche dans l'œuvre pour décrire le monde de non espoir, est relayée par le vert et le rouge dont l'addition donne aussi le gris et recouvre les maisons de l'administration dont les perrons sont soulignés de jaune, ce jaune²¹³ qui couvre aussi les planchers de la maison d'Anna et donne un tableau d'une tonalité froide et morbide.

Autour, le spectacle est désolation extrême, sa verticalité et la hauteur inhérente, apportent agression et maléfice, sont au même titre, enfer et intervertissent eux aussi, la représentation picturale dans l'imaginaire collectif : ce sont les cheminées de l'usine, pics de fer et fumées pointés vers le ciel, les fenêtres des logis ouvriers, yeux malveillants du diable qui épient la promenade du docteur, les lourdes portes dont la herse ferment l'accès à la maison-forteresse.

Les deux jeunes femmes sont ainsi recluses. Anna, qui cherche à s'évader, sombre dans le populisme, celui de la marche vers le peuple, qui ne lui apporte que déceptions, solitude et désespérance alors qu'elle en attendait un contact chaleureux.

- *Ah ! la misère ! soupira-t-elle. Nous faisons de bonnes œuvres aussi bien les jours de fête que les jours ordinaires, et rien ne s'arrange. Il me semble que cela ne sert à rien d'aider des êtres comme ce Calikov.*
- *Évidemment, ça ne sert à rien, acquiesça Pimenov. Tout ce que vous lui donnerez, il le boira. Maintenant, le mari et la femme vont passer la nuit à se battre pour s'arracher l'argent, dit-il en riant.*
- *Oui, il faut reconnaître que notre philanthropie est inutile, ennuyeuse et ridicule. Mais avouez aussi qu'on ne peut pas rester les bras croisés, qu'il faut faire quelque chose. Par exemple, que faire avec des Calikov ?*
(*Au royaume des femmes*, VIII, p. 267)

Liza s'enferme.

Korolev comprit que Liza, la malade, avait vingt ans. Elle était la fille unique de Monsieur Ljalikovoï et héritière de la fabrique ; cela faisait longtemps qu'elle souffrait et était soignée par de nombreux médecins. Toute la nuit précédente, elle avait eu des crises d'arythmie cardiaque et personne n'avait dormi ; tous avaient craint qu'elle ne meure (...)

²¹³ À partir de Dostoïevskij, le jaune est connu dans la littérature russe pour son aura maléfique. « C'est la couleur de la mansarde de Raskol'nikov qui se situe dans le Petersbourg rongé d'une sinistre lèpre jaune sale. C'est aussi le jaune de la carte d'infamie de Sonja. Jaunâtres sont également les papiers peints de la jeune prostituée. Jaunes encore sont les papiers peints du logis de la vieille usurière, et ses meubles, et les cadres de ses tableaux, et la fourrure miteuse qu'elle porte. Baigné de jaune lunaire mystérieux est le même appartement lors du cauchemar du crime répété », in Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1978, p. 521, (278).

Ils se rendirent à son chevet. C'était une adulte ou presque ; elle était grande, mais pas belle et avait les mêmes petits yeux que sa mère, le même bas du visage assez large, elle n'était pas coiffée, et dès la première minute où il la vit, Korolev eut l'impression qu'elle était une créature malheureuse que par pitié on tenait au chaud ici et qu'on mettait à l'abri sans croire qu'elle était l'héritière d'une fabrique faite de cinq ateliers immenses. (Une visite de routine, X, p. 76-77)

Tragédies antiques qui respectent l'unité de lieu, de temps et d'action, les deux récits enferment les jeunes femmes dans les cercles de la pitié et de la crainte. Aux trois cercles formés par elles-mêmes, les maisons où elles habitent et l'environnement hostile de leurs usines, elles substituent les cercles de leur malheur, de leur incapacité à vivre, mais aussi d'un besoin de domination feutrée, certes, mais patente. Leurs réactions font en effet, souffrir leur entourage et il est ainsi, in fine, main mise sur autrui sans en avoir toutefois l'apparence.

Lorsqu'Anna cherche à rompre sa solitude, ce n'est pas en s'intéressant de près aux affaires de l'usine, en prenant plus au sérieux ses activités bénévoles et charitables, c'est en voulant se jeter dans un mariage arrangé par ses soins.

Toutes ces conversations donnèrent soudain à Anna, l'envie de se marier, une envie puissante, jusqu'à l'angoisse. Elle se sentait prête à donner la moitié de sa vie et toute sa fortune pour pouvoir se dire qu'à l'étagé il y avait un homme plus proche pour elle que le monde entier, un homme qui l'aimait et s'ennuyait d'elle. (Au royaume des femmes, VIII, p. 274)

Elle imagine ainsi que cet époux, Pinenov, ouvrier même s'il est un chef d'atelier, homme *d'en-bas*, pourrait lui redonner le monde *d'en-bas* dont elle garde la nostalgie.

Même si Cehov²¹⁴ ne partage pas les vues défendues par Strindberg en ce qui concerne les femmes, c'est une nouvelle *Mademoiselle Julie* qu'incarnerait Anna. L'envie de ne plus être *en haut*, ne veut pas dire cependant qu'elle veut véritablement

²¹⁴ Dans son livre, *L'île de Sahalin*, [*Ostrov Sahalin*], Cehov loue tout d'abord le talent de Strindberg. Puis il le compare à Tolstoï dans sa façon d'envisager les relations homme-femme. Il se moque alors de la position que prend l'auteur de *Mademoiselle Julie*. Le personnage créé par Strindberg indispose Cehov dans la mesure où il se corrompt parce qu'il a des relations avec un valet, car Julie ne veut pas descendre de son statut de femme de bon milieu. Julie devient alors source de chaos. Cette approche restera toujours suspecte à Cehov, (10).

être *en bas*, là où vit Piménov précisément. Car dès qu'*en bas*, on parle trop ou trop vite, Anna se réfugie *en haut*. Il est important aussi de remarquer que bien qu'Anna donne l'impression de mépriser sa fortune, elle ne peut s'en passer. En effet, elle pense l'utiliser dès qu'il s'agit de trouver un mari, faisant montre de ce qu'elle est déjà ou corrompue ou naïve au point de penser qu'elle peut acheter le bonheur.

- *Maintenant, cela m'est égal : je veux bien épouser un homme du commun*
- *Et voilà qui serait parfait ! Quel gaillard tu pourrais t'offrir alors !*
- *Eh bien, veux-tu épouser Piménov ?*
 - *D'accord, arrange-moi ça avec Piménov. Sérieusement, arrange-moi ça, dit résolument Anna en frappant la table. Je te donne ma parole que je l'épouserai.*
 - *Tu le jures ?*

Anna eut soudain honte de ses joues brûlantes et de tout ce monde qui la regardait, elle mêla les cartes sur la table et s'enfuit de la pièce. Pendant qu'elle montait l'escalier en courant, et plus tard, lorsqu'elle fut arrivée en haut et s'assit au piano dans le salon, un grondement continua à lui parvenir du rez-de-chaussée, on eût dit le bruissement de la mer.

Ce fut alors pour la première fois de la journée, qu'elle comprit clairement que tout ce qu'elle avait pensé et dit de Pimenov et d'un mariage avec un simple ouvrier n'était que sornettes, bêtise et excentricité. Pour se persuader du contraire, pour vaincre sa répugnance, elle voulut se rappeler les mots qu'elle avait prononcés à dîner, mais elle ne les retrouvait plus ; la honte de ses pensées et de ses actes, la crainte d'avoir peut-être dit aujourd'hui un mot de trop et le dégoût de sa propre pusillanimité la troublèrent profondément. Elle prit la bougie et en hâte, comme si quelqu'un la poursuivait, descendit au rez-de-chaussée, y réveilla Spiridonovna et se mit à l'assurer qu'elle avait plaisanté. (Au royaume des femmes, VIII, p. 296)

Liza (*Une visite de routine*) est elle aussi solitaire dans la maison au fond de l'usine. De la vie, elle ne connaît rien car jusqu'ici, elle s'est cadenassée, emmurée, enfoncée dans la maladie. Sa révolte est une nouvelle façon d'exister. Dans sa chambre plongée dans la pénombre et coupée ainsi des bruits extérieurs, elle se tait et ne communique plus avec quiconque sinon par les larmes qu'elle ne peut maîtriser.²¹⁵

²¹⁵ Le latin dispose de deux mots dire le silence : *sileo* (je suis dans le silence) et *taceo* (je me tais). Dans le premier cas, il n'y a rien qui puisse être dit, c'est le silence de la pulsion, ou de la jouissance. Dans le second, il y a une chose à dire, mais on doit la cacher. Pour schématiser, on peut avec Freud voir dans le premier l'empreinte de la mort (le silence, qui alors est le refoulement lui-même, exclut le sujet du monde humain, et dans le second, la trace de la vie (dans une romance sans parole, le silence est le résultat du refoulement séparant ce qui est dit de ce qui ne l'est pas). Michel Schneider, « Que dit la femme ? » in *Prima Donna opéra et inconscient*. Paris, Editions Odile Jacob, 2001.

A cet instant, on apporta une lampe et la malade grimaça sous l'effet de la lumière, se couvrit soudainement le visage de ses mains et éclata en sanglots. L'impression de malheur et de malchance qu'elle donnait disparut tout à fait. Korolev ne remarquait déjà plus ses petits yeux ni la partie inférieure de son visage ; il découvrait une expression de douce souffrance, qui était très touchante et raisonnable, et il lui sembla qu'elle était svelte, féminine, et simple. Il voulut la réconforter non pas avec des médicaments, ni par des conseils mais par de douces paroles.(Une visite de routine, X, p. 77)

Deux femmes se tiennent à son chevet. La mère, surprotectrice, l'étouffe, l'empêchant de vivre et de grandir. La cage qu'elle forme de ses bras répète l'enfermement des bâtiments qui entourent la maison et lui barre le chemin qu'elle devrait prendre, les espaces qu'elle devrait parcourir pour sortir enfin de l'enfermement dans lequel la jeune fille se complaît.

Sa mère l'étreignit. Que de désespoir, de souffrances sur le visage de la vieille ! Elle l'avait nourrie, élevée, toute sa vie elle avait fait ce qu'il fallait pour lui enseigner le français, la danse, la musique, avait pris des professeurs, les meilleurs docteurs, une gouvernante et maintenant elle ne comprenait pas ces larmes, le pourquoi de ce chagrin... (X, p. 78)

La gouvernante, sorte de marâtre, est là aussi. Elle « gouverne » et tient la place du père défunt. Elle est devenue l'intermédiaire incontournable et a pouvoir de vie et de mort. C'est elle qui donne les gouttes de « potion de muguet », (*landyševye*), qui devraient apporter la guérison et ne sont que dérisoire *placebo*, c'est elle qui s'adresse au docteur directement, prend les choses en mains pour le meilleur mais surtout pour le pire. C'est elle enfin qui résiste à tous et à tout, heureuse de ce que d'autres travaillent pour lui donner son quotidien, (*Hristina Dmitrievna mangeait avec appétit du sterlet et buvait du madère*), malgré la mauvaise nuit et les nouvelles inquiétantes que suscite la santé de *Liza*...

Ici, pensa le docteur, il n'y en a qu'une qui se sente bien, c'est la gouvernante, et la fabrique travaille à son bonheur. Mais on a l'impression qu'elle est un prête-nom. Le pire, c'est qu'ici tout se fait pour qui, pour le diable.

Et il se prit à penser au diable dont il niait l'existence, et regarda les deux fenêtres où l'on voyait briller le feu. Il lui semblait que de ces deux énormes yeux, le diable lui-même le regardait, cette force mystérieuse

qui était maître de la situation qui prévalait entre les forts et les faibles, que l'on ne pouvait en rien atténuer. (Une visite de routine, X, p. 79)

Liza Ljalikova a elle aussi, perdu ses marques, et n'obtient respect et compassion qu'en trichant, en mentant, en voulant être malade. Sa vie vécue comme une souffrance lui fait préférer la chaleur sombre de la chambre, nouvelle cavité utérine où elle peut dormir sans avoir à affronter la réalité.

Je suis seule. J'ai ma mère, je l'aime, mais je suis de toute façon seule. La vie est si compliquée... Les solitaires lisent beaucoup, mais ne parlent pas beaucoup et écoutent encore moins, la vie pour eux, leur est secrète ; ce sont des mystiques et voient souvent le diable là où il n'est pas. La Tamara de Lermontov était elle aussi solitaire et elle a vu le démon. (Une visite de routine, X, p. 83)

Aux trois cercles topographiques qui l'entourent, celui de la maison, de l'usine et de l'espace qu'elle ne peut en rien briser, elle substitue ceux de l'anorexie, de l'autisme, de l'ombre où elle a décidé de passer ses jours, faisant preuve d'un esprit de domination hors du commun car - on le tient pour certain à notre époque après les récentes découvertes de la médecine psychiatrique - elle éprouve une impression de pouvoir car elle focalise toutes les attentions.

Liza est ainsi entre deux mondes : celui de la vie et celui de la mort, de la raison et de la déraison.

Cehov mêle alors folie et mort et tel un équilibriste, épèle les rages et les désirs qui tapissent le cœur de son personnage policé et transi. Il rejoint Freud pour qui « le mutisme doit être compris comme une représentation de la mort. »²¹⁶ Et pour échapper précisément à la mort apparemment souhaitée, c'est à Korolev, le médecin venu de Moscou, qu'elle se livre. Il est particulièrement amusant de remarquer que ce docteur recommande le mariage comme remède, faisant montre par là même qu'il n'est en rien révolutionnaire dans le choix de ses thérapies.

- Bien, pour quelles raisons pleurez-vous ? dit-il tendrement. Il n'y a rien au monde qui vaille la peine de pleurer de la sorte. Bon, il ne faut plus pleurer, vous n'allez plus pleurer...

²¹⁶ S. Freud, « Le thème des trois coffrets », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 210, (292).

*Ce faisant, Il se disait en son for intérieur :
- Il serait temps de la marier. (X, p. 78)*

Dans l'esprit de Liza, envahi par la confusion, le rêve se heurte à la réalité. Ayant mis le monde à l'envers, ce n'est pas à Dieu que la jeune fille demande secours. Non, elle s'exalte et ne désire que l'aide du Démon de Lermontov, celui dont le « regard tue l'espoir » et dont le baiser assurerait sa mort, ce qui sous-entend qu'elle n'est plus capable d'une quelconque distanciation, ce qui lui fait confondre réalité et fiction.

Avec une candeur extrême, une réserve silencieuse et une confiance totale en lui, elle prie pour la venue de ce Démon et ne se rend pas compte qu'il est en elle-même dans sa manière de refuser ce qui lui a été donné.

Vous êtes propriétaire d'usine, vous êtes riche et malheureuse, vous n'êtes pas sûre de votre droit et maintenant vous ne dormez pas. C'est vrai que c'est bien mieux que si vous étiez heureuse, dormiez profondément et pensiez que tout vous est dû. Vous avez des insomnies, c'est bon signe. Cette conversation n'aurait pas pu avoir lieu du temps de nos parents ; la nuit, ils ne parlaient pas et dormaient profondément mais nous, à notre génération, nous dormons mal, nous parlons et voulons savoir si nous avons raison ou tort. Nos enfants et petits-enfants n'auront pas de problème à résoudre cette question. Tout aura été résolu. Tout sera clair pour eux. La vie sera belle, dans cinquante ans, ce qui est malheureux, c'est que nous n'y serons plus. Ce serait intéressant de voir cela. (Une visite de routine, X, p. 84)

Et Cehov de faire un dernier clin d'œil en plaçant les premiers pas de la jeune Liza, le dimanche, *voskresen'e*, dont la racine russe est la même que dans le substantif résurrection, *voskresenie*, et qui rappelle par son étymologie la sortie du Christ hors du tombeau le troisième jour après sa mort.

Cehov suggère la renaissance dont chaque être vivant est capable dès lors qu'il en a l'intention. Ce n'est plus vers le Démon que se tourne Liza mais bien vers la lumière, celle que chaque être humain a en soi, et qu'il se doit de chercher jour après jour. La jeune femme échange sa vie d'*avant* contre une sagesse que seul peut posséder celui qui est né deux fois, celui qui venu à bout d'une crise existentielle et est désormais conscient qu'il lui appartient de rechercher la lumière, thème que Cehov avait déjà abordé dans le personnage de Sonja (*Oncle Vanja*).

Liza était vêtue de sa robe de fête blanche, elle avait une fleur dans les cheveux, elle était pâle, languide ; elle le regardait comme la veille au soir, de ses yeux tristes et intelligents, mais elle souriait, parlait avec une expression qui semblait vouloir dire quelque chose d'une importance particulière qui serait destiné à lui seul. On pouvait entendre chanter les alouettes, tinter les cloches. Les fenêtres des usines scintillaient joyeusement et en chemin vers la gare, Korolev ne se souvint plus ni des travailleurs, ni du démon mais pensait que le temps était peut-être proche où la vie serait aussi lumineuse et joyeuse que cette paisible matinée dominicale. (X, p. 85)

Ljubov' Ranevskaja, (*La Cerisaie*), est, quant à elle, un des types de domination feutrée les plus intéressants que l'on puisse rencontrer dans la littérature. Ljubov' a épousé, pour son malheur, un homme joueur. La mort de son fils dans la rivière qui cerne la propriété l'a déséquilibrée psychologiquement et a fait d'elle une femme vaincue, errant dans le monde à la suite d'un amant volage qui de Paris réclame sa présence par le biais de télégrammes quotidiens d'abord minutieusement déchirés puis lus avec un ravissement avide et douloureux.

Pour cet homme malade, elle a loué une villa à Menton, puis s'en est allée à Paris vivre au dernier étage d'un immeuble, proche de celui des domestiques, ce qui montre sa déchéance sociale. Ljubov' a quitté le cercle d'en *haut* pour vivre dans celui d'en *bas*, bien qu'il se situe au cinquième étage d'un immeuble parisien, là où précisément loge la domesticité. Ljubov' est ainsi une parfaite allégorie de la servitude.

Pour continuer cependant à tenir son rang, elle revient en Russie, dans sa chère cerisaie et c'est là que nous la rencontrons. Victime du sort, elle s'exalte alors devant nos yeux, tandis qu'elle foule à nouveau le sol de sa maison natale, revoit sa chère armoire, à l'instant où elle embrasse son frère avec qui elle partage tous ses souvenirs.

La chambre des enfants. Comme je l'aime, comme elle est jolie ! J'y couchais quand j'étais petite... (Une larme) 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 !... (La Cerisaie, acte 1, XIII, p. 204)

Passant du rire aux larmes, Ljubov' contemple et s'agite, confond membres de sa famille et meubles, embrassant ces derniers sans donner une seconde d'affection à sa fille Varja qu'elle n'a pas vue depuis cinq ans, elle dévoile ainsi la faiblesse de son caractère, sa nonchalance replendissante et impudique, sa langueur peureuse, débonnaire et incontinent que nous aimons tant et pour laquelle nous ressentons une si grande indulgence. Ljubov' en effet, semble n'avoir connu que le malheur, le lyrisme de ses paroles, sa gestuelle désordonnée montre un être qui est cassé par la vie.

Hier encore j'avais beaucoup d'argent et aujourd'hui, il n'y a presque plus rien. La pauvre Varja par économie, nourrit tout le monde de soupe au lait ; à la cuisine on ne donne aux vieux que des pois secs, et je dépense mon argent à tort et à travers...(Son porte-monnaie roule, de l'or roule). Bon ! les voilà qui s'échappent.

Mes fautes, les voici ! J'ai toujours jeté l'argent sans compter, comme une folle.

Un passant. – Mademoiselle, daignez donner trente kopeks à un Russe affamé...

Tenez, prenez. Je n'ai pas de pièce d'argent, ça ne fait rien, voici de l'or...

Varja, effrayée. – Ah ! mère, à la maison, les gens n'ont pas à manger et vous lui avez donné une pièce d'or.

Ljubov'. – Que faire, je suis stupide ! À la maison, je te remettrai tout ce que j'ai. Ermolaj Aleksejevic, vous me prêterez encore ? (La Cerisaie, acte 2, XIII, p. 218)

S'en tenant à l'étiquette, elle accepte pour la parade, dettes et hypothèques. Son plaisir et son dilettantisme la flattent, elle se cramponne à ses privilèges d'oisiveté, elle n'imagine qu'un seul recours pour maintenir son train de vie, vendre, encore et toujours vendre, son patrimoine, ses forêts, à n'importe quel prix, à n'importe qui, même si elle s'en défend. Il a été ainsi très facile à la critique soviétique d'associer Ljubov' à un parasite.

Au plus fort de la tourmente, Ljubov' ne pense qu'à faire venir *le petit orchestre juif, quatre violons, une flûte et une contrebasse*, pour organiser une sauterie... Dans le salon, on ne rêve que « *promenade par couples, quadrille, grand rond* »...

Ljubov' danse avec l'étudiant Trofimov alors qu'on procède à la vente de la Cerisaie²¹⁷... et ne fait rien pour la protéger, elle aime *cette maison où ont vécu ses parents, son grand-père. Elle aime cette maison, elle ne conçoit pas la vie sans elle, et s'il faut la vendre, qu'on la vende avec elle... c'est ici que mon fils s'est noyé.* (*La Cerisaie*, acte 3)

Tous ont peur de la vente car elle précipite leur vie dans l'inconnu. Tous ceux qui dépendent de la cerisaie tremblent sans croire qu'un pareil cataclysme peut arriver. Et lorsque la catastrophe arrive, tous sont anéantis. Un seul devrait être heureux, Lopahin, le nouveau propriétaire, *l'ancien petit paysan que l'on fouettait, qui savait à peine lire, qui l'hiver courait pieds nus, et qu'on ne laissait pas entrer dans la cuisine.*

Lopahin. - C'est moi qui l'ai achetée ! Attendez, messieurs, je vous en prie, tout se brouille dans ma tête ; je ne puis parler. (Il rit)
J'ai acheté le domaine où mon père et mon grand-père étaient serfs... Je rêve... Eh ! musiciens, jouez, jouez ! Je désire vous entendre ! Vous viendrez voir comme Ermolaj Lopaxin met la hache dans la cerisaie, comme les arbres tombent par terre. Nous bâtirons des maisons de campagne et nos petits-fils et arrière-petits-fils verront ici une vie nouvelle !... Musique, joue !

L'orchestre joue, Madame Ranevskaja, effondrée sur une chaise, pleure amèrement.

Mais son bonheur est de courte durée. Les larmes, l'anéantissement de Ljubov' qui comprend enfin que la cerisaie est vendue à un ancien domestique, cassent en cet homme la fierté mêlée de vanité d'être le nouveau propriétaire :

²¹⁷ Dans ses mémoires, Stanislavkij raconte comment « Cehov insistait avec gourmandise sur le titre de sa pièce. Selon lui, il ne fallait pas comprendre VEEšnevyj sad qui fait porter l'accent tonique sur la première syllabe mais VišnJOvyj Sad qui fait porter l'accent sur la deuxième syllabe. La différence sémantique était essentielle à ses yeux, car la première version signifie un verger dont l'intérêt repose sur le seul profit, valeur mercantile et éternelle, alors que la deuxième version, est éphémère ne plaît qu'à des esthètes revenus de tout et qui s'inclinent cependant devant tant de beauté et pensent que c'est un crime d'abattre une telle merveille même si le profit rend nécessaire un tel acte », in K.S.Stanislavkij, *Moja Žizn' v iskusstve*, Moskva, 1962, pp. 327-328, (340).

Pourquoi aussi, pourquoi ne m'avez-vous pas écouté ! Ma pauvre, ma chère, il n'y a plus à y revenir ! (Les larmes aux yeux) Ah ! si cela était déjà du passé ! Si notre vie, si désordonnée, si malheureuse, pouvait un peu changer...(La Cerisaie, acte 3, XIII, p. 240)

Anja est la seule qui se réjouisse de l'autre vie qui va commencer, celle que promet Trofimov. Tous les autres, par l'incompétence, l'étourderie, l'égoïsme feutré de Ljubov', entrent dans un *no man's land* dont ils ignorent les secrets.

Gaev part travailler à la banque et même *s'il est apaisé, s'il se sent gai après, alors qu'il souffrait, qu'il s'agitait avant*, (acte 4) il y a fort à parier que sa joie va vite disparaître. Nous le voyons continuer ses parties de billard imaginaires qui restent peu compatibles avec une réussite à la banque...

Varja, la fille adoptive, *assise sur le plancher, la tête appuyée sur un paquet, sanglote doucement* (acte 4). Devant elle, Ljubov' parle amour, mariage, vie de femme alors qu'elle connaît pertinemment l'enfermement quasi monastique dans laquelle a vécu Varja, tendue dans l'attente de la demande en mariage de Lopaxin restée en suspens car il aime Ljubov' depuis qu'elle l'a soigné lorsqu'il était adolescent. Chassée de la maison, Varja ne peut retenir ses larmes avant de partir se placer comme gouvernante chez les Ragulin.

Firs est tout simplement oublié, non par Ljubov' elle-même qui s'est enquis de ce qu'il était devenu mais par le nouveau propriétaire, preuve évidente qu'il n'est pas un vrai maître à l'ancienne.

Du début à la fin de la pièce résonne le leitmotiv que Ljubov' n'a pas changé dans sa façon de voir les événements, de construire sa vie, de suivre ce qui pour elle est vérité. Ainsi sa manie de jeter l'argent par les fenêtres n'est-elle pas répétition de l'attitude de son mari dispendieux mais bien défaut personnel. Elle est, elle-même, une joueuse qui se damne et damne les autres, dès qu'il s'agit de roubles et de kopeks. Elle ne résiste pas à l'argent et ne se prive pas de prendre celui qu'a envoyé la riche tante pour sauver la Cerisaie...

Varja – Mère est toujours ce qu'elle était ; elle n'a pas du tout changé ; si on la laissait faire, elle donnerait tout ce qu'elle a.

Gaev. – C'est vrai. (Un silence) Si dans une maladie on prescrit beaucoup de remèdes, c'est que la maladie est incurable. (...) D'abord Ljuba 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. (La Cerisaie, acte 1, XIII, p. 204)

Dans sa hâte de repartir pour Paris, nous fait remarquer Joseph Conrad,²¹⁸ « Ljubov' omet de faire la pause traditionnelle que font tous les Slaves avant de partir en voyage, et qui consiste à s'asseoir un moment avec ceux qu'ils laissent derrière eux. Ce rituel est dans la conscience collective une façon d'écartier le péril, que les orientaux nomment le mauvais œil, tout autant pour ceux qui restent que pour ceux qui partent et ainsi leur assurer un retour sans histoire. »²¹⁹

Ainsi Ljubov' manque-t-elle au bon déroulement des adieux et faillit-elle à la tradition. Cette maladie qui la condamne aux yeux de son entourage, n'est cependant pas méchanceté pure et simple mais incapacité à voir les choses du point de vue des autres, manque de charité évident sous des dehors charitables. Ljubov' est ainsi un être égoïste, égocentrique et irresponsable, et sous l'apparence d'une perpétuelle victime de tragédie, elle est un vrai petit bourreau.

Lorsqu'elle court vers son amant de Paris, (*cette pierre au cou qu'elle aime avec qui elle coule et sans laquelle elle ne peut vivre*, acte 3), c'est dans l'ombre d'elle-même qu'elle se réfugie, là où il n'est plus de vérité. (*Quelle vérité ? Vous voyez où est la vérité et où est l'erreur ?...moi, j'ai comme perdu la vue ; je n'y vois plus rien...* acte 3)

C'est dans la rivière qui clôt la propriété que la vie de Ljubov' a commencé à se perdre. Au-delà du symbole esthétique, l'eau a été principe éthique, frontière de l'*avant* et de l'*après*, de l'*ici* et du *là-bas*, de la souffrance ressentie et de celle que l'on fait aux autres, du bien et du mal entremêlés à jamais.

En quittant la cerisaie, Ljubov' a ainsi traversé la frontière pour aller vers ce qu'elle croyait être une nouvelle chance. Sa démarche est fuite en avant, nouvelle chute

²¹⁸ Joseph L. Conrad, University of Kansas, Lawrence, Cechov's 'Cherry Orchard' – the cultural subtext », in Anton P. Cechov, *Philosophie und Religion in Leben und Werk*, die Welt der Slaven, hrsg. Verlag Otto Sagner, München, 1997, pp. 521-528, (186).

²¹⁹ P.S.S., *Verocka* paru dans *Novoe Vremja*, n° 3944, 21 février 1887, «*Asseyons-nous, dit-elle, s'asseyant sur un des rondins de bois. Juste avant le départ, avant de se séparer, tous les hommes et femmes présents ont l'habitude de s'asseoir.* »

où elle ne connaît pas le pardon, et consiste à suivre une vérité subjective sans penser à quiconque autour d'elle.

Ljubov' est dorénavant en exil sur terre, en exil d'elle-même, de ses rêves, et par son enfermement intérieur, elle condamne tous les siens, frère, enfants, serviteurs à un exode, exil extérieur qui ne les mène en rien vers la Terre Promise, ne les libère pas de l'esclavage et les place au contraire dans une autre captivité.

Cehov nous montre combien la domination n'est pas une question purement sociale due aux conditions historiques. En se plaçant systématiquement d'un point de vue épistémologique, il prend à contre-pied les tenants de l'école réaliste qui dénoncent les méfaits de la société sur les individus. Il met en avant la domination feutrée, celle que l'on n'attendait pas sous les traits de jeunes et frêles femmes, et qui est cependant effective, et en cela, il est un très grand novateur.

En voulant se sauver, en voulant sortir de l'ombre qui les accable et trouver leur vérité, Ljubov', Anna et Liza, sans que quiconque y prenne garde, passent sous nos yeux du rôle de victime à celui de bourreau. En faire des êtres méchants à côté d'autres qui seraient bons, n'est cependant pas le propos de l'auteur, nous le savons. Son dessein est de montrer à quel point, jusqu'à ce jour, ces femmes se sont trompées.

CHAPITRE SIX

Une histoire de transgression

Cehov, nous le savons, connaît et refuse les mainmises idéologiques de toutes sortes qui imposent une manière définitive de voir ou d'agir. Il pressent en effet la faillite des systèmes de pensée et des religions dogmatiques qui imposent obéissance en tout, véritables utopies qui consistent à enfermer la vie dans des cadres inamovibles et intouchables, incompatibles dans sa *Weltanschauung*, avec le genre humain. Vivre seulement selon la tradition qui ne fait que répéter ce que l'on a fait jadis est pour lui signe de mort, retour en arrière stérile et porteur des plus grandes catastrophes.

Il ne supporte pas ce qui peut écraser l'individu, tant sur plan moral que spirituel. Il s'insurge contre la mesquinerie des habitudes qui sclérosent, les vieilles rancunes et les sentiments médiocres petit-bourgeois qui derrière des alibis permettent d'accepter la compromission, la soumission à des normes, à des conformismes. Le besoin de repousser la limite, de vouloir aller plus loin qu'on ne l'avait permis, au delà des choses, des lois, des contraintes, autrement dit, la tendance à la transgression, est ainsi un des thèmes qui accompagne l'œuvre.

Nous avons remarqué que l'absence de châtement dûment infligé par la justice divine ou la mise au ban des infamies marque les textes de Cehov, contrairement à tout ce qui a été écrit jusqu'alors dans la littérature russe. Il n'est point pour les jeunes femmes adultères d'urgence à se jeter sous un train pour en finir avec une vie compromise et perdue et ainsi retenir à tout jamais un amant devenu moins assidu. Il n'est pas besoin de se perdre dans les tourbillons de la Volga parce que comme

Catherine, ce rayon de lumière dans le royaume des ténèbres,²²⁰ on a offensé la toute puissance despotique qu'incarne la belle-mère en acceptant un rendez-vous avec un homme autre que son mari.

L'envie de franchir la barrière des conventions vient aux femmes tchékhoviennes dans un sursaut de vérité que certaines recherchent de toutes leurs forces sans être bien souvent capables de la nommer.

Dans ce besoin de transgression, l'auteur ne nous convie cependant pas à une quelconque prise de position *pro* ou *contra*. Il nous montre pourquoi et comment un être oublié, humilié, nié, parvient à sortir de sa mélancolie dévastatrice pour faire front.

Nous avons vu combien il est difficile pour la jeune femme de franchir la frontière.

C'est à l'occasion d'une rencontre, véritable bouleversement physique et psychologique que cette jeune femme pose un autre regard sur le monde. Dans un élan dont elle ne soupçonne pas l'ampleur, elle prend sa vie en main à l'insu de son père et dans le plus grand secret. Dans cette histoire de transgression d'un *diktat* quel qu'il soit, elle accomplit une démarche dont elle ignorait tout jusqu'à ce jour.

²²⁰ Ostrovskij, *L'Orage, Groza*, Théâtre d'Ostrovskij, Paris, L'Arche, 1966, texte français de Génia Cannac, p. 21, (338).

6.1. La quête d'un ailleurs

Lorsqu'en 1903, un an avant sa mort, et deux ans avant la première révolution, Cehov prend pour centre de son dernier récit *La Fiancée*, une jeune fille qui rompt ses fiançailles,²²¹ il écrit une histoire qui peut paraître explosive. En effet, il n'est pas encore si courant, en ce début de siècle, de rompre ses fiançailles sans raison valable et encore moins pour reprendre des études et ainsi espérer un avenir hors des sentiers battus. C'est en effet une vie en rupture violente et irréversible, une aventure chaotique qui donne naissance à une femme nouvelle que l'écrivain se propose de traiter dans ce texte.

La jeune Nadja, fiancée, décide pratiquement du jour au lendemain de ne plus se marier alors qu'elle a espéré ce jour depuis sept années... pour poursuivre d'hypothétiques études dans la capitale. Le cheminement de cette jeune fille ne peut que faire parler les mauvaises langues qui veulent voir en Cehov un écrivain engagé dans la lutte qui se joue désormais à ciel ouvert en Russie²²².

Ce n'est pas cependant pour faire le constat de ce qu'un passé privé de liberté et un présent sans futur bien défini peuvent avoir de conséquences funestes mais pour montrer à ses lecteurs comment une existence normative bascule du jour au lendemain, non pas sur un coup de tête mais à la suite d'un processus long et lent, secrète alchimie

²²¹ P.S.S., *La Fiancée, Nevesta*, paru dans *Žurnal dlja Vseh*, n° 12, 1903.

²²² V.V. Veresaev, A.P. Cehov, «- Anton Pavlovic, ne tak devuški uhodjat v revoljuciju. A takie devicy, kak vaša Nadja, v revoljuciju ne idut. » Glaza ego vsgljanuli s surovoju nastorožennost'ju. «- *Tuda rasnye byvajut puti* », [Anton Pavlovic, ce n'est pas ainsi que les jeunes filles font la révolution. Des jeunes filles telles que votre Nadja ne deviennent pas révolutionnaires. » Les yeux de Cehov nous regardaient avec une expression sévère «*Il existe mille et une façons d'être révolutionnaire* »], in *Cehov v vospominanijah sovremennikov [Cehov dans les souvenirs de ses contemporains]*, Moskva, 1954, (174).

« Dès 1848, dans le Manifeste du parti communiste, Karl Marx et Friedrich Engels soulignent le problème du statut de la femme. «*Avec l'abolition du régime actuel de production disparaîtra la communauté des femmes qui en découle, c'est-à-dire la prostitution officielle et non officielle* ». On pourrait multiplier les citations analogues tirées des textes canoniques des pères fondateurs du marxisme, notamment *Des Origines de la famille, de la propriété privée et de l'Etat* d'Engels (1884). Toutes tendent vers le même constat : l'émancipation des femmes passe par l'abolition de la propriété privée. Sous le socialisme et *a fortiori* sous le communisme, les femmes se libéreront non seulement de l'exploitation du capital, mais de « *l'esclavage domestique* » comparé par Engels à une lutte des classes : « *L'homme est le bourgeois ; la femme a le rôle du prolétaire.* »

Les relations entre les hommes et les femmes, perverties sous le capitalisme par les rapports de propriété, se transformeront profondément : à la place des « *relations forcées* » et de la « *servitude de la femme* » imposées par l'institution du mariage bourgeois, s'épanouira une « *union libre* » d'individus égaux, fondées exclusivement sur l'attirance réciproque... », Nicolas Werth, 'Du kolkoze au goulag : être femme en URSS', in *L'Histoire, spécial Les Femmes, 5000 ans pour l'égalité*, Paris, Juillet-Août 2000, (331).

entre un corps et un esprit.

Nadja n'a pas eu à souffrir de la tyrannie d'un père, ni à supporter la froideur d'une belle-mère. Les dieux l'ont fait naître dans une famille unie et respectable dont elle est le seul enfant. Elle est une *baryšnja* et nous savons qu'elle passe sa vie dans la plus totale oisiveté, en attendant le jour qui la verra couronnée et fera d'elle une femme à l'égale de sa mère et de sa grand-mère. L'habitude de Cehov de ne pas s'attarder sur le physique de la jeune femme est entièrement respectée, et se résume à trois adjectifs, - *belle, en bonne santé et grande*, (chapitre 1)-, ce qui a pour but de tourner le lecteur vers sa vie intérieure.

Un bonheur sans accrocs semble présider aux jours les uns après les autres dans une atmosphère ouatée, raréfiée où la banalité respectée de tous est interrompue seulement par des séances de spiritisme. Les codes familiaux bien établis donnent à chacun la place qui lui revient.

Sans en avoir pleinement conscience, Nadja se trouve à l'intérieur de trois cercles définissant son emprisonnement.

La Grand-Mère, Babulja, est le premier rempart. Maître après Dieu dans la propriété, elle commande à tous et à tout, elle est la gardienne des traditions spirituelles et temporelles, des habitudes surannées qui prévalent jour après jour. Débordante d'énergie, persuadée qu'elle est investie d'une mission divine, -la maison est devenue matriarcale par défaut, (*ona staršaja v dome, ona ocen' polnaja, nekrasivaja, s gustymi brovjami i s usikami, govorila gromko*). Le père de Nadja et son grand-père sont morts laissant la direction de la maison aux mains de la grand-mère. C'est ainsi qu'avec une ironie très fine, le narrateur du récit attribue à Babulja les signes corporels de la masculinité ainsi qu'un comportement typiquement viril. Dans son ardeur à garder la propriété en bonne marche et sous le couvert de l'affection, Babulja étouffe sans le savoir tous ceux qui vivent sous son toit.

La fête qui ouvre le récit a lieu en son honneur.

Nina, la mère est la deuxième muraille : veuve depuis longtemps, elle s'adonne tout d'abord au spiritisme puis se plonge dans une rêverie romantique nourrie de littérature et de philosophie, et à la fin du récit se perd dans la prière.

Corsetée, embijoutée, (*belokuraja, sil'no zatjanutaja, v pince-nez i s bril'jantami na každom pal'ce*), elle est aux antipodes de sa belle-mère et entoure ainsi Nadja d'un cercle diamétralement opposé au pragmatisme de Balulja. Apparition inconsistante dans ses choix et perdue dans le passé, ne prononçant plus que des sentences toutes faites dès

qu'une difficulté se dresse devant elle, elle est cependant devenue un cercle dans la mesure où elle ne prêche pas la modernité dans l'éducation de sa fille. Sans obligation domestique, elle s'est ainsi peu à peu recroquevillée et sa vie sans but bien défini n'est plus que le reflet d'un monde disparu dont l'élégie romanesque ne berce que ceux qui ne veulent pas voir combien les temps ont changé. C'est ainsi qu'elle passe ses nuits d'insomnie à imaginer le portrait d'Anna Karenina.

Le fiancé, Andrej Andreic, troisième cercle, est une caricature portant à lui seul tous les défauts imputables aux hommes des années quatre-vingt dix. Incapable de paroles intelligentes bien qu'il ait fait des études littéraires à l'université, il ne peut énoncer lui aussi que des phrases toutes faites même lorsqu'il s'agit d'amour. Il semble à la jeune fille que tout ce qu'elle entend de sa bouche ressemble étrangement aux romans qu'elle a lus.

Cet homme passe sa vie dans la plus totale oisiveté car il n'a jamais travaillé, il joue du violon chaque soir, sûr qu'il est de réjouir son auditoire. On lui donne le nom d'artiste dans la petite ville car de temps en temps, il donne des concerts pour récolter des fonds pour les malheureux. Par manque de personnalité, tel un caméléon, il fait siennes toutes les idées à la mode, que ce soit en matière de décoration ou lorsque lui vient l'envie d'acheter une propriété pour s'adonner aux joies de la terre.

Nadja est prise depuis longtemps dans un engrenage qui détruit les âmes les mieux trempées, nous le savons, et le temps qui passe, les journées sans fin ni commencement, les conversations cent fois redites, poursuivent leur œuvre d'anéantissement feutré mais efficace, Nadja est un personnage tragique.

On peut s'interroger sur l'utilisation de l'adjectif qualificatif «tragique » dans la poésie de Tchekov. Habituellement en effet, le héros tragique se retrouve dans une situation complexe qui semble insurmontable. Or, il ne perçoit pas cette situation comme un malheur qui serait tombé sur lui par hasard, et qui par conséquent ne lui demanderait pas d'entreprendre des actions, mais il y voit une provocation du destin. Il va donc y résister et s'y opposer par tous les moyens possibles, essayant de trouver la solution adéquate.

L'action du héros, son activité, sa volonté, la tension de ses forces physiques et morales, tout cela est une caractéristique de la tragédie.

Il nous semble ainsi que le sens de la tragédie n'est pas dans le fait des actions qui transgressent l'ordre du cosmos, mais dans les efforts intérieurs qui motivent ces actions et que le héros va opposer aux coups du destin, ce que fait Nadja.

Dès le début du récit, Nadja n'est pas au diapason et a besoin de s'isoler de tous ceux qui sont réunis en l'honneur de la grand-mère, preuve qu'une flamme l'habite encore à l'insu de tous et d'elle-même. La joie qui devrait irradier son jeune visage est loin de se manifester. Au contraire. La jeune fille qui depuis sa seizième année a attendu le moment merveilleux des fiançailles, âgée maintenant de vingt-trois ans, n'éprouve plus que tristesse incontrôlée lorsqu'elle pense précisément au jour de son mariage.

Elle s'était enfin fiancée à Andrej Andreic. La date du mariage était déjà fixée au sept juillet, mais elle n'en ressentait aucune joie, elle dormait mal la nuit, et elle avait perdu tout goût au bonheur.

C'est dans le jardin que nous la découvrons. Il est intéressant de remarquer que la traduction du terme « *nevesta* » par « *La Fiancée* » s'appauvrit considérablement dans les langues française, anglaise ou allemande. Elle gomme en effet tout ce qu'il comporte de négativité dans le substantif russe. Dérivé du verbe vieux-russe « *vedati*, connaître », une « *ne-ves-ta* » est par voie de conséquence, une jeune fille qui n'a pas connu d'homme. Il est tout aussi intéressant de remarquer que Nina, mère de Nadja, est la « *ne-vest-ka* » (*la belle-fille*)...

À cette jeune fille sans espérance bien qu'elle se prénomme Nadja, diminutif de Nadežda, (correspondant en français au prénom *Espérance*), le jardin est refuge. Il lui permet de se mettre « hors-champ », de prendre ses distances pour la première fois, du moins nous le supposons, d'analyser les sentiments contradictoires qui l'habitent et de mesurer l'abîme qui la sépare déjà de ceux qu'elle aime.

Ce n'est cependant pas à une promenade philosophique organisée dans un espace clos que nous convie Cehov cette fois-ci (*cf. Jour de fête*, première partie, chapitre 3.2), mais à une réflexion dont la transcendance est accentuée par l'allure statique de la jeune fille qui contemple sa famille à travers les fenêtres de la maison. Restée dans l'ombre, elle examine les siens dans leurs mouvements d'aller et retour qui s'accomplissent en pleine lumière. C'est là, dans ce jardin, nouveau cloître borné par les murs de la maison et d'où le regard porte inmanquablement vers le ciel, que la jeune fille prend conscience de la fausseté de sa vie, c'est précisément dans la nature, symbole

du temps qui passe, c'est dans cet espace marqué par la succession des saisons, que Nadja connaît sa première désillusion et est confrontée au problème existentiel qui introduit dans sa vie la notion d'un *avant* et d'un *après*.²²³

Il était déjà presque dix heures du soir et la pleine lune éclairait le jardin. Dans la maison des Šumin, on venait juste de terminer l'Office du soir en l'honneur de la grand-mère, Marfa Mixajlovna, et maintenant Nadja pouvait voir –elle venait de sortir dans le jardin-, que l'on mettait la table pour le repas et que Grand-mère se pavanait dans sa robe de soie. (X, p. 202)

Le *tempo* différent entre la paix cosmique du jardin et les habitants de la maison qui s'agitent en tous sens, exacerbe la tension ressentie par la jeune fille, la conscience qu'elle a de l'immobilité de sa vie (*sans changement ni fin, bez peremeny, bez konca*, chapitre 1). Il est intéressant de noter que cet instant précis est le point de rencontre de la dualité axiologique qui s'inscrit entre la jeune fille qui se tient debout sans bouger et le temps qui s'égrène de manière horizontale, monotone, sans la moindre accélération qui viendrait interrompre son cours.

Il est tout aussi intéressant de noter que dans une première rédaction du récit,²²⁴

²²³ Les références au temps sont innombrables et il est intéressant de remarquer que cinq des six chapitres que compte le récit commencent par : « *bylo, dolžno byt', casa dva* » (chap. 2) ; « *Saša v seredine ijunja* » (chap. 3) ; « *byl pervij cas noci* » (deuxième ligne du chap. 4) ; « *Prošla osen', za nej prošla zima* » (chap. 6) ; « *Storož uže davno ne stucit* » ; « *Vremja šlo bystro* » ; « *Prošel Maj, nastal Ijun* ». Il nous est malheureusement impossible d'énumérer toutes les références qui se rapportent au temps au cours des chapitres mêmes ; en effet, dans chaque paragraphe, il est fait référence à ce temps divisé en heures, jours, mois ou années. Le plus significatif cependant réside dans l'utilisation de l'adverbe de temps *uže* qui apparaît presque toujours en corrélation avec Nadja. « *Svad'ba byla uže naznacena na sed'moe ijulja* » ; « *I ej kazalos', cto eto ona uže davno slyšala... v starom, oborvannom, davno uže zabrošennom romane* » ; « *dlja neë uže bylo jasno* » ; « *I uže ona smotrela na nego* » ; « *Teper' uže dla neë jasno bylo* », « *I vsë eto uže ne pugalo* » ; « *vsë uže bylo proščeno i zabyto* » ; « *Saša uže ne kazalsja ej takim novym* ».

Par la récurrence de déictiques temporels, le narrateur du récit décrit la vie de Nadja dans une dynamique d'un inachèvement ou d'une clôture virtuelle. Il n'en est pas moins vrai que la temporalité n'est pas due à la cadence des phrases rendues temporelles par le biais des adverbes de temps, mais surtout au champ de présomptions ouvertes et progressivement fermées qui dénoncent la vie de la jeune fille. Avant d'être une hiérarchie temporelle, les phrases du narrateur deviennent ainsi un système d'anticipations prolongées ou suspendues.

²²⁴ « *Nevesta* », Cernovoj avtograf, gosudarstvennaja biblioteka im. V.I. Lenina, Rukopisyj otdel, fond 331, dossier 1.14.

« *Va lâ-haut au plus vite, on appelle Dzyg, se mit soudain à crier la cuisinière énermée.*

Dans l'entresol, là où se trouvait la cuisine, on pouvait voir par la fenêtre entrebâillée que tous se dépêchaient, ... et dans le jardin qui entourait la maison, on sentait l'odeur de la dinde rôtie. »

le premier paragraphe est précédé par une brève description des nombreuses activités domestiques s'exerçant lors de fêtes. Lorsque le récit fut publié, ces quelques lignes furent omises ou enlevées par Cehov, ce qui eut pour résultat de donner une opposition beaucoup plus forte entre la beauté du jardin et la banalité du monde de la maison.

C'est dans le silence, (*v sadu bylo tiho*), la quiétude d'un jardin édénique, - il est planté de pommiers -, lieu de l'ÊTRE par excellence et par destination, que Nadja prend pleinement conscience du PARAÎTRE de ceux restés à l'intérieur (le nom des Šumin vient du verbe *šumet'*, faire du bruit : vaisselle que l'on entrechoque, portes claquées, fenêtres ouvertes et fermées, froufroutement de la robe de soie de la Grand Mère, brouhaha des conversations). À cette paix du renouveau de la nature, (*Cuvstvovalsja maj, milyj maj*), correspond le premier mouvement de renaissance de Nadja, la perception de ce qu'elle est une femme «superflue», un être «dans un étui», et qui ne vit pas comme il le devrait.

*Elle voulait penser que pas ici [dans cette maison où se déroulait sa vie] mais quelque part sous le ciel au-dessus des arbres [là sur ces ombres] et loin derrière la ville, dans les champs et les bois, s'ouvrirait maintenant sa vie printanière, riche et bénie, inaccessible à la compréhension du faible et du pécheur. Elle ne savait pas pourquoi elle avait envie de pleurer.*²²⁵

La description poétique du jardin, avec ses ombres de réalité mouvante, sous la clarté de la lune, n'est pas sans évoquer pour nous la représentation graphique de la relation entre l'illusion et la vérité comme elle est faite dans l'allégorie platonicienne de la grotte dans le livre VII de *La République*.

Dans une caverne éclairée par un grand feu, nous dit en effet Platon, 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

²²⁵ Ibid. Les termes entre crochets consacrés à la maison sont à nouveau supprimés, la phrase «daleko za gorodom» et soulignée par nous, est ajoutée au-dessus de la ligne lors de la première correction que Cehov fit du récit. Elle intensifie, nous semble-t-il, l'envie de Nadja de partir loin de tous, de tout quitter pour un lieu mythique dont elle ignore à peu près tout. Elle met une passerelle entre l'immensité du monde et l'étroitesse d'esprit des habitants de la propriété. La renaissance du printemps, *nedostupnaja ponimaniju slabogo grešnogo celoveka*, semble un complément ironique au commentaire banal de Nina, *v prirode tainstvennogo i neponjatnogo*.

ces ombres, ils établissent des rapports, mais ce n'est là qu'une science des apparences. On délivre un de ces 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, il parvient à fixer le soleil lui-même, principe de toute lumière. C'est là, 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 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.

C'est dans l'obscurité du jardin que Nadja comme les prisonniers de la caverne, est appelée à philosopher pour la première fois de sa vie. C'est là qu'elle perçoit le reflet des autres illuminés par la clarté de la lune et des lampes allumées dans le salon.

Ce n'est pas la réalité qui se dévoile à ses yeux, (*À cet instant, avec l'éclairage du soir, sa mère, vue par la fenêtre, lui parut, sans qu'elle sût pourquoi, très jeune*), car elle est encore éblouie par le monde des apparences.

Les constructions verbales impersonnelles dont la cohérence poétique est grande (*byt možet, hotelos', kazalos'*) ainsi que les pronoms et adverbes indéfinis (*pocemu-to, cto-to, kto-to, kto-nybud', cto-nybud', kak-to, kogda-to, gde-to, kak-budto*), montrent l'illusion dans laquelle elle est encore plongée, prisonnière jusqu'à cet instant, d'un monde dont elle ne perçoit qu'une réalité subjective. Plus que tout autre marqueur, les verbes, *paraître, ne pas savoir, soupçonner, admettre*, en très grand nombre, sont mis en opposition avec les verbes *savoir, être sûr, voir clair* fort peu nombreux, et accusent la dégradation de sa perception sensorielle, intellectuelle et existentielle.²²⁶

Le besoin de sortir de la maison, de s'isoler, même s'il n'est pas encore exode du *dedans* vers le *dehors*, est cependant déjà cheminement philosophique, désir de comprendre, de percevoir par soi-même. La jeune fille n'est cependant pas encore

²²⁶ P. Bicilli, *Tvorcestvo Cehova, Opyt stilisticestkogo analiza*, Sofija, 1942, p. 44, remarque avec justesse que l'effet stylistique de « la multiplicité de la locution *pocemu-to* reflète l'émotion ressentie par Nadja face au monde d'illusion qui l'entoure et la transformation spirituelle à laquelle elle ne répond pas tout de suite et qu'elle ne parvient pas dans un premier temps à s'expliquer », in A.P.Cudakov, *Poëtika Cehova*, opus déjà cité, p. 132, (28).

capable de voir « le soleil » car elle trop déconcertée. Plus qu'un besoin de transgression, c'est à un moment de retour sur soi que Nadja s'adonne.

Elle brave cependant les interdits car elle transgresse les codes qui exigent d'une jeune fille qu'elle soit toujours et en tout lieu digne de l'éducation reçue. En quittant le salon au lieu de rester souriante malgré l'ennui qu'elle ressent devant les invités, elle enfreint une première fois la loi domestique, mais cette transgression reste du domaine privé. Il nous est alors possible de l'imaginer vêtue de blanc, éclairée par la clarté de la lune, laissant ses pensées mélancoliques vagabonder en toute liberté. À cet instant, elle nous fait irrésistiblement penser à Nina, la jeune fille en blanc, avant la représentation théâtrale qui doit la consacrer, plongée dans ses pensées et effrayée d'avoir eu l'audace de désobéir aux codes familiaux. Un même décor, une mort psychologique presque identique, celle de la jeune fille tchékhovienne.

Saša, son cousin orphelin venu comme chaque année passer quelques jours pour se reposer des fatigues de la ville, sort de la maison pour échapper sans doute à la banalité de la conversation. Il semble se plaire jour après jour, chaque printemps, à « catéchiser » Nadja. Il porte en lui l'expérience d'autre chose, d'un ailleurs, d'une vie inconnue et attirante dont elle ignore les tracas.

La grand-mère s'adresse plusieurs fois à lui, toujours avec le même vocable, celui de *bludnij syn'*, faisant référence à ce fils de l'Évangile qui partit dépenser la fortune du père, revint ruiné, et pour qui l'on tua le veau gras en signe de joie²²⁷. Ainsi, chaque fois que Saša revient à la campagne, alors qu'elle craint qu'il ne se laisse happer par la ville, Babulja accueille ce fils perdu, ce fils qui loin d'elle l'hiver se laisse visiblement contaminer par des idées non orthodoxes à ses yeux

Ce matin, je suis allé de bonne heure à la cuisine, et là, il y avait quatre domestiques qui dormaient à même le sol, ils n'avaient pas de lit et en guise de matelas, des haillons, la puanteur, les punaises, les cafards... La même chose qu'il y a vingt ans, rien n'a changé. Et votre grand-mère, que Dieu soit avec elle, bon, elle est une grand-mère. Mais votre mère, elle a beau parler français, elle se croit au spectacle. Il faudrait qu'elle comprenne... Elle se promène toute la journée comme si elle était une héroïne de théâtre, votre grand-mère non plus ne fait rien et vous non

²²⁷ Luc, 15,11-32.

plus. Votre fiancé, Andrej Andrejic ne fait rien non plus. Nadja avait entendu tout cela l'an passé et sans doute l'année qui précédait. (X, p. 203)

Saša est ainsi une sorte de Cheval de Troie. Une fois entré dans la forteresse et alors que tous pensent qu'il est inoffensif, il répand de ses flancs les soldats qui vont anéantir la ville assiégée et gagner la guerre. Le cousin est celui qui amène l'insurrection, pacifique il est vrai, mais qui mène à une véritable subversion familiale sans que quiconque s'en rende compte. Il est simultanément l'étranger qui agit dans le plus grand secret au sein de la famille, et un mur contre lequel la jeune fille se cogne, il est la frontière dont elle est encore incapable d'appréhender les contours, ligne de partage qui tarraude inlassablement son inconscient.

Cet homme épris des théories et des malheurs de son temps²²⁸ qui portent les ferments des futurs mouvements ouvriers révolutionnaires, a une importance primordiale dans le cheminement intérieur de la jeune fille. Malgré son refus d'écouter – (*nel'zja, Saša, ja vyhožu замуž*) -, elle tend l'oreille beaucoup plus que ne le voudrait la bienséance et surtout les sentiments qu'elle croit encore éprouver pour son fiancé.

Mais quoique vous pensiez, ma chère, il faut que vous réfléchissiez, que vous compreniez à quel point votre vie oisive est immorale et corrompue. Comprenez-moi bien, si par exemple, votre mère et votre grand-mère ne font rien, c'est parce que quelqu'un travaille à votre place. C'est ainsi que vous parasitez une autre vie, et cela vous semble bien, et propre ? Nadja voulait lui répondre qu'il avait raison, voulait lui dire qu'elle comprenait ce qu'il disait, mais ses yeux se remplirent de larmes. (X, p. 204)

Le propos ne serait cependant que dénonciation sociale s'il en restait là et ne signifierait pas grand chose de plus que ce que disent déjà à l'époque bon nombre de

²²⁸ Nous avons retenu quelques dates marquantes de l'histoire de la Russie dont la jeune fille pourrait avoir gardé la mémoire, et qui montrent à quel point on a à dessein fermé ses yeux sur les problèmes de son temps. Ils sont la preuve tangible d'un monde qui s'écroule, ruinant les uns, donnant espoir à d'autres. **1896** : 35 000 ouvriers du textile en grève à St Pétersbourg, point culminant d'une flambée d'agitation commencée en 1894, et coïncidant avec la reprise industrielle.

1897 : Réforme monétaire de S. Witte, dévaluation du rouble d'un tiers de sa valeur. Limitation de la journée de travail à 11 h 30, obligation du repos dominical. Agitation en milieu paysan (socialisme rural), programme politique fédéraliste, et pour certains, recours au terrorisme.

1902 : Violente répression, mise en évidence des blocages du monde rural : surcharge démographique, exigüité des lots, lourdeur des prélèvements.

personnes et que reprendront plus tard, et à leur avantage, les critiques littéraires soviétiques. Le texte n'a cessé d'attirer plus récemment l'attention de nombreux chercheurs dont les analyses dialoguent, se contredisent, se répondent ou s'ignorent, polyphonie, parfois même cacophonie, toujours fascinante cependant. Le récit a en effet permis de dire aux exégètes soviétiques que la jeune Nadja est une jeune femme révolutionnaire dont l'auteur n'a pas tout à fait dévoilé la vérité pour éviter des problèmes avec la censure tsariste.

Bien rares sont cependant tous ceux qui analysent en profondeur l'œuvre dans sa totalité pour dépasser le clivage des forces de gauche en présence.

Carolina de Maegd-Soep les rejoint dans la mesure où elle considère Nadja, *La Fiancée*, comme l'apothéose d'une longue série de jeunes femmes qui veulent être libres et indépendantes, des « *femmes nouvelles* ». ²²⁹

Ces thèses nous semblent cependant réductrices car elles donnent l'impression de gommer précisément l'individualité d'un être et de l'agréger à un groupe quel qu'il soit, théorie qui nous paraît hasardeuse tant l'auteur s'est toujours élevé contre toute idée de « collectivisation » des âmes et des esprits dans un quelconque monde totalitaire.

À ces exégètes, Tchekhov a déjà répondu. Dans la lettre fameuse qu'il adresse à Orlov, ²³⁰ il proclame

qu'il [Tchekhov] croit en des individus, qu'il voit le salut par des personnalités distinctes, venues de toutes régions de la Russie, ici ou là, qu'ils soient intellectuels ou paysans, c'est en eux que réside la force, bien qu'il y en ait peu.

Il nous semble sûr en effet, et nous rejoignons en cela l'analyse de Nevedomskij, que Tchekhov ne se contente pas de regarder la fiancée du seul point de vue anthropologiste ou historique.

S'arrêter à cette analyse et ignorer le point de vue épistémologique consiste ainsi à oublier le *Saint des Saints* de l'auteur dans lequel il exprime son désir de liberté liée non aux seules circonstances historiques et sociales mais une liberté « *plus interrogative*

²²⁹ C. de Maegd-Soep, *Chekhov and Women*, [Tchekhov et les femmes], opus déjà cité, (126).

²³⁰ P.S.S., *pis'ma*, XVIII, 2478, lettre à Orlov, 22 février 1899.

Le discours du cousin Saša entame un processus commencé dans la conscience de la jeune fille bien qu'elle s'en défende.

Lorsque Nadja rétorque, *tout cela est bien éculé et cela fait longtemps que vous m'ennuyez*, répondit-elle, et elle se mit debout. Vous devriez trouver quelque chose de nouveau, elle montre que la conversation la trouble au point qu'elle se réveille oppressée et triste au milieu de la nuit. Quelque chose d'indéfinissable et dont elle ne soupçonnait pas l'importance jusqu'à cet instant la taraude. Premier signe du changement qui s'opère en elle, son anxiété montre que le discours de son cousin n'a pas été aussi vain qu'elle tentait de le faire croire mais la, au contraire, totalement bouleversée.

Le jardin en totale communion accompagne sa réflexion, il rappelle qu'un renouveau est toujours possible. Le brouillard qui s'étend et entoure les lilas disparaît sous les rayons du soleil. Symbole de ce qui sourd en son esprit, il est espérance encore ténue mais vivante alors que Nadja croyait que sa vie était finie.

²³¹ Michel Aucouturier, « Prêché depuis Genève depuis 1883, le marxisme a fait une soudaine et triomphale irruption sur la scène intellectuelle russe en 1894, avec la première publication légale d'un ouvrage philosophique de Plekhanov et celle des *Remarques Critiques sur le développement économique de la Russie* du jeune économiste Pierre Struve. L'œuvre de Cehov oppose en son sein l'intelligentsja « progressiste », et fait s'affronter les populistes et les marxistes. Par delà la question économique, on discerne un débat philosophique. Les populistes invoquent la morale, les marxistes, la nécessité objective. Les populistes croient au rôle de l'individu et à la mission sacrée de l'intelligence, les marxistes leur opposent les lois de l'histoire et la lutte des classes. Mixajlovskij, Skabicevskij, Protopopov reprochent à l'écrivain de s'employer à des bagatelles et de rester à la surface des choses. Pour Struve, c'est par le refus de réponses toutes faites que Cehov est grand. Après la mort de Cehov, la critique marxiste n'abandonnera pas le grief de pessimisme mais elle lui cherchera une explication et une excuse sociologiques. La revue mensuelle *Pravda* en 1903, publie deux grandes études sur Cehov, l'une de Divilkovskij et d'autre de Vorovskij, proche de Lénine. L'un et l'autre voient avant tout dans l'œuvre, le témoignage lucide et véridique du phénomène central de l'évolution de la société russe des vingt dernières années, la désagrégation de la force sociale et politique que représentait l'intelligentsia, et dont l'existence même était liée, selon eux, à l'arriération économique de la Russie.

C'est chez un critique marxiste non orthodoxe, Nevedomskij, que nous trouvons un jugement digne d'intérêt. L'œuvre de Cehov exprime à ses yeux un abandon de la conception « didactique » de la littérature au profit d'une conception plus « démocratique » qui en fait un « interprète des aspirations de la masse ». « La voix de la littérature, écrit-il, n'est plus délibérative, mais seulement consultative. ..Simultanément et corrélativement, on voit se modifier la conception de l'art et de ses tâches. Son domaine s'élargit, il se trouve libéré de sa mission sociale, on voit proclamer le principe de la liberté de l'art et son contenu moral et social s'élargit et s'approfondit progressivement en contenu esthétique et philosophique. Ainsi Nevedomskij établit un lien entre une forme nouvelle du réalisme, plus interrogative et moins dogmatique, et le passage d'une thématique exclusivement sociale et historique à une thématique existentielle et religieuse. », in *Sillex*, n° 16, Grenoble, 1980. « L'oeuvre de Tchekhov et les débuts de la critique littéraire marxiste en Russie », (215).

Dans les premières versions du récit, le rapport entre la jeune fille et les buissons de lilas est encore plus explicite. Dans la dernière version corrigée par la main de Cehov, le verbe «zakryt'» utilisé pour décrire l'action d'encerclement des fleurs par le brouillard, remplace le verbe «obnjat'» initialement utilisé dans une version antérieure et qui caractérisait également la position de la jeune fille (*obnjav koleni*) qui assimilait *in fine* la jeune fille à une fleur.

L'omission de ce parallèle lexical dans la rédaction finale du récit, montre une relation plus subtile mais reste significative. Nadja et le jardin ont ainsi commencé par des voies différentes, (*zakryt'* pour l'un, *obnjat'* pour l'autre, verbes conclusifs et statiques) à sortir des limbes où ils végétaient et à renaître à la vie qui dormait en eux et les oiseaux qui crient au loin, peuvent symboliser la possibilité d'une échappée.

À travers la grande et vieille fenêtre, elle pouvait voir le jardin, plus loin, les buissons touffus de lilas en fleurs, que le froid avait gelés et fanés ; et le brouillard, blanc, épais, se propageait silencieusement en leur direction, et voulait les cacher. Sur les arbres dans le lointain on entendait piailler des freux.(X, p. 206)

La vieille horloge peut elle aussi, s'arrêter de sonner les heures, Nadja et le jardin ont entamé leur cheminement vers une vie nouvelle, ils n'ont plus besoin que le temps leur soit compté.

La scène idyllique et paradisiaque qu'il était possible d'imaginer pour le mariage fixé au sept juillet dans le jardin édénique n'aura pas lieu.²³²

²³² J.R. Döring-Smirnov, dans son article « Durchspielen und Ausspielen des Paradigmatischen. Zu einem Strukturprinzip der Prosa Cechovs », *Die Welt der Slaven*, 33(1), pp. 141-155, souligne la date du mariage fixée au 7.7, jour de la Sainte Evdokia, princesse moscovite.

L'auteur de cette analyse la rapproche de l'habitude de Saša de toujours boire sept tasses de thé, ce qui sous-entend que le chiffre *sept*, tenu pour sacré, devient un chiffre qui ne porte plus son message biblique. Il en déduit que l'une des intentions de l'auteur, de relier les événements de *la Fiancée* à ceux de la Bible, n'est pas entièrement réalisé. Il fait ensuite une corrélation entre le chiffre *sept* et le *six* très présent dans le texte qui comprend en effet six chapitres. La famille se compose de six personnages principaux, les trois femmes, et trois hommes se tiennent à leurs côtés. Le départ enfin de Nadja a lieu le dernier du mois de juin, c'est-à-dire le sixième mois.

Dans la nuit qui précède la fuite de Nadja, la tempête, comme si elle voulait accompagner le travail de deuil de la jeune fille, se déchaîne et fait tomber toutes les pommes,²³³ fruit de l'arbre de la connaissance.²³⁴ Un véritable déluge noie le verger, le ciel est gris et froid comme si aux larmes de Nadja se substituaient dans une subtile alchimie, celles de la nature.

Le discours de Saša fait l'effet d'une bombe à retardement, de celle qui couve quelques instants avant d'éclater en innombrables morceaux impossibles à recoller, cet homme qui détient la vérité, (*da, èto pravda*), est celui qui amène la jeune fille à « repenser » aux études qu'elle pourrait faire dans la capitale, (*No lušce ne dumat', ne nado dumat' ob ètom*).

Nous tenons pour certain que la présence de la locution privative *ne nado* montre une jeune fille qui résiste depuis un certain temps à l'idée qu'elle pourrait changer de vie, peut-être moins brutalement qu'elle ne s'apprête à le faire, mais tout aussi définitivement. On peut alors supposer grâce à ce *ne nado* et à l'adverbe *no lušce* qui le précède que Nadja reconnaît la souffrance qui monte à son esprit et qu'elle a vécu dans un passé plus ou moins lointain.

²³³ Le symbolisme de la pomme lui vient de ce qu'elle contient en son milieu, formée par les alvéoles qui renferment les pépins, une étoile à cinq branches – cinq, signe d'union, nombre nuptial disent les Pythagoriciens, symbole de l'homme, de l'univers, et enfin de la volonté divine qui ne peut désirer que l'ordre et la perfection. C'est pour cela que les initiés en ont fait le fruit de la connaissance et de la liberté. Et donc, manger la pomme cela signifiait pour eux abuser de son intelligence pour connaître le mal, de sa sensibilité pour le désirer, de sa liberté pour le faire.

La pomme, par sa forme sphérique, signifierait ainsi globalement les désirs terrestres ou la complaisance envers ses désirs. L'interdit proclamé par Yahvé mettrait l'homme en garde contre la prédominance de ses désirs, qui l'entraînent vers une vie matérialiste par une sorte de régression, à l'opposé de la vie spiritualisée. Cet avertissement divin donne à connaître à l'homme ces deux directions et à choisir entre la voie des désirs terrestres et celle de la spiritualité. La pomme serait le symbole de cette connaissance et de la mise en présence d'une nécessité, celle de choisir.», in *Dictionnaire des symboles*, opus déjà cité, pp. 776-777

²³⁴ Il est intéressant de se souvenir également du rôle joué par la pomme dans le rituel du mariage en Russie, dans les chants en tant que personnification de la jeune fille. « Dans le jardin, dans le petit jardin/ et dans les raisins verts / y avait deux pommes / deux petites pommes de jardin, pleines de miel / pleines de miel / qui roulaient chacune de leur côté sur la rive / comme deux morceaux de sucre/ et voilà qu'une des deux pommes / c'est Ivan Petrovic / et que l'autre pomme / c'est Avdotja Ivanovna. Vo sadu bylo, vo sadinku/ Vo zelenom vinogradiku,/ Zdes' katilis' dva jablocka,/Dva jablocka, dva sadovye,/Sadovye, Medovye,/Vroz' po beregu katilisja,/ Sloвно sahar rassypalisja :/ Cto i pervoe jablocko -/ Ivan Petrovic,/ A vtoroe cto i jablocko -/ Avdotja Ivanovna », in Kruglov, Jurij, *Russkie Svadebnye pesni*, Moskva, p. 154.

Dans les paroles échangées par la jeune fille et son cousin, deux mondes s'affrontent, faisant montre du cheminement de l'un et de l'autre, de la construction organique de chacun qui s'assujettit à l'utilisation scientifique des temps grammaticaux.²³⁵

La deuxième découverte de Nadja a lieu lors de sa visite de l'appartement situé dans la *Moskovaja ulica*. À cet instant précis, le portrait d'une jeune femme nue peinte près d'un vase de couleur lilas, et choisi avec soin par le fiancé, *cudesnaja kartina*, montre la vie de banalité, de trivialité, de mauvais goût qui s'offre à sa vue.

L'eau enfin qui y coule, cette eau courante, symbole de confort moderne et d'avancée technologique onéreuse, cette eau emprisonnée et dont le murmure sort d'un tuyau monstrueux en plomb, fausse source dévoyant la symbolique mystique, ouvre les yeux de la jeune fille dans un phénomène qui plus que le simple ???????, illumination,

²³⁵ Jochen Raecke, « Cechov und die sprechenden Frauen – oder gibt es bei Cechov eine Frauensprache (am Beispiel von „Nevesta“) [Cexov et le langage des femmes – existe-t-il dans l'oeuvre de Cexov, une langue spécifiquement féminine? (d'après le récit *La fiancée*)], in Anton P. Cechov, *Philosophie und Religion in Leben und Werk*, Die Welt der Slaven, München, 1997, p. 235, (244).

	Nadja	Nadja	Saša	Saša
Passé	15	21,42 %	9	10,97 %
Présent sing. 1 pers.	20	28,57 %	14	17,07 %
Présent sing. 2 pers.	2	2,85 %		
Présent sing. 3 pers.	7	10,00 %	26	31,70 %
Présent plu. 1 pers.			2	2,43 %
Présent plu. 2 pers.	4	5,71 %	10	12,19 %
Présent plu. 3 pers.			1	1,21 %
Impératif	12	17,14 %	4	4,87 %
Infinitif	10	14,28 %	16	15,38 %
	70	100 %	82	100 %

La jeune Nadja emploie beaucoup les prétérits. Comme l'a montré Wolf Schmid dans son article „Modi des Erkennens in Cechovs narrativer Welt“, le temps du passé à l'imperfectif et précisément dans ce texte, montre le long cheminement de la jeune fille en marche vers la connaissance. Cette découverte se fait ensuite par le truchement de la voie inchoative (*kogda Nadja prosnulas' ona jasno soznavala, cto žizn' eje perevernuta, ona pokinula gorod*), de la voie cognitive (*on stala ispytyvat', dumat'*), de la voie durative (*kak polagala*) jusqu'à ce que ses yeux s'ouvrent devant le monde nouveau auquel elle accède. Le nombre important de présents à la première personne contrebalance cependant l'effet de l'imperfectif, et montre à quel point elle pensait être arrivée à un point de non retour, celui de devoir honorer ses fiançailles (*Nel'zja, Saša, ja vyxožu замуž*). Saša quant à lui, utilise moins de passés, ce qui suppose qu'il se tourne davantage vers le futur, il fait moins usage de l'impératif, ce qui sous-entend qu'il ne prend pas la direction des opérations, et fait montre de son respect et de son espoir dans la conduite future de la jeune fille.

P.A. Jensen, „Les récits à la voie imperfective, notes sur le problème des aspects dans la prose tardive de Cechov“, Amsterdam, édité par Rainer Grubel, Rüssische Erzählungen, 1984, pp. 261-279.

ou ?????????????, simple moment de lucidité, est en vérité, ?????????, dont la traduction est recouvrer la vue, c'est-à-dire, passer des ténèbres à la lumière, arrivée de la connaissance. Cette eau est elle aussi, frontière.

Il apparaît à Nadja que depuis longtemps elle n'aime pas Andrej, (*il était clair pour elle maintenant qu'elle n'aimait plus Andrej Andreic ou que, peut-être, elle ne l'avait jamais aimé... Il la tenait par la taille et parlait avec une telle tendresse, une telle décence, il était si heureux de se promener dans son appartement, alors qu'elle ne voyait dans tout cela que banalité, une banalité bête, naïve, insupportable, et son bras, lui enserrant la taille, lui semblait raide et froid comme un cerceau*, X, p. 210).

Au-delà du détail réaliste qui concerne le geste affectueux et courant d'un homme amoureux de sa fiancée, le cerceau qui entoure sa taille, atteint dans l'esprit de la jeune fille, une dimension épistémologique. Par l'image symbolique qu'il représente, il inscrit ainsi Nadja, dès maintenant et *ad vitam aeternam* semble-t-il, dans un cercle de coercition (*raide*) et d'indifférence (*froid*).

Aux rêves de partir à la campagne pour jouer les apprentis *narodniki* comme il le lui propose, et planter un nouveau jardin qu'il imagine édénique, elle ne trouve rien à répondre.

Les paroles de souffrance qui fusent à la tombée de la nuit, lorsque dans la pénombre de la chambre maternelle, les masques tombent, creusent le fossé désormais infranchissable entre sa parentèle et la jeune femme.

Je veux vivre, vivre ! Rendez-moi ma liberté ! Je suis jeune encore, c'est vivre que je veux, et vous, vous avez fait de moi une vieille ! (X, p. 213)

Douleur accumulée jour après jour, solitude dans laquelle on l'a enfermée, tout rejaillit dans ce cri de détresse insupportable qui est un hymne à la liberté.

Il confronte dans un ordre implacable la vie à la liberté, le passé, *sdelali*, au présent, *hocu* repris deux fois, la jeunesse, *moloda*, à la vieillesse, *staruha*.

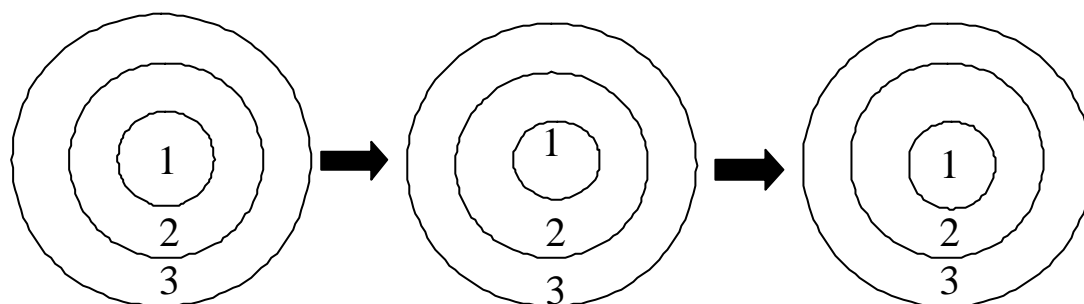
Le pronom personnel répété cinq fois dont trois à la première personne, contrairement à ce qui était le cas au début du récit où il était employé aux formes

obliques, montre une jeune fille prenant son destin en main. Il ressemble plus à une exhortation qu'à une incantation et retentit comme une prière et une supplication.

C'est à cet instant précis que la jeune fille sort de la caverne de Platon, découvre la réalité des choses, comme si peu à peu ses yeux s'étaient accoutumés à la lumière et pouvaient enfin contempler le soleil et philosopher, ce qui équivaut à refuser un avenir tout tracé par la grand-mère, la mère et Andrej.

Pour la première et la dernière fois dans le récit, le verbe à la forme perfective, *pokazalas'*, fait place à l'imperfectif utilisé dans tout le texte lorsque Nadja s'apprête à quitter la maison. La frontière qu'elle franchit est alors non plus topographique, familiale ou géographique mais sémantique et l'emmène dans sa quête d'une autre vie

Le cheminement de Nadja peut être matérialisé dans une représentation graphique qui montre très clairement son état de dépendance suivi de sa prise d'indépendance



Nadja est au centre du cercle intérieur qui est son espace. Elle est entourée de :

1. Babulja
2. Mama
3. Andrej

Le jardin
L'appartement
Saša

Petersbourg
Les études
Nadja

6.2. De l'autre côté

Nina Zarecnaja est la fille d'un propriétaire terrien. Là, près du lac, se dresse la maison où elle est née, où elle a joué enfant. Elle en a connu tous les secrets, autrefois, avant que la demeure ne soit plus la sienne.

Après la mort de sa mère, son père s'est remarié et a donné la propriété à sa nouvelle épouse. Ainsi Nina a-t-elle eu à souffrir de façon presque concomitante l'absence de sa mère et un bannissement autant territorial qu'affectif. Elle n'est plus que la pensionnaire, une sorte d'invitée privilégiée dans cette maison passée en d'autres mains. Nina, avant que d'être une jeune femme, a perdu son enfance.

C'est vers le parc de la propriété qu'elle a tourné son âme, c'est dans la nature qu'elle a trouvé refuge, particulièrement auprès du lac dont elle a exploré toutes les îles. C'est là, près de la rive qu'elle a rêvé, ce d'autant plus que de l'autre côté, *za ozerom*, se dresse une autre maison, mais d'une toute autre nature. *Ta storona, tot bereg*, là-bas, où elle ne vit pas, mais où elle voudrait être, une autre vie existe qui l'attire comme la lumière attire le papillon.

Son père est pleinement conscient de la situation et ne lui permet d'ailleurs pas de franchir les limites du parc, d'aller se promener là-bas, sur l'autre rive... Un pressentiment de quelque chose de fâcheux lui fait condamner la vie menée par ses voisins. Mais comme dans les contes de fée, la jeune orpheline désobéit, passe outre les ordres paternels, et feint d'ignorer les dangers qu'elle encourt, espérant vivre avec plus d'intensité des moments volés au temps.

Entre les deux propriétés s'étend ainsi une étendue topographique qui sépare deux mondes, celui de la famille de Nina et l'autre, *za ozerom*, - *za recnoj* puisque c'est le nom donné par Cehov à Nina -, qui porte en elle une différence existentielle, philosophique qui touche aux individus. Ainsi est-elle première frontière déjà bien plus épistémologique que topographique.

D'un côté, les propriétaires terriens, *comme il faut*, vivent selon les codes immuables de la bienséance, des lois civiles et surtout ecclésiastiques – le père de Nina s'est remarié car il était veuf et non parce qu'il a divorcé de sa première épouse, contrairement à Arkadina. Même si Nina a été dépossédée de sa maison parce que *sa mère avait laissé jusqu'à son dernier kopeck à son mari, et maintenant cette jeune fille n'a rien parce que son père a tout légué à sa seconde femme, même si c'est révoltant,*

(Arkadina, acte 1), tout s'est fait selon la loi.

De l'autre côté, on vit entre artistes une vie plus excentrique, on n'a pas jugé bon de se marier pour ménager les commérages, on fume, on boit, on fait la coquette.

Que représente alors pour Nina cette autre rive, l'autre côté du lac, et pourquoi a-t-elle tant envie de s'y rendre ?

Il semble tout d'abord qu'elle ressent de façon viscérale, un besoin de sortir de son enfermement, de désobéir et prendre sa liberté. Nina devine que sa jeune vie la mène à une impasse. Ses rêves de devenir actrice la placent dans un monde si différent de celui de son entourage immédiat et son existence étreinte entre un père absent et une belle-mère, la pousse à rechercher des expériences nouvelles.

Aller de l'autre côté est une fuite nécessaire pour combattre le *cher ennui de ce coin ennuyeux* (Arkadina, acte 1).

En deuxième lieu, *za ozerom* est le lieu où vit Kostja, ce jeune homme qu'elle peut rencontrer en cachette et sans témoins parce qu'il est son voisin, celui qu'elle croit aimer ou qu'elle aime, et qu'elle admire en secret car il écrit des textes pour le théâtre.

Les craintes de son père ne sont ainsi pas aussi infondées qu'elles le paraissent à première vue, car Kostja Treplev, nouveau Pygmalion, ravive la passion de la jeune fille et l'entraîne dans un monde qui la fascine d'autant qu'elle ne le connaît pas.

Treplev - Si Mademoiselle Zarecnaja est en retard, tout l'effet sera perdu. Elle devrait déjà être ici. Son père et sa belle-mère la surveillent et il lui est aussi difficile de s'échapper de chez elle que d'une prison.

Nina - Toute la journée, j'étais inquiète ; j'avais peur...peur que mon père ne me retînt...Mais il vient de sortir avec ma belle-mère...Le ciel est tout rouge et la lune commence à se lever, je faisais trotter, trotter mon cheval...Me voilà contente.

Sorin - Ces jolis yeux, je crois, ont pleuré. Eh ! c'est mal !

Nina - C'est ainsi...Voyez comme j'ai peine à respirer. Il faut que je parte dans une demi-heure ; il faut se presser. Au nom de Dieu, ne me retenez pas ! C'est impossible, impossible...Mon père ne sait pas que je suis ici.

Mon père et sa femme ne veulent pas que je vienne, ils disent qu'ici, c'est la bohème...ils ont peur que je devienne actrice...mais moi, je suis attirée par le lac comme si j'étais une mouette...Mon cœur est plein de vous. (acte 1, XIII, pp. 7-9)

L'aveu de ses sentiments reste cependant confus car en lui s'entremêlent l'inclination qu'elle ressent pour son jeune voisin, mais peut-être et surtout, l'auréole de dramaturge dont elle le pare. Cet aveu le transporte et lui laisse espérer un avenir sentimental et théâtral commun.

Malgré son inquiétude, Nina est elle aussi transportée par l'aventure qu'elle vit en cet instant au côté de Treplev. La gloire que sous-entend le métier d'actrice, le faste de la vie théâtrale, les feux de la rampe ont raison de sa jeunesse et estompent à son horizon immédiat la difficulté du texte qu'elle doit déclamer.

Nina – Il est difficile de jouer dans votre pièce. Il n'y a pas de figures vivantes.

Treplev – Des figures vivantes ! Il faut représenter la vie non comme elle est, et non comme elle doit être, mais telle qu'elle nous apparaît dans les rêves.

Nina – Dans votre pièce, il y a peu d'action, rien que de la déclamation. Et dans une pièce, à mon avis, il faut qu'il y ait de l'amour.

Le rideau se lève ; l'échappée de vue sur le lac apparaît. La lune à l'horizon se reflète dans l'eau. Sur une grosse pierre, Nina Zarecnaja est assise, toute en blanc.

Nina - Les hommes, les lions, les perdrix, les cerfs encornés (...) en un mot toutes les vies, toutes les vies, toutes les vies, ayant accompli leur triste cycle, se sont éteintes...(...) L'âme commune du moi, c'est moi. (XIII, pp. 11-13)

L'annonce d'apocalypse ne lui rappelle rien et n'est pour elle que déclamation incompréhensible, et sa crainte de jouer mal va bien plus aux spectateurs connus qui la regardent qu'à l'hermétisme du texte. Dans ce vide, ce «*pustoe prostranstvo*», Nina égrenne des syllabes dont elle n'a pas la moindre idée.²³⁶

Car Nina ne comprend rien au texte de Treplev. Alors que pour elle, *le théâtre se doit d'être hymne à l'amour* (acte 1), son unique raison d'exister, la jeunesse de la jeune fille trébuche devant les symboles placés devant elle. Sa vision des choses et des êtres est encore très simple et Nina ne peut appréhender les mystères que l'on veut la voir habiter.

Cette jeune fille vêtue de blanc, immobile sur un banc, pâlement éclairée par la

²³⁶ V.Ja. Zvinjackovskij, "Simbolizm ili Modern ?", in *Cehoviana, Cehov i Serebrjannij Vek*, Nauka, pp. 41-51, " Dans la famille Cehov il y avait une icône de l'apôtre St Jean qui est encore dans la maison-musée de Jalta. Il y avait également un livre de l'Apocalypse de St Jean, annoté par la main du père et que Cehov demande à sa soeur Maša d'apporter lors de son prochain voyage", (239).

lune qui se reflète dans le lac assombri, sans le savoir et sans le vouloir, a quelque chose de glacé, elle est celle qui donnera involontairement la mort à Treplev, non pas dans deux mille ans mais bientôt, très bientôt.

Elle nous fait irrésistiblement penser à une *Rusalka* slave qui peut être selon les sources soit un génie des eaux, personnification animiste des lacs, étangs ou rivières, soit des suicidées changées en sirènes. La nature de la *Rusalka* est en effet, simultanément aimante et dangereuse, victime et vindicative.²³⁷

Première mort qui s'insinue dans le cœur de Treplev dès l'instant où elle récite sans être habitée par la ferveur le texte qu'il a écrit dans la passion qu'il ressent pour elle. Un monde s'écroule en lui dès l'instant où la jeune fille ne partage pas le rêve de ce qui est pour lui, une nouvelle forme théâtrale. Nina fait preuve d'étonnement, et ce sentiment désespère Treplev au point qu'il ne parvient pas à analyser la situation. Le théâtre en effet dont rêve la jeune fille et qui parle d'amour n'est pas le fait d'une véritable artiste émue par la beauté d'un texte, il est regard par trop sentimentaliste. L'univers de Treplev et celui de Nina ne se rejoignent donc pas dès le début de la pièce et la réaction exacerbée de Treplev montre déjà sa fragilité psychologique, présage de sa fin tragique.

Bientôt une autre mort va emplir le cœur de Treplev une deuxième fois. C'est devant lui en effet que Nina rencontre Trigorin pour la première fois. Instant primordial malgré elle, malgré lui. L'éblouissement est réciproque et échappe à la raison.

Au début de la pièce, Nina, dans sa candeur, vit encore par procuration, dans l'idée d'être célèbre et ne voit en Trigorin précisément, que l'homme célèbre. Sa jeunesse s'étonne qu'un auteur fêté puisse rêver de simplicité. Aussi est-elle profondément troublée par le discours qu'elle entend.

Comme il est curieux de voir pleurer une artiste célèbre [Arkadina], et pour une raison aussi futile ! Et n'est-il pas curieux qu'un écrivain célèbre, le favori du public, dont parlent tous les journaux, dont les portraits se vendent, qu'on traduit en langues étrangères, pêche toute la journée et se réjouisse quand il prend deux goujons. Je croyais que les hommes célèbres étaient fiers, inabordables, qu'ils méprisaient la foule

²³⁷Le thème de la *Rusalka* a été source de nombreuses inspirations dans la création artistique en Russie :
1830, Puškin, *Rusalka*
1877, Cajkovskij *Le lac des Cygnes*
1878, Rimskij Korsakov, *Nuit de Mai*, opéra inspiré des contes de Gogol'.

et se vengeaient par leur gloire et l'éclat de leur nom de ce qu'elle met au-dessus de tout la noblesse héréditaire et la fortune ; et voilà qu'ils pleurent, qu'ils pêchent, jouent aux cartes, rient, se fâchent comme tout le monde. (XIII, p. 26)

Cette rencontre destabilise immédiatement quelque chose en Nina. Cet homme que tous présentent, Treplev le premier, comme un homme simple, (*prostoĵ celovek*), tient devant la jeune fille un discours qu'elle ne peut comprendre.

Être fatigué de sa renommée, blasé en général, n'est-ce pas une monstruosité ? Ne plus supporter les comparaisons avec d'autres artistes, est-ce si important alors que tous vous pressent d'écrire ?

Toute cette rhétorique ne peut qu'émouvoir Nina dans la mesure où elle ne l'appréhende guère.

Trigorin, à son tour, se laisse prendre par la beauté juvénile, la candeur, la naïveté apparente de la jeune fille, par ce cœur neuf qu'il ferait si bon aimer. Il n'hésite pas à blesser Arkadina, nous le savons, pour se défaire d'un lien devenu trop lourd.

On a souvent présenté Trigorin comme un usurpateur, un homme qui se serait approprié sans droit et tour à tour, non seulement le cœur de la mère de Treplev mais surtout celui de Nina. Il nous semble cependant que c'est lui donner un bien mauvais rôle²³⁸.

Dans quelle mesure en effet, le cœur de Nina était-il déjà pris ? Il saute aux yeux que dans son esprit et son cœur surtout, Nina n'a jamais appartenu à Treplev.

Treplev – Nous sommes seuls.

Nina – Il me semble qu'il y a quelqu'un là-bas...

Treplev – Personne.

Un baiser.

²³⁸ Il nous faut garder toujours à l'esprit la difficulté qu'eut Stanislavskij à jouer le personnage de Trigorin ainsi que la totale incompréhension qui subsistait entre Cehov et Stanislavskij dans l'interprétation de ce personnage. On sait à quel point Cehov insistait toujours sur le fait que cet homme n'était pas habillé comme un dandy mais d'un simple pantalon à carreaux et de chaussures trouées.

Plus récemment, Maia A. Kipp, University of Kansas, Lawrence, « A Subject For a Short Story, or in Defense of Trigorin », in *Anton P. Cechov, Philosophie und Religion in Leben und Werk, Die Welt der Slaven*, opus déjà cite, pp. 567-574, a fait une analyse très intéressante de Trigorin et a dénoncé le mauvais procès qui lui est fait.

Nous avons suivi avec beaucoup d'intérêt cette approche qui consiste à mettre en avant les torts supposés de Treplev autant que de Trigorin vis-à-vis de Nina, ainsi que les manques de Nina elle-même face à Trigorin. Nous sommes arrivés à la même conclusion que Madame Kipp. (192).

Nina – Quel est cet arbre ?
Treplev – Un ormeau.
Nina – Pourquoi est-il si noir ?
Treplev – Le soir est là ; tous les objets s’obscurcissent. Ne partez pas de si bonne heure, je vous en supplie.
Nina – Impossible.
Treplev – Et si j’allais chez vous, Nina ?... Je resterais toute la nuit dans le jardin et regarderais votre fenêtre.
Nina – Impossible ; le veilleur vous remarquerait. Trésor n’est pas encore habitué à vous, il aboierait...
Treplev – Je vous aime.
Nina – Chut !... (acte 1, XIII, p. 8)

Tous les prétextes sont bons à la jeune fille pour éviter les baisers, les déclarations, les moments d’intimité avec Treplev dont elle prétend que *son cœur est plein de lui* (acte 1), alors que dès le lendemain, elle recherche les apartés avec Trigorin.

Un autre homme occupe désormais ses pensées, vit en elle, sans qu’elle en ait encore conscience.

L’idée qu’il reste un jour de plus en compagnie d’Arkadina, la transporte au point *qu’elle s’approche de la rampe, et après avoir réfléchi, dit – Un rêve* (fin de l’acte 2). À la fin de l’acte 3, *elle quitte tout, elle commence une vie nouvelle. Elle va à Moscou, Trigorin et elle se reverront.*

Son cœur est ainsi définitivement pris par cet homme, autre, qui possède des armes de séduction que Treplev ne possède pas.

Mauvais joueur, tel l’enfant qu’il est resté, Treplev ne veut partager l’amour de sa mère avec quiconque, il veut également Nina pour lui seul, sans s’être donné le mal de la conquérir.

Mauvais perdant, car il comprend très vite ce qui se passe, il voit la confusion de Nina, il s’adonne au chantage comme un enfant gâté qui veut faire peur, utilisant d’un subterfuge insupportable qui se retourne déjà contre lui. A-t-il déjà l’intention de se tuer ou joue-t-il pour changer la situation à son avantage, nous ne pouvons le savoir.

Nina, qui le comprend de moins en moins, s’en éloigne définitivement, semble-t-il. L’oiseau tué est ainsi la mort donnée pour la troisième fois, et chaque fois, en présence de Nina.

Treplev – J’ai eu la vilenie de tuer aujourd’hui cette mouette. Je la mets à vos pieds.
Nina – Qu’avez-vous ?

Elle ramasse la mouette et la regarde.

Treplev – Bientôt je me tuerai de la même façon.

Nina – Je ne vous reconnais plus.

Treplev – Oui, depuis que j'ai cessé de vous reconnaître. Vous êtes changée pour moi ; votre regard est froid ; ma présence vous gêne.

Nina – Vous êtes devenu ces derniers temps irritable ; vous vous exprimez de façon incompréhensible, par des symboles. Et cette mouette aussi est apparemment un symbole ! Mais excusez-moi, je ne comprends pas... Je suis trop simple pour comprendre.

Treplev – Cela a commencé le soir où ma pièce a fini sottement. Les femmes ne pardonnent pas l'insuccès. J'ai tout brûlé jusqu'au dernier petit feuillet. Si vous saviez comme je suis malheureux. Votre froideur est terrible, incroyable, comme si, me réveillant, je voyais ce lac asséché ou tari. Qu'y a-t-il à comprendre ? La pièce n'a pas plu : vous méprisez mon inspiration ; vous me tenez pour ordinaire, nul, pour un homme comme il en est beaucoup...(tapant du pied).

Que je comprends cela ! J'ai comme une barre dans le cerveau ; qu'elle soit maudite, comme cette idée de ma faiblesse intellectuelle qui me ronge...

(Voyant Trigorin qui vient en lisant un livre) Voilà un véritable talent... Il marche comme Hamlet et, lui aussi, tient un livre. (Il déclame) « Des mots, des mots, des mots... »

Ce soleil ne s'est pas encore approché de vous, et déjà vous souriez ; votre regard a fondu sous ses rayons ; je ne veux pas vous déranger. (XIII, p. 27)

Au-delà du chantage, cet échange entre les deux jeunes gens est beaucoup plus profond qu'il ne semble l'être à première lecture. Il n'est pas seule querelle d'amoureux déçu, il est prémonition de ce qui sera mais est déjà. Il est d'abord dialogue et devient bien vite soliloque dramatique, récit d'analyse et reflète le discours intérieur et subjectif de Treplev qui s'auto-meurtrit.

Fondé sur une antithèse, il suppose une cassure déjà définitive. Le vol de la mouette tuée retrace la trajectoire de l'oiseau du ciel à la terre, mouvement du *haut* vers le *bas*. Par la déclaration qu'il fait de se tuer et d'être mort comme l'oiseau, Treplev assimile *in fine* son parcours artistique à celui de l'oiseau dans une chute qui va du *haut* vers le *bas*, de la gloire vers l'anonymat, du ciel vers la terre où il serait enterré.

Là, où quelques instants auparavant, il se voulait *reconduire Nina chez elle, et rester toute la nuit et regarder sa fenêtre* (acte 1) dans un mouvement du *bas* vers le *haut*, dans la position du ver de terre qui regarde une étoile, (*j'ai comme un clou dans le cerveau ; qu'il soit maudit de même que mon amour-propre qui me suce le sang, et m'envenime comme le ferait un serpent*), là, maintenant, Treplev s'assimile à un

mouvement diamétralement opposé, du *haut* vers le *bas*, celle d'une étoile qui s'abîmerait dans la terre.

Par l'allusion au fiasco qu'a été la représentation de sa pièce, *provalilas' moja p'esa*, immédiatement associé aux femmes, (*ženšciny*), désignées au pluriel, ce qui sous-entend un élargissement de l'auditoire à toutes les femmes et inclut *volens nolens* toute la parentèle et la domesticité présentes, Treplev proclame son malheur à l'univers tout entier alors que ces femmes se résument au nombre de deux, sa mère et Nina seules présentes à la représentation.

La multiplicité des négations, (*ne pardonnent pas l'insuccès, (ne proščajut neuspaha)*), (*je suis si malheureux, nescastliv*), (*incroyable, neverojatno*), suivies de termes dépréciatifs, (*méprisez, preziraete*), (*vous me trouvez déjà pour ordinaire, uže citaete menja zaurjadym, nictožnym*), que son esprit enfiévré attribue à Nina sans en avoir la moindre preuve, enferment le registre lexical de Treplev dans une véritable descente aux enfers. L'emploi du temps présent inscrit ce soliloque non seulement dans une actualité présente mais aussi dans une permanence répétitive qui inscrit le discours dans l'universalité.

Par le procédé de la métonymie, (*èto solnce ešce ne podošlo k vam*), qui assimile Trigorin sans le nommer à l'astre qui est *en haut* et sans qui il n'est pas de vie, Treplev place l'écrivain au firmament de l'existence de Nina, l'évocation enfin du regard de la jeune fille qui se tourne donc vers ce *haut*, suivi du «*je ne veux pas vous déranger*» restrictif, inscrit *in fine* le discours de Treplev dans la tragédie au sens aristotélicien du terme car il suscite en nous, terreur et pitié.

C'est Arkadina, ne l'oublions pas, qui présente Trigorin à Nina, au moment où Nina, déçue de sa performance sur la scène, se confie à l'actrice réputée qui lui donne le conseil d'être actrice. Les choses se passent très simplement, trop simplement et comme toujours, lorsque le destin bascule, les personnages les plus intéressés ne prennent pas conscience de la tragédie déjà en marche. Arkadina coupe ainsi la phrase qu'elle était en train de dire pour présenter entre deux mots, l'homme qui va changer le destin de Nina.

C'est par un mot de liaison très usuel en russe, *vot*, qu'Arkadina présente Boris Aleksejevic...alors qu'elle a devant elle, *une jeune fille élégante, intéressante, et intelligente avec cela...*(Arkadina, acte 2). Ce *vot*, qui semble souvent anodin au point d'être omis dans les traductions mais qui est d'importance, accolé à Trigorin, fait la liaison entre les problèmes d'actrice de Nina évoqués juste auparavant, et la

présentation de Trigorin et Nina. Ce *vot* pourrait faire ainsi penser que Trigorin, homme écouté dans les sphères artistiques, est la solution à ces problèmes.

Entre les deux hommes, le cœur de Nina n'a balancé qu'un instant. Trigorin est célèbre et la fait rêver, son discours est celui d'un fat mais elle n'en a pas conscience. Lui est attiré par la fraîcheur de la jeune fille et joue merveilleusement de toutes les ficelles qui sont à sa disposition pour la séduire. Il lui apporte l'amour et le théâtre, ce dont elle rêve et que Treplev ne peut lui donner.

Trigorin – Les circonstances ont tourné de telle sorte que nous partons ce soir, paraît-il. Nous ne nous reverrons peut-être plus. C'est dommage. Je n'ai guère l'occasion de rencontrer des jeunes filles intéressantes ; j'ai oublié et ne peux me représenter comment on est à dix-huit ans. C'est pourquoi, dans mes romans et mes récits, les jeunes filles ne sont pas naturelles. Je voudrais, ne fût-ce qu'une heure, être à votre place pour connaître ce que vous pensez, et, au fond, ce que vous êtes. (XIII, p.. 28)

Il est important de ne pas oublier que la première fois que Trigorin contemple longuement Nina, elle joue la pièce de Treplev à la clarté de la lune, astre lié à la féminité. Traditionnellement les critiques ont accusé Trigorin de séduire Nina. Son discours en effet, où se mêlent solitude, douleur de la création, affres de l'inspiration, manque d'estime vis-à-vis de soi et flatterie, émeuvent la jeune fille au plus profond d'elle-même et elle fond comme un flocon de neige au soleil d'autant plus vite que devant des yeux se tient ce qui s'apparente dans son esprit à une icône.

Nina – Encore une minute.
Trigorin, à voix basse – Vous êtes si belle... Oh ! quel bonheur de penser que nous nous reverrons bientôt ! (Nina s'appuie sur sa poitrine) Je verrai de nouveau ces yeux merveilleux, ce doux sourire, indiciblement beau...ces traits modestes, cette expression de pureté angélique !...Ma chérie... (acte 3 , XIII, p. 44)

La flatterie dont use si volontiers Trigorin avec Arkadina, et vice-versa, qui va jusqu'au mensonge établi dans leurs relations, ce procédé est celui que Nina utilise à son tour à l'encontre de Trigorin. Dès le début de la pièce en effet, Nina n'est pas une petite fille aussi naïve qu'elle pouvait le laisser supposer quand elle refusait les baisers

de Treplev de peur que quelqu'un les découvre.

En l'espace de quelques instants en effet (vingt-quatre heures, ce qui à l'échelle d'une vie, ne représente rien), elle fait preuve d'une maturité, d'une stratégie et d'une force que nous devons garder toujours à l'esprit si nous voulons comprendre le personnage, une enfant qui a grandi dans la solitude et a appris à dissimuler ses intentions pour mieux ménager sa liberté intérieure et protéger l'avenir. Car Nina est toute tournée vers l'avenir.

La jeune fille a senti qu'elle plaît à cet homme, et use de toutes les armes à sa disposition pour accaparer l'attention de Trigorin, même si elle n'est que partiellement consciente de ce qu'elle fait. Et la phrase de Maupassant, dans le livre que lit Arkadina, et dans lequel il est dit « *qu'une femme qui a choisi un écrivain dont elle espère conquérir le cœur, met le siège devant lui et le flatte pour essayer de lui plaire.* » s'adapte à Nina autant qu'à Arkadina. Cette dernière joue avec maestria son numéro de femme énamourée à en mourir pour retenir cet amant qu'elle sent près de la quitter.

Arkadina - Qu'on entre ! Je n'ai pas honte de mon amour pour toi. (Elle lui baise les mains). Mon trésor, ma tête folle, tu veux faire des folies ; mais je ne le veux pas ; je ne te le permettrai pas... (Elle rit) Tu es à moi...à moi...Ce front est à moi. Ces yeux, ces beaux cheveux soyeux sont à moi...Tu es tout à moi. Tu as tant de talent, tu es si intelligent, le meilleur de tous les écrivains d'aujourd'hui, tu es le seul espoir de la Russie ! Tu as tant de sincérité, de fraîcheur, de saine humeur !...Tu peux d'un trait reproduire l'essentiel d'une personne ou d'un paysage. Les gens, dans tes œuvres, sont comme vivants. Ah ! on ne peut pas te lire sans extase...Tu crois que c'est de l'encens ? Que je te flatte ? Allons, regarde-moi dans les yeux...Regarde ? Ai-je donc l'air d'une menteuse ? Tu vois que moi seule sais t'apprécier ; seule, je te dis toute la vérité, mon chéri, mon prodige...Tu ne partiras pas ? Tu ne m'abandonneras pas ? (acte 3, XIII, p. 42)

Nina adopte la même attitude dès l'instant où elle voit Trigorin. Comme Arkadina qui se croit sur une scène et déclame des clichés avec la même ostentation que ne le ferait une héroïne de tragédie, Nina qui a moins de métier et moins de culture aussi vu son âge, utilise un lexique qui s'apparente tout autant à des poncifs éculés.

Nina – Vous avez trop travaillé et vous n'avez ni le temps, ni le désir de comprendre ce que vous valez. Que vous soyez mécontent de vous, soit ! mais pour les autres, vous êtes grand et beau. Si j'étais un écrivain tel

que vous, je donnerais toute ma vie à la foule ; mais j'aurais la conscience que son bonheur serait uniquement de s'élever jusqu'à moi ; et la foule me traînerait sur un char de triomphe. (acte 2, XIII, p. 31)

Trigorin pris au piège, entend avec bonheur tout ce que Nina lui déclare, sans voir dans ces paroles que c'est l'homme célèbre qu'elle aime et non l'homme tout court, le *prostoj celovek* qui préfère la pêche à toute autre chose.

Maia A. Kipp²³⁹, dans son analyse de la relation Nina/Trigorin, conclut que chacun des deux protagonistes part sur de mauvaises bases dans sa relation à l'autre. Pour cet auteur, Nina fait un calcul intéressé en se jetant dans les bras de Trigorin, et voit dans cet homme le moyen de se faire un chemin dans le milieu artistique moscovite qu'il lui eût été impossible de faire seule.

Il nous semble que ne voir en Nina à ce moment de la pièce qu'une personne intéressée réduit la poésie du personnage et surtout, son potentiel à évoluer. Nina n'est pas pour nous une nouvelle Arkadina incapable d'évoluer. À la fin de la pièce, alors que Trigorin lui est revenu, Arkadina se contente d'un retour au *statu quo ante*. Même si l'on peut penser qu'elle a souffert du départ de Trigorin et de sa liaison avec Nina, Arkadina retourne à ses chers vieux démons, (*quel accueil on m'a fait à Har'kov, mes bons petits ! La tête m'en tourne encore. Les étudiants ont organisé une ovation...Trois corbeilles, deux couronnes, et cela... (Elle ôte de son cou une broche et la jette sur la table) Oui, c'est un bijou. J'avais une toilette étonnante. On dira ce que l'on voudra, mais je sais m'habiller. (...) Petruša, je vous raconterai quel accueil on m'a fait à Har'kov*).

Elle ne lit toujours pas les œuvres de son fils pourtant publié, (*Figurez-vous que je ne l'ai pas encore lu. Toujours le manque de temps*), et lorsqu'elle entend un bruit insolite, elle a peur certes, (*Ouf ! J'ai eu peur. Cela m'a rappelé... (Elle se couvre le visage de ses mains). J'ai eu un pressentiment*), mais ne court pas du moins dans un premier temps, étant à mille lieues dans ses pensées, de la fin tragique de Treplev.

²³⁹ Maia A. Kipp, University of Kansas, Lawrence, «A subject for a short story, or in defense of Trigorin », in *Anton P. Cechov, Philosophie und Religion in Leben und Werk, die Welt der Slaven*, München, 1997, pp. 567-573, (192)

Avant qu'elle ne rencontre Trigorin, Nina est, elle aussi, dans une caverne (sa maison natale) enchaînée et tournant le dos à la lumière. Ses yeux n'ont vu que des ombres dont font partie pêle-mêle Treplev, Arkadina, le théâtre. Entre ces ombres, elle a certes établi des rapports mais ce n'est que science des apparences. Puis on l'a conduite vers Trigorin qui, dans un premier temps, lui semble la lumière.

Comme Nadja, Nina est appelée à philosopher pour la première fois de sa vie dans l'ombre de la nuit et à la clarté de la lune. Lorsqu'elle découvre Trigorin, elle vient précisément de sortir de la caverne et ne peut le regarder dans toute sa réalité car elle est encore tournée vers le monde de l'illusion. Elle ne peut comprendre que Trigorin n'est pas le soleil dont parle Platon, et qu'il appartient lui aussi, au monde des ombres.

La rencontre de Nina et de Trigorin est ainsi nécessaire et permet à la jeune fille un premier affranchissement. Trigorin, au même titre que Saša (*La Fiancée*), est frontière, il est celui sans qui rien ne serait peut-être arrivé dans la vie de la jeune fille. Il est à l'origine de la première transformation existentielle de la jeune fille provinciale.

Avant, Nina, ne fait que des allers et retours entre la maison de sa belle-mère et celle de Treplev sans jamais être capable de choisir. Comme Agaf'ja, Varvara, Sof'ja, Ol'ga, elle se contente de sortir du cercle de la propriété qui pour elle, est enfer pour aller vers celui du paradis où cohabitent Treplev et l'aventure théâtrale. Elle reprend à chaque fois le chemin de la maison paternelle avant que ses parents ne reviennent. Elle scinde sa vie en deux parties dichotomiques, l'une, officielle dans la maison, et l'autre, paradisiaque, dans le plus grand secret.

L'arrivée de Trigorin met un point final à cette vie en suspens et balaie en quelques heures tout ce qui jusqu'à présent a retenu la jeune Nina de se tourner vers le futur.

Nina – Je savais que nous nous reverrions. Boris Alekseevic, c'est décidé sans retour : le sort en est jeté ; j'entre au théâtre. Demain, je ne serai plus ici ; je quitte mon père ; je quitte tout ; je commence une vie nouvelle. Je vais comme vous... à Moscou... Nous nous y reverrons.

Trigorin, après avoir regardé autour de lui. – Descendez au « Bazar slave ». Faites-moi prévenir dès votre arrivée, rue Molcanovka, maison Groholskij. Je me presse. (acte 3, XIII, p. 44)

On peut se poser dès le deuxième acte des questions sur l'avenir de leur relation. Tout n'est-il pas dit dans ces premiers instants ?

Trigorin en effet, regarde avec attention autour de lui avant de répondre à la jeune fille. N'a-t-il pas déjà peur qu'Arkadina ne l'entende, n'a-t-il pas déjà en tête, une aventure sans lendemain, et non un engagement profond qui serait possible puisqu'il n'est pas marié à Arkadina ?

Nina, qui brûlait d'aller de l'autre côté, semble quant à elle, être déjà dans le camp des vainqueurs, de ceux qui décident de leur vie et trouvent leur vérité. Dans cette réplique, Nina comme Nadja prend sa vie en main, elle n'attend plus la permission de quiconque. Elle fait un pari risqué qui la place dorénavant, époque oblige, du mauvais côté de la barrière.

Rien désormais n'effraie plus la petite fille qui ne voulait même pas être accompagnée jusqu'à sa demeure tant elle avait peur que le chien Trésor n'aboie, elle a tout décidé : le départ à Moscou, les retrouvailles avec Trigorin.

6.3. Un chemin de découverte

Kleopatra, dans le récit *Ma vie*, fait la triste expérience de la soumission qu'un père exige de sa fille, nous l'avons vu (cf. première partie, chapitre 2.1). Nous avons évoqué sa mort à la naissance de son enfant, et l'amour qu'elle voue au docteur Blagovo.

Nous voudrions toutefois revenir sur le cheminement de cette jeune femme, sur la démarche qui la conduit à construire sa vie et à rejeter le despotisme, même si cette découverte reste scandaleuse pour les lecteurs auxquels s'adresse Tchekov.

Kleopatra, malgré ses vingt-six ans, vit dans une dépendance totale de son père. Au pied levé, elle a remplacé sa mère décédée il y a déjà bien longtemps, et depuis le départ de son frère Misajl, elle est le seul membre de la famille à vivre sous le toit paternel.

Le conflit existentiel qui oppose un homme despotique à sa descendance directe à travers son fils, tient au fait que ce père noble a des aspirations nobles elles-aussi et non négociables pour ce fils qui lui fait honte dans la manière de se conduire. Figé dans sa conception séculaire des valeurs que l'on doit défendre et perpétuer lorsque l'on compte parmi ses ancêtres un homme qui a combattu héroïquement à Borodino, le père ne veut plus voir ce fils rebelle. Le fils, de son côté, pense que sa vie lui appartient et

veut suivre un idéal qui jusqu'à présent, se résume à être ouvrier.

L'horizon de Kleopatra se borne à subir les humeurs de chacun d'entre eux. Servante du père, (*versant le thé cinq fois par jour et surveillant la cuisinière pour savoir si elle n'a pas volé de nourriture*), elle est, au même titre, servante du frère à qui elle apporte repas et soutien. *Go between* volontaire, elle prône avant toute chose, la réconciliation qui apporterait sinon la paix, du moins un *modus vivendi* acceptable pour tous. Son avenir d'esclave semble ainsi tout tracé dans l'indifférence la plus totale, et il nous faut constater que sa rébellion se borne souvent à des larmes qui lui servent la plupart du temps d'unique langage.

Au contact du fils prodigue, de ce frère aux idées blasphématoires et socialement avancées, à l'écoute des propos positivistes que défendent ses amis, la jeune fille s'éveille cependant à une autre chose. Elle prend petit à petit conscience que derrière la tyrannie qu'elle subit jour après jour sans se regimber, existe un monde différent, un univers de vérité dont elle ne perçoit pas parfaitement les contours, et qu'elle cherche à appréhender. Elle entre alors dans un processus non d'émancipation au sens strict du terme en ces années quatre vingt-dix, mais de découverte.

L'influence du Docteur Blagovo, bien avant que Kleopatra n'en soit amoureuse, est prépondérante dans ce changement. Parce qu'il est étranger à sa famille et à elle en particulier, parce qu'il est l'incarnation de la connaissance dans des domaines ignorés de son père, les paroles qu'il distille visite après visite, sont élixir. L'assurance qu'il affiche en toute circonstance subjugué Kleopatra qui jusqu'à ce jour, a vécu dans la seule compagnie d'un despote domestique qu'elle admire autant qu'elle craint.

- Kleopatra Alekseevna, dit Blagovo avec conviction et en serrant ses deux mains sur son cœur, que se passera-t-il avec votre père, si vous passez encore une demi-heure avec votre frère et moi ?

Ma sœur réfléchit quelques minutes, sourit puis se décida à rester. Après cela, chaque fois que ma sœur venait me voir, on voyait apparaître le Docteur Blagovo et lorsqu'ils se saluaient, ils donnaient l'impression que leur rencontre était le fruit du hasard. Ma sœur écoutait les conversations que j'avais avec le Docteur, et l'expression de son visage pendant tout ce temps, reflétait la joie et l'enthousiasme, l'attendrissement et la curiosité. Il me semblait alors que devant ses yeux, s'ouvrait petit à petit, un autre monde, qu'elle n'avait jamais vu auparavant même dans ses rêves et qu'elle essayait de deviner à présent. Quand le Docteur n'était pas là, elle était silencieuse et triste, et même si

de temps en temps elle pleurait, assise sur mon lit, c'était pour des raisons dont elle me taisait l'existence. (chapitre 6, IX, pp. 222-223)

C'est ainsi que la vie de Kleopatra se divise en deux parties, celle du monde où l'obéissance est de règle, et l'autre, où il ne fait pas bon se mesurer aux forces qui vous ont contrainte depuis toujours.

Le père - Je ne viens pas ici pour parler avec toi. Je suis venu pour savoir où est ta sœur, espèce de gredin ? Elle est partie de la maison après le déjeuner et il est déjà huit heures du soir, et elle n'est pas rentrée. Cela lui arrive souvent de sortir sans me le dire et j'ai remarqué qu'elle me marque moins de respect, et là, je vois ton influence mauvaise et basse. Où est-elle ? (IX, p. 225)

Le bouleversement tout autant physique et affectif qu'ontologique qui est désormais la marque de ses jours et qu'elle garde secret, va contre tous les enseignements qu'elle a reçus. Il est facile de comprendre le trouble bienheureux mêlé d'angoisse qui s'est emparé d'elle.

Kleopatra - Pardonne-moi. Ces derniers temps, il m'est arrivé quelque chose d'étrange. (chapitre 7)

Misajl - Que t'arrive-t-il ? Tu souffres, je m'en suis aperçu il y a déjà quelque temps. Dis-moi, que se passe-t-il ?

Kleopatra - J'ai peur, me dit-elle en tremblant.

Misajl - Mais qu'as-tu ?

Kleopatra - Je vais être honnête, je vais te dire la vérité. Me cacher de toi, c'est si dur, si douloureux. Misajl, j'aime...J'aime, j'aime...Je suis heureuse, alors pourquoi ai-je si peur ?... Vladimir ! Vladimir !

Elle se blottit contre le docteur et le regarda avec passion, et c'est seulement à ce moment-là que je vis combien elle avait maigri, comme elle était pâle. (chapitre 8, IX, p. 257)

C'est dans le jardin de Dubecnaja que le secret de Kleopatra éclate au grand jour. Dans cet Eden, auprès d'un pommier, la jeune femme confesse son amour pour quelqu'un dont elle tait encore soigneusement le nom. Dans ce paradis terrestre, le bruit d'une pomme qui tombe, résonne soudain comme un coup de tocsin, et précède de peu les pas de Misajl qui rencontre par hasard sa sœur alors qu'elle a rendez-vous avec Blagovo. Lorsque Kleopatra se retourne, voyant arriver le docteur, elle ne peut plus cacher le secret de son âme qui déborde d'amour, et en ce lieu hautement symbolique,

elle se tient devant son frère dont elle sent confusément qu'il est prêt à la juger.

Notons que c'est près de l'arbre de la connaissance qu'ont lieu les rendez-vous amoureux, le jardin étant une fois de plus dans l'œuvre de Cehov, le lieu de ce que la société *fin-de-siècle* nomme communément péché. Ce geste fait dans la plus grande liberté qui soit donné à un être humain, et qui devrait les condamner puisqu'il a été commis hors des schémas prônés en ces années par l'Église, ce geste est naissance pour Kleopatra.

Nouvelle Ève, dans un autre jardin, Kleopatra a osé braver l'interdit, elle a succombé à la tentation de goûter au fruit défendu. Chassée par son père, et sans doute par les habitants de la ville, c'est à un monde de *pošlost'* et non d'un paradis qu'elle est bannie. Bien qu'elle ait mis le monde dans un envers symbolique, la jeune femme ne se sent en rien coupable, elle n'a pas le sentiment de sa chute et ne voit pas en elle, une pécheresse mais un être victorieux de ses peurs. Il est intéressant de remarquer que Kleopatra passe du portrait de l'archétype de *l'uezdnaja devočka* sans beauté, à l'allure d'une femme heureuse, malgré ses habits noirs.

Il est tout aussi intéressant de remarquer l'attitude de Misajl, le frère qui semblait le plus opposé aux mœurs patriarcales, le plus émancipé des deux enfants Poloznev.

Il lui est alors étrange, que [s]a sœur soit amoureuse, qu'elle marche avec quelqu'un d'étranger à qui elle donne la main, ce quelqu'un qu'elle regarde tendrement, que sa] sœur, cet être fragile, sensible, opprimé et soumis, aime un homme qui est déjà marié et a des enfants ! [Il ne comprend pas] pourquoi il est désolé, et en quoi, précisément ; la présence du docteur lui devient, il ne sait pour quelles raisons, désagréable, et il ne parvient pas à comprendre ce qu'il pourrait sortir de bon de cet amour. (IX, chapitre 14, p. 267)

L'histoire d'amour de *la jeune fille vêtue de blanc, assise près de l'étang à l'ombre d'un saule* (chapitre 1.3), et du docteur Blagovo n'en resterait pas moins un lieu commun littéraire si la portée de ce sentiment s'arrêtait là. Il s'agirait alors d'une rencontre amoureuse impossible puisque l'un des protagonistes est marié et père de famille, d'un amour maudit, contre la norme, un amour qui fut source de nombreux romans. La rencontre avec le docteur Blagovo est fondamentale dans le déroulement de

la vie de Kleopatra car ce personnage²⁴⁰ exemplaire²⁴¹ dans la création tchékhovienne, est celui qui prend la main de la jeune fille et lui permet de passer du statut d'être manipulé à celui de personne libre. Son nom est ainsi associé par Julie de Sherbinin, avec le nom russe *blagoveščenje* ou Annonciation, en rapport avec la «*blagaja vest'* » annoncée par l'Ange Gabriel à la Vierge Marie.

C'est Blagovo qui apprend à Kleopatra qu'à la Loi, on peut opposer le cœur, l'Amour, le seul précepte qui vaille, le fondement de toute éthique mais aussi de toute mystique. Il est en effet celui qui lui annonce un monde nouveau, une vérité que ni son père ni son frère, ne lui ont fait appréhender.

La récurrence du sème de la vérité, *prav*, est à souligner, (*On prav, Ne pravda li ?*) Elle détermine le docteur aux yeux de la jeune fille, fait montre que cette vérité masculine est devenue au fil des semaines, vérité universelle, et par là-même vérité pour la jeune fille, tournant de vie, exil intérieur autant qu'extérieur, exode tout à la fois ontologique et métaphysique car il renvoie à la plénitude de la vie vécue avant la mort.

Dis-moi, dit-elle à son frère, ai-je raison ? Je veux jouer sur scène. Je veux vivre et en un mot, je veux boire à la coupe de la vie. Je n'ai aucun talent, mais le plus important à mes yeux, est que en fin de compte, que Père puisse voir que je suis capable de me rebeller. (IX, chapitre 14, p. 268)

Ce médecin venu de la ville, comme le docteur Korolev (*Une visite de routine*) est celui qui coupe le cordon ombilical symbolique qui reliait encore Kleopatra aux siens. Ainsi, par son intermédiaire naît-elle enfin à la vie. Toute à sa découverte, elle n'hésite pas à dire *qu'elle est passée des ténèbres à la lumière*, rejoignant, cette fois-ci

²⁴⁰ Dans son livre, *Chekhov and russian Religious Culture, The Poetics of the Marian Paradigm*, [Cehov et la culture religieuse russe, Poétique du paradigme de Marie], Julie de Sherbinin fait une analyse très fine du personnage du docteur Blagovo, à laquelle nous agréons, elle traque ainsi les faiblesses du docteur pris entre ses contradictions de défenseur du darwinisme et de l'athéisme, des théories sociales de bien-être, et dépendant de la religion orthodoxe dans une grande part de ses réactions. Ses allusions à l'échelle qu'il est en train d'escalader qui reflètent en même temps celle du progrès positiviste et celle de Jacob sans oublier les tics de langage, tels que « Sainte Mère de Dieu, quel temps ! » sont le témoignage de ce qu'il est un homme porteur des idées du XIXème siècle où se mélange athéisme et foi chrétienne, pp. 137-138, (132).

²⁴¹ Par le vocable «exemplaire », nous entendons montrer que le docteur est en totale opposition avec bon nombre des médecins de l'œuvre de Cehov dont le cynisme n'est plus à démontrer car il l'a été dans des analyses très nourries et brillantes. Le docteur Blagovo se situe ainsi loin de tous les médecins decampagne qui prient pour ne pas être dérangés la nuit et s'énivrent pour ne citer que Dorn, ou Kirilov, (*Les Ennemis, Vragi*) qui gardent indéfiniment rancune contre ceux qui les ont dérangé pour rien.

dans son exaltation, les textes de l’Ancien Testament²⁴². C’est à travers lui, que la jeune femme apprend qu’après les eaux troubles de la haine, (*Père est mon unique ennemi, otec – moj edinstvennij vrag*), et le désert du remords, il y a une terre promise pour chacun d’entre nous.

Ainsi Kleopatra transforme-t-elle ce que les autres pensent être péché, (*Votre sœur, dans sa position...Elle est enceinte!*), en leçon d’amour et s’élève-t-elle à la dignité de disciple. Son désir de devenir aide-médecin ou enseignante, métiers particulièrement altruistes, la place désormais du côté de ceux qui vivent pour servir. C’est grâce à cet homme qu’elle atteint la spiritualité et à la découverte de son identité. C’est grâce à lui enfin qu’elle rejette la dépendance et l’enfermement pour aimer.

Kleopatra - Maintenant, je lis énormément. Je remercie ton épouse et Vladimir d’avoir éveillé ma conscience. Ils m’ont sauvée, et ont fait que maintenant, je me sens un être humain. Autrefois, je ne dormais pas des nuits entières à cause de soucis les plus divers : « Ah ! Cette semaine on a utilisé beaucoup de sucre, Ah ! peut-on ne pas saler les concombres ! » Maintenant je ne dors pas mieux, mais j’ai d’autres pensées. Je souffre de ce que la moitié de ma vie s’en est allée si bêtement et d’une façon si étriquée. Je méprise mon passé, j’en ai honte, et je regarde mon père comme si il était mon pire ennemi. Ah ! comme je remercie ta femme ! et Vladimir ! Quel homme miraculeux ! Ils m’ont ouvert les yeux ! (chapitre 17, IX, p. 265)

Ce n’est pas tant la découverte de l’amour terrestre pour un homme dont elle suit les avis à la lettre, (*Vladimir dit que toutes les femmes et les jeunes filles citadines sont faibles à cause de leur oisiveté. Quel homme intelligent, Vladimir ! Il a raison, complètement raison. Il faut travailler !*), que la réalisation de l’accès à la connaissance qui fait l’intérêt du personnage de Kleopatra. Le bouleversement tout d’abord physique et psychologique est ainsi transcendance, mouvement spirituel qui l’entraîne vers les autres et rejette la trivialité dans laquelle elle a vécu jusqu’à présent.

²⁴² Genèse 2, 4-25, Premier récit de la création. « Dieu dit « Que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour.

La symbolique chrétienne ne fait que prolonger ces lignes. Jésus est la lumière du monde (Jean 8, 12 ; 9, 5), les croyants doivent l’être également (Matthieu, 5, 14) en devenant des reflets de la lumière du Christ et en agissant en conséquence (Matthieu, 5, 16). Une conduite inspirée par l’amour est le signe qu’on marche dans la lumière (Jean 2, 8-11).

La couleur blanche de sa robe qui a prévalu jusqu'à sa liaison avec le docteur, temps où elle était spirituellement morte, se change en tonalité noire dès lors qu'il la rencontre dans le verger et qu'elle porte une nouvelle vie en son sein. Tout se passe comme si à la subversion que Kleopatra a fait du monde, elle changeait la symbolique de la gamme chromatique pour faire du noir, la couleur de la plénitude et non plus celle du deuil, et du blanc, l'absence de vie, chagrin dont elle porte encore le poids comme l'attestent ses confidences.

Kleopatra - Dis-moi, Njanka, pour quelles raisons ai-je vécu jusqu'ici ? Pour quoi ? Dis le moi : Pourquoi ne suis-je pas morte lorsque j'étais jeune ? Pendant les meilleures années, savoir que l'on n'a qu'une chose à faire, faire les comptes, servir le thé, compter l'argent, inviter des amis et qu'il n'est rien au monde de supérieur à tout cela ! Njanka, comprends-moi, je suis tourmentée par des questions existentielles, et je veux vivre, et de moi, on a fait un économe. C'est horrible, horrible ! Elle lança alors les clés en direction de la porte et elles tombèrent avec fracas dans ma[Misajl] chambre. C'étaient les clés du buffet, de l'armoire de la cuisine, de la cave et celles, du coffre, ces clés que ma mère portait autrefois. (chapitre 7, IX, p. 232)

Le discours tout d'abord plaintif et lyrique et destiné à la nourrice, celle en qui elle a toute confiance, et qui accumule les questions sans réponse, repose sur une antithèse opposant, dans un premier temps, l'absence de vie, (*Pourquoi ne suis-je pas morte quand j'étais jeune ?*) à la vie qui s'obstine précisément parce que Kleopatra est jeune, (*Je veux vivre*). L'accumulation des actions prosaïques et mercantiles qui se résument à *faire les comptes* se heurte au *tourment* de la jeune fille *pour des questions existentielles*.

Au discours philosophique se substitue, par l'intermédiaire de l'incise, (*c'est horrible !*), reprise deux fois, une phase de mouvement.

La violence du geste peut alors surprendre chez une jeune fille éduquée à maîtriser toutes ses émotions, et présage de ce que Kleopatra est capable de casser net avec son éducation et le qu'en dira-t-on.

Le fait de jeter les clés dont on l'a dotée à la mort de sa mère, symbole tout à la fois de continuité familiale, sexuée (ce sont les femmes qui portent les clés de mère en fille) et prosaïque dont l'unique raison d'être relève de la sphère domestique et

économique, symbole non d'ouverture (ce ne sont pas les clés de la porte d'entrée réservées aux hommes mais celles des armoires) mais d'enfermement des denrées, est un geste éclairant qui présage les changements futurs dans la vie de la jeune femme.

Ces clés dont la possession se rapporte à la sphère de la *pošlost'*, ces objets phalliques par excellence que Kleopatra jette dans la chambre d'un homme, place la jeune fille en totale opposition avec le monde dans lequel on voulait inscrire sa destinée, il est manifestation de son désir de ne plus être sous une quelconque dépendance non désirée. Il est premier pas vers la liberté.

Il est intéressant également de noter la générosité du docteur Blagovo qui, tout en la soignant, parvient à cacher à Kleopatra, la nature de son mal, la phtisie qui hante le récit et dont elle meurt. Mythe au même titre que la syphilis, incarnation d'un mal quasi satanique, cette maladie de langueur souvent vécue dans la honte, hante la vie de Cehov on le sait, bien qu'il s'en défende. Partisan farouche de la théorie du mensonge dès qu'il s'agit de dire toute la vérité à un patient, il applique ce précepte à sa famille et lorsque son frère Nikolaj en meurt en 1889, Cehov parvient à lui cacher la cause de sa maladie²⁴³.

Le docteur Blagovo, double de Cehov du moins dans ce domaine, parvient à faire croire à la jeune femme qu'elle se porte bien alors qu'il l'ausculte à plusieurs reprises, il ne dit pas la vérité à Red'ka qui pourtant le supplie de le faire.

C'est éperdu par le chagrin qu'il ne laisse plus ignorer quoi que ce soit à Misajl du mal qui tue Kleopatra, et contre lequel aucune prescription valable n'a encore été trouvée.²⁴⁴

Comme c'est triste, comme c'est triste, dit-il, et des larmes coulaient sur ses joues. Elle est heureuse, elle plaisante constamment, elle est pleine d'espoir, alors que son état est sans espoir, la pauvre. Votre Red'ka me déteste et il voudrait faire comprendre à tous que je me conduis mal avec

²⁴³ Aleksandr Cehov écrit à son père, le 19 juin 1889, « Jusqu'à la dernière minute, Nikolaj n'a pas su qu'il avait la phtisie. Anton le lui avait caché et il pensait qu'il souffrait simplement du typhus. »

²⁴⁴ Donald P. Rayfield, « Mifologija Tuberkuloza, ili Bolezni o kotoryh ne prijatno govorit' pravdu », in *Cehoviana, Cehov i Serebrjanyj Vek*, Nauka, 1996, pp. 44-50, « Rappelons qu'à cette époque, dans les villes d'Europe et d'Amérique, 20 % de la population mouraient de tuberculose, que ce taux atteignait 50 % parmi les étudiants. Les médecins russes, ceux des zemstvos en particulier, connaissaient parfaitement les risques qu'ils couraient : entre 1891 et 1893, 51 médecins sur un total de 225, moururent du typhus, 34 de tuberculose, que certains avaient attrapé pendant leurs études, et 20 de suicide. » d'après Zeland, « Causes du la mort des médecins russes, *Journal des Médecins* », St Petersburg, 1894, n° 28, p. 789, (208).

elle. Il a raison à sa façon, mais j'ai aussi mon point de vue, et je ne dirai rien de ce qui s'est passé. Il faut aimer, nous devons tous aimer, n'est-il pas vrai ? Sans amour, il n'est pas de vie ; celui qui a peur d'aimer et refuse l'amour n'est pas un homme libre. (Blagovo, IX, p. 273-274)

À cet instant précis, le docteur associe la liberté à son discours. Il ne semble pas qu'il souhaite être pardonné de ce que tout un chacun, à cette époque, nomme encore péché, cet amour qui le lie à Kleopatra jusqu'à la fin des temps puisque leur enfant va naître.

Le problème que Blagovo soulève relève précisément de la liberté de chacun d'entre nous, de la découverte de la vie qui est en nous et qui ne regarde que nous. Il s'élève contre la mentalité conformiste provinciale qui, il le comprend, le condamne dans sa conduite, il montre le chemin de la tolérance à ceux qui ne l'ont pas encore trouvé, il pointe du doigt les obscurantismes et les contradictions que toute idée préconçue peut avoir. Son langage est celui d'un humaniste que l'on retrouve dans la *Weltanschauung* de Cehov.

L'enfant que la jeune femme attend est un événement qui devrait la terroriser car il est la manifestation visible du lien charnel interdit qui l'unit à un homme marié. On pouvait croire encore, et certaines bonnes âmes parmi les lecteurs de Cehov le firent sans doute, que Kleopatra et Blagovo s'étaient aimés du bout des yeux, du bout des doigts, à coups de silences et de regards, de désirs cachés, nous ne savons rien en effet de leurs discours, de leurs furtives retrouvailles qui se passent toujours hors-champ, de leurs mots d'amour à part le prénom de Vladimir prononcé avec ferveur.

Le futur nouveau-né est prise de conscience du pouvoir de Kleopatra sur les siens. Il est la matérialisation de l'amour, de la vérité et de la liberté que la jeune femme a pris comme conduite, envers et contre tous. Devenue maîtresse de son destin en un temps très court, elle a définitivement quitté les habits de l'esclave qu'elle fut et ce qui devrait être honte aux yeux de la société patriarcale lui donne force et soulagement.

Ce n'est donc plus en victime qu'est posé le personnage de Kleopatra comme cela était le cas au début du récit, mais en femme libre de ses choix. Contrairement à Olga, (*Jour de fête*), elle n'a pas peur, elle ne cache pas sa grossesse et franchit allègrement la frontière du qu'en dira-t-on. Elle connaît suffisamment les us et

coutumes de la province²⁴⁵ pour savoir qu'elle ne sera plus jamais acceptée nulle part, que ne l'attendent que le ban des infamies et les jugements sévères :

« *Votre sœur, dans sa position... Elle est enceinte ! Emmenez-la, je vous en supplie...* »

Elle [Madame Ažogin] respirait difficilement à cause de son émotion. À ses côtés se tenaient ses trois filles, maigres et plates comme elle... Elles étaient secouées, étourdies comme elles l'auraient été si on avait attrapé une bagnarde dans leur maison.

Quelle infâmie, quelle horreur ! Et dire que cette famille respectable avait combattu toute sa vie les préjugés : visiblement les préjugés et les erreurs de l'humanité se limitaient pour eux à trois bougies, le treize du mois et le jour maudit – le lundi.... (IX, p. 268)

Là où Ol'ga (*Jour de fête*) était terreur alors qu'elle est mariée et en bonne santé, Kleopatra, déjà phtisique à en mourir, est heureuse alors qu'elle sait mieux que tous à quel point le docteur n'est pas libre. L'aveu de sa grossesse prend place sur une scène de théâtre devant toute la ville. La métaphore est claire et a un rôle adversatif : les quelques lignes que Kleopatra a à déclamer sur une estrade, relatives à *Cléopâtre d'Egypte*, symbolisent la structure artificielle, inauthentique de la société soumise aux convenances et aux règles derrière lesquelles s'abritent les habitants. Le théâtre de la ville signifie que la ville est un théâtre, c'est-à-dire un jeu plaqué de l'extérieur, une rigidité creuse et paralysante, le miroir d'un ordre où ne doit pas s'inscrire la passion qui pourtant s'épanouit dans les textes de ce théâtre.

Contrairement à Ol'ga, dont l'existence ressemble à une triste comédie et qui ne parvient pas à franchir le mur des conventions, Kleopatra s'en affranchit sans l'ombre d'un regret.

Et maintenant, mon destin est décidé, dit ma sœur lors de notre retour à la maison. Après ce qui s'est passé, je ne peux plus retourner là-bas. Mon Dieu, comme c'est bien ! Comme je me sens légère !

C'est Anjuta qui a apporté les petits pains. C'est amusant, pas vrai, de se cacher comme cela ? Moi aussi, j'étais craintive et un peu bête, mais je

²⁴⁵ P.S.S., *pis'ma*, VI, 1742, lettre à Tihonov, 13 septembre 1896, « *Je vous ai télégraphié l'appellation de mon récit : 'Ma vie'. Mais cela me semble un peu « recuit » en particulier « Ma ». Ne serait-il pas mieux de dire « Dans les années quatre vingt-dix » ? C'est la première fois de ma vie que j'ai autant de difficultés avec un titre. Le titre du récit « Ma vie » comporte un sous-titre, « Scènes de la vie de province ».*

me suis sortie de tout cela et maintenant, je n'ai plus peur de personne, je dis tout haut ce que pense et ce que je veux, et je suis heureuse. Quand je vivais à la maison, je n'avais aucune idée du bonheur, mais maintenant, je ne changerais pas ma place avec celle d'une reine. Elle s'allongea immédiatement sur mon lit. Sous ses cils brillaient quelques larmes mais son visage reflétait le bonheur. Elle dormit profondément et on pouvait voir à quel point elle était calme et se reposait. Il y avait longtemps qu'elle n'avait pas dormi autant ! (chapitre 18, IX, p. 269)

L'enfant est le passeur de frontière. Il fait d'elle un être qui a accès non seulement à la connaissance mais à la liberté. Il lui donne la force de refuser sa vie d'*avant*, de rêver seulement à l'avenir, le présent n'étant plus pour elle que le temps de l'attente.

En tournant le dos à la maison de son père, à son univers d'architecte qui construit des demeures à cheminées très hautes et aux corridors sans fin, elle tourne le dos à une vie de stagnation et rejette au loin le mythe de son prénom, *La Gloire du Père (kleos et pater)*. Dans cette existence stérile et apparemment transparente, l'angoisse s'était insinuée partout. Dans la décomposition et l'isolement, Kleopatra était devenue un pur mystère pour les siens parce que sans aspérités, presque insignifiante, elle semblait ne faire que le jeu de ceux qui ne s'intéressaient en rien à ses souffrances et la laissaient se perdre dans un monde de petits incidents.

En allant quotidiennement dans la deuxième maison, elle découvre le monde du progrès social qui mène à l'ascension spirituelle. Sans doute suit-elle la volonté du docteur Blagovo lorsqu'il déclare qu'il

monte un escalier qui s'appelle progrès, civilisation, culture, [il] poursui[t s]on escalade, tout en ne sachant pas exactement où [il va], mais en vérité, c'est à un seul de ces escaliers miraculeux que tient la vie ; et savez-vous à quoi vous devez la vie, à ce que les uns n'asservissent pas les autres. (IX, chapitre 6, pp. 222-223).

Kleopatra suit, elle aussi, un escalier, le même que celui du docteur Blagovo et que l'on peut assimiler dans leur souci de recherche du progrès, de la culture et de la

civilisation, à l'absence d'asservissement des autres, à l'échelle de Jacob,²⁴⁶ escalier qui mène à la vie et qui est à l'opposé des escaliers tordus menant à des maisons sans âme que construit le père de Kleopatra.

Dans la troisième maison, elle n'est pas une femme «tombée» mais une mère qui attend dans l'espérance l'événement primordial de toute existence féminine et de la sienne en particulier. Elle est devenue l'*anima*, elle est le centre affectif et spirituel de la maison dans laquelle elle vit avec Misajl en l'absence des autres. Parce qu'elle est une future mère heureuse, elle n'est plus simplement «entourée» par la maison, elle est celle qui est l'*enceinte* de toutes choses, celle qui protège. Sa gaieté se reporte sur Misajl, l'aide à supporter le départ de l'épouse prodigue, la confiance que la jeune femme a envers l'avenir, donne à Misajl, foi en la vie.

Nous vivions ensemble. Elle chantait et disait que les livres que nous empruntions à la bibliothèque et que nous rendions sans lire car elle n'avait plus le temps de le faire, que ces livres étaient bien. Elle n'avait qu'une envie, rêver et parler de l'avenir.

Tandis qu'elle lavait mon linge ou qu'elle aidait Karpov à faire le feu, ou bien elle chantait, ou bien elle parlait de son Vladimir, de son intelligence, de ses manières merveilleuses, de sa bonté, de son érudition inhabituelle, et j'étais d'accord avec elle, bien que je n'aime pas le docteur.

Elle voulait travailler, vivre de façon indépendante, à son compte, et elle disait qu'elle serait ou professeur ou aide-médecin, ce qui dépendrait de sa santé, qu'elle laverait elle-même les sols et le linge.

Elle aimait déjà par dessus tout son petit ; et bien qu'il ne fût pas

²⁴⁶ « Les différents aspects du symbolisme de l'échelle se ramènent à l'unique problème des rapports entre le ciel et la terre. L'échelle est le symbole par excellence de l'ascension et de la valorisation, se rattachant à la symbolique de la verticalité. Mais elle indique une ascension graduelle et une voie de communication à double sens, entre différents niveaux. « Tout progrès en valeur », a observé Bachelard, « est conçu comme une montée, toute hausse se décrit par une courbe allant de bas en haut », in L'espace poétique, opus déjà cité.

L'échelle est omniprésente dans la Bible avec un sens symbolique.

Si l'échelle de Jacob est l'exemple le plus connu, il en est d'autres significatifs. Par exemple, les trois étages de l'Arche de Noé (Genèse, 6,16), les degrés du trône de Salomon (1 rois, 10,19), les degrés du temple d'Ezéchiel (Ezéchiel, 40, 26,31). Le Psaume, 84,6 mentionne les sentiers élevés du cœur, et les quinze psaumes graduels sont nommés les **Cantiques des degrés**.

Le Christ et la Croix sont échelle, l'homme lui-même est échelle et il en est ainsi pour l'arbre et la montagne.

L'échelle se dresse comme une unité là où le haut et le bas, le ciel et la terre ne peuvent se rejoindre. Elle établit un pont qui invite à s'élever vers les hauteurs.

Pour Saint Jean Climacque, (du grec climax, échelle) il s'agit d'une gradation soignée des exercices spirituels franchis échelon par échelon en partant du plus bas pour arriver au plus haut, le trentième degré en souvenir des trente années de la vie cachée du Christ.

C'est toujours par des degrés successifs que l'âme accomplit sa propre ascension », in *Dictionnaire des Symboles*, opus déjà cité, pp. 383-386, (286).

encore au monde, elle savait déjà la couleur de ses yeux, comment seraient ses mains et son sourire. Elle aimait parler d'éducation, dire que l'homme le meilleur au monde était Vladimir, et toutes ses pensées sur l'éducation revenaient à dire que son petit serait aussi charmant que son père. Il ne semblait pas y avoir de fin à ces conversations et tout ce qu'elle disait éveillait en elle une joie profonde. (IX, pp. 269-270)

Kleopatra est ainsi devenue autre dans la liberté

La mort annoncée dès les premières lignes du récit, de manière obsédante par la toux, la faiblesse physique n'est en aucun cas signe de châtement divin ni preuve de quelque idéologie, mais destin qui rehausse la fatalité et la fragilité de toute existence.

Il nous semble tout autant qu'il ne faille pas voir dans cette fin la confrontation d'Eros et de Thanatos qui dans la tragédie classique, mène inéluctablement l'amour à la mort, seul dénouement possible à la situation inextricable qu'il a engendrée.

Bien loin de condamner Kleopatra, sa mort ouvre une perspective ontologique au récit, elle transcende une histoire individuelle pour conférer à l'amour une signification métaphysique. Ce n'est pas parce que l'amour pour le docteur Blagovo a sollicité le corps de la jeune femme qu'il pourrait être maudit, bien au contraire, car pour Cehov, l'amour, en l'occurrence dans ce texte, apporte la vie. Eros n'a pas été déchéance spirituelle et ne peut pas être couronné par Thanatos car l'amour n'a pas fait de Kleopatra un être dont le cœur est possédé par un désir de possession ou d'asservissement de l'être aimé, mais une femme dont l'âme irradie d'un amour jamais entâché de jalousie envers l'autre femme, l'épouse du docteur.

Il nous semble qu'à travers sa mort, Kleopatra se situe au-dessus ou du moins, en deçà des contingences humaines, qu'elle parvient au sommet de l'échelle, et qu'en perdant sa condition terrestre, elle atteint l'état angélique. Après avoir franchi les étapes ou étages, moments provisoires qui n'ont été en rien temps d'arrêt ni de repos, la jeune femme vit des instants où la beauté entrevue, la paix ressentie l'ont rassurée et encouragée à poursuivre son chemin, à faire face aux luttes et au désespoir.

Dans sa fin, l'innocence et la mort se confondent, la mélancolie et la terreur ont fait place au bonheur, la solitude qui règnait à l'infini, le monde hostile et aveugle ont disparu. À la fatalité antique s'est substituée une voix nouvelle, celle d'une petite fille, heureuse, joyeuse, la voix de l'avenir. La mort de Kleopatra est ainsi vaincue par l'autre grand mystère, celui de la vie.

Aux cercles domestiques et géographiques que franchit Kleopatra, ceux du *dedans* et du *dehors* se substituent ainsi les cercles temporels de l'*avant* et de l'*après* qui deviennent cercles existentiels, enfer contre paradis, existence contre essence, dépassant l'histoire familiale, historique et sociologique, dessinant à travers ce personnage de fiction, l'allégorie de la conquête qu'est la vie lorsqu'on refuse la régression, la stagnation.

Conclusion

L'itinéraire de la femme dans l'œuvre de Tchekov prend date dans la littérature russe du XIX^e siècle parce qu'elle tourne le dos à l'ombre pour gagner la lumière.

Lorsque nous la découvrons, elle n'a pas l'intuition de la vie, elle ressent la stagnation des jours, la mort de son âme. Puis elle se met en chemin. En un temps plus ou moins long, elle découvre sa vérité, réussit l'exploit de s'arracher à ce qui était pour elle malheur, et se dirige vers la lumière. Elle suit une conduite inspirée par l'amour, et parce qu'une étincelle vit en elle, elle chemine vers la vie véritable au terme d'un itinéraire semé d'embûches, de chutes et de nouveaux départs : une existence fondée sur l'authenticité et l'absence de mensonge.

C'est une véritable rébellion que Kleopatra, Nadja et Nina accomplissent car leur geste est d'une violence infinie. Parce que ces femmes refusent d'intégrer les paradigmes culturels, elles quittent leur maison natale devenue enfer pour un lieu qui leur est inconnu, un espace dont elles ignorent tout.

Pour ne pas étouffer, parce qu'autour d'elles, tout étouffe d'étouffer, ces jeunes femmes donnent une impulsion décisive et irrévocable à leurs jours et s'inventent un avenir.

Un besoin de transgression devenu priorité de vie, épaulé par la complicité d'un homme qui est « nécessaire » et permet le départ, les mène hors des cercles conventionnels et les illumine dans leur propre découverte.

On devine alors en elles quelque chose d'impérieux, une secrète ligne de force qui vibre sous l'anxiété des interrogations et des doutes. C'est la seule réponse que ces jeunes femmes trouvent à la maladie la plus grave qui soit dans la *Weltanschauung* de Tchekov, celle de l'homme souffrant de l'homme, celle de la violence, fût-elle feutrée, qui sévit au sein de la famille, du travail de démolition psychologique et spirituelle constant qui aliène l'être humain dans son intégrité.

Nous allons voir maintenant, et c'est le but de la troisième partie, comment Nadja (*La Fiancée*), Nina (*La Mouette*) après Kleopatra (*Ma Vie*), Julja (*Trois années*) Natalja (*Dans la nuit de Noël*) et Anna (*La Dame au petit chien*) Anja (*La Cerisaie*), silhouettes à peine esquissées mais entêtantes, déchirantes de douleur informulée,

tournent le dos à leur vie mutilée, quittent l'*ici* et *maintenant*, et avancent comme elles le peuvent, taraudées par les doutes et les remords et débordantes d'humanité, de générosité et d'amour qui mène à la renaissance de leur être.

TROISIÈME PARTIE

LUMIÈRE

CHAPITRE SEPT

La vérité

Dans la « petite révolution » qu'il opère en ne jetant jamais l'anathème là où on a coutume de le faire, en ne prenant pas une position manichéiste qui consisterait à séparer le monde entre bons et méchants, Tchekhov traque la vérité sous toutes ses formes, seule capable à ses yeux d'amener à la liberté.

L'œuvre laisse peu de place à première vue à l'optimisme et ne paraît donner pour tout testament qu'un chant de désespérance, qualificatif très souvent employé à l'égard de ces vies anéanties avant d'avoir commencé, et qui donnent l'impression de marquer par leur permanence l'univers tchékhovien.

Nous savons que Tchekhov a voulu montrer à ses contemporains à quel point ils se trompaient lorsqu'ils se contentaient de mener une vie étriquée, mais cet aspect des choses ne doit pas pour autant nous faire basculer dans un pessimisme de mauvais aloi que l'auteur lui-même aurait farouchement renié. L'époque engoncée dans un conformisme bourgeois, engluée par le mensonge sous toutes ses formes, vitrine de la morale victorienne qui prévaut alors dans toute l'Europe, se complaît, il est vrai, dans les siestes après *les repas, le kvas, l'oie au chou, les chicanes, les médisances* (*Les Trois Sœurs*, acte 3).

Le poids de cette attitude personnelle et collective a pour nom convention, contrainte, écrasement des individualités qui laissent bien peu d'espace à une éthique de

la construction de soi dans la dignité et la liberté, celle que Cehov a choisie, jour après jour, pour lui-même.²⁴⁷

La dichotomie de l'Empire plongé dans une période historique exceptionnelle de reculs politiques et d'avancées révolutionnaires, de liberté nouvelle irréversible mais aussi de régression et de répression, d'athéisme et de renouveau religieux, cet Empire est partagé entre « *êtres superflus* » (*lišnyj celovek*) désorientés par les changements et « *hommes nouveaux* » (*novyj celovek*) tournés vers l'avenir, des êtres qui brillent, se battent, cherchent et trouvent un chemin à suivre, des hommes et des femmes qui ne subissent pas leur vie mais la font. Il nous faut remarquer que cette fracture se transmet à la poétique de l'oeuvre où à côté des vaincus, se trouvent des vainqueurs qui luttent à chaque instant pour avancer tant leur soif de vérité est ardente.

C'est ainsi que l'infinie diversité des situations conflictuelles des récits²⁴⁸ se retrouve dans un même schéma, celui de la recherche de la vérité, exigence de fidélité avec laquelle Cehov ne transigera jamais et confère à l'oeuvre cohésion et dynamisme.

Cet aspect moral et métaphysique de vie inscrite au cœur de chacun comme besoin, comme fondement de la dignité humaine selon le *credo* de l'auteur, se place au-dessus du seul contexte socio-historique, il appelle les personnages à un effort de discernement et de conversion et élève le champ de leur réflexion au domaine philosophique et plus précisément épistémologique.

²⁴⁷ P.S.S., *pis'ma*, III, 579, lettre à Suvorin, 7 janvier 1889, « *Ecrivez l'histoire d'un jeune homme qui chaque jour, sort de ses veines, le sang d'esclave qui a coulé en lui, et comment après s'être réveillé un beau matin, il sent qu'en lui coule maintenant non plus ce sang d'esclave, mais celui d'un homme* ».

²⁴⁸ Le critique M. Poltavskij reprochait aux récits et nouvelles de Cehov leur mosaïque (*mozaicnost'*) d'épisodes « qui ne formait jamais aucun tableau d'ensemble » in *Literaturnye zametki/Moskovskie vedomosti*, N° 83, 25 mars 1893.

7.1. – Une histoire de vérité

Lorsque la jeune fille, mue par le besoin de transgression, sort des cercles conventionnels qui brisent sa vie, elle suit un cheminement devenu à ses yeux ligne de force, exigence impérieuse, nous en avons témoigné.

Nous avons observé que pour ce faire, elle doit franchir une frontière, s'affranchir de son environnement géographique et familial, ce *topos* devenu enfer. Cette recherche ne resterait que lettre morte si elle s'arrêtait au seul éloignement.

L'exode qui emmène la femme hors de sa terre natale pourrait demeurer simple perpétuation de ce qui a guidé sa vie jusqu'à présent si d'un mouvement irréversible et violent, elle ne s'inventait pas, ne découvrait pas une autre voie et ne cherchait pas un chemin pour accéder à sa vérité, exigence inscrite partout dans l'œuvre de Cehov, de *Platonov (Bezotcovščina)* à *La Fiancée* et à *La Cerisaie*, fût-ce dans le sous-texte et surtout, dans les conflits qui impliquent la vérité de l'un ou l'autre des personnages.

Discernée d'abord d'une manière négative dans l'atermoiement de la conscience troublée par les manifestations de la non-vérité, (*Il n'y a rien de bon à attendre en ce bas monde, En service*²⁴⁹) cette exigence se manifeste principalement par le besoin de tel ou tel personnage de se situer ou se resituer par rapport à la vérité morale.

Cette vérité de vie, (*žiznennaja pravda, žit' po pravde*), émise par certains personnages de l'univers poétique de Cehov, voire par le *je* du narrateur et qui s'affine et s'approfondit au fil de l'œuvre, débouche sur la découverte de l'autre seul capable de donner un sens à la vie, (*Il faut aimer, sans amour, il n'y a pas de vie possible ; celui qui craint l'amour et le fuit, n'est pas libre, Ma Vie*, docteur Blagovo).

Cet idéal le plus souvent émis par les personnages masculins trouve cependant paradoxalement et malicieusement son inspiration par le biais des femmes à qui il s'adresse, ce qui donne *in fine* à ces dernières, un rôle considérable dans l'œuvre.

L'expression, (*Nous sommes encore loin de trouver la vérité, La Maison avec un Attique*), prend ainsi plus loin une coloration messianique à la veille de la révolution de 1905 dans la bouche de Trofimov, l'éternel étudiant, (*L'humanité est en route pour parvenir à la vérité ultime, au bonheur total, le seul possible sur terre et je suis au*

²⁴⁹ P.S.S., *En service, Po delam služby*, paru dans *Knižki Nedeli*, mi-janvier 1899.

premier rang des marcheurs, La Cerisaie). Elle peut aussi dépasser les limites de la connaissance humaine, (*Personne ne connaît la vérité vraie sur cette terre, Le duel*) et acquiert une dimension cosmique pour l'étudiant en théologie qui l'associe à la beauté (*L'étudiant*). Cet idéal met ainsi en balance le mensonge des héros et leur vérité.²⁵⁰

Jacqueline de Proyart²⁵¹ s'est penchée sur la récurrence du mot *pravda* et en fait une analyse très fine. Elle rencontre au premier chef « *spravedlivost'* dans la grande tradition des Psaumes que Cehov connaît bien et pour laquelle vérité et justice sont inséparables, mais aussi *pravo, pravota, pravdivost', pravil'nost', opravdanie* ou encore les verbes *ispravit', popravit'*, sans parler des adjectifs, adverbes et emplois prédicatifs, interrogatifs, *ne pravda li ?* ou affirmatifs comme le répétitif *Pravda, Lida, pravda*, d'Ekaterina Pavlovna dans la nouvelle *La maison avec un attique* et que nous avons retrouvé sous une autre forme dans le récit *La Fiancée, Da, èto pravda*, et la nouvelle *Ma Vie, Ja prava* (Kleopatra) puis *On [doktor Blagovo] prav*.

Accru par l'emploi fréquent de toutes les formes d'expression de la non-vérité / non-justice tirées du même sème *prav-*, telles que *nepravda, nespravedlivost'* - à bien distinguer du concept de non-justesse / erreur, *nepravil'nost'*- et leurs dérivés, cet effet de nombre se remarque dès les premières œuvres. Il est renforcé par l'emploi de toutes les ressources offertes par les richesses du champ sémantique de la non-vérité que ce soit le sème du mensonge, *lgat', lgan'e, lož'*, celui de la tromperie, *obman / obmanut'*, que l'on trouve abondamment ou celui de la malice, *lukavost'*, plus rare ».

Soulignons que dans l'esthétique de Cehov telle qu'on peut la dégager de sa correspondance et d'une pièce sur l'art littéraire comme *La Mouette*, l'écrivain est amené à formuler de manière de plus en plus précise les points fondamentaux de son art poétique et de sa règle de vie qui se rejoignent toujours pour l'essentiel, dans une même exigence de fidélité à la vérité.

Ainsi, tout juste âgé de vingt-trois ans, Cehov invite son frère aîné Aleksandr à écrire de manière constructive et non destructrice. En quelques mots associant *le vivant, l'éternel* et tout ce qui peut favoriser la construction de *l'authentiquement humain*,

²⁵⁰ P.S.S., *pis'ma*, III, 497, lettre à Pleščeev, 9 octobre 1888, «*Ce n'est pas l'équilibre entre le conservatisme et le libéralisme qui est essentiel à mes yeux mais le mensonge de mes personnages et leur vérité*».

²⁵¹ Jacqueline de Proyart, «*Le rapport de l'homme à la vérité dans l'œuvre de Cehov*», in *Anton P. Cehov, Philosophie und Religion in Leben und Werk*, opus déjà cité, pp. 335-349, (231).

l'écrivain dessine en filigrane les bases de son anthropologie et met en place l'axe directeur de son projet artistique.

Vers la fin de mars 1886, c'est une lettre à Nikolaj Cehov qui fait figurer en point quatre de la longue énumération des qualités de *l'homme bien élevé*, la franchise et l'horreur du mensonge, *même pour des vétilles, car le mensonge offense l'interlocuteur et avilit dans son esprit celui qui le profère*,²⁵² phrase qui trouve son expression artistique dans le récit humoristique d'une banale histoire de vantardise amoureuse publié sous le titre *Le premier amoureux*, (*Rien n'abaisse l'homme comme le mensonge*)²⁵³.

Dès le début de l'œuvre, sans qu'il y ait aucun prêche, la traque du mensonge à craindre comme le feu qu'il soit en pensée, en paroles ou en actes inspire de nombreuses œuvres de Cehov. Dans l'esprit de l'écrivain la vérité est bien une réalité. « Seule, l'approche varie. Si pour certains personnages ou pour le narrateur personnalisé de tel ou tel récit, la vérité paraît difficile, voire impossible à discerner, cette difficulté et cette impossibilité sont, écrit encore Jacqueline de Proyart, à imputer à la myopie naturelle du regard humain ou aux opacités de toute sorte auquel le personnage se heurte et non pas à l'essence de la vérité dont l'existence n'est jamais mise en doute ».

À partir de 1886, Cehov poursuit ses investigations sur le difficile rapport de l'homme à la vérité dans le champ des relations amoureuses qu'il avait encore peu exploré sous l'angle de la vérité du cœur. Se dessine alors une nouvelle certitude qui ne cessera d'être explicitée dans la suite de l'œuvre de l'écrivain. Le discernement de la vérité et la fidélité à la vérité ne prennent sens à ses yeux et ne peuvent aider à construire l'unité d'une vie humaine et l'harmonie d'une société que si l'adhésion à la vérité s'incarne dans un authentique amour, l'amour don qui transforme celui ou celle qui aime en être donné. Délaissant alors le mensonge dans une attitude de ferme rejet qui s'accompagne d'une élévation grandissante des sentiments, le personnage ou le narrateur *réfléchit avec tristesse et amertume à la vérité et au mensonge qui peuvent jouer un rôle tellement fondamental dans le bonheur personnel des gens*.²⁵⁴

²⁵² P.S.S., *pis'ma*, I, 223, lettre à Nikolaj, mars 1886.

²⁵³ P.S.S., *Le premier amoureux*, *Pervyj Ljubovnik*, paru dans *Oskolki*, n° 37, signé A. Cehonte, 13 septembre 1886.

²⁵⁴ P.S.S., *Un incident sans importance*, *Pustoj slucaj*, paru dans *Novoe Vremja*, N° 3793, 15 septembre 1886, signé A. Cehov.

La découverte de la vérité ne se résume cependant pas dans l'œuvre de Cehov, au seul sème *prav.*- ou à celui de contre-vérité, *lož'*.

« Une lecture attentive, dit encore Jacqueline de Proyart, montre en effet que les différentes approches de la vérité ou de la non-vérité s'inscrivent dans un système poétique plus ou moins complexe et qu'il revient parfois à l'image de donner leur sens aux propos des personnages ou à leurs réticences ainsi qu'à leurs comportements. Ainsi le remblai à la ligne fuyante qui bouche l'horizon renforce l'impression de non-visibilité de la vérité dans le récit *Les Feux*. En revanche, la comparaison finale avec la barque secouée par les flots qui monte au large vers les lumières du navire renverse la perspective de la dénégation quatre fois répétée, *Nikto ne znaet nastojašcej pravdy*, (*Le Duel*, cf. *supra*).

Il nous semble cependant qu'au même titre que ces différentes approches de la vérité ou de la non-vérité, d'autres éléments lexicaux dans l'utilisation linguistique et sémantique qu'en fait Cehov, donnent leur sens aux propos des personnages à la recherche de leur vérité. Il en est ainsi du fonctionnement syntaxique des verbes.

Dans le récit *La nuit de Noël*,²⁵⁵ écrit par l'apprenti-écrivain pendant ses *Lehrjahre*, une jeune femme suit déjà ce cheminement, renonce au mensonge et découvre soudain la vérité qui donne à sa vie l'élévation qui lui faisait défaut.

Ce texte ancien auquel on prête peu d'attention paru dans le journal humoristique *Budil'nik*, fait preuve d'une profondeur de pensée surprenante chez un écrivain de vingt-trois ans ! Tout d'abord intitulé *Beda za bedoju*, ce récit fut ensuite incorporé au recueil paru en 1886 sous le nom de *Contes Bariolés*.

Le titre suggère la fête de Noël et les joies s'y afférant. C'est sans doute ce qu'en attendaient l'éditeur et les lecteurs lorsqu'ils le lurent à la veille de Noël, et il peut sembler surprenant que le récit manque de références directement liées à cet événement. Il est cependant allégorie de la Nativité car la renaissance de la jeune femme, son départ

²⁵⁵ P.S.S., *La nuit de Noël*, *V Roždestvenskuju noc*, paru dans *Budil'nik*, n° 50, décembre 1883, signé A. Cehonte et dédié à Marija Pavlovna Cehova. Notons que ce récit fut remanié par Cehov lui-même lors de l'édition de son œuvre par Marks. Il nous faut donc garder en mémoire que le texte tel qu'il nous est parvenu, est ainsi empreint des qualités artistiques de l'écrivain dans son œuvre tardive.

vers une vie nouvelle d'espérance et d'amour suit le chemin initié par la venue au monde du Fils de Dieu.

Dans un petit village situé sur le rivage de la mer d'Azov, le *pomeščik* Andrej Litvinov²⁵⁶ est parti en mer avec son *artel'* de pêcheurs. Natal'ja, sa jeune épouse, prie pour que ce mari qu'elle hait, ne revienne jamais. Son vœu semble sur le point d'être exaucé car une tempête épouvantable se lève et laisse supposer un naufrage.

Nous la découvrons scrutant l'horizon malgré le froid et le vent, alors que la glace craque et que le bateau est sans doute englouti, nous l'entendons rire comme le ferait un enfant, (*tihij smeh, smhx detskij, scastlivyj... Smej alas' blednaja ženščina*). Les hommes qui l'entourent, croient alors que la jeune femme est devenue folle de douleur, (*Tronulas' v ume-to !*).

Le bonheur qu'elle a envisagé pendant les longues années de son mariage arrangé, (*ponevole*), et dans ses rêves les plus fous n'a cependant rien à voir avec celui que l'on ressent près d'un époux bien aimé et que l'on souhaite éternel, ce bonheur qui la fait rire et auquel pense Natal'ja est de toute autre nature. La jeune femme veut retrouver sa liberté par la mort de l'autre, seule perspective qu'elle ait trouvée à son tourment, (*nadežda na svobodnoe vdovstvo*).

Aussi lorsque soudain, Litvinov revient sur la grève et se dresse devant elle, alors qu'il attend avec certitude des preuves sinon d'amour du moins d'affection, il l'entend hurler de désespoir. Lui qui croyait en toute bonne foi, être attendu avec d'autant plus de ferveur que le danger avait été grand, comprend à quel point il s'est trompé et à quel point la jeune femme désire le voir disparaître.

Un hurlement aigu et déchirant succéda à son rire doux et heureux. Ni la colère de la mer, ni le vent, rien ne put l'engloutir. Le visage défiguré par le désespoir, la jeune femme n'était pas en mesure de retenir ce

²⁵⁶ Une remarque s'impose quant aux prénoms choisis par Cehov pour les personnages de ce récit : Le propriétaire qui emmène son *artel'* de pêcheurs se nomme Andrej, du nom du disciple que l'on a appelé le frère de Jésus. Son patronyme, Petrovic, renvoie à Pierre qui a précisément menti trois fois lorsqu'on lui a demandé s'il connaissait Jésus. Son nom de famille, Litvinov, est dérivé de Litvin, qui signifiait Lithuanien, et fut donné souvent en Russie aux Juifs convertis au christianisme, ce qui renvoie le personnage aux disciples accompagnant Jésus en Galilée et à qui Il prédit « *qu' ils seront pêcheurs d'hommes* » (Marc, 1, 16-18)
Le prénom de la jeune femme, Natal'ja, porte en lui le concept de Nativité.
Le compagnon dans l'embarcation s'appelle Petruša, diminutif de Pierre.

hurlement qui retentit haut et fort. En lui, on pouvait tout entendre : son mariage forcé, l'antipathie invincible qu'elle ressentait pour son mari, sa solitude douloureuse, et l'espoir d'être enfin veuve et libre qui venait de s'effondrer. Toute sa vie de chagrin, toutes les larmes et la douleur s'épanchaient dans ce cri que les crevasses de glace ne pouvaient engloutir. Son mari le comprit sur le champ, car il était impossible de ne pas comprendre...

Litvinov retourne immédiatement à son bateau en sachant parfaitement que le miracle qui vient de se produire une première fois et lui laisser la vie, ne se reproduira pas. Sa décision d'aller au devant d'une mort certaine, la préférant à toute autre solution plutôt que de vivre ce qui est devenue pour lui, enfer, n'est pas conduite suicidaire, elle est choix délibéré, elle est acte libre.

Après tout, en époux à qui la loi patriarcale donne pouvoir, Litvinov aurait pu exiger, sermoner, soumettre la récalcitrante, fût-ce par les coups, et ce, sans que quiconque ait quelque chose à dire. Il n'aurait en rien usurpé ses droits.

Lorsque le bateau disparaît pour la deuxième fois à la ligne de l'horizon, Natal'ja dont les yeux se sont soudain ouverts par un processus que les russes nomment *ozarenie*, fait la découverte d'un sentiment nouveau pour elle et qui s'apparente sinon à l'amour du moins à un attachement profond.

Nous voyons alors une jeune femme envahie par un sentiment mystérieux fait de découverte de l'autre, de sa qualité humaine. De la figure de ce mari détesté dans le plus grand secret, elle voit surgir un homme droit et fier, un être dont le courage ne peut être mis en doute et qui la renvoie à ses propres contradictions.

Sans doute Litvinov n'a-t-il pas su au début de son mariage, lui montrer l'homme qu'il est véritablement, faute à l'éducation des garçons qui sous-entend souvent le manque de sentimentalisme et d'affection en ces années où virilité reste synonyme de retenue.

Le viol qu'a été sans doute leur union jour après jour, - on peut parler de viol dès lors qu'une femme ne consent pas en toute liberté aux étreintes qu'exige le devoir conjugal -, la naissance d'un enfant non désiré parce qu'il n'y avait pas d'amour entre eux, toutes ces circonstances ont attisé en son âme jusqu'à cet instant, le feu de haine qui l'envahit jusqu'à cet instant.

Force nous est de remarquer que Cehov à travers les propos du narrateur omniscient défend dès ce récit, une idée qui le poursuit jusqu'à la fin de sa vie et fait preuve, malgré son très jeune âge, d'un profond respect pour la souffrance des femmes et des hommes alors que l'époque est peu propice à ce genre d'avancées sociétales et psychologiques.

Il place les deux personnages dos à dos devant la vérité qui leur est soudain révélée, il montre qu'il n'y a pas d'un côté, les bons et de l'autre, les méchants. Il fait porter la responsabilité de l'échec relationnel et existentiel sur les deux intéressés, en fait des êtres à part entière, et dénonce l'absurdité de la vie lorsqu'on force à s'unir contre leur gré des hommes et des femmes qui ne s'aiment pas. Mais il fait également montre qu'au désespoir peut succéder l'espoir, à la haine, l'amour et en ce sens, le texte est optimisme.

La démarche de Litvinov mène Natal'ja au renouveau de son âme, elle la place sur le chemin de la lumière. Au moment précis où elle hurle à nouveau dans le vent mais pour dire cette fois, *Vorotis'*, les cloches se mettent à sonner pour l'office des mâtines de Noël. Joie de la Nativité, anxiété de perdre l'être aimé, ces événements se fondent, se confondent et s'opposent à la mort de Litvinov dont le bateau se brise soudain contre un bloc de glace. Le récit est ainsi découverte de la vérité, naissance seconde grâce à la mort, (*dans la nuit de Noël elle se mit à aimer son mari, v noc pod roždestvo ona poljubila svoego muža*).

La construction très courte de la dernière phrase du récit est essentielle par sa présence. En tête de phrase et ainsi mis en exergue, le complément circonstanciel de temps souligne la date de l'événement mais n'enferme en rien le récit dans une construction cyclique qui emprisonnerait les deux personnages car il n'est pas mis en fin de phrase et ne peut en aucun cas faire écho au titre.

Le substantif *muž*, qui est en dernière place dans la phrase focalise *volens nolens*, l'attention du lecteur. Le narrateur prend soin de ne pas désigner l'homme dont il s'agit par son nom accentuant le sentiment que ce n'est plus vers Litvinov en tant que tel que Natal'ja se tourne désormais mais vers l'époux (*muž*), celui à qui elle a été consacrée par les Écritures, celui à qui elle a promis devant Dieu de jurer fidélité dans le bonheur comme dans le malheur.

L'adjonction du pronom possessif *svoego* renforce le lien entre les deux personnages. L'emploi de ce possessif dans la langue russe, facultatif mais très courant

aux premières et deuxièmes personnes du paradigme verbal, est de règle à la troisième personne si le possesseur est sujet de la proposition, nous le savons. Néanmoins, il est presque toujours omis lorsque la possession concerne les membres de la famille ou des amis. Ainsi Cehov aurait-il pu écrire, *ona poljubila muža*. Il nous semble alors que ce faisant, le pronom possessif renforce le lien indestructible qui unit désormais Natal'ja à cet homme sien pour l'éternité.

L'interprétation des motifs évangéliques reliant ce récit à Noël et à Pâques, a été remarquablement faite par R.L.Jackson et Maxim D. Shrayer.²⁵⁷ Elles ont retenu toute notre attention. Nous nous sommes cependant attachée à découvrir une autre dimension au message de vérité donné par les deux chercheurs et qui cautionne leur démarche et ne se résume pas au seul point de vue de vérité selon des critères spécifiquement chrétiens.

Le texte se termine par une phrase très courte, nous l'avons dit. Cette dernière fait apparaître un complément circonstanciel de temps, un sujet anaphorique, un verbe, et un complément d'objet direct.

Par delà le champ sémantique que cette phrase recouvre, il nous paraît intéressant d'analyser le fonctionnement syntaxique du verbe final dans la recherche de vérité qu'il sous-entend. C'est ainsi que l'emploi du verbe *ljubit'*, à sa forme perfective préfixée en *po-*, - *ona poljubila svoego muža* -, retient toute notre attention.

Contrairement à la forme imperfective qui est souvent le marqueur des récits (cf. deuxième partie, chapitre 2.1), et qui sous-entend la répétition et le mouvement cyclique des choses et des êtres, le temps étiré et le travail d'anamnèse qui prévalent tout au long de la création, la voie perfective souligne l'arrivée d'une autre perception du monde, la préhension de données ignorées jusqu'ici et qui se font jour par et à cause d'un événement soudain et fortuit. Elle sous-entend ce que les linguistes nomment un *telos*

²⁵⁷ R.L.Jackson, « Celovek živet dlja ušedših i grjadušcih », O rasskaze « Student », [“L'homme entre le passé et l'avenir, d'après le récit « L'étudiant »], in *Voprosy Literaturny*, August 1991, pp. 125-130, (155). Maxim D. Shrayer, “Conflation of Christmas and Paschal Motifs in Cehov's ‘V Roždestvenskiju noc’”, [Redondance des motifs pascals et de la nativité dans le récit de Cehov, *La nuit de Noël*], in *Russian Literature XXXV*, 1994, pp. 243-260, (212).

atteint, un accompli irréversible. Le préfixe *po*, inchoatif, est le symbole du départ de ce processus irréversible qui permet à Natal'ja de parvenir à la vérité.

La jeune femme dont les joues rosissaient de joie, de vie retrouvée à l'annonce de la mort de Litvinov, (*slovno v ee organizm nalili svežej krvi*), cette jeune femme prend soudain conscience d'une autre perspective à ses jours.

La forme perfective est ainsi signe que Natal'ja a traversé un état pour parvenir à un autre, quitté un monde pour en découvrir un nouveau, elle est frontière au même titre qu'une rivière traversée. Au-delà de sa valeur grammaticale et lexicale, elle est ligne de passage sémantique, elle est *catharsis* qui amène à la transcendance.

C'est *en haut* de l'échelle qui relie le rivage à la falaise où se situe le village que la jeune femme prend conscience de l'amour qu'elle porte dorénavant à son mari. Lorsqu'elle souhaitait la mort de cet homme honni, Natal'ja était *en bas*, sur la grève. Maintenant, parvenue au temps de la découverte, elle a escaladé les échelons et se situe *en haut*, sa montée sur les barreaux mouillés ayant ainsi préfacé son ascension spirituelle. Nous la savons dorénavant *là-haut* dans un monde d'amour témoin dans sa vie terrestre, d'un *avant* et d'un *après*.

Dans une image à peine voilée, Cehov est âgé de vingt-trois ans ne l'oublions pas, le narrateur montre la jeune femme tout en haut de l'échelle dont la symbolique reste très forte bien que simple détail réaliste car beaucoup de villages côtiers sont situés sur une hauteur pour se défendre de la fureur des flots.

Il est une autre femme qui, par l'intermédiaire du sacrifice de son mari, accède, elle aussi, à la lumière. Nous avons quitté Ol'ga (*La Cigale*), lorsqu'après une aventure estivale avec un ami peintre, elle revient à la maison pour retrouver son mari médecin, Dymov. Nous savons à quel point elle s'étourdit et avons noté que toute l'agitation qui l'habite ne lui donne en rien le renouveau si ardemment espéré.

Il nous semble particulièrement intéressant de revenir sur une des dernières phrases du récit et qui en est la pointe.

On s'en souvient (cf. deuxième partie, chapitre 2.2.), Ol'ga s'ennuie auprès d'un mari gentil, ce mari dont le dévouement la lasse, (*ètot celovek gnetet menja svoim velikodušiem*, chapitre 6). Les succès universitaires, la recherche médicale ne pèsent

d'aucun poids dans la vie agitée de la jeune Ol'ga. Ils sont étrangers à son monde d'insouciance, de faux-semblants, de pseudo-artistes, et de contre-vérités.

Nous la retrouvons à la fin du récit, déçue par son aventure estivale qu'elle compense par une frénésie de sorties qui la laissent plus dépitée encore que par le passé.

Un soir, alors qu'elle revient tard comme à l'accoutumée, elle découvre son mari alité. Cet homme qu'elle croyait invincible et éternel, aussi solide que le serait un meuble, - elle considère d'ailleurs qu'il fait partie de son intérieur tant elle est habituée à le voir assis calmement derrière son bureau -, Dymov est gravement malade de diphtérie contractée auprès d'un enfant.

Qu'il l'appelle *Mama* comme il a l'habitude de le faire, ne l'importune plus. Parce qu'il lui interdit de pénétrer dans le bureau où il se tient désormais, craignant pour sa santé et la protégeant ainsi jusqu'à ses derniers instants de lucidité, il lui fait découvrir à quel point elle est aimée. Pour la première fois du récit, elle l'appelle Ossip, prénom que jusqu'à présent elle ne lui donnait jamais car il lui rappelait le personnage d'Ossip créé par Gogol', et surtout, la plaisanterie, « *Ossip oxrip, a Arxip ocip* »²⁵⁸ (*La Cigale*).

À cet instant, Ol'ga découvre l'homme derrière le mari, elle se souvient de l'abnégation et du dévouement envers les autres qui ont été l'éthique de sa vie de médecin. Dans le miroir, elle découvre sa silhouette de femme telle qu'elle voudrait encore être, élégante, primesautière, gaie et prend conscience pour la première fois que ce monde qu'elle aimait tant n'est que futilité.

Son univers bascule à l'instant où la mort rôde dans la maison. La tonalité en blanc et noir, le visage glacé de Dymov, les habits noirs des médecins, leurs visages sévères et fermés, le silence pesant entourent la jeune femme et l'amènent à la vérité.

Parmi toute une série de verbes employés dans le dernier paragraphe à la forme perfective et qui concernent la jeune femme, (*vspomnila, ponjala, prozevala, brosilas', šmygnula, vbežala, ošcupala, pozvala*), deux d'entre eux, (*prozevala* et *pozvala*), retiennent particulièrement notre attention.

²⁵⁸ La traduction en français est malheureusement loin de refléter les allitérations et le calembour russes qui s'en suit. « Ossip se défile et Philippe se dissipe ». Ossip est un personnage de Gogol', le prénom Philippe a été choisi en place et lieu d'Arxip pour sa tonalité proche de dissipe.

Parce qu'il est souvent cité lors des commentaires de ce récit, le premier verbe *prozevala, tu t'es trompée, tu t'es trompée*, intervient lorsqu'Ol'ga revoit sa vie.

Préfixé en *pro* duratif qui sous-entend une durée limitée et précise dans le temps, un segment de sa vie, il est le marqueur de ce qui lui semble dorénavant le plus important, les années passées avec son mari, (*Ol'ga se rappela toute sa vie à ses côtés, du début jusqu'à la fin*). Cette durée limitée dans le temps efface désormais la totalité de l'espace-temps, ce que Bahtin appelle chronotope, où Ol'ga n'a pas vécu avec Dymov, la voie perfective, *prozevala*, sous-entend que Dymov est désormais symbole de vie. *Avant*, rien n'a compté, *après*, rien ne semble devoir compter.

Ol'ga toutefois ne prononce pas ce verbe. Le narrateur donne en effet la parole aux *murs, au plafond, à la lampe, au tapis sur le sol*, les hissant au rang de personnages et faisant d'eux les témoins muets de la futilité ancienne et coûteuse de la jeune femme pour laquelle Dymov cherchait inlassablement de l'argent. Ces objets qui ont été d'importance dans la vie d'*avant*, ces objets dénoncent sa méprise, ils lui rappellent son aveuglement et le monde de *pošlost'* dans lequel elle voulu vivre.

Le deuxième verbe, *pozvala*, est, quant à lui, prononcé par Ol'ga, - *Dymov ! l'appela-t-elle d'une voix forte, Dymov !*. Préfixé en *po* inchoatif, il montre une femme qui veut entamer un dialogue alors qu'il est déjà trop tard.

La mort sacrificielle de Dymov - il s'est inoculé le microbe de la diphtérie en aspirant les membranes qui obstruaient le larynx d'un enfant empêché ainsi de respirer - l'amour qu'il porte aux autres emmènent soudain Ol'ga dans un autre monde, la voie perfective est le vecteur du passage de la frontière, signe de l'accompli. On peut nous rétorquer en effet, que l'on ne sait rien du devenir d'Ol'ga. Une chose reste certaine cependant et est essentielle à nos yeux, Dymov a acquis aux yeux d'Ol'ga, une importance incommensurable bien qu'il ne soit plus là.

Ce verbe est lutte de l'*avant* et de l'*après*, de l'avec Dymov et du sans Dymov, il est confrontation de la vie et de la mort, il est prise de conscience qui mène à la vérité.

Le passage de la voie imperfective à la voie perfective, plus qu'une utilisation grammaticale et lexicale, est cheminement des femmes. En provoquant une cassure soudaine, la forme perfective brise l'illusion, elle est découverte de la réalité et apporte le changement.

Qu'elle se manifeste par des verbes préverbés, par une accumulation de verbes sémelfactifs perfectifs par nature comme c'est le cas au moment de la pointe des nouvelles,²⁵⁹ (*ona povernulas', podborodok eje drognul, sverknula na ego glazami, da ctoby ty tresnul, kriknula, stuknula, La Sorcière*)²⁶⁰ ou par les impératifs affirmatifs eux aussi perfectifs, (*Otstan', La Sorcière*), (*Vorotis', La nuit de Noël*), elle fait montre du chemin parcouru par la femme.

Raïsa (*La Sorcière*) est une jeune femme très belle. Mariée très jeune à un sacristain, elle subit depuis quatre ans la suspicion de cet homme laid, (*Je sais tout...diabliesse, sorcière, diabolotine, étouffeuse, Satan, Démone, Idole concupiscente, araignée, ruse démoniaque*).

Jamais elle n'entend un mot d'affection qui pourrait sous-entendre une connivence peut-être perdue mais qui a existé dans la vie d'*avant*. Immobile, elle passe ses jours à confectionner des petits sacs. Sa seule évansion consiste à regarder la fenêtre comme si elle pressentait qu'un jour un homme va surgir dans sa vie précédé par la bourrasque neigeuse, motif récurrent dans la littérature russe du XIX^{ème} siècle en Russie et qui est toujours porteur de bouleversements dans la vie des personnages comme si au déchaînement de la nature se substituait par voie de conséquence, le déchaînement des passions.²⁶¹

²⁵⁹ Les verbes sémelfactifs en *-nut'* sont perfectifs. Ils sont dérivés de verbes simples imperfectifs exprimant des procès qui se composent d'une série d'actes analogues. En recevant le suffixe */nu/*, les nouveaux verbes ne désignent alors qu'un seul acte de la série et deviennent perfectifs. Ils désignent souvent des procès brefs. Ce procédé de dérivation est productif pour des verbes exprimant des actes concrets, mais on ne peut former des verbes sémelfactifs à partir de verbes désignant un état.

²⁶⁰ P.S.S., *La Sorcière, Ved'ma*, paru dans *Novoe Vremja*, N° 3600, signé Cehov, 8 mars 1886.

²⁶¹ On retrouve ce motif chez Puškin (*La Tempête, Metel'*) et Tolstoj (*Anna Karenina*) entre autres.

Les lecteurs firent une réception critique au récit. Aussi lorsque Cehov tente de se justifier, quand il sent que *Ved'ma* ne plaît pas à beaucoup *mais qu'y faire ! c'est le diable lui-même qui [le] pousse à écrire de telles choses*, il reçoit une réponse qui est loin d'être sybilline de la part de Bilibin, 14 mars 1886 : « Je tiens de Lejkin que le texte a beaucoup plu à Suvorin, et que ce dernier a éprouvé un grand enthousiasme à le lire. Je n'en dirai pas de même. Dans l'écriture j'ai trouvé beaucoup de talent. La description de la nature est remarquable. Mais je pense qu'il n'est pas utile d'utiliser le talent à écrire des sentiments extrêmes... Réalisme ? Turgenev n'était-il pas lui aussi réaliste. Mais a-t-il jamais utilisé de tels thèmes ? Je suis un admirateur du réalisme mais cela me choque de lire tous les détails qui concernent « les jambes sales du sacristain ». Puis juxtaposé à ce genre de réalité...un élément fantastique, celui des sentiments du sacristain qui pense sérieusement que sa femme est une sorcière. Tout cela ne va pas ensemble ».

Madame Kiseleva pense quant à elle que « bien que le récit soit réaliste, il lui a semblé vrai... [elle] n'a pas ressenti de dégoût et montre une satisfaction sincère pour *la Sorcière* qui fait dire beaucoup de mal de Vous par plus d'un d'entre nous, plus compétent que moi mais aussi plus guindé. Toute l'atmosphère dans *la Sorcière*, elle-même, son mari, les arrivants, est décrite de façon magistrale. En lisant le récit [elle] a certes quelque peu rougi mais qu'[elle] ne peut en rien affirmer que vous ayez dit des inexactitudes. Tolstoj, quant à lui, écrit à Cehov pour lui faire part de ce qu'il tient *Ved'ma* pour l'un des meilleurs récits qu'il ait écrit (lettre du 25 mai 1903, P.S.S., T.III).

Dès le début du récit le narrateur omniscient entraîne le lecteur dans le monde de la beauté de la femme, et fait inattendu chez Cehov, les allusions au physique de Raïsa sont nombreuses et explicites.

Une lampe donnait une maigre clarté qui se répandait sur les belles épaules, sur les formes appétissantes (appetitnye rel'efy) de son corps, sur sa lourde tresse qui touchait le sol. Ses mains bougeaient rapidement mais le reste de son corps, l'expression de ses yeux, ses sourcils, ses lèvres pleines et son cou blanc restaient immobiles, absorbés qu'ils étaient par le travail mécanique et monotone tout comme si ils étaient endormis. De temps à autre, elle levait la tête pour donner quelque repos à son cou fatigué, regardait furtivement vers la fenêtre où se déchaînait la tempête et se penchait à nouveau sur son travail. Ni désir, ni chagrin, ni joie, rien de tout cela ne se reflétait sur son joli visage, son nez retroussé et sur les fossettes de ses joues. Une jolie fontaine qui ne coulerait pas. (IV, p. 376)

Soudain un homme auréolé de blanc entre parce qu'il s'est perdu dans la bourrasque. La jeune femme submergée par le flot des désirs élémentaires s'avance vers lui. Sous la force d'une pulsion dont elle ne peut dominer l'ampleur, elle s'approche de l'inconnu et le laisse toucher son bras, puis son cou, lui enlacer la taille et le supplie de rester un peu.

Par trois fois Raïsa emploie la forme impérative perfective, par trois fois elle franchit donc une frontière sémantique, (*Restez donc ! murmura-t-elle et baissant les yeux, elle le prit par la main. Restez un peu...Buvez un peu de thé...*)

Dès ces quelques mots prononcés à voix basse, Raïsa se donne à ce bel inconnu. Le narrateur montre alors le désir qui tarraude les deux jeunes gens, les caresses que Raïsa attend et reçoit sans broncher :

Comme ton cou...comme ton cou est beau. Et il effleura son cou de deux de ses doigts. S'apercevant qu'on ne lui opposait aucune résistance, il caressa le cou, les épaules...Il fut soudain pris d'un désir, celui d'oublier de poursuivre sa route, de tout oublier sur la terre. (IV, p. 384)

L'envie de prolonger à jamais le semblant d'étreinte prouve le drame de la vie de la jeune femme, son corps non pas tant privé d'enfant que du plaisir. Tout lui rappelle alors qu'il est une autre vie derrière la fenêtre de la maison qui l'emprisonne, une vérité qu'elle n'a encore pas appréhendée.

La longue crise d'hystérie, les larmes qui ruissellent sont un nouveau passage d'une vie d'*avant* à celle d'*après*. Raïsa est alors capable de se cabrer (*otstan'*) et cet impératif affirmatif perfectif la mène définitivement à sa vérité qui est de ne plus subir mais de choisir. Sans doute ne peut-elle encore partir, reprendre sa liberté, vivre en dehors du mensonge qui la tient en totale dépendance depuis si longtemps mais elle ose se refuser à son mari, elle se dresse contre la loi patriarcale avec une détermination rebelle à ne plus subir le malheur qui lui a été fait, ce qui est dans la Russie de la fin de siècle, à la campagne qui plus est, démarche proche de la folie lourde de conséquences.

Raïsa scinde sa vie en deux, entre un *avant* et un *après*. D'objet, la jeune femme devient sujet. Elle est dorénavant une personne à part entière au même titre que son *alter ego*. Elle met un terme à l'assurance de son mari, elle renie sa vie où jour après jour elle a été occupée à coudre, activité qui se rapporte au gynécée, quenouilles, métiers, paniers à laines, et tissus étant des attributs qui la relie à un monde immuable. Le nom d'Irod qu'elle donne à celui qui la tourmente et dont la traduction en français par « monstre » est loin d'être satisfaisante car elle supprime toute connotation biblique que sous-entend Irod dans la langue russe, infirme s'il en était encore besoin, le temps arrêté dans lequel a vécu jusqu'alors la jeune femme.

L'impératif perfectif *otstan'* est ainsi accès à la vérité. (IV, p. 386)

Le couple verbal *ej kazalos' / ej okazalos'*, passage de la forme imperfective à celle du perfectif a été très finement commenté par V. Kataev,²⁶² il illustre à la perfection le passage d'un monde l'autre et la découverte de la vérité qui s'en suit.

Ce refrain dont la récurrence devient leitmotiv obsessionnel dans la création tardive signe la prose de l'auteur, il est thème musical autant que narratif, il scande l'œuvre et, véritable frontière sémantique, scinde en deux parties le monde où se déplace la femme.

Nous avons pu constater qu'il se réalise le mieux dans le récit *La Fiancée*, texte où l'on peut noter dix-huit fois la présence de l'imperfectif *ej kazalos'* avant que le *ej*

²⁶² V. Kataev, *Proza Čehova : problemy interpretacii*, [La prose de Čehov : problèmes d'interprétation], Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, Moskva, 1979, (38).

okazalos' n'intervienne une seule fois, précisément au moment où Nadja prend la décision de s'enfuir de la maison natale.

L'emploi de ce couple imperfectif/perfectif donne ainsi naissance à une femme autre qui passe de l'état d'enfant à celui d'adulte sûre de ses choix,

Elle se sentait si menue, si pitoyable, si sottée, à celui de femme résolue, Je ne peux pas...proféra-t-elle. Comment ai-je pu vivre ici autrefois, je ne comprends pas, je ne parviens pas à le concevoir ! Je méprise mon fiancé, je me méprise, je méprise toute cette voie oisive, absurde...J'ai pris cette vie en horreur, je ne tiendrai plus un seul jour ici. Demain je m'en vais. Prenez-moi avec vous, je vous en supplie ! (La Fiancée, X, p. 214).

Ce rapport verbal, tout d'abord linguistique, bouleverse et rythme la progression de l'intrigue des récits. Au-delà de la temporalité qu'il représente, il est avant tout prise de conscience spirituelle car ce n'est pas tant le rapport *avant/après* que celui de *bas/haut* qu'il met en avant. Il est, en effet, signe de découverte, de vérité et mène à la connaissance et à la transcendance.

Lorsque la jeune Ol'ga (*La Cigale*) navigue sur la Volga en compagnie de son amant Rjabovskij, *elle prend conscience* que ce qu'elle croyait hier n'existe plus aujourd'hui. L'homme qui partage sa vie en ces instants n'est plus aussi courtois et montre un visage ennuyé. Dès lors, la jeune femme ne ressent plus l'intensité profonde qui l'habitait quelques heures auparavant. Le pont de bateau *qui lui semblait* magnifique, la rivière si majestueuse ne se parent plus des couleurs précédentes. C'est dans une atmosphère grise et de temps pluvieux que les deux amants sont assis l'un en face de l'autre sans dire mot. Pire, ce qui était pure félicité pour la jeune femme, la rusticité des lieux, synonymes de pur enchantement, ont fait en un instant place à la découverte de la vérité que les illusions occultaient.

L'arrivée de la paysanne portant un plateau de nourriture, souleva le cœur d'Ol'ga.

Rjabovskij la repoussa des mains et s'éloigna d'elle ; elle crut (ej pokazalos') voir que son visage exprimait la répugnance et le dépit. À ce moment, la paysanne lui apportait précautionneusement une assiette de soupe aux choux, et Ol'ga vit qu'elle y trempait les pouces. La paysanne crasseuse au ventre écrasé par sa ceinture, la soupe que Rjabovskij dévorait avec avidité, l'isba, cette vie qu'Olga avait d'abord tant aimée pour sa simplicité et son désordre artistique, tout cela lui parut alors atroce.

Elle se sentit soudain insultée et dit froidement :
- Nous devons nous séparer pour un certain temps ; sinon, à force d'ennui nous pourrions nous brouiller sérieusement. J'en ai assez, je pars aujourd'hui. (La Cigale, VIII, p. 19)

Après le *ej pokazalos'*, se trouve le premier tournant de la nouvelle. Il y a ainsi un *avant*, et un *après*. L'amour qu'elle croyait ressentir pour son amant bien avant de découvrir celui qui va la relier à Dymov désormais, cet amour se brise soudain sur ce perfectif, *ej pokazalos'*. Notons cependant, et cette remarque est d'importance, que la forme impersonnelle du verbe au-delà de sa valeur grammaticale ajoute une connotation sémantique supplémentaire par le biais d'un sujet anaphorique à un cas oblique qui sous-entend que la jeune femme n'est pas encore complètement maître de sa vie.

Il nous semble éclairant d'analyser le schéma structurel qui se dessine sous nos yeux et que l'on peut assimiler à un canevas utilisé à dessein par l'auteur comme synopsis de son œuvre.

La structure narrative qui donne la prépondérance au passé et submerge les récits de ses parfums élégiaques et nostalgiques est tout d'abord privilégiée, nous l'avons dit. L'impossibilité qui s'ensuit pour les personnages d'expérimenter et d'apprécier le présent entraîne la perte de repères essentiels et les maintient dans un exil hors de toute vie possible.

L'apathie ou supposée être telle, une profonde paralysie devenue indifférence sont en fait, une peur d'établir des rapports véritables avec d'autres et enferment les personnages dans un étui. L'isolement spirituel est ainsi le fruit de la dégradation du merveilleux passé dans un présent désert.

L'emploi soudain du futur apporté par la forme perfective, divise la structure temporelle des récits en deux parties, et amène le changement radical nécessaire à l'évolution des personnages.

Le temps n'est plus dans ce cas une unité de mesure scientifique juxtaposant la mesure cosmique à celle de l'individu liée à l'aune de la vie des personnages, à

l'époque socio-historique. Il est tout à la fois, instant fugitif mais aussi temps éternel, philosophique, épistémologique que les personnages vivent de façon différente, il est temporalité multiple, objective et subjective à la fois, et dépend de chacun.

Le perfectif que l'on peut assimiler dans l'œuvre de Tchekov au temps de l'instantanéité, fait alors basculer la vie dans une autre entité et prend une dimension exacerbée. En une seconde qui lui semble une éternité, la jeune femme renonce au passé, sort de l'ombre où elle était depuis si longtemps, elle 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.

Cette démarche démembré alors le temps en éléments divers et supprime une quelconque perception épique ou réaliste.

Le temps devient alors entité subjective et symbolique qui permet de tourner le dos précipitamment à la vie d'emmurée, de franchir la frontière topographique et linguistique, il se désintègre, mélangeant en lui le temps de l'instant et celui de l'éternité. Dans le *Vorotiss* que crie la jeune Natal'ja dans *La Nuit de Noël*, se fondent et s'entremêlent pour ne faire qu'un l'instant fugace qui enjoint au mari de revenir tout de suite et l'éternité de la découverte.

Épiphanie d'une renaissance, manifestation au monde d'un changement accompli, découverte du sens de la vie, le verbe à l'aspect perfectif engage la jeune femme hors des cercles qui l'enferment, la met sur le chemin de son étoile pour scruter le mystère de sa vie. Il l'emmène là où ne règne plus un système totalitaire qui paralyse son esprit, porte gravement atteinte à son intégrité, à son identité, la réduisant à l'état d'objet, la privant de sa force de rebondissement intérieur, de ses élans de liberté et d'amour.

Le verbe à l'aspect perfectif permet de démasquer les slogans, les fausses valeurs, les mirages, les chemins sans issue. Il contribue à mettre en valeur l'éternité plus encore que l'avenir, il favorise le primat de l'esprit de la jeune femme, seul capable de comprendre, de vouloir et d'aimer, faisant grandir la flamme qui est en elle, faisant d'elle une lumière.

7.2 La vérité existentielle

Rare semble la femme qui parvient à s'émanciper.

Nombreuses sont celles, telles Ariadna, Agaf'ja, Sof'ja (*Un Malheur*), Ljubov' Ranevskaja (*La Cerisaie*) qui ne font qu'un pas en avant pour en faire plusieurs en arrière. Elles partent un jour, passent la frontière qui les emprisonnent mais ne trouvent aucune alternative à leur vie.

Dans *Le Récit d'un inconnu*²⁶³, la jeune héroïne Znaïda appartient à la haute société et mène une vie brillante qui ne lui apporte que désillusion et chagrin. Bien que ce texte ait été écrit dans une tout autre intention que celle de décrire un personnage féminin, il nous est cependant d'un grand intérêt dans notre travail car il montre une femme en lutte pour parvenir à trouver sa vérité.

Du passé de la jeune femme, nous ne savons rien. L'auteur laisse cependant filtrer suffisamment de remarques pour que nous comprenions tout de son enfance malheureuse auprès d'un père faible marié en secondes noces à une femme inculte, fausse et s'adonnant à la morphine. Très vite on marie la jeune Zinaïda à un fonctionnaire de haut rang, ce qui lui apportera confort et situation sociale.

Au bout de six ans, elle décide de quitter son mari qu'elle n'aime pas pour une autre vie qui lui semble plus authentique. Elle pense se détourner du mensonge qui jusqu'alors a régi son existence et se réfugie chez Orlov. Nous ignorons tout des conditions qui ont permis à cet amour de s'épanouir au point que la jeune femme a pensé entamer une nouvelle vie dans la compagnie de cet homme.

Elle choisit la liberté en s'installant dans l'appartement de son amant, *Net vyše blaga, kak svoboda*. Tout d'abord transportée par sa décision, la jeune femme est très vite cependant aussi malheureuse que dans son existence d'*avant*. Ce qu'elle pensait félicité, devient vite désillusion, nouveau chagrin avant le rejet total et son départ

²⁶³ P.S.S., *Récit d'un inconnu*, *Rasskaz neizvestnogo celoveka*, paru dans *Russkaja Mysl'*, N° 2, février 1893. Écrit par un homme, à la première personne suivant la technique du *Ich-Erzählung*, il met en scène un révolutionnaire sous les traits d'un domestique-narrateur et permet ainsi de véhiculer des thèses sociales et révolutionnaires, ce qui a fait dire aux critiques que Cehov était un écrivain engagé.

définitif pour l'étranger en compagnie de celui qu'elle prend encore pour un domestique.

Sa démarche fondée sur une nouvelle perception de la vie, se solde par un échec cuisant car l'homme qu'elle aime l'enferme à son tour dans un monde de mensonges aussi opprimants que ceux du passé. Elle s'empoisonne après avoir donné naissance à une petite fille.

La question alors posée est celle de l'échec existentiel inévitable de cette jeune femme et les conclusions que le lecteur doit en tirer. Il apparaît que la frontière à franchir est certes topographique car elle quitte une maison, son mari, mais surtout psychologique et existentielle.

Au moment où elle devrait passer du *ej kazalos'* au *ej pokazalos'* et passer du monde des illusions pour aller vers sa vérité, Zinaïda reste prisonnière des mêmes codes qui ne sont que romantisme à bon marché. Elle ne se détache jamais de la vie brillante et oisive d'autrefois, elle se contente de continuer à chercher à plaire par des robes coûteuses et la vérité qu'elle recherchait demeure poursuite d'une utopie qui la laisse déçue. Son naufrage n'est pas dû à un quelconque manque de force mais bien au chaos qui s'installe et lui fait répéter l'attitude qu'elle avait autrefois, celle d'objet sans devenir sujet. Parce qu'elle est pétrie de conventions, de normalité, Zinaïda est bien vite incapable d'aller plus loin et ne peut que faillir et échouer.

N'ayant fondé sa recherche d'une autre vie que sur un *alter ego*, et non sur son moi, elle n'a pas compris que seul un désir profond de trouver une voie différente avec ses propres armes pourrait la mener à la vérité qu'elle recherche de tous ses vœux. En s'appuyant sur la volonté d'autrui, elle ne fait que confirmer sa soumission et infirmer son manque de volonté et d'autonomie.

Zinaïda échoue parce qu'elle attend d'un autre qu'il lui donne vie.

Pour trouver le chemin vers sa vérité, il faut à la femme une force et une curiosité de vie à toute épreuve qui lui fait faire fi de toutes les conventions bien qu'elle n'ait aucune envie de se moquer des convenances. La réduire au rôle de provocatrice ou de femme dévergondée attirée par la seule envie du scandale quel qu'il soit, serait réduire sa dimension romanesque. La femme dans la création tchékhovienne se pose au-

dessus d'une quelconque provocation. On ne peut toutefois pas ignorer qu'un homme est souvent le catalyseur à la démarche initiale mais il ne devient pas, loin s'en faut, le support sur lequel elle s'appuie. L'influence de cet être soudain devenu proche, se borne à être celle d'un *go between* qui permet à la femme de sortir de l'enfermement dont elle ne parvenait pas à sortir. Saša (*La Fiancée*), Trigorin (*La Mouette*), Veršinin (*Les Trois Sœurs*), Le vieux Professeur (*Une histoire ennuyeuse*), Trofimov (*La Cerisaie*) entre autres, en sont l'exemple parfait.

Ce n'est plus une frontière physique, matérialisée, que la femme se doit de franchir mais une muraille beaucoup plus difficile à dépasser, une barrière psychologique que les analystes allemands dénomment le *Ich-Raum* et que l'on peut traduire par le *Je* qui se distingue de *l'ego*, du *moi*, et du *je* trop souvent confondus.

« *L'ego* », nous dit Jacqueline Kelen, « que toute quête spirituelle authentique conduit à soumettre ou à effacer, représente un noyau de fermeture, d'unique préoccupation de soi, d'arrogance, qui rend un individu vampirique, épris de pouvoir et destructeur. Le *moi* dépend de l'histoire, de la société, de la psychologie, de la génétique. Il recherche la conservation de soi, la sécurité et la survie. C'est le « gros animal » qu'évoque Platon au Livre VI de *La République*, qui reproduit les opinions, les modes et les préjugés de la foule au lieu de mener une recherche personnelle. Le *je* affirme sa différence, il se dégage des divers conditionnements, il s'élève au-dessus de la conscience commune. Il exerce son jugement et son libre-arbitre. Il est l'auteur de ses pensées et de ses actes, il se sent responsable. Là où le *moi* revendique et réclame des droits, le *je* se reconnaît des devoirs. Il se met en question, il est capable d'évoluer, de se transformer, tandis que *l'ego* demeure statique, lourd, tentaculaire, et que le *moi* reste dépendant et esclave. Ce *je* conscient et ouvert peut parvenir au *Je* transcendant. Il a la puissance intérieure de dépasser les apparences, de soulever le voile de la condition humaine pour accéder la liberté intérieure. »²⁶⁴

Ce *Je* transcendant, partie invisible de la personnalité de la jeune femme sert alors de territoire exclusif et reste inviolé. Il demeure secret.

Ce *Ich-Raum*, frontière non matérialisée, lui permet de posséder un domaine impénétrable dont elle seule détient les clés, un royaume qui ne se laisse apercevoir que

²⁶⁴ Jacqueline Kelen, *L'Esprit de Solitude*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001, pp. 36-37, (308).

dans les moments d'abandon total et paroxystique dus à une émotion insurmontable, et supplante les barrières visibles que la jeune femme a elle-même dressées, il l'enferme dans la solitude qui n'est cependant pas désolation mais philosophie de la connaissance de soi qui mène à la transcendance et permet à la jeune femme de se tourner vers la lumière qui vit en elle. Autant son *Moi* est changeant, multiple et superficiel et se contente de se distraire par des petites péripéties triviales autant son *Je* est unique car il est le siège de la pureté, du vrai, de l'authentique.

C'est ainsi que l'on assiste dans les récits et dans la dramaturgie à des dialogues qui ne semblent pas bien orchestrés mais à des monologues juxtaposés qui sont de véritables confessions. Souvent obscures et passant presque inaperçues à première lecture, elles semblent ne pas concerner le déroulement de l'action bien qu'elles éclairent le monde intérieur du personnage féminin et permettent de suivre son évolution.²⁶⁵

Il arrive parfois que la jeune femme aille jusqu'à se cacher derrière des paroles d'emprunt pour mieux se dissimuler, brouiller les pistes et dresser entre elle et les siens un barrage invisible qu'elle construit de mots incompréhensibles aux autres et qui la retirent du monde des apparences. Ainsi Maša répète-t-elle trois fois une phrase de Puškin. La première fois, dans le premier acte, lorsque Fédotik offre une toupie en cadeau d'anniversaire à Irina, et deux fois dans le quatrième acte, au moment du départ de Veršinin.

Maša – « Près de l'anse marine, se trouve un chêne vert ; sur ce chêne une chaîne d'or. » (Plaintive) Pourquoi dis-je cela ? Cette phrase me poursuit depuis ce matin... (Les Trois Sœurs, acte 1, XIII, p. 137)

Maša, contenant ses sanglots – « Près de l'anse marine, se trouve un chêne vert ; sur ce chêne, une chaîne d'or. Sur ce chêne une chaîne d'or... » Je deviens folle... » Près de l'anse marine se trouve un chêne vert... »

« Près de l'anse marine se trouve un chêne vert ; sur ce chêne une chaîne d'or... Un chat vert... un chêne vert... » Je m'embrouille. (Elle boit de l'eau) Quelle vie manquée !... Je n'ai besoin de rien maintenant. Je vais me calmer tout de suite... C'est égal... Que veut dire « près de l'anse

²⁶⁵ M.O. Gorjaceva, « Tri Sestry » - p'esa monologov » [Les Trois Sœurs – une suite de monologues], in *Cehoviana*, « Tri Sestry – 100 let », Moskva, Nauka, 2002, pp. 54-61, (151).

marine » ? Pourquoi ce mot me poursuit-il ? Mes idées se brouillent... »
(*Les Trois Sœurs*, acte 4, XIII, p. 185)

Cette réplique étrangère à son discours et par là-même étrange, devient, *in fine*, le motif ornemental du personnage de Maša. Par sa récurrence, elle pourrait placer *volens nolens* Maša dans une construction cyclique qui renforcerait la tragédie de sa vie en toute apparence sans commencement ni fin. Les rêves de départ pour Moscou ne semblent pas en effet pas lui être destinés puisqu'elle se doit de rester aux côtés de Kuligin à qui on l'a mariée. *Menja vydali замуž*. La petite phrase qui peut passer inaperçue retranscrit parfaitement les circonstances du mariage de la jeune femme, la voix passive du verbe et le pronom personnel au cas oblique montrent à quel point la décision du mariage n'a pas été le fait de Maša. Cet homme prosaïque et particulièrement bon est bien décidé à rester dans le *statu quo ante* qui semble le satisfaire pleinement.

Kulygin – « Ce n'est rien qu'elle pleure !...Ma chère Maša, ma bonne Maša...Tu es ma femme et je suis heureux, quoi qu'il y ait eu... Je ne me plains pas ; je ne te fais aucun reproche... Ol'ga en est témoin. Nous recommencerons à vivre comme par le passé, et je ne te ferai aucune allusion, pas un mot... » (XIII, p. 185)

L'appel répété à une anse marine, *lukomor'je*, dévoile que dans son *Ich-Raum* perdue le rêve, une envie irraisonnée de départ, même et surtout si ce départ semble impossible, s'il n'est qu'une utopie qui la met en communion avec ses sœurs, signe que son *Je* n'est pas mort.

Une lecture plus attentive nous montre que ce refrain, reflet de son émotion et de sa douleur, est plus réflexion que distraction et a des conséquences diamétralement opposées selon qu'il est au début de la pièce ou à la fin.

Dans le premier acte, lorsque Maša fait référence pour la première fois au poème de Puškin, elle se contente de prononcer les deux premiers vers de la citation puis se lève, trempe ses lèvres dans un verre. Lorsque Ol'ga lui demande *où elle va, Kuda Ty ?*, elle répond par l'affirmative et sans hésitation, *à la maison, domoj*. La vie lui pèse mais elle n'a pas encore pris assez de recul par rapport à ses jours qu'elle subit sans passion,

(Je ne suis pas gaie, ne m'écoute pas. Nous causerons plus tard, au revoir ma chérie, je vais aller n'importe où, mne ne veselo, i ty ne slušaj menja. Posle pogovorim, a poka prošaj moja milaja, pojdu kuda-nibud', acte 1).

Lorsqu'elle prononce pour la deuxième et troisième fois, le même texte, Maša est devenue une femme différente. Veršinin vient de lui faire ses adieux, elle sait qu'elle ne verra le plus.

Elle l'aime et elle l'a aimé parce qu'il lui semblait étrange, puis elle l'a plaint, et elle en est devenue amoureuse, elle s'est mise à l'aimer pour sa voix, les paroles qu'il prononçait, son malheur et ses deux petites filles, acte 3).

La curiosité, la sentimentalité qui ont d'abord présidé à l'amour, puis la voix masculine, les paroles qui ont agi comme un philtre et ont apporté un attachement physique inconnu jusqu'alors, le long baiser de séparation, sont apaisement dans le sens de *catharsis*, purgation de la passion qui permet à la jeune femme de prendre sa véritable dimension de personne à part entière, de montrer derrière le malheur qui la terrasse, une grandeur qui l'élève .

Elle sait maintenant que la vie n'est pas roman, illusion, château de sable :

Quand on lit un roman, il semble que tout ce qu'on lit est vieux, compréhensible ; et quand on aime à son tour, on voit que nous ne savons rien et que chacun doit tout résoudre lui-même...Mes chéries, mes sœurs...je me suis confessée ; désormais, je me taierai...Je serai comme le fou de Gogol'...silence...silence !

L'amour condamné dans le temps puisque la brigade quitte la ville, le déchirement consécutif à la rupture, placent Maša dans une toute autre perspective, celle de la connaissance et de la liberté intérieure, *Je vais me calmer, je ne veux pas aller là-bas, je n'irai pas à la maison, non je ne n'irai pas*, et lui permet de décider en toute conscience de sa vie future, *Nado domoj, Nado žit', nado žit', Il faut que j'aille à la maison, il faut vivre, il faut vivre !*.

La locution adverbiale de modalité, *nado*, même si elle exprime un destin jusqu'ici marqué par la fatalité, est le témoin de ce que la jeune femme a quitté un monde fallacieux pour entrer dans une autre dimension, celle de la vie coûte que coûte. Maša est maintenant sortie de sa prison, elle est parvenue à sa vérité.

La mythique Moscou²⁶⁶ de ses sœurs, l'anse²⁶⁷ dont les eaux limpides berceraient au gré de leurs vagues, le *spleen* qui semblait devoir gouverner sa vie, cette « *vie manquée...[où elle] n'a besoin de rien, où elle va se calmer tout de suite...où tout est égal...* », laissent place à la connaissance de soi, *My ostaemsja odni, ctoby nacat' žizn' snova, Nous allons rester seules et recommencer notre vie..* Le déictique *My*, marqueur du pluriel suivi de *odni* et associé au présent perfectif *ostaemsja* relègue l'anse marine dans un passé définitivement révolu et réunit définitivement les trois sœurs.

Nina (*La Mouette*) fait, elle aussi, l'expérience de ce que l'abandon du *je* peut mener au dépassement de soi, au *Je* transcendant.

Nina a traversé le lac puis elle a violé les tabous et refusé les usages de la Russie refermée sur elle-même, nationaliste, romantique et bigote. Elle s'est battue contre tout ce qu'on lui a appris, un ensemble d'attitudes superficielles et ostentatoires. On peut imaginer le drame que fut son départ pour Moscou puisqu'elle s'est enfuie, *ubežala*. La honte ressentie par ses parents lorsqu'elle a mis au monde un enfant hors mariage au point qu'aujourd'hui encore, *ils ont placé des gardes pour empêcher la jeune femme d'approcher de la propriété* (acte 4). Nina, qui était une invitée dans sa maison natale (acte 1), est désormais une ennemie.

Lorsque nous la retrouvons au quatrième acte, la jeune femme n'a plus personne à qui se confier, elle erre près de la propriété de la famille de Treplev et lorsqu'enfin elle ose entrer pour le rencontrer, son premier mouvement, témoin de la douleur qui l'habite, et détaillé dans la didascalie, est *d'appuyer sa tête sur la poitrine de Treplev et de sangloter sourdement*. (acte 4)

²⁶⁶ Il ne nous paraît pas faux de dire que la ville de Moscou, invoquée par de nombreux personnages sans que jamais ils n'y séjournent le temps d'un récit ou d'une pièce de théâtre, agit comme une métonymie. Son emploi dans l'œuvre de Tchekov, exprime en effet, une notion abstraite en l'absence de tout élément introduisant formellement une comparaison. Moscou est ainsi un substitut qui focalise tous les rêves.

²⁶⁷ Dans la première version de la pièce, donnée à la censure, le prologue de *Ruslan et Ludmila*, poème de Puškin était remplacé par des paroles beaucoup plus militaires, fille de général de brigade oblige, qui appartenaient à un écrit d'un certain Feldmarchal, Suborov, prononcées après la prise de la citadelle de Turtuka : « Nom de Dieu, nous avons pris Turtuka et nous voici ! » in *Chekhoviana*, « *Tri Sestry – 100 let* » B.A.Koševlev, « *cto znacit u lykomor'ja ?* » [Que signifie 'Près de l'ancre marine ?', Les Trois Sœurs – 100^{ème} anniversaire], pp. 101-107, (158).

L'ultime rencontre entre les deux personnages revêt d'emblée un caractère tragique. Treplev aime Nina au point de l'avoir suivie ici et là au gré de ses rôles, *Alors je ne la perdais pas de vue et, pendant un temps, où elle allait, j'y allais aussi.* (acte 4).

La critique a souvent voulu trouver dans la tirade de Nina, prononcée avant son départ définitif, la preuve flagrante d'une maladie nerveuse qui consumerait la jeune femme.²⁶⁸ Contrairement à la loi minimaliste qui ne donne presque jamais mention du physique des jeunes femmes, Cehov, par le truchement de Treplev, souligne les changements survenus dans l'extériorité de Nina, comme si la transformation physique de cette jeune femme était l'annonce de sa métamorphose, - *J'ai beaucoup changé ? – Oui... Vous avez maigri... et vos yeux sont plus grands.*

Ce long monologue entrecoupé par la réplique de Treplev, nous semble, au contraire, construit selon une logique rigoureuse qui rejette à nos yeux, une quelconque incohérence. Le propos entrecoupé de silences, d'émotion difficilement contenue, suit un mouvement ascendant, il n'est pas *continuum* fébrile et inintelligible et s'argumente en fonction d'une temporalité qui adopte le modèle linéaire et continu de temps absolu.

La tonalité de ce discours est d'emblée lyrique, il ne faut pas oublier que Nina et Treplev appartiennent tous deux au monde de l'art, il met en scène trois personnages, la jeune femme qui se raconte, Treplev auquel elle s'adresse et Trigorin que Nina ne nomme qu'une seule fois et désigne presque toujours par le pronom personnel anaphorique, *on*, preuve flagrante de son impossibilité à évoquer présentement le nom de l'homme qu'elle aime, *Il est là...(elle se tourne vers Treplev), ce n'est rien, cela n'a pas d'importance, non vraiment.*

Entrecoupé d'allusions directes qui ont toutes à faire avec l'épisode ancien de la mouette tuée par Treplev et qui inspirait Trigorin, *Je suis une mouette, non je suis une actrice. Vous vous souvenez, vous aviez par hasard tué une mouette. Survint alors un homme, il la vit... et par désœuvremen la perdit...sujet pour un petit récit*, ce discours relie *in fine* les deux hommes dans le processus de construction vitale de Nina.

²⁶⁸ Svetlana Kajdas, « Duh vremena v konce veka : što sguvilo Ninu Zarecnuiu i Konstantina Trepleva ? » [L'esprit fin-de-siècle : qu'est-ce qui a tué Nina Zarecnaja et Konstantin Treplev ?], in *Nezavisimaja Gazeta*, Moskva, 21.11.1995, p. 7, (156).

Il évoque en premier lieu le passé, *Il [Trigorin] ne croyait pas au théâtre, il se moquait de mes rêves, et peu à peu, j'ai cessé également de croire, et j'ai perdu courage. Et puis les tourments de l'amour, la jalousie, la peur permanente pour mon petit... Je suis devenue médiocre, quelconque, je jouais sans penser à ce que je faisais.*

Par la multiplicité des négations (x 8) pré-posées aux verbes concernés ou de verbes à connotation négative, le discours nous entraîne dans un mouvement du *haut* vers le *bas*, dans une chute que seul le verbe en incise et à la forme interrogative, *vous vous souvenez ?*, permet d'arrêter.

En ces moments passés, Nina *ne savait pas, ne znala, ne imela, ne vladela*, même si c'était seulement *quoi faire de ses mains, comment se tenir en scène ou assurer sa voix, cto sdelat' s rukami, stojat' na scene, ne vladela golosom.*

Le discours se tourne ensuite vers le présent, *Maintenant, je ne suis plus comme autrefois... Je suis une vraie actrice, et je joue avec délices, avec transport ; la scène me grise et je m'y sens à merveille.* Suit alors une succession de verbes affirmatifs et laudatifs dont la désinence en voyelle molle appariée, *-jus'*, conjuguée au pronom personnel *je, ja*, lui aussi en voyelle molle appariée, donne par sa répétition associée aux chuintantes *peškom, hožu, naslaždeniem, živu, cuvstviju, každym, duševnye, našem, cem, mectala, pišem, žizn'*, une musicalité très proche de la poésie.

Les procès des verbes considérés délimitent ainsi parfaitement la réalisation des différentes actions menées par Nina et donnent une image claire de ce qu'elle a vécu.

La construction parataxique coordonnée au procédé de l'asyndète entre les propositions,

Je parle de théâtre, je joue avec délices, avec transport ; la scène me grise et je m'y sens à merveille. À présent, depuis que je suis ici, je vais toujours à pied ; je marche sans cesse, et je pense, je pense ; je crois que chaque jour croissent les forces de mon âme... Maintenant, je sais, je comprends,

est scandée par le pronom personnel à la première personne du singulier *Ja* repris dix-sept fois dénonce une exaltation certaine

mais imprime le discours de la joie inhérente à la découverte,²⁶⁹.

Je sais, Kostja, je sais maintenant que ce qui est important est dans notre travail, que l'on soit acteur ou écrivain, que ce n'est pas la célébrité ou le glamour, pas toutes ces choses dont je rêvais mais notre volonté à vouloir aller plus loin. Quand je pense à ma vocation, je ne crains pas la vie. (XIII, p. 58)

Je sais affirmatif présent vient ainsi conclure la première partie du discours commencé par *je ne savais pas* négatif passé. *Perestala verit'* se transfigure en *Ja verju*.

Le champ lexical des substantifs et des qualificatifs s'y afférant, couvre deux registres dont l'antithèse est fondamentale selon la place qu'ils occupent dans le monologue. Lorsqu'ils sont attachés au temps du passé, ils revêtent une connotation dépréciative, *les soucis (zaboty)*, *la jalousie (revnost')*, *la peur (strah)*, le qualificatif *médiocre (nictožnaja)*, suivi de *mesquin (melocnaja)* et *sans être inspirée (bessmyslennaja)*, *l'horreur, (užas)* qui n'entourent, en aucune façon, le passé d'une auréole élégiaque. Ils sont l'argumentaire de ce qu'Aristote réclamait comme fondement de la tragédie.

Les substantifs associés au temps présent, au contraire, *délice (naslaždenje)*, *transport (vostorg)*, *beauté (preskrasnaja)*, *force d'âme (duševnye sily)*, *la croix (krest)*, *la foi (vera)*, *la vocation (prizvanje)*, *la vie (žizn')*, *la patience (terpenie)*, termes

²⁶⁹ 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 de 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.

Dans le discours de Nina, on s'aperçoit que les valeurs marquées par la présence du *ja* renforcent la cohésion textuelle par plusieurs types de liens de valeurs sémantiques (cause, justification). La présence du *ja* au début de l'énoncé, est située du côté du commentaire et concourt à faire de cet énoncé un ensemble d'états concomitants et le *ja* installe au cœur même de ce récit, la marque subjective à partir de laquelle peuvent se développer des valeurs discursives. L'absence du *ja* signifie l'achèvement volontaire, non accidentel et définitif de l'échange (*ne bojus' žizni*). Cette absence du *ja* à la fin du discours, contribue à une sensation d'accélération du flux temporel. La présence ou l'absence du *ja* semble bien être dans le cas de Nina, l'une des manifestations privilégiées de ce que la jeune femme maîtrise sa pensée.

laudatifs, sont le témoin de la foi qui habite la jeune femme et l'entraînent dans un mouvement ascendant du *bas* vers le *haut*.

Nina n'essaie pas d'éviter le mal ou de le fuir mais de l'éprouver, *Sache porter ta croix, et crois !* Les impératifs affirmatifs et perfectifs de la dernière phrase entraînent le discours vers le futur de la deuxième partie du monologue. Les larmes que Nina a versées sont frontière.

Voici déjà deux ans que je n'ai pas pleuré. Hier soir, tard, je suis allée voir si notre théâtre subsistait ; il est encore debout. Et j'ai pleuré pour la première fois depuis deux ans. Et cela m'a soulagée ; il a fait plus clair dans mon âme. Voyez, je ne pleure plus.

La jeune femme est maintenant vérité, elle marche vers le futur et rien ne semble pouvoir l'arrêter,

Chut...je m'en vais. Quand je serai une grande actrice, venez une fois me voir jouer ; vous me le promettez ? Non, non, ne me reconduisez pas, je m'en irai seule.

Treplev l'interrompt et sa réponse est d'importance car elle conditionne le futur, mais Nina ne l'entend pas car elle évolue désormais dans un monde à l'antipode du sien.

Vous avez trouvé votre voie ; vous savez où vous allez ; moi, je vole encore dans le chaos des rêves et des images, ne sachant ni à quoi, ni à qui cela est nécessaire...Je ne crois pas, et ne je sais pas quelle est ma vocation. (XIII, p. 59)

Alors que Nina est affirmation, Treplev, reprenant les termes de la jeune femme dans un mot à mot presque parfait, est négation.

Dans la deuxième partie de cet échange, l'allusion à Trigorin enfin nommé, la présence d'Arkadina désignée par le pronom personnel *ona*, précèdent l'aveu, *Quand vous verrez Trigorin, ne lui dites rien. Je l'aime. Je l'aime même plus fort qu'avant... Je l'aime, je l'aime passionnément ; je l'aime jusqu'au désespoir, (XIII, p. 59)* montrent une femme qui dans la souffrance présente, ne rejette en rien le passé et construit le futur même si ce futur ressemble à *Elets où elle va en train de troisième classe, avec les moujiks et les marchands cultivés qui vont l'accabler de propos galants.*

Dans ce moment d'émotion extrême, elle se tourne une dernière fois vers le passé, et constate que *c'était bien jadis, Kostja! Vous rappelez-vous? Quelle vie claire, chaude, joyeuse, pure, quels sentiments!* Ce retour au passé n'est cependant pas nostalgie mais constat de ce qui a été avant, n'est plus maintenant et ne sera plus jamais.²⁷⁰

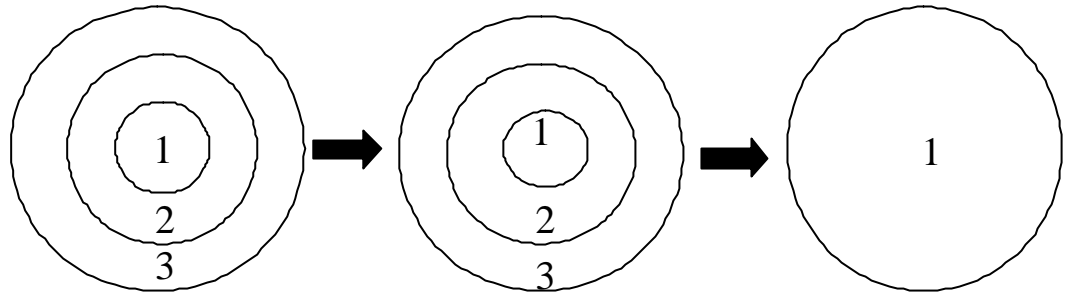
Le mouvement qui entraîne irrémédiablement Treplev vers le bas, l'anéantissement ébauché dans le premier acte lors du fiasco théâtral et après la première rencontre de Nina et de Trigorin-soleil où Treplev se comparait déjà à un oiseau mort, parvient à sa phase finale.

L'évocation de la pièce faite en toute innocence par Nina car elle n'a pas été autrefois blessée dans son amour propre, replonge Treplev dans les affres et répond en écho au premier coup de revolver, elle porte un coup mortel à Treplev, singularisé par son nom de famille, et qui tremble effectivement, *ce sera mal si quelqu'un la rencontre dans le jardin et si on le raconte ensuite à Maman; cela peut fâcher Maman* (acte 4), oubliant dans sa crainte de fils de rattraper la femme qu'il aime.

Nina est passée de l'ignorance, *je ne savais pas*, à la connaissance, *je sais*, et n'a plus besoin de venir de l'autre côté du lac, elle est entrée dans un monde nouveau pour elle et étranger à Treplev. Pour ce faire, elle a répondu à un appel jailli de son *Ich-Raum*, et devant ses yeux, les apparences se sont définitivement évanouies, les illusions se sont estompées, *La vie est grossière*, acte 4.

Nina est devenue conquérante d'une *terra incognita*, celle de soi. Elle peut désormais parler au futur qui la propulse dans le monde de la liberté. Nina sort alors définitivement des cercles qui l'emprisonnaient. Son cheminement se prête lui aussi parfaitement à une représentation graphique sous la forme d'un diagramme dont l'interprétation permet une compréhension parfaite de son évolution.

²⁷⁰ La nostalgie est par définition, un éclatement du temps mais aussi une transgression des proportions existantes entre les segments du temps qui sont le passé, le présent et le futur lorsque le passé apparaît comme l'unique hypostase du temps, ce qui entraîne par conséquence que la nostalgie ne reconnaît ni le présent, ni le futur.



1. Nina
2. Le lac
3. Treplev

Nina
Moscou
Trigorin

Nina

Ce n'est pas à la fuite de Nina que nous assistons, à une rupture comme il en existe tant lorsque deux êtres ont cessé de s'aimer mais à une prise de conscience, au regard que la jeune femme porte désormais sur sa vie.

C'est à une victoire sur soi par delà les tabous, l'abandon et la mort, à une victoire sur le mensonge et la violence qui l'entouraient dès lors qu'elle a compris que Trigorin ne l'aimait pas véritablement. Quand elle a réalisé que tout ce qu'elle pensait n'était qu'illusion.

On peut nous faire remarquer que le couple verbal « *mne kazalos'/mne pokazalos'* » n'est pas prononcé par Nina. Il s'agit tout simplement d'une impossibilité stylistique car dans la dramaturgie, le narrateur n'existe pas. Les dialogues disent de

façon abrupte et à la première personne les faits et les choses des personnages. Nina, néanmoins, dit «*mne kažetsja*», une seule fois, il est vrai. Puis elle utilise le pronom personnel à la première personne du singulier, *ja*, et montre par là même qu'elle prend son destin en main.

Nina aurait pu en effet supplier, -elle l'a peut-être fait *off stage* mais nous n'en savons rien-, elle aurait pu intimider Trigorin pour qu'il reste à ses côtés comme l'a fait Arkadina en son temps, elle aurait pu se suicider comme le fait Treplev. Parce qu'elle a le courage de rester seule alors qu'elle aime encore Trigorin, elle devient sujet de sa vie et peut se diriger selon son éthique. Elle accomplit ainsi l'exploit de transcender sa propre souffrance, de la sublimer pour atteindre à la découverte de soi à travers l'art et l'amour qui conduisent à la liberté.

Par sa conviction intérieure, elle est parvenue à ce que Cehov réclame de tous ses vœux, *Son Saint de Saints*, celui qui existe au sein de chacun dès lors qu'il a la volonté de le chercher.

7.3. – L'harmonie entre parole et pensée

Lorsque Nadja (*La Fiancée*) quitte la maison familiale, elle est également à la recherche de sa vérité.

Tandis qu'elle sort de la caverne de Platon (cf. deuxième partie, chapitre six.un), Nadja traverse une crise existentielle. Pour l'évoquer, le narrateur n'a pas recours à un artifice, il dispose les accessoires qui trahissent l'artificialité dans laquelle la jeune femme a vécu et qui n'est que tromperie et imitation de la beauté, mise en scène non seulement ménagère, *un plancher brillant, peint de façon à donner l'impression d'un parquet, des chaises viennoises, un piano à queue, un pupitre pour le violon, l'odeur de peinture*, mais philosophique dont *la banalité, une banalité bête, naïve, insupportable*, fait fermer les yeux de Nadja.

Lorsqu'elle décide de partir, de quitter la maison familiale en compagnie de son cousin, on peut penser que cet homme, devenu son ami, est celui qui la conduit à la lumière tant il lui demande de se *pénétrer, se persuader de l'impureté de cette voie*

oisive, immorale, qu'[elle] mène et dont le cheminement peut se matérialiser selon le diagramme conçu dans le chapitre 6.1.(cf. supra, p. 227)

Saša - Comprenez donc que si vous, par exemple, et votre mère, et votre Babulja, vous ne faites rien, cela signifie que quelqu'un travaille à votre place, que vous mangez la vie des autres. C'est propre, ça ? Ce n'est pas sale ? (X, p. 204)

Nadja découvre fortuitement que cet homme qui lui semblait si maître de lui, si en avance sur les théories de son temps, si prêt à ne pas être comme les autres, est habité par un conformisme tout autre que celui d'Andrej, mais tout aussi normatif.

En mai, ses examens passés, elle s'en revint, pleine de santé, de gaieté, et s'arrêta en chemin à Moscou pour voir Saša. Il n'avait pas changé depuis l'été passé : barbu, la tête hirsute, portant toujours la même redingote et le même pantalon de toile, ayant les mêmes superbes grands yeux ; mais il paraissait souffrant, exténué ; il avait vieilli aussi, et maigri, et il toussotait toujours. À Nadja, sans qu'elle sût pourquoi, il parut gris, provincial.

- Mon Dieu, c'est Nadja qui débarque ! fit-il en riant gaiement. Ma bonne, ma chérie !

Ils passèrent quelque temps à l'atelier de lithographie, tout enfumé, où l'odeur d'encre de Chine et de peinture était forte, étouffante. Puis ils allèrent dans sa chambre, pleine de crachats et de relents de tabac ; sur la table et par terre, une multitude de mouches mortes. Tout montrait que Saša avait organisé sa vie privée sans soin ; qu'il vivait n'importe comment, en méprisant le confort, et que si quelqu'un lui avait parlé de son bonheur privé, de sa vie privée, d'amour ressenti pour lui, il n'y aurait rien compris et n'aurait fait qu'en rire. (X, p. 216)

Devant cet appartement à l'opposé de celui qu'elle devait habiter avec son mari, Nadja comprend à quel point Saša est lui aussi, un homme conformiste et normatif, esclave de la mode moderniste du laisser-aller obéissant aux mêmes critères de sujétion et d'esclavage que celui d'Andrej.

Si elle pleurait, c'était parce que Saša ne lui semblait plus aussi nouveau, aussi intellectuel, aussi intéressant que l'an passé. Ils restèrent là à bavarder, et, maintenant que Nadja avait passé un hiver à Pétersbourg, Saša, ses discours, son sourire, toute sa figure, respiraient

pour elle quelque chose de suranné, de démodé, qui avait fait son temps et était peut-être déjà enterré. (X, p. 219)

L'évolution de la jeune femme tout d'abord suspendue à la manière de vivre de sa mère, l'est à celle de son fiancé puis de son cousin. Ils représentent chacun un stéréotype évoluant dans un cercle sans avoir le désir d'en sortir car ils ne se rendent pas compte qu'ils restent prisonniers de leurs normativités respectives, de leur résignation devant la vie qui équivaut à la mort de l'âme dans la textuelle tchékhovienne.

Après s'être laissée prendre quelque temps par chacun des cercles, passant de l'un à l'autre, Nadja réagit et les délaisse. Elle réussit ainsi à s'émanciper de tous ses référents et fait face au défi qu'elle s'est lancé. Nadja atteint ainsi une dimension révolutionnaire non pas au sens politique mais au sens d'une révolution des esprits et de l'âme, une femme qui sort du carcan, *futljar*, qui l'enserme.

L'harmonie entre sa pensée et sa parole devient totale. Sa vie aurait pu continuer comme auparavant. Étriquée, poussiéreuse et répétitive entre sa grand-mère, sa mère, son mari dans une ville de province qui n'a ni époque ni spécificité et dont les habitants sclérosés n'ont plus d'âge et ne représentent rien. Jusqu'à ce qu'Andrej, le fiancé, et Saša, le cousin et ami, la révèlent à elle-même, chacun à sa manière.

Sans doute y avait-t-il, en elle, trois personnages. Au début du récit, elle est réservée, introvertie, elle s'empêche de vivre. Pendant la phase intermédiaire où elle se découvre, elle se donne le droit de penser et de choisir. Puis elle connaît un épanouissement personnel grâce à un homme confident, qui la responsabilise et lui fait prendre conscience de ses capacités. Lorsqu'il disparaît, elle n'a déjà plus besoin de lui car devenue autre, elle assume maintenant pleinement sa vie.

Saša envoya une lettre de Saratov. (...)Nadja comprit ce que cela signifiait, et un pressentiment qui ressemblait à une certitude l'envahit. Il lui déplaisait que ce pressentiment et ses pensées au sujet de Saša ne l'inquiétassent pas autant qu'autrefois. Elle avait passionnément envie de vivre, de retourner à Pétersbourg, et sa relation avec Saša lui

semblait appartenir à un passé charmant, mais lointain, lointain ! (La fiancée, chapitre 6, X, p. 219)

Nadja est seule désormais. Elle peut alors quitter sa famille, sa ville, le pays qu'elle connaît : elle rompt avec une terre d'exil, avec des compagnons de captivité, avec tout un monde qui faisait d'elle, une ombre.

Un nouveau diagramme, actualisé, s'impose alors, il complète et remplace dans une représentation définitive, celui du deuxième chapitre, il montre l'itinéraire de vérité de la jeune femme, l'harmonie entre sa parole et sa pensée. Il fait état de ce que la vie de la jeune fille a pris une dimension qui ne s'arrête pas au *ej pokazalos'*, frontière au même titre qu'une rivière traversée, et qui est une brisure du texte mais n'est pas manifestation de l'envol définitif de la jeune fille.

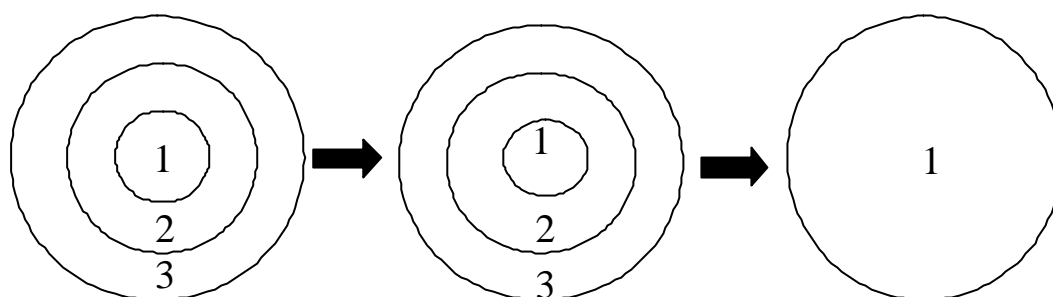
Ce signal, prise de conscience, n'est pas encore futur défini puisque la nouvelle ne se termine pas sur lui mais sur de nouvelles et dernières caractéristiques, *elle quitta la ville, pour toujours, croyait-elle. (X, p. 220)*

Nadja est allégorie de son prénom, elle est espérance.²⁷¹ Espérance devant la vie qui s'ouvre devant et concrétisée dans une représentation graphique par un cercle

²⁷¹ A.J.Greimas, *Du Sens II*, « Le personnage, à supposer qu'il soit introduit, par exemple, par l'attribution d'un nom propre qui lui est conféré, se construit progressivement par des notations figuratives consécutives et diffuses le long du texte, et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur », Paris, Seuil, 1970, p. 64, (299).

Dans l'œuvre de Cehov, une autre femme qui s'appelle Nadežda est, elle aussi, porteuse d'espérance mais d'une autre manière. C'est elle qui apporte l'espoir au cœur d'un homme, Laevskij, dans le récit *Le Duel*, (*Duel'*), paru dans *Novoe Vremja*, du 22 octobre au 27 novembre 1891.

dont Nadja occupe tout l'espace parce qu'elle s'est détachée de tous et de tout.



1. Mama et Babulja
2. Andrej
3. Saca

Appartement Andrej
Appartement Saca
Petersbourg, les études

Nadja

Nadja occupe, nous l'avons vu, le cercle numéro un qui est son domaine personnel, limité par la présence obstinée de la grand-mère et de la mère..

C'est en effet la vie qui a été refusée à Nadja, *La Fiancée* et à Nina, *La Mouette*, c'est la totale liberté de la vie et c'est en ceci qu'elles ont été annihilées. On a voulu leur imposer la norme, c'est-à-dire la vie ordinaire.

Les éléments « transgrédients »²⁷² que sont Andrej, Saša (*La Fiancée*) et Treplev, Trigorin (*La Mouette*) permettent ainsi aux trois jeunes femmes de prendre conscience de leur moi.

²⁷² Le terme « transgrédient » est emprunté à l'esthétique allemande. Selon T. Todorov, le terme « transgrédient » est employé par Bahtin 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*, Paris, PUF écriture, 1992, p. 35, (306).

Dans le récit *Les Paysannes*,²⁷³ (cf. deuxième partie, chapitre 2.3), Cehov décrit une jeune femme qui place, elle aussi, sa parole en totale harmonie avec sa pensée.

L'histoire de la jeune Mašen'ka est d'abord un destin car l'amour qu'elle éprouve pour un homme, la mène inéluctablement à la mort seul dénouement possible à la situation inextricable qu'il a engendré. En même temps, ce destin prend la forme d'une nécessité intérieure que l'auteur dissèque avec une extrême minutie, thème qu'il ne reprendra pas dans la création ultérieure.

La description méticuleuse des différentes phases de la passion de sa naissance à sa dégénérescence montre l'élan vital auquel s'identifie initialement la pulsion amoureuse de Mašen'ka et qui se mue peu à peu en un désir irrépressible de mort.

Alors qu'il passe la nuit dans une auberge, Matvej raconte une histoire qui s'est passée quelques années auparavant dans son village. Le récit à la première personne par le personnage-narrateur est raconté lors d'une veillée devant un aubergiste et les trois femmes qui l'entourent. Il n'omet aucun détail du mariage sans amour d'une jeune paysanne Mašen'ka et de Vasja qui préfère la compagnie des oiseaux qu'il élève et revend aux chasseurs. Mašen'ka, la jeune épousée, vivote comme il est normal de le faire à la campagne en Russie du XIXème siècle jusqu'au moment où elle découvre l'amour dans les bras de Matvej peu après le départ de son mari à l'armée.

Mašen'ka resta seule avec l'enfant. Y avait les cinq charretiers, tous ivres, tous des polissons ; les chevaux, les chariots, là-bas, la clôture qui s'effondrait ou bien un feu de cheminée, tout ça, c'est pas du travail de femme, et c'est comme ça qu'elle s'est mise à venir chez moi, son voisin, demander de l'aide à chaque petit problème qui arrivait... Bon, on vient remettre de l'ordre, on bavarde...

C'est bien connu que sans ça, on serait pas allé boire un coup à la maison, et parler. J'étais un homme jeune, intelligent, j'aimais bavarder de tout et elle aussi, elle n'était pas illettrée et en plus de ça, elle était polie. Elle s'habillait bien, et l'été elle sortait toujours avec une ombrelle. Bien des fois, j'ai expliqué des choses sur la religion et la politique, et elle, elle m'a attrapé avec son thé et ses confitures...

Après, j'ai fait une ouverture dans la clôture pour avoir moins de chemin à faire pour aller chez elle.

Mašen'ka elle, elle n'arrivait pas à se déshabituer de moi. Au lieu de ça et de se souvenir de son mari, et de s'observer, elle s'est mise à m'aimer. (...) Elle me plaisait et j'ai commencé à lui dire des compliments comme si on n'était pas près de mon portail mais dans un domaine et elle a

²⁷³ P.S.S., *Les Paysannes, Baby*, paru dans *Novoe Vremja*, N° 5502, Juin 1891.

rougi, elle s'est mise à rire et a continué à me regarder sans baisser les yeux. J'ai perdu la raison et j'ai commencé à lui dire que je l'aimais...Elle a ouvert la porte et à partir de ce jour là, on a vécu comme mari et femme. (Les paysannes, VII, p. 343)

Dans le sentiment que la jeune femme porte à cet homme n'apparaît nulle coquetterie, nulle ruse : Mašen'ka est vraie, elle ne joue pas et ne ment jamais. Elle aime tout simplement.

Mašen'ka ne veut plus changer de vie. Ni le retour de son mari, ni le sens du devoir, ni la crainte de désobéir aux Écritures ne pèsent à l'aune de l'amour qui l'habite. Les coups qu'elle reçoit de son amant et de son mari ne la font pas dévier et lorsqu'on la couche à demi-morte, elle ne fléchit pas un seul instant.

Soupçonnée d'avoir empoisonné son mari pour être libre et accusée par son amant devant le tribunal, *Vsě bylo jasno*, elle est arrêtée, déportée et meurt sur le chemin de la Sibérie. Jusqu'au bout la jeune femme brave la société et préfère mourir plutôt que de renier tout ce à quoi elle a cru.

L'ambiguïté présumée du récit reste une question intéressante et les discussions se succèdent encore aujourd'hui sur le message que Cehov délivre à travers ce texte et nous ne nous y attarderons pas.²⁷⁴

Le cheminement de la jeune femme retient toute notre attention parce qu'il traite de la violence gratuite faite aux femmes, thème abordé dès 1880 dans le récit, *À cause de petites Pommes*.²⁷⁵

²⁷⁴ Ernest Simmons, *Chekhov : a Biography*, [Cehov, une biographie], Boston, 1962, p. 249, pense que les deux femmes Varvara et Sofja (cf. deuxième partie, chapitre 3) qui écoutent l'histoire de Masen'ka, vont commettre le même crime, (133). Karl Kramer, *The Cameleon and the Dream*, [Le caméléon et le rêve], The Hague, 1970, p. 120, est persuadé du contraire, (123).

²⁷⁵ P.S.S., *A cause de petites pommes, Za Jablocki*, paru dans *Strekoza*, 11 août 1880, signé Cehonte.

Dans ce récit de 1880, un même *synopsis* était retenu. Un propriétaire terrien se faisait le voyeur de la dispute survenue entre un homme et une jeune femme en train de manger des pommes dans un verger, et s'amusait de voir la jeune femme battre tout d'abord l'homme, puis l'homme battre la jeune femme jusqu'à ce que cet homme parvienne à une sorte d'extase où il lui est désormais impossible de s'arrêter. Les conséquences des coups n'ont cependant pas la même portée que ceux que reçoivent Mašen'ka.

Il faut noter que la scène est placée par un auteur de dix-neuf ans dans un verger planté de pommes et que cette situation tragique ne se retrouvera plus jamais sous cette forme sous la plume de Cehov.

Le nœud du récit est ainsi celui de la liberté individuelle, de l'harmonie entre la parole et la pensée.

Dans ce texte nous voyons une jeune femme qui se bat contre les idées largement répandues de la soumission et du sacrifice de la femme prônées par la culture chrétienne de la Russie du XIX^e siècle jointes à l'hypocrisie ambiante qui fait fermer les yeux à bon nombre de personnes à partir du moment où l'ordre social n'est pas troublé.

On se souvient que l'une des femmes qui écoutent raconter l'histoire de Mašen'ka, n'est autre que Varvara, la belle fille de l'aubergiste, et que celle-ci a ce qu'il est commun de nommer des « gentillesses » avec les fils de pope et les marchands qui viennent passer la nuit à l'auberge, conduite répréhensible mais qui ne remet pas en cause l'honneur de la famille, (*Stariki ne uvideli*, cf. deuxième partie, chapitre 2.2)

Si elle avait fait acte de repentance, Mašen'ka aurait, sans doute, pu continuer à vivre doucement auprès d'un mari qu'elle n'avait en rien choisi. Elle aurait eu sans doute, plusieurs enfants, et, parce qu'elle avait du bien, elle n'aurait manqué de rien.

Au péché qu'on lui dit avoir commis, Mašen'ka n'oppose que volonté de vouloir vivre son bonheur. Là où tout un chacun voudrait la voir à genoux et suppliante, elle n'oppose que mutisme et fierté. Ce n'est pas Dieu qu'elle a imploré mais son amant. L'amour, pour elle, n'a pas été asservissement à des pulsions biologiques mais élan qui la porte et lui fait découvrir la vie.

- *Pour l'amour de Dieu, maint'nant, que j'lui dis, tu vas être à nouveau la femme à ton homme.*
- *J'veux plus vivre avec.*
- *Mais, c'est ton mari, que j'lui dis.*
- *Facile à dire...J'lai jamais aimé et c'est pas moi qu'ai voulu aller avec. C'est ma mère qui m'a obligée.*
- *Fais pas semblant de pas comprendre, idiote, dis-moi, t'es mariée ?*
- *Oui, j'suis mariée, qu'elle m'dit, mais c'est toi qu' j'aime et j't'aimerai toujours et j'veux vivre avec toi jusqu'à ma mort. J'm'en moque de ce qu'y diront les gens...Si tu m'aimes pas, alors, ce serait mieux que tu me tues...*
- *Mais dis-moi, que j'lui dis, tu fais tes dévotions et tu lis les Ecritures, alors qu'est-ce qu'y a d'écrit ? La femme et son mari sont une seule chair, que j'lui dis. (VII, p. 345)*

Dans l'esprit de la jeune paysanne, tout est simple. Elle aime un autre homme que celui auquel elle a été consacrée, elle refuse de se soumettre aux Écritures et veut choisir son destin et pose la question de sa liberté de femme à vivre ou de ne pas vivre selon la règle de la société.

Mašen'ka n'a pas alors à être humble, ni pieuse, ni compatissante, et ce qu'elle fait est à la fois très ordinaire et en même temps, extraordinaire, *J'm'en moque de c' qu'y diront les gens... Si tu m'aimes pas, alors, ce s'rait mieux que tu m' tues*, la jeune femme place d'emblée sa vie dans une dimension ontologique. Elle refuse simplement de rester l'otage d'une vie qu'elle n'a pas désirée.

Lorsqu'elle découvre que l'homme qu'elle aime n'est pas à la hauteur de ses sentiments, elle suit la pensée qu'elle a formulée, elle préfère la mort à une vie sans l'amour qui l'a transformée, et reste en totale harmonie avec sa pensée alors qu'il lui aurait été si facile de retourner au *statu quo ante*. Elle prend ainsi le chemin de sa vérité.

Les coups qu'elle reçoit en silence de l'un et l'autre homme qui partagent sa vie ayant recours à l'arsenal masculin le plus immédiat pour forcer une femme à obéir, sont souffrance mais aussi prise de conscience. Dès l'instant où elle repose dans son lit, entourée de pansements, Mašen'ka ne parle plus à son amant et bien que ses yeux ne puissent plus s'ouvrir à cause des hématomes, *elle voit clair* et comprend que cet homme n'est pas prêt à tout pour l'aimer et qu'il a déjà, par conformisme, faiblesse ou peur, rejoint ceux qui la jugeront bientôt.

« *Sa mort ne rend pas au jour sa clarté* », ²⁷⁶ mais cette mort s'inscrit dans le cosmos hors du chaos qui régnait dans son âme *avant*. Assise avec son enfant dans la cellule sombre de la prison, elle est vêtue d'une tunique grise et d'un fichu blanc et reçoit la visite de Matvej. Auréolée de blanc et de noir qui donnent le gris tchékhovien²⁷⁷, Mašen'ka atteint par sa force de caractère et le destin contraire qui l'accable, la dimension d'une héroïne de la tragédie antique.

²⁷⁶ Jean Racine, *Phèdre*, acte 4.

²⁷⁷ « Ces paysages désolés, ces saules morts bordant des routes mornes et boueuses, les corbeaux gris cinglant le ciel gris de leurs ailes grises, la bouffée de quelque souvenir inattendu émanant soudain d'un coin de rue des plus ordinaire, cette pénombre pathétique, cette charmante faiblesse, tout ce monde tchékhovien gris tourterelle mérite d'être conservé précieusement face à l'éclat aveuglant de ces mondes forts, indépendants, que nous font miroiter les adorateurs des Etats totalitaires », in V. Nabokov, *Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Stock, mars 1999, traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, présenté et annoté par Fredson Bowers, p. 215, (229 bis).

- *Dehors ! dehors ! dehors ! (ujdi ! ujdi ! ujdi !)*

Ce triple impératif affirmatif qu'appauvrit la traduction française, sous-entend par sa forme perfective le futur, un monde où Mašen'ka est libre à jamais, où elle ne supplie plus mais donne des ordres, où elle est parvenue à la connaissance, fût-elle cruelle. La jeune femme n'est plus alors objet mais sujet de sa vie et se place d'emblée dans le camp des vainqueurs même si elle meurt.

L'ironie du texte veut que ce soit Matvej qui prononce *tout est clair, vse jasno*, devant les juges qui précisément ne voient pas clair car aucune preuve tangible n'est apportée à la culpabilité de la jeune femme dans la mort de son mari.

Paradoxalement, c'est à ce moment de clarté limpide pour tous y compris le vieux Dudja qui écoute l'histoire, *Sobake sobac'ja i smert'*, que les yeux de Mašen'ka se décillent et que la jeune femme comprend à quel point cet homme hypocrite ne l'a pas aimée véritablement et s'est mué en son pire ennemi, *i žmetsja s Kušoj k stene i drožit*.

Subversif, Cehov, anarchiste, voulant faire régner le chaos, là où règne l'ordre ? Dans une certaine mesure, oui.

Révolutionnaire, oui, moderne encore plus, car cette femme pose le problème de la liberté individuelle sur fond de conformisme.

La faute de Mašen'ka n'est pas celle que ses contemporains ont l'habitude d'appeler crime, faute inscrite au code de la famille et passible d'emprisonnement, nous l'avons vu. La faute de Mašen'ka nous dit alors Cehov, n'est pas d'avoir trahi les idéaux de son mariage mais de s'être, dans un premier temps, laissée prendre aux illusions, aux fallacieuses illusions.

Mašen'ka sort du monde des illusions dès lors qu'elle se retrouve en prison. Elle part dans un inconnu dont elle attend qu'il réponde à son attente, elle fait le choix de tout quitter, ce qui est pour elle, perdre la vie, pour un ailleurs en harmonie avec ce qu'elle a voulu défendre.

Tout comme Nina et Nadja, la jeune paysanne fait confiance à l'essentiel, elle a deviné que « *le tragique de la vie résulte du heurt entre le fini et l'infini, le temporel et*

*l'éternel, de la divergence qui existe entre l'homme en tant qu'être spirituel et l'homme en tant qu'être naturel, vivant au sein du monde naturel. »*²⁷⁸

La grand-mère et Nina Ivanovna allèrent à l'église pour commander un office des morts tandis que Nadja continuait à se promener dans la maison et à penser. Elle savait clairement que sa vie avait pris un autre cours comme le souhaitait Saša, qu'elle se trouvait ici seule, étrangère et inutile, que tout ici lui était superflu, et que tout son passé lui avait été arraché et avait disparu comme s'il avait brûlé et que les cendres en eussent été dispersées au vent. Elle entra dans la chambre de Saša, s'y tint quelques instants.

« Adieu, cher Saša ! » pensait-elle, et elle entrevoyait devant elle une vie nouvelle, vaste, sans limites, et cette vie, encore confuse, pleine de mystères, la fascinait et l'appelait.

*Elle monta chez elle pour faire ses bagages et, le lendemain matin, elle dit au revoir à sa famille, puis pleine de vie et de joie, elle quitta la ville. Pour toujours, croyait-elle. (La Fiancée, chapitre 6, X, p. 218)*²⁷⁹

Nadja (*La Fiancée*), Nina (*La Mouette*), Mašen'ka (*Les paysannes*) chacune à sa manière choisit le chemin de sa vérité, tourne le dos à une existence «*superflue*» qui ne lui donnerait pour tout dérivatif que les œuvres caritatives de Vera (*Au pays natal*), l'hyperactivité de Lida (*La maison avec un attique*), ou la monotonie des jours sans fin ni commencement de Sof'ja (*Volodja le grand et Volodja le petit*).

Une remarque s'impose : ces trois personnages féminins qui *trouvent leur voie* (*La Mouette*, Treplev, acte 4), ont une place privilégiée dans la structure actantielle des

²⁷⁸ N. Berdjajev, *Royaume de l'esprit et Royaume de César*, traduction Sabant, Paris, De la Chaux et Niestlé, 1951, p. 165, (272).

²⁷⁹ Dans une communication très intéressante, Dagmar Burkhart a analysé la dernière phrase du récit *La Fiancée*. Il rapproche le dernier lexème du texte «*navsegda*» du premier, le titre du récit «*Nevesta*». Il y voit une similitude de sons et fait un rapprochement entre «*nevesta-nadežda-navsegda*». Il recherche dans les différentes allitérations, une similitude des syllabes qui donnent une réalité à un sous-texte et ouvre une perspective d'interprétation au texte : «*nevesta navsegda*» c'est-à-dire une «*éternelle fiancée*» comme l'a déjà fait remarquer R.L.Jackson en 1982, ou comme le pense Burkhart «*nadežda navsegda*» «*espoir à jamais*». Ce qui revient à dire que si Nadja reste une *nevesta*, «*éternelle fiancée*», ce que lui crient les enfants de la rue lorsqu'elle revient dans sa ville natale, elle s'assimile à un être parasitaire. Si l'on s'en tient à la deuxième solution, «*espoir à jamais*», alors Nadja continuera à essayer de trouver les solutions qui la feront sortir de la banalité pour être une personne à la recherche d'une vie pleine de sens. Il n'en reste pas moins pour l'auteur de la communication que Cehov a dans une ambiguïté sémantique, posé la vraie question, ce qui est le propre de la littérature. Dagmar Burkhart, «*Cehovs «Nevesta» : die Unterwelt im Diesseits*», in *Wiener Slawistischer Almanach 48* (2001), hrsg. Tilman Reuter et A. Hanse-Löve, München, pp. 31-52, (240).

récits concernés. Dans ces textes dont l'objet est la quête de la liberté individuelle, ces personnages se présentent immédiatement comme des sujets dont les opposants sont des êtres stériles dans ce domaine, Andrej, Saša, (*La Fiancée*), Treplev, Trigorin (*La Mouette*), et Matvej et Vasja (*Les paysannes*), tous prisonniers, à sa manière, de la normalité.

Ainsi les jeunes femmes ne trouvent-elles leur chemin que lorsqu'elles ont compris que les premiers incarnent le danger du conformisme bourgeois dans l'institution du mariage (Andrej, Treplev et Vasja), et les seconds, un autre modèle tout aussi conformiste que le premier (Saša, Trigorin, Matvej).

Le choix même des titres des nouvelles et de la pièce de théâtre n'est alors pas fortuit, il vient épauler chaque femme dans son entreprise, et, se fondant sur le prénom des jeunes femmes ou le procédé métonymique qui consiste à la nommer (*La Mouette*), il n'existe que *pour* et *par* elles.²⁸⁰

²⁸⁰ J. Raecke, *Cechov und die sprechenden Frauen – oder gibt es bei Cechov eine Frauensprache (am Beispiel von "Nesvesta") ? [Cehov et la langue féminine – y a-t-il une langue spécifique des femmes chez Cechov (à travers l'exemple de « La Fiancée ») ?]*, opus déjà cité, pp. 216-237, (244).

J. Raecke dénombre dans son analyse, le nombre de phrases dites par Saša et par Nadja, qui représente un nombre de 67 et un total de 510 mots dans la bouche de Saša (coefficient de 7,6 mots/phrased) contre 55 phrases et 373 mots pour Nadja (coefficient de 6,8 mots/phrased).

Bien que Nadja dise moins de choses que Saša, le choix du titre se porte sur *Nesvesta*, *La Fiancée*, car Nadja est bien le personnage principal, celui *pour* qui *par* qui existe le récit, analyse qui vient étayer notre thèse.

Cette approche est identique en ce qui concerne le récit *Mašen'ka*. Fait par le personnage-narrateur Matvej dont le discours est particulièrement subjectif, le texte comprend très peu de phrases prononcées par la jeune femme elle-même. Si l'on compare le coefficient de mots/phrases prononcés par Mašen'ka et Matvej, on peut en conclure que la jeune femme a moins de choses à dire que son amant. Pourtant le titre est explicite et désigne les paysannes dont Mašen'ka fait partie, montrant par là même que le récit n'existe que *par* et *pour* elles. Il en est de même pour *La Mouette* dont le rôle phare revient à Nina.

CHAPITRE HUIT

La beauté

La jeune femme à la recherche de la vérité rejette le monde de la *pošlost* car il est pour elle, un creuset où s'épanouit le mensonge sous toutes ses formes, nous venons de le voir. Ce cheminement qui l'entraîne alors vers un renouveau la mène dans sa quête par un voyage intérieur vers d'autres espaces, et met à jour d'autres façons de penser, l'élève spirituellement et lui fait découvrir des contrées qui lui étaient jusqu'alors inconnues.

Parvenir à sa vérité et sortir de l'emprisonnement dans lequel elle subissait la vie est tout d'abord une initiative physique, nous l'avons vu. Il s'agit avant tout de franchir une barrière, dépasser une limite et annihiler la frontière de la norme, frontière tout autant sociale que psychologique tant les obstacles rencontrés relèvent de l'obéissance due à la famille et à la religion. Cette démarche est aussi le reflet d'une expérience de l'esprit car elle demande détermination, résolution et intention et sous-entend une obstination et une force d'âme hors du commun.

Là où dans son âme se trouvait « une mer intérieure, une effrayante et véritable *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable, et [là où] ce qu'elles parviennent à émettre, allume parfois quelque reflet d'étoile dans

l'ébullition des vagues sombres », ²⁸¹ là et maintenant, s'opère un retournement lorsque la distance entre le personnage féminin et son désir de vérité est abolie.

C'est alors l'histoire d'une aventure intérieure et d'un vagabondage secret, d'une errance psychologique et spirituelle qui se mesurent en haltes douloureuses, en tiraillements, et que l'on peut assimiler à un chemin de croix.

C'est l'itinéraire d'une quête du sens de la vie. C'est une révélation où la jeune femme reçoit la connaissance, devient connaissance.

Elle découvre alors la beauté, cette beauté que beaucoup oublient de remarquer tant elle est éphémère.

Présente dans tous les récits même les plus sombres, elle fait contrepoids à la trivialité de chaque instant, c'est la beauté que la jeune femme découvre après avoir tant souffert, quand elle renaît à la vie.

C'est la beauté de la première neige tombant dans la ruelle boueuse des prostituées, un visage de femme pris dans l'éternité d'un matin, le coucher de soleil derrière les collines qui barrent la rue du village des paysans, la douleur d'une mère dans la splendeur de la nuit étoilée, et où sourd l'espérance alors que tout espoir semblait vain.

Mais c'est aussi et surtout dans la *Weltanschauung* de Cehov²⁸² et dans sa création littéraire, un chemin où le vrai et le bien convolent sous les auspices du beau, primat esthétique autant qu'éthique et qui fait de la femme un modèle d'humanité. La femme est hypostase d'un salut par la beauté.

²⁸¹ Maurice Maeterlinck, *Confession de poète, La mort de Tintagiles*, Commentaire dramatique de Claude Régy, Collection Babel, Acte Sud, 1997, p. 7, (314).

²⁸² P.S.S., *pis'ma*, III, 579, lettre à Suvorin, 7 janvier 1889, déjà citée p. 258.

8.1. – Une esthétique de vie

Le concept de beauté se retrouve sous la plume de Cehov haussé au rang d'exigence de vie. Il se trouve dans l'amour que deux êtres se portent l'un à l'autre, dans le travail, dans l'art ou dans la nature, et suppose une réflexion spirituelle. Opposée à la *pošlost*, elle est le thème qui tisse inlassablement de ses fils, les textes et les pièces, elle est le conflit entre deux mondes, l'antagonisme entre la grâce, la spontanéité, l'innocence et l'hypocrisie, la vulgarité, et la banalité.

Érigée ainsi en principe, cette beauté pourrait sembler porter cependant en elle un élément d'anarchie : son univers s'apparente tout au long de l'œuvre au monde de la liberté qui ne connaît pas de limite lorsqu'il s'agit de défendre les valeurs auxquelles on croit, et se bat contre l'ordre sans âme qui emprisonne les êtres. Il serait cependant fallacieux de l'identifier à un quelconque désordre que Cehov renierait farouchement.

La beauté chez l'écrivain est représentation de la démarche spirituelle faite par la femme pour rejeter tout ce qui est perdu dans l'Empire, elle est indissociable de la *vérité sous toutes ses formes, de l'absence du mensonge*. Elle n'apparaît pas seulement lorsque la jeune femme s'en remet à Dieu pour l'aider à supporter un moment difficile, ni lors de processions de l'icône de la Mère de Dieu. Elle est le témoignage de l'instant magique et fugitif lorsqu'elle est mue par des émotions qu'elle ne peut récuser. Elle découvre alors que l'intensité de la beauté est inséparable de la vérité et mène à l'harmonie.

Et comme si le Mal n'avait jamais existé, pendant cette nuit magnifique et silencieuse, tout ce qui était beau et silencieux dans le monde divin attendait de ne faire qu'un avec la vérité comme le faisait le reflet de la lune avec la nuit. (L'étudiant)

Il est important de remarquer que le moment où la vérité appelle la beauté, où ces deux concepts fusionnent pour n'en faire qu'un, se passe souvent en la présence d'une représentation tangible de la religiosité bien que cette dernière ne soit pas le but ou le nœud du récit. Elle en fait partie en tant qu'arrière-plan, fond de scène ou décor où

se déroulent les événements et a une action immanente, une influence indéniable sur les êtres et les choses. C'est la proximité de l'église (*La semaine sainte, La Dame au petit chien*), l'arrivée d'une fête religieuse (*Dans la nuit de Noël*) et lorsque cette appartenance religieuse est mise en avant par des êtres vivants (*Les Paysans-Ol'ga, Dans la combe, Lipa*) ou dans le discours d'un jeune étudiant (*L'étudiant*), elle les mène à la transcendance.

La beauté ne s'applique cependant pas seulement à des êtres impliqués dans une démarche religieuse, elle ne se manifeste pas seulement par les impressions et les émotions dues à une quelconque appartenance philosophique. Elle est le chemin qui surgit ou prend naissance chez un être, la quête mystique, une quête d'aujourd'hui et de toujours, une manifestation de la possibilité qui existe soudain de se rapprocher d'un autre, de l'inviter comme s'il était de sa famille, de comprendre et supporter ses joies et ses peines comme s'ils étaient siens, ce qui revient à être en communion avec Dieu certes mais surtout avec les hommes. Ce n'est donc pas l'émergence d'un sentiment lié seulement à la foi ni le résultat d'une connaissance ancienne des commandements chrétiens mais un élan du cœur, une envie de rencontres, une passion d'altérité qui rejette toujours plus loin le désert humain. Elle est quête humaniste, mystique et spirituelle.

C'est cette expérience que fait Mademoiselle Ilovajskaja lorsqu'elle rencontre dans une auberge Liharëv.²⁸³

Mon père et mon frère n'ont absolument personne avec eux à la ferme. Ce sont des hommes, ils sont insoucians et incapables de lever le petit doigt pour s'occuper d'eux-mêmes. Je m'imagine qui va s'occuper de leur réveillon ! Nous n'avons plus de mère. Quant à nos domestiques, sans moi ils ne savent même pas mettre une nappe comme il faut. Vous pouvez vous figurer leur situation ! Ils n'auront pas de réveillon, et moi, je dois passer toute la nuit ici. Comme tout ceci est absurde ! (V, pp. 462-477)

C'est aussi cette situation que connaît Marija Vasiljevna (*En chariot*) lorsqu'après avoir traversé le gué de la rivière, elle voit le visage de sa mère. La

²⁸³ P.S.S., *En chemin, Na puti*, paru dans *Novoe Vremja*, 1886.

rencontre fortuite avec un être aimé et disparu, lui donne, à jamais, la force de voir en son voisin, un être au sein de la création divine.

La femme prise dans cette situation est sous l'empire de la force de l'amour, dans l'esprit de l'amour. Elle dépasse ainsi le problème de l'émancipation en ne se plaçant pas au seul niveau social de la question mais en lui attribuant une dimension épistémologique.

Je ne comprends pas ! fit Mademoiselle Ilovajskaja en haussant les épaules. Vous allez à cette mine. Mais là-bas, c'est la steppe dénudée, le désert, un ennui tel que vous n'y survivrez pas un jour ! Le charbon ne vaut rien, personne n'en achète, mon oncle est un maniaque, un despote, un banqueroutier... Vous ne serez même pas payé !

Je ne comprends pas, je ne comprends pas, disait-elle. C'est impossible...et c'est insensé. Comprenez-donc que...c'est pis que d'être exilé, c'est être enterré vif ! Seigneur ! (En chemin, V, pp. 462-477)

Il est alors fondamental pour notre étude de remarquer que la beauté, concept éthique et esthétique, est le plus souvent associée dans l'œuvre de l'auteur à des aptitudes féminines plutôt que masculines.

Traditionnellement, le courage (*virtus*) est une qualité éthique, une vertu guerrière et donc masculine (Le mot latin contient la racine *vir* qui signifie homme).

Dans l'œuvre de Tchekov la notion s'élargit. La bravoure militaire, qui garde toute sa valeur, n'est cependant plus qu'un îlot dans l'archipel du courage, époque oblige. On réhabilite la vertu consistant à faire son travail, élever ses enfants, s'engager dans des actions charitables, s'occuper d'un parent malade, et cette notion devient *ipso facto* synonyme d'altruisme. Ce courage au quotidien et la beauté qui s'en suit, sont souvent par voie de conséquence, féminins dans la création tchékhovienne.

Dans les récits et la dramaturgie, la pensée masculine reste encore hiérarchisée, intronisée par la norme militaire, juridique, politique, en concept de vérité, et tend en effet à l'abstraction et à la distanciation. Elle se cache derrière des lois, des chiffres, des règlements datant d'un autre âge et est liée de fait, à un certain nivellement de groupe qui rogne les aspérités des caractères, même les mieux trempés même s'ils s'en défendent comme le fait Pëtr, le mari d'Ol'ga. (*Jour de fête*)

Ici, nous avons une grande maison, un grand parc, beaucoup d'amis, d'agitation si bien que les foins passent inaperçus. Ici, tout passe inaperçu.

Me croyez-vous, tandis que je buvais de l'eau au puits à balancier ou de l'affreuse vodka dans des auberges tenues par des juifs, tandis que dans le calme des soirs arrivaient jusqu'à moi les sons du violon et du tambourin, je me sentais attiré par l'idée de m'installer dans ma ferme et d'y rester tant que ça durerait, loin des assemblées, des conversations élevées, des femmes qui philosophent, des longs repas... (Jour de fête, VII, p. 170)

La pensée féminine au contraire tend vers le concret, vers l'individualisme voire l'individualité, et permet des approches différentes.

La femme dans l'œuvre de Tchekov, celle qui cherche à se démarquer des autres, celle qui est à la recherche de son identité, le fait de manière « féminine » suivant des raisonnements « féminins » qui consistent à trouver non pas un chemin tout tracé à suivre comme le ferait un homme mais bien une voie personnelle qui donne à son esprit, son âme et son corps, la plénitude dont elle rêve, ²⁸⁴ rêve que Nina croit à portée de sa main, pensant qu'elle peut tout concilier, son amour pour le théâtre et pour Trigorin, la vie artistique et la vie familiale, tout ceci dans la plus totale osmose.

L'idée du travail ressenti par la femme comme mouvement vers l'autre, soutend de nombreux textes de Tchekov et devient leitmotiv dans l'œuvre tardive.

Il faut travailler, rien que travailler. Demain je partirai seule, j'enseignerai à l'école et donnerai tout ma vie à ceux qui, peut-être, en ont besoin. (Irina, Les Trois Sœurs),

La mission la plus haute, la plus sainte de l'homme civilisé est de servir son prochain, et nous nous y efforçons de notre mieux (Lida, La maison avec un attique).

Alors que l'homme scinde sa vie en deux parties parfois inégales, celle de la vie publique et celle de la vie privée, la femme, dans son intime conviction, fait coïncider

²⁸⁴ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction Badkine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 116. « L'absence d'aspérités est un attribut essentiel de la beauté, laquelle est le domaine réservé du sexe féminin alors que de l'amour lui vient sa faiblesse. » W.J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 129, « La terreur, l'énergie de l'effort et le pouvoir sont le code esthétique du masculin », in Naomi Schor, *Lectures du détail*, opus déjà cité, p. 33, (322).

les deux vies, et met en avant dans la vie publique la vérité qu'elle a conçue dans la vie privée.

Elle semble souffrir ainsi beaucoup plus que l'homme de l'inauthenticité des relations perverties pour une raison ou une autre, car elle attend vérité, respect, amitié et amour qui mènent à la beauté tandis que les hommes se contentent en toute apparence de la hiérarchie, du pouvoir et de la victoire qui ont pour corollaire, la perte de l'âme sans qu'ils en aient conscience le plus souvent.

Dans un monde toujours plus à l'écoute du matérialisme et du rationalisme voulus par ces années de construction industrielle menée tambour battant, la femme tchékhovienne joue par son altruisme un rôle central de médiatrice dans le concept de beauté à retrouver, à répandre autour de soi, à partager enfin.

La jeune femme qui réussit à aller au bout de cette démarche ne cherche pas sa vérité pour opprimer les autres, bien au contraire, elle le fait parce qu'elle prend soudain conscience que sa vie a été jusqu'alors dévastée, non aboutie et conduit à n'être qu'un « être superflu ». Quand elle prend conscience de ses capacités, quand la chrysalide devenue papillon peut enfin s'envoler et changer le cours annihilé de sa vie, l'action de cette jeune femme n'a pas pour focalisation son « moi » seulement mais aussi les autres et n'est pas démarche purement égoïste. Sa démarche n'est pas recherche de pouvoir, d'autorité, de suprématie. Elle se veut vérité qui mène à la beauté, vérité qui apporte la vie, elle est renaissance de l'esprit sur la matière. Sonja (*Oncle Vanja*) ne se démène pas, en effet, pour avoir un quelconque pouvoir sur les autres, elle fait simplement ce qu'elle croit devoir faire pour le bien de tous,

*Et moi, je ne comprends pas que l'on n'aille pas instruire les moujiks.(...)
Regarde : Oncle Vanja ne fait rien et te suit comme une ombre ; moi, j'ai quitté tous mes travaux et suis accourue vers toi pour causer ; je me suis laissée gagner à la paresse ; je ne peux plus travailler. (acte 3)*

Pour quelles raisons Cehov donne-t-il aux femmes dans son oeuvre, la faculté d'atteindre à la beauté plus souvent qu'aux hommes ? Cède-t-il à l'utopie ambiante qui met les femmes en avant, coûte que coûte, dans certains discours d'intellectuels prêts à enfourcher le dernier slogan à la mode (cf. Introduction) ? Ou est-ce le reflet de sa

conception de la vie, de sa réflexion et de son observation que nous retrouvons tout au long de sa correspondance qui rend aux femmes, leurs droits que la domination patriarcale, politique et professionnelle masculines a rendus caducs et qui fait de la femme, l'égale de l'homme en tant que personne avec tout ce que cela sous-entend de complexité ?

Au fil de nos lectures, nous avons remarqué que la réflexion de l'écrivain dépassait cependant le seul moment historique pour tendre à l'universalité.

Le substantif « femme » fut, en effet, le plus souvent associé au cours des siècles à celui de beauté physique en particulier dans la représentation picturale.

Il convient aussi de se pénétrer de ce qu'est l'image de la femme et de sa beauté morale et spirituelle telle qu'en témoignent les textes sacrés qui sont à la base de la pensée occidentale et pèsent de tout leur poids dans la Russie du XIX^{ème} siècle.²⁸⁵

Est-ce pour ces raisons que les substantifs qui participent du concept du beau, qu'il soit physique ou moral, procèdent du féminin et portent la marque du genre féminin dans de nombreuses langues indo-européennes (déictiques *la, une* en français, *die, eine* en allemand, terminaisons en *-té* en français, en *-heit* ou *-keit* en allemand, en *-y* en anglais, en *-ost'* en russe) alors que l'on aurait été en mesure d'attendre le marqueur du neutre puisque ressortissant du domaine de l'abstrait qui par définition n'est ni masculin, ni féminin ?

Force est de constater que les activités qui sont le propre de la femme, même si elles sont souvent prosaïques de par leur champ d'expérimentation, appellent à une élévation, sont chemin vers une essence nouvelle, un pont vers un autre monde. Il nous semble qu'elles rejoignent la pensée que Nicolas Berdjajev développe dans son *Essai de Métaphysique Eschatologique* :

²⁸⁵ À la source de l'Être, dans le secret des événements qui décident du destin tout comme à la source de la vie, se trouve le féminin, Ève, Marie, La Femme habillée de soleil qui figure la nouvelle Jérusalem (Apoc, 12,1).

C'est face à Ève que se dresse immédiatement le serpent, et sur le chemin de l'Apocalypse, c'est face à la femme que se lève le dragon. (Apoc. 12, 1-3)

C'est à la femme que le Christ ressuscité apparaît d'abord. Lorsque les femmes myrophores, qui simplement et sans se douter se rappellent les paroles du Seigneur (Luc, 24-28), annoncent aux apôtres le message radieux de la Résurrection, ces apôtres prennent ces paroles pour *pur radotage et ne les croient pas* (Luc, 24,11).

Tout acte créateur, moral, social, esthétique ou cognitif est un avènement de la fin du monde, un envol vers un nouveau plan d'existence. (Essai de Métaphysique Eschatologique, 212)

Pour Berdjaev, tout ce qui est créé, - l'œuvre d'art mais aussi toute manifestation d'une action humaine authentique - ne peut être appréhendé qu'à partir de la vie et l'accomplissement de la personne humaine. Pour le philosophe, ce n'est pas l'activité artistique qui est en vue de l'œuvre, mais c'est l'œuvre qui est en vue d'une réalisation de soi.

L'activité artistique nécessite ainsi le monde pour toujours le dépasser, le ramener à soi. L'élan créateur transporte ainsi sans cesse, transforme, transmue. Il vise la vérité (*Essai de Métaphysique Eschatologique*, p. 218), il est aussi liberté absolue (*Sens de la Création*, p. 317). Chaque manifestation d'une action authentique est alors pour le philosophe *une victoire sur les ténèbres, une transfiguration* (*Sens de la création*, p. 304).

Il peut sembler paradoxal d'associer N. Berdjaev, mystique chrétien à la pensée de Anton P. Cehov, mystique humaniste.

Il nous apparaît cependant qu'il n'était pas contradictoire de le faire car les deux hommes partagent dans leur analyse de la beauté et de la vérité, la même approche de cheminement vers la liberté. Si pour Berdjaev, il s'agit avant tout d'aller vers Dieu, pour Cehov il convient de libérer l'homme de toute violence, ce qui est d'importance.

Pour le philosophe comme pour l'écrivain, l'acte créateur qui engage l'individu est envisagé comme une lutte, une manifestation d'un combat qui apparaît comme nécessaire pour que le sujet se révèle à lui-même et reçoive l'illumination. Par la création, le monde échappe aux ténèbres et retrouve l'absolue vérité.

L'art se laisse alors penser comme un surgissement de l'absolu dans le domaine de l'humain. Il est important de remarquer que cet accomplissement de la personne humaine ne se fait que dans l'épreuve d'une déchirure, dans une envie constante du dépassement, ce que Berdjaev nomme le « transcendance »²⁸⁶.

²⁸⁶ À ce sujet, cf. N. Berdjaev, *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 transcendance est le passage jusqu'à lui. La notion de transcendance (????????????????), statique et morte, doit être remplacée par celle de « transcendance » (????????????????) », (333).

Nina par le « transcendance » de sa souffrance, trouve en elle, un être plus profond,

Je sais, Kostja, le principal n'est pas la gloire, le principal n'est pas la gloire, ni l'éclat, le principal n'est pas ce que j'avais rêvé, le principal, c'est la science d'endurer. Sache porter ta croix, et crois ! (La Mouette, acte 4, XIII)

Julja (*Trois Années*) fait de même, Sonja (*Oncle Vanja*), Kleopatra (*Ma Vie*) entre autres, le font aussi.

Maryse Dennes analyse très bien ce nouveau concept. Pour Berdjajev, nous dit-elle, « le transcendant n'est jamais envisageable en lui-même, indépendamment de sa réalisation. Pour se réaliser il intègre en son avènement même, une tragédie, une séparation d'avec soi-même, une brisure est constitutive de son essence. »²⁸⁷.

N. Berdjajev retrouve alors dans sa propre expérience créatrice, l'intuition profonde de toute la mystique russe et que Dostojevskij proclamait dans *l'Idiot*. Cehov fait de même.

Parce que l'activité artistique se place au-delà de toutes les œuvres possibles dans un univers d'illumination, le Beau n'est pas la trace d'une œuvre particulière. Le Beau est signe d'accomplissement. La vérité de la vie de l'homme est alors ce dépassement constant, le « transcendance ». À côté de la lutte entre le Bien et le Mal, et y participant, à côté de la liberté appréhendée comme un espace ouvert à l'homme, le Beau en tant que transfiguration du monde, en tant que mode d'accès au bien, semble bien être la clé de voûte de toute existence.

La survie de la jeune femme dans l'œuvre de Cehov suit ce cheminement. Parce qu'elle cherche à sortir de l'imperfection, parce que chaque jour elle lutte dans un combat nécessaire et qui a pour nom déchirure, et qu'elle tend par un « transcendance » à trouver la lumière qui vit encore en elle, la jeune femme devient signe d'accomplissement, elle est *la beauté qui sauvera le monde*, elle est hypostase d'un salut par la beauté.²⁸⁸

²⁸⁷ Maryse Dennes, « L'art et la Quête du Beau dans l'œuvre de Nikolaj Berdjajev », in *Modernités russes*, 1999, p. 155-171, (285).

²⁸⁸ F. Dostojevskij, *L'Idiot*, 3^{ème} partie, chapitre V, traduction A.Mousset, Paris, Gallimard, 1953, La Pléiade, p ; 464, (336).

8.2. – La femme, médiatrice entre deux mondes

Parce qu'elle est autant au centre des préoccupations quotidiennes que spirituelles, la femme occupe une place privilégiée qui fait d'elle une médiatrice entre deux mondes. Elle est celle qui permet à l'homme de réfléchir à son devenir, elle l'aide à retrouver ses marques et atteindre à la spiritualité et à la beauté par voie de conséquence, concept qu'il avait depuis longtemps oublié au profit de la trivialité.

Le récit *Le Baiser*²⁸⁹ est une de ces manifestations. Une jeune femme, ombre éphémère amène un homme ordinaire, Rjabovic, à reconsidérer sa vie. Dès le moment où elle apparaît sans toutefois qu'il la voie, quand il sent se poser sur sa nuque un baiser léger qui transforme sa vie, cet homme voit dans cette manifestation fugitive une image de la beauté, seule capable de lui faire sentir, à lui devenu insensible, moribond psychologique, que le beau existe dans le monde de banalité où il se meurt d'ennui.

Ce thème de la beauté portée par une femme, est un motif récurrent dans l'oeuvre. Il traverse entre autres, les récits *Les beautés*, *Le violon de Rotschild*, et *Une crise de nerfs* pour ne citer que ces quelques titres.²⁹⁰

Bien que les femmes souffrent autant que les hommes de l'absence de communication, de chaleur, d'authenticité entre les êtres, qu'une rencontre amoureuse leur permet presque toujours de sortir de l'emprisonnement qui les accable, cette absence de communication et d'authenticité acquiert chez les personnages tchékhoviens, une portée symbolique et montre à quel point de non retour les hommes pervertis par l'éducation, la discipline devenue routine de vie, s'enlisent eux aussi et meurent à petit feu sans possibilité de retour en arrière. Il faut un événement, *un baiser*, l'apparition d'une jeune fille en contre jour, les sanglots d'une prostituée ou la mort d'une épouse, véritables *catharsis*, pour ramener à la mémoire, à la conscience des hommes concernés que la vie, la vie vraie, n'est pas ce dont ils se contentent.

²⁸⁹ P.S.S., *Le baiser*, *Poceluij*, paru dans *Novoe Vremja*, n° 4238, 15 décembre 1887.

²⁹⁰ P.S.S., *Les beautés*, *Krasavicy*, paru dans *Novoe Vremja*, N° 4513, 21 septembre 1888, *Le violon de Rostchild*, *Skripka Rotši'lda*, paru dans *Russkie Vedomosti*, N° 37, 6 février 1894, *Une crise de nerfs*, *Pripadok*, paru dans le recueil en l'honneur de Garšin, Moskva, décembre 1888.

La mort de Marfa (*Le violon de Rostschild*), son épouse âgée de cinquante ans, permet à l'âme de Jakov, de renaître. Cette mort que Marfa appelle de tous ses vœux, et qui est pour elle synonyme de libération, le plonge dans ses pensées. C'est maintenant, alors qu'elle est alitée, que Jakov découvre devant lui un être humain porteur d'amour et de reconnaissance, alors qu'il ne lui a été donné que soucis et déception.

Quand Jakov regarda la vieille, il dut se rendre à l'évidence que de toute sa vie, il ne lui avait témoigné quelque gentillesse, et regretter qu'il ne lui était jamais venu à l'esprit de lui acheter un petit bout d'étoffe ou de lui rapporter quelque chose de bon d'un des mariages où il se produisait. Il n'avait fait que lui crier dessus, lui reprocher ses gaspillages et la battre. (Le violon de Rotschild)

Marfa, dans son agonie, se souvient de leur jeunesse, de leur enfant aux cheveux blonds, du saule près de la rivière sous lequel ils s'asseyaient et des chansons qu'ils chantaient. Tout cela, Jakov l'a oublié, parce que cela n'avait aucune importance dans sa conception du monde. Les paroles de la mourante conduisent à la renaissance de l'humanité de Jakov qui semblait disparue à jamais et le mènent plus avant dans sa réflexion.

Il fallait qu'il se rende à l'évidence que, toute sa vie, il n'avait jamais ni plaint ni encouragé Marfa. Les vingt-cinq années qu'ils avaient passées ensemble dans leur isba, avaient été longues, très longues, mais il n'avait en aucune façon, jamais pensé à elle, ni ne l'avait regardée, comme si elle avait été son chat ou son chien. (Le violon de Rotschild)

Au retour des funérailles, mû par la curiosité, Jakov se rend près de la rivière et ses souvenirs reviennent alors à la surface. Il compare le paysage d'autrefois à celui qui est sous ses yeux, et découvre avec horreur les traces de destruction laissées par l'homme. Il ne voit plus alors que le préjudice subi par les arbres et les plantes, tout cela parce que, écartés par la méchanceté et le profit, ont été oubliés l'amour et le respect, ces vertus longtemps ignorées par lui parce qu'elles desservaient sa règle de vie.

La crise qui s'en suit ne lui laisse pas une minute de repos et le conduit à un état second où le son de son violon, son cher violon, ne lui procure aucun réconfort. Cette descente aux enfers amène sa transfiguration psychologique. Lui, le marchand de

cercueil avaricieux, « Bronze », surnom que les villageois lui donnent, comprend désormais que la musique doit se partager et non plus être une satisfaction personnelle. Il parvient à une nouvelle vérité, celle qui consiste à partager son art avec les autres. Le renouveau de Jakov se manifeste désormais par son attitude vis-à-vis de Rotšil'd, et l'amitié que Jakov lui témoigne. Cette évolution montre ainsi la potentialité qu'a chaque homme à découvrir la vérité qui mène à la beauté, synonyme pour Jean Climaque, de résurrection.²⁹¹ La rencontre de Jakov et de Rotschild est désormais possible dans ce qui est leur raison d'être, grâce à la médiation de Marfa.

Dans le récit, *Une crise de nerfs*, nous assistons à la crise psychologique que traverse Vasiljev, jeune étudiant un peu fragile, le jour où ses camarades d'université décident de l'emmener dans une maison de tolérance, puis à sa prise de conscience et à sa renaissance grâce à des femmes peu soupçonnées jusqu'alors, de rectitude morale.

Écrit en mémoire de Garšin, le texte dénonce un phénomène social,²⁹² mais aussi une perspective intéressante de la naissance psychologique et spirituelle d'un homme par et grâce aux sanglots d'une jeune prostituée ivre.

Il avait envie, seulement pour une soirée, de vivre comme ses amis le faisaient, de faire la fête, et de se libérer de toute contrainte. S'il y avait de la vodka, il en boirait, même s'il savait pertinemment que demain il aurait un mal de tête terrible. L'emmènerait-on voir des femmes ? Il irait. Il rirait, il s'amuserait comme un fou et répondrait avec légèreté à tous les passants qu'il croiserait... (VII, p. 202)

De cette expérience première, il attend tout car elle fait partie de l'éducation des jeunes garçons telle qu'on la conçoit au dix-neuvième siècle, et son imagination débordante lui montre en rêve ses futures pérégrinations dans le dédale des bordels,

²⁹¹ Jean Climaque, in *Paul Evdokimov*, « La femme et le Salut du Monde », (291).

²⁹² P.S.S., *pis'ma*, III, 530, lettre à Suvorin, 11 novembre 1888, « *Aujourd'hui, j'ai fini le récit pour le recueil de Garšin, c'est comme si on m'avait enlevé un poids des épaules ... Je parle beaucoup de la prostitution mais je ne propose aucune solution. Pourquoi donc dans votre journal, vous ne parlez pas de la prostitution ? C'est pourtant le mal le plus effrayant. Notre impasse Sobolev est un marché aux esclaves.* »

P.S.S., *pis'ma*, III, 554, lettre à Leontev-Šceglov, 20 décembre 1888, « *Pour quelles raisons ne voulez-vous pas parler de l'impasse Sobolev. J'aime ceux qui y sont allés bien que personnellement, je n'y sois allé que rarement, tout comme vous. Il ne faut pas être dégoûté de la vie, quelle qu'elle soit.* »

leurs sombres corridors, labyrinthe de laideur hideuse mais troublante... Là où il voyait l'aventure, il ne rencontre cependant qu'indifférence, routine, cynisme et banalité.

Le choc entre ce qu'il attendait et ce qu'il découvre, l'abîme entre l'illusion et la réalité déclenche chez lui une crise nerveuse²⁹³. Les sanglots, l'ébriété d'une jeune femme sont frontière qui lui révèle la duperie dans laquelle il a vécu jusqu'alors, son inconsistance, sa vision manichéenne du monde.

Les mères et les sœurs [de ces femmes] les tiennent pour mortes, pour la science elles sont l'incarnation du mal, et les hommes les tutoient. Mais malgré tout cela, elles ne perdent pas leur image d'enfant de Dieu. Elles savent toutes qu'elles vivent dans le péché et espèrent la rédemption... Il se souvint alors d'une histoire qu'il avait lue, celle d'un jeune homme très bien qui était tombé amoureux d'une de ces femmes perdues et lui avait demandé de l'épouser ; mais elle, consciente qu'elle était indigne d'un tel bonheur, s'était empoisonnée [Il pensait que] peut-être elles ressemblaient plus à des animaux qu'à des êtres humains, mais elles étaient pourtant des êtres humains, elles avaient des âmes. On devait d'abord les comprendre et seulement après les juger. Ce n'étaient pas des êtres qui allaient être avilis, ils étaient déjà avilis. (ne pogibajušcie, a uže pogibšie) (VII, p. 209)

En lui, futur juriste, se heurtent des convictions qui lui tiennent à cœur, la défense des opprimés face à leurs oppresseurs. Notons que les étudiants qui l'accompagnent sont respectivement étudiant en médecine et artiste et ne sont pas sans rappeler les deux hommes qui n'avaient aucun scrupule à utiliser le corps d'Anjuta.

Le narrateur omniscient retranscrit alors le trouble qui a envahi le jeune Vasiljev, son esprit qui se débat entre la vision manichéenne du monde reflétant la bonne conscience des hommes et des femmes en cette fin de siècle et sa réflexion.

Les femmes exclues de la société bien pensante, par *leurs mères et leurs sœurs* qui les tiennent pour mortes, par *les hommes qui les tutoient*, alors qu'en ces années, ils vousoient les femmes que l'on épouse, *ne perdent pas leur image d'enfant de Dieu*.

²⁹³ La traduction française donnée au titre du récit *pripadok* par « crise de nerfs » nous semble déflorer le terme russe qui sous-entend une chute (*pripadat'* porte la marque du sème *padat'*). *Indisposition* semblerait mieux convenir étymologiquement mais trop connoté au féminin, *vertige* ne retranscrit pas la notion de chute, *dérangement* s'associe en français, à la chute psychologique mais non à celle tout autant physique qui saisit le jeune étudiant. *Perte de conscience* sous-entend l'évanouissement et la chute qui s'en suit, et pourrait peut-être mieux convenir.

Se confrontent alors dans son esprit, les notions de *péché* et de *rédemption*, d'*animaux* et d'*êtres humains*, de créatures *sans âmes* à des femmes qui ont une *âme*.

La réflexion de Vasiljev tout d'abord menée au temps présent, inscrit la souffrance de ces femmes dans la durée sans qu'aucun changement ne semble pouvoir apparaître.

Ce présent se rattache bien à l'actualité présente de la découverte de Vasiljev dont c'est la première expérience dans les maisons de tolérance, mais elle repose aussi par la présence des pluriels qui sont associés aux prostituées (*les mères, les sœurs, les hommes*), sur une permanence répétitive, ce présent qui englobe la mort et Dieu, inscrit ainsi ces femmes tombées dans la filiation biblique de pécheresse qui espère la rédemption.

Vasiljev se tourne ensuite vers le passé. Ce passage, en incise, ressemble à un conte de fées, ces histoires que l'on raconte aux enfants bien nés pour leur montrer qu'on ne peut en aucune façon, mélanger les genres. La morale est sauve car la jeune prostituée préfère se donner la mort plutôt que d'entraîner un homme bien dans sa déchéance.

L'imparfait de l'indicatif qui suit transforme la fin de la réflexion du jeune étudiant, en tableau dont l'unité thématique est les prostituées. Il permet de laisser dans l'ombre l'identité des sujets qui se fond dans une généralité indéterminée, une universalité qui englobe le monde entier.

La syntaxe tend à transposer dans la juxtaposition linéaire, la simultanéité temporelle rendue vivante par les déictiques temporels, signaux du passage du temps de l'arrière-plan au premier plan, (*d'abord, seulement après, déjà*), et par le procès des verbes (*allaient être, étaient avilis*). Elle permet par l'adjonction d'un adverbe causatif, (*nado, on devait*) de donner une fin logique à la réflexion et une morale comme on le ferait dans une fable, (*On devait d'abord comprendre et après, les juger*).

Par ce «*on*» associé à des verbes non conclusifs, le narrateur suppose enfin un sujet de perception auquel il peut s'associer, et bien que narrateur hétérodiégétique, il ne marque plus l'opposition de personnes comme il le ferait avec un «*il*». Le constat qui suit, (*ce n'étaient pas des êtres qui allaient être avilis, ils étaient déjà avilis*), inclut ainsi le narrateur au même titre que le jeune étudiant.

Le narrateur omniscient laisse alors à voir le mur d'incompréhension qui s'installe entre Vasiljev et ses amis, la dichotomie entre sa réflexion (*philosopher*) et leurs quolibets, *ce crétin, cet idiot*, sa mélancolie, *de beaux sentiments*, et leurs regrets de l'avoir emmené, *je savais bien que ça se terminerait comme ça*, sa soudaine tristesse et leur grivoiserie, le «*tu*» qui se heurte désormais au «*je*».

Philosopher ne sert à rien ! Je savais bien que ça se terminerait comme ça ! On n'aurait jamais dû emmener ce crétin ! Tu penses que tu as de beaux sentiments dans le crâne maintenant, n'est-ce pas ? Non, ce ne sont pas des idées que tu as en tête mais le diable. Tu me regardes avec tant de haine et de répulsion que tu ferais bien mieux d'aller dans vingt autres maisons comme celle-là plutôt que de me regarder comme ça. Il y a bien plus de vice dans tes yeux que dans toute cette rue ! Viens, Volodja. Qu'il aille au diable ! Ce n'est qu'un idiot et un crétin, rien d'autre... (VII, p. 214)

Vasiljev pensait appartenir à un monde différent de celui des femmes «*perdues*». Sa rencontre avec elles, lui a permis de passer d'un monde dans l'autre, de remettre en question tout son système de pensée et de changer son sens des responsabilités.

Un mur d'incompréhension se dresse dorénavant entre ses amis et lui et l'isole de tous ceux qui réagissent selon les clichés de l'époque.

Par l'intermédiaire de la rencontre d'êtres qui subissent le mépris de tous, le jeune étudiant prend conscience de la vacuité de ses idées sur des sujets aussi importants que la prostitution et les moyens qu'il mettrait en œuvre pour combattre ce fléau.

Il a suffi que la neige tombe dans l'impasse des prostituées, (*Comment la neige pouvait-elle tomber dans cette impasse ? I kak mozet sneg padat' v etot pereulok ?*), pour que le jeune homme, confronté à la beauté là où il ne l'attendait pas, prenne conscience de son incapacité à saisir le monde, le comprendre et par là même, le sauver

La première neige était tombée il y a peu, et avait mis la nature sous son charme. L'air en était embaumé, elle crissait sous les pieds, la terre, les

toits, les arbres, les bancs des boulevards, tout semblait doux, blanc, jeune et on avait l'impression que les maisons avaient une autre allure que celle qu'elles avaient hier ; les réverbères brillaient plus fort, l'air était plus transparent, les équipages faisaient un bruit plus sourd, et avec cet air glacé, frais et lumineux, on ressentait dans son âme, un sentiment qui pourrait se comparer à de la neige blanche, mousseuse et toute fraîche. (VII, p. 212)

Le miracle tombé des cieux enfouit les êtres et les choses sous la pureté qu'il symbolise, et accompagne l'évolution psychologique du jeune homme.

Phénomène météorologique qui se sublime en danse étoilée, la neige venue d'en haut, du paradis où l'imaginaire collectif le situe, la neige devient ainsi messagère des dieux, de Dieu. Plume des anges, elle rejoint le monde de l'enfer qu'est l'impasse Sobolev.

En une longue et poétique métaphore filée, les flocons tombent paresseusement et sans direction bien définie sur la tête de Vasiljev et ressemblent à la chute de ces jeunes femmes. Tels des caresses, ils l'effleurent d'un mouvement qui va jusqu'à son âme, ils sont là pour apaiser l'intensité de sa souffrance et celle des femmes perdues.

Dans un autre mouvement, ascendant, la neige purifie l'âme du jeune homme qui passe ainsi du cercle du bas, (*réverbères, tomber, pieds, équipages, terre, bancs, boulevards, maisons*), à celui du haut, (*air, âme, sentiment*), du cercle du mal à celui du bien, de la banalité à l'essence.

La neige qui reste miraculeusement immaculée malgré la marque des pas des clients et le martèlement des roues des fiacres, nimbe du blanc de l'innocence l'impasse Sobolev, (*on ressentait dans son âme un sentiment qui pourrait se comparer à de la neige blanche, mousseuse et toute fraîche*), elle ne réfracte pas seulement la lumière, (*cet air frais et lumineux*), elle est lumière, pour tous, les prostituées y compris.

Le *on ressentait* inclut en effet tous les acteurs du récit et peut-être même le narrateur hétérodiégétique qui atténue la distance avec l'univers romanesque par ce procédé, et qui peut s'associer fictivement au sujet de l'énoncé pour le rendre universel.

Cette neige blanche nimbe le récit et lui donne une tonalité particulièrement tchékhovienne.

Il peut paraître étrange de considérer ce texte dans notre étude. En effet, ce récit concerne principalement un héros masculin et ce qu'il en advient, les prostituées semblant ne former que le chœur antique.

Il nous a semblé cependant que dans cette nouvelle, la femme est le personnage principal car c'est son pouvoir à transformer le monde, à le transfigurer malgré sa souffrance qui est ici souligné par l'auteur bien plus que la vulgaire virée au bordel et le caractère velléitaire de Vasiljev.

Les prostituées sont en effet collectivement le moteur de la régénération du jeune homme et en cela, elles servent de médiatrices entre deux mondes et placent ainsi Vassiljev dans une perspective autant esthétique, qu'éthique, elles le confrontent au bien qui sous-entend le beau et la négation du mal. Les sanglots de l'une d'entre elles, qui n'est personnalisée en aucune manière, ces sanglots indifférenciés sont ainsi des sanglots collectifs et jouent le rôle de catalyse qui entraîne la réaction du jeune homme. Une douleur profonde l'envahit, et le place sans le savoir, devant la tragédie de l'homme, en face de son exil sur la terre, de l'exil de soi-même.

Vasiljev fait alors la découverte de soi en tant qu'homme qui s'accomplit souvent à travers la souffrance et surtout par la perception que l'on a de celle des autres. Ainsi, lors de son malaise, par la médiation de jeunes femmes perdues, Vassiljev s'élève-t-il spirituellement.

De la même manière que Son'ja Marmeladova permet à Raskol'nikov de se racheter (*Crime et Châtiment*), les jeunes prostituées de l'impasse Sobolev permettent le rachat du jeune étudiant. Elles entrent ainsi dans la catégorie de personnages chers au romantisme et au post-romantisme dont les premiers exemples furent la Marie des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue et la Fantine des *Misérables* de Hugo. Elles incarnent un état nouveau car si la première partie de leurs aventures s'inscrit dans un contexte social et en rend exemplaires les conséquences, l'ensemble de leurs vies les montrent sous un jour plus pénétrant et on peut les assimiler aisément à Sainte Marie l'Égyptienne.

Le récit *La Dame au petit chien*²⁹⁴ est dans la poétique de Cehov l'exemple le plus parfait de la renaissance d'un homme ordinaire par la médiation d'une femme. Le cheminement de la beauté développé dans cette nouvelle par le biais d'une banale aventure estivale qui se transforme en amour véritable, profond et magnifique tel que cet homme aux cheveux grisonnants n'en avait jamais vécu, permet aux deux héros de transcender la trivialité d'une existence banale en beauté souveraine.

Le temps passait, il faisait connaissance, il se liait, il rompait, mais pas une seule fois, il n'avait aimé : c'était tout sauf de l'amour. Et ce n'était que maintenant, quand sa tête était devenue grise, qu'il s'était mis à aimer comme il faut, véritablement, pour la première fois de sa vie. (X, p. 143)

Cette nouvelle assez courte, quelques pages, se divise en quatre parties, la deuxième et troisième étant un peu plus longues que les deux premières. Le sujet est assez mince, une liaison, n'était le *tempo* qui va *crescendo*.

En deux lignes, d'égale longueur, les deux héros sont présentés, d'une part, une jeune femme blonde, pas très grande, seule avec son petit chien, et de l'autre, un homme habitué des lieux, Gurov, marié, misogyne, père de deux enfants et coureur de jupons.

Il y avait déjà longtemps qu'il avait commencé à tromper son épouse, il la trompait souvent, et, pour cette raison sans doute, disait presque toujours du mal des femmes. Quand on parlait d'elles en sa présence, il les traitait de race inférieure !. (X, p. 128)

Les deux personnages vivent le drame commun à un très grand nombre d'hommes et de femmes enlisés dans un mariage qui ne leur convient pas, et qui les détruit peu à peu.

Anna, comme toutes les jeunes femmes à cette époque, a reçu l'éducation requise pour faire d'elle une épouse modèle. Elle s'est laissée marier car c'était sans doute la seule façon de quitter la maison-prison paternelle. (*J'avais envie de vivre ! De vivre et d'apprendre à vivre ! La curiosité me dévorait*). Elle habite dorénavant dans la ville de S, petite bourgade perdue au fin fond de la province russe.

²⁹⁴ P.S.S. *La Dame au petit chien*, *Dama s sobackoj*, paru dans *Russkaja Mysl'*, Livre XII, fin décembre 1899.

Gurov, marié jeune à une femme masculine, « promène » sa vie à Moscou entre la banque, le club, les dîners entre amis et les tromperies. Don Juan invétéré, il n'est jamais satisfait, jamais heureux car ses conquêtes sont le signe évident du vide intérieur qui l'habite, celui de son inauthenticité.

Ses nombreuses expériences, amères en vérité, lui avaient appris depuis longtemps que tout rapprochement qui commence par changer agréablement la vie, comme une aventure charmante et légère, se mue inmanquablement pour les honnêtes gens en une vraie gêne aux complications infinies, si bien que la situation finit par devenir pénible. (chapitre 1, X, p. 129)

Mauvais mari, père distrait, piètre banquier, il n'est qu'une marionnette qui se montre là où l'on doit être vu. Il a sans doute l'habitude de tutoyer les femmes dès qu'il devient leur intime car il tutoie Anna alors qu'elle le vousoie et cette différence de ton montre si besoin en était, que les femmes ne sont pour lui que des objets.

Gurov s'ennuyait déjà à l'écouter ; il s'agaçait de ce ton naïf, de cette contrition si imprévue et si déplacée ; n'étaient les larmes dans ses yeux, on aurait pu croire qu'elle plaisantait ou jouait un rôle. (chapitre 2, X, p. 133)

Lorsqu'ils se rencontrent pour la première fois à Jalta, la timidité et la gaucherie d'Anna laissent espérer à Gurov une aventure sentimentale sous les meilleurs auspices, celle où il aura le beau rôle du mâle aurolé de ses conquêtes. La pudeur de la jeune femme le charme tout autant que la légèreté de l'histoire qui sera sans lendemain, il n'en doute pas un seul instant. Il n'est qu'un bambocheur, fidèle reflet du monde de *pošlost'*. La pastèque qu'il dévore à pleines dents alors que Anna se désole de sa nouvelle situation de « femme méprisable », en est le signe.

Dès le début de la liaison, l'intimité des deux amants ne relève pas de la même conception de la vie tant ils sont à l'opposé l'un de l'autre. Leurs faits et gestes n'ont pas la même importance pour chacun d'eux qui jusqu'ici a évolué dans des univers diamétralement opposés, et tandis qu'Anna se désole de le quitter pour toujours, Gurov revient bien vite à ses chères habitudes.

Gurov était moscovite. Il revint à Moscou par une belle journée de gel, et quand il mit sa pelisse et ses gants fourrés, qu'il alla faire un tour sur la Petrovka, et lorsque, le samedi soir, il entendit le son des cloches, son

récent voyage et les lieux où il avait été perdirent tout charme pour lui. Peu à peu, il se plongea dans la vie moscovite, se mit à lire avec avidité trois journaux par jour tout en déclarant qu'il ne lisait pas de journaux moscovites par principe.

De nouveau, il se sentait attiré par les restaurants, les cercles, les grands dîners, les commémorations, et il était flatté de recevoir des avocats et des comédiens connus et de jouer aux cartes avec un professeur au cercle médical.

De nouveau il était capable de manger toute une portion d'œufs sur le plat au pain blanc. (X, p. 136)

L'adverbe (*de nouveau*) rythme ainsi le retour à Moscou, dans l'enlisement de sa vie frelatée, les verbes, (*revenir, aller faire un tour, se plonger*), soulignent le mouvement horizontal qui tend vers la chute et dénotent précisément la chute existentielle de Gurov. Les substantifs évoquent les lieux à la mode, (*la Petrovka, la vie moscovite, les restaurants, les cercles, les grands dîners, les commémorations, les avocats, les comédiens connus, le jeu de cartes*), et font irrésistiblement penser aux occupations de la jeune Ol'ga (*La Cigale*). L'allusion à une portion d'œufs est un écho à la trivialité de Gurov déjà vue lorsqu'il engloutissait un morceau de pastèque alors qu'Anna n'était que tourment après être devenue sa maîtresse.

Le séjour sur les hauteurs de Jalta a cependant entamé sa sérénité apparente beaucoup plus qu'il ne l'a imaginé.

Un mois passerait et Anna, lui semblait-il, se couvrirait de brouillard dans sa mémoire et ne lui apparaîtrait que rarement en rêve, avec un sourire touchant comme d'autres lui étaient apparues. (X, p. 136)

Anna a donc laissé des traces dans son esprit car elle est nommée alors que les habituelles conquêtes sont désignées collectivement (*les autres*).

Mais le mois était largement passé, l'hiver profond était là, et sa mémoire demeurait claire, comme si c'était hier qu'il avait quitté Anna. Ses souvenirs flambaient de plus en plus fort. (...) Soudain tout ressuscitait dans sa mémoire : la scène sur la jetée, et l'aube brumeuse dans la montagne, et le paquebot de Féodossia, et les baisers. Il marcha longtemps dans la pièce, et se souvint, puis il sourit, et les souvenirs se transformèrent en songes, et le passé se mêla dans son imagination à l'avenir. Anna ne lui apparaissait plus en rêve : elle marchait derrière lui partout, comme une ombre, elle le surveillait.

Fermant les yeux, il la voyait comme si elle était vivante, elle lui semblait plus belle, plus jeune, plus tendre qu'elle ne l'était, et il se voyait lui-même mieux qu'il n'avait été alors à Jalta.

Le soir, elle était dans la bibliothèque, dans la cheminée, derrière l'angle, et elle le regardait, et lui, il entendait sa respiration, le froufrou caressant de ses vêtements. (chapitre 3, X, p. 136))

Gurov est maintenant habité par un sentiment qu'il ne connaît pas.

La nouvelle présente la crise de la vie de cet homme à l'origine de sa transformation radicale qui le fait passer d'un monde à un autre. Les critiques ont souvent associé le départ de Gurov pour la ville de S. , son envie irréprouvable de revoir Anna, qui soudain se manifeste à la réflexion désormais célèbre du fonctionnaire qui répond esturgeon et prosaïsme alors que Gurov l'entretient d'amour et d'éternité :

- *Si vous saviez quelle femme exquise j'ai rencontrée à Yalta !
Le fonctionnaire monta en traîneau et partit. Mais soudain il se retourna et cria :*
- *Dmitrij Dmitric !*
- *Quoi donc ?*
- *Vous aviez raison tout à l'heure : l'esturgeon n'était pas frais.
(chapitre 3, X, p. 137)*

À partir de cette petite phrase, Gurov ne vit plus que pour Anna, il l'aime avec une intensité rarement égalée dans l'œuvre de Tchekov lorsqu'il s'agit d'un personnage masculin.

La célèbre palissade grise ne sera que piètre barrière pour Gurov, pourtant pris un temps de frayeur, (*Ot takogo zabora ubežiš*, ²⁹⁵ - *dumal Gurov, pogljadyvaja to na okna, to na zabor*), franchira psychologiquement sans se soucier de ce qui pourrait l'arracher à Anna.

²⁹⁵ Il est intéressant de remarquer que l'auteur a utilisé la deuxième personne du verbe à la forme perfective, *ubežat'* (s'enfuir). Il existe dans la langue russe deux procédés pour réaliser sémantiquement l'existence d'un sujet indéterminé par un indice sur le verbe et que l'on traduit généralement en français, par le pronom indéfini, « on ».

Ce sont respectivement la réalisation du sujet indéfini exclusif non-universelle où l'interlocuteur est exclu de l'ensemble des individus qui participent à l'acte en temps que sujet. Dans ce cas la troisième personne du pluriel est utilisée : « *ubegut* : on s'enfuierait ».

L'autre procédé consiste à utiliser la deuxième personne du singulier comme c'est le cas dans le texte de Tchekov « *ubežiš'* » qui est la réalisation sémantiquement indéfinie inclusive universelle, c'est-à-dire une réalisation verbale qui inclut tout le monde, y compris le moi qui parle, ce qui est ici le cas.

Gurov se compte donc bien au nombre des hommes et femmes que la palissade grise hérissée de clous, fait frémir, ce qui est d'importance. Il ne se comporte pas du tout comme un surhomme et témoigne ainsi de sa peur et de son anxiété et par là même de son humanité.

La peur d'Anna lorsqu'elle le revoit au théâtre, (*Comme vous m'avez effrayée, dit-elle, respirant difficilement, toujours pâle, abasourdie. Oh ! comme vous m'avez fait peur !*), les faux reproches qu'elle lui adresse, (*Pourquoi êtes-vous venu ? Pourquoi ?*), ne sont que derniers réflexes de femme amoureuse qui a déjà pris sa décision, celle de suivre celui qu'elle aime jusqu'au bout de sa vie.

Il n'est plus question d'honneur, de rang à tenir, de mari bafoué, il est question d'amour, (*Je souffre tant ! Tout le temps, je ne pensais qu'à vous, je ne vivais qu'en pensant à vous. Elle le regardait avec crainte, supplication, amour ; elle le regardait fixement pour mieux conserver ses traits en mémoire*).

Les dénégations, les fausses affirmations de ce qu'elle voudrait oublier ne sont que pieux mensonges, (*Et j'avais envie d'oublier, d'oublier, mais pourquoi, pourquoi êtes-vous venu ?*) L'aveu n'est plus loin car la confiance d'Anna en Gurov est totale, et lui fait dire, (*Vous devez partir. Vous entendez, Dmitri Dmitric. Je viendrai vous voir à Moscou. Je le jure, je viendrai à Moscou. Mais maintenant séparons-nous ! Mon cher, mon chéri, mon aimé, séparons-nous !*). Les qualificatifs qu'Anna donne à Gurov lorsqu'elle le quitte suivent un mouvement hyperbolique et passent ainsi d'un terme tendre et courtois au dernier possessif, passionné et fusionnel qui se brise précisément sur l'impératif de séparation qui casse l'envolée de la phrase.

Anna tout d'abord tournée vers le passé, ne s'arrête pas au présent, Anna parle au futur qui seul compte pour elle.

Les pronoms personnels qui les dénomment, le *Vous* et le *Je* sont au nominatif et non au cas oblique, *Ja*, et *Vy*, preuve de ce que leurs deux vies sont désormais entre leurs mains. Ils sont pour elle, vérité.

Il semble cependant qu'il serait malencontreux de problématiser leur relation au point d'en faire le pivot du récit ni de porter les deux héros aux gémonies.

La relation hors mariage en tant que telle, n'est jamais en effet chez Tchekov, une représentation d'une quelconque déviation morale mais bien plutôt la manifestation d'un corps qui s'éveille à l'amour refusé jusqu'alors et qui rejette les barrières sociales dans la mesure où elles ôtent toute vie. Il n'y a pas chez l'auteur, nous le savons, de sentiment de dénégation vis-à-vis des « briseurs de ménage » comme cela existe chez d'autres écrivains. Tchekov voit dans l'adultère la manifestation de la lutte d'un être contre une logique d'enfermement, une bataille pour essayer d'exister et par là même, vivre.

Ce qui est intéressant dans le récit n'est donc pas l'infraction mais sa déculpabilisation. Cela ne veut dire ni oubli, ni effacement du péché, ni bonne conscience d'Anna Sergeevna. Elle s'émancipe très vite des lignes de la morale bourgeoise, c'est vrai, et ce, dès qu'elle a conscience que sa conduite n'est pas débordement libertin mais manifestation d'un attachement authentique et amour pur pour Gurov. Dans sa logique, elle comprend que sa relation amoureuse permet un échange véritable avec son amant et qu'elle la mène vers sa vérité qui la place au-dessus de toutes les contingences et brise les tabous.

Anna trouve sa véritable identité, elle aplanit toutes les difficultés imaginées insurmontables dans le secret de son âme. Gurov incarne maintenant le bonheur à l'état pur, et grâce à l'amour, Anna extériorise son besoin de liberté ainsi que son humanité étouffée par un mari-laquais et la société provinciale.

L'amour qu'Anna porte à Gurov la révèle à elle-même et lui fait tourner le dos à une vie de mensonges. Ce sentiment, déjà rédempteur pour elle, n'en resterait pas moins sans dimension exceptionnelle s'il ne transformait Gurov de la même manière.

C'est précisément cette transformation, proche de la transfiguration car plus le corps, c'est l'âme de Gurov qui est touchée, qui donne à la nouvelle son point d'ancrage pour l'éternité. L'intrigue bien mince se révèle d'une force très grande et transforme une aventure en une libération.

Il est vrai que Gurov et Anna suivent leur instinct sans s'occuper des autres, mais leur démarche n'est pas égoïste. Car c'est bien un monde d'inauthenticité, de mensonge, de douleur enfin et donc d'absence de vérité que l'amour d'Anna, (*une femme petite, que rien ne signalait à l'attention et qui avait une lorgnette à bon marché à la main*), efface et c'est précisément cet amour qui amène son amant à la beauté.

C'est *en haut*, dans les escaliers du théâtre où elle s'est réfugiée, qu'Anna fait l'aveu de son amour à Gurov. *Le bas* du théâtre où elle est assise à côté de son mari, symbolise alors la trivialité de sa vie, *le haut* du théâtre, l'amour que les deux amants se vouent désormais l'un à l'autre et qui les place dans la beauté du monde.

La «conversion» de Gurov représente le passage d'un état paroxystique à un autre, d'un abîme de velléité à un sommet de passion sans justification aucune. Lui qui

était une victime en quelque sorte, c'est-à-dire un être humain vivant dans le mensonge, portant un masque, va soudain passer du rôle d'objet à celui de sujet.

Le théâtre était plein. Anna finit par rentrer. Elle s'assit au troisième rang, et, lorsque Gurov l'aperçut, son cœur se serra, et il comprit qu'à présent, dans le monde entier, il n'y avait pas pour lui d'être plus proche, plus cher, plus important : perdue dans la foule provinciale, cette femme petite, que rien ne signalait à l'attention et qui avait une lorgnette bon marché à la main, remplissait maintenant toute sa vie, elle était sa peine, sa joie, le seul bonheur qu'il espérait pour lui-même. Aux sons d'un méchant orchestre, de mauvais violons d'amateurs, il pensait à sa beauté. Il y pensait et il en rêvait. (chapitre3, X, p. 139)

Pour parvenir à cette découverte, il a fallu à Gurov, passer par différents stades de la connaissance, de la reconnaissance et de la naissance. L'itinéraire géographique qui va de Jalta à Moscou puis à S..., a permis à cet homme infidèle, la connaissance (Jalta), puis il l'a emmené sur la voie de la reconnaissance quand il a senti à quel point il était attaché à Anna (Moscou), et l'a enfin fait naître à la vérité (théâtre de S...)

Jalta, où il est venu de façon anonyme, a fait de lui et par voie de conséquence, d'eux deux, des êtres libres.

La contemplation de l'onde aux reflets violets l'a conduit tout droit à l'épanouissement de sa sensualité, par sa douceur, sa beauté. Lui qui classait si rapidement les femmes en catégories, les sensuelles, les intellectuelles et les prédatrices, reconnaissant à chacune des spécificités respectives telles la gratitude, la vanité et la froideur, lui qui ne gardait dans son souvenir que « *la dentelle de leurs dessous qui ressemblait à des écailles de poisson* », cet homme est perdu devant Anna.

À Oreanda, la mer dont la houle les berce d'*en bas* les met hors du monde. Dans ces instants uniques entre ciel et terre, faits de silence et de beauté, imprégnés de douce lumière et de senteurs délicieuses, du parfum de la peau d'Anna, de ses larmes à peine retenues, Gurov change sans qu'il le sache encore et il tombe le masque pour la première fois peut-être de sa vie.

À Oreanda, ils s'assirent sur un banc, non loin de l'église, ils regardèrent la mer à leurs pieds et se turent. À travers la brume matinale on apercevait à peine Yalta ; au sommet de la montagne, des nuages

blancs demeuraient immobiles. Les feuilles des arbres ne bougeaient pas, les cigales criaient, et le bruit sourd et monotone qui montait de la mer parlait du repos, du sommeil éternel qui nous attend.

Ce bruit-là avait résonné en bas quand il n'y avait encore ici ni Yalta ni Oréanda, il résonnait encore, et il résonnera toujours, aussi indifférent et sourd, quand nous ne serons plus là. Dans cette constance, dans cette indifférence complète à la vie et à la mort de chacun d'entre nous, se dissimule peut-être le gage de notre salut éternel, du mouvement continu de la vie sur terre, de la perfection continue.

Assis près d'une jeune femme qui, à l'aube, semblait si belle, apaisé et ensorcelé par ce décor fantastique : la mer, la montagne, les nuages, le ciel immense, Gurov pensait que, en somme, si l'on y prête attention, tout est sublime dans ce monde, tout sauf ce que nous pensons et ce que nous faisons quand nous oublions les buts suprêmes de l'être et notre propre dignité d'homme. (chapitre2, X, p. 133)

Ce qui est encore dans l'esprit de Gurov, aventure balnéaire, se transforme sans qu'il le sache encore en un sentiment très fort et prend sa source dans les déplacements du couple au sein de la nature.

Lorsqu'ils se voient pour la première fois, ils sont à Jalta, au niveau de la mer, ce qui veut dire niveau zéro, qui plus est dans un espace prosaïque où curistes, marins et voyageurs se tiennent au coude à coude.

Lorsque leurs promenades les entraînent à Oreanda, loin au-dessus de la ville, là-haut près d'une église, l'esprit de Gurov délaisse le monde d'en bas pour ne faire qu'un avec celui d'en haut. Le narrateur associe les deux amants au sein de la beauté de la nature, *ils*, puis il élargit le champ du regard, *on*, pour associer le monde entier au mouvement que le couple a ébauché en s'éloignant d'en bas, de Jalta et s'ancrer dans la hauteur. Gurov, enfin désigné nommément, prend alors le monde à témoin de sa découverte, (*tout est sublime dans ce monde, tout sauf ce que nous pensons, nous faisons, nous oublions*), reprenant mot à mot dans sa réflexion le concept du péché par pensée, par parole, par action et par omission tel qu'il nous est formulé par l'Église.

La présence d'Anna à ses côtés associe la jeune femme à la beauté éternelle du lieu et l'inscrit pour l'éternité dans l'esprit de Gurov.

Le temps semble suspendu, il est devenu un temps cosmique et relegate au loin dans une autre vie le temps codifié de Moscou, le temps des saisons, des mois et des années, celles qui font blanchir les tempes de Gurov.

Pris par la magie du moment, et la majesté du lieu, les deux amants ne se parlent pas. Leur silence sublime le temps chronologique et donne une dimension exempte de

temps à leur existence. Le *repos*, le *sommeil éternel*, le *salut éternel*, les *buts suprêmes de l'être*, la *dignité de l'homme*, concepts philosophiques et spirituels dont ne s'embarrassait pas Gurov quand il était un simple curiste, s'inscrivent sur le fond du *bruit sourd et monotone qui monte de la mer* que Gurov contemple *assis près d'une jeune femme qui à l'aube semble si belle*. Dans un mouvement ascendant, son esprit imprégné de la beauté environnante qui tient de la hauteur, (*montagne, arbres, cigales, nuages, ciel immense*), s'élève sans qu'il ne s'en rende compte encore.

La remarque d'Anna au petit jour, *rosa na trave*, alors que les deux amants n'ont pas vu passer la nuit, ne rompt en rien la poésie de la nuit qui s'achève. Elle est confrontation du temps chronologique qui s'enfuit, de la brièveté de leur vie humaine face à la création, (*ce bruit-là avait résonné en bas, il résonnait encore et il résonnera toujours*).

L'amour pris entre Moscou / Jalta / et S., dans l'oxymore du *zdes'/tam*, c'est-à-dire de la banalité à la vérité, montre l'évolution insensible, naturelle, justifiée et précaire, voire ambiguë et fragile, de cet homme puis sa victoire sur les faux semblants qui le transcende lorsque, tout à la fin du récit, est utilisée pour la première et dernière fois la forme perfective du verbe *kazat'sja*,²⁹⁶ La transformation du héros peut paraître secondaire par rapport à l'illumination finale qui lui fait découvrir la platitude de sa vie mais elle devient l'anamnèse d'amères évidences passées jusque-là inaperçues.

Dans la montée vers le vrai et le beau, les oppositions Jalta / Moscou / S., tout d'abord prépondérantes à cause des distances qu'elles recouvrent et des mondes opposés qu'elles sous-entendent, sont levées et perdent leurs cadres concrets ainsi que leur durée. Elles deviennent des repères sémantiques qui ne sont plus liés ni à la topographie ni à la géographie.

Cohabitent et s'affrontent maintenant les deux vies de Gurov, l'une publique où il porte un masque, et l'autre, cachée, authentique, qui se passe dans le secret. S'effacent

²⁹⁶ La forme verbale « *emu kazalos'* » est utilisée 18 fois dans le texte lorsqu'il s'agit de Gurov avant que l'auteur n'écrive « *emu pokazalos' strannym...* » (*chapitre 4*). Quelques lignes auparavant, Gurov a déjà utilisé la forme perfective par l'intermédiaire de l'impératif « *perestan'* », injonction autant que supplication non plus à ressasser ce qui s'est arrivé dans le passé mais à regarder vers l'avenir.

Le couple verbal « *ej kazalos'/ej pokazalos'* » n'est, quant à lui, jamais utilisé lorsqu'il s'agit d'Anna, montrant bien par là que la jeune femme a toujours vécu dans un monde de vérité sans se cacher la face derrière des illusions.

alors le *zdes'* et le *tam* qui ne concernent plus Gurov, ni son esprit et encore moins son âme, ils ont fait place au *dehors* et au *dedans*, et qui découle de la hauteur, de la spiritualité, où est sa vie vraie, laissant de côté la face émergée de son existence où il n'existe pas en tant qu'homme.

Anna a été ainsi le *medium*, la médiatrice entre deux mondes, elle a permis l'émergence du vrai sur le faux, du beau sur le laid. La délicatesse du ton du récit nous permet de mesurer le chemin parcouru par Anton Tchekov depuis la description quasi naturaliste d'une banale aventure estivale en 1886 (*Un malheur*, cf. deuxième partie, chapitre 2.2). Ici, le mystère de l'amour naissant entre deux êtres est abordé avec pudeur tout en étant traité comme un événement d'ordre cosmique.

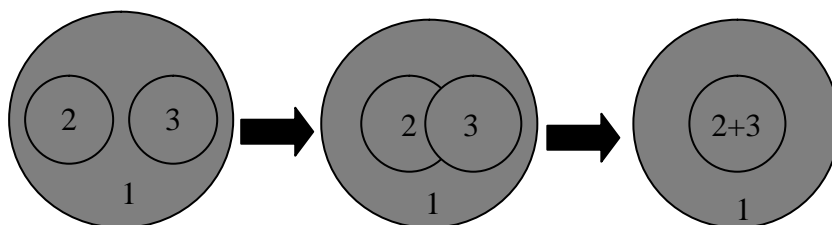
La très belle page qui décrit ensuite leur amour le compare à l'attachement naturel, indestructible et présentant un caractère d'évidence, celui de deux époux partis ensemble pour accomplir le même voyage, (*deux oiseaux migrants*). Cette liaison, d'abord aventure comme les autres, plus ennuyeuse encore que les autres, parce qu'Anna a le repentir plus rapide et plus démonstratif que ses maîtresses habituelles, fait basculer sa vie dans la passion.

L'amour qui accorde si parfaitement l'un à l'autre Gurov et Anna Sergeevna *les transforme radicalement*, il les rend *tendres, compatissants, et miséricordieux*, (chapitre 4) l'un à l'autre, les assoiffe de vérité et d'authenticité. Il leur donne l'ardent désir de s'arracher à la fausse vérité et au mensonge conventionnels qui les empêchent d'être eux-mêmes, et les force à affronter les obstacles qui les séparent. Inscrit dans la durée, il les libère déjà intérieurement en même temps qu'il les élève et les amène à la beauté. Cet amour devient alors aussi extrême que l'avait été l'ennui, il est désormais le principe unique de sa vie, la loi qui la gouverne.

La couleur grise, symbole de ce texte, et qui pourrait faire dire que le récit a une connotation triste (la robe d'Anna, celle que Gurov préfère, la barrière, la couleur de la ville S., du tapis de l'hôtel où il descend, la poussière sur la table, les cheveux gris de cet homme vieillissant, le blanc de Moscou où la neige tombe), entoure au contraire, la nouvelle d'une mélancolie discrète qui reste cependant optimiste, tant il est vrai que l'ancien Don Juan et la jeune femme timide, en proie au mystère de l'amour, savent que le plus difficile commence maintenant.

Cette tonalité n'en est pas moins pleine d'espoir car les deux amants vivent désormais dans la lumière, leur lumière. Porteurs de la transcendance que leur amour a rendue vivante, ils témoignent désormais de l'humanité retrouvée.

Le cheminement de Gurov et d'Anna se prête lui aussi parfaitement à une représentation graphique sous la forme d'un diagramme. Son interprétation permet une compréhension rapide de leur évolution et donne à voir à quel point les deux amants vivent désormais dans le même champ psychologique et spirituel, bien qu'ils ne soient toujours pas dans le même champ géographique



1. Moscou/S...
2. Gurov
3. Anna

Yalta
Gurov
Anna

Moscou/S...
Gurov et Anna

8.3.- Le paradigme de l'humanité

La Dame au petit chien est un récit fondamental dans la création et délivre un message que l'on retrouve dans les derniers textes et la dramaturgie tchékhoviens. Il montre un monde où les hommes, sur le point de mourir psychologiquement, se laissent aller et ne voient plus la beauté du monde. En face d'eux, l'auteur dresse des femmes prêtes à refuser la routine, symbole de mort, et à plonger dans l'inconnu, source de vie selon les critères tchékhoviens.

Cette nouvelle n'est cependant que la continuation, l'aboutissement de l'itinéraire spirituel entamé par Julja dans le récit *Trois années*²⁹⁷.

Pour échapper à la mort psychologique dans la maison de son père où elle passe sa vie dans la plus totale oisiveté scandée par la seule cérémonie du thé qu'elle prépare chaque jour, la jeune fille de province a épousé Laptev avec effroi, nous en avons déjà témoigné (cf. première partie, chapitre 1.3 et 3.2). Julja suit le même chemin que les jeunes filles qui adoptent le schéma traditionnel, normatif du mariage chaudement recommandé par les autorités religieuses et gouvernementales, elle découvre la même souffrance.

Habiter Moscou, le rêve qui pèse au fond du cœur de plus d'une jeune femme tchékhovienne, ne lui a apporté aucun bonheur, loin de là. Tout au plus, un désert culturel affecté dont elle meuble ses journées pour échapper au chagrin, à la bêtise qu'elle estime avoir commise en épousant Laptev dont le milieu d'origine marchande ne s'accorde pas à sa sensibilité. Elle ne lui avait pas promis de l'amour, (*Ja obeščaju vam, ja budu vernoj, predannoj žennoj*), et elle ne lui a apporté que chagrin car lui l'aimait et l'aime toujours avec passion.

Dès le retour de lune de miel, leurs chemins se sont séparés, chacun campant sur sa position, le regret de s'être marié.

²⁹⁷ P.S.S., *Trois années, Tri Goda*, paru dans *Russkaja Mysl'* en décembre 1894. Il a suscité de nombreuses critiques qui sont parues en Janvier 1895, dans *Novoe Vremja*, N° 6794, dans *Grašdanin*, N° 60, dans *Syn Otecestva*, N° 87, dans *Novosti*, N° 107, et *Literaturnoe Obozrenie*, N° 7.

Laptev se perd dans le travail du négoce et Julja se plonge dans la *high life* moscovite. Tous deux restent prisonniers de leurs cercles respectifs et en viennent jusqu'à ressentir de la haine l'un pour l'autre.

Laptev n'aimait pas que sa femme si jeune encore car elle n'avait que vingt-deux ans, parlât d'amour si sérieusement et avec un ton si froid.(...) Son visage tremblait de haine et elle ferma les yeux pour cacher le sentiment qui l'habitait. Son mari ne fut pas le seul à comprendre cette expression, tous ceux qui étaient assis à table la comprirent aussi.

- Je comprends votre haine, votre dégoût, mais vous pourriez peut-être me faire grâce devant les miens et cacher vos sentiments. Oh ! comme je souffre, je me sens en enfer, et j'en deviens fou !

- Croyez-vous que pour moi, cela soit facile ? Dieu seul sait où j'en suis !
(IX, p. 59)

Leurs divergences s'accroissent au fur et à mesure que le temps passe et ils ne partagent plus aucune idée, fût-elle religieuse,

Depuis que je vous connais, je ne prie plus, artistique et festive, À ses amies et à son père, il lui arrivait d'écrire avec inspiration, des lettres de cinq pages tandis qu'elle ne lui parlait que du temps qu'il faisait et qu'il était l'heure du déjeuner. Il était visible qu'elle était amie avec tous et que tous savaient déjà qui elle était en tant que personne, alors que lui n'en savait rien.

Le travail,

Sans le travail, la vie ne peut être pure et joyeuse,

et la vie intime les séparent,

Il avait l'impression qu'elle ne supportait ses caresses que parce qu'elles étaient la suite logique de ce qu'elle s'était trompée. Elle se dépêcha de replier sous elle la jambe qu'il venait d'embrasser.

Un jour, pourtant, Les Laptevy se rendent à un vernissage accompagnés de toute leur parentèle. Un tableau retient l'attention de Julja.

Julja imita son mari et regarda le tableau à travers ses doigts refermés en rond et avec sa lorgnette et elle découvrit que les gens qui y figuraient, semblaient vivants, et les arbres, vrais.

Elle s'imagina marchant en personne sur le petit pont, puis par le sentier, toujours plus loin, elle vit la nature, tout autour, silencieuse, et

les oiseaux qui, seuls, criaient dans le soleil tandis qu'au loin brûlait un feu.

Elle ne savait pas pourquoi ces petits nuages dans la partie rose du ciel, le bois, et les champs lui semblaient connus depuis longtemps déjà, elle comprit alors qu'elle les avait vus souvent, elle se sentit terriblement seule et eut envie de marcher par ce chemin, marcher, marcher et marcher encore ; là où se couchait le soleil, se reflétait quelque chose de surnaturel et d'éternel. Elle essayait d'expliquer les raisons qui lui faisaient aimer ce paysage, mais ni son mari, ni Kostja ne la comprenaient. Elle regardait le paysage avec un sourire triste, et alors que tous les autres ne trouvaient aucun intérêt à ce tableau, il la touchait particulièrement ; puis elle alla dans d'autres salles (chapitre 12, IX, pp. 65-66)

Ce tableau contemplé par Julja et qui ne retient pas l'attention de Laptev, est détail tchékhovien, et au delà du réalisme de sa représentation, il est ainsi détail diégétique²⁹⁸ et se situe au niveau événementiel du texte dont il innerve la trame en servant de révélateur psychologique et de catalyseur narratif.

La lutte qui s'installe en sourdine autour de ce modeste tableau confirme ce que le lecteur sait déjà sur les divergences entre les époux

Une microscopie de ce passage permet de comprendre en profondeur les divers moyens mis en œuvre pour isoler davantage le personnage féminin. Cette analyse, au-delà de la satire faite par le narrateur au monde des marchands auquel appartient Laptev qui n'a pas une minute à perdre dans sa vie laborieuse fût-ce pour partager un instant avec son épouse, dénonce une femme perdue dans les songes, ce qui a pour effet d'accentuer son isolement et la tristesse qui s'en suit face à son entourage dont il n'est presque pas fait mention (le pronom personnel anaphorique, *elle*, est repris huit fois en un si court passage).

La promotion d'un détail diégétique, en l'occurrence le tableau, est toujours assortie d'un commentaire métalinguistique justificatif. La satire culmine en effet, lorsque le narrateur s'attache à décrire les contradictions qui semblent habiter Julja à cet instant précis. La jeune femme se « voit » (*voobrazila*) dans un paysage campagnard et non à Moscou où elle a pourtant rêvé d'habiter, elle s'imagine entourée de la nature silencieuse alors qu'elle s'étourdit en sorties, Julja se perd dans la contemplation des nuages et des oiseaux, du soleil.

Tous les éléments tenant de la hauteur qui l'entraînent irrésistiblement vers le *supernaturel et l'éternel* sont ainsi allégorie *a contrario* de ce que la jeune femme vit, de la *pošlost'* qui l'a envahie. Le sentier et le pont, au-delà de leur représentation picturale sont le chemin que la jeune femme voudrait suivre, *idti* verbe unidirectionnel qui sous-entend qu'il n'est pas de retour possible, répété trois fois, pour aller vers son orient, *là où se couchait le soleil*, là où elle trouverait sa liberté intérieure.

Le tableau est le sésame qui lui ouvre les portes d'un autre monde et il n'est pas fortuit qu'il soit mentionné à la fin de la nouvelle lorsque Julja trouve la sérénité.

Le texte suit alors un calendrier qui le marque de son *tempo* chronologique. C'est pendant la Semaine qui suit Pâques, (*Svjataja Nedelja ou Svetlaja Sedmina*), que Julja et Laptev se rendent au vernissage. Le renouveau de Pâques entraîne une première renaissance de l'âme de Julja.

Début Mai, les deux époux partent pour leur datcha dans les îles Sokol'niki et le narrateur annonce la grossesse de la jeune femme, symbole de l'épanouissement de sa féminité et qui l'attache dorénavant à son mari. La petite fille conçue à l'arrivée du printemps est la première manifestation du lien, *pervaja ljubov'*, qui unit Julja à un autre être humain.

Au mois d'Août de l'année suivante, dans la plénitude de l'été, l'enfant née en décembre, période de la naissance de l'enfant Dieu, meurt âgée de huit mois de la diphtérie contractée à sa cousine.

La vie si courte de l'enfant a bercé celle de sa mère selon le renouveau de la nature (printemps, été) et la renaissance spirituelle. Conçue à Pâques, l'enfant est née aux alentours de Noël.

La mort de l'enfant éprouve chacun des époux de son côté et ne semble par leur permettre de reprendre une vie où ils partageraient leur souffrance.

Elle est cependant et sans qu'aucun d'entre eux ne puisse encore le comprendre, un nouveau sésame, une étoile qui les guide au-delà de la déchirure dans leur vie spirituelle et les place dans la beauté.

²⁹⁸ Noemi Schor, *Lectures du détail*, opus déjà cité, pp. 190-191, (322).

La jeune femme qui pleure son enfant disparu, (*les mères voient dans leurs enfants, quelque chose d'extraordinaire*), invente ce que N. Berdjajev découvrira quelques années plus tard.

Une fois encore Cehov et Berdjajev se rejoignent dans leur analyse.

Ils donnent à voir tous deux que la beauté ne se résume pas à une esthétique traditionnelle mais à la découverte de la nature ontologique du Beau. Le Beau est ainsi l'être, il est l'être dans son entéléchie, c'est-à-dire non seulement l'accomplissement de soi mais sa transfiguration totale, il est la perfection existentielle dont l'homme a besoin car le Beau sublime la tragédie.

Nous sommes tout à fait consciente que Cehov ne rejoindra jamais Berdjajev dans sa contemplation mystique religieuse mais il le rejoint dans l'idée du salut de l'homme et de l'humanité par la création. C'est précisément ce qu'il advient dans ce texte.

Le salut de Julja s'est tenu à un fil d'abord, celui de la toile du tableau. C'est après l'exposition qu'elle replace elle-même sa vie dans la chaîne des événements, c'est après que la jeune femme se tourne vers les autres dans un élan de générosité, c'est seulement après enfin qu'elle attend son premier enfant. La jeune femme, qui était morte psychologiquement et spirituellement, revit grâce à l'art, elle peut s'accomplir et donner la vie. La jeune femme est passée du monde des illusions, (*elle ne savait pour quelles raisons, il lui semblait*), au monde de la vérité, (*je sais*), qui l'a conduite à la beauté, (*Mais pardonner, dire des mots gentils et polis à un être humain, fût-il coupable, c'est chose plus noble que la richesse !*)

Ému par la décision de Julja de vivre chez son vieux père pour le soigner, Laptev se décide à ouvrir son cœur et montre toute son humanité, celle qu'il était sur le point de perdre. Il donne à Julja l'ombrelle qu'elle portait autrefois et dont il ne s'est jamais séparé.

L'ombrelle n'est pas simple détail vestimentaire incontournable dans toute toilette élégante, elle est dans le récit, détail diégétique au même titre que le tableau.

Par l'attachement que lui confère Laptev, cet homme assez laid qui ne connaît que le travail et n'a connu que la brutalité, (*Je me souviens que dès que j'ai eu cinq ans, mon père me battait*), cette ombrelle dénonce toute la tendresse enfouie au fond du cœur

de cet homme, elle permet à cet époux si malheureux de montrer à quel point son esprit est romanesque.

- Il n'y a pas de bonheur sur la terre, dit-il et il regarda par la fenêtre. Je n'ai jamais été heureux, et peut-être que le bonheur n'existe pas. En fait, j'ai été heureux une fois dans ma vie, la nuit où j'étais assis sous ton ombrelle. Tu t'en souviens, tu l'avais oubliée quand tu étais venue voir ma sœur Nina » dit-il et il se retourna vers sa femme. A cette époque j'étais amoureux de toi, et je m'en souviens, j'ai passé toute la nuit sous ton parapluie, et j'ai ressenti un vrai bonheur... La voilà.

Julja regarda un instant l'ombrelle, la reconnut et tristement lui répondit :

- Je m'en souviens, dit-elle, « quand tu m'as expliqué que tu m'aimais, je la tenais à la main ». S'apercevant qu'il allait partir, elle ajouta : Si tu le peux, s'il-te-plaît, reviens plus tôt. Le temps est long sans toi... (chapitre 16, IX ; p. 86)

Ce détail dépasse dans la poétique tchékhovienne la seule notion argumentaire, il fait partie de l'ensemble, il est, comme tous les détails des autres textes, vision du monde, et ouvre une perspective d'émotion et de beauté, de précision et de justesse, de fraîcheur et d'éclairage sur les personnages.

Dans *L'homme à l'étui*, le parapluie de Belikov, qui le caractérise en tant qu'homme méticuleux et ombrageux qui ne sort jamais sans son parapluie et ses caoutchoucs même par temps sec, a une connotation péjorative

L'ombrelle (zontik en russe désigne de manière ambivalente le parapluie et l'ombrelle) qui a illuminé la vie de Laptev est de toute autre nature. Détail tout autant diégétique que le parapluie de Belikov, elle est présente dès le début du récit car Julja l'a oubliée lors d'une visite de courtoisie chez la sœur de Laptev. Elle ne retient cependant pas notre attention car nous ne pouvons supposer l'importance qu'elle a avoir sur le déroulement du récit.

Elle est le signe de l'amour que Laptev ressent pour Julja, (*Il se saisit de l'ombrelle et l'embrassa passionément. Ce n'était pas une ombrelle neuve, elle était recouverte de soie et son manche était fait d'ivoire assez bon marché*).

Puis Laptev l'ouvre au-dessus de sa tête, (*il ressent qu'autour de lui l'air embaumait le bonheur*), et l'ombrelle est métonymie du bonheur et prend une tonalité lyrique.

À la fin de la nouvelle, lorsque Laptev ressort cette ombrelle qu'il avait rangée avec des objets inutiles, il la serre contre son cœur avant de la rendre à celle qui est sa femme depuis trois ans. Il lui avoue à quel point, cette ombrelle est, pour lui, un objet miraculeux, (*- Je l'ai gardé en mémoire de vous, de notre rencontre. Elle est un objet miraculeux. - Rendez-la moi, elle n'a rien de miraculeux*).

L'ombrelle fait pourtant un miracle, elle est à la source du chemin que Julja et Laptev font l'un vers l'autre.

Présente dès le début de la nouvelle et à la fin, elle pourrait enfermer les deux époux dans une construction cyclique.

Or, il n'en est rien.

Pendant les trois années que dure le récit, elle n'apparaît pas une seule fois. Liée à la déclaration d'amour que Laptev a faite autrefois, elle est d'abord associée au passé, (*quand tu m'as expliqué que tu m'aimais, je la tenais à la main*), puis elle se rattache à la déclaration d'amour présente de Julja, (*si tu le peux, s'il-te-plaît, reviens plus tôt. Le temps est long sans toi*).

Tout d'abord objet dont une femme ne se sépare pas dans son quotidien au XIX^{ème} siècle, elle devient instrument d'un présent où Julja se met à aimer son mari alors qu'elle en était incapable autrefois. Cet objet qui lui est connu depuis longtemps, et vieux, qui plus est, ouvre une perspective neuve, miraculeuse (*- Sans toi, je m'ennuie*.)

Assise sous le vieux peuplier, Julja porte une robe légère et élégante de couleur crème brodée de dentelles, une robe inhabituelle dans la symbolique tchékhovienne, et tient l'ombrelle à la main. Au-delà du détail socio-historique, l'ombrelle est travail d'anamnèse, elle est signe du monde intérieur que Julja a entrevu dans l'âme de Laptev.²⁹⁹

La jeune femme fait un pas décisif dans la direction de son mari. Elle lui apporte l'espoir, mince sans doute mais réel, que tout peut recommencer. Plus tard, alors qu'elle

²⁹⁹ Il nous faut remarquer une fois de plus, l'humour voire l'ironie et la satire spécifiquement tchékhoviens qui se cachent derrière le détail de l'ombrelle, le bonheur des Laptevy semblant ainsi suspendu à cette ombrelle que Laptev avait rangée avec les choses inutiles (*nenužnye vešci*).

passé l'été en compagnie de ses deux nièces dans une autre datcha, Julja attend la venue de Laptev. Elle est passée du *je sais* au *je t'aime*.

L'émotion artistique ressentie lors de l'exposition s'est transformée en acte créateur à l'origine de la décision de soigner son beau-père, elle débouche sur l'amour symbolisé par une ombrelle. L'accomplissement de Julja apparaît comme l'épreuve constante d'un dépassement, d'un « transcendance ».

- *Tu sais que je t'aime, lui dit-elle et elle rougit. Tu m'es cher. Tout le jour je reste là et je regarde si tu n'arrives pas. Je m'ennuie sans toi ! Elle s'adressait à lui avec amour, et il lui semblait qu'il partageait sa vie depuis dix ans déjà... Elle enlaça son cou, faisant froufrouter la soie de sa robe contre sa joue ; il écarta délicatement le bras de la jeune femme, se leva et sans dire un mot, se dirigea vers la datcha. Les deux petites filles venaient à sa rencontre en courant.*

- *Comme elles ont grandi ! pensa-t-il. Et comme tout a changé en l'espace de trois années... Il nous reste encore peut-être à vivre treize ou trente années... Que nous réserve l'avenir ?* (IX, p. 90)

Puis il s'assit sur le banc de la terrasse et regarda sa femme qui se promenait le long de l'allée. Son visage avait une expression triste et charmante et des larmes brillaient dans ses yeux. Ce n'était plus désormais la jeune fille mince au visage pâle qui se tenait devant lui, mais une femme, belle et forte.

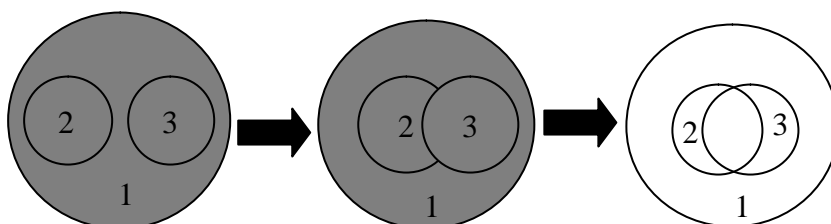
Il pensa alors.

- *Vivons. Nous verrons bien.* (chapitre 17, IX, p. 91)

Le futur des verbes à la forme perfective, (*poživem, uvidim*), révèle un avenir encore précaire, un bonheur qui arrive alors qu'on ne l'attendait plus. Il n'en est pas moins serein. Une fois encore, l'amour a pour toile de fond l'immensité de la nature dans la splendeur de l'été. Les deux personnages se rejoignent dans la plénitude d'une journée peuplée de rires d'enfants, promesse d'avenir.

Julja a ainsi suivi un itinéraire de vérité qui la mène à la beauté où elle peut entraîner son mari. Elle a habité un cercle de rêves, celui du *ej kazalos'* qui l'entraîne dans un autre cercle, celui de Moscou, une Moscou tout aussi imaginaire que celle des *Trois Sœurs*, car elle n'existe que dans son esprit et reste ainsi du domaine du *ej kazalos'*. Au bout de quelques semaines, la jeune femme n'appartient plus à aucun champ de vie. Lors d'un voyage, sa ville natale lui semble bien petite et Moscou n'est qu'un leurre auquel elle se fait prendre quelque temps. Laptev et elle s'y débattent dans des cercles sans qu'aucun espoir de retrouvailles ne semble possible.

La beauté par l'intermédiaire de l'art et de l'amour envers les autres l'amène à une révision totale de vie, la mort de son enfant est l'épreuve qui permet à la jeune femme d'atteindre à la vérité. Les deux époux vont ainsi réussir à se rapprocher même si l'osmose entre eux ne semble pas encore complète à la fin du récit. Ils se retrouvent dans la portion de champ où les deux sous-cercles se juxtaposent.



1. Moscou/S
2. Julja
3. Laptev

Moscou
Julja
Laptev

La datcha
Julja et Laptev

La vie de Julja (*Trois Années*), d'Ol'ga (*La Cigale*), de Natal'ja (*Dans la nuit de Noël*), de Nadja (*La Fiancée*), de Nina (*La Mouette*) tout comme celle d'Anna (*La Dame au petit chien*) aurait pu se résumer ou plutôt se réduire à celle de toutes les jeunes femmes que nous avons vues et qui n'ont pour toute esthétique de vie que le confort, le plaisir immédiat, la *pošlost'*.

Ces jeunes femmes auraient pu suivre l'exemple de Sof'ja (*Volodja le Grand et Volodja le Petit*), elles auraient pu se contenter de se laisser corrompre par l'argent, Arkadina, Nataša (*Les Trois Soeurs*) et Anna (*Anna sur le cou*), opprimer les autres sous couvert de dévouement (*Une maison avec un attique*) ou de désœuvrement (Ljubov' Ranevskaja, *La Cerisaie*). Bourreaux des autres mais aussi d'elles-mêmes après avoir été des victimes, certes sans avoir conscience de l'être, elles imposent comme absolu,

un monde, leur vision personnelle, égoïste du monde sans lui donner une dimension éthique et encore moins esthétique.

Julja, Nadja, Nina, Anna, Natal'ja choisissent une autre voie, celle de l'aventure intérieure qui se traduit en haltes douloureuses, en tiraillement de faim spirituelle, en perte de la foi parfois. Leur histoire est celle d'une rédemption, d'un pèlerinage à rebours, d'une quête du sens de la vie.

Sur les traces d'une révélation, elles partent là où elles se sentent appelées par la force de leur conviction. Leur conversion devient possible. Elle entraîne parfois aussi celle de l'autre, l'amenant ainsi à la lumière, celle qui renie le mensonge sous toutes ses formes, qui supprime la solitude de l'homme ou plutôt de l'Humanité.

Désintéressée et humaine, la jeune femme cherche son identité, elle suit ce qu'elle croit être son éthique qui lui donne, une esthétique de vie.

Elle est ainsi celle qui, trouvant la voie de l'esprit, parvient à la beauté. Elle ramène l'espoir dans le cœur des autres et est un paradigme de l'humanité.

CHAPITRE NEUF

La liberté

La vérité alliée à la beauté, toutes deux érigées en principe de recherche personnelle, sont des composantes très éclairantes de l'œuvre de Cehov. Ce cheminement fait d'échecs et de renoncements, de chutes et de renaissances, rythme les récits et amène à la liberté sous toutes ses formes, *credo* que Cehov ne cesse de répéter et qui sous-tend sa vie et sa fiction³⁰⁰.

La liberté que revendiquent les jeunes femmes n'est pas non plus une liberté d'essence féministe qui serait fondée sur d'uniques revendications sociologiques. Le regard de l'auteur est celui d'un observateur aigu qui ne s'attarde jamais ni dans la complaisance ni dans la commisération populistes mais fait siens les rêves de liberté sous toutes ses formes que l'époque de renfermement, de déception, le système policier mis en place par Alexandre III a fait naître.

On se souvient de la liberté à laquelle rêve Marija³⁰¹, la paysanne vieillie avant l'âge par ses grossesses et la brutalité de son mari. Ces paroles prononcées par un être martyrisé ont d'autant plus de poids qu'on ne peut les entendre au seul plan historique (l'abolition de l'esclavage) ou sociologique (le divorce désormais possible) car Marija ne possède rien. Il nous semble que ces paroles sous-entendent un point de vue philosophique et spirituel bien que la paysanne encore jeune ne le sache pas. La vie aurait été tellement mieux si elle n'avait pas déjà eu envie de mourir, seule liberté

³⁰⁰ P.S.S., *pis'ma*, III, 491, lettre à Pleščeev, 4 octobre 1888, déjà citée.

³⁰¹ P.S.S., *Les Paysans*, chapitre 6.

qu'elle a jusqu'ici caressée dans le secret de son âme, une liberté restée pour elle au rang de rêve.

La liberté ne consiste pas non plus à imposer son *diktat* à ses oppresseurs et ainsi prendre sa revanche. Non, il s'agit dans les textes tchékhoviens, de liberté transcendante qui unit vérité et beauté pour aller vers une autre nécessité. C'est un lieu de mystère où les jeunes femmes se rendent, avec une douce fermeté et sans que quiconque les aide à trouver leur chemin.

Cette liberté conduit à une élévation. Elle rejette au loin les codes familiaux, sociétaux et historiques. Elle emmène les jeunes femmes dans une démarche personnelle qui puise à la source de la connaissance de soi, délaissant la médiocrité, l'enlisement pour aller vers l'esprit dans une solitude consentie, dans la responsabilité de soi-même et de son destin.

9.1. – La fin et le commencement

Pour atteindre à la liberté, les jeunes femmes ont eu à se rebeller, (*je ne peux plus vivre ainsi, tak žit' nel'zja, La Fiancée*), (*je veux vivre, mne xotelos' požit', La Dame au petit chien*). Elles n'ont cependant pas cherché à détruire ou à se détruire, contrairement aux personnages féminins dont les conduites compulsives brisaient non seulement leur entourage mais elles aussi par voie de conséquence (cf. deuxième partie, chapitre 2.3). Elles ont fait preuve d'un respect de soi et des autres. Renier leurs idéaux de construction personnelle, de vérité et de beauté, les auraient inmanquablement conduites à se mépriser et à mépriser tous ceux qui auraient encouragé ce reniement.

Les jeunes femmes concernées par le souci d'authenticité retrouvée qui donne un tournant à leur vie, comprennent soudain que leur seule et unique chance de se trouver consiste en un véritable *aggiornamento* personnel, nouvelle éthique et esthétique à un environnement hostile. Elles ne rêvent plus d'indépendance mais la prennent, elles ne se perdent plus en chimères mais font face et gagnent estime de soi et dignité, même si l'équilibre atteint peut sembler encore précaire. Elles sortent ainsi victorieuses des épreuves imposées par l'existence.

Anna (*La Dame au petit chien*), Julja (*Trois années*), Nadja (*La Fiancée*), Nina (*La Mouette*), Irina (*Les Trois Sœurs*), Sonja (*Oncle Vanja*), Lipa (*Dans la combe*), Natal'ja (*La Nuit de Noël*), Marja (*En chariot*) sont tout d'abord des personnages dont la destinée tragique émeut le lecteur car elle appelle notre pitié et notre terreur, ce qui les assimile poétiquement aux héroïnes de la tragédie aris totélicienne.

L'horreur de leur vie manquée jusqu'alors et qui pourrait perdurer, la compassion que nous éprouvons face à leur existence sans perspective et prosaïque, les placent tout d'abord dans le monde de jeunes femmes annihilées, anéanties.

Puis nous les voyons se transporter hors de ce monde de douleur, sortir d'un passé qui n'est pas pour elles symbole de paradis perdu mais enfer, et marcher vers un futur dont elles espèrent tout.

Par le sentiment aigu qu'elles ont de leur force, de leur liberté, de l'énergie vitale et de la félicité qui vivent en elles, même si cette félicité reste très discrète, elles quittent sous nos yeux l'ombre pour tenter de gagner la lumière qui éclaire leurs jours.

C'est pourquoi, telle une musique en sourdine, un optimisme certain sous-tend ces récits où semble prédominer une atmosphère sombre. Oui, *La Dame au petit chien*, *Trois Années*, *La Mouette*, *La Fiancée*, *Dans la combe*, *Oncle Vanja*, *Dans la Nuit de Noël*, *La Cigale*, *Un malheur*, *La Cerisaie* sont des textes où l'optimisme pointe dès lors qu'on les lit à travers l'image que les jeunes femmes concernées véhiculent lorsqu'elles sont concernées par un futur construit de leurs propres actions.

L'espace négatif que la jeune femme de ces récits choisit individuellement de transformer en étendue positive, la place définitivement du côté des vainqueurs, des ces êtres d'élite qui sont capables de sauver le monde selon la *Weltanschauung* de Cehov.³⁰²

Cet espace, ce moi intérieur et secret est le royaume de sa liberté. C'est donc dans cette existence seconde que la jeune femme puise sa lucidité et sa capacité de révolte qui seules permettent d'affronter l'existence fausse.

Pour conserver cet autre monde intact, cet univers second où rêve et réalité deviennent synonymes et conduisent à la liberté, la jeune femme refuse obstinément de laisser la responsabilité de sa vie à un autre qui annihilerait ses convictions. Elle marche ainsi guidée par une étoile secrète qui lui indique le chemin vers sa lumière, portée par une flamme secrète qui lui confère une grande force intérieure. Cet astre surgit au moment de l'apparition de l'être ou de l'objet aimés, et qui lui a permis d'accéder à la beauté et à la poésie du monde, lui donne l'accès au sublime et une ancre spirituelle qui l'empêchent de dériver et l'aident dans sa démarche.

Lorsque Gurov et Anna se retrouvent à Moscou, ils ne s'empressent pas de profiter d'une liberté triviale qui consisterait à tromper leurs époux respectifs et se moquer de la société normative, ils veulent vivre tout simplement et avec une intensité accrue, les quelques heures qui leur sont dévolues en secret et qui les placent hors de portée de la banalité de la vie, dans leur vérité et la beauté partagées.

³⁰² P.S.S., *pis'ma*, VIII, 2655, lettre à Orlov, 22 février 1899, déjà citée, «*Je ne crois pas en notre intelligentsja, 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'intelligentsja 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. Quoique l'on fasse, la science ira toujours en avant, la conscience de la société grandira, les questions morales auront un caractère qui enlèvera tout repos*».

Que le texte se termine par la constatation bien connue de tous, n'est pas sans mériter attention. Les deux amants savent maintenant que le plus difficile est à venir, qu'il leur faut inventer une vie authentique où ils ne se cacheront plus derrière des masques. C'est en cela que consiste désormais leur liberté, celle qui les mènera vers la lumière, là où ils voudront aller dans le cheminement de leurs cœurs et de leurs âmes.

La femme part hors du cercle qui la confinait dans le malheur d'être née femme, elle marche vers un autre cercle de la connaissance cette fois et qui, peut-être, lui apportera de nouvelles désillusions. Ce nouveau cercle est la représentation de la vie qu'elle a choisie dans sa vérité parfois douloureuse et la beauté qui la magnifie.

Belle et rebelle, cette jeune femme de la création tchékhovienne assume tout, sans complexe. Indépendance, responsabilité, liberté sont son *credo*.

On assiste à la fin d'une certaine vie et au commencement de l'autre. Pour ce faire, la jeune femme n'a eu aucune formule, aucun exemple tangible sur lequel s'appuyer.

Une remarque s'impose alors : les textes qui concernent l'itinéraire de cette jeune femme vers la connaissance de soi ne sont pas construits selon une structure circulaire comme ceux où les personnages féminins restaient en leur prison.

Il n'est aucun *incipit* qui se retrouve en *excipit* comme c'est le cas dans le récit *Volod'ja le Grand et Volod'ja le Petit* ou *Anna sur le cou*, (*Ne nado papocka*).

Nul départ de train ou en bateau ne rythme l'arrivée et le départ enfermant la pièce dans un cercle tragique (*La Cerisaie, Ariadna*), nulle rivière que l'on traverse chaque jour (*Agaf'ja, Les Paysannes, Les Paysans*), nulle ville d'où l'on est venue et où l'on repart (*Ol'ga dans les Paysans*). Il n'est pas de mélodie évoquée dans la première page et qui résonne à la dernière (*Le Moine Noir, Un homme connu*), ni de procédé lexical ou sémantique qui enferme la jeune femme dans un cercle sans fin ni commencement.

Les textes où la femme prend son élan ont, au contraire, des structures ouvertes.

La nouvelle, qui chez Tchekov a tendance à être un piège qui enferme les personnages, les cernant par l'emploi convergent de tous les procédés, les laisse cette fois défendre leur choix, donner leur parole. Les textes ne sont pas «bouclés» par la

pointe comme le montre Florence Goyet, ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de tension, mais simplement que la tension ne se « décharge » pas³⁰³.

Cehov s'ingénie à utiliser, pour ce faire, toutes les ressources lexicales, grammaticales et syntaxiques dont il dispose dans la langue russe pour tourner ces textes vers le futur.

L'écrivain « ouvre » les textes concernés de manières diverses.

Par une phrase qui révèle implicitement la vie seconde grâce à la juxtaposition d'adverbes à caractère duratif et de verbes au temps présent, Cehov tourne ses personnages et en particulier la femme face à son devenir.

C'est ainsi que *la Dame au petit chien* s'achève sur le verbe « commencer » (*samoje sloznoe i trudonoje tol'ko ešce nacinaetsja*), moment privilégié entre les deux amants et qui dépasse le temps présent immédiat et ouvre sur une perspective ouvrant sur l'infini.

Par le biais du conditionnel, Cehov parvient au même résultat d'ouverture.

Lorsqu'Ol'ga (*Les Trois Sœurs*) tient ses sœurs serrées dans ses bras et prononce la dernière phrase qui clôt la pièce, (*Esli By znat'*), la jeune femme se tourne irrémédiablement vers le futur. *Elle sait* désormais.

Signe d'une vérité enfin appréhendée le verbe cognitif *znat'* qui conduit à la connaissance (*znanie, poznanie*), à la conscience (*coznanie*), à la vocation (*priznanie*), à la reconnaissance (*uznanie*) et à l'intention (*soznatel'nost'*) laisse présager la fin d'une vie première et le commencement d'une vie seconde où tout sera différent.

C'est ainsi que le sème *zna-* se retrouve en filigrane dans la plupart des textes tardifs. Il tisse la vie de Sonja (*Tous savent, Vse znajut, Oncle Vanja*), de Nina (*Je ne savais pas, je sais où est ma vocation, Ja ne znala, ja znaju gde moe priznanie, La Mouette*), de Julja (*Je ne sais pas, je sais, Ja ne znaju, ja znaju, Trois années*), d'Anja (*La Cerisaie*), de Nadja (*Elle savait que Saša ne pouvait raisonner autrement, Ona i znala, cto Saša inace rassužadat' ne mor, La Fiancée*).

³⁰³ Florence Goyet, *La nouvelle*, 1870-1925, Paris, Puf écriture, p. 58, (298).

L'emploi du verbe à la forme perfective qui marque la cassure des textes et conditionne le renouveau, se retrouve souvent dans les *excipit* des récits dont la fin est ouverte, il est marqueur précis de cette ouverture.

Utilisé au perfectif présent, le verbe projette le texte dans le futur. *Poživem, Uvidim*, derniers signes du récit *Trois Années*, sont avenir.

Les verbes aux temps futur scandent le long monologue de Sonja qui clôt la pièce *Oncle Vanja*.

Certains à la forme imperfective marquent un processus qui se met en marche,

My budem žit', my budem trudi'sja dlja drugih i teper', budem teperlivo snosit' ispytania,

tandis que d'autres à la forme perfective présent qui dominent par leur nombre, portent la marque que les linguistes nomment « résultat de l'action engagée » :

Proživem dlinnyjh, dlinnyj rjad dnej, my skažem, a kogda nastupit naš cas, my pokorno umrem, Bog sžalitsja nad nami, my uvidim, obraduemsja, i otdohnem, my uslišim angelov, my uvidim vse nebo v almazah, my uvidim, kak vse zlo zemnoe, vse naši stradania potonut v miloserdii, kotoroe napolnit soboj ves' mir, naša žizn' stanet tihoj) nežnoj, sladkoj kak laska, my otdohnem, my otdohnem).

Ils sont ainsi non seulement espérance mais vérité acquise dans l'esprit de la jeune Sonja³⁰⁴.

L'accumulation des verbes au présent perfectif qui est futur, est frontière dans le discours de Sonja, elle est fin d'une vie où l'amour n'a pas reçu de réponse et début d'une vie autre parce qu'il faut vivre coûte que coûte, *Nado žit'*. Elle est l'étoile qui guide et permet d'accéder à la connaissance, de supporter le chagrin, d'aller vers l'amour.

La multiplicité des verbes de perception qui entrent dans le champ lexical de la vision et de l'audition, (*nous verrons, nous entendrons*), associés aux verbes conclusifs,

³⁰⁴ La différence de conception dans le temps futur dans la langue russe est malheureusement intraduisible en français mais elle connote le texte original.

Le futur imperfectif, en effet, montre le déroulement, la durée, la répétition, les actions simultanées. Le futur perfectif dénote l'action achevée, le résultat, la brièveté, l'action unique, les actions uniques successives, l'action possible, potentielle.

(*nous vivrons, nous mourrons*), et non conclusifs, (*nous nous réjouirons, nous nous reposerons*) entraîne Sonja dans un mouvement de verticalité hors du temps terrestre, *le mal terrestre, la souffrance*, vers celui de l'esprit, celui du *monde*, puis de *la vie*, du *ciel*, des *étoiles-diamants (almazah)*, des *anges*, de *la miséricorde* et enfin de *Dieu* et se termine par *nous nous reposerons* repris trois fois, repos que le Dieu-Trinité qui est esprit peut seul apporter aux humains.

Le temps futur occulte ainsi le présent qui n'est pour la jeune femme que « l'impossibilité de trouver ce qui peut l'épanouir et a conduit à une dilapidation de ses forces et de son temps ».³⁰⁵

Il tourne la pensée de Sonja vers un monde où il n'y aura plus de problèmes de *fenaison*, où *soigner, enseigner, compter* ne seront plus le quotidien, il entraîne la jeune femme hors de la propriété vers sa *vérité*, la *beauté* et la *liberté*, il l'emmène dans une démarche spirituelle.

Utilisée au passé (*La Cigale*) la forme perfective tourne également le texte vers l'avenir. Placés dans la dernière partie du récit les deux perfectifs que nous avons analysés *prozevala* et *pozvala*, ils ouvrent le récit qui, jusqu'à cet instant précis, semblait fermé.

Un autre texte expérimente le même procédé.

Lorsque Sof'ja (*Un malheur*) se décide à quitter le domicile conjugal après le refus de son mari de l'accompagner en voyage alors qu'il sait parfaitement que ce voyage risque de se faire en compagnie d'un autre homme que lui, une série de verbes passés à la forme perfective est le marqueur du départ de la jeune femme,

Sof'ja jeta sur ses épaules une pèlerine légère, hésita, réfléchit... Elle eut encore assez de force pour dire à son mari somnolent – Tu dors, je vais faire quelques pas. Tu veux venir avec moi ? C'était son dernier espoir. N'ayant obtenu aucune réponse, elle partit.

Cette répétition de verbes perfectifs passés ouvre le récit qui semblait fermé jusqu'à cet instant par la répétition de la description topographique, un chemin, donnée

³⁰⁵ L.A.Martynbova, *Problema prekrasnogo v hudežestvennom mire A.P.Cehova-dramaturga*, Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskix nauk, Moskva, 1997, S. 13, (45).

au début du récit et reprise à la fin. Le dernier verbe de mouvement unidirectionnel concrétise la fin ouverte du texte.

Les verbes de mouvement unidirectionnels sont en effet un procédé d'ouverture des textes où les jeunes femmes prennent leur élan pour aller à la connaissance de soi.

Inauguré dès 1883 par le récit *Ušla*³⁰⁶, dont le titre donne d'emblée le sujet du récit et la personne concernée par ce départ, même si le résultat est une parodie de départ puisque la jeune femme concernée se contente de partir dans la pièce à côté pour montrer sa désapprobation, le verbe unidirectionnel n'en est pas moins une forme de rébellion.

Dans l'œuvre plus tardive, il est le marqueur du départ de la femme vers une autre vie.

Qu'il soit au passé, (*Sof'ja ne sentait ni le vent, ni l'obscurité. Elle marchait, marchait..., Un malheur*), à l'infinitif, *Elle aurait voulu aller par ce chemin, marcher et encore marcher*, (*Julja, Trois Années*), au futur, *J'irai*, (*Nina, La Mouette*), il exprime en temps que tel, un déplacement unique dans une direction définie sans qu'aucun retour ne puisse être envisagé. Par lui, le lecteur ou le spectateur visualise l'action de la jeune femme et ressent une image particulièrement vivante.

Nous avons découvert que, dans la poétique tchékhovienne, le verbe est une frontière sémantique et linguistique au même titre que les rivières ou les murs qui entourent les propriétés et qu'il permet aux femmes de sortir du *topos*. Nous pensions, à l'instar de Gaston Bachelard, « être à l'extrémité de la métaphore ».

Et voici que Cehov « suit l'épure de ces métaphores » pour interpréter le cheminement de la femme qui va vers la liberté dans sa vérité. Nous découvrons alors que dans la poétique de l'auteur le verbe n'est pas seulement sésame sémantique ou linguistique mais véritable argument métaphysique qui unit la femme à son esprit, il est « la réalisation de l'immensité intérieure que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude ».³⁰⁷

Le verbe donne alors un espace poétique à la réflexion de la femme concernée, il lui permet de quitter le *dedans* pour le *dehors* et, dans ce mouvement, il élève la femme du *bas* vers le *haut* dans un mouvement toujours tourné vers l'être.

³⁰⁶ P.S.S., *Elle est partie, Ušla*, paru dans *Oskolki*, N° 5, 1883, signé A. Cehonte.

³⁰⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, opus déjà cité, p. 169.

Ce changement de structure amène à un résultat essentiel, celui d'une métamorphose radicale du regard du personnage face à sa «*pré-histoire*», terme qui nous semble particulièrement heureux et attribué par V. Kataev à « l'anti-histoire » de la femme.³⁰⁸

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

9.2. – Au-delà de soi

Ce cheminement de mouvement vers l'être est particulièrement vrai dans le récit *Dans la combe* où chaos et cosmos se confrontent sans cesse à travers deux représentations féminines, Aksinja et Lipa.³⁰⁹

Le titre *Dans la combe*, constat topographique et social d'une vallée empuantie par les méfaits de la toute nouvelle industrialisation, qu'ils soient physiques ou psychologiques, est à la fois le signifiant et le signifié du récit. Il met d'emblée le lecteur *in situ* et lui permet d'appréhender la noirceur de la vie des villageois et plus particulièrement la famille Cybukin. En rappelant l'histoire du *pope qui a mangé tant de caviar à un repas d'enterrement que tous les habitants s'en souviennent encore*, événement notoire qui sera repris à la fin du récit, le narrateur omniscient du récit enferme, dès *l'incipit*, les habitants dans une spirale infernale sans commencement ni fin.

Dans ce texte, la conduite des argumentations repose sur deux systèmes contradictoires de pensée, la cohérence de la construction se fonde sur la description de deux esprits antagonistes qui se répondent et sont bâtis sur le même modèle.

La règle d'or du minimalisme que nous avons observée dès qu'il s'agit de personnages féminins est, dès le départ, contournée. La description physique des deux jeunes femmes, assez longue et minutieuse, donne à chacune des attributs (*les mains-pinces*, Lipa, *les yeux verts*, *le sourire ni ais*, Aksinja) qui se retrouvent dans l'épilogue.

³⁰⁸ V. Kataev, *Proza Čehova, Problemy interpretacii*, Moskva, 1979, (38).

³⁰⁹ P.S.S., *Dans la combe, Vovrage*, paru dans la revue *Žizn'*, N° 1, 20 janvier 1900.

Les mains de Lipa fabriquent des briques et le sourire d'Aksinja revient sur ses lèvres dès qu'elle a accompli sa vengeance.

La couleur des vêtements associe les deux paysannes à un monde dépréciatif, le vert pour Aksinja et le rose pour Lipa, rappelant dans leur complémentarité, la robe de Nataša lors de la première visite chez les Prozorov (*Les Trois Sœurs*). Le vert de la robe d'Aksinja est cependant déjà beaucoup plus inquiétant et permet au narrateur de l'assimiler à une vipère,

Sa petite tête posée sur un long cou, toute sa silhouette ressemblait à un serpent ; sa robe verte avec un corsage jaune, son sourire, tout cela lui donnait l'air d'une vipère qui au printemps sort la tête des jeunes seigles et observe les passants. Aksinja me fait rien, elle est toujours souriante, seulement, à des moments, elle regarde par la fenêtre et elle lance des regards furieux, ses yeux verts envoient des flammes comme ceux des brebis à la bergerie. (X, p. 161)

Les divergences, soulignées non sans humour par le narrateur, éclatent de manière hyperbolique dès le premier instant où les deux femmes sont en présence. La nouvelle n'est pas cependant représentation d'un partage entre bons et méchants auquel serait identifiée chacune des jeunes femmes mises en présence sans qu'il y ait de doute possible.

L'intérêt du texte réside dans le cheminement de ces deux femmes, dans leur désir de vérité qui amène l'une à rester prisonnière dans le monde de la combe parce qu'elle est une terrienne et désire le rester, et l'autre à se dégager de l'espace restreint de cette combe et à suivre une étoile qui la guide vers la liberté.

Le narrateur compartimente ainsi les attributions de chacune des protagonistes mettant en avant leur différences fondées pourtant sur le même sème, *vod-*. Tandis qu'Aksinja, tient commerce de *vodka* frelatée, ce qui lui permet d'écouler les fausses pièces de monnaie fabriquées par le fils aîné condamné au bagne, Lipa passe ses journées à laver avec de l'eau, *voda*, le linge, les escaliers, la cour, consacrant sa vie à enlever les taches.

Mariée au fils aîné, Lipa devrait selon la tradition avoir une place prépondérante dans la famille, mais elle se contente d'être ce que l'on attendait d'elle, une aide.

Aksinja, la femme du fils cadet, Stepan, bossu et retardé mental, belle et vigoureuse, a pris depuis longtemps le pouvoir avec la bénédiction du patriarche. C'est elle qui détient les clés, symbole phallique qui la relie au serpent, phallique lui aussi,

c'est elle qui tient tête aux hommes comme un homme (*kak mužik*). Lipa ne se met jamais en concurrence avec Aksinja, respectant *ipso facto* le territoire de celle qu'elle a déjà appris à craindre.

Différentes étapes transforment cependant l'espace qu'occupe la jeune Lipa.

Le départ d'Anisim, le mari est la première manifestation de cette métamorphose.

Quand le Vieux fut de retour, dès la première minute, il ne reconnut pas sa plus jeune bru. A peine son mari avait-il quitté la cour que déjà Lipa avait changé, était devenue joyeuse. Pieds nus, vêtue de sa vieille jupe rapiécée, les manches retroussées jusqu'aux coudes, elle lavait l'escalier du vestibule en chantant de sa voix flûtée et cristalline et lorsqu'elle allait dehors vider l'eau de son seau, elle contemplait le soleil et souriait comme une enfant. À cet instant, elle ressemblait à une alouette. (X, p. 168)

L'alouette, cet oiseau qui « par sa façon de s'élever rapidement dans le ciel ou au contraire de se laisser brusquement tomber, peut symboliser l'évolution et l'involution de la Manifestation. Ses passages successifs de la Terre au Ciel et du Ciel à la Terre, relie les deux pôles de l'existence ; l'alouette est comme une médiatrice. Elle représente ainsi l'union du terrestre et du céleste. Elle vole haut et fait son nid à terre avec des brins d'herbe sèche. Son envol dans la claire lumière du matin évoque l'ardeur d'un élan juvénile, la ferveur, la joie manifeste de la vie. Son chant, par opposition à celui du rossignol, est un chant de joie. Dans la lumière du matin, l'alouette, tel un bonheur désincarné prenant son vol, symbolise l'élan de l'homme vers la joie. Pour les théologiens mystiques, le chant de l'alouette signifie la prière claire et joyeuse devant le trône de Dieu. »³¹⁰

Le personnage de Lipa n'en resterait pas moins falot, s'il ne devenait mère.

³¹⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 25-26, (286).

La deuxième transformation de Lipa, biologique cette fois, la fait changer d'espace même si la jeune femme reste toujours attachée à la même sphère de la prosaïté. Bien que les domaines de compétence et d'activité des deux belles-soeurs restent inchangés et voient toujours Aksinja au magasin et Lipa, à la lessive, dans les yeux et le coeur du vieux patriarche que Lipa est maintenant quelqu'un d'autre et avec qui il faut compter au même titre que l'autre bru L'existence de chaque jour a pourtant considérablement changé.

Le narrateur prend tout son temps à décrire le bonheur sans partage de la jeune mère et de son enfant prénommé Nikifor. Prénom d'origine grecque et qui signifie « Celui qui apporte la victoire », il semble d'autant plus inattendu et comique à cet instant du récit que l'enfant est malingre et inspire la pitié.

Lipa passait son temps à jouer avec l'enfant qu'elle avait mis au monde avant le carême. C'était un petit maigrichon, pitoyable, et il semblait étrange qu'il pût crier, suivre les objets des yeux, compter pour un être humain et même porter un nom, celui de Nikifor. Quand il était dans son berceau, Lipa allait à la porte et disant en s'inclinant :

- Bonjour Monsieur Nikifor.

Puis elle se précipitait sur lui pour l'embrasser. Ensuite elle retournait à la porte, le saluait et répétait :

- Bonjour, Monsieur Nikifor.

Il levait ses petites jambes rouges, riant et pleurant à la fois, comme le charpentier Elizarov

Dans la pièce voisine, Lipa jouait avec son bébé. Elle le faisait sauter dans ses bras et disait avec ravissement :

- Tu deviendras grand comme ça ! Tu seras un vrai moujik, on sera ensemble des journaliers, on sera ensemble des journaliers ! (Dans le ravin, X, p. 167)

La maternité sereine avant que l'horreur ne survienne remplit Lipa de félicité et reste une exception dans la création tchékhovienne. Elle est pourtant placée par l'Église orthodoxe en première place des vertus cardinales exigées des femmes après l'obéissance et le silence et joue en ces années encore, un rôle capital dans la société.

Jamais ou presque, l'auteur ne parvient à considérer cet événement sous un angle heureux. Il va même parfois jusqu'à la provocation pour montrer avec dérision une femme qui ne parle que de ses enfants et introduit dans la pièce, *Les Trois Sœurs* (Soljonyj) une boutade qui n'est là que pour ridiculiser une mère abusive, une femme

que Cehov et son héros détestent de concert et à qui ils donnent le sobriquet de « *diable en tablier* »

Nataša – Les enfants au sein ont beaucoup de compréhension. « Bonjour, lui ai-je dit, Bobik, bonjour, mon chéri ! » Il m'a regardée d'une façon particulière. Vous croyez que c'est la mère qui parle en moi. Non, je vous assure ! C'est un enfant étonnant.

Soliony – Si cet enfant était à moi, je le ferais frire dans la poêle et le mangerais. (Les Trois Sœurs, acte 2, XIII)

La maternité, point d'ancrage traditionnel de l'identité féminine plus encore que l'expérience de la sexualité, inscrit les femmes dans le domaine de la générosité et de l'altérité et donc de l'humanité et leur donne dans la vision traditionnelle, patriarcale et religieuse, une supériorité sur les autres femmes qui n'ont pas eu d'enfants.

Bon nombre d'intellectuels, en particulier dans le milieu slavophile, prônent les valeurs qui sont systématiquement attribuées aux mères. Ainsi courage, sens du sacrifice, dévouement, sont-elles pour ces hommes, les vertus de la bonne mère qui ignore par définition les vices et pulsions.

Sans regarder de près une réalité beaucoup plus bigarrée et complexe qu'ils ne le prétendent, ces hommes disent et font entendre qu'il n'est qu'un schéma de vie pour la femme, celui de la tradition qui la destine, par le seul fait biologique, à la maternité. S'en écarter ne conduit qu'au chaos et à la punition qui s'ensuit, et Anna Karenina entre autres, est bien dans cet esprit l'archétype de ce qu'il ne faut pas faire lorsque Dieu a voulu que l'on naisse fille. En oubliant ses devoirs d'épouse déjà, mais surtout de mère, elle ne peut qu'être privée de vie puisqu'elle s'est mise elle-même en dehors de la vie normative.

Il est donc intéressant de faire le constat qui suit : jamais, peu s'en faut, Cehov ne donne une image traditionnaliste de la femme qui devient mère.

Souvent elle est associée à la mort de leur enfant, -on pourrait égrener à l'envi, les prénoms des jeunes femmes concernées par cette tragédie³¹¹-, elle donne à l'oeuvre une tonalité empreinte d'horreur annoncée.

Faut-il y voir de la part de l'auteur, non pas un refus pur et simple de la maternité nous n'y croyons pas car l'homme Tchekov semble attiré par les compagnies des enfants et l'auteur a, quant à lui, écrit des textes magnifiques ayant pour héros un enfant ? Peut-être faut-il voir dans cette constatation le reflet du réalisme tchékhovien, miroir de la réalité de la mortalité infantile auquel le docteur Tchekov était confronté chaque jour ?³¹²

Faut-il penser que cet échec de la maternité dans les textes est un silence gêné devant un problème que l'écrivain ne parvient pas à maîtriser ?

Ou au contraire ressent-il que ce qui devrait être un épanouissement, n'est qu'un obstacle car l'on a tendance à résumer la femme à la seule question biologique qui l'enferme encore plus avant dans l'asservissement ?

Faut-il voir dans l'enfant ou les enfants un obstacle à la toute récente émancipation de la femme, et Tchekov est-il ainsi, en avance d'un siècle dans sa *Weltanschauung* et sa fiction, lorsqu'il donne une image de la femme libérée de toute contrainte due aux enfants, lui laissant *ipso facto* les mains libres, et invente-t-il le concept que les féministes américaines puis européennes utiliseront au XX^e siècle, lorsqu'elles exigent qu'on les considère non pas du point de vue de la diversité des sexes mais bien de l'égalité devant le sexe ?

³¹¹ Mort de l'enfant : Nina (*La Mouette*), Ol'ga (*Jour de fête*), Ljubov' (*La Cerisaie*), Marfa (*Le violon de Rotschild*), Marja (*Les paysans*), Arkadina (*La Mouette*), Marja Timofeevna (*Monseigneur*), Katja (*Une histoire ennuyeuse*), Julja (*Trois Années*).

Mort de la mère : Kleopatra (*Ma vie*), Zinaïda (*Récit d'un inconnu*).

Mère stérile : Dušeka (*Petite Chérie*).

Mères abusives : Nataša (*Les Trois sœurs*).

Mères normatives, la mère de Nadja (*La Fiancée*), celle de Liza (*Une histoire ennuyeuse, Une visite de routine*).

Les femmes sont rarement mères de plusieurs enfants sauf lorsqu'il s'agit de femmes du milieu rural. (Mar'ja, *Les Paysans*, la femme du jardinier, *Jour de fête*) ou de la bourgeoisie en voie de promotion (Nataša, *Les Trois Sœurs*). Les jeunes femmes de l'intelligentsia se contentent bien souvent d'une primogéniture.

³¹² A. Koslov, « La perception de la mort dans la culture russe », « En Russie, les premières tentatives de comprendre la mort en tant que phénomène scientifique commencent dans les années 1860. Les scientifiques russes cherchent une solution à la fois médicale et sociale au problème de la mort pathologique qui acquiert dans leur pays des dimensions catastrophiques. Dans la tradition chrétienne qui est celle de la Russie du XIX^e siècle, la mort est un événement et une expérience qui dépassent les règles de la pensée analytique et face à elle, existe une notion de culpabilité. » in *Cahiers Slaves* n° 3, UFR d'Etudes Slaves, Université Paris IV, 2001, p. 181.

Cehov semble ainsi très en avance sur son siècle lorsqu'il s'élève dans ses écrits contre ce que pensaient ses prédécesseurs.

Il écarte l'analyse que l'on fait systématiquement en déduisant le féminin de la seule capacité maternelle, ce qui entraîne le fait que l'on définit la femme par ce qu'elle est et non par ce qu'elle choisit d'être.

Il a en effet bien compris que jusqu'à présent, le recours à la biologie pour définir un être humain, une personne, ne concerne que la femme car on ne définit jamais l'homme par sa capacité paternelle.

Il donne à penser qu'il refuse la maternité comme seul destin de la femme. En la rendant plus libre, il fait de cette dernière, l'égale des hommes, et dans son œuvre, la femme n'a plus d'excuse pour se retrancher derrière de faux prétextes. Libre de toute attache et de responsabilité familiale, elle peut accéder à une identité qu'elle se forge dans sa propre vérité.

La disparition de celui qui aurait dû lui survivre hante les jours et les nuits de Ljubov' Ranesvkaja et l'entraîne loin de la Cerisaie. De Russie, on envoie en inversant les rôles de la parabole biblique, la fille pour reconduire à la maison la mère prodigue.

S'efforçant de fuir ses souvenirs funestes, Ljubov' offre par ses renoncements, un oui perpétuel à tout et à tous. Par cette inconséquence, elle provoque indirectement la mort de la Cerisaie. L'existence d'un homme qui la réclame plusieurs fois à Paris par le biais du télégramme, n'est peut-être que le prétexte de fuir une bonne fois pour toutes, la Russie funeste et essayer d'oublier. La mort de l'enfant plus encore que celle de son mari, annonce la stérilité de tous les habitants, elle condamne le domaine et le voue à la destruction.... « La perte du jardin n'est donc pas simplement expérience mentale, mais expérience concrète. Ljubov' a vu la mort en face et horrifiée, s'est enfuie vers Paris. Le récit de la vente prend alors valeur d'un avis de décès, et le bruit des arbres que l'on abat, rappelle le choc des premières mottes de terre jetées sur le bois du cercueil de Griša ».³¹³

La disparition des enfants respectifs de Nina (*La Mouette*), Katja (*Une histoire ennuyeuse*) se passe hors champ, nous ne connaissons que très peu de choses sur les circonstances de ces morts, nous apprenons l'inquiétude que ressentait Nina pour son

³¹³ Georges Banu, *Notre Théâtre La Cerisaie*, Cahier du Spectateur, Arles, Actes Sud, 1999, (79).

enfant, nous lisons que le vieux professeur envoyait de l'argent pour Katja et son enfant, mais nous ne savons rien de l'âge des nourrissons. Il semble cependant pour acquis qu'il s'agit de très jeunes enfants surpris par la mort dans les premiers mois de leurs vies.

Le décès de la petite fille de Julja (*Trois Années*) des suites de la diphtérie nous est annoncé dans la plénitude de l'été, et nous pouvons compter qu'elle avait huit mois.

Contrairement à ce qui arrive à Ljubov' après la noyade de son fils, la mort de ces nourrissons si attachés encore biologiquement à leurs mères respectives, dépendants d'elles pour des raisons de survie, n'entraîne pas les jeunes femmes dans un abîme. La déchirure est *catharsis* qui par delà le chagrin, les affermit et les entraîne, par l'intermédiaire de l'art, dans leur recherche de vie.

Faut-il voir alors dans la mort de leur enfant, une épreuve, l'épreuve nécessaire pour aller vers l'espace d'une élévation spirituelle, de la liberté intérieure, vers un choix de vie éthique et esthétique, alors que les femmes qui gardent leur enfant et dont Nataša (*Les Trois Sœurs*) est l'exemple presque caricatural, restent des femmes qui semblent s'épanouir dans le monde des représentations matérielles.

L'amour que Lipa porte à son enfant est élévation.

À l'inverse de Nina, de Katja, il n'est cependant pas d'homme qui partage la vie de Lipa, même pour un bref instant. Le sentiment qui emplit l'âme de la jeune femme rejoint celui que Julja (*Trois années*) ressent pour sa petite fille, celui d'un premier amour parce qu'à cet instant, elle n'est pas encore parvenue à aimer Laptev.

Le petit Nikifor n'appartient qu'à Lipa, rien qu'à elle car le père absent, ne peut interférer dans la relation mère-enfant

La jeune femme a été, nous l'avons vu, « vendue, échangée ». La providence a voulu que de cette brève union, naisse cet enfant. Bien qu'assez laid, semble-t-il, il est pour elle le plus beau ce qui l'associe à toutes les mères du monde. Elle l'aime sans parvenir toutefois à comprendre le sentiment qui l'habite.

*Lipa s'arrêta à la porte, son enfant dans les bras, et demanda :
- Maman, pourquoi je l'aime tant ? Pourquoi je le plains tant ?
poursuivit-elle d'une voix tremblante, et les larmes lui vinrent aux yeux.
Qui est-il ? Comment est-il ? Léger comme une plume, comme une
miette, et je l'aime, je l'aime comme si c'était un vrai homme. Il ne peut
rien faire, il ne parle pas, mais je comprends tout ce que veulent ses
petits yeux. (Dans la combe, X, p. 167)*

L'image touchante de cette jeune femme simple et duce propulsée dans un monde de profits, de tractations basses et mercantiles auquel elle reste étrangère, frappe notre esprit et nous rappelle les *lubki*, ces peintures naïves et fraîches, presque caricaturales dans leur représentation du monde partagé entre bons et méchants et qui racontent au jour le jour la vie des êtres et des choses dans les campagnes russes.

Car Lipa qui s'est trouvée brutalement plongée dans un univers de *pošlost'*, la jeune Lipa ne s'est jamais laissée gangrener, ni habiter par la facilité.

En se réfugiant dans les menues besognes et en restant égale à elle-même, elle a sans le savoir, sauvé son âme. À la laideur de la vie dans la combe, elle a choisi les chemins escarpés *en haut*, tout en haut, sur les collines, là où le soleil brille et réchauffe.

Là, elle a trouvé la beauté et la vérité qui lui tiennent de ligne de vie sans que quiconque en ait conscience, elle en particulier. Sa pureté d'âme existentielle la place au-dessus de toutes les perversions *d'ici-bas*.

Le calme relatif pourrait perdurer n'était-ce la présence de l'enfant qui prend sans qu'il en ait conscience, la première place dans la descendance.

La famille s'épanouit autour de la femme devenue mère, promue *volens nolens* gardienne des traditions les plus nobles de la Sainte Russie. Le Vieux Cybukin se redresse dans sa fierté reconnaissante,

Toi, ma petite Lipa, si tu as besoin de quelque chose, demande le. Et ce que tu veux, prends le, on ne va pas regarder, il faut que tu sois en bonne santé... Puis il fit une croix sur le front de l'enfant. - Et ce petit, fais y bien attention. (X, p. 170)

Cet enfant perpétue sa lignée et il lui lègue sa terre sans demander avis à quiconque et sans prévenir.

Celle qui jusqu'à présent a régné en maître, ne peut supporter non ce qu'elle prend pour un affront mais ce qu'elle considère comme une dépossession.

Parce que c'est elle qui engrange l'argent, signe extérieur du confort et de la richesse de la famille, Aksinja la terrienne s'estime héritière de la parcelle sur laquelle elle convoite de construire une briquetterie.

Il nous est loisible d'imaginer cette femme jeune et ambitieuse devant le terrain où se dressera l'usine, de la voir prenant la terre entre ses mains, la manipulant, ajoutant

par la pensée l'eau (*voda* et non plus *vodka*, rejoignant ainsi le champ des occupations de Lipa) indispensable à la confection des briques, et comptant les pièces de monnaie qui seront sa rétribution.

Le problème de la terre est d'importance en Russie impériale à deux points de vue. D'un côté, les redevances sont un fardeau insupportable et imposent des soucis financiers aux paysans.³¹⁴ Et de l'autre, l'attachement envers elle, 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 le paysan, *Mère-terre humide* (*Mat' syra zemlja*), et cette vision est essentielle en Russie 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. En sortant du ventre de Lipa-terre, Nikifor-fruit a chassé de sa terre la belle Aksinja qui n'a pas été ensemencée.

Il nous semble pouvoir dire avec certitude que si le vieux patriarche avait légué tout autre chose que la terre au petit Nikifor, Aksinja la succube mortifère qui telle une bourrasque (*kak vikhr'*), renverse tout sur son passage, Aksinja la « loi » qui n'a peur de personne, n'aurait sans doute pas franchi le pas de l'horreur. Aksinja n'a pas d'enfant et n'est pas terre. De sa souffrance à ce sujet, nous ne savons rien d'autre que le problème

³¹⁴ De nombreuses taxes pèsent sur la paysannerie du dix-neuvième siècle en Russie, ce qui entraîne la paupérisation des campagnes. Les réformes bien que pas en avant, ne furent pas ressenties comme telles et furent à l'origine d'autres tourments. Il est bon de dire qu'à ces taxes s'ajoutaient les inégalités sociales, outre le manque d'alphabétisation, qui envoyaient les fils de paysans au service militaire pour de très nombreuses années, même si là aussi, les réformes tentèrent d'atténuer l'impact de la situation d'avant la réforme. Il ne faut pas non plus oublier qu'à ces impôts, s'ajoutèrent de très mauvaises récoltes qui eurent pour conséquences, des famines dont celle de 1892. La misère sociale était ainsi à son comble qui peut amener une tentative d'explication dans la brutalité observée dans la campagne russe. *Ispol'scina, Obrok* au nord, *Barščina* au sud, *Otrabotki, Podat' (Podušnaja), Podati, Poruka, Povinnosti, Uroki, Vykupnaja operacija*, in T. Emmons, *The Russian Landed Gentry and the Peasant Emancipation*, Cambridge, 1968, (356).

est d'importance car elle rejoint, par compensation, le monde des hommes, *kak mužik*. Aksinja est ainsi principe masculin tout en étant femme. Son désir de s'approprier la terre repose ainsi sur une subversion des croyances.

Quand Aksinja apprend la démarche du Vieux Cybukin, son moi profond bascule. Sa sérénité affichée, qui masquait une brisure, s'effondre lorsque ce qu'elle tenait pour vérité, se change soudain et se mue en un monde qui se dérobe sous ses yeux.

Son discours est alors émotion intense, colère, indignation, douleur physique et psychologique tout à la fois. Il suggère un monde de douleurs supportées, de calculs et de profits espérés, supputés, un univers dans lequel elle s'est claquemurée pour exister et où labeur rime avec argent.

Sa parole est bâtie sur deux registres différents.

Le premier, né d'un réflexe animal au coup reçu, est celui du cri qui se veut invective, injure, mot suspendu dans l'espace auquel par la suite, répond le cri de Lipa, *comme on n'en avait jamais entendu à Ukleevo*, et enferme la scène dans un cercle emprisonnant les deux femmes et annonçant la tragédie.

Je ne veux plus travailler pour vous ! hurla-t-elle et, soudain elle éclata en sanglots. Ici, je ne suis pas une belle-fille mais une ouvrière ! son visage et son cou étaient rouges et gonflés, car elle criait tant qu'elle pouvait. (X, p. 170)

Je ne veux plus être domestique ! poursuivit-elle. Travailler, rester plantée au magasin toute la sainte journée, courir la nuit chercher la vodka, çà, c'est pour moi, mais quand il s'agit de donner la terre, c'est pour cette bagnarde et son petit démon. C'est elle la maîtresse ici, la dame, et moi, je suis une servante ! Donnez-lui tout, à ce gibier de potence, et qu'elle en étouffe, je retourne chez moi ! Trouvez une autre imbécile, maudits, buveurs de sang !

Vous avez donné Butekino à la bagnarde, donnez-lui tout maintenant, je ne veux rien de vous ! Vous pouvez bien crever !

Donne-moi ça ! dit Aksinja en regardant Lipa avec haine, et en retirant sa chemise du baquet. C'est pas ton affaire de toucher à mon linge ! Un gibier de potence comme toi, ça doit savoir où est sa place et ce qu'il est. Tu as pris ma terre, voilà pour toi ! En disant ces mots, elle prit le puisoir d'eau bouillante et le jeta sur l'enfant. (Dans la combe , X, pp. 170-172)

Le second registre relève d'une toute autre argumentation : la logique et l'ordre ne sont qu'apparents, faussés par une émotion mal contenue que la jeune femme cherche précisément à dominer en s'appuyant sur des faits précis, il repose essentiellement sur deux antinomies qui par les champs lexicaux qu'elles recouvrent, vont au fil de la phrase, se heurter et se répondre, *la dame à la domestique, la maîtresse à la servante, elle à moi, tout à rien, la bonne ouvrière à la bagnarde, donner* repris trois fois à *prendre* qui n'est cité qu'une fois, preuve du désintéressement de celle qu'elle appelle *la dame* et qui n'est autre que Lipa, et *son petit démon, un gibier de potence*, qualificatif dépréciatif repris deux fois.. Enfin et surtout, *Butekino, ma terre* répété deux fois

La multiplicité des verbes et des substantifs qui concernent le travail, *domestique, travailler, rester planter au magasin, courir la nuit, servante*, montre que dans la conscience d'Aksinja, elle s'est sentie taillable et corvéable à merci, qu'elle est elle aussi *in fine* une *katoržanka*, son mari affreux étant son bague.

La prolifération des verbes de mouvements qui caractérisent son agitation physique, l'accumulation d'impératifs du verbe *donner*, la malédiction qui transparaît dans chacun des substantifs concernant la famille Cybukin, *maudits, buveurs de sang, étouffer, crever, la haine, gibier de potence*, sont témoins du dérangement de son esprit qui assimile désormais sa belle-famille à des tyrans.

Ses larmes enfin, *elle éclata en sanglots*, signe de sa prise de conscience sont frontière entre la raison et la déraison.

L'eau bouillante brûle Nikifor, cette eau destinée à laver le linge (en russe *bel'ë* désigne comme en français, l'ensemble des étoffes blanches, toiles, calicots, le blanc), à en blanchir les taches, cette eau apporte non la purification mais la mort.

Le baptême chrétien par l'intermédiaire de l'eau, est censé enlever la tache du péché originel. L'immersion baptismale symbolise la mort et la sortie de l'eau, la nouvelle naissance purifiée. Elle fait entrer l'enfant dans la communauté des chrétiens et lui apporte ainsi la vie éternelle. Véritable métaphore inversée, l'eau de la lessive peut ainsi être associée à un baptême satanique... Le martyre de l'enfant dure peu de temps, Aksinja la prêtresse-bourreau peut repartir sa basse besogne achevée. Pour elle, tout rentre dans l'ordre, rien ne s'est passé. On est revenu au *statu quo ante* du début du récit, lorsque l'enfant n'existait pas et ne gênait pas ses projets.

En face d'elle Lipa.

Lorsque l'horreur se produit, lorsque devant ses yeux, Aksinja ébouillante Nikifor, Lipa ne devient pas méchante à son tour, elle ne cherche pas sa revanche. Chez elle, il n'y a pas l'ombre de ce basculement que les psychiatres appellent « estrangement du moi »³¹⁵ qui s'apparente à la folie et peut envahir l'être tout entier lorsqu'il ressent une douleur inexprimable. Après avoir crié, Lipa se tait.

Pourtant extrême est sa douleur et son être tout entier, frappé d'impuissance, ne peut plus se tenir. Allégorie du Christ sur la Via Dolorosa, Lipa tombe et se relève, tombe une nouvelle fois et se rétablit, poursuivant son martyre jusqu'à la fin.

Lipa ne se souvenait pas depuis combien de temps elle était assise au bord de l'étang (...) Mon petit a souffert toute la journée. Il me regardait de ses petits yeux, il voulait dire quelque chose, mais il ne disait rien. Seigneur Dieu, Reine des Cieux ! De douleur je ne faisais que tomber par terre. J'étais debout, près du lit et je tombais. (X, p. 174)

Au cri poussé quand Aksinja ébouillante l'enfant, succède au fur et à mesure que l'enfant se meurt, la faiblesse du corps de la mère, la mort du nouveau-né présageant celle de Lipa.

Or, il n'en est rien.

Les pas de Lipa la mènent de l'hôpital où son enfant est mort vers un chemin de liberté.

L'hôpital – un hôpital neuf, de construction récente, avec de grandes fenêtres – était bâti sur la hauteur ; il était tout illuminé par le soleil couchant et semblait en feu. En bas se trouvait un hameau. Lipa prit le chemin qui y descendait et s'assit en route près d'un petit étang. Là-haut, à l'hôpital... (X, p. 172)

L'hôpital se dresse sur une hauteur qui n'est pas symbole de bonheur, de paradis vers lesquels se rendent jour après jour les jeunes femmes avides d'oublier l'horreur d'en bas. La montagne n'est pas non plus le siège d'une église comme c'est souvent le

³¹⁵ Freud, *Essai de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, (272).

cas dans les récits de Cehov. Non, la colline ou la montagnette où se trouve l'hôpital est lieu de mort, de souffrance indicible.

Elle est un lieu d'épreuve, de déchirure.

La montagne, *gora*, proche en russe du chagrin, *gore*, où meurt le fils de Lipa, est ainsi siège d'une dichotomie, d'un *avant* et d'un *après*. Elle est mort et vie, *bas* et *haut*, vie courante et être (*byt* et *bytje*), corporéité et spiritualité, réel et surnaturel.

Elle est pour le monde des chrétiens auquel appartient Lipa, manifestation de la transcendance verticale du sacré qui nous est parvenu à travers le Sermon sur la Montagne (Matthieu 5,3-12) qui répond dans la nouvelle alliance, à la loi du Sinaï dans l'ancienne. Elle est souvenir de la transfiguration de Jésus sur une haute montagne (Marc, 9, 2) et celui de l'ascension sur le mont des Oliviers (Luc, 24, 50 ; Actes 1,12). Elle est enfin lumière, illumination qui vient couronner le Chemin de Croix.

Parce qu'elle est lieu de mort, la hauteur est ici, lieu de transition de l'ombre à la lumière, de la recherche à la rencontre, moment de renaissance pour la mère. Elle ne tient plus seulement de la hauteur et de la verticalité, mais rapprochée du ciel, elle participe du symbolisme de la transcendance. Elle est élévation. «En tant qu'elle est centre des hiérophanies atmosphériques et de nombreuses théophanies, elle participe du symbolisme de la manifestation. Elle est ainsi rencontre du ciel et de la terre, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine ».³¹⁶

Lorsqu'elle redescend de la hauteur où l'hôpital se dresse, Lipa porte son enfant mort dans les bras. En elle ne sourd aucune révolte. Seuls le chagrin et la soumission à un destin qu'elles n'a pas choisi, l'envahit :

*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 ? (X, p. 174)*

³¹⁶ Dictionnaire des symboles, opus déjà cité, p. 645, (286).

Lipa suit un mouvement qui la mène d'en *haut*, où se trouvent *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 confrontation rapportée par le narrateur omniscient de l'infiniment *petit* (son enfant) à l'immensité du cosmos, de l'innocence face au *péché* qui renvoie à la vie terrestre, dépasse ici le seul échange et acquiert une dimension subliminale, l'évocation de *l'errance de l'âme* de l'enfant défunt retranscrit précisément l'errance qu'est une vie d'homme et est préfiguration de ce que sera la vie de Lipa.

En situant la jeune paysanne marchant dans l'immensité des champs éclairés de la seule clarté de la lune et des étoiles, l'auteur l'insère *in fine* dans le mystère insondable de la genèse et nous rappelle qu'elle est la création de Dieu et qu'elle lui est soumise.

La tentation d'en finir pour toujours, de se jeter dans l'eau de l'étang dont la rive lui offre quelque repos n'effleure, même pas une seconde, la jeune femme. Il serait si simple de devenir une *Rusalka* pour tout oublier, de 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.

Il est bon de remarquer que la lente absorption de l'ébranlement consécutif au drame vécu, loin de vouloir noyer celui-ci dans un néant du sens ou de l'intensité dramatique, redonne dans la poétique tchékhovienne, la même importance à l'infime frémissent et au silence assourdissant de la nuit qui l'entoure.

Il y a alors quelque chose d'une utopie métaphysique dans cette idée de l'écrivain que tout est digne d'être décrit, du drame humain à la « conversation » des grenouilles, (*V prude serdito, rudryvajas', pereklikalis' ljaguški*), en passant par le cheval qui ne boit pas l'eau de l'étang, (*Ne p'ët...skazala Lipa, gljadja na lošad'*), qui finit par devenir arrêt sur image à la fois impromptu et finalement aussi nécessaire que le reste.

Cehov plonge ainsi son personnage dans un ordre qui le dépasse et l'absorbe. Il le rattache à la prosaïcité de l'instant et au sublime de l'éternité.

Toute cette souffrance, respiration arrêtée, temps suspendu, se passe *en haut* sur les chemins près du ciel, sous la voûte étoilée. Là-bas, en contrebas, dans la combe,

il est impossible à l'âme de se libérer ni à l'homme de penser à une quelconque vie spirituelle future. *En bas*, seuls le huppent le profit et la trivialité du monde.

En haut, président la beauté et la vérité qui mènent à la liberté de l'esprit.

Quand elle s'adresse au vieillard rencontré sur son chemin et qu'elle a pris pour un saint, (*Vy svjatye ?*), Lipa s'efforce de percer dans la solitude un mystère, le mystère de la souffrance de son enfant et par là montre qu'elle ne se résout en rien à un quelconque fatalisme.

Elle, la fille *née pauvre et prête à vivre ainsi jusqu'au bout, en donnant aux autres, hormis son âme terrifiée et douce, 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.*

La jeune paysanne qui jusqu'à présent n'avait que la « foi du charbonnier », pure et incrédule, ressent dans son tourment le besoin instinctif de se tourner vers d'autres, d'entendre par leurs bouches les paroles qui s'inscrivent dans l'éternité. La mort de son enfant la transporte hors d'elle-même, elle est ainsi extase et entase.

Il ne faut pas tout savoir, ça ne sert à rien, dit le vieil homme. L'oiseau n'a pas quatre ailes pour voler mais deux parce que c'est avec deux ailes qu'il arrive à voler ; c'est pareil pour l'homme, il ne doit pas tout savoir mais seulement la moitié. Tout ce dont il a besoin pour survivre, il le sait bien assez. (...) C'est rien, poursuit-il. Ton chagrin, il va durer la moitié d'une année. La vie est longue, tu auras encore du bon à vivre et du mauvais, tu auras de tout. Quelle est grande notre mère Russie ! dit-il et il regarda de tous côtés. J'ai été partout en Russie, j'ai tout vu, alors crois-moi, ma petite. Tu auras encore du bon et du mauvais. (X, p. 175)

Cette séquence écrite il y a plus d'un siècle réinvente sous nos yeux ce qui engage les individus à l'acceptation sereine de la marche de l'univers. La peinture minutieuse et précise des conséquences de l'absence d'un être et du bouleversement ontologique qu'elle provoque donne une dimension nouvelle et unique à l'événement qui se dissout en effet dans la durée, dans le temps indifférent et obtus de l'univers.

La mort de Nikifor et le repas de funérailles confrontent Lipa 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 Lipa dans le monde de la *pošlost'*, nous l'avons vu.

Les larmes que verse en cet instant la jeune paysanne, - elle pleure pour la première fois - et qui inondent son visage, lavent son âme et ne sont pas signe de la tragédie mais renouveau de sa vie. Elles sont eau purificatrice.

Point n'est besoin d'être chassée, (*L'affaire est entendue, ajouta Aksinja, qu'elle reste dormir cette nuit mais demain, qu'on ne la voie plus, l'affaire est entendue !*), point n'est besoin de lui faire reproche de ne pas avoir su protéger son enfant, (*Eh, Lipa, dit le vieux, tu n'as pas fait attention au petit*), Lipa peut partir, quitter ce monde d'horreur et de fausseté pour prendre sa liberté et vivre dans sa propre vérité et dans la beauté, (*Le lendemain de bon matin, Lipa partit pour Torgevo chez sa mère*).

Cela eût été si facile de geindre, d'essayer de gagner les faveurs de son beau-père comme le lui permettait le Domostroj,³¹⁷ de rester dans la maison des riches et se laisser tomber aux pieds d'Aksinja, la supplier et continuer à vivre dans le confort comme si rien ne s'était passé.

Le prénom Nikifor dont la charge ironique était d'autant plus forte que l'enfant était chétif, 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.

La mort de l'enfant qui est survenue *en haut*, crucifixion et *catharsis*, apporte la victoire sur le Mal, elle empêche Lipa de rester *en bas*, elle entraîne la jeune femme sur le chemin de la liberté. Elle fait franchir une frontière qui puise dans le corps et l'esprit, dépassement tout à la fois physique, psychologique et spirituel et fait accéder Lipa à l'être, elle quitte alors le *dedans*, la maison des Cybukin, pour le *dehors*, les chemins ensoleillés.

³¹⁷ Le phénomène de ?????????? qui permet au patriarche de la famille d'avoir des relations sexuelles avec ses brus, est dénoncé par A. Radišcev dans son livre *Putšestvie iz Peterburga v Moskvu*, Russkie Klassiki, Paris, Booking International, 1994.

L'inceste en 1884, n'est toujours pas considéré comme un crime très grand et même si les fils s'indignent de la situation, les juges n'appliquent pas de lourdes sanctions (Juridceskij Vestnik n° 12, 1884, pp. 673-674). Il faut noter que les conduites incestueuses sont plus un phénomène des campagnes que des villes, in Laura Engelstein, *The Key of Happiness*, p. 46, (265).

Ce déplacement topographique est cependant la conséquence de ce qu'elle est entrée dans un autre *dedans*, celui du *Je*, dans son monde intérieur qui est après détachement de tout, conquête d'un nouvel espace, poétique et métaphysique, celui de l'être, qui rejette au loin le *dehors* dans une vastitude qu'elle seule reconnaît.

Dans la poétique de Cehov, le *dedans* et le *dehors* vécus par le personnage féminin et l'imagination du lecteur, « ne peuvent plus être pris dans leur simple réciprocité ; dès lors, en ne parlant plus du géométrique pour dire les premières expressions de l'être, en choisissant des départs plus concrets, plus phénoménologiquement exacts, nous nous rendrons compte que la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances. »³¹⁸

Simple ouvrière dans l'usine de briques appartenant sans doute à sa belle-sœur, la jeune paysanne marche à la rencontre du Vieux Cybukin qui a été chassé de sa maison et mendie, elle peut s'arrêter alors auprès de cet homme qui pourtant n'a pas pris sa défense et partager le pain et l'eau de son casse croûte.

La série de verbes de mouvements unidirectionnels qui marquent son départ vers la liberté,

les femmes marchaient ensemble depuis la gare où elles chargeaient des briques dans les wagons. Lipa cheminait en tête et chantait d'une voix aigue. Dans la troupe se trouvait sa mère, elle allait un baluchon à la main. Lipa et Praskov'ja se déplacèrent plus loin et se signèrent longuement,

sont d'abord mouvement horizontal mais supposent une élévation, un chemin vers le ciel, (*elles se signèrent longuement, i dolgo krestilis'*), même si cette habitude typiquement russe relève sans doute plus d'un fétichisme diffus que d'un esprit attaché aux valeurs chrétiennes.

Lipa associée au soleil sans qui il n'est pas de vie, est entraînée dans le mouvement éternel de la création. Auréolée de rouge et de gris, la jeune paysanne est allégorie de la terre caressée par le rougeoiement du ciel, ensemencement poétique qui préfigure la fécondité de l'âme de Lipa.

³¹⁸ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, opus déjà cité, p. 195, (265).

Le regard qu'elle porte vers la lumière, (*gljadja vverh na nebo*), lui fait tourner le dos à la combe définitivement, là où dans l'ombre et pour son plus grand malheur, Aksinja se contente de vendre des briques fabriquées par d'autres et recevoir les compliments des marchands.

- *Pour des femmes comme vous, Ksenja Abramovna, je suis prêt à faire des concessions. Dites seulement quand nous pourrons nous revoir pour que personne ne nous dérange.*

- *Quand il vous plaira !*

Après cette conversation, le vieux dandy vint chaque jour au magasin boire une bière qui était aussi affreuse et amère que l'absinthe. Tandis qu'il la buvait, l'homme hochait la tête. (X, p. 178)

Prisonnière de la *pošlost'*, des intrigues, du matérialisme, Aksinja est un personnage tragique pour lequel nous ne pouvons que ressentir terreur et pitié car elle ne trouve sa vérité que dans la matière, elle n'a pas en elle les forces nécessaires pour aller plus loin et quitter le *byt* pour le *bytie*. C'est pourquoi Cehov et le narrateur n'évoquent aucune condamnation à son égard qui se traduit par le retour au *statu quo ante*.³¹⁹

Lipa, précipitée dans une dimension nouvelle, a titubé car sa sortie de la captivité a exigé que tous les attachements soient rompus, qu'il s'agisse de son corps ou de son âme.

Lipa s'est libérée en tant que créature, elle s'est dépouillée, elle s'est délivrée.³²⁰

³¹⁹ P.S.S., *pis'ma*, III, 650, lettre à Suvorin, 1889 « *Tout ce qui vit sur terre est nécessairement matériel. Les gens qui pensent sont aussi matériels par nécessité. Ils cherchent la vérité dans la matière car ils ne peuvent la chercher ailleurs puisqu'ils ne voient, n'entendent, ne sentent qu'elle seule. Interdire à l'homme le mouvement matérialiste revient à lui interdire la recherche de la vérité.* »

³²⁰ M.M.Davy, *La connaissance de soi*, « *Auparavant prisonnier de lui-même, l'homme se trouvait le jouet de la dualité ; dans la mesure où il s'affranchit, le voici libéré et libérateur. S'agit-il d'une libération de lui-même en tant que créature, peut-on parler à ce propos de « décréation » comme l'a fait Simone Weil ? Il faut s'entendre sur ce terme. Le mot décréter possède le sens de dépouillement total ; la décréation est une incarnation parfaite. L'homme qui se décrée se vide des apparences et de tout ce qui le différencie et par conséquent de ce qui le sépare de lui-même et d'autrui. Cette décréation est donc une délivrance, elle ne s'opère pas sans souffrance, car elle est comparable à un accouchement. La souffrance - dans la mesure où elle est transcendée - une fonction purificatrice.* », p. 69, (281).

9.3. La poétique de l'être

La jeune femme découvre la liberté de penser, naît à la vie et commence une existence nouvelle. Elle fait corps avec elle-même, elle coïncide avec elle-même.

En elle, il n'est pas la moindre faille continue ni ce léger mais persistant tremblement de l'être qui caractérise presque toujours les jeunes femmes tchékhoviennes manquant de force intérieure.

Elle à qui on a demandé de tout cacher, elle, la mieux dressée à faire bonne figure, à défendre les convenances, à réprimer ses sentiments, à s'autocensurer, elle, le personnage le plus cadencé, elle, la captive dont la physionomie doit rester à la surface policée de la vie pour mieux en suggérer la face cachée, c'est elle, qui dans l'oeuvre, va jusqu'au bout de l'ineffable.

La modernité de Tchekov 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.

En Lipa (*Dans la combe*), Sonja (*Oncle Vanja*), Nina (*La Mouette*), Anna (*La Dame au petit chien*), Julja (*Trois Années*) Tchekov donne vie à la femme, c'est-à-dire voix, voix douce et retenue, et corps, corps donné jusqu'à l'évanouissement, (*[S'appuyant à la table], Je suis si fatiguée, Ah ! si je pouvais me reposer, me reposer..., Mes jambes me portent à peine, je suis épuisée. La Mouette*, Nina, acte 4).

Dans sa compréhension vertigineuse de l'humain avec la violence crue et souveraine qui est sa signature, Tchekov 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, de l'ignorance, du diable et des passions.

Il donne une forme à ce qu'il y a d'amorphe dans la société civile nouvellement créée par les réformes successives faites à l'époque d'Alexandre II, il voit un sens dans l'insensé de cette vie moderne, formule un espoir dans le désespoir de la quotidienneté et cette ambition prend tout son sens dans le personnage féminin.

Cette espérance ne s'adresse pas à chaque femme non pas parce que Cehov a fait un choix mais - il sait intuitivement la difficulté d'être que l'on soit homme ou femme - parce qu'il ne place pas l'espoir d'une vie future libre dans les mains de tous.³²¹

Cehov met ainsi en avant, la femme qui, dans son absolue détermination, s'affranchit de tous les tabous, les contourne dans une démarche salvatrice et qui par son courage et la foi qui l'habite, dépasse l'anecdotique pour aller à l'essentiel, surmonte l'existence pour tendre à l'essence.

Une remarque s'impose. Le choix constant de l'absence de récits à la première personne lorsqu'une femme est le personnage principal autour de qui tourne le nœud du récit, entoure ainsi cette femme d'une certaine indétermination.

Seuls les dialogues rapportés par le narrateur nous permettent de pénétrer dans son monde intérieur rejoignant ainsi les dialogues de la dramaturgie.

Le *je* conscient et ouvert exprimé par le discours direct, surtout à partir de 1886, est le reflet d'un long cheminement intérieur et parvient au *Je* transcendant. Il revendique le rapport que la femme a dorénavant au monde, le chemin qu'elle prend pour convaincre celui qui lui fait face, le *tu*, par la raison et par l'émotion.

Il est un *Je* de monologue, celui de la résistance admirable de la femme au destin qu'on voulait créer à sa place, il est le *Je* d'un être qui a trouvé sa vérité. Le *Je* *sais de* Nina (*La Mouette*) en est l'une des représentations poussées à l'extrême mais celui que prononce Nadja (*Je veux vivre*) dans le récit *La Fiancée*, n'en est pas moins aussi intense. Ainsi *Je, ?*, résonne-t-il à la fin des textes où la femme prend son destin en main.

Nina, (*Je sais, je n'ai pas peur de la vie, La Mouette*), Nadja, (*Je veux vivre, je veux vivre, La Fiancée*), Julja, (*Je t'aime, je t'aime, Trois Années*), Anna Sergeevna, (*Je souffre tant, je suis si malheureuse en ce moment, je le promets, je viendrai à Moscou, La Dame au petit chien*), Irina, (*Demain je partirai seule, je serai institutrice et je donnerai ma vie à tous ceux qui en ont besoin, je travaillerai, Les Trois Sœurs*) Sonja, (*Je crois cela, Oncle, je crois, Oncle Vanja*), Maša, (*Je vais me calmer, je n'irai pas là-bas, je ne veux pas y aller, Les Trois Soeurs*) font toutes l'apprentissage de ce *Je* qui les transportent dans un monde autre.

³²¹ P.S.S., *pis'ma*, VIII, 2655, lettre à Orlov, 22 février 1899, déjà citée.

Le *Je*, lié à la connaissance de soi, emmène la jeune femme concernée par cette entreprise hors d'un espace donné vers un autre temps et un autre espace, le *Je* est alors simultanément unité de soi et séparation d'avec l'autre.

Parce qu'il délivre la femme, le *Je* l'entraîne vers le futur bien que dans la poétique tchékhovienne, il soit plus souvent enchaîné au temps présent.³²² Il est signe (*zna-k*) de la connaissance, départ. Il ne dénonce pas une émancipation sociale qui l'abaisserait à une relation purement matérialiste, il n'est pas non plus seulement le reflet de l'être qui est en soi mais transformation, transfiguration de cet être. Il ouvre alors une perspective ontologique.

Une remarque s'impose : Cehov suit alors la représentation qui consiste à mélanger dans la création artistique le vrai, l'histoire et la vie selon Le thème des trois coffrets chinois,³²³ théorie qui intègre le quotidien, le psychologique et le cosmique, évitant ainsi le danger de la minutie pédante qui consisterait à isoler les personnages en symboles historiques leur enlevant toute universalité, puis à en faire des êtres abstraits, presque hors du temps, les privant d'humanité. Cehov se meut sur les trois plans à la fois.

Il n'est pas d'âge pour être entraîné dans l'aventure de la connaissance. C'est ainsi que dans l'œuvre de Cehov, des êtres très jeunes découvrent avec bonheur, qu'au-delà des apparences, il est une puissance intérieure qui conduit à la liberté.

Anja, la fille de Ljubov' Ranevskaja (*La Cerisaie*) est à peine âgée de dix-sept ans. Depuis plusieurs années, elle a suivi sa mère dans sa fuite en avant, elle a soutenu une femme éperdue de chagrin, une amoureuse déchirée et une aristocrate dispendieuse. Lorsqu'elle revient en Russie, Anja redécouvre la cerisaie qu'elle a quittée cinq ans auparavant et dont elle n'a que des souvenirs d'enfant enjolivés sans doute par les récits de sa mère. Exaltation de revoir la maison ancestrale, passé élégiaque, parenté retrouvée, toutes ces images se bousculent en son esprit enfiévré.

³²² Certains linguistes considèrent que le présent est atemporel (il réfère à un présent, un passé ou un futur selon le contexte) et qu'il ne réfère au moment d'énonciation que par défaut. D'autres voient dans le présent, une valeur fondamentale à valeur stylistique.

³²³ S. Freud, « Le thème des trois coffrets », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, opus déjà cité, (292).

La rencontre avec Trofimov lui permet de prendre conscience d'une réalité beaucoup plus nuancée et de renoncer au monde des illusions.

Trofimov, l'éternel et sérieux étudiant, cet homme *qui est au-dessus de l'amour* (*La Cerisaie*, acte 2) vit préoccupé uniquement par l'idée du progrès social.

Trofimov (*Trophe* en grec veut dire nourriture, celle que donne symboliquement un apôtre lorsqu'il délivre son message) est cet homme qui précisément délivre un message à la jeune Anja et l'entraîne au-delà d'elle-même.

Il nous est loisible de croire qu'il a comme Saša (*La Fiancée*) fait partie de ceux qui ont manifesté contre le pouvoir lors de manifestations étudiantes et qu'il a désiré embrasser les idées révolutionnaires qui se répandent comme une traînée de poudre en Russie.³²⁴

Dans le monde d'êtres perdus qu'est la famille d'Anja, il est le confident, le sésame qui donne à la jeune fille la clé d'un autre monde. Par son discours, il enflamme l'âme et l'esprit d'Anja.

Trofimov - L'humanité progresse, perfectionne ses forces. Tout ce qui aujourd'hui nous dépasse sera un 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

³²⁴ P.S.S., *pis'ma*, VIII, 2667, lettre à Suvorin, 4 mars 1899, « Comme partout on parle beaucoup ici des désordres étudiants et on s'indigne du mutisme des journaux. D'après les lettres en provenance de Péterbourg, l'opinion est favorable aux étudiants. Vos lettres sur les désordres n'ont satisfait personne. Il ne peut en être autrement, car on ne peut porter des jugements dans la presse que si on peut toucher les choses du doigt. L'État vous a interdit d'écrire, il interdit de dire la vérité. C'est de l'arbitraire. Or vous dissertez d'une âme légère sur les droits et les prérogatives du gouvernement et c'est ce que j'ai du mal à admettre. Vous parlez du droit de l'État mais sans vous placer du point de vue du droit. Pour l'État, les droits et la justice sont les mêmes que pour toute personne juridique. Si l'État me retire à tort un morceau de terre, je m'adresse au tribunal qui me rétablit dans mes droits. Ne doit-il pas en aller de même quand l'État me donne des coups de cravache ? Ne dois-je pas, en cas de violence de sa part, hurler à la violation de mes droits ? Le concept d'État doit être fondé sur des rapports juridiques définis. Dans le cas contraire, il n'est qu'un épouvantail, une inanité destinée à effrayer les imaginations... »

P.S.S., *pis'ma*, IX, 3335, lettre à Olga Knipper, mars 1901 « J'ai reçu des lettres de Peterburg et de Moscou qui sont plutôt lugubres, je lis avec désespoir tous les journaux. »

P.S.S., *pis'ma*, IX, 3336, lettre à Gor'kij, 18 mars 1901, « J'ai entendu dire qu'à Peterburg et à Moscou, vous aviez bien des soucis. Écrivez-moi de quoi il s'agit ; Je sais si peu de choses au sujet de notre mère patrie, ici je vis en Tatarie, mais je pressens beaucoup de choses. »

F.D. Batjuškov, « Dve vstreči s A.P. Cehovym » in *Solnce Rossii*, 1914, juin, « Dans la conversation Cehov revenait sans cesse aux questions de politique intérieure. Il dissertait sur l'introduction inévitable dans un temps très court, d'une constitution pour la Russie », (144).

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, Petja, 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 la terre un endroit plus beau que notre verger. (XIII, p. 228)

Ainsi, en deux lignes, Anja profère-t-elle deux fois *je* à la première personne et deux fois, au cas oblique, *so mnoj* et *mne* suivi de *kazalos'*, reflet de l'illusion qui l'habitait encore il y a très peu de temps.

Tandis que le premier *je* est spontanément lié au présent négatif (*ne ljublju*) et négatif, précédé du déictique temporel *uže*, le deuxième *je* se rapporte au passé affirmatif (*ljubila*) et associé à la terre (*na zemle*) c'est-à-dire à l'univers tout entier auquel la jeune Anja a associé le jardin dans son imagination.

Le *je* associé au présent est ainsi première prise de conscience de la jeune fille et la mène à une première expérience de la vérité.

Trofimov - Toute la Russie est notre verger. La terre est grande et belle, et il ne manque pas de merveilleux endroits. (Un silence) 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, n par un labeur inouï, soutenu. Comprenez bien cela, Anja. (XIII, pp. 227-228)

Parce qu'il associe dans ses paroles esthétique et éthique, Trofimov ne peut que bouleverser la jeune fille attachée encore au monde des apparences.

Son discours qui assimile le jardin à toute la Russie dont Anja jusqu'à ce jour a ignoré la souffrance, dénonce les méfaits attachés à ce jardin qui en détruisent la beauté.

La tonalité sombre, la parentèle d'Anja, toujours associée à Anja par le pronom possessif *vos* et assimilée au temps de l'*oppression* qui a précédé l'émancipation, alliée au rouge de chaque cerise suggérant le sang des esclaves, entourent Anja d'un spectacle d'apocalypse.

Parce qu'il voit dans chaque arbre, une âme, c'est-à-dire un homme, Trofimov peut opposer *les rêves* des cerisiers aux siens, aux rêves de la Russie, *nous*, à son peuple, *nous*, auquel il appartient ainsi qu'Anja dont les yeux semblent encore fermés, (*Se peut-il que vous n'aperceviez pas, que vous n'entendiez pas*), car il sait à quel point les actions qu'il a entreprises pour modifier les inégalités sociales, se bornent à des discours, (*il n'y a pas à dire, nous n'avons rien fait, pas même, nous ne faisons que philosopher*).

L'esthétique de la cerisaie a été entachée par l'absence d'éthique, tel est le message que Trofimov délivre à Anja et auquel il veut qu'elle adhère, *Comprenez bien cela, Anja*.

Anja.- Notre maison n'est déjà plus à nous depuis longtemps, et je la quitterai, je vous le jure. (acte 2, XIII, p. 227)

À nouveau, le *je* de la jeune fille se fait entendre.

Le verbe de mouvement unidirectionnel, (*je la quitterai, ja uijdu*), est geste qui place la jeune femme hors de l'enceinte physique de la cerisaie alors que la vente n'a pas encore eu lieu. Il est mouvement vers le *dedans* de son âme, processus d'un départ de la conscience, métaphore de la connaissance.

Alors qu'elle n'est encore qu'une enfant, Anja sort à son tour de la caverne dans laquelle elle a vécu jusqu'ici, ses yeux se décillent et ne voient plus les ombres qu'elle prenait pour la réalité. Elle découvre le soleil et peut philosopher.

Parce que *Surpasser tout le mesquin et l'éphémère qui enlèvent la liberté est le but de la vie* (acte 2), il lui faut désormais dresser l'individu face à la majorité, exalter le rêve d'une vie libre ou libérée des contraintes de toutes sortes, affirmer les droits du présent face aux spectres du passé.

Lorsque sa mère pleure doucement sa chère cerisaie vendue, et alors que tous même Lopahin, sont anéantis par le présent si douloureux, Anja la jeune femme ballotée par les événements, ruinée par l'inconsistance maternelle, Anja est espérance, elle est infinitude.

Maman !..., Maman, tu pleures ! Ma chère, ma bonne mère, ma jolie maman, je t'aime...je te bénis. La cerisaie est vendue, c'est vrai, c'est vrai, mais ne pleure pas, maman, tu as de la vie devant toi. Il te reste ta belle âme, ton âme pure !...Viens avec moi, maman, viens. Nous planterons une nouvelle cerisaie, plus belle que celle-ci, tu verras. Et une joie tranquille, profonde, s'étendra sur toi, comme le soleil, le soir. Et tu souriras, maman. Viens, maman, viens !... (acte 3, XIII, p. 241)

Anja désormais tournée vers le futur, (*nasadim, uvidiš', pojmeš', ulybněš'sja, pojdem, pojdem*), associée au *je* que le *nous* intègre dans son paradigme car il est *je + tu*, Anja montre le chemin de la vérité, *ego [sada] uže net, pravda, pravda*, que sa mère se doit d'accomplir si elle veut vivre au lieu de sombrer.

Par son imagination, elle force le temps cyclique dans lequel s'anéantit tragiquement Ljubov' Andrejevna, elle renonce délibérément à la nostalgie et veut reconstruire la vie, (*U tebjā ostalas' žizn'*).

La jeune fille comprend l'essence de la tragédie qui ruine les jours de sa mère, elle a l'intuition de l'erreur de sa mère qui a privilégié sa vie *d'ici-bas* et *d'avant*, elle devine ce que sous-entend le tragique, « tout le tragique de la vie [qui] résulte du heurt entre le fini et l'infini, le temporel et l'éternel, de la divergence qui existe entre l'homme en tant qu'être spirituel et l'homme en tant qu'être naturel, vivant au sein du monde naturel. »³²⁵

Son discours, dont l'intonation se veut consolation, est injonction.

En plaçant ses paroles dans le champ lexical de concepts qui ont affaire avec la philosophie et la spiritualité, *tu as la vie devant toi*, mais surtout *il te reste ta belle âme*,

³²⁵ N. Berdjajev, *Royaume de l'esprit et Royaume de César*, traduction de Sabant, Paris, De la Chaix et Niestlé, 1951, p. 165, (272).

ton âme pure, la jeune fille intériorise son message et lui donne un mouvement d'élévation, *Une joie tranquille, profonde, s'étendra sur toi, comme le soleil, le soir.*

En associant la beauté à l'âme et non plus au jardin, la jeune fille oppose au péché que sa mère pense avoir commis, *Nous avons déjà beaucoup péché* (acte 2), la pureté. Ce n'est plus l'âme qui est vendue mais le jardin, *la cerisaie est vendue*, pour le plus grand bonheur d'Anja, *c'est vrai, c'est vrai*. Ce qui reste et qui est d'importance est ce qu'Anja tient pour essentiel désormais, une âme belle, une âme pure, *cistaja duša*. Le jardin est ainsi rabaissé à la place que Trofimov lui assigne, l'horizontalité, au profit de la verticalité.

Nous avons ainsi devant nous l'image de la jeune femme qui suit la *Weltanschauung* de Tchekov.³²⁶ Son apparence est trompeuse, son évanescence cache une force sans égale, sa douceur et sa fragilité, une intelligence peu commune, une volonté à toute épreuve. Reflet de la beauté du monde, cette jeune femme se lève et marche droit devant, vers l'immensité de l'infini même et surtout lorsque « *la vie lui semble souvent grossière* », (Nina, *La Mouette*, acte 4).

Tournant résolument le dos à son passé, oubliant le présent, elle ne pense plus qu'au futur que l'auteur évoque dans sa poétique par des routes, des sentiers, des voies navigables, des escaliers, des chaînes symboliquement associés à la recherche individuelle de progrès spirituel.

Ainsi la femme prend-elle la route de Moscou (*La Dame au petit chien*), quitte-t-elle la maison où elle est née pour ne plus jamais y revenir et « *prendre des trains de troisième classe où certainement des paysans lui diront des mots désagréables* » (*La Mouette*, acte 4), ainsi part-elle à la ville pour faire des études (*La Fiancée*) ou du théâtre (Katja, *Une histoire ennuyeuse*) et traverse-t-elle un gué pour retourner à la ville

³²⁶ P.S.S., *pis'ma*, III, 579, lettre à Suvorin, 7 janvier 1889, « *Ce que les écrivains issus de l'aristocratie reçoivent gratuitement dès leur naissance, les moins privilégiés doivent le payer de leur jeunesse. Essayez de faire le récit d'un jeune homme, le fils d'un serf, autrefois épicière, choriste à l'église, écolier puis étudiant, éduqué dans le respect que l'on doit à ceux qui sont d'un rang plus élevé, baisant la main des popes, véhiculant les idées appartenant à d'autres, et devant dire merci pour chaque bouchée de pain, donnant des leçons pour subsister, courant sans caoutchoucs, torturant les animaux, heureux de dîner dans de riches maisons de ses amis, suffisamment hypocrite sans raison devant Dieu et les hommes pour connaître son insignifiance, écrivez l'histoire de ce jeune homme qui à chaque minute de sa vie, a soutiré de son sang, les gouttes d'esclave qui y étaient, et qui un beau matin, a trouvé dans le liquide qui coulait dans ses veines, non plus le sang d'un esclave mais celui d'un être humain.* »

où elle gagne sa vie (Marija Vasilevna, *En chariot*). Ainsi escalade-t-elle une échelle avant de découvrir le mystère d'amour (Natal'ja, *Dans la nuit de Noël*, Kleopatra, *Ma Vie*), admire-t-elle un sentier qu'elle croit avoir déjà emprunté et dont le dessin se perd dans un tableau (Julja, *Trois années*). En suivant le chemin, elle quitte un lieu d'asservissement (Ol'ga, *Les Paysans*), elle rêve de liberté (Marija, *Les Paysans*), elle meurt en trouvant sa vérité (Mašen'ka), elle chante (Lipa, *Dans la combe*) et pleure (Vasilisa, *L'étudiant*).

La nature l'entoure de son immensité infinie, elle la plonge dans le mystère insondable qui entoure sa création, elle la protège et la fait participer à cette création quand tout espoir semble vain.

C'est pendant la tempête de neige que Raïsa acquiert une force de résistance à l'emprisonnement jusqu'alors insoupçonnée (*La Sorcière*).

C'est sous la voûte étoilée que Lipa se reprend après la mort de son enfant. Là, quelque part dans la campagne, la jeune femme écoute le silence céleste et sans le savoir insère sa vie dans le cosmos (*Dans la combe*)

C'est à la clarté de la lune que Nina (*La Mouette*) et Kleopatra (*Ma Vie*) naissent à la vie. C'est sous l'infini du ciel que Julja (*Trois Années*) et Maša (*La Mouette*) découvrent la foi en la vie et qu'Ol'ga donne espoir à ses deux soeurs. (*Les Trois Sœurs*).

C'est «un ciel tout en diamants [que] verra Sonja, ce sont les anges [qu'elle] entendra » (*Oncle Vanja*, acte 4).

C'est vers ce même ciel que se tournent Gurov et Anna (*La Dame au petit chien*) lorsqu'accoudés à la fenêtre, ils s'abîment dans la contemplation de sa profondeur infinie tandis qu'ils savent que pour leur amour, le plus difficile commence.

Le ciel, seule vision que la femme avait de l'univers quand elle était enfermée dans la maison-cloître où les murs se dressaient pour la protéger de toute influence, le ciel vers lequel se tournaient ses pensées, lui révèle l'infinité, l'éternité. Hiérophanie inépuisable, le ciel est ainsi à la jeune femme, vérité, beauté et liberté.

Les jeunes paysannes s'adressent, elles aussi, au ciel, *carstvo nebesnoe*, lorsqu'elles cherchent une réponse au sort qui leur est fait, *Devant toutes Lipa marchait en chantant d'une voix flûtée et elle regardait vers le ciel*.

Chaque femme se trouvant ainsi au sein de la nature est en chemin.

Cette voie empruntée n'est plus alors simple exode vers une terre promise, un endroit géographiquement localisé, il n'est pas emplacement dont l'horizontalité serait topographiquement définie, il est quête de la verticalité, il est ascèse et conduit à la connaissance et à la transcendance. Il dépasse le *topos*, les pesanteurs de l'histoire, la fixité des conventions humaines, il est aventure. Il est métaphore supérieure de l'existence humaine avec ses rites de passage du non-être à l'être, il est dépassement ontologique.

Passage d'une situation existentielle à une autre, cet exode induit une modification du statut social, l'arrivée d'un vocabulaire nouveau, d'une langue nouvelle, les verbes *vouloir*, *aimer*, *vivre* se bousculent dans l'esprit de la femme, le *je* recouvre un espace sans fin, un temps sans *telos*.

La femme tchékhovienne qui vit dans cette lumière est une itinérante. Elle est sur les routes, surgissant brusquement et vite disparue.

Depuis mon arrivée, je suis toujours venue ici, près du lac...J'ai été maintes fois près de votre maison sans me décider à entrer. Il fait bon ici, c'est chaud, c'est confortable...Entendez-vous le vent ? Il y a cette phrase chez Turgenev : « Heureux celui qui, en de pareilles nuits, est assis chez lui sous un toit ! »³²⁷ Je suis une mouette...Non, ce n'est pas ce que je veux dire. Que voulais-je dire ? Ah ! oui... Turgenev : « Et que Dieu aide tous ceux qui errent sans abri »... À présent depuis que je suis ici, je vais toujours à pied ; je marche sans cesse. (La Mouette, acte 4, XIII, p. 57)

Pas de sol, pas de patrie, cette femme rompt toutes les attaches. Plus de repères fixes, plus de normalité. Elle va à pied, en équipage, en train de troisième classe. Son espace est alors déroulement.

En mettant en route la femme qui sort de l'ombre, Cehov met l'accent sur le caractère hasardeux de sa vie, sur l'importance des événements qui prévalent sur la fixité des conventions humaines.

La femme est alors perçue non pas dans une fuite mais dans un mouvement lorsque sa vérité lui a été révélée dans le bris des apparences, au tournant d'une route,

³²⁷ I. Turgenev, Extrait du roman de *Rudin* (1856), (344).

sur le vif d'un étonnement, elle est grâce. Nina (*La Mouette*), Nadja (*La Fiancée*), Julja (*Trois années*), Anna (*La Dame au petit chien*), Lipa (*Dans la combe*), Marija Vasiljevna (*En chariot*), Nataľ'ja (*Dans la nuit de Noël*), Anja (*La Cerisaie*) en sont la représentation.

Parce que son chemin la pousse hors de cette maison natale, la femme devient une exilée, un oiseau qui ne sait où se poser, et ce n'est pas par inadvertance que Nina se donne trois fois le qualificatif de mouette.

En comparant Nina à une mouette, Lipa à une alouette (*Dans la combe*), Gurov et Anna (*La Dame au petit chien*) à deux oiseaux migrants, le mâle et la femelle, qu'on aurait capturés et forcés à vivre dans deux cages différentes, en faisant dire à Maša (*Les Trois Sœurs*) que les cigognes, les cygnes ou les oies sont heureux,³²⁸ Cehov pare la femme du symbole de l'oiseau, celui de l'infini. Il lui donne la dimension du ciel, il offre un visage à l'azur. Cette expérience s'illustre de façon particulièrement éloquente dans l'œuvre de Cehov par une multitude de symboles ascensionnels qui dans sa poésie représentent la montée de la vie, l'évolution graduelle de la femme vers les hauteurs, sa projection vers le ciel.

Dans la poésie de l'auteur,

la présence répétée d'oiseaux et d'ailer, (*hier, il est arrivé quelque chose, c'est comme si j'avais senti des ailes dans mon dos*, Irina, *Les Trois Sœurs*, acte 4),

d'étoiles, (*nous verrons le ciel tout en diamant*, Sonja, *Oncle Vanja*, acte 4), permet de mettre en évidence l'envie de légèreté qui parcourt l'œuvre mais surtout une nécessité impérieuse d'évasion. La femme ne voyage pas alors seulement dans l'espace et le temps, elle voyage par l'esprit matérialisé par un élan vers le haut rehaussé par l'emploi répété de déictiques spatiaux, *en haut, plus haut, haut*, (*vverh, vyše, vysokij*), de substantifs, *la hauteur*, (*vysota*), renforcés par les images hautement symboliques de

³²⁸ Au-delà de la croyance populaire qui dit que ces oiseaux migrants, sont ceux qui apportent les enfants, car leur retour correspond au réveil de la nature, les cigognes sont des oiseaux destructeurs de serpents, ils sont donc des adversaires du mal, des animaux anti-sataniques et en conséquence des symboles du Christ.

De la Grèce ancienne à la Sibérie, un vaste ensemble de mythes célèbre le cygne, oiseau immaculé, dont la blancheur, la puissance et la grâce font une vivante épiphanie de la lumière.

Dans la tradition celtique, l'oie comme le cygne, est la messagère de l'autre monde. En Russie, en Asie Centrale, le terme d'oie est utilisé métaphoriquement pour désigner la femme désirée, in *Dictionnaire des Symboles*, opus déjà cité, (286).

l'échelle (*Dans la nuit de Noël*), de l'arbre (*La Fiancée, Ma Vie, La Cerisaie, Les Trois Soeurs*) et de la montagne (*Dans la combe, Le Duel*).

Aussi étrange que cela puisse paraître, celle que l'usage a contrainte à l'ombre, fournit dans l'œuvre de Cehov, la plus étonnante figure de la mobilité et la fiction tchékhovienne renvoie la femme entre ciel et terre, déliée du monde et d'elle-même, elle lui fait partager l'itinérance intérieure.

L'écrivain agit alors dans la subversion et opère le retournement de la convention. Il inverse les catégories établies depuis l'origine de toute l'histoire humaine qui met la femme sous le pouvoir de l'homme.

Il sait qu'un être se mesure à son courage et à ses lucides passions, il sait que tout le reste est chimère, il a compris qu'il se considère selon la justice, c'est-à-dire selon son mérite. Dans les textes où la femme sort de la captivité imposée, où elle trouve son chemin, on est ainsi frappé par l'esprit d'entreprise dont elle témoigne, l'audace lucide qui la conduit, l'obstination et la qualité de son intelligence, on est émerveillé de la voir se conduire librement.

Elle fait, dans un mouvement de kénose, le vide en elle, elle se dépouille et peut enfin s'ouvrir au mystère qui désormais l'habite. Elle passe ainsi de la fourberie à l'amour, de la douleur à l'espérance, du fini à l'infini qui l'entraîne dans l'inconnu.

L'infini contient l'inconnu, comme l'inconnu contient l'infini.³²⁹

Mûrie, dépossédée, chassée, la jeune femme meurt à l'orgueil, à la suffisance, à la richesse, à tout ce qui est basement matériel.

Elle fait une quête de soi et, pour ce faire, délaisse l'horizontalité au profit d'une dimension verticale, elle abandonne le superficiel pour une ascension intérieure qui la mène à la transcendance. Son Golgotha, passage obligé pour arriver au salut, à la révélation, la fait entrer dans une existence nouvelle et privilégiée, il ne s'agit plus alors de l'opposition *byt/bytje* mais de la sublimation du *bytje* en un *inobytje*, existence nouvelle et privilégiée, vie seconde, espérance, optimisme.

³²⁹ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand silence*, collection Répliques, Arles, Acte Sud, 1997, (314 bis).

Ainsi, lorsque la femme s'oppose au malheur d'être née femme, à la désespérance de l'attente de l'amour, au *diktat* de la société lorsqu'elle tend son être à surpasser le destin qu'on veut lui imposer, il lui faut franchir la barrière du monde créé, car l'essentiel à atteindre est de l'autre côté de l'être, au-delà de soi-même. Il lui faut dépasser le mensonge, le matérialisme, la facilité, l'enfer du monde frelaté pour aller vers l'intériorité, le monde des âmes.

On comprend mieux alors l'extrême concision figurative dans la représentation littéraire de la femme, on découvre l'exigence de mystère qui se manifeste au plus haut point dès lors qu'il s'agit d'elle dans l'oeuvre de Tchekov, on devine les raisons qui poussent l'écrivain à attacher si peu d'importance à l'apparence de cet être faisant affleurer ainsi la signification intérieure et dépasser la simple image par-delà chaque histoire.

Alors qu'on s'étonnait de cette absence d'extériorité, on est maintenant comblée d'avoir été privée des traits référentiels du personnage-femme qui privilégient *in fine* le domaine de son discours.

On saisit alors toute la profondeur où ce personnage pourtant tout juste esquissé nous entraîne par une réflexion métaphysique, vers le royaume de la perte et de la culpabilité, au-delà des terres mythiques du paraître et de l'être.

On n'aperçoit pas de pont capable de relier deux conceptions si contradictoires, le tragique individuel de la femme avec cet espoir insensé d'un bonheur futur dans sa vérité intérieure.

Et pourtant,

Un moment de la vie pris en lui-même devient lorsqu'on entre dans sa profondeur, une porte vers l'infini.

C'est en ces termes que l'écrivain symboliste russe André Belyj définit l'art de Tchekov et s'inscrit en totale opposition avec les critiques de son époque qui ne voyaient en l'auteur qu'un chantre de l'immobilisme, du pessimisme.³³⁰

³³⁰ A. Belyj, texte publié dans *Arabesques, Arabeski*, 1911, traduit par A. Radiguet dans la revue *Silex* n° 16, Grenoble, 1980, (24)..

La formule *Prolët v Vecnost'*, en d'autres termes, *Envol pour l'Éternité*, qu'il partage avec Nikolaj Berdjajev, c'est-à-dire «*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* » nous semble particulièrement éclairante en ce qui concerne la jeune femme dont nous avons accompagné le destin par notre réflexion.

Un *Envol pour l'Éternité* englobant le passé, le présent et le futur, 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 Cehov se réclame tout au long de ses écrits car il est le seul chemin possible.

CONCLUSION

Témoigner de l'image de la femme dans l'œuvre de Cehov fut le but de ce travail, chercher le *pourquoi* et le *comment* de la représentation dans la création littéraire de ces êtres sans apparente corporéité, sans grande importance au premier regard, fut un chemin de recherche particulièrement intéressant et il est une possible réponse à notre interrogation initiale, une nouvelle lecture d'une œuvre classée un peu vite comme profondément pessimiste.

Dans l'ampleur du *corpus* nous est en effet apparu en filigrane mais avec une constance sans faille, un cheminement du mystère de la vie qui n'apporte pas de réponse de la part de l'auteur mais va à l'encontre de tous ceux qui n'eurent de cesse à dire ou écrire que Cehov est un tueur d'espoir, un « fabricant » d'êtres crépusculaires, « malchanceux » dont la russité élégiaque nous émeut artificiellement, un homme « indifférent au bien et au mal ». ³³¹

Notre intuition initiale qui concernait le personnage féminin dans l'œuvre de Cehov, s'est ainsi trouvée confortée plus souvent encore que nous pouvions le supposer au début de notre recherche.

Une certaine femme semble ainsi repousser au loin la représentation cliché de l'auteur, un poète du « vide », du « pessimisme », de « l'indifférence », de « l'ennui », du « morbide », et de la « déstructuration », thèses chères au mouvement décadent et aux philosophes du XX^{ème} siècle³³².

³³² Pour Z. Gippius et Merežkovskij, Cehov se résume, rappelons-le, au « *byt bez bytija* », pour Innokentij Annenskij, Cehov ne serait « *qu'une palissade de planches grises en face des chênes puissants que sont Tolstoj et Dostojevskij* ».

Jour après jour, il nous est devenu évidence que Cehov voulait «tuer» non pas l'espoir mais les illusions. Se dressant contre tout ce qui ressemble de près ou de loin à un attachement au mensonge, il est le témoin de la difficulté à atteindre la vérité qui n'est cependant pas un idéal de vie transposable à tous car il ne relève que du domaine purement individuel.

Nous avons remarqué que sont constamment posées dans l'œuvre les questions sur le devenir, l'attitude que l'on croit devoir avoir devant la vie, cette vie qui n'est jamais celle que l'on attendait et avec laquelle il faut composer si l'on veut continuer plus avant. C'est donc expérience tout autant existentielle qu'essentielle que l'auteur fait partager à ses personnages.

Leur étude nous a permis d'arriver à la conclusion que cette voie semble plus particulièrement être celle de la femme lorsqu'elle se trouve confrontée à l'amour, à la mort et à la solitude. La société nouvelle, le capitalisme, nouveau Veau d'Or devant qui tous s'empressent de s'agenouiller, peut-être parce qu'il s'agit d'une question de survie, a bousculé l'homme, l'a obligé à se réduire à ce qu'il ne voulait pas être, un être sans âme forcé à gagner sa vie à la sueur de son front.

Poussé dans ses retranchements par la femme qui s'est découvert soudain des ailes, l'homme se trouve désespéré devant la société civile et incapable de se prendre en main, fuyant toujours plus loin pour mieux sombrer. Pour cela, il use, dans l'œuvre de Cehov, de tous les subterfuges mis à sa disposition, véritables narcotiques qui l'enfoncent plus avant sans que quiconque puisse y porter remède.

Bien que l'auteur donne à voir, avec constance et détermination, des portraits de femmes qui ne se battent pas au-delà de ce que l'époque historique permet de faire, force est de constater que, dès les débuts littéraires de Cehov, il existe tout autant dans son œuvre, une représentation de femmes malheureuses d'être dans l'ombre, de subir le chaos où la vie les jetées et de voir la destruction de leurs rêves sans l'espérance d'accéder à un bonheur individuel. On les voit prêtes à souffrir davantage encore pour quitter ce monde qui leur est insupportable, et se laisser guider par une étoile qui les mènera à la lumière.

La femme qui choisit cette voie se trouve désormais devant la vastitude de sa liberté intérieure, et l'expression de cette visée du discours poétique de Cehov se réalise dans l'image de l'infini et de l'immensité qui est le royaume de la personne, un au-delà

hors de toutes les limites, là où s'ouvre le mystère d'un nouveau cadre hors du temps et de l'espace et dont le signe est la transcendance.

C'est le jeu de la réflexion, de la décision et de l'intention, symbole de vie première, vie seconde, vie tierce, celle qui vient après la *catharsis*. Par vie première, il faut entendre les moments où l'âme est encore envahie par les forces du mal (*prostranstvo zla*), non pas méchanceté pure mais indécision, stagnation et donc mort psychologique, et par vie seconde, les moments d'incertitude, d'avancées et de reculées, de chutes et de montées qu'il lui faut traverser avant de sortir du chaos. Par vie tierce, il nous faut voir l'instant où l'âme de cette femme, peut, après bien des souffrances, trouver sa vérité, aller de l'avant pour trouver son salut (*prostranstvo spacenia*).

Cette jeune femme possède seule, la difficile science de renoncer, de quitter ce qui pèse, ce qui trouble, d'aller de l'avant, toujours... Elle traverse toute l'œuvre de sa démarche aérienne et sûre. Silhouette pensive, vêtue de blanc, elle est une âme miraculeusement libre parce qu'elle s'est libérée.

Comment ne pas être ému par le testament littéraire de cet être jeune, malade à en mourir, épuisé par la phtysie, à qui il n'est laissé que peu d'années à vivre encore, ce dont il est certainement persuadé, bien qu'il le nie ?

Comment ne pas se poser de question, la terrible question de cette œuvre écrite par un homme qui place tant de résolution dans l'esprit de la femme, alors que l'on discute encore et toujours dans les salons entre tenants ou non de l'émancipation ? Et, surtout, comment ne pas s'apercevoir que les portraits de femmes les plus saisissants, les plus dérangeants sur le questionnement de l'Homme, sur le rôle existentiel qu'il a à jouer, reposent sur les épaules d'une femme jeune, très jeune, à la frontière de ce qui est pour nous, enfance, qui face à des circonstances historiques exceptionnelles, fait reconnaître sa dignité de personne humaine dans son unicité, son intégralité et sa spécificité.

Il est vrai que l'on peut nous rétorquer que nous ne saurons rien de l'authenticité de sa démarche, c'est vrai. Le problème ne nous semble pas relever de cette seule valeur.

La jeune femme que Tchekov donne à voir, celle qui parvient à la liberté, n'est pas seulement une femme émancipée historiquement et socialement, ce qui ferait d'elle un

« *novyj celovek* » en totale position d'altérité avec l'homme. Elle n'est pas non plus une sainte confite en dévotion. Elle est la femme d'une révolution psychique et cosmique qui suit ce qui lui sert désormais de *credo*, brave les interdits et surmonte le vertige fait de transgression et de peur dans lequel elle pouvait aussi bien se détruire que se surpasser.

La représentation de la femme dans l'œuvre de Cehov s'éloigne ainsi des archétypes qui nous sont proposés jusqu'alors par la littérature russe. L'aveu même de la difficulté de l'auteur à représenter précisément cette femme en est le symbole. Lorsque que Cehov déclare non sans humour à Suvorin, « *qu'il est plus facile d'écrire sur Socrate que sur une demoiselle ou sur une cuisinière* », sa boutade en dit long sur le difficile métier d'écrivain qui ne veut pas tomber dans les pièges communément répandus dans la littérature dès lors qu'on disserte sur les femmes.³³³

L'image de la femme dans l'œuvre de Cehov, et c'est la découverte de ce travail, est un être emblème, une femme qui refuse tous les clichés chers à l'époque dès lors qu'il s'agit d'elle, s'émancipe de la tradition réaliste pour qui elle reste l'incarnation d'un idéal d'excellence et de pureté morale ainsi que de celle de Tolstoï vieillissant pour qui elle n'est que la tentatrice, la pécheresse, le mal en personne.

La femme telle qu'elle nous apparaît dans l'œuvre de Cehov, suit une troisième voie. Dans un subtil clair-obscur, l'auteur scrute pour le mettre en évidence, le monde intérieur qui seul laisse éclater la complexité du personnage féminin dans son cheminement psychologique et philosophique. La vision minutieuse de Cehov se fait allégorique, elle occulte le visible et métamorphose l'individu étouffé par divers procédés de rabaissement, en un signe exégétique de l'accomplissement de la liberté humaine dans sa réalité existentielle.

Dans l'image de la femme résident enfin l'originalité de la poétique tchékhovienne et l'expression d'une époque qui, d'un côté, brise insidieusement la femme mais de l'autre, « l'émancipe », dessinant au-delà de toute régression et de toute apparence, une esthétique nouvelle.

La femme n'est pas alors créée *ex nihilo* mais *ex novo*, elle est un personnage passionnant, envoûtant, inexplicablement vivant.

P.S.S., *pis'ma*, VIII, 2655, lettre à Suvorin, 2 janvier 1894.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

A. Œuvres de Cehov

1. *Polnoe Sobranie Socinenij i pisem v 30 tomach, pis'ma v 12 tomach*, Moskva, Isdatel'stvo « Nauka », 1973-1983. Cette édition sera notre référence tout au long de notre étude. Les références à cette édition sont constituées des italiques *P.S.S.* suivies du titre du récit ou de la pièce en français puis du titre original, de sa date et de l'édition de parution.

Lorsqu'il s'agit des lettres, la mention *pis'ma* suit les italiques *P.S.S.*, le numéro du tome où elles figurent est donné en chiffres romains, le numéro attribué à chaque lettre est donné en chiffres arabes suivis du nom du correspondant auquel la lettre est adressée et de la date d'écriture.

Toutes les traductions des textes sont de nous, sauf exceptions qui sont mentionnées.

2. *Polnoe Sobranie Socinenij v 12 tomach, pis'ma* 1893-1904, Moskva, Isdatel'stvo Xudožestvennaja Literatura, 1982

3. *Žalobnaja Kniga i drugie rasskazy*, Jumoristicskaja Proza, Azbuka, Sankt-Peterburg, octobre 1996

4. *Œuvres complètes* (Œuvres 18 volumes, Correspondance, 2 volumes, Paris, Plon, traduction Denis Roche, 1922-1934.

5. *Œuvres complètes* (21 volumes), sous la direction de J. Pérus, Paris, Editeurs français réunis, 1952-1971

6. *Œuvres en 3 volumes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1967-1971, Introduction et notes de Cl. Frioux, traduit par Elsa Triolet, théâtre, et M. Durand, A. Radiguet, E. Parayre, récits, révision de Lily Denis

7. *Théâtre*, Paris, Collection Bouquins, 1996, traduit par Denis Roche et Anne Coldéfy-Faucard

8. *Nouvelles*, Paris, Collection La Pochothèque, 1996, traduit par Vladimir Volkoff

9. *Contes humoristiques*, Paris, Messidor, 1987, sous la direction de Jean Pérus, traduit par Madeleine Durand et Edouard Parayre

10. *L'Ile de Sakhaline*, Grenoble, Editions Cent pages, 1995, traduit par Lily Denis

11. *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1991, traduit par Denis Roche et Anne Cauldéfy-Faucard

12. Anton Tchekhov, *Conseils à un écrivain*, Monaco, Editions du Rocher, Anatolia, 2004, choix de textes présenté par Piero Brunello, traduit du russe par Marianne Gourg

13. Anton Tchekhov, *Premières Nouvelles*, Paris, « Domaine étranger », dirigé par Jean-Claude Zylberstein, traduit du russe par Madeleine Durand avec la collaboration de E. Lotar, Wladimir Pozner et André Radiguet, 2004.

B. Monographies consacrées à Cehov

En russe

14. AFANAS'EV E., *Tvorcestvo A.P.Cehova : ironiceskij modus*, [La création d'A.P.Cehov ou l'ironie], K.S. Ucindlogo, 1997.
15. AVILOVA Lida, *A.P.Cehov v moej žizni*, Cehov v vospominanijah sovremennikov, [A.P. Cehov dans ma vie, Cehov dans les souvenirs de ses contemporains], Moskva, Hudožestvennaja Literatura », 1954
16. BALABANOVIC E., *Cehov i Cajkovskij*, Moskva, Moskovskij Rabocij, 1970
17. BELKIN A.A., *Citaja Dostojevskogo I Cehova, Stat'i i raz bory*, [Lectures de Dostoïevski et de Cehov, études et analyses], Moskva, 1973.
18. BERDNIKOV G., *Cehov dramaturg*, Moskva , Iskusstvo, 1972
19. BERDNIKOV G., *A.P.Cehov*, Rostov-na-Donu, Feniks, 1997
20. BIALYJ G., *Cehov i russkij realizm*, Leningrad, 1981
21. BRODSKAJA G., *Alekseev-Stanislavskij, Cehov i drugie Višnevosadskaja Epopeja*, [Alekseev-Stanislavskij, Cehov et les autres pris dans la tourmente de La Cerisaie], Moskva, Agraf, 2000
22. BUNIN Ivan, *O Cehove*, New York, izdatel'stvo imeni Cehova, 1955
23. BJELYJ Andrej, *Putešestvie k Cehovu*, [Un voyage vers Cehov], Moskva, Škola Press, reprint, 1996
24. BJELYJ Andrej, *Arabeski*, [Arabesques], Moskva, 1911
25. BUSKOV Jurij Aleksandrovic, *Tajny ljubvi ili « Kukuza duši moej » : perepiska A.P. Cehova s sovremennikami*, Moskva, Družba narodov, 2001
26. CEHOV Mihajl, *Vokrug Cehova, vstreci i vpečatlenija*, [Autour de Cehov, rencontres et impressions] Moskovskij Rabocij, 1960
27. CEHOVA Mari'ja Pavlona, *Iz dalekogo prošlogo*, [Souvenirs d'un passé lointain], Moskva, Hudožestvennaja Literatura, 1960
28. CUDAKOV A., *Poëtika Cehova*, [La poétique de Cehov], Moskva, Nauka , 1971
29. DERMAN A., *O Materstve Cehova*, [La maîtrise de Cehov], Moskva, Sovetskij pisatel', 1959
30. ERMILOV V., *Cehov*, Moskva, Russkij Pisatel', 1951
31. GIPPIUS Zinaida, *Blagouhanie sedin, Putešestvie k Cehovu*, [Le gris entêtant, voyage vers Cehov], Moskva, Škola Press, 1996
32. GITOVIC N.I., *Letopis' žizni i tvorcestva A.P. Cehova*, [Chronique de la vie et de l'oeuvre de Cehov], Moskva, Hudožestvennaja Literatura, 1955
33. GITOVIC I FEDOROVA, *Cehov v vospominanijah sovremennikov*, [Cehov dans les souvenirs de ses contemporains], Moskva, Hudožestvennaja Literatura, 1954
34. GOR'KIJ Maxim, *A.P. Cehov, Cehov v vospominanijah sovremennikov*, Moskva, Hudožestvennaja Literatura, 1954

35. GROMOV M., *Cehov*, Moskva, Molodaja Gvardja, 1993
36. GROMOVA -OPUL'SKAJA ET GITOVIC, *Letopis' žizni i tvorcestva A.P.Cehova*, tom pervyj, 1860-1888, Moskva, Rossijskaja Akademija Nauk, Institut mirovoj literatury im. A.M.Gor'kogo, Nasledie, 2000
37. GROMOVA -OPUL'SKAJA ET GITOVIC, *Letopis' žizni i tvorcestva A.P.Cehova*, tom vtoroj, 1889-aprel' 1891, Moskva, Rossijskaja akademija nauk, Institut mirovoj literatury im. A.M.Gor'kogo, Institut mirovoj Literatury RAN, 2004
38. KATAEV V.B., *Proza Cehova: problemy interpretacii*, [*La prose de Cehov: problèmes d'interprétation*], Moskva, Izdatel'stvo moskovskogo universiteta, 1979
39. KATAEV V.B., *Složnost' prostoty, rasskazy i p'jesy Cehova*, [*Complexité de la simplicité, les récits et les pièces de Cehov*], Moskva, Izdatel'stvo moskovskogo universiteta, 1998
40. KATAEV V.B., *Cehov Plius, predšestvenniki, sovremeniki, preemniki*, Moskva, Izdatel'stvo Rossijskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta jaziki slavjanskoj kul'tury, 2003
41. KHODASEVIC Vladislav, *O Cehove*, Moskva, Škola Press, reprint, 1996
42. KNIPPER-CEHOVA O.L., *O A.P. Cehove*, Cehov v vospominannijaj sovremennikov, Moskva, Hudožestvennaja Literatura, 1954
43. KUZICEVA A.P., *Vaš Cehov*, Moskva, Soglasie, 2000
44. LINKOV V.JA., *Skepticizm i vera Cehova*, [*Le scepticisme et la foi de Cehov*], Moskva, Izdatel'stvo moskovskogo universiteta, 1995
45. MARTYNBOVA L.A., *Problema prekrasnogo v hudožestvennom mire A.P. Cehova-dramaturga*, Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk, Moskva, 1997
46. MEREŽKOVSKIJ Dimitri, *Cehov kak bytopisatel'*, [*Cehov, écrivain du byt' russe*], Moskva, Putešestvie k Cehovu, reprint, 1996
47. MIRSKIJ M.B., *Doktor Cehov*, Moskva, Nauka, 2003
48. OPUL'SKAJA L., PAPERNYJ Z., ŠATALOV S., *Cehov i ego vremja*, [*Cehov et son temps*], reprint, Moskva, 1977
49. OPUL'SKAJA L., PAPERNYJ Z., ŠATALOV S., *V tvorčeskoj laboratorii Cehova*, [*Dans le laboratoire de l'oeuvre de Cehov*], reprint, Moskva, 1974
50. OPUL'SKAJA L., PAPERNYJ Z., ŠATALOV S., *Cehov i Tolstoj*, Moskva, 1980
51. PAPERNYJ Zinovij, *Strelka iskusstva*, [*La pointe de l'art*], Moscou, 1986
52. PAPERNYJ Zinovij, *Tajna Sija, Liubov' y Cehova*, [*Ce secret, l'amour chez Cehov*], Moskva, B.S.G.-Press, 2002
53. POLOTSKAJA E., *Dviženje xudožestvennoj mysli*, [*Le mouvement de la pensée artistique*], Moskva, 1979
54. POLOTSKAJA E., *Puti cehovskih geroev*, [*Les chemins des héros tchékhoviens*], Moskva, 1983
55. POLOTSKAJA E., *O Poètike Cehova*, Moskva, Rossijskaja akademija nauk, Institut mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo, 2000

56. POLOTSKAJA E., « Vyšnevyy Sad », *Žizn' vo vremeni*, [“La Cerisaie”, *La vie à une certaine époque*], Moskva, Rossijskaja akademija nauk, Nauka, 2003
57. PRUTSKOV V., *Cehov i Levitan*, Moskva, izdatel'stvo Tret'jakovskoj galerei, 1948
58. ROGOSKAJA-SOLOLOVA Marianna, *Poslednij sad*, [Le dernier jardin], Graa, 2000
59. ROZOVSKIJ Mark, *K Cehovu*, Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 2003
60. ŠCUKIN S.N., *Cehov v vospominanjah sovremennikov*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, Moskva, 1954
61. SENDEROVIC S., *Cehov – S glazu na glaz, istoria odnoj oteržimosti A.P.Cehova*, [Cehov entre quatre yeux, *histoire d'une obsession*], St Petersburg, Dimitrij Bulanin, 1994
62. ŠESTOV L., *Tvorcestvo iz nicego*, [La création venue de rien], (A.P. Cehov), Voprosy žizni, Putešestvie k Cehovu, Moskva, Škola Press 103051, reprint 1996
63. ŠKLOVSKIJ Viktor, *Zametki o proze russkih klassikov*, [Remarques sur la prose des classiques russes], o prozvedenijax Puškina, Gogolja, Lermontova, Turgeneva, Goncarova, Tolstogo, Cehova, Moskva, Sovetskij pisatel', 1955
64. SOBENNIKOV A., *Hudožestvennyj simvol v dramaturgii A. P. Cehova*, [Symbole artistique dans la dramaturgie d'A.P.Cehov], Irkutsk, 1989
65. STANISLAVSKIJ K.S., *A.P. Cehov v moskovskom hudožestvennoom teatre*, [A.P. Cehov et le Théâtre d'Art de Moscou], Moskva, 1948
66. TAMARLI Galina Il'inicka, *Poëtika dramaturgii A.P.Cehova*, Rostov, Izd. rostovkogo universiteta, 1994
67. TKACENKO Marina, *Vse geroj A.P.Cehova, Vsja Rossija*, [Tous les héros d'A.P.Cehov, la Russie toute entière], Moskva, Linia Grafic, izd. Aleksej Gus'kov, 2004
68. TOLSTAJA Elena, *Poëtika razdraženija*, (Cehov v konce 1880 – nacale 1890-x godov) [La poétique de l'irritation, (Cehov de la fin des années quatre-vingt au début des années quatre vingt-dix)], Moskva, 2002
69. TURBIN V.H., *Nezadolgo do Vodoleja*, [Peu avant le Verseau], Moskva, Radiks, 1994
70. VERESAEV V.V., *A.P.Cehov*, Cehov v vospominanjah sovremennikov, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1954, pp. 526-528
71. ZAJCEV Boris, *Cehov*, New York, Literaturnaja bibliografija izdatel'stvo imeni Cehova, reprint 1954
72. ZAMJATIN Evguenij, *Cehov*, in Putešestvie k Cehovu, Moskva, Škola Press, reprint 1996

En Français

73. Magazine littéraire, n° 299, *dossier Tchekhov*, mai 1992
74. Silex n° 16, *A. Tchekhov*, Grenoble, 1980
75. Tchekhov, *Théâtre en Europe*, n° 2, Théâtre de l'Europe, 1984
76. ALEXANDRE Aimée, *A la Recherche de Tchekhov*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1971

77. ARAMBOURON Bernard, *L'anti-héros dans trois nouvelles de Tchekhov : Une histoire ennuyeuse, La Dame au petit chien, La Fiancée, et dans le roman d'Italo Svevo, La conscience de Zéno*, MF, 1995
78. BANSEL Roselyne, *L'énigme Tchekhov : de la liberté dans l'œuvre de Tchekhov et dans ses nouvelles en particulier*, Paris, IEP, 1995
79. BANU Georges, *Notre Théâtre La Cerisaie*, Cahier de spectateur, Arles, Actes Sud, 1999
80. BONAMOUR J., *Tchekhov*, Paris, Robert Laffont, 1996
81. CELLI Rose, *L'art de Tchekhov*, Paris, Del Duca, 1958
82. CHESTOV L., *L'homme pris au piège : Pouchkine – Tolstoï – Tchekhov*. Paris, 1966, traduit par S. Luneau
83. EHRENBURG Ilya, *A la rencontre de Tchekhov*, Paris, Les Editions John Didier, 1962, traduit par Edouard Bobrowski et Victor Galande
84. GILLES Daniel, *Tchekhov ou le spectateur désenchanté*, Paris, Julliard, 1967
85. GOURFINKEL Nina, *Tchekhov, chroniqueur de la vie théâtrale*, Paris, Seghers, 1966
86. GOURVICH, I.A., *La prose de Tchekhov, l'homme et la réalité*, Chud. Literatura, 1970
87. GRENIER Roger, *Regardez la neige qui tombe : impressions de Tchekhov*, Paris, 1997
88. HAMON-SIJEROLS, *Anton Pavlovitch Tchekhov, « La Cerisaie »*, Paris, 1993
89. HRISTIC Jovan, *Le théâtre de Tchekhov*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982, traduit du serbo-croate par Harita et Francis Wybrands
90. LAFFITTE Sophie, *Tchekhov par lui-même*, Paris, Seuil, 1955
91. LAFFITTE Sophie, *Tchekhov*, Paris, Hachette, 1963
92. LAVILLE Pierre, *Tempête sur le pays d'Égypte : aventures d'un jeune médecin d'après la vie et l'œuvre d'Anton Tchekhov et de Mixajl Boulgakov*, Papiers Acte Sud, 1991
93. LUX Veronika, *A. P. Tchekhov, spectateur désenchanté*, Paris, IEP, 1990
94. MANN Erika, *La dernière année, Thomas Mann, Esquisse de ma vie – Essai sur Kleist – Essai sur Tchekhov*, Paris, NRF, Gallimard, 1967, traduit de l'allemand par Louise Servicen
95. MAUROIS A., *Destins exemplaires*, Paris, Plon, 1952
96. MINARD, *La mort de Godot : attente et évanescence au théâtre : Albee, Beckett, Betti, Duras, Hazaz, Lorca et Tchekhov*, Paris, Lettres Modernes, 1975
97. MONTSARRAT Céline, *Adieu Monsieur Tchekhov*, Paris, Aeolus, 1990
98. NEMIROVKY Irène, *La vie de Tchekhov*, Paris, Albin Michel, 1989
99. RITZEN Quentin, *Anton Tchekhov*, Paris, Classiques du XX^e siècle, Editions Universitaires, 1961
100. SARRE Françoise, *La condition humaine chez Tchekhov et Beckett*, UER Lettres, 1973
101. SIMMONS Ernest J., *Tchekhov*, Paris, 1968, traduit de l'anglais par Renée Rosenthal
102. STEIN Peter, *Mon Tchekhov*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002

103. SUVORIN A., *Journal Intime*, Paris, Payot, 1927, (traduit du russe)
104. TRIOLET Elsa, *L'histoire d'Anton Tchekhov*, Paris, Editeurs français réunis, 1954
105. TROYAT Henri, de l'Académie Française, *Tchekhov*, Paris, Flammarion, 1984
106. WETHERELL W.D., *La sœur de Tchekhov*, Paris, Lattès, 1992, traduit de l'américain par André Zavriew
107. ZINOVIEV Alexandre, *Mon Tchekhov*, Paris, Editions Complexe, 1989

En anglais

108. ADLER Stella, *Ibsen, Strindberg and Chekhov*, New York, edited by Barry Paris, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., September 2000
109. BILL Valentine T, *Chekhov – the silent voice of freedom*, [*Cehov, la voix silencieuse de la liberté*], N.Y. Philosophical Library, 1987
110. CAMBRIDGE COMPANION LITERATURE, *Chekhov*, Cambridge, Edited by Vera Gottlieb and Paul Allain, Cambridge University Press, 2000
111. COOPE John, *Doctor Chekhov*, Chale, Isle of Wight, England, Cross Publishing, 1997
112. DERMAN A., *Anton Pavlovic Cechov*, Some essays, edited Eekmal, Leiden and Brill, 1960
113. GILMAN Richard, *Chekhov's Plays, an Opening to Eternity*, [*La dramaturgie de Cexov, Un chemin vers l'éternité*], Yale university Press, New Haven and London, 1995
114. HAHN B., *A Study of the Major Stories and Plays*, Cambridge University Press, 1983
115. HINGLEY Ronald, *A New Life of Anton Chekhov*, Oxford University Press, London, Toronto, Melbourne, 1976
116. JACKSON Robert Louis, *Reading Chekhov's Text*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, Edited R.L.Jackson, 1967
117. JACKSON R.L., *Reading Chekhov's Text*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1993
118. KARLINSKY Simon, *Anton Chekhov's life and thought, Selected letters and Commentary*, [*La vie et les pensées d'Anton Tchekhov, sélection de lettres et commentaires*], translated by Michael Heim in collaboration with Simon Karlinsky, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1975
119. KARLINSKY Simon, *Chekhov's Great Plays : A Critical Anthology*, "Huntsmen, Birds, Forests, and Three Sisters", [*Les grandes pièces de Cehov : anthologie critique, "chasseurs, oiseaux, forêts, et les Trois Soeurs*], Edited and with an introduction by Jean-Pierre Barricelli, New York, New York University, 1981
120. KARLINSKY Simon, *The gentle subversive, Chekhov's new perspectives*, [*La subversion policée, une nouvelle perspective de l'oeuvre de Cehov*], Englewood Cliffs, 1984
121. KELLY Aileen, *Views from the other shore : essays on Herzen, Chekhov and Baxtin*, [*Vues de l'autre rive : essais sur Herzen, Cehov et Bahtin*], Yale University Press, 1999
122. KIRJANOV Daria A., *Chekhov and the Poetics of Memory*, Studies on Themes and Motifs in Literature, New York, Peter Lang Publishing, Inc., 2000

123. KRAMER Karl D., *The Cameleon and the dream*, [*Le caméléon et le rêve*], The Hague, Paris, Mouton, 1970
124. LEHRMANN Edgar H., *A Handbook to Eighty-Six of Chekhov's Stories in Russian*, [*Répertoire de quatre vingt-six récits de Cexov*], Slavica Publishers, Inc. Combustion, 1985
125. LLEWELYN-SMITH V., *Chekhov and the Lady with the Dog*, [*Cehov et la Dame au petit chien*], London, Oxford University Press, 1973
126. MAEGD-SOEP (de) Carolina, *Chekhov and women in the life and work of Chekhov*, [*Les femmes dans l'oeuvre et la vie de Cehov*], Ghent State University, 1968
127. MAKOLKIN Anna, *Semiotics of Misogyny through the Humor of Chekhov and Maugham*, [*Sémiotique de la misogynie à travers l'humour de Cexov et Maugham*], Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992
128. MALCOM Janet, *Reading Chekhov, A Critical Journey*, [*Un voyage d'étude à la lecture de Cehov*], London, Granta Books, 2001
129. MANHEIM Michael, *Vital Contradictions : Characterization in the Plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov and O'Neill*, [*Contradictions vitales : caractéristiques de la dramaturgie d'Ibsen, Strindberg, Cehov et O'Neill*], München, P.I.E-P. Lang, 2002
130. MIHAYCHUK George, *Cehov and his critics : the implied reader in Cehov's fiction and the critical response*, [*Cehov et la critique : le lecteur implicite dans la fiction tchékhovienne et sa réponse critique*], UMI, Ann Arbor, 1991
131. RAYFIELD Donald, *Understanding Chekhov, A critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, London, Bristol Classical Press, General Editor, John H. Betts, 1999
- 131 bis. RAYFIELD Donald, *Anton Pavlovic Chekhov, a New Life*, Oxford University Press, London,
132. SHERBININ Julie de, *Chekhov and Russian Religious Culture, The Poetics of the Marian Paradigm, Studies in Russian Literature and Theory*, Evanston, Illinois Northwestern University Press, 1997
133. SIMMONS E., *Chekhov : a Biography*, Boston, 1962
134. STELLEMAN Jenny, *Aspect of dramatic communication : action – non action – interaction (A.P. Cehov, A. Blok, D. Harms)*, Rodopi, 1992
135. TAIT Peta, *Performing Emotions : Gender, Bodies, Spaces in Chekhov's Drama and Stanislavskij's Theater* [*Représentation des émotions : Genres, corps, espaces dans la dramaturgie de Cehov et le théâtre de Stanislavskij*], Ashgate, 2002
136. SWIFT Mark, *Biblical Subtexts and Religious Themes in Works of A.P.Chekhov*, [*Sous-texte biblique et thèmes religieux dans l'oeuvre de Cehov*], Stanley, Edité par P. Lang, 2004
137. WINNER Th., *Chekhov and His Prose*, New York-Chicago-San Francisco, 1966

En allemand

138. BICILLI Petr M., *Anton P. Cehov, Das Werk und sein Stil*, [*Anton P. Cehov, L'oeuvre et sa stylistique*], München, Wilhelm Fink Verlag, 1966, traduit du russe par Vincent Sieveking
139. PENZHOFER V., *Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Cehovs : « Offenes » und « Geschlossenes »*, [*La construction explicite dans les récits tardifs de Cehov : „ouverture“ et „fermeture“*], München, Slavistische Beiträge, 1984

140. SELGE Gabriele, *Anton Cechovs Menschenbild*, [La représentation humaine dans l'oeuvre de Cehov], München, Finch Verlag, 1970
141. SMOLA Klavdia, *Formen und Funktionen der Intertextualität im Prosawerk von A.P.Cehov*, [Formes et fonctions de l'intertextualité dans la prose d'A.P.Cehov], München, Sagner, 2004
142. WÄCHTER Thomas, *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Cechovs*, [Le monde artistique dans les récits tardifs de Cehov], P. Lang, 1992

C. Articles sur Cehov et ouvrages traitant partiellement de lui

En russe

143. ARKHANGEL'SKIJ G.V., «A.P. Cehov i zemskie vraci», [«A.P. Cehov et les médecins des zemstvos»], in *Sovetskoe zdravooxranenje*, Moskva, 1986, n° 3, pp. 61-64
144. BATJUŠKOV F.D., «Dve vstreči s A.P. Cehovym», [Deux rencontres avec Cehov], in *Solnce Rossii*, juin 1914
145. BJELYJ Andrej, «Cehov» in *Mir Iskusstv*, 1907, N°11-12 (*Vyšnevij Sad*) et *Vesy*, 1904, N° 2 (*Ivanov*) reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija «Russkij put'», Sankt Peterburg, Izd. russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 831-842
146. BULGAKOV S.N., «Cehov kak myslitel'. Publicnaja lekcija», [Cehov comme penseur], in *Novyj Put'*, N° 10, 1904, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija «Russkij put'», Sankt Peterburg, Izd. russkogo xristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 537-565
147. DOLŽENKOV P.N., «Cajka» A.P.Cehova i «Rusalka» A.S.Puškina, in *Cehoviana, Cehov i Puškin*, Moskva, Nauka, 1998, pp. 223-229
148. EJXENBAUM B.M., «O Cehove» in *Severnye zapiski*, 1914, N° 7, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija «Russkij put'», Sankt Peterburg, Izd. russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 961-968
149. FILOSOFOV D.V., «Byt, sobytja i nebytje» [“Le quotidien, l'événement et le néant”], in *Jubilej cehovskij sbornik*, Moskva, 1910, p. 133-147, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija «Russkij put'», Sankt Peterburg, Izd. russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 857-865
150. FREISE Matthias, «Tipizacija geroja i ego nadežda na spasenije» [„Typisation du héros et son espoir de salut“], in *A.P.Cehov, Philosophie und Religiöse Dimensionen im Leben und Werk, Vorträge des Zweiten Internationalen Cehov-Symposiums*, Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994, pp.293-300
151. GORJACEVA M.O., «Tri Sestri – p'esa monologov», [Les trois soeurs, une suite de monologues], in *Cehovjana*, “Tri Sestri – 100 let”, Moskva, Nauka, 2002
152. GOR'KIJ M., «Literaturnye zametki. Po povodu novogo rasskaza A.P.Cehova «V ovrage», [Remarques littéraires, d'après le nouveau récit d'A.P.Cehov, “Dans la combe”], in *Nižegorodskij listok*, 1900, N° 29, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija «Russkij put'», Sankt Peterburg, Izd. russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 327-331
153. GREČNEV Vjaceslav, *O Proze XIX-XX vv.*, Tolstoj, Cehov, Bunin, Andreev, Gor'kij, Sankt Peterburg, Sankt-peterburgskij gosudarstvennij universitet kul'tury i iskusstv, 2000

154. IZMAJLOV A.A., « Vera ili Neverie ? (Religia Cehova) » [Croyance ou athéisme ? (La religion de Cexov)], in *Literaturnyj Olimp, 1911*, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija « Russkij put' », Sankt Peterburg, Izd. ruskogo hrišćanskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 872-905
155. JACKSON Robert Louis, «Celovek živet dlja ušedših i grjaduščih», O rasskaze “Student”, [L’homme entre passé et avenir, d’après le récit “L’étudiant”], in *Voprosy literatury*, August 1991, pp. 125-130
156. KAJDAS Svetlana, «Duh vremeni v konce veka : cto sgubilo Ninu Zarecnuiu i Konstantina Trepleva ? » [L’esprit du temps à la fin du siècle : qu’est-ce qui a tué Nina Zarecnaja et Konstantin Treplev], in *Nezavisimaja gazeta*, Moskva, 21.11.1995, p. 7
157. KAJDAS Svetlana, «Dnevnik Tvorcestvo Feminizma : Cajka, kak zerkalo ženskoj emancipacii », [Journal de la création féministe ; La Mouette, miroir de l’émancipation féminine], in *Ucitel’naja gazeta*, Moskva, 1995, N° 52, p. 18
158. KOŠELEV B.A., «Cto znacit u lykomor’ja ? », [Que signifie «Près de l’ancre marine ? », in *Cehovjana, Tri Sestry – 100 let*, Moskva, 2002
159. KVANIN S., “O pis’mah Cehova”, Moskva, 1914, publié pour la première fois in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija « Russkij put' », Sankt Peterburg, Izd. ruskogo hrišćanskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 906-924
160. MAJAKOVSKIJ, Vladimir, « Dva Cehova » in *Sobranie Socinenij v vos’mi tomah*, pod redakcej L. V. Majakovskoj, V.V. Voroncova, A.I. Koloskova, Moskva, Biblioteka « Ogonëk », Pravda, 1968.
161. MEREŽKOVKIJ D.S., “Staryj vopros po povodu novogo talanta” [Une vieille question en regard d’un nouveau talent], in *Severnyj Vestnik*, 1888, n° 11, pp. 77-99, Moskva, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija « Russkij put' », Sankt Peterburg, Izd. ruskogo hrišćanskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 55-79
162. MIXAJLOVSKIJ N.K., «Ob otcah i detjah i o gospodine Cehove » [Pères et Fils et Monsieur Cehov], in *Russkie Vedemosti, 1890, N° 104*, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija « Russkij put' », Sankt Peterburg, Izd. ruskogo hrišćanskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 80-92
163. NEVEDOMSKIJ M., “Bez Kryl’ev”, A.P.Cehov I ego Tvorcestvo, [Sans ailes, A.P.Cehov et son oeuvre], in *Mir Božij*, 1906, n° 8, pp. 51-82, reprint in *A.P.Cehov, Pro I Contra*, Serija “Russkij Put'”, Sankt Peterburg, izd. ruskogo hrišćanskogo gumanitarnogo insituta, 2000, 786-830
164. PAPERNYJ Zinovij S. « Meždu nebom i zemlej (rasskaz « V Ovraze »), [Entre ciel et terre, le récit “Dans la combe”], in *A.P.Cehov, Philosophie une Religion in Leben und Werk, Vorträge des Zweiten Internationalen Cehov-Symposiums*, Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994, 273-78
156. POLOTSKAJA O., « Recevoj portret Soni (Djadja Vanja), [Le discours de Sonja (Oncle Vanja)], in *Meždunarodnaja konferencija, Molodye issledovateli Cehova*, Moskva, 1998, pp. 171-177
166. PROTOPOPOV M.A., «Žertva bezvremenja », [Une victime intemporelle], in *Russkaja mysl', 1892, N° 6*, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija « Russkij put' », Sankt Peterburg, Izd. ruskogo hrišćanskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 112-143
167. ROZANOV V.V., « Naš Antoša Cehonte » in *Russkoe slovo, 1910, N° 13*, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija « Russkij put' », Sankt Peterburg, Izd. ruskogo hrišćanskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 866-871
168. VOROVSKIJ V.V., «Lišnye Ljudi » [Les hommes superflus] in *Pravda, 1905, N° 7*, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija « Russkij put' », Sankt Peterburg, Izd. ruskogo hrišćanskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 614-651

169. CUDAKOV A., « Neprilicnye slova i oblik klassika » O kupiurah v izdaniyah pisem Cehova, [“Mots indécents et perquisition d’un classique”, extraits de lettres éditées de Cehov], in *Literaturnoe obozrenie*, Moskva, 1991

170. ROSSIJSKIJ GOSUDARSTVENNYJ PEDAGOGICESCKIJ UNIVERSITET IMENI A.I. GERCENA, *Anton Cehov i nacional'naja kul'tura, tradicii i inovatorstvo*, [A.P.Cehov et la culture nationale, tradition et innovation], sbornik naucnyh statej, pod redakcej G.N.Ionina i E.C. Rogovera, S.-Peterburg, izdateľ'stvo RGPY im.A.I.Gercena, 2000

171. SKABICEVSKIJ A.M., “Est-li u geroja A.P.Cehova idealy ?” [Le héros tchékhovien a-t-il un idéal ?], in *Socinenja*, St Peterburg, 1892, pp. 793-832, reprint in *A.P.Cehov, Pro i Contra*, Serija « Russkij put' », Sankt Peterburg, Izd. russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000, pp. 144-179

172. STEFFENSEN Egil, Razlicija v «uhode» cehovskih geroev i geroin' » [Différences de „sortie“ chez les héros et les héroïnes de Cehov], in *A.P.Cehov, Werk und Wirkung ; Vorträge und Diskussionene eines internationalen Symposiums* in Badenweiler im Oktober 1985, pp. 444-454

173. TURKOV A.M., « Raznoglasiya po ženskomu voprosu » [Différence de regard face à la question féminine], in *Cehov i Lev Tolstoj*, Moskva, 1980, pp. 264-269

174. VERESAEV V.V., *Cehov v vospominanijah sovremennikov*, [Cehov dans les souvenirs de ses contemporains], Moskva, 1954

En anglais

175. BAEHR Stephen L., “The Machine in Chekhov’s Garden : Progress and Pastoral in *The Cherry Orchard*”, [La machine dans le jardin tchékhovien, le progrès et la pastoralité dans “La Cerisaie”], in *Slavonic and East European Journal* 43, 1, (1999), p. 99

176. BITSILLI Pëtr, « From Chekhonte to Chekhov », in *20th Century Russian Literary Criticism*, Yale University Press, edited by Victor Erlich, New Haven and London, 1975

177. BORIS Christa, « Vestimentary Markers in Chekhov’s Play » [Les marqueurs vestimentaires dans la dramaturgie de Cehov], in *Cehov, A.P.Werk und Wirkung :Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums* in Badenweiler im Oktober 1985, Rolf-Dieter Kluge, (Hrsg) Wiesbaden : Harrassowitz

178. CLYMAN Toby W., « Cehov’s Victimized Women » [Les femmes victimes dans l’oeuvre de Cehov], in *Russian Language Journal*, XXVIII, 100, Spring 1974, pp. 26-31

179. CLYMAN Toby W., « Women in Chekhov’s Prose Works », Dissertation presented in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Science of New York University, New York, 1971

180. CLYMAN Toby W. « Ambivalent Images of Women in Cehov’s « Volodja bol’šoj i Volodja malen’kij » [Images ambivalentes des femmes dans le récit de Cehov ‘Volodja le Grand et Volodja le Petit’], in *A.P.Cehov, Philosophie und Religion im Leben und Werk, Vorträge des Zweiten Internationalen Cehov-Symposiums*, Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994, pp. 211-16

181. CONRAD Joseph L., « Sensuality in Cehov’s prose » [Sensualité dans la prose de Cehov], in *Slavic and East European Journal*, XXIV, 1980, pp. 103-117

182. CONRAD Joseph L., « An attack of nerves », [Une crise de nerfs], in *Slavic and East European Journal*, XIII, number 4, University of Wisconsin Press for AATSEEL, pp. 429-443

183. CONRAD Joseph L., « Unresolved tension in Cehov’s stories, 1886-1888 », [Tension non résolue dans les récits de Cehov de 1886-1888], in *Slavic and East European Journal*, XVI, 1, spring 1972, pp. 55-64

184. CONRAD Joseph L., « Cehov's Verocka, a polemical parody ? », [Verocka, récit de Cehov, parodie ou polémique ?], in *Slavic and East European Journal*, XIV, 1970, pp. 465-473
185. CONRAD Joseph L., « Cechov's « The house with an attic » : echoes of Turgenev », in *Russian Literature*, XXVI, 3, 1989, pp. 373-391
186. CONRAD Joseph L., "Cechov's Cherry Orchard – the cultural subtext" in *Anton P. Cechov, Philosophie und Religion in Leben und Werk*, die Welt der Slaven, hrsg. Verlag Otto Sagner, München, 1997
187. FINKE Michael, « The hero's descent to the underworld in Chekhov », [La descente du héros dans le sous-monde de Cehov], in *The Russian Review* 53, 1994, pp. 67-80
188. FISHER Jr, Ralph T., « Chekhov's Russia : a historian view » in *Chekhov Companion*, Westport, edited by Toby Clyman, 1985
189. FLATH Carol A., « Chekhov's Underground man : « An attack of nerves », [L'homme du sous-sol dans l'oeuvre de Cehov : une crise de nerfs], in *Slavic and East European Journal*, 44,
190. GOTMAN Sonia, « The role of irony in Cehov's fiction », in *Slavic and East European Journal*, XVI, 3, Fall 1979, pp. 297-306
191. HUSS Roy, « Mourning and melancholia in two tales by Chekhov », [Le deuil et la mélancolie dans deux récits de Cehov], in *The International Review of psycho-analysis*, Volume 6, Part 2, published by Baillière and Tindall for the institute of psycho-analysis, London, pp. 201-208, 1979
192. KIPP Maia, "A Subject for a Short Story, or in Defense of Trigorin", in *Anton P. Cechov, Philosophie und Religion in Leben und Werk*, die Welt der Slaven, hrsg. Verlag Otto Sagner, München, 1997
193. JACKSON Robert Louis, « Chekhov's « A woman's fate » : a drama of character and fate », [Destin de femme chez Cehov : le drame d'un personnage et son destin], in *Russian Language Journal* 39, 1985, pp. 1-11
194. JACKSON Robert Louis, "Celovek živet dlja ušedšix i grjadušcix" O rasskaze "Student", [L'homme entre passé et avenir, d'après le récit "L'étudiant"], in *Voprosy literatury*, Moskva, 1991
195. McVAY Gordon, « Anton Chekhov : The Unbelieving Believer », [A. Cehov, le croyant athé], in *The Slavonic and East European Review*, 80,1, January 2002, pp. 63-104
196. KATSELL Jerome H., « Character Change in Cehov's Short Stories », [L'évolution des caractères dans les nouvelles de Cehov], in *Slavic and East European Journal*, XVIII, 4, Winter 1974, pp. 377-383
197. KATYK-LEWISS, Nadezda, « Agaf'ja – a song about a song », in *Canadian Slavonic Papers*, XLII, N° 3, septembre 2000, pp. 331-341
198. KIPP Maia A., "A Subject For A Short Story, or In Defense Of Trigorin" in *A.P. Cechov, Philosophie und Religion in Leben und Werk*, Die Welt der Slaven, Verlag Otto Sagner, München, 1997
199. KRAMER K.D., "Elegant Neckties and Checkered Trousers – Stanislavskij's vain efforts to understand Cechov" , [Une cravate élégante et des pantalons à carreaux – Les efforts vains de Stanislavskij pour comprendre Cehov], in *A.P. Cechov, Philosophie und Religion in Leben und Werk*, Die Welt der Slaven, Verlag Otto Sagner, München, 1997
200. MAXWELL David, «Cehov's 'Nevesta': A structural approach to the role of setting » [*La Fiancée* de Cehov, approche structurelle du rôle de la composition], in *Russian Literature*, VI, 1974
201. KNAPP Soshana, « Spencer Herbert in Cehov's Skucnaja istorija, the duel : the love of science and the science of love » in *Slavic and East European Journal*, XXIX, 1, Spring 1985, pp. 279-296

202. MATHERSON Rufus, « Intimations of mortality in four Cehov's stories » in *American contributions of the 6th international congress of Slavists*, Prague, 1968, volume II
203. NEWCOMBE Josephine M., « Was Cehov a Tolstoyan ? », in *Slavic and East European Journal*, XVIII,2, Summer 1974, pp. 143-152
204. PIFER Ellen, « Cechov's psychological landscape » in *Slavic and East European Journal*, 1973, 17, pp. 273-278
205. POLAKIEWICZ Leonard A. "Color in the Works of Anton Chekhov", [Les couleurs dans l'oeuvre de Cehov], in *A.P. Cechov, Werk und Wirkung, Vorträge und Diskussionen*, hrsg. von Rolf-Dieter Kluge, Wiesbaden, Harrassowitz, München, 1990
206. POPKIN Cathy, « Paying the price : the rhetoric of reckoning in Cechov's Peasant Women », [Payer le prix : rhétorique du calcul dans les portraits des paysannes dans l'oeuvre de Cehov], in *Russian Literature*, XXXV, II, 1994, pp. 203-222
207. PONOMAREFF Constantin, « The Sick Self in Chekhov's Prose, 1886 and After », [La lassitude de soi dans la prose de Cehov, 1886 et après], in *A.P.Cechov, Werk und Wirkung, Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums* in Badenweiler im Oktober 1985, pp. 476-86
208. RAYFIELD Ronald, "Mifologija Tuberkuleza, ili Bolezni ne prijat'no govorit' pravdu", [Mythologie de la tuberculose, ou des maladies dont on tient à cacher la vérité], in *Cehoviana, Cehov I Serebrjannij Vek*, Moskva, Nauka, 1996
209. ROSEN Mathan, « A reading of Chekhov's «The Lady with the dog », in *Russian Language Journal* 39, 1985, pp. 132-134
210. SENDEROVICH Marena, « Chekov's Name Drama », in *Reading Chekhov's Texts by Robert Louis Jackson*, 19..
211. SHELLEY Orgel, « A psychoanalyst's reflections on Chekhov and Three Sisters », in *The International Journal of Psycho-analysis*, Cambridge, Edited by David Tuckett, February 1994, Volume 75, part 1, pp. 133-148
212. SHRAYER Maxim D., "Conflation of Christmas and Paschal Motifs in Cechov's 'V Roždestvenskuju noc'", in *Russian Literature* XXXV, 1994, pp. 243-260
213. SKAKICEVSKIJ A.M., " Bol'nye geroi bol'noj literatury" , [Des héros malades dans une littérature malade], in *Novoe slovo*, 1897, kniga 4, janvar'
214. TOLSTAJA Elena, « From Susanna to Sarra : Chekhov in 1886-1887 », in *Slavic Review*, Volume 50, Number 3, Fall 1991, pp. 590-600

En français

215. AUCOUTURIER Michel, « L'œuvre de Tchekhov et les débuts littéraires de la critique marxiste en Russie » in *Silex*, N° 16, Revue littéraire, Grenoble, 1980
216. BACKES Jean-Louis, « Nouveaux visages de Tchekhov », in *Revue de Littérature comparée*, Cedex France (RLC), 1995, Oct-Dec., 4
217. BANU Georges, « L'enfance comme destin chez Tchekhov », in *Théâtre de la ville, Journal*, N° 46, Novembre 1979

218. BANU Georges, « Nul n'est plus sauveur que l'autre », in *Silex*, N° 16, Revue littéraire, Grenoble 1980
219. BANU Georges, « Le lac insinué » in *Le Journal de Chaillot*, Revue théâtrale, 1984
220. BAYEN B., « A propos de Nina », in *Silex*, N° 16, Revue littéraire, 1980
221. BONAMOUR Jean, « La Mouette et Maupassant », in *Cehovjana, Cehov i Francija*, Moskva, Nauka, 1992
222. BROOK Peter, « Le mouvement de la vie », propos recueillis par Colette Godard, in « *Peter Brook monte Tchekhov* », in Comédie Française, N° 96, février 1981, revue théâtrale
223. FERSEN Christine, « Argent contre état d'âme » in *Théâtre en Europe*, N° 2, 1984
224. GODARD Colette, « Histoire de théâtre, d'orphelines et de mur », in *Théâtre en Europe*, N°2, Revue d'études théâtrales, 1984
225. HAMONS-SIREJOLS, Christine, « Tchekhov sur les scènes françaises, 1954-1994 : Du mythe de l'âme slave à la lecture au scalpel », in *Revue de littérature comparée*, Cedex, France, 1995 Oct-Dec., 4, 411-17
226. HORATIUS Agnès, PUPESCHI Gérard et THEROND Didier, « Monde magique et délire, La Salle 6 et le Moine Noir, Deux récits de Tchekhov, écrivain et médecin (1860-1904, in « *L'information psychiatrique*, Revue mensuelle des psychiatres des hôpitaux, Volume 70, N° 6, Paris, PDG Communication, Juin 1994, pp. 523-527
227. KRAUS Karel, « Sur la prétendue passivité des personnages de Tchekhov », in *Théâtre en Europe*, Revue d'études théâtrales, N° 2, 1984
228. KREJCA O. « L'infini tchékhovien est impitoyable », in *Théâtre en Europe*, Revue d'études théâtrales, N° 2, 1984
229. LUCET Sophie, *Tchekhov/Lacascade : la communauté du doute*, avec des extraits des cahiers de mise en scène d'E. Lacascade, Paris, L'entretemps, 2003
- 229 bis. NABOKOV Vladimir, Tolstoï, Tchekhov, Gorki, Paris, Stock, 1999, reprint, traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, présenté et annoté par Fredson Bowers.
230. PROYART Jacqueline de, « Gordyj Celovek i dikaja devuška (Rasmyšlenja nad povest'ju 'Drama na oxote' » in *Cehovjana, Cehov i Puškin*, Moskva, Nayka, 1998, pp. 113-116
231. PROYART Jacqueline de, « Le rapport de l'homme à la vérité dans l'œuvre de Tchekhov », in *Anton P. Cechov, Philosophie und Religion in Leben und Werk*, Vorträge des Zweiten Internationalen Cechov-Symposiums, Badenweiler 1994
232. REGY Claude, « Les différents visages de la mort », in *Théâtre en Europe*, Revue d'études théâtrales, N° 2, 1984
233. RISCHBIETER H., « La vérité silencieuse et insupportable », in *Théâtre en Europe*, N° 2, 1984
234. SARRAUTE Nathalie, « Ich sterbe » in *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 1-9
235. SCZCUKIN Wassilij, « Nouveaux visages de Tchekhov », in *Revue de littérature comparée*, Paris, Octobre-décembre 1995, pp. 390-435
236. TAMET Jean-Yves, « Il errait, et il ne comprenait pas » in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, N° 40, automne 1989, Gallimard, pp. 233-250

237. Théâtre National de la Colline, *Inédits et commentaires, Saison 2004-2005*, Tchekhov, Darras, Verhegge, Brecht, Strindberg, Cormann, Bond, Danis, Aragon, Noël, Fichet, Cadiot, Ibsen, Negri, Paris, L'Arche, 2004

238. TROUBETZKOY Wladimir, «Le violon de Tchekhov» in *Littératures*, Toulouse, France, 1991 Fall, 25, 117-35

239. ZVINJASKOVSKIJ V.Ja., «Simvolizm ili modern», in *Cehovjana, Cehov v kul'ture XX veka*, Moskva, Nauka, 1993

En allemand

240. BURKHART Dagmar, « Cechovs *Nevesta* : Die Unterwelt im Diesseits », [*La Fiancée* de Cehov, En deçà de l'enfer] in *Wiener Slavistischer Almanach* 48, München, 2001, pp. 31-52

241. DÖRING-SMIRNOV J. R., "Durchspielen und Ausspielen des Paradigmatischen. Zu einem Strukturprinzip der Proza Cechovs", [Jeux et enjeux de l'exemple. Principe de structure de la prose de Cehov], *Die Welt der Slaven*, 33 (1),

242. HIELSCHER Karla, "Weltsicht und Antiideologische Textstruktur in A.P.Cechovs Erzählungen", [Conception du monde et structure de texte anti-idéologique dans les récits d'A.P.Cehov], in *Zeitschrift für Slavistische Philologie*, 1984, 2

243. JENSEN P.A., « Les récits à la forme imperfective », note sur le problème des aspects dans la prose tardive de Chekhov, Amsterdam, hrsg. Rainer Grübel, in *Russische Erzählungen*, 1984, traduit de l'allemand.

244. RAECKE Jochen, « Cehov und die sprechenden Frauen – oder: Gibt es bei Cehov eine Frauensprache (am Beispiel von «*Nevesta*» ?), [Cehov et la langue féminine – Y a-t-il une langue spécifiquement féminine dans l'œuvre de Cehov, à l'exemple de *La Fiancée* ?], in *A.P. Cehov, Philosophie und Religion in Leben und Werk, Vorträge des Zweiten Internationalen Cehov-Symposiums*, Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994, pp. 217-38

245. SCHMID Wolf, "Modi des Erkennes in Cechovs Narrativer Welt", [Mode de la connaissance dans le monde narratif de Cehov], in *A.P. Cehov, Philosophie und Religion in Leben und Werk, Vorträge des Zweiten Internationalen Symposiums*, Badenweiler, 20-24 Oktober 1994, pp.528-542

D. Colloques Internationaux

246. CEHOVIANA, *Tri Sestry – 100 Let*, Moskva, Nauka, 2002

247. CEHOVIANA, *Cehov i Puškin*, Moskva, Nauka, 1998

248. CEHOVIANA, *Cehov i Serebrjannij Vek*, Moskva, Nauka, 1996

249. CEHOVIANA, *Melihovskie Trudy i Dni*, Moskva, Nauka, 1995

250. CEHOVIANA, *Cehov v kul'ture XX veka*, Moskva, Nauka, 1993

251. CEHOVIANA, *Tchekhov et la France*, Moskva, Nauka, 1992

252. CEHOSKIE CTENIJA V JALTE: CEHOV I XX VEK, Sbornik naucnyx trudov, Vypusk 9, Moskva, Nasledie, 1997
253. CEHOVSKIE CTENIJA V TVERI, Sbornik naucnyx trudov, Tver', 2000
254. 12 th CONGRESS OF THE INTERNATIONAL FEDERATION FOR THEATER RESEARCH, T P I, V *Moskvu*, Harai Golomb, TeĽ-Aviv University, Moscow, June 1994
<http://www.tesser.com/tpi/moscow.htm>
255. COLLOQUE INTERNATIONAL, *Tchékhov et la prose du XXème siècle*, sous la direction de Jean Bonamour, Professeur de littérature russe à Paris IV-Sorbonne, Institut d'Etudes Slaves, Paris, 1996
256. COLLOQUE INTERNATIONAL DE BADENWEILER, *Anton P. Cechov – Werk und Wirkung : Vorträge und Diskussionen*, Herausgegeben von Rolf-Dieter Kluge, Wiesbaden, Harrassowitz, München 1990
257. DEUXIEME COLLOQUE INTERNATIONAL DE BADENWEILER, *Anton P. Cechov – Philosophische und Religiöse Dimensionene im Leben und im Werk*, Herausgegeben von Vladimir B. Kataev, Rolf-Dieter Kluge und Regine Nohejl, Verlag Otto Sagner, München, 1997
258. MEŽDUNARODNAJA KONFERENCIA, *Molodye Issledovateli Cehova*, Moskva, 1998

E. Ouvrages généraux

En français

259. CAHIERS SLAVES N° 1, Civilisation russe, Université de Paris-Sorbonne, (Paris IV), « Aspects de la vie traditionnelle en Russie et alentour », publiés par l'UFR d'Etudes Slaves, le Centre de Recherches sur les langues et civilisations slaves, avec le concours de l'Association Henry Durand, Paris, septembre 1997
260. AEBISCHER Serena, *Les femmes et le langage : représentations sociales d'une différence*, Paris, PUF, 1985
261. ALFON Claude, *Femme mythifiée, femme mystifiée*, Paris, PUF, 1978
262. ARON Jean-Paul, *Misérable et Glorieuse : la femme du XIXè siècle*, Paris, Fayard, 1980
263. ARISTOTE, *Poétique*, Les Belles Lettres, Paris, Gallimard, 1996, traduit du grec par J. Hardy
264. BACHELARD G., *L'eau et les rêves*, Librairie J. Corti, N° 1020, France, 1989
265. BACHELARD G., *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1958
266. BADINTER Elisabeth, *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel*, Paris, Flammarion, 1980
267. BADINTER Elisabeth, *Fausse Route*, Paris, Odile Jacob, 2003
268. BANNOUR Wanda, *Meyerhold, Un saltimbanque de génie*, Paris, ELA La Différence, 1996
269. BEAUVOIR Simone (de), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949
270. BERBEROVA Nina, *C'est moi qui souligne*, Arles, Actes Sud, 1989

271. BERDIAEV Nicolas, *Le sens de l'histoire*, Essais sur l'âme humaine, Paris, YMCA, 1969
272. BERDIAEV Nicolas, *Royaume de l'esprit et Royaume de César*, traduction Sabant, Paris, De la Chaix et Niestlé, 1951
273. BERTIN Celia, *La femme au temps de Freud*, Paris, Stock, 1989
274. BESSON Jean, *Russie profonde, de Pouchkine à Okoudjava*, préface de Véronique Lossky, IES, Paris, Tome CV, 2001
275. BRAHIMI-CHAPUIS, *Image de la femme*, Paris, Delagrave, 1976
276. CAHIERS SLAVES – *Civilisation russe n° 1, Aspects de la vie traditionnelle en Russie et alentour*, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, Septembre 1997
277. CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942
278. CATTEAU Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1978
279. CENTRE ROYAUMONT, *Science de l'Homme : le fait féminin*, Ouvrage collectif sous la direction d'E. Sullerot avec la collaboration d'Odette Thibault, Paris, Fayard, 1978
280. CONTE Francis, *L'héritage païen de la Russie*, Le paysan et son univers symbolique, Paris, Albin Michel, 1997
- 280 bis. CONTE Francis, *Cahiers slaves, Civilisation russe n° 1*, Paris, UFR d'Etudes Slaves, Paris IV, 2000, « La ceinture comme objet rituel », pp. 181-204
281. DAVY Marie Madeline, *La connaissance de soi*, Paris PUF, 1966
282. DAVY Marie Madeleine, *L'oiseau et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, 1992
283. DAVY Marie Madeleine, *La montagne et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, 1996
284. DAVY Marie Madeleine, *Nicolas Berdiaev ou la révolution de l'Esprit*, Paris, Albin Michel, 1999
285. DENNES Maryse, « L'art et la quête du Beau dans l'œuvre de Nikolaj Berdjajev », in *Modernités russes*, Université Jean Moulin-Lyon III, 1999
286. DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, Collection Jupiter, 1982
287. DOLTO Françoise, *Les étapes majeures de l'enfance*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1994
288. DUBAR Claude, *La crise des identités, l'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF, 2001
289. DUBY Georges et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991
290. EAUBONNE Françoise (d'), *La femme russe*, Paris, Editions Encre, 1988
291. ELIACHEFF Caroline, HEINICH Nathalie, *Mères-Filles, Une relation à trois*, Paris, Albin-Michel, 2002
291. EVDOKIMOV Paul, *La femme et le salut du monde*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978, collection « Théophanie »
292. FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971
293. GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Editions Le Seuil, collection Points, avril 2003

294. GENEVRAY Françoise, *George Sand et ses contemporains russes, Audience, échos, réécritures*, Paris, L'Harmattan, Des Idées et des Femmes, janvier 2000
295. GERMAIN Sylvie, *Les échos du silence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996
296. GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961
297. GOLDMANN Annie, *Rêves d'amour perdu, les femmes dans le roman du XIXème*, Paris, Denoël-Gonthier, 1984
298. GOYET Florence, *La nouvelle, 1870-1925*, Paris, PUF écriture,
299. GREIMAS A.J., *Du Sens II*, Paris, Le Seuil, 1970
300. GRIMAL Pierre, *Histoire mondiale de la femme*, Paris Nouvelle Librairie de France, 1965-1967
301. GROSSMAN Vassili, *Vie et Destin*, Paris, Julliard, L'Age d'Homme, traduit du russe par A. Berelowitch avec la collaboration d'Anne Coldéfy-Faucard, préfacé par Efim Etkind
302. GRUNDWALD Constantin, *Société et civilisation russes au XIXème siècle*, Editions du Seuil, Paris, 1975
303. HEIDEGGER Martin, « Les symboles du lieu de l'habitation de l'homme », in *les Cahiers de l'Herne*, N° 44, Paris, 1984
303. HELLER Michel, *Histoire de la Russie et de son empire*, Paris, Plon, 1997
304. IRIGARAY Luce, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, Editions de Minuit, 1984
305. IRIGARAY Luce, *Le souffle des femmes*, Paris, ACGF, 1996
306. JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF écriture, 1992
307. KAUFMANN Jean-Claude, *La femme seule et le Prince Charmant*, Paris, Nathan, 1999
308. KELEN Jacqueline, *L'Esprit de Solitude*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001
309. KOSLOV Anton, « La perception de la mort dans la culture russe au tournant du XXème siècle », in *Cahiers Slaves n° 3*, UFR d'Etudes Slaves, Université Paris IV, 2001, pp. 179-195
310. LAGACHE D., *La jalousie amoureuse*, Paris, PUF, 1981
311. LE BRETON David, *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? », 1992
312. LEROY-BEAULIEU, *L'Empire des Tsars et les Russes*, Le pays et les habitants, les institutions, la religion, Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1990
313. MAISONNEUVE Jean et BRUCHON-SCHWEITZER Marilou, *Le Corps et la Beauté*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? », 1993
314. MAETERLINCK Maurice, *Confession de poète, La mort de Tintagiles*, Commentaire dramatique de Claude Régy, Collection Babel, Acte Sud, 1997
- 314 bis. MAETERLINCK Maurice, *Avant le grand silence*, Collection Répliques, Arles, Actes Sud, 1997
315. MAYEUR Françoise, *L'Education des filles en France au 19^{ème} siècle*, Paris, Stock, 1989
316. NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis

317. PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Bonneton, 1992
318. REED Evelyn, *Féminisme et Anthropologie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, traduit de l'américain par A. Mui
319. REINACH Salomon, *Cultes, Mythes et Religions*, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1997
320. ROBERTI Jean-Claude, *Histoire du théâtre russe jusqu'en 1917*, Paris, PUF, 1981
321. ROUX Jean Paul, *La Femme dans l'histoire et les mythes*, Paris, Fayard, 2004
322. SCHOR Naomi, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, Le texte à l'œuvre, traduction de Luce Camus, 1994
323. SEMON Marie, *Les Femmes dans l'œuvre de Léon Tolstoï*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1984
324. SEMON Marie, *Une étude de la littérature russe du XIX^e et du XX^e siècles*, Paris, YMCA, 2002
325. SINGER Christiane, *Où cours-tu ? Ne sais-tu pas que le ciel est en toi ?*, Paris, Albin Michel, 2001
326. SOLEMNE Marie de, *La grâce de la solitude*, Dervy, 1998
327. THEVENOT Xavier, *Souffrance, bonheur, éthique*, Paris, Salvator, 1992
328. THEVENOT Xavier, *Les ailes et le souffle, éthique et vie spirituelle*, Paris, Cerf/Desclée de Brouwer, 2000
329. TROUBETSKOY Laure, «Les femmes prisonnières de nouveaux codes culturels », in *Modernités russes 4*, Université Jean Moulin-Lyon III, 2002
330. TURIOT Cécile, *Femmes en chemin*, Paris, Desclée de Brouwer, 1973
331. WERTH Nicolas, «Du kolkoze au goulag : être femme en URSS », in *L'Histoire*, spécial Les femmes, 5000 ans pour l'égalité, Paris, Juillet-Août 2000
332. YAGUELLO Marina, *Les mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 1979

En russe

333. BERDJAEV.N., *Ja i mir ob'ektov*, traduit du russe par I. Vilde-Lot, Paris, Aubier, 1936
Metafizika pola i ljubvi//Eros i licnost'. Filosofija pola i ljubvi, [La métaphysique du sexe et de l'amour//Eros et Identité. Philosophie du sexe et de l'amour], Moskva, 1989
334. CERNYŠEVSKIJ *Cto delat' ?*, [Que faire ?], Moskva, Hudožestvennaja Literatura, 1969
335. CVETAeva M., *Stihotvorenja* [Poèmes], *Sobranje Socinenij v semi tomah*, Ellis Lak, Moskva, 1994, tom 1
336. DOSTOJEVSKIJ Fedor, *Idiot, L'idiot*, traduction A. Mousset, Paris, Gallimard, 1953, La Pléiade
337. MANDELSTAM Osip, *Šum vremeni*, [Le bruit du temps], München, Interlanguages Literary Associates, 1996, tome 2
338. OSTROVSKIJ, *Groza*, [L'orage], texte français de Génia Carnac, Théâtre d'Ostrovskij, Paris, L'Arche, 1966

339. PUŠKIN A., *Evgenyj Onegin*, Hudožestvennaja literatura, Moskva, 1990
340. STANISLAVSKIJ K.S., *Moja Žizn' v isskusstve*, Moskva, 1962
341. TOLSTOJ Lev, *Anna Karenina*, Dom, Moskva, 1993
342. TOLSTOJ Lev, *Vojna i mir*, Associacia kniga prosveščenie miloserdie, Moskva, 1994
343. TOLSTOJ Lev, *Krejerova sonata*, collection bilingue, Gallimard Folio, Paris, 1994
344. TURGENEV I., *Rudin*,

En anglais

345. ANDREW Joe, *Russian Writers and Society in the Second Half of the Nineteenth Century*, [*Les écrivains russes et la société dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*], Atlantic Highlands, N.J. Humanities Press, 1982
346. BANCROFT Anne, *Femme en quête d'absolu*, de Simone Weil à Elizabeth Kubler-Ross, Paris, Albin Michel, 1991
347. BATES Richard, *The Women's Liberation Movement in Russia* [*Le mouvement de libération des femmes en Russie*], Princeton, 1978
348. BROIDS Vera, *Apostles into terrorists : women and the revolutionary movement in the Russia of Alexander II*, [*Apôtres puis terroristes : les femmes et le mouvement révolutionnaire dans la Russie d'Alexandre II*], Viking Press, 1977
349. BOYLAND Christine, «The ballroom Scene in Anna Karenina : Shifting Hierarchies in High Society », [La scène du bal dans Anna Karénine : blocage hiérarchique dans la haute société], in *Russian Literature XL*, 1996
350. BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, [*Le problème féminin : le féminisme et la subversion de l'identité*], N.Y., 1990
351. COSTLOW Jane, «Imagination of Destruction : The 'Forest Question' in Nineteenth-Century Russian Culture, [Vision de la destruction : « Le problème de la forêt » dans la culture de la Russie au dix-neuvième siècle], in *the Russian Review 62, Number 1*, 2003, pp. 91-118
352. COSTLOW Jane, *Speaking o f the Sorrow of Women*, [*Le chagrin des femmes*], Standford University Press, 1999
353. COSTLOW Jane, *Sexuality and the body in Russian Culture*, Standford University Press, 1993
354. DUDGEON Ruth, *Women and Higher Education in Russia, 1855-1905*, [*Les femmes et les études supérieures en Russie, 1885-1905*]George Washington Dissertation, 1975
355. DUNHAM Vera, *The Strong-Woman Motif in the transformation of Russian Society : Aspects of Social Change since 1861*, [*Le motif de la femme-forte dans la transformation de la société russe : aspects des changements depuis 1861*], Cambridge, Ma, 1960, edited by Cyril E. Black
356. EMMONS T., *The Russian Landed Gentry and the Peasant Emancipation*, [*La noblesse provinciale russe face à l'émancipation paysanne*], Cambridge, 1968
357. ENGEL Barbara Alpern, *Mothers and Daughters*, [*Mères et filles*], Cambridge, Cambridge University Press, 1983

358. ENGEL Barbara Alpern, *Between the fields and the city : women, work and family in Russia, 1861-1914*, [*Entre campagne et ville : les femmes, le travail et la famille en Russie, 1861-1914*], Cambridge University press, 1994
360. ENGEL Barbara Alpern, « St Peterburg's Prostitutes in the Late Nineteenth Century : a personal and social profile » [Les prostituées à St Pétersbourg à la fin du dix-neuvième siècle : un profil particulier et social], in *the Russian Review*, vol. 48, 1989, PP. 21-44
361. ENGELSTEIN Laura, *The Keys to Happiness : Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, [*Les clés du bonheur : le sexe et la recherche de la modernité en Russie fin-de-siècle*], Ithaca, Cornell University Press, 1982
362. ENGELSTEIN Laura, «Paradigms, Pathologies, and Other Clues to Russian Spiritual Culture », [Paradigmes, pathologies et autres indications de la culture spirituelle russe], in *Slavic Review*, 57, n° 4 (Winter 1998), pp. 864-877
363. EVANS CLEMENTS Barbara, *Russia's Women, Accomodation, Resistance, Transformation*, [*Les femmes russes, arrangement, résistance, transformation*], Berkeley, 1991
364. FEDOTOV George, *The Russian Religious Mind*, [*L'esprit religieux russe*], Cambridge, 1966
365. FERGUSSON, *Blood at the roots : Motherhood, sexuality and male dominance*, [*Sang et racines : maternité, sexualité, et domination masculine*], London, 1989
366. FIGES Orlando, *Natasha's Dance, a cultural history of Russia*, [*La danse de Nataša, culture et histoire russe*], London, Penguin Books, 2002
367. GHEITH Jehanne M., «The Superfluous Man and the Necessary Woman : A 'Re-vision' », [“L'homme superflu et la femme nécessaire : un re-vision”], in *The Russian Review* 55, Number 2, 1996, pp. 226-244
368. GOSCILO Helena and Beth Holmgren, *Russia, Women, culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1996
369. HELDT Barbara, *Terrible Perfection – Women and Russian Literature*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987
370. HELDT Barbara, *Narrative and Desire in Russian Literature : the feminin and the masculin* , N.Y., 1993
371. HELFANT Ian M., *The High Stakes of Identity: Gambling in the Life and Literature of the Nineteenth-Century Russia*, [*Les grands paris identitaires : le jeu dans la vie et la littérature russes du dix-neuvième siècle*], Evanston, 2002
372. HELFANT Ian M., «His to Stake, Hers to Lose: Women and the Male Gambling Culture of Nineteenth-Century Russia », [*C'est lui qui parie, c'est elle qui perd : les femmes et les hommes face à la culture du jeu dans la Russie du dix-neuvième siècle*], in *The Russian Review* 62, number 2, 2003, p. 223-242
373. HIBNER KOBLITZ Ann, *Science, women and revolution in Russia*, Amsterdam, Harwood Academ., 2000
374. HILLYARD Anna, *Revolutionary women in Russia, 1870-1917*, a study in collective biography, Manchester Univesity Press, 2000
375. HIRSCH Marianne, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, [*Le complot mère/fille : littérature, psychoanalyse, féminisme*], Bloomington, IN, 1989
376. HOISINGTON Sona Stephan, *A Plot of Her Own : The Female Protagonist, in Russian Literature*, Evanston, 1995

377. HUBBS Johanna, *Mother Russia, the feminin myth in russian culture*, Bloomington, Indianapolis, 1988
378. IVANITS Linda, *Russian Folk Belief*, Armonk, N.Y., Sharpe, 1989
379. JOHANSON Christine, *Women's struggle for higher education in Russia, 1855-1900*, Kingstone, McGill-Queen's University Press, 1987
380. KAPUSTINYM N.V., "O biblijskix citatax i remminiccencijax v proze Cehova konca 1880 x-1890 x gg. ", [Citations et reminiscences bibliques dans la prose de Cehov à la fin des années quatre-vingts jusqu'aux années quatre-vingt dix], in *Cehovjana, Cehov v kul'ture XX veka*, Moskva, 1993
381. KELLY Catriona, *An Anthology of Russian Women's Writing*, Oxford University Press, 1994
382. KELLY Catriona, *Women and Society in Russia and the Soviet Union*, Cambridge University Press, 1992
383. KELLY Catriona, *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution, 1881-1940*, Oxford University Press, 1998
384. KELLY Catriona, *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge University Press, 2000
385. KELLY Catriona, *An history of russian Women's writing, 1820-1992*, Oxford, Clarendon Press, 1998
386. KOBLITZ Ann Hibner, *Science, Women and revolution in Russia*, Harwood Academic, 2000
387. MAEGT-SOEP (de) Carolina, *The emancipation of women in Russian Literature and Society*, Ghent State University, 1978
388. MALITCH O, "A typology of Fallen Women in 19th century russian literature", in *American Contributions to the 9 th International Congress of Slavists*, Septembre 1983, vol. II, p. 342
389. MARSH Rosalind, *Gender and Russian Literature, New Perspectives*, Cambridge University Press, 1996
400. MARSH Rosalind, *Women and Russian Culture, Projections of Self-perceptions*, Berghahn Books, 1998
401. MATILSKY Sarah, *Women and Russia*, Editions T. Mamonova, Boston, Beacon Press, 1984
402. MATLOCK Jann, *Scenes of Seduction : Prostitution, Hysteria, and Reading Difference*, in *Nineteenth Century France*, New York, Colombia University Press, 1994
403. RYAN W.F., «The witchcraft Hysteria in Early Modern Europ : Was Russia an Exception ? » in *Slavonic and East European Review*, 76, n° 1, January 1998, pp. 49-84
404. SANDAY P.R, *Female Power and Male Dominance*, on the origins of sexual inequality, Cambridge, 1981
405. SIEGEL Georg, «The fallen women in the nineteenth-century Russian Literature », in *Harvard Slavic Studies* 5, 1970, pp. 81-107
406. STITES Richard, *Women in Russia*, Edited by Dorothy Atkinson, Alexander Dallin and Gail Warshofsky Lapidus, The Harvester Press, 1978

407. STITES Richard, *Female liberation's movement in Russia, Feminism, Nihilism, Bolshevism*, [*Le mouvement de libération de la femme en Russie, Féminisme, Nihilisme et Bolchevisme*], 1860-1930, Princeton, 1978

408. WOROBEK Christine D., «Temptress or Virgin ? The Precarious Sexual Position of Women in Post-Emancipation Ukrainian Peasant Society», [Tentatrice ou vierge ? La position précaire de la femme face à sa sexualité dans la société paysanne ukrainienne après l'émancipation], in *Slavic Review* 42, n° 2 (Summer 1990), p. 22

409. WOROBEK Christine D., «*Possessed : women, witches and demons in Imperial Russia*», [*Possédées : femmes, sorcières et démons en Russie impériale*], Northern Illinois University Press, 2001

En allemand

410. FREI N., *Die Frau als Paradigma des Humanen*, [*La femme, paradigme de l'humanité*], Königstein/Ts, 1980

411. KANDINSKY V., *Über das Geistige in der Kunsyt, Insbesondere in der Malerei*, [*Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*], Bibliothèques Médiations, Denoël-Gontier, Paris, 1971

412. KOSCHMAL Walter, «Die Frau als Mittlerin. Zu einem Paradigmenwechsel beim Uebergang von der alt -zur neurussischen Literatur», [„La femme médiatrice. Exemple d'une évolution à travers la littérature russe du moyen-âge à nos jours], in *Russian Literature*, XXXIX, 1996, pp. 177-204

413. THONALLA Ariane, *Die «Femme fragile», Ein litterarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, [*La femme fragile , typisation littéraire de la femme au tournant du siècle*], Düsseldorf, Bertelsmann Universität verl. 1972

F. IMAGES ANIMÉES

BROOK Peter, *La Cerisaie* (images animées), Produit en 1981 par FR3 et le Centre International des Créations théâtrales, Institut audio-visuel, collection « Voir et Savoir » Théâtre 12, mise en scène Peter Brook, avec Niels Arestrup (Lopaxin), Nathalie Nell (Ljubov' Ranevskaja), Michel Piccoli (Gaev), tourné au théâtre des Bouffes du Nord à Paris

FRIEDMAN J., *La Mouette* (images animées), produit par les Créateurs Associés de l'audiovisuel, Spectacle du Nord-Ouest -4/3, éditeurs KUP/2003, avec les acteurs Anne Bartel, Philippe de Brugada et Natalia Cellier

RENARD Jacques, *Tchekhov, le témoin impartial* (images animées), Institut National Audiovisuel, 1997

VITEZ Antoine, *Leçons de théâtre d'A. Vitez* (images animées), *L'ours*, ou Tchekhov est-il misogyne ? suivi de « Le Barbouillé », ou la mort gaie, production Maria Kolova Films, Cinoche Vide/cop., 1978

G. THÈSES

FONTAINE Corinne, *La souffrance humaine chez Tchekhov*, thèse non publiée, 1994

MORISSEAU Marie, *Refus de la réalité, une attitude tchékhovienne*, thèse non publiée, 2003

PERRAUD Isabelle, *Trois personnages en quête de renaissance : la figure de la comédienne débutante dans « La Mouette » de Tchekhov, « Colombe » d'Anouilh et « Passagères » de Besnehard*, thèse non publiée.

INDEX DES NOMS CITES

- (*Agaf'ja*, 1886),
136,151,152,153, 154,155,160,161,162,
180,241, 275,344
Agamemnon, 61
Aksinja (*Dans la combe*, V ovrage, 1899)
21,29,138,350-368
Alexandre de Macédoine, 61
Aleksandr II, 5,118,369
Aleksandr III, 6,118
Aleša (*Les paysannes*), 151,160
Alpern Engel B.,10,32,37,45
Ambulants (les), 24
Andrej (*Un malheur*), 141
Andrej Andrejic (*La Fiancée*)
214-227,291,294,300
Andrej Kovrin (*Le Moine noir*), 64,65
Andrej Prozorov (*Les Trois Sœurs*)
78,79,115,169, 175-179
Anfissa (*Les Trois Sœurs*),165
Anissim (*Dans la combe*), 97
Anna Akimova (*Au royaume des femmes*),
196-203,209
Anna Karenina, 54,90,105,139, 214
Anna-Sarah (*Ivanov*), 118,119,120,121
Anna Sergeevna (*La Dame au petit chien*),
21,103,128,129,140,254,318-
329,343,368,370,376-378
Anna Petrovna (*Anna sur le cou*), 21,59,121,
165-182,339,344
(*Anna sur le cou, Anna na šee*, 1895)
21,59,121,102,165-182,339,344
Annenskij, 14,
Anja (*La Cerisaie*),207,254, 346,370-375,387
(*Anjuta*, 1886), 80,81,83,99
Anjuta, 80
Antigone, 61
Ariadna, 36,182-196,275
(*Ariadna*, 1894), 35,182-196,344
Aristote, 62
Arkadina, (*La Mouette*)
21,115,165-182,230,228,240,286,289,399,354
Astrov, (Docteur, *La Mouette*), 78,114,116,130
Aucouturier M.,222
Avant-Garde russe, 27
Avilova L.,45
(*À cause de petites pommes, Za Jablocki*, 1880),
295
- B**
Babulja (*La Fiancée*),213,219,290,293
Bachelard G.,46,47,49,137,252,349,367
(*Baiser, Le, Poceluj*, 1888), 311
(*Bas rose, Le, Rozovyj culok*, 1886), 8
Bahtin M.,293
Banu G.,355
Bates R., 10
Batjuškov, 10,371
(*Beautés, Les, Kracavicy*, 1888), 311
Belikov (*L'homme à l'étui*), 336
Belkin, A.A., 134
Belyj A.,382
Berdjaev N., 8,15,299,308,309,311,334,374,381
Bicilli P., 218
Bilibin, 271
Blagovo (*Ma Vie*)
130,241-245,249,252,259,261
Bonamour J.,52,178
(*Bourbier, Le, Tina*),182-196
Braunschweig, 26
Breshovskaja E., 10
Briullova S., 10
Brook P., 26
Bunin Ivan, 63
Burke E., 306
Burkhart D., 299
- Cajkovkij P., 32,231
Camus A, 126,163
(*Campagne, À la, V Usad'be*,1894), 33,46
Catteau J.,198
(*Cause perdue, La, Propašcee delo*, 1882), 136
Cehov Al.P.,10,11,12,13,60,101,119,149,248
Cehov M.P.,88,100
Cehov N.P., 24, 260
(*Cerisaie, La, Vyšnevyj Sad*),
20,21,28,32,50,52,9499,109,110,111,113,114,
129,130,136,138,139,172, 204-
211,259,275,278,339,343,344,345,354,355,370-
375,379,387
Cerniševskij,14
Charcot,107
(*Chariot, En, Na podvode*, 1897)
128,131,132,133,304,342,376,387
(*Chemin, En, Na puti*, 1886),131,304,305
(*Choriste, La, Xoristka*, 1893), 83

- Christa B., 22
(Cigale, La, Poprigunja), 27, 28, 127, 129, 141, 142-156, 161, 162, 180, 181, 267-269, 273, 274, 329, 343, 347
 Climaque (St Jean de), 226, 252, 313
 Clyman T., 11, 15
(Combe, Dans la, V Ovrage), 1899)
 25, 28, 30, 97, 131, 138, 180, 343, 349-368, 376-378, 389, 387
 Conrad J., 72, 208
 Coope J., 9, 124, 163
 Conte F., 137
 Costlow J., 78
Crime et Châtiment, 318
(Crise de nerfs, La, Pripadok), 112, 311, 314-319
 Cudakov A.P., 38, 105, 130, 218
 Cvetaeva, M. I., 40,
 Cybukin *(Dans la Combe)*, 350, 358
- (Dame au petit chien, La, Dama s sobackoj)**
 1899), 21, 22, 27, 30, 102, 103, 128, 139, 254, 318-330, 342, 345, 368, 370-376, 378, 387
 Darja (A. Karenina), 56
 Davy M.M., 368
 Dennes M., 309
 Djudja *(Les paysannes)*, 157, 160
 Dobtchev, 26
 Domostroj (Le), 36, 40
 Döring-Smirnov, 223
 Dorn, (*La Mouette*), 177, 245
 Dostojevskij, F.M., 30, 198, 309
Drame à la chasse (Drama na oxote),
 25, 29, 30, 31
 Dudgeon R., 36
(Duel, Le, Duel'), 57, 130, 260, 262, 292, 387
 Dušecká, 83-86, 88, 89-121, 354
 Dymov *(La Cigale)*, 28, 141, 268, 269, 274
- Efimenko A., 10
 Elena (Turgenev), 56
 Elena Andrejvna (*Oncle Vanja*), 53, 102, 115, 117
 Eliacheff C., 122
 Emmons T., 358
 Engelstein L., 365
(Ennemis, Les, Vragi), 1887), 244
(Étudiant, L', Student), 1894), 133, 134, 137, 261, 303
 Evdokimov P., 313
Evgenij Onegin, 49
- (Fiancée, La, Nevesta)**, 1903)
 44, 50, 110, 127-131, 138, 139, 180, 212-227, 254, 259, 261, 273, 278, 289-293, 298, 299, 300, 301, 342, 343, 354, 369, 370, 376, 379, 387
 Fělka *(Les Paysans)*, 137, 151, 157, 161
(Femmes ont de la chance, Les, Ženskoe scast'e), 1885), 60
 Ferguson, A.,
(Feux, Les, Ogni), 1888), 50, 93, 95, 261
 Figes O., 40
 Florenskij, 8
 Freud S., 202, 361, 389
- Gaev, (*La Cerisaie*), 115, 186, 207-209
 Gauguin P., 31
 Geith J.M., 35, 116
 Genèse La, 220, 245, 251, 308
Gens Difficiles (Les, Tjaželye Ljudi), 129
 Genette G., 38
 Ger'e V., 44
 Gippius Z.N., 110,
 Gogol' N.V., 231, 281
 Gor'kij M., 84, 119, 372
 Gorjaceva M.O., 279
 Goyet F., 345
 Greimas A.J., 293,
 Grigorovic D.V., 90, 100
 Grossman V., 386
 Gurov Dmitrij (*La Dame au petit chien*),
 130, 318-329, 344, 376, 378
Guerre et Paix, 56, 90
- Hahn B., 196, 310
 Helfent I., 79
 Heller M., 45
(Héroïne est Madame, Geroj – baryn'ja), 1883), 25
 Herschberg-Pierrot A., 56
 Hingley R., 20, 101, 119
(Histoire ennuyeuse, Une, Skucnaja istorja),
 1889), 44, 75-78, 278, 354, 355, 376
(Homme connu, Un, Znakomyj Muščina), 1886), 83
(Homme à l'étui, L', Celovek v futljare), 1898), 336
 Hugo V., 318
- Idiot (L')**, 30, 310
 Ilovajskaja (*En chemin*), 304, 305
 Impératrice Marie (Marja Alexandrovna, épouse d'Alexandre II), 37
(Incident sans importance, Un, Pustoj slucaj),
 1886), 261
 Iranda (*A la campagne*), 46
 Irina (*Les Trois Sœurs*)
 21, 32, 35, 52, 79, 94, 113, 114, 124, 126, 306, 370, 378, 387

- Ivan (*Un malheur*), 141
 (Ivanov) 27,32,78,115,120
 Ivanov, 121,181
- J**
 Jackson R.L., 266,299
 Jakov (*Le violon de Rotschil'd*), 312
 Jean l'Évangéliste, 245
 Jensen P.A., 225
 (*Je voudrais dormir, Spat' xocetsja*, 1888), 113
 (*Jour de fête, Imeniny*, 1888)
 23,25,32,33,44,99,103,105-
 108,121,127,128,139,215,248,249,305,306,355
 Julja (*Trois années*)
 50,51,53,64,121,127,215,254,311,329-
 339,343,346,357,369,371,377,388
- K**
 Kajdas S., 283
 Kandinskij A.I., 31,33,168
 Kapustinym N.V., 134
 Karenin, 57
 Karlinsky S., 130,183
 Kataev V.B., 84,86,272,349
 Katyk-Lewis N., 154
 Katja (*Une histoire ennuyeuse*),
 44,75,76,77,354,
 356,357,377
 Kelen J., 278
 Kelly C., 7
 Kipp M.A., 232,238
 Kirjak (*Les Paysans*), 43,157
 Kiseleva L., 191,271
 Kisocka (*Les Feux*), 50,93,95
 Kitty (*A. Karenina*), 56
 Kleopatra (*Ma Vie*), 55,57,59,60,61,63,121,130,
 240-254,260,354,376
 Klockov (*Anjuta*), 77,80
 Knipper O., 171,371
 Koncalovskij, 4
 Korolev (*Une visite de routine*), 198,202,245
 Košelev B.A., 282
 Koslov A., 354
 Kovalevskaja E., 10
 Kovalskaja E., 10
 Krijukov A. (*Le Bourbier*), 183,187,191,194
 Kirilov (*Les ennemis*), 244
 Kruglov I., 224
 Kulygin (*Les Trois sœurs*), 168,169,280
- L**
 Laffite, S., 9
 Laptev (*Trois années*), 58,82,88,95,103,330-
 339,346,356
 (*Larmes invisibles au monde, Les, Nevidimye miru slezy*, 1884), 59
 Lassalle, J., 26
 Lejkin, N.A., 101,271
 Lenin V.I., 86
 Leontev (-Šceglov), I.L. 149,313
 Lermontov, M.Ju., 130,203
- Leroy-Beaulieu A., 41
 Levitan, I.I., 103,119
 Lida (*La maison avec un attique*), 21,43,44,68-
 73,111,299,316
 Liharev (*En chemin*)
 305 Lipa (*Dans la combe*)
 24,25,28,131,138,342,349-367,368,376,378,387
 Litvinov (*Dans la nuit de Noël*),
 262,264,265,266
 Liza (*Une visite de routine*), 32,139,195-
 203,209,353
 Liza (*Une histoire ennuyeuse*), 74-76,354
 Llewelyn-Smith V., 9,146,183,190
 Ljubka (*Les Voleurs*), 30
 Ljubkov (*Ariadna*), 191
 Ljubov' Andreevna (*La Cerisaie*)
 52,109-111,113,114,138,139,204-
 211,275,339,354,355,370,374,387
 Ljubocka (*Le mariage*), 98
 Lopahin, (*La Cerisaie*), 52 ;94,115,206,207
 Luc L'Évangéliste, 219,308
 Luker'ja (*L'étudiant*), 133,134
- M**
 Maegd-Soëp C. de, 9,15,146,221
 Maeterlinck M., 302,379
 (*Maison avec un attique, La, Dom s mezoninom*, 1896) 29,44,48,50,68,69,111,131,
 181,259,260,299,306,339
 Makolkin A., 87
 Majakovskij, V.V., 6
 Malevic K., 34
 (*Malheur, Un, Nescast'e*, 1886), 127,141-
 150,161-180,275,343,347
 Malitch O., 63,146
 Mandel'stam O.E., 5
 Marfa (*Le violon de Rotschil'd*), 312,354
 (*Mariage, Le, Svad'ba*, 1887), 98
 Marie (*Guerre et Paix*), 56,90
 Marija Vasilevna (*En Chariot*)
 131-133,304,343,376,387
 Marija Vasilevna (*Oncle Vanja*), 8
 Marjia (*Les Paysans*)
 43,131,151,157,158,159,162,
 340,354,376
 Martaler, 26
 Maša (*La Mouette*)
 94,112,116,127
 Maša (*Les Trois Sœurs*)
 27,79,100,116,127,175,178,279,280,281,370,
 378,387
 Mašen'ka (*Les Paysannes*)
 42,156,294-299,377
 Mathieu l'Évangéliste, 245
 Matisse, 31
 Matkuev, le prince (*Ariadna*), 190
 Matvej (*Les paysannes*), 41,294,299,300
 Medvedenko (*La Mouette*), 115
 Melihovo, 39

- Merežkovskij, D.S., 20,58,109,110
 Meščerskij (Prince),37
 (*Meurtre, Le, Ubiistvo*, 1895), 113,129
 Mihajlovskij, 110,383.
 (*Miroir déformant, Le, Krivoje Zerkalo*,1885),
 179
Misérables (Les),318
 Misjus (*La maison avec un attique*),
 21,30,38,39,69-74,131
 Misajl (*Ma Vie*),61,62,242-245,253
 Mitchell N.J.,307
 Mladenova, 26
 Modest A. (*Anna sur le cou*), 165-182
 (*Moine noir Le, Cernyj monah*, 1895), 64-
 67,99,121,130,136,162,169,180
 Molière, 36
 Motka, (*Les Paysans*), 42
 (*Mouette, La, Cajka*, 1896)
 22,26,27,32,44,58,94,
 112,115,121,127,129,131,137,139,165-182,227-
 242,255,260,278,279,283,284,287,294,298,300,
 301,309,339,342,343,345,354,355,368,369,375-
 378
Mystères de Paris (Les),318
- Nabokov, V.V.,297
 Nadežda (*Le Duel*),53,292
 Nadja (*La Fiancée*)
 44,50,110,127,130,131,139,212-
 227,241,254,255,274,289-
 293,298,299,300,342,369,370
 Natal'ja (*Dans la nuit de Noël*)
 254,262-267,337,338,376
 Nata (*Jour de fête*), 23,32
 Nataša (*Les Trois Sœurs*)
 21,28,29,69,102,112,
 121,165-182,339,353,354
 Nataša (*Guerre et Paix*) 556,90
 Nekrassov, 7
 Nemirovic-Dancenکو, V.I., 9
 Nevedomskij, 223
 Nicolas II, 5, 6
 Nikifor (*Dans la combe*),356,360,365
 Nina, (*La Mouette*),
 4,26,32,44,115,121,127,131,137,139,167,182
 220,227-241,254,255,283,282-290,298,
 300,339,340,341,345,354,355,356,368,369,370,
 375,376
 Nina Ivanovna (*La Fiancée*), 213
 (*Nuit de Noël, Dans la, V roždestvenskuju noc*,
 1883)
 254,261-267,271,339,342,343,376,378,379
 Nietzsche F., 107,303
- Ol'ga Mihajlovna, (*Jour de fête*)
 23,25,44,105-112,
 121,128,139,248,249,305,306,354
 Ol'ga (*Drame à la chasse*), 29,30
 Ol'ga (*Dušecka*),83
 Ol'ga Ivanovna(*La Cigale*)
 28,127-141-150,162,181,241,267-269,273,339
 Ol'ga (*Les Paysans*)
 131,158,159,344
 Ol'ga Sergeevna, (*Les Trois Sœurs*)
 44,94,112,280,345,387
Oncle Vanja (1899)
 8,26,32,51,78,102,115,116,117,118,121,127,
 304,309,311,342-346,368,370,376,378
 Opus'kaja, 20
 Orlov (*Récit d'un inconnu*),182,276
 Orlov, 343,369
 Ostroumov, 12,124
 Ostrovskij, A.N., 11,211
- Papernyj, 20
 (*Partie, Elle est, Ušla*, 1883) 348
 Paša (*La Choriste*), 84
 (*Pays natal, Au*, 1897)
 44,48,50,55,95,99,102,110,111,121,124,128,13
 8,139,182,299
 (*Paysannes, Les, Baby*,1891)
 42,43,97,151,152,156,158,162,181,182,294-
 299,344
 (*Paysans, Les, Mužiki*, 1897)
 42,129,131,137,151,152,153,158,161,162,180,
 340,344,356,376
Pères et Fils (Otcy i Deti), 56
 Perovskaja S., 10
 (*Petite Chérie, Dušecka*, 1897), 83,84,121
 Pesockij (*Le moine noir*), 64
 Pimenov (*Au royaume des femmes*),199
 Platon, 217,239,278,289
 (*Platonov*), 27,60,121,259
 Pleščeev, A.N., 15,261,340
 Pokrovskaja, 10
 Polakiewicz L., 29,
 Polostskaja E., 149
 Poltavskij M.,259
 Popkin, C.,160
 Porter C., 10
 (*Premier amoureux, Le, Pervyj Ljubovnik*,
 1886),261
 Prozorov, 27,165
 Proyart (Jacqueline de),260,261
 Puškin A.S.,36,51,130,231,270,282
- Racine J.,297
 Raecke J, 11,225,300
 Raša (*La sorcière*), 129,270-273,378
 Raskol'nikov,318
 Rayfield, D, 146,190,247

- (*Récit d'un inconnu, Le, Rasskaz Neizvestnogo Celoveka*, 1893), 147, 180, 275, 276
 Red'ka (*Ma Vie*), 248
 Rjabovskij, (*La Cigale*), 144, 273
 Rimsky-Korsakov, 231
 Risianovsky, 133
 Rita (*Volodja le Grand et Volodja le Petit*), 96
 Rogošin (*Idiot*)
 Rotšil'd, 313
 Rousseau, J.J., 91
 (*Royaume de femmes, Le, Bab'je Carstvo*, 1893), 195-203
 Rozanov, 8
 Rudin, 378
 Ruslan et Ludmila, 282
- Sahalin, 132, 171, 199
 Šamohin (*Ariadna*) 36, 184, 185, 189, 190, 192
 Šatalov, 20
 Saša (*Ivanov*), 32, 118, 121
 Saša (*Les Paysans*) 40, 159
 Saša (*La Fiancée*)
 50, 219-221, 222, 224, 226, 278, 290, 293, 299, 300
 Savka (*Agaf'ja*), 160, 161
 Schiller F., 107
 Šceglov, cf. Leontev-Šceglov
 Šcukin S.N., 40
 Schmid W., 134,
 Schor N., 98, 332
 Selge G., 196
 Sémon M., 84
 (*Service, En, Po delam služby*, 1899), 259
 Šestov, 61, 110
 Shrayer M., 266
 Sherbinin (Julie de), 244
 Siegel G., 63
 Simmons E., 295
 Skakicevskij A.M., 73
 Socrate, 390
 Sof'ja Petrovna, (*Un malheur*)
 127, 141-150, 275, 347, 348
 Sof'ja L'ovna (*Volodja le Grand et Volodja le Petit*)
 53, 55, 96, 121, 299, 339
 Sof'ja (*Les paysannes*), 157-241
 Sof'ja (*Platonov*), 58
 Sokolskij (*Le Bourbier*), 184, 192
 Solov'ev V.S., 8, 157
 Sof'ja Aleksandrovna, dite Sonja (*Oncle Vanja*)
 4, 23, 32, 53, 115, 116, 117, 118, 121, 127, 203, 308,
 309, 311, 342, 345, 346, 347
 Sonja Marmeladova, 318
Sorcière, (La, Ved'ma, 1886), 129, 269
 Sorin, 167, 229
 Stanislavskij, K.S., 32, 206, 232
 Stein P., 26
 Stites R., 36, 43
 Strehler, 26,
- Strindberg, 201
 Sue E., 318
 Suzanna (*Le bourbier*), 182-196
 Suvorin, A.S.,
 9, 12, 33, 58, 60, 119, 156, 171, 258, 312,
 367, 371, 375
 Šcukin, 39
- Table des Rangs (Cin), 69
 Tat'jana (*Evgenyj Onegin*), 49, 51
 Tanja (*Le moine noir*), 64-67, 121, 130
 Tihonov, 249
 Todorov, T., 293
 Tolstoj, L.,
 5, 8, 11, 12, 14, 41, 59, 61, 88, 89, 105, 140, 149, 201,
 270
 Treplev (*La Mouette*)
 58, 115, 137, 169, 176, 177, 227, 231, 233-
 242, 284, 286, 287, 293, 299, 300
 Trigorin (*La Mouette*)
 94, 115, 166, 169, 170, 177, 178, 237-
 241, 279, 282, 284, 286, 287, 289, 294, 300
 (*Trois Années, Tri goda*, 1894)
 50, 51, 58, 62, 64, 95, 103, 121, 127, 128, 309, 311,
 330-339, 342, 343, 345, 346, 356, 368, 370, 376
 (*Trois Sœurs, Les, Tri Sestry*, 1901)
 22, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 44, 50, 52, 57, 68, 78, 79, 94,
 100, 102, 111, 112, 114, 115, 116, 121, 124, 126, 127,
 129, 130, 136, 166-
 182, 258, 278, 279, 307, 340, 346, 354, 355, 371, 379,
 380
 Trofimov Pëtr, (*La Cerisaie*)
 20, 50, 206, 207, 259, 278, 370-375
 Troubetzkoy, L., 194
 Turgenev, I.S., 52, 56, 136, 377
- Van Gogh, 31
 Vanja, 116
 Varja (*Une histoire ennuyée*), 72, 73
 Varja (*La Cerisaie*), 52, 115, 205, 208
 Varvara (*Les Paysannes*)
 151, 156, 159, 160, 241, 296
 Varvara (*Dans la combe*), 97
 Vasilisa (*L'étudiant*), 134, 376
 Vasja (*Les paysannes*), 42, 294, 300
 Vasiljev (*La crise de nerfs*), 111, 313-319
 Vata (*Jour de fête*), 23, 32
 Vera (*Au pays natal*)
 44, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 110, 111, 121, 124, 139, 299
 Veresaev V.V., 212
Verocka (1887), 208
 Veršinin (*Les Trois Soeurs*), 112, 116, 124, 281
 (*Vie, Ma, Moja Žizn'*, 1896)
 59, 61, 121, 130, 137, 240-253, 259, 278, 376
Vie et Destin, 386

(*Violon de Rotšil'd, Le, Skripka Rotšil'da*, 1894),
312,313,355
(*Visite de routine, Une, Slučaj iz praktiki*, 1899),
32,128,137,138,139,181,195-203
(*Voleurs, Les, Vory*), 29
(*Volodja le Grand et Volodja le Petit, Volodja
bol'šoj i Volodja malen'kij*, 1893),
55,96,99,101,103,121,162,180,299,339,344

Worobec C., 193

Xristina Dmitrievna (*Une visite de routine*), 203

Zadek, 26

Zaculic V., 10

Zaharin, 12,124

Žena (*A la campagne*), 46

Zinaïda (*Récit d'un inconnu*), 181,275,277,354

Zinov'ev (*Drame de chasse*), 29,31,

Zinoviev A., 57

Zola, E

Zvinjackovskij, V.Ja., 137,230

TRANSLITÉRATION DE L'ALPHABET RUSSE

<i>Cyrillique</i>	<i>Translitération Utilisée</i>	<i>Transcription française</i>
?	A	A
?	B	B
?	V	V
?	G	G, GU
?	D	D
?	E	É
?	Ž	J
?	Z	Z
?	I	I
?	J	Ī
?	K	K
?	L	L
?	M	M
?	N	N
?	O	O
?	P	P
?	R	R
?	S	S
?	T	T
?	U	OU
?	F	F
?	H	KH
?	C	TS
?	C	TCH
?	Š	CH
?	ŠC	CHTCH
?, ?	‘	
?	Y	Y
?	E	È
?	JU	IOU
?	JA	IA

Résumé en français

L'œuvre de Čehov s'inscrit tout entière dans le contexte de lutte que traverse la Russie *de la fin de siècle*.

En toute indépendance, Čehov explore les différentes issues auxquelles est confrontée la femme dans le tourment d'être née femme, au schéma de vie décidé par les proches et qui consiste pour elle, à rester dans l'ombre des autres et d'elle-même, il observe les réactions d'hystérie et de morbidité qui accompagnent souvent les destins de ces êtres jeunes sans que quiconque ait conscience du danger imminent qui les guette.

L'écrivain-médecin observe que la femme, n'est pas fatalement condamnée à ce schéma de vie prôné par les plus hautes autorités. Lorsque mue par une force irrésistible qui vient d'elle, elle part à la découverte de soi qui la mène par un cheminement éthique et esthétique, à la liberté intérieure, il suit ses pas qui la font traverser une frontière topographique, psychologique mais avant tout philosophique et la mène du monde du mensonge à celui de sa vérité.

Peu nombreuses sont celles qui réussissent cette révolution, elles sont néanmoins une représentation poétique remarquable et attachante qui fait de Čehov, un grand novateur, un écrivain moderne.

Mots clés : ombre, lumière, frontière, mensonge, vérité

Résumé en anglais

Woman's representation in Chekhov's prose and dramaturgy

Chekhov's works are the representation of the struggles which are part of Russia *fin-de-siècle*.

In a complete independence of mind, either political or religious, and with an objective point of view, Chekhov explores the different "paths" taken by the woman in her fight to escape the burden of being born female, which means being trapped in a nest by the others and herself, he observes the accesses of hysteria and morbidity, apparent and unique fate for her.

The "writer-doctor" points out that she is not necessarily condemned to such a destiny. When moved by an irresistible strength of her own, she decides to go forwards, he observes that her discovery leads her, step by step, to ultimate liberty. Chekhov follows her when crossing the frontier, first topographic, geographic and psychological, then, and for her best, philosophic and spiritual which leads her to her own truth.

Not many of these women are able to succeed and achieve what we can call a "revolution", compare with the context of the Russian literature of XIX century.

Such a poetic and particularly interesting representation of the woman ranks Chekhov as an innovating writer, a modern one.

Key words : shadow, light, frontier, lie and truth.