

L'héroïne tchékhovienne, quand, comment, pourquoi ?

Salon du livre russe – 3 et 4 février 2018

Pourquoi s'intéresser à la représentation féminine dans la poétique de Tchekhov ? En quoi est-elle susceptible de nous bouleverser au point de lui consacrer une communication aujourd'hui, alors que ses sœurs en littérature russe nous entraînent avec fougue dans leur destin ? Son évanescence affichée nous toucherait elle et nous émouvrait elle davantage encore alors que nous sommes subjugués par tant d'autres ?

Tchekhov nous a transmis son désarroi face à elle dès la lecture de ses petits carnets où il note :

« *Quand on rencontre une femme dans la rue, on voit sur son visage que la vie est effrayante !* »...

Lors d'une représentation de *La Mouette*, cependant, alors que le quatrième acte s'achève juste avant la mort de Treplev par suicide, nous assistons à la dernière confession de Nina. La jeune femme revient dans la propriété où elle a connu le frisson de la scène en récitant un texte de ce jeune homme secrètement amoureux d'elle. Si elle est venue « *de l'autre côté du lac* » (*za ozerom*) malgré l'interdiction de ses parents, c'est tout simplement parce qu'elle aime ou croit aimer son jeune voisin mais surtout parce qu'elle veut devenir actrice. Elle rencontre ce soir-là, Trigorine, l'écrivain à la mode, et décide de le suivre à Moscou. Devenue sa maîtresse, elle met un enfant au monde, puis, abandonnée après la mort de cet enfant, revient sur les traces de son enfance.

Alors que l'on s'attendrait à la voir désespérée, elle montre au contraire à travers ses larmes, sa foi devant la vie, son courage, sa conviction, son inébranlable ferveur parce qu'une lumière vit dorénavant en elle.

Tant d'espérance nous a surprise car nous nous étions contentée, comme ses contemporains de ne voir en l'auteur, qu'une image du « vide », du « pessimisme », de « l'indifférence », de « l'ennui », du « morbide », de la « déstructuration », un « tueur d'espoir »...

Par les recensions, nous savons aussi que le pouvoir soviétique l'a glorifié, car à ses yeux, il était celui qui avait permis de montrer ces hommes et ces femmes de l'Empire dans leur vérité, « celle de parasites, de buveurs de sang »...

De nos jours, la critique est unanime pour voir en cette jeune femme « un être crépusculaire dont l'abandon mélancolique tombe à pic pour nous émouvoir artificiellement »... Ce qui explique peut-être, en contrepoint, la multitude de mises en scène avant-gardistes ou porno-soft sur les scènes actuelles...

Ce salon du livre russe étant consacré à l'héroïne russe, nous voulons partager le quand, le pourquoi et le comment de ce personnage en excluant d'emblée les autres exégèses de la poétique tchékhovienne pour tenter de partager avec un large public les découvertes de notre recherche.

*

QUAND ?

Tout auteur écrit en fonction de l'époque où il vit et ce choix de travail nous renvoie à la vie de Tchekhov lui-même.

Petit-fils d'un serf ayant racheté sa liberté, fils d'un boutiquier en faillite, il est né en 1860, un an avant l'abolition du servage, quatre avant la création des *zemstva*, la réforme de l'enseignement et de la justice. Il a quatorze ans lorsque le service militaire passe de vingt-cinq ans 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). Il a vingt et un ans lors ses membres assassinent 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. Il 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 Tolstoï ».

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 jours noirs brisent l'image traditionnelle du tsar protecteur, ruinent les gentilshommes ruraux appauvris par la vente incessante de leurs terres, et voient naître une société nouvelle composée d'hommes et de femmes issus des rangs des 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 ».

La poésie 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 et de Nicolas II. La noblesse et l'intelligentsia assistent médusées, à la montée de la bourgeoisie que Tchekhov ne cesse de brocarder dans sa poésie et du capitalisme, enfant de l'industrialisation à marche forcée instaurée dans le seul but de rattraper l'Occident, 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 face aux mouvements d'émancipation venus de l'Occident. L'épopée des femmes de Dékabristes a fait naître dans les esprits éclairés des rêves de liberté, une façon de penser et d'agir individuellement en rejetant tous les modèles, 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 lesquelles aucune trahison n'était jusqu'alors envisageable. Leur cheminement n'est 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 » comme l'écrit Laure Troubetzkoy (« Les femmes 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 ». La démarche des épouses des Dékabristes a enfin montré qu'une femme peut ne pas être objet mais sujet de sa vie.

Les femmes revendiquant des droits, prêtes à tout pour les obtenir, font la une des journaux et des débats. C'est « la question ». Les nouvelles orientations que l'on pourrait lui donner, sont largement débattues dans les journaux féminins Éducation (Obrazovanie), Affaire de femmes (Ženskoe delo), Le Messenger féminin (Ženskij vestnik), Premier Almanach des femmes (Pervyj Ženskij Kalendar'), L'ami des femmes (Drug Ženščin) qui impliquent dans leurs colonnes des philosophes bien connus interrogeant le futur sans se contenter d'y voir une question de libération des liens du mariage et de l'amour mais davantage une question d'indépendance tout court.

On pourrait faire tomber immédiatement Tchekhov dans le piège tendu par les Occidentalistes qui bataillent pour l'émancipation et les Slavophiles, partisans du maintien de la famille patriarcale. Or ce combat ne l'intéresse pas, même s'il est tenu pour certains que Tchekhov déteste les femmes émancipées », les harpies qu'il qualifie de « diables en tablier », et ne supporte pas les « bas-bleus » dont il se moque en écrivant « *Le bas rose* » (1886) ainsi que le personnage de la mère de Vania.

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

Force est de constater, bien qu'il ne fasse jamais de grandes démonstrations, qu'il est très au fait de la difficulté d'être née femme. Sa sœur, les amies de sa sœur, dont la formation est solide, sont là pour le lui rappeler. Contemporain de Sof'ja Perovskaja (narodnika), Sof'ja Kovalevskaja (mathématicienne et nihiliste), d'Elizaveta Kovalskaja (révolutionnaire), et d'Ekaterina Brešlovskaja, Sof'ja Brjullova, Pokrovskaja et d'Aleksandra Efimenko (écrivains), il s'interroge sans doute aucun sur la ligne de conduite de ces jeunes femmes prêtes à tout pour que vive un ordre nouveau mais ne veut pas être leur chantre de toute évidence.

Le domaine de la littérature est dominé par l'immense Tolstoï, homme conservateur pour qui le destin d'une femme se résume aux fameux trois K (die Kindern, die Küche, die Kirche), donc à ses devoirs d'épouse et de mère. Pour Tolstoï, toute femme qui contrevient à cette loi, n'est qu'une femme déçue dont le mythe est très prégnant en Russie tsariste où il faut l'autorisation du tsar pour divorcer. Anna qui a trompé un mari, délaissé son enfant pour courir dans les bras de son amant dont elle attend un enfant hors mariage puisque Karenine ne veut pas divorcer, ne peut que mourir...

Ce livre est le préféré de Tchekhov, il le lit, le relit, le garde sur sa table de chevet mais parvient à la conclusion que même si de très bonnes questions ont été posées, nulle réponse valable n'a été apportée. De même déteste-t-il les femmes décrites par Tourgueniev, qui lui semblent fausses et sottes, fabriquées de toutes pièces. De même reste-t-il perplexe devant l'attitude de « Mademoiselle Julie » de Strindberg qui se sent entachée parce qu'elle a eu des relations sentimentales avec son valet... Tout autant, l'héroïne tchékhovienne n'est pas obligée de se jeter dans la Volga après avoir accepté un rendez-vous avec un homme autre que son mari, telle Catherine dans « L'Orage » d'Ostrovskij.

Premier coup de tonnerre et non des moindres, Tchekhov réagit et écrit à Tolstoï qu'il admire et sous l'influence duquel il reste jusqu'à la parution de « La Sonate à Kreutzer » à la fin des années 90. L'immense écrivain commente la poétique de Tchekhov où il ne voit que nihilisme et autre projet nietzschéen, et va jusqu'à donner son avis sur les personnages des récits et de la dramaturgie :

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

Tchekhov est médecin. N'écrivant que lorsqu'il sait ce dont il s'agit et s'abstenant de le faire lorsqu'il ne connaît rien à la question posée, il s'attache à décrire dans ses personnages féminins, les désordres dont on a encore honte en ces années et que l'on cache à tous, les souffrances tues, du moins dans la création littéraire. Passionné de psychiatrie, élève assidu des Professeurs Ostroumov et Zakharine, lecteur attentif des derniers travaux faits à Vienne et à Paris, il est le témoin privilégié des ultimes découvertes médicales dans le domaine des maladies que l'on qualifie jusqu'alors de « maladies féminines », ces conduites psychosomatiques qui font peur à tous et que la science découvre peu à peu. Le reproche qu'il fait à Tolstoï d'avoir écrit « La Sonate à Kreutzer », livre où l'écrivain aborde le désir féminin sans savoir de quoi il parle, est éloquent à ce sujet, et montre tout l'intérêt que Tchekhov porte aux femmes et se positionne contre les idées communément répandues.

Bien qu'il ait très vite abandonné sa thèse de médecine sur « L'histoire de l'autorité sexuelle », où il voulait démontrer que la femme fut, dans toutes les sociétés, placée sous l'autorité de l'homme, attitude qui lui semblait anti-naturelle en 1883, on y trouve le ferment de la rébellion contre toute forme d'oppression, ce qui deviendra année après année, son *credo*.

« Mon Saint des Saints, c'est le corps humain, la santé, l'intelligence, le talent, l'absence de violence, 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 » (lettre à Pleščeev, 4 octobre 1888)

*

POURQUOI ?

« On me reproche, et même Tolstoï me l'a reproché, de n'écrire que sur des petits riens, de ne pas avoir de héros positifs, de révolutionnaires, d'Alexandre de Macédoine ou ne serait-ce que comme chez Šestov, simplement de justes. Mais où les prendrais-je ? [...] 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 ! »

Ce qui équivaut à dire que Tchekhov n'est qu'un ethnologue. Qui n'écrirait que sur un quotidien sans grand intérêt, selon les critères en cours en littérature.

« Et bien », rétorque-t-il, « il n'y a pas que des grands chiens, il y en a aussi des petits. Chacun aboyant à sa manière, ayant tous quelque chose à dire... »

Dans les récits et la dramaturgie se dessinent quelque 800 portraits de femmes et dans ces 800 esquisses, l'intéressent autant les paysannes vêtues de hardes, promises aux coups d'un père ou d'un mari, abusées dès l'enfance dans la pénombre des écuries (*Les paysannes, Agafia, Les Paysans, La nouvelle datcha, Dans la combe*), les prostituées (*Paroles, paroles, paroles, La crise de nerfs, La Choriste*), les nouvelles riches (*Une visite de routine, Au Royaume des femmes, madame Lebedeva dans Ivanov*), que les femmes de l'intelligentsia ou de l'aristocratie rurale, tourmentées elles aussi mais de manière plus feutrée, plus perverse, étouffant parce qu'autour d'elles tout étouffe, ployant sous les flots de mousseline et serrées dans un corset qui empêche toute extériorisation d'un quelconque sentiment. (*Jour de fête, La Fiancée, À la campagne, La Dame au petit chien, Trois Années, Nina la mouette, Les Trois Sœurs, etc...*)

Tchekhov, sans doute parce qu'il est issu d'un milieu modeste, met toujours une barrière, fût-elle invisible, entre l'intelligentsia et les autres strates, tant il déteste les airs supérieurs face à tous ceux qu'elle méprise en son for intérieur :

« Je ne crois pas en notre intelligentsia, hypocrite, fausse, hystérique et paresseuse. Je ne la vois pas quand elle souffre et se plaint. Je vois le salut en des personnes venues de toute la Russie, qu'elles fassent partie de l'intelligentsia ou de la paysannerie. C'est en elles qu'est la force bien qu'il y en ait peu. Elles jouent un rôle non négligeable dans la société, elles ne dominent pas mais leur travail est visible. Quoique l'on fasse, la science ira toujours en avant, la conscience de la société grandira, les questions morales auront un caractère qui enlève tout repos ». (Lettre à Orlov, 22 février 1899)

Il est particulièrement intéressant de noter que Tchekhov est l'unique écrivain, en ces années, à prendre pour personnage principal des femmes juives dans un contexte profondément antisémite où les narrateurs omniscients, reflets du monde qu'ils incarnent, leur donnent le misérable et dépréciatif nom de « youpines », ce que la plupart du temps les traductions occultent, préférant pour des raisons de non racisme exacerbé, écrire « juifs ». Susanna Rotstejn dans le récit « *Le borbier* » (1886) tient ainsi tête à deux gentilshommes ruraux venus lui réclamer l'argent que son défunt père leur avait emprunté. Refusant de le rendre, elle aiguille la conversation sur la religion, sujet brûlant en ces années... Par son intelligence, sa réflexion sur précisément l'absence de différences entre les deux religions, elle dérouta les deux hommes au point de les subjuguera. Dans ce texte qui passa sans encombre la censure, Tchekhov jette un pavé dans la mare en dénonçant les *a priori*. Ne montre-t-il pas que dans une zone de résidence où l'on parque les juifs, la vie de l'esprit subsiste, alors que dans la campagne russe inondée de soleil et où l'on vaque en toute liberté, les esprits des deux jeunes hommes sont prisonniers de leur conformisme ? Ne dit-il pas qu'il n'y a aucune différence entre l'orthodoxie et la religion juive ? Un brûlot en ces années... Personne ne voit véritablement de quoi il s'agit,

toutes les recensions le confirment, tout un chacun ayant été aveuglé par la description érotique de la jeune femme... allant, pour madame Kisseleva dont la lettre du 13 décembre 1886 nous est parvenue, jusqu'à tenir le récit pour un « tas de fumier ». La réponse de Tchekhov mérite la citation :

« 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 délaissier 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... »

Tchekhov poursuit son réquisitoire contre la sottise ambiante et brosse un portrait caricatural – « *Dušečka ou Petite Chérie* » (1899) – de ce qu'une femme ne doit pas être : c'est-à-dire une personne sans libre arbitre qui se contente de suivre les idées de celui dont elle partage les jours. Le cours de sa vie n'est pas tout à fait celui qu'elle aurait souhaité, puisqu'elle perd à chaque fois l'être aimé, mais, telle une balle qui rebondit, Ol'ga retrouve un sens à son existence avec chaque nouveau compagnon.

Tolstoï est enchanté par cette femme qui lui permet 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 écrit une postface au récit en février 1905 :

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

Pour Gor'kij, elle est quelqu'un que « l'on pourrait frapper sur la joue, elle n'oserait même pas gémir tout haut, la douce esclave ». Pour Lénine, qui l'utilisa à des fins politiques, et dans un article intitulé « *Dušečka, la sociale-démocrate* » écrit en 1905, cette femme est la quintessence de ce qu'il ne faut pas être :

« Dušečka, dans quels bras te serrerai-tu demain ? Nous voyons que dans l'héroïne de Tchekhov, 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 ».

Tchekhov ne veut en rien humilier cette femme prompte à changer d'idée comme on change de chemise, loin de lui cette pensée. S'il écrit ce texte, c'est pour, précisément, faire prendre conscience aux femmes qu'elles ne doivent jamais, même une seule seconde, être ce genre de personne. N'écrit-il pas à son frère Mikhaïl en 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 ».

Il faut tout autant garder à l'esprit le désir de Tchekhov de mettre face à face deux êtres semblables et donc donner *de facto* la place qui semble devoir être celle de la femme face à l'homme. L'écrivain donne, et ce, dès ses débuts littéraires, le même temps de paroles aux hommes et aux femmes, le même nombre de phrases, faisant d'elles des *alter ego* à part entière face à des hommes devenus « superflus », terme créé par Tourgueniev pour désigner des êtres dépassés par la société nouvelle créée par les réformes engagées par Alexandre II.

Il est à remarquer, dans l'analyse des textes de l'apprenti-écrivain, puis de l'écrivain et enfin du maître, que les femmes passent du passé itératif et répétitif au futur dans leur long cheminement vers la connaissance sans passer par le présent, subvertissant ainsi le temps linéaire – les voies inchoatives et cognitives sont employées les concernant jusqu'à ce que leurs yeux s'ouvrent devant le monde nouveau auquel elles accèdent. Contrairement, les hommes qui parlent plus au présent au début des récits, ce qui supposerait qu'ils se tournent plus vers le futur, font moins usage des voies qui leur donneraient la commande des opérations.

Vania ne se sent-il pas « superflu » parce qu'il n'est plus « *Votre Grâce* » ou « *Votre Excellence* » comme l'était son père, et ne se traite-t-il pas de « *koulak* » car, pour sauver la propriété, il lui faut se déguiser en paysan, c'est-à-dire vendre sa farine de pois au marché... Sonja, sa nièce, qui compte les dindons, les veaux, les poules pour sauver tout autant la propriété, apparaît dès lors comme une « *femme nécessaire* », c'est-à-dire

une femme dont la stabilité « économique » est patente, concernant la marche de la propriété alors qu'elle est, en son for intérieur, perdue dans ses rêveries d'amour non partagé avec le docteur Astrov...

Elena Andreevna – Vous bourdonnez toute la journée ; comment cela ne vous ennue-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)

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 pas pu me retenir ; j'ai avoué à Oncle Vanja que j'aime... et tous les domestiques savent que je l'aime... Tous ! (Oncle Vanja, acte 2)

La femme est souvent dans la poétique confrontée à un homme perdu dans ses parties de cartes qui hypothèque ses propriétés en une soirée, tel Andreï, le frère des trois sœurs... ce qui souligne la solidité féminine face à la vie alors qu'on se persuadait du contraire...

Le côté éthéré de la jeune héroïne tchékhovienne est un trait particulier à l'époque, où l'on trouve de bon ton de montrer l'évanescence, la faiblesse malade, l'oisiveté nécessaire et obligatoire cultivées à dessein, allant jusqu'à imaginer ce que l'on nomme de nos jours, formatage psychologique, pour mettre en avant les qualités, fussent-elles piètres, de l'homme lui faisant face, père ou mari.

Déjà se fait jour l'humour tchékhovien en onomastique qui affuble de noms dépréciatifs les anti héros, les êtres peu chanceux ou malchanceux de sa poétique selon Merežkovskij, les Kučkin (kučka, tas de fumier, les Peškin (peška, le pion dans les jeux), les Prudonov (de Proudhon), les Ženskij (de femme précisément), les Butuzov (de 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 Prišibiev (prošibit', assommer), Treplev, (le tremblant – *La Mouette*), entre autres dont les noms frisent pour la plupart sinon le ridicule du moins le saugrenu, les faisant apparaître *a priori* bien médiocres.

Relayant l'ordre établi en Russie tsariste, où une femme ne doit en rien se faire remarquer, Tchekhov adopte les concernant, une écriture dépouillée de tout ornement qui pourrait faire perdre l'esprit des jouvencelles. Nulle peinture, nulle description pour enflammer les esprits, envoûter le lecteur et le faire rêver. Un laconisme constant et extrême la concerne sans discontinuité – trois adjectifs décrivent le corps romanesque – un même uniforme blanc ou noir sauf lorsqu'il s'agit de démarquer la vulgarité d'une femme. Souvenons-nous de la robe rose à la ceinture verte de la jeune Natacha, future épouse d'Andreï le frère des trois sœurs qui lui vaut dès la première seconde du premier jour le regard désapprobateur et condescendant de ces trois femmes aristocrates face à ce qu'elles considèrent la future mésalliance de leur frère...

Cloîtrée qu'elle est dans une propriété perdue au fin fond de la campagne russe, d'où elle ne sort que pour aller dans d'autres propriétés identiques, la maison devient le seul repère de vie, et joue le rôle de cloître profane où l'horizontalité de la promenade se heurte à la verticalité des murs d'enceinte et du ciel aperçu entre les murs.

La jeune héroïne n'est alors que ce que Marina Tsvetaïeva écrira quelques années plus tard dans un poème non daté :

« 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.

Rêver d'un château enchanté,
Berçer, dorloter, faire sauter,
D'abord ma poupée et après,
Pas ma poupée, mais à peu près...

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

Les étoiles et savoir que là-bas
Une étoile m'est apparue
Et sourire aux premiers venus
Sans détourner le regard ! » (traduit par nous)

La seule fin « imaginée » pour elle en ces années, reste le mariage. Il n'est pas un texte où il ne soit évoqué avec son cortège de déceptions et de malheurs car il a été décidé par d'autres. Le « *On m'a mariée* » résonne tout au long des lignes. On se laisse d'ailleurs marier sans illusion aucune, sachant à l'avance – éducation oblige – que le bonheur ne sera pas au rendez-vous :

Kiščka – « *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 amour plutôt que de rien avoir...* » (« *Les feux* »)

Irina – « *Je me marierai sans amour* » (« *Les Trois Sœurs* »)

Macha – « *Je me marie à Medvedenko... 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...* ». (« *La Mouette* »)

Ajoutons que l'amour rencontré hors mariage est presque toujours condamné, « *La Dame au petit chien* », excepté.

En ces années, lorsque la jeune femme s'obstine et suit les cours de l'université car dès 1872, elles y ont été admises, il lui est difficile d'échapper à la pesanteur de la vie bourgeoise. La société n'est pas prête encore à accepter sa démarche et la met au pas en la renvoyant chez elle... L'héroïne tchékhovienne apparaît bien souvent telle une nouvelle Tat'jana de Pouchkine (« Eugène Onéguine »), cette jeune et malheureuse « ouezdnaja devotchka », autrement dit une demoiselle perdue dans la campagne russe, qui se consumant d'amour pour un fat se jouant d'elle, finit par accepter la demande en mariage d'un homme plus âgé mais de son rang. Bien après, lorsque ce dandy comprend qu'il l'aime plus que tout, et qu'il est prêt à lui faire oublier ses devoirs d'épouse, elle l'éconduit... Elle reste dans l'imaginaire collectif russe, le modèle inimitable de la femme russe...

Les seules portes qui consentent à s'ouvrir devant elle, 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. En 1880, les autorités ont ordonné de faire un *memorandum* confidentiel qui donne la permission aux gouverneurs de province de consulter la Troisième Section concernant tous les événements sans exception, avant de louer les services de femmes médecins diplômées. La grille des salaires montre les différences qui ne laissent aucun doute et retransmettent la difficulté et l'injustice que les femmes rencontrent

lorsqu'elles désirent travailler... Le salaire d'un médecin de zemstvo homme est de 1 315 roubles par an, celui d'une femme, 944...

Cette constatation devient le cheval de Troie de Tchekhov :

« 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. » (L.A. Avilova, Tchekhov dans ma vie, début janvier 1893, Avilova cite de mémoire les paroles de Tchekhov)

Il nous faut remarquer de même que, dans la poésie, la femme n'est pas mère, même si elle met au monde un enfant. Est-ce en raison de la prophylaxie encore balbutiante en ces années, où la mortalité infantile atteint en Russie un taux épouvantable où, malgré la révolution pastorienne des années 1870, elle stagne encore entre 260 et 250 ‰ . Mort de l'enfant dès sa naissance ou au cours des cinq premières années, mort par accident – noyade du fils de Lioubov' Ranevskaja dans la rivière de *La Cerisaie* (1904), mort sous les coups d'un père ou d'une mère ou encore d'une tante lorsqu'il s'agit d'enfants de la campagne (*Les Paysans* – 1897, *Dans la combe* – 1900, *La Dame* – 1882)...

Faut-il voir dans cette question, non pas un refus pur et simple de la maternité, nous n'y croyons pas car l'homme Tchekhov semble attiré par la compagnie des enfants et l'écrivain a écrit des textes magnifiques ayant pour héros un enfant ? Faut-il penser que cet échec de la maternité 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 sa seule question biologique qui l'enferme encore plus avant dans l'asservissement ? Faut-il voir alors dans l'enfant ou les enfants un obstacle à la toute récente émancipation de la femme et Tchekhov, 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 ?

*

COMMENT ?

Ses contemporains lui reprochent tout autant de ne créer de fait que « des êtres sans existence et donc sans essence », *in fine* des personnages sans évolution aucune.

Les premières représentations de l'héroïne remontent à l'année 1880. Tchekhov n'est encore qu'un jeune homme passant son *attestat zrelosty*, équivalant de notre baccalauréat. Pour subsister alors qu'il est seul à Taganrog, il envoie quelques anecdotes aux journaux humoristiques pour lesquels son frère aîné Alexandre travaille.

La famille Tchekhov vit déjà à Moscou après que le père s'est enfui nuitamment suite à une faillite de son épicerie qui sous-entend la prison en ces années. Tous subsistent dans un entresol humide, le père n'ayant pas eu l'autorisation de se rendre à Moscou, il ne peut trouver de travail. Lorsqu'Anton Pavlovitch les rejoint, muni d'une bourse pour payer ses études de médecine, la misère est à son comble.

Gagner de l'argent, rapidement, sans hypothéquer les études à l'université, devient une nécessité absolue à l'impasse pécuniaire. Le jeune écrivain témoigne d'abord par le biais de comptes rendus et historiettes plaisant au lecteur, qui y découvre une maïeutique actuelle et enrichissante. Sous divers pseudonymes – il en

aura jusqu'à quatorze –, Tchekhov relate des histoires amusantes dont la femme est le centre ; les boutades, introduites par des narrateurs omniscients objectifs en ces années d'écriture et qui donc ne traduisent en rien la pensée ou le regard de Tchekhov, sont souvent misogynes, époque oblige, et dénotent non le désir de créer deux marionnettes authentiques, 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, ce qui est novateur à ces années.

Dès 1885, Tchekhov relève ce qu'il considère inacceptable et peint pour le dénoncer, le portrait d'une femme pliant sous le joug imposé par l'homme.

Est-ce la seule et unique lecture possible à sa poétique ?

Si cela peut paraître vrai à première lecture, un autre niveau apparaît cependant déjà, un sous-texte dans ces textes des *Lehrjahren*, alors qu'Antocha n'a pas encore été détrôné par Anton Pavlovitch, où le cheminement de la femme est beaucoup plus complexe sous une simplicité de bon aloi, et tel un chemin de croix, consiste en chutes et relevailles témoignant de sa difficulté à être et à se libérer. Est-elle cependant futile, insignifiante, légère, superficielle et vaine cette jeune femme que nous découvrons ? S'il décrit avec constance la rébellion dans la douleur d'être née femme, les cris des unes, les crises d'hystérie des autres, Tchekhov n'élude pas que son mouvement d'humeur est rarement couronné de succès car elle ne fait bien souvent qu'un pas en avant pour en faire quatre en arrière. Les narrateurs omniscients des récits concernés observent son dévergondage, son insubordination aux règles canoniques, ses tendances suicidaires qui brisent l'image de la femme traditionnelle pudique, innocente et pure, réclamée par les autorités et véhiculée par la littérature. Mais la pseudo sortie de la femme témoigne, force est de le constater, de sa fragilité psychologique qui la mène tout droit à l'échec. Car 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. L'amour reste le rêve d'autre chose, sur lui repose encore et pour longtemps, l'espoir aussi minime soit-il de vivre, de construire quelque chose, de croire en quelque chose, de se voir dans les yeux d'un autre :

Irina – « *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)

Lioubov' Ranevskaja – « *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)

Le temps des verbes est alors au passé itératif et les textes ont une structure fermée . Les *incipit* et les *clausules* se répondent dans un mot à mot parfait, soulignant la prison dans laquelle la femme est enfermée dans un cercle sans fin ni commencement.

Tchekhov pose par le biais de cette héroïne une question qui nous interpelle encore aujourd'hui.

Il montre en effet que la domination d'un père ou d'un mari n'est pas une question purement sociétale due aux conditions historiques exceptionnelles. Il associe la jeune femme à la faute, la rendant complice du gâchis qui s'annonce, dénonçant sa faiblesse et déplorant sa complaisance, reprenant sans discontinuité dans un mot-à-mot presque parfait son *mantra* – « *nous sommes tous coupables* » (*My vse vinovaty*) – forgé lors de son voyage à Sakhaline, où « *il a vu des gardiens aux nez rouges aussi corrompus que les bagnards et autres relégués* », pensée qui ne le quitte plus depuis 1890. Autrement dit, Tchekhov essaie de comprendre les raisons qui ont poussé la jeune femme à s'enfermer soi-même, à bâtir de ses propres mains les murs qui l'entourent. L'exemple le plus abouti n'est-il pas celui « *des Trois Sœurs* » que rien ni personne n'empêche de repartir à Moscou, sinon elles. Dans le récit « *Jour de fête* », la jeune femme Ol'ga, brillante étudiante qui est revenue habiter la propriété de son enfance aristocratique après son mariage avec un roturier devenu président du tribunal, ne fait rien non plus pour retourner à la ville et reprendre des occupations intellectuelles ; elle se contente de se lamenter sur sa vie perdue au fin fond de la campagne...

Tchekhov ne donne cependant jamais à cette jeune femme, ce qu'elle désirait peut-être, le rôle de martyr. Au contraire, il souligne toujours son manque de courage, sa secrète envie de rester dans le *statu quo ante*, ces limbes où elle poursuivrait dans les gémissements une vie inconsistante.

Sans pour autant la juger :

« Les dramaturges contemporains farcissent leurs pièces uniquement d'anges, de monstres et de bouffons. J'ai donc voulu être original. Je n'ai pas créé un seul brigand, ni un seul ange... Je n'ai accusé personne, je n'ai acquitté personne... »

Face à elle, il place ainsi une autre femme, et c'est la représentation la plus intéressante et la plus innovante dans le *corpus* littéraire en Russie tsariste, qui étouffe parce qu'autour d'elle, tout étouffe et ressent la transgression comme seul salut possible. Cette représentation concerne un grand nombre de femmes et ce, dès les débuts littéraires (*Dans la nuit de Noël*, 1883).

Dans son désir d'évasion d'un milieu mortifère, cette jeune femme franchit définitivement les barrières qui l'encerclent et que nous nommons « frontières ».

Les passer équivaut à un exode dans un exil intérieur.

C'est une démarche d'une violence inouïe car il n'existe encore aucun modèle à suivre : il faut en effet tout quitter, tout risquer sans retour en arrière possible. C'est la démarche qu'entreprend Nina, la mouette, qui tourne soudain le dos à une vie d'emmurée psychologiquement – il est bon de noter que Nina possède un cheval et galope hors de la propriété, seule lui est interdite la maison où la bohème règne en maître, celle de « *l'autre côté du lac* ». Elle part pour Moscou et devient une femme déchue puisque ses parents ne lui permettent plus de revenir dans la maison de son enfance. Dans cette entreprise elle perd son statut social de *baryšnja*, n'est plus « *Votre Grâce* », et après qu'elle a gagné un engagement d'actrice dans une ville de province, elle emprunte pour s'y rendre des trains de troisième classe, où « *les marchands vont lui faire des amabilités* », ces hommes qui ne font pas bien la différence entre une actrice et une prostituée...

Ce concept de frontière joue un rôle déterminant et sépare le monde entre deux entités sans jamais les réunir : celle du « dedans » et du « dehors », opposition archaïque entre la maison et la forêt qui remonte aux contes, le « dedans » étant un lieu sécurisant, et le « dehors », celui de tous les dangers.

Qu'observe-t-on dans la poétique tchékhovienne sinon le retournement de cette convention ?

La maison, *topos* fondateur des textes car il n'est pas un récit où il ne soit évoqué, de même est-il le *nexus* de la dramaturgie, cette maison n'est qu'un lieu d'asservissement, de mort psychologique, d'absence, une anti-maison dans la sémantique lotmanienne (« *La Sémiosphère* »). Qu'il faut fuir si l'on veut survivre. C'est la maison de Nina, celle de Ioulia (*Trois années*), de Lipa (*Dans la combe*), de Machen'ka (*Les paysannes*), de Vera (*Retour au pays natal*), de Nadja (*La Fiancée*) et des autres qui ne veulent pas mourir psychologiquement.

L'eau est alors marqueur de cette frontière à franchir ; c'est celle de la rivière qui entoure le domaine et que l'on a domestiquée pour borner le parc à l'anglaise (*La Cerisaie*), c'est le lac de La Mouette où se trouve l'autre maison défendue car la bohème y règne (*La Mouette*), c'est la rivière qui traverse le village pour cause de commodité économique et vous sépare des jardins où l'on rencontre les fils des popes (*Agafia*), c'est la rivière où l'on navigue (*Ariadna, la Cigale*), que l'on traverse par le gué pour se rendre à son école (*En chariot*), ce sont les larmes que l'on verse enfin ou pour la première fois et qui inondent le visage (*Nina, la Mouette, Lipa, Dans la combe*)... À chaque fois, elle agit telle l'eau baptismale qui permet au baptisé de renaître et de vivre. Lorsqu'elle est dévoyée par un tuyau, elle sert de catalyseur pour s'éloigner d'un monde de trivialité (*La fiancée*), lorsqu'elle est bouillante et jetée sur le nourrisson, elle agit tel un baptême satanique mais lancée par une femme qui fait commerce de vodka (eau de vie alors qu'elle est poison), elle donne la victoire à l'enfant défunt dont la mère s'occupait de l'eau de la lessive et du nettoyage (*Dans la combe*). La neige, ce miracle tombé de cieux, en fait tout autant. C'est pendant la tempête de neige que Raïssa acquiert une force de résistance à l'emprisonnement jusqu'alors insoupçonnée (*La Sorcière*), ce sont les sanglots de jeunes prostituées dans la rue Sobolev à Moscou enfouie sous la neige qui amènent le jeune étudiant à une révision de vie à leur rencontre (*Une crise de nerfs*). L'eau de la mer, la rosée sur l'herbe du petit matin (*roza na trave*), le gel qui prend les bouleaux, le brouillard du matin, la glace des rues, entourent d'un halo l'amour que Gourov et Anna se donnent désormais jusqu'à la fin des temps (*La Dame au petit chien*).

Ce départ souligne la dichotomie entre « l'ici » et le « là-bas », « l'avant » et « l'après », le « bas » et le « haut » car c'est plus à la vie de l'esprit qu'à toute mesure triviale qu'il s'adresse.

Cette tragédie qui devrait anéantir la jeune femme, est au contraire *catharsis*.

Elle lui permet alors d'entrer dans une autre « dedans », celui que les psychanalystes allemands nomment « Ich Raum », un domaine inviolé qui n'appartient qu'à soi et dont on occupe tout le champ sémantique et lexical et que nous traduisons par « Je ». Ainsi Nina a-t-elle occupé un cercle où Treplev était présent et élément « transgredient », puis elle a occupé celui où Trigorine l'est à son tour, après la mort de son enfant et l'abandon de l'homme aimé, Nina occupe troisième cercle sans que personne ne puisse envahir ce champ sémantique. De même en est-il pour Nadja, la fiancée, dans le récit éponyme qui passe du cercle de sa famille et fiancé, à celui de son cousin, pour finir par occuper tout l'espace qui la concrétise et où elle n'a besoin de personne.

Pour ce faire, il lui a fallu passer du monde des illusions à celui de sa vérité. La récurrence du couple verbal « *kazalos' / okazalos'* », (il lui semblait que/elle avait la certitude de) est le point de basculement, de retournement, de passage de la frontière sémantique et par là-même topographique, géographique, psychologique et philosophique qui mène la jeune femme par un chemin éthique et esthétique à la liberté intérieure, loin du mensonge vers celui de sa vérité.

Il est particulièrement intéressant de remarquer que lorsque la jeune femme est prisonnière et qu'elle parle au passé, elle n'utilise jamais le pronom personnel qui la désigne ; dès qu'elle a pris son destin en main, et parle au présent et surtout au futur, ce même pronom est toujours accolé au paradigme verbal. La langue russe en effet permet l'identification de la personne par le suffixe postposé sur le verbe désignant la personne, ce qui rend possible mais non obligatoire la présence du pronom personnel. Ainsi, Tchekhov accentue-t-il la prise de pouvoir de cette jeune femme qui dorénavant dit : « Je », témoin de son indépendance nouvelle et inconditionnelle.

Il nous faut insister sur le fait que cette prise de conscience a souvent lieu dans un jardin planté de pommiers – arbres de la connaissance – (*La fiancée, Ma Vie, Pour de petites pommes, etc...*) On peut nous rétorquer que Tchekhov a construit un monde fictionnel autour précisément d'une cerisaie et non d'une pommeraie, en faisant « *le plus beau jardin de Russie* » et où les femmes se trouvent confrontées à une « frontière » avant que les arbres soient abattus et le majordome emmuré. Il est bon de remarquer que ce choix fut décidé deux ans avant l'écriture, dans une envie de blanc total :

« 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... » (lettre à Stanislavski, 5 février 1903)

créant à l'avance le monde abstrait du peintre Malevitch et son « Carré blanc sur fond blanc »... Les fleurs de pommiers sont roses et étaient *de facto* exclues de la genèse de la pièce...

²Ce n'est pas alors à une évolution du personnage féminin que nous assistons mais à une rédemption qui est une véritable révolution. La femme n'est plus objet mais sujet de sa vie. Elle passe du « *Je ne savais pas* » (*ne znala*) à « *Je sais* » (*Ja znaïou*) dans une solitude choisie. Les textes concernés ou les lignes axiologiques des personnages féminins ont alors une structure ouverte et, pour ce faire, Tchekhov utilise toutes les subtilités de la grammaire russe.

Les verbes sont alors au perfectif qui engage le futur sans aucun retour possible en arrière. Aucun *incipit* ne se retrouve en clause comme c'est le cas dans le récit *Volodja le grand et Volodja le petit*. Nul départ de train ou de bateau ne rythme l'arrivée ou le départ de la jeune femme, nulle rivière que l'on traverse et retraverse chaque jour (*Agafia*), nulle ville d'où l'on est venue et où l'on repart.

Le conditionnel joue tout autant le rôle d'ouverture placé tout à la fin des récits (*Un malheur, Les Trois Sœurs*). Les verbes de mouvements unidirectionnels au passé, à l'infinitif, au futur, expriment en temps réels un déplacement unique dans une direction définie sans qu'aucun retour ne puisse être envisagé. Les impératifs affirmatifs sont employés à foison, eux qui dans la langue russe, tournent les textes vers un futur d'où il n'est

aucun possible retour en arrière, eux aussi. Les adverbes à caractère duratif préposés aux verbes au présent, entraînent eux aussi l'ouverture.

Alors que le code de la famille en Russie tsariste donnait à sa parentèle la possibilité de mettre en prison ou enfermer dans un couvent la jeune fille récalcitrante, Tchekhov met son monde dans un envers symbolique en la parant de symboles ascensionnels, lui donnant des ailes (Irina), la comparant à un oiseau (*Nina la mouette, Lipa, l'alouette*), et en lui offrant tout le ciel en diamants (*Sonja*). Il la met en chemin (*La Mouette, La Dame au petit chien, En Chariot, Une histoire ennuyeuse, La Fiancée*), lui fait escalader une échelle avant de découvrir le mystère de l'amour (*Dans la nuit de Noël, Ma Vie*), admirer un sentier qu'elle croit avoir déjà emprunté (*Trois années*). En suivant la route, elle quitte un lieu d'asservissement (*Les Paysans*), elle rêve de liberté (*Les Paysans*), elle meurt en trouvant sa vérité (*Les Paysannes*), elle chante (*Dans la combe*) et pleure (*L'Étudiant*).

Le *chronotope* avait été subverti, c'est au tour de la gamme chromatique de l'être. Le blanc et le noir ne revêtent plus dans la poétique la signification initiale attribuée dans l'imaginaire collectif par les peintres et les instances religieuses depuis la nuit des temps en occident. Le blanc vêt, il est bon de le remarquer, la jeune femme lorsqu'elle est morte psychologiquement, et le noir la protège dès qu'elle est devenue maîtresse de sa vie et qu'elle est libre.

Dans la poétique tchékhovienne, Eros ne mène donc pas à Thanatos, c'est le contraire qui survient. C'est ainsi Thanatos qui entraîne vers Eros

La poétique cède alors la place à la légèreté et à l'optimisme. Et cette jeune femme en est le témoignage.

*

L'ambition de Tchekhov était « *de dire aux Russes combien ils vivaient mal* », entravés qu'ils étaient par la *poshlost*, terme difficilement traduisible et qui signifie trivialité, *a priori*, mesquinerie, conformisme, obscurantisme et idées toutes faites.

Anarchiste Tchekhov ? Voulant faire régner le chaos là où l'ordre est établi, nous ne le croyons pas. Il a trop de respect pour le mariage dès qu'il est décidé par les deux personnes concernées dans un respect mutuel et un amour profond.

Subversif, certes, et ô combien ! La jeune femme « sans existence et sans essence », que rien ne distinguait des autres et que l'on avait contrainte à rester dans l'ombre est, dans la poétique, la plus étonnante figure du retournement de la convention qui a toujours placé la femme sous le pouvoir de l'homme.

Le laconisme délibéré la concernant nous est alors compréhensible car c'est à l'âme de cette jeune femme que Tchekhov s'intéresse, à « l'esse » qu'un simple regard ne décèle pas, c'est-à-dire à sa vérité et à la beauté de son monde intérieur qui la mènent vers la liberté.

Elle n'est pas alors l'égale de l'homme dans une représentation purement sociale, mais une personne prise dans son intégrité.

La modernité de Tchekhov saute alors aux yeux à travers l'écriture de ce personnage. Ce qui me permet de dire qu'il est un féministe et non « un tueur d'espoir ».

Je vous remercie.

Françoise Darnal-Lesné – Docteur en études slaves, Paris, 2018.