

Tchekhov et le monde paysan

Les paysans et autres récits

Introduction

Parler du personnage paysan dans l'œuvre de Tchekhov, voir sa spécificité au sein de la littérature russe du XIX^e siècle en opposition avec la création littéraire et les idéaux politiques et sociétaux de ses contemporains pour qui le paysan est un être « pur », et tenter de comprendre les raisons de l'écrivain dans son choix dont il savait qu'il entraînerait les foudres de la censure, est une question qui mérite réponse.

Pour asseoir la cohérence de mon analyse, j'ai décidé de ne retenir que les cinq récits que j'ai récemment traduits. Le personnage du paysan est certes omniprésent dans la création tchékhovienne, mais dans les récits de l'édition L'Harmattan - *Les paysans, Les paysannes, Agafia, La nouvelle datcha* et *Dans la combe*¹, écrits sous les règnes d'Alexandre III, de Nicolas II, et imprégnés du règne du tsar réformateur Alexandre II, il est le personnage central et à ce titre mérite une attention particulière de par son statut social qui change - une première dans la longue histoire de l'Empire russe -, et les conséquences que cette disposition a fatalement sur son monde à venir.

Ces récits forment *in fine* un à part au milieu de l'œuvre par le scandale qu'ils provoquèrent lors leur parution ; menace fut faite d'arrêter Tchekhov s'il ne supprimait pas les pages ayant trait à la religion. Ces dernières furent réintégrées dans l'édition finale des œuvres par Marks, ce qui a pour effet de témoigner au-delà du simple constat socio-historique et anthropologique, de leur signification particulièrement complexe.

Il nous semble bon d'ajouter que la dichotomie qui divise en ces années l'Empire en deux entités, selon les avancées révolutionnaires et les reculs politiques, l'athéisme et le renouveau religieux, une liberté irrépressible contrebalancée par autant de régression, se transmet aux textes où à côté des vaincus, se trouvent des vainqueurs, mouvement qui touche toutes les couches de la société - hommes et femmes y luttent à chaque instant, se défont dans ces textes de leurs maigres biens, et tournent le dos à une vie de confort relatif pour trouver leur vérité dans leur liberté intérieure.

Contenu

A - GENÈSE

I - Où en est le monde paysan au temps de Tchekhov ?

Il représente encore 85 % de la population, sa majorité est restée analphabète - en 1897, seuls 30 % des enfants de moins de 9 ans savent lire, ce qui est le chiffre de l'Angleterre au XVII^e et de la France du XVIII^e.

¹ A. P. Tchekhov, *Les Paysans et autres récits*, Paris, Éditions L'Harmattan, traduction et postface de Françoise Darnal-Lesné, 2008.

La traduction se réfère aux textes parus dans les œuvres complètes d'A. P. Tchekhov - *Polnoe Sobranie Sočinenij i pisem v 30 tomax, pis'ma v 12 tomax*, Moskva, Izdatel'stvo « Nauka », 1973-1983. Cette édition est notre référence tout au long de notre étude.

La campagne russe est dans un état déplorable et n'a pratiquement pas changé depuis la parution, en 1790, du livre « Le voyage de Moscou à St Pétersbourg » de Radichtchev, qui vaut à son auteur le bannissement en Sibérie pour avoir eu l'audace de défier Catherine II en dénonçant les villages Potemkine.

La paysannerie qui a obtenu sa libération par la disposition du 19 février 1861 peut choisir pour la terre reçue, soit la tenure individuelle transmissible à sa descendance et rachetable en 41 annuités, soit la tenure communautaire autogérée par la communauté rurale qui redistribue les terres entre ses membres selon leur capacité de travail. Les remboursements s'avèrent cependant impossibles car ils sont joints aux taxes en nature - don de la plus grande partie de la récolte, travaux pour la communauté - et taxes en roubles pour la location des prés et des bois, innombrables, elles aussi.

La misère sociale reste ainsi sans précédent à cause de très mauvaises récoltes plusieurs années de suite, les épidémies de typhus et de choléra de 1892 survolent les esprits au point que la brutalité envahit les campagnes.

Les élites russes n'ont pourtant pas ménagé leur peine pour sortir la campagne de l'ornière. Dans les années 1873-1874, les Populistes, idéologie la plus largement partagée par l'intelligentsia, qui s'oppose à toute idée d'élite et prône un art édifiant pour les masses, ont organisé face à la misère intellectuelle paysanne « la marche au peuple » (*xojdenie v narod*). Consistant à aller alphabétiser les paysans, elle a viré au cauchemar, les paysans dénonçant aux autorités les quelques 2500 étudiants - pour certains revenus de Zurich où il faisaient des études, Zurich étant un nid de révolutionnaires dont Lénine -, les soupçonnant des pires forfaits à leur égard. Les arrestations nombreuses furent suivies de procès et de déportation en Sibérie.

Si dans les années 80, il n'était encore aucune déchirure sociale apparente dans le monde paysan, il n'en va plus de même dans les années 90 lorsque Tchekhov écrit ses textes. La jalousie a fait son chemin, gangrenée qu'est la paysannerie face à la montée du capitalisme dont les progrès opèrent des ravages grandissants. La modernité et l'argent s'y afférant ont pollué les âmes et perverti le paysan lui faisant perdre toute humanité. En l'espace de 30 ans depuis les réformes, la société s'est en effet complexifiée, diversifiée avec la création d'une hiérarchie nouvelle au sein même de la paysannerie.

Un fossé sépare désormais les paysans appauvris, devenus ouvriers ou serveurs, qui forment le *Lumpenproletariat*, tel Nikolai, *Les paysans*, qui grossit les rangs des révolutionnaires dans les villes.

D'autres, au contraire, embourgeoisés, sont devenus les *koulaki* qui habitent non plus dans une izba mais dans un *khoutor*, là où Olga et Sacha mendient. Ces nouveaux bourgeois se sentent pousser des ailes et se font appeler « *Votre Haute Noblesse* », titre nobiliaire alors qu'ils sont d'anciens paysans, tel le commissaire de police rurale... Grisés par leur ascension sociale, ils ne se soucient en aucun cas des paysans pauvres qui les méprisent pour leur abandon. Les anciens Maîtres, les Barines, encore appelés à la française Georges (*Les paysans*) ou Jean (*Oncle Vania*) ont au contraire gardé une attitude respectueuse et sans doute distante face à leur domesticité car il est encore impossible de mélanger les genres dans leur esprit.

Dans ce monde échoué, la religion est d'une importance capitale, non que les hommes et les femmes aient la foi plus chevillée au corps qu'ailleurs, mais les rites rythment la vie dans son déroulement calendaire et imprègnent tout autant le dû à l'équilibre de la société, les mariages en particulier qui, seuls, peuvent donner une descendance légitime.

Les croyances et les superstitions venues d'un autre âge - paganisme, voire animisme - encore cependant très prégnantes dans les villages si bien qu'un syncrétisme imprègne la foi

religieuse et donne naissance au phénomène de didoxie ou double-foi propre à la campagne russe. Dans l'imaginaire collectif paysan, deux croyances, la chrétienne et la païenne sont donc priées, la seconde foi peut-être avec encore plus d'ardeur, car on pense inconsciemment pouvoir apaiser le courroux des dieux des eaux, des forêts, des maisons, du feu, et les faire épargner les hommes et les bêtes encore à la merci des cataclysmes vécus comme représailles divines.

Si au centre de la foi paysanne, on trouve le Christ, comme en témoigne la langue vernaculaire du paysan dans différentes locutions très usitées, on trouve peut être encore plus la terre.

Ce problème tient à deux facteurs : le premier, le fardeau insupportable des taxes qui engendrent des soucis financiers constants.

Le deuxième est l'attachement envers elle, et qui tient du domaine de l'irrationnel, des croyances préchrétiennes. La dévotion à son égard 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, *Terre-Mère 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 *de facto* considérée comme terrestre et assimilée à la terre parce que, 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. Nous verrons dans le récit *Dans la combe* que cette croyance est le nœud du récit peut-être encore plus que l'argent et la convoitise.

II - Le paysan est-il un sujet littéraire ?

Depuis les années précédant l'abolition du servage, le culte de la *moujikophilie* est en plein épanouissement par la voix des Slavophiles. L'ambiance générale vante sa pureté simplement parce qu'il est plus proche de la nature et qu'il n'a pas encore été abîmé par la civilisation.

Le début de l'alphabétisation ayant amené la création de maisons d'édition de livres à bon marché dont *Posrednik*, ces dernières se donnent pour but de conquérir les campagnes, ce qui exige des livres à portée moralisatrice, ayant pour sujet le domaine que le paysan connaît le mieux, lui. Le culte du paysan envahit donc le domaine des représentations et c'est ainsi que les pièces de théâtre, les romans, les récits permettent de suivre d'assez près les usages de la vie paysanne, simple et complexe tout à la fois : les hommes travaillent aux champs, les femmes restent dans les limites du *dvor*, la ferme, elles tissent, filent en chantant, mangent après leurs maris, et se soumettent à l'autorité du chef de famille. La loi du *Domostroï*, recueil de lois de la Russie ancienne, régit encore les familles. Elle donne raison en tout au patriarche, même si le Code de la famille tente d'interdire les relations incestueuses, les assimilant à un crime, mais les tribunaux restent très indulgents à l'égard des fautifs - il n'est qu'à lire les registres tenus par les médecins de St Pétersbourg qui suivent les prostituées de la capitale : les prostituées ont toutes été forcées dans l'izba par les hommes de leur entourage immédiat dès l'âge de 9 ans.

Depuis Tourgueniev et ses *Récits d'un chasseur* en 1847, le paysan a fait son entrée littéraire. Tolstoï en 1886, fait du paysan un personnage à part entière - *Guerre et Paix*, 1865-1869 - *Anna Karenina* - 1873-1877. Mais les deux écrivains, de naissance aristocratique, et dont la langue véhiculaire est le français, se heurtent au parler paysan, le *skaz*, cette langue très imagée qu'ils ne comprennent pas bien, ce qui a pour conséquence un certain embellissement de l'image même du personnage.

Tolstoï donne dans son œuvre une place exceptionnelle au paysan dans un éventail où prédomine la référence à l'imaginaire populaire, celle du *lubok*, cette image d'Epinal russe et les adjectifs le concernant « sain », « propre » et qui rapportent au champ lexical de la vigueur et de la santé sont récurrents dans les textes, à croire que, quel que soit son âge et le contexte où il apparaît, le paysan serait la répétition symbolique d'une seule et même figure.

On voit donc chez Tolstoï, un tableau de la famille paysanne littéralement soudée par le labeur magnifique qui consiste à dompter la nature, chacun restant à sa place dans la chaîne humaine solidaire, celle d'un microcosme rousseauiste de la bonté de « l'homme primitif ».

III - Genèse des récits paysans dans l'œuvre de Tchekhov :

Tchekhov est né d'un grand-père ancien serf ayant racheté sa liberté et celle de sa famille et d'un père boutiquier, chez qui les paysans venaient s'approvisionner plus souvent en vodka qu'en bougie... En lui, dit-il, « *coule du sang de moujik et on ne peut rien lui apprendre sur la vertu du paysan* ». Tchekhov comprend d'instinct la mentalité du paysan, son langage, sa dureté, sa rouerie. Qui plus est, il est médecin et, lors de son équipée au bague de Sakhaline en 1890, il a interrogé nombre d'hommes et de femmes d'origine paysanne emprisonnés pour meurtre. Membre enfin de la commission de santé publique du district et chargé de différentes missions d'inspection des usines et fabriques locales (tanneries, maroquinerie, fabriques d'indienne, briqueteries, etc...), il a accès à des rapports d'expert, aux minutes des procès intentés aux fabricants pour des questions d'hygiène, rejets polluants dans les rivières et champs alentour, air pestilentiel, toutes formes de mépris qui finissent par porter atteinte à la santé des enfants, des adultes et même du bétail.

Tout ce matériau noté dans ses petits carnets permet de suivre la lente gestation des récits, éclaire le sens religieux des textes, et donne une explication fiable du meurtre de l'enfant de Lipa : « *Malheureusement le bébé ébouillanté de Lipa ne fait pas exception, les médecins du zemstvo ont affaire plus d'une fois à des cas d'enfants ébouillantés par jalousie* », dit l'écrivain dans une lettre à Tchoukhine, 23 février 1900.

Sa conception de l'art enfin, veut qu'il ne parle jamais de quoi que ce soit sans en connaître les tenants et les aboutissants, ce qu'il reproche, même s'il l'admire, au grand Tolstoï qui a osé écrire *La Sonate à Kreutzer*, livre sur le désir féminin, sans avoir lu la moindre ligne d'un spécialiste. Dans ses récits, en effet, Tchekhov « s'abstient volontairement pour des raisons esthétiques » de donner une place quelconque aux maux engendrés par les convoitises de la chair dans la vie personnelle et familiale d'un individu...

Dès 1882, Tchekhov écrivain débutant dans les journaux humoristiques pour raisons alimentaires, a compris que le personnage du paysan attire des lecteurs ; il s'intéresse donc au monde paysan - il a besoin d'être lu pour être payé. Ce faisant, il s'inspire des faits divers parus dans les journaux, tout comme le font Tolstoï ou Dostoïevski qui tirent la matière de leur fiction des réalités paysannes de la Russie rurale à partir de coupures dans les revues.

Et dès 1882, Tchekhov se démarque déjà de l'idéologie ambiante. *La Dame* (le titre russe est *Barynia*) en est le premier signe.

Un paysan marié est invité à aller faire le cocher chez la Barynia, Elena Egorovna Strelkova - notons le prénom Hélène, clin d'œil à Hélène de Troie, le patronyme de Egor, ou Georges, le saint qui tue le dragon qui crache du feu, donc le Mal, et Strelkova - de Strela, aiguille, flèche en russe...

Cette dame ne désire qu'une chose sur terre, se lancer dans des courses folles en troïka à travers son domaine. Le jeune Stepan refuse d'abord ce qu'il considère un péché, puis se soumet poussé par la cupidité de sa parentèle et devient cocher. Il se trouve que la Dame voudrait tout autant en faire son amant occasionnel... Stepan se rebiffe, prend son argent et le

dépense au cabaret... Son épouse Maria le supplie de ne pas s'égarer et de penser à leur futur enfant. Enivré, il perd le contrôle de lui-même, la frappe et la tue...

Ce premier récit « rural », long et laborieux et que je n'ai pas retenu dans mon livre, écrit par un jeune homme de 22 ans, est ainsi le *synopsis* de tous les textes ruraux à venir. Non que le jeune paysan soit plus méchant qu'un autre - la dame n'est pas exempte de rouerie - mais s'il est tout d'abord montré sous un jour favorable et pur, il ne tarde pas déjà à devenir une bête effrayante.

Lorsque *Les paysans*, 1897, *La nouvelle datcha*, 1889, *Agafia*, 1886, *Les paysannes*, 1891, *Dans la combe*, 1900, sont écrits, les réformes de l'émancipation des serfs, l'amélioration du recrutement de l'armée ont eu lieu entre quelques 25 et 40 années auparavant. Ceux que l'on appelle les vieux ont sans doute vécu les événements, mais se souviennent du « bon vieux temps » plus par ouïe dire que par expérience personnelle.

Notons que les textes sont écrits lorsque Tchekhov est devenu un écrivain très connu. Il ne cherche donc plus à plaire puisqu'il plaît. Il a trouvé son style, choisit ses sujets en toute liberté, son seul *credo* étant de montrer « *aux Russes comme ils vivent mal*. Ce faisant, ces récits suivent le schéma du refus de l'angélisme ambiant concernant le paysan et de la vérité sur sa brutalité, sa cupidité, sa rouerie.

« Dits » par des narrateurs omniscients de la maturité, reflet de la pensée de l'auteur, ils sont sans visée moralisatrice, et n'appartiennent à aucune école littéraire, qu'elle soit réaliste ou naturaliste. Pour mémoire, Zola a écrit entre autres *La Terre* en 1887 où il décrit des paysans attachés à leur terre comme des bêtes.

Ces textes ne sont que simples constats d'événements se déroulant dans la campagne russe.

L'éditeur de la revue *Posrednik*, affolé par la fin du récit *Les Paysannes*, où deux paysannes pensent haut et fort à la mort qu'elles pourraient infliger à leurs époux détestés, ce que fait Machen'ka, ne voulut tout d'abord pas éditer le texte de crainte de voir le crime envahir les campagnes. Il fut plus tard décidé d'ajouter une préface ou une postface. Finalement, le dernier chapitre ne fut pas imprimé et le récit se termina sur la mort à la gare de la jeune Machen'ka condamnée au bagne de Sibérie sans qu'aucune preuve puisse être établie par le tribunal. La morale était donc sauve...

Les Populistes dénoncèrent ces récits car, pour eux, ils ne faisaient pas sentir les idéaux spirituels des paysans. Les Marxistes dont on commençait à écouter les revendications et qui invoquaient la nécessité objective de la lutte des classes, se réjouirent de voir enfin un écrivain sortir de son rôle purement didactique et dénoncer les méfaits du capitalisme sur les campagnes.

Le grand Tolstoï, quant à lui, fut épouvanté devant ce qu'il considérait « un péché devant le peuple, Tchekhov n'ayant prêté aucune attention à l'âme paysanne ». Et pourtant, il est l'auteur de *La puissance des ténèbres*, écrit en 1886, où il conte l'histoire d'un paysan qui a tué l'enfant que sa belle-fille attendait de lui après qu'il l'eût violée. Pour Tolstoï cependant, déjà plongé dans sa crise moralisatrice qui date du début de l'année 80, il s'agit avant tout d'écrire un spectacle destiné à un public populaire pour montrer jusqu'à quel degré d'horreur peut conduire « le péché contre la chair »...

Pour Tchekhov, il n'est rien de tel. Le péché de la chair n'est pas en cause en pareille circonstance, ce n'est pas lui qui conduit l'homme à des horreurs. Pour l'écrivain et le médecin, il est grand temps de faire prendre conscience au lecteur du mal qui gangrène la société russe tout entière et qui, au-delà de la misère persistante, a pour nom, refus d'amour, mépris de l'autre, volonté de puissance, goût du lucre, avidité insatiable des biens de ce monde, envie et tromperie.

Pour Tchekhov, les nouvelles formes de convoitise, l'argent, l'envie de posséder, le besoin de pouvoir, se révèlent criminogènes, le mal a donc pris un nouveau visage : il est devenu social à cause des rivalités dans les familles rurales comme le lui montre au quotidien son expérience vécue et partagée avec d'autres médecins.

B - STRUCTURE DRAMATIQUE

I - Le choix des titres

Chaque récit a un titre qui se devait d'être facilement identifiable. N'oublions pas que les textes paraissaient en feuilleton dans les revues ou les journaux et se voulaient repérables au premier regard. Qui plus est, le choix d'un titre est toujours d'importance car il est d'abord le signifiant d'un récit, mais reste tout autant son signifié et permet de mettre le lecteur *in medias res*.

Ainsi plusieurs possibilités s'offrent-elles toujours à un écrivain.

Prenons le récit *Agafia* pour exemple. Il aurait pu s'intituler « *Savka* », puisque nous sommes, dès la première ligne, plus en présence de ce jeune paysan que de la jeune Agafia. Ou tout autant, « *Une partie de pêche* » puisqu'il s'agit bien de cela au départ. Ou encore « *Dans les potagers* » titre qui se rapporterait au jeune paysan chargé de les cultiver et du *topos* du récit.

Ce choix ne s'explique pas parce Agafia a une personnalité plus digne d'intérêt et que ses actions sont d'importance. Elle n'est qu'une de ces femmes qui montent le soir dans les potagers de la commune pour donner à son corps un pseudo-bonheur qui lui est refusé dans son mariage.

Elle fait face à trois hommes :

- son mari, le « petit homme » gogolien, bourré de certitudes, insignifiant dans sa raideur d'homme nouveau, pour qui elle n'est qu'un objet béni par les autorités religieuses et sur qui il peut exercer son autorité, fût-ce par des coups.
- Savka, beau et veule tout à la fois, pour qui elle n'est que moment de plaisir, changeable et fugitif.
- Le narrateur qui la connaît et prône la prudence, mais reste étranger à son monde et sa souffrance et reste étrange dans ses réactions.

Même si Agafia redescend en bas, et retourne chez son mari, elle tient tête en ne suivant que ses désirs et se joue des trois hommes à la fois.

Elle est *in fine* la figure centrale et le récit n'existe que par elle et pour elle.

Les paysans, sont pris collectivement sans qu'aucune figure ne s'impose. Le pluriel dénonce ainsi un multiple d'êtres humains tous coupables qui de veulerie, qui de violence, qui de méchanceté, qui de couardise, qui d'illusions.

Les paysannes, récit pourtant compté par un homme à un autre homme, concerne des femmes - trois - qui écoutent l'histoire d'une femme, paysanne elle aussi, morte d'avoir -dit-on- tué son mari, rêve insensé pour toute paysanne mariée contre son gré en Russie. Le pluriel associe ainsi les paysannes à leur sœur qui a osé braver la loi et est une histoire spécifiquement féminine même si elle est contée par un homme.

La nouvelle datcha. Originellement cadeau du tsar en récompense à un noble, ce substantif s'est déprécié pour désigner une maison de campagne. Ici, il s'agit d'une maison que l'ingénieur offre à son épouse et donc à lui-même, ce qui sous-entend le comique de la situation, amplifié par le qualificatif « nouvelle » qui dit *in fine* que l'ingénieur se sent un « nouveau » noble alors qu'il est fils de marchands. Rappelons qu'il a épousé une roturière pauvre, ce qui entraîne un bannissement familial... qui permet à Tchekhov de lancer une flèche contre le milieu des marchands qu'il déteste.

Dans la combe, lieu de la trivialité, suppose et laisse espérer une hauteur, la spiritualité, ce qui est le cas à la fin du récit.

II - Étude des personnages et leur binarité

Comme on peut le constater à première lecture, les personnages vont par paire : prenons l'exemple du récit *Les paysans* :

- le vieux et sa vieille, édentés et voûtés, l'un en apparence bon mais fainéant, l'autre méchante et courageuse,
 - un fils courageux, Nikolaï, mais malade et sa femme, Ol'ga, pieuse et en bonne santé,
 - un fils alcoolique, Kiriak, sorte de Barbe-bleue et sa femme, Maria, soumise,
 - un fils absent, Denis, soldat et sa femme, Fekla, la *soldatka*, prostituée,
 - deux petites filles, l'une habituée à l'enfer, Mot'ka, l'autre Sacha, au paradis par sa lecture des Ecritures,
 - un *staroste* face à l'*ouriadnik*...
- mais tout autant
- un frère malade et un frère alcoolique,
 - une femme qui connaît les Ecritures et une femme analphabète,
 - une femme abîmée par treize maternités et les coups, et une jeune femme svelte et en bonne santé

Leur nombre au cours des chapitres est un multiple de 2 et se situe à une moyenne de 10.

Chez Tchekhov les récits sont aussi la peinture d'un microcosme, celui d'une famille et d'un village, mais ce microcosme est d'une noirceur absolue, enfoncé dans la misère, la cupidité, l'ébriété, la violence.

Tchekhov, si avare de mots lorsqu'il décrit le personnage de l'intelligentsia, se référant constamment à un minimalisme exigeant - rappelons que sa devise d'écriture, surtout dans les dernières années, se résume à « *la concision est la sœur du talent* », donnant une planche d'anatomie mentale et physique au lecteur -, prend son temps pour dénoncer la misère des corps, la maladie, la saleté, les mouches, les croûtes de pain que l'on suce... créant un demi-siècle à l'avance le personnage du bagnard de Soljenitsyne dans le livre *Une journée d'Ivan Denissovitch* ou celui des proscrits de Chalamov dans les *Récits de la Kolyma*, se mesurant du regard lors de la distribution des harengs pour savoir qui aura une queue à sucer, qui aura une tête, prêts qu'ils sont à se battre pour une miette de plus...

Là où Tolstoï créait des personnages tous tournés vers le même but, ici, les personnages, bien qu'en communauté étroite étant donné l'exiguïté des izbas, vivent dans l'individualisme le plus total, chacun préservant ses maigres avantages.

La famille paysanne tchékhovienne est bien au centre du récit, mais la conduite des argumentations de la poétique repose sur une binarité, celle de deux systèmes contradictoires de pensée. La cohérence du propos ne vient alors que parce que la construction se fonde sur la description d'esprits antagonistes qui se répondent dans une symétrie des contraires parce qu'ils sont bâtis sur le même modèle.

Ainsi en est-il d'Aksinia et de Lipa,
De Nikolaï et de Kiriak,
De Maria et de Fekla,
De Varvara et de Sofia,
De Machen'ka et de Matveï et ainsi de suite, chaque personnage contrebalançant l'autre dans sa description et dans ses actions.

Si l'on examine plus avant les actions des personnages de ces récits - cela s'applique d'ailleurs à tous les personnages tchékhoviens quels qu'ils soient par ailleurs -, il faut toujours avoir à l'esprit la remarque de Tchekhov sur le personnage d'Ivanov dans la pièce éponyme :

« *Si les gens sortent du théâtre en pensant qu'Ivanov est un gremlin et que le docteur Lvov est un homme bien, alors je n'aurais plus qu'à jeter mon crayon* ».

Dans l'éthique de Tchekhov, en effet, et qui marque toute sa création, il n'y a pas d'un côté les bons et, de l'autre, les méchants. En un seul homme se côtoient le bien et le mal qui se neutralisent dans un équilibre précaire. Les personnages de Tchekhov sont ainsi des démons qui ont des ailes d'ange et des ailes à cornes de démon.

Cette vision de la société est un véritable *credo*, surtout depuis le voyage au bagne de Sakhaline où Tchekhov a pu rencontrer des gardiens encore plus corrompus que les détenus, une violence omniprésente, la culpabilité partagée entre les biens pensants de Russie et les assassins, thème qu'il défend dans toute la création tardive et dont l'exemple le plus abouti de représentation est peut-être la méchanceté déclarée de Natacha, l'épouse du frère, face à la méchanceté insidieuse des *Trois sœurs*.

Si l'on prend le récit *Dans la combe*, où se font face une meurtrière, Aksinia, et une jeune femme mère, Lipa, il n'y a pas pour Tchekhov une vraie méchante et une vraie gentille ; il y a deux femmes avec chacune sa personnalité, certes pour l'une de vouloir asseoir son pouvoir, et pour l'autre de l'avoir car elle a donné un descendant mâle à la famille. Mais pour la première, il y a en face d'elle, un mari bossu et alcoolique et sa seule raison de vivre, même si elle appartient à la sphère de la trivialité, est la réussite pécuniaire et les compliments des marchands. Pour l'autre, Lipa, il n'y a pas de mari encombrant - il est parti après 5 jours de mariage -, la jeune femme peut être tout à son bonheur maternel qui lui fait oublier la vigilance nécessaire et indispensable dans une famille où les rivalités, la jalousie, les rancœurs peuvent conduire les plus malheureux à des gestes impensables.

Lipa porte ainsi une part de responsabilité dans la mort de son fils, ce qui ne condamne pas l'avenir comme nous le verrons plus loin.

III - Le cadre spatio-temporel

Le cadre spatio-temporel obéit lui aussi à la loi tchékhovienne d'une opposition dans une symétrie des contraires.

Une lecture attentive montre que le *topos* de la ruralité se divise en deux mondes antithétiques qui ne se rencontrent jamais, le bas et le haut :

Le bas : en principe les villages, où les hommes et les femmes, véritables bêtes de somme, vivent dans un univers sombre, noir, enveloppé de brouillard, métaphore du péché qui a envahi la combe avec sa rivière empuantie par les rejets de teinture des usines et qui donne la fièvre à tous les habitants même en été.

Lorsque parfois les isbas se dressent en haut pour des raisons défensives et économiques - inondation récurrente en bas - comme dans *Les Paysans*, ils sont ravagés par les incendies, métaphore de l'enfer sur terre.

À ce sujet, les noms des villages sont d'un intérêt primordial dans leur connotation dépréciative - Joukovo de jouk, scarabée, Torgueïevo, torgevat', échanger, troquer, faire de la fausse monnaie, Chikalovskoe pour les couturières, etc...

Bornée par une rivière et ceinte de murs comme dans toute l'œuvre - rappelons *La cerisaie*, la maison de Nina, *La mouette*, celle d'*Oncle Vanja*, celle de *La fiancée*, de *Retour au pays natal* -, la maison tchékhovienne est négation du bonheur. Elle est

- malheur pour Lipa,

- lieu de perdition pour Aksinia qui fait commerce de vodka frelatée,
- prison pour Machen'ka qui trouve le bonheur en regardant par-dessus sa clôture,
- honte pour Nikolai, depuis son retour de Moscou,
- maison de tolérance pour Varvara qui s'occupe des marchands de passage...

La maison nie donc la vie.

Puis il y a le haut : où se situe le paradis dans la représentation picturale et l'imaginaire collectif.

D'abord l'église où l'on va pour la protection de Dieu et des Saints. Mais aussi les jardins du pape où les jeunes femmes vont rejoindre à la clarté de la lune leurs amants, fils de pape, et qui ont pour elles la couleur du paradis.

Les potagers du beau Savka, situés eux aussi sur la hauteur,

Enfin, les chemins ensoleillés qui dominent la combe où Lipa se promène avec le charpentier Elisaverov.

Pour aller du bas vers le haut, les personnages franchissent une barrière que l'on peut assimiler à une frontière. La possibilité que l'on a de la franchir ou non divise le *topos* en une binarité spatiale, celle du dedans et celle du dehors.

Franchir cette barrière revient à supporter les conséquences au retour, à redescendre en bas et dedans, c'est-à-dire l'enfer.

C'est ce que font effrontément Agafia, Varvara, Fekla, en allant chaque soir voir leurs amants. Mais par leurs mouvements ascensionnels, et descensionnels, rendus par la multiplicité des verbes multidirectionnels en langue russe, les jeunes femmes concernées annihilent tout mouvement définitif.

« Agafia 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. Agafia 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. Agafia semblait se tordre sous le regard. Tantôt elle marchait en zigzags, 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 ».

Au cercle spatial, se superpose celui de la temporalité :

- Le passé que l'on magnifie, la vie avant l'émancipation *« quand on faisait des boulettes à la Maréchal, on était laquais au Bazar Slave, quand les Maîtres étaient les Maîtres, quand il n'y avait pas le zemstvo, que de la kacha on en mangeait et aussi du chou, et du chou et de la kacha, tant qu'on en voulait ».*

- Le présent qui insupporte parce que *« l'hiver est long, que depuis Mardi-Gras, il n'y a plus de blé à manger, que les routes sont impraticables, que l'incendie fait rage, que des malades sont venus là, les pique-assiettes... »*

- Un futur qui n'existe pas ou qui est si douloureux qu'il arrache des sanglots : *« Revoir Moscou, rien qu'une fois ! »*, Nikolai, *« A Moscou ! »*, la fille de l'ingénieur.

Le temps dans ces récits, même s'il suit le temps chronologique de la succession des saisons, n'est en effet pas temps « normal » mais temps « subverti ». Tchekhov, en effet, retient le temps de l'instant - le récit est au passé, mais les dialogues sont au présent et concentrent, de ce fait, toute la charge émotionnelle sur l'instant de l'image.

Et comme dans le reste de l'œuvre, Tchekhov oblige ses personnages à le vivre plus douloureusement que dans l'existence banale.

Si l'on prend l'exemple du récit, *Dans la combe*, divisé en chapitres,

<i>Court</i>	<i>Assez long</i>	<i>Long</i>
2. Anissim et les accordailles	1. Exposition de la famille	3. Le mariage
4. Départ d'Anissim	6. Anissim incarcéré Naissance de Nikifor	5. Découverte des fausses pièces
7. Aksinia ébouillante l'enfant	9. 3 ans plus tard, Aksinia maîtresse des lieux Vieux chassé Lipa ouvrière marche vers Son Orient	8. Mort de Nikifor

on s'aperçoit que les temps courts suivent les temps longs et vice versa sans qu'il y ait une suite « logique » aux actions concernées, le temps est ainsi subjectivisé par rapport à l'ampleur subjective elle aussi des événements relatés.

Tchekhov utilise alors toutes les possibilités grammaticales et structurelles de la langue russe en son pouvoir pour montrer le temps qui enferme les êtres dans la tragédie :

- Verbes à l'imperfectif, mode de la répétition, de l'itération, de la durée,
- Verbes multidirectionnels en russe qui annihilent tout mouvement,
- *Incipit* qui renvoient aux clausules - le récit commence en hiver, se termine en hiver, d'où une année calendaire, ou encore la phrase du pope qui a mangé trop de caviar,

procédés qui se répondent et enferment les récits dans une construction circulaire, sans commencement ni fin.

Les récits sont-ils alors des petites tragédies ?

Il est vrai que Terreur et Pitié dont se réclame Aristote dans sa *Poétique* comme fondement de la tragédie sont omniprésentes. Et à première lecture, on ne peut qu'éprouver de l'empathie pour ces vies dévastées par la misère.

Mais Tchekhov a toujours nié avoir écrit des textes tragiques.

L'humour n'est jamais loin, même dans les moments les plus affreux. C'est le vieux cuisinier qui laisse son bonnet sur le poêle et met le feu au village alors qu'il sait pertinemment les dangers du feu,

C'est Fekla qui revient nue parce que des garnements qui la guettaient lui ont dérobé ses vêtements sur la rive... Ce qui sous-entend qu'elle est arrivée nue chez son amant, le fils du pope, à la vue de tous,

C'est Babka qui mange ses croûtes trempées dans du lait par les petites filles et fait ainsi péché puisque c'est le grand Carême...

Ainsi même dans les moments les plus sombres, les hommes et les femmes sont encore capables de se faire des farces...

C - ANALYSE THÉMATIQUE

Les textes ne sont-ils alors que simples témoignages socio-historiques ?

Les notions de bas et de haut, de dedans et de dehors que l'on pourrait croire à première lecture liées à des concepts topographiques, ne se bornent cependant pas à ce simple système d'oppositions des contraires. Les considérer simple obstacle physique et s'arrêter au

seul schéma socio-historique et moral normatif reste réducteur quand on connaît quelque peu le *credo* et les intentions littéraires de Tchekhov.

Dans sa poésie et que l'on retrouve dans sa correspondance avec ses frères, ses amis, apparaît avec constance et détermination, le renoncement au mensonge, la recherche de la vérité alliée à la beauté, toutes deux érigées en principe d'expérience personnelle. 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 Tchekhov ne cesse de répéter et qui sera la base de la pensée russe engagée par les philosophes russes sous la houlette de Soloviov au tournant du siècle.

Cette liberté n'est pas 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 que l'époque de renfermement, de lois arbitraires, de déception, de système policier et de surveillance constante mis en place par Alexandre III a faits naître.

Il apparaît assez vite que ce concept de bas et de haut, de dedans et de dehors recouvrent d'autres problématiques. Tchekhov pointe du doigt en effet dans ces textes un problème d'essence philosophique et spirituel.

L'exclamation de Maria, « *la liberté, c'est mieux* », cette paysanne vieillie avant l'âge par ses grossesses et la brutalité de son mari, pose la question du sens que ces mots recouvrent. On ne peut en effet pas les entendre au seul plan historique car l'abolition du servage a déjà eu lieu, ni sociologique, le divorce est désormais possible. Il semble que ces paroles ouvrent une interrogation philosophique et spirituelle, ce que la paysanne sent confusément malgré son ignorance. En effet, la vie, en ce qui la concerne, aurait été tellement mieux si elle n'avait pas eu déjà envie de mourir, seule liberté caressée dans le secret de son âme et à laquelle pense une autre paysanne, Varvara, mais une liberté restée au rang de rêve.

Cette liberté ne consiste pas non plus à imposer son *diktat* à ses oppresseurs et ainsi prendre une revanche. Non, il s'agit dans les textes tchékhoviens, les récits ruraux y compris, de liberté transcendante qui unit vérité et beauté pour aller vers une autre nécessité. C'est un lieu de mystère où les personnages - les femmes en particulier - 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 personnages féminins concernés dans une démarche personnelle qui délaisse la médiocrité, l'enlisement pour aller vers l'esprit dans une solitude consentie, à travers l'amour que l'on éprouve et la mort qui en est presque toujours le pendant.

C'est à l'occasion d'une rencontre, d'une naissance, véritable bouleversement physique mais surtout psychologique que les personnages posent un autre regard sur le monde.

Pris entre le bas et le haut, le dedans et le dehors, le personnage paysan, est alors plongé dans la solitude face à la multitude.

I - Foule/Solitude

Tout au long des récits ruraux, chaque famille évolue dans l'univers fermé de l'izba constituée d'une seule pièce, ce qui sous-entend une promiscuité insupportable.

Lorsqu'on examine avec soin le nombre de personnages évoluant par chapitre, au delà du nombre pair, il atteint souvent le nombre 10 avec une pointe à 18 dans le chapitre 1 du récit *Les paysannes* et 16, dans le chapitre 3 de la nouvelle *Dans la combe*, même s'il se réduit à 4 dans le récit *Agafia*. À remarquer l'humour de Tchekhov dans le discours de son

narrateur qui fait partir très vite l'*ouriadnik*, sans doute par peur de représailles à son égard alors qu'il représente l'autorité...

Dans cet univers sursaturé, il faut noter que les personnages se contentent bien souvent d'entrer et de sortir, se dépêchant de disparaître, qui de l'autre côté de la rivière, qui dans l'étable, ou encore au cabaret.

La diversité des personnages, le choix antithétique de leurs physiques et de leurs occupations, de leur place dans la société bien que tous soient d'origine paysanne, peu s'en faut, est la trame de ces récits, proposant à notre imagination une comédie humaine telle qu'on peut la voir chez Bruegel l'ancien dans ses *Scènes de la campagne*. Un monde fourmillant dans tous les sens. Et pourtant...

La seule valeur commune qui soude ces pauvres hères les uns aux autres est la souffrance et la haine qui en découle lorsque la menace plane sur tout le village où tout un chacun se connaît depuis toujours - les déplacements géographiques sont rares en effet d'une part parce que les distances sont grandes et les chemins souvent impraticables ; d'autre part, même si le paysan n'est plus serf, il reste contraint à l'immobilisme car il doit observer le rythme des saisons, les fêtes religieuses, les travaux, etc... Si le paysan avait eu le droit, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, de changer de maître le jour de la St Georges du 26 novembre, et a gardé ce droit en mémoire, il ne l'exerce plus depuis qu'il fait partie de la communauté rurale et ce, jusqu'en 1906, soumis qu'il est à la caution solidaire qui consiste à une astreinte de travail et de paiement des taxes dues par la communauté.

Une sorte de fusion ne se met véritablement en place entre habitants au sein même du village que devant l'ennemi commun, souvent le *staroste*, toujours l'*ouriadnik* et encore plus le *zemstvo*.

Cette promiscuité, admise de tous puisqu'il n'est pas possible de vivre autrement, avait l'avantage chez Tolstoï, de souder la famille. Chez Tchekhov, il n'en est rien. Chacun vaque à ses occupations, qui des bêtes, qui du foin, qui des hardes, qui du potager, sans que quiconque ait envie d'accomplir quelque tâche ensemble, sauf quand il s'agit d'aller marauder dans les prés ou les bois de l'ingénieur ou aller au cabaret, et jamais il n'y a de lignes de faucheurs ni de fête de la moisson comme c'est le cas dans le roman *Anna Karenina*.

Au sein de la famille se jouent et se déjouent les existences. L'intégration de paradigmes culturels de la société patriarcale qui attend des siens obéissance au clan, travail de bête de somme et souffrance a fabriqué des êtres sans âme soumis à un destin où la communauté familiale semble vouloir les entraîner et les emprisonner.

Au milieu de la foule grouillante des fêtes ou lors de l'incendie alors que les forces de chacun devraient tendre au bien commun, les hommes ne pensent qu'à être au cabaret où ils dépensent jusqu'à leur bonnet, et les femmes n'unissent pas non plus leurs efforts pourtant immenses et doivent être constamment rappelées à l'ordre par le *staroste* parce qu'elles ne pensent qu'à protéger leur izba et non à vaincre le feu où qu'il soit.

Même dans ces instants de communauté resserrée, on découvre des êtres qui ne sont que souffles emportés, on devine avec émotion leur solitude intense, leur douleur d'être nés sans savoir pourquoi et la honte de ne pas être à la hauteur des circonstances.

Chacun reste muré dans sa souffrance et sa solitude, ce qui explique les longs silences et les monologues successifs qui caractérisent chaque personnage pris en lui-même. On assiste alors à une sorte de juxtapositions de tableaux où le moi de chacun des personnages s'exprime seulement devant celui ou celle à qui il veut ou peut dire son secret - Lipa et Elisaverov, Machen'ka et Matvei.

Même si le lexique relève du champ de la politesse bien que rude au début des récits, il n'en devient pas moins d'une violence inouïe dans les moments de souffrance ultime :

La description de la crise d'hystérie d'Aksinia en est l'exemple. Elle est d'une rigueur médicale impitoyable et fait de Tchekhov un écrivain profondément novateur. Non seulement, 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 les a aussi corrompus de façon intérieure, les a viciés au cœur d'eux-mêmes. Cette réalité, dit-il, révèle toute une série de problèmes que cette époque occupée à la révolution sociale éclipse, ceux de la qualité et de la liberté autonome de l'individu, ceux de la médiocrité d'âme.

Cette vision du monde permet alors de découvrir de nouvelles catégories de souffrances, très subtiles et tragiques : les ressorts psychologiques qui permettent de vivre ayant été brisés, les personnages sont réduits à un état d'hébétude et d'agressivité presque animales qui les pousse jusqu'au meurtre dans leurs moments de rébellion contre la société.

II - Amour/Mort

Les personnages ne devraient pas survivre. Pourtant...

Il n'est pas d'amour dans les récits ruraux, du moins au début des textes. On a été échangée, choisie, achetée parce qu'il faut une aide dans la famille d'un fils, il faut surtout perpétuer la lignée. Il y a bien quelques couples paisibles comme Rodion et Stepanida, mais ce calme conjugal est contrebalancé dans l'izba par les relations conflictuelles de Volodka, leur fils, brutal avec son épouse. Maria, la femme de Kiriak, reçoit tant de coups qu'il faut la ranimer sans que quiconque ait l'idée de la protéger. Même le chat est devenu sourd à force d'être battu... Le verbe battre est d'ailleurs récurrent dans les textes.

L'amour se contente d'être copulation, moment de pseudo-liberté, rébellion que les femmes donnent à leurs corps parce qu'elles n'attendent rien des hommes auxquels elles ont été consacrées. C'est ainsi qu'Agafia, Varvara, Fekla partent dès la nuit tombée passer quelques heures à la clarté de la lune retrouver une féminité qui leur est refusée en bas et dedans.

Il est pourtant deux femmes qui découvrent l'amour et le vivent. Il s'agit de Machen'ka qui aime Matveï depuis le départ à l'armée de Vasia, son mari. Et de Lipa dès la naissance de son fils Nikifor.

Pour l'une il s'agit d'un amour où le corps et l'esprit sont liés par une secrète alchimie, et qui sous-entend un engagement éternel et sans artifice la plaçant au ban de la société puisqu'elle est mariée à un autre et ne peut défaire ce lien. C'est donc un amour condamné, porteur d'opprobre générale. On peut aisément alors imaginer que cet amour va être maudit, entraîner un jugement de la société comme c'est le cas en ces années et dans la littérature, il n'est qu'à se rappeler *Anna Karenina*, coupable aux yeux de Tolstoï d'avoir négligé ses devoirs d'épouse et de mère et qui doit pour cela être punie. Une autre jeune femme, Katharina, dans *L'Orange* d'Ostrovski, est punie de la même manière d'avoir accepté un rendez-vous avec un autre homme que son mari, la seule issue à cet amour naissant restant le suicide dans la Volga.

Pour l'autre, Lipa, il s'agit aussi d'un amour où le corps et l'esprit sont liés par une alchimie secrète, elle aussi, celle d'une mère qui porte un enfant en son sein, le met au monde et le nourrit, enfant qui lui donne un statut dans la société : un amour béni de tous, fierté de la famille, et porteur de reconnaissance.

Ces deux amours mènent à la mort de Machen'ka et de Nikifor qui n'est pas punition.

L'histoire de Machen'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.

Dans le sentiment que Machen'ka porte à cet homme n'apparaît nulle coquetterie, nulle ruse. Machen'ka est vraie, elle ne ment jamais. Elle aime tout simplement.

Si elle avait fait acte de repentance, elle aurait, sans doute, pu continuer à vivre doucement auprès d'un mari qu'elle n'avait en rien choisi. Elle n'aurait manqué de rien.

Au péché qu'on lui dit avoir commis, la jeune paysanne 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 implore, mais son amant.

« - *Si tu m'aimes pas, alors, ce s'rait mieux qu'tu m'tues !* »

Lorsqu'elle découvre que l'homme aimé n'est pas à la hauteur de ses sentiments, elle suit sa pensée et préfère la mort à une vie sans l'amour qui l'a totalement transformée. Elle prend ainsi le chemin de sa liberté. Le récit *Les paysannes* est ainsi un récit sur la liberté individuelle.

Les coups qu'elle reçoit de l'un et l'autre homme, ayant recours à l'arsenal masculin le plus immédiat pour se faire obéir, sont prise de conscience. Alors qu'elle ne peut plus ouvrir ses paupières gonflées, *elle voit clair* et comprend que Matveï n'est pas près à tout pour l'aimer.

Lorsque Matveï vient la voir en prison pour se donner bonne conscience, Machen'ka le rejette à jamais. Le triple impératif « *Va-t-en* », qui en langue russe est un verbe unidirectionnel sans espoir d'un retour quelconque, sous-entend par sa forme perfective le futur, un monde où Machen'ka est libre, un monde où elle ne reçoit plus des ordres mais en donne, et dans lequel elle est une femme parvenue à la connaissance, fût-elle cruelle.

Lipa, terrorisée au sein de sa belle-famille, se transforme, quant à elle, dès le départ de son mari. Cette séparation, nous dit le narrateur, la fait ressembler à une alouette, cet oiseau dont la symbolique met en relief l'évolution et l'involution de la Manifestation. Ses passages de la Terre au Ciel et du Ciel à la Terre, relie les deux pôles de l'existence ; l'alouette est la médiatrice entre deux entités.

Lipa n'en demeurerait pas moins un être falot si elle ne devenait mère.

Sa deuxième transformation, biologique cette fois, la fait changer d'espace, même si elle reste toujours attachée à la sphère de la prosaïcité. Lipa acquiert une importance incommensurable aux yeux du patriarche dès l'instant où elle met au monde un petit garçon, chétif et qui inspire plutôt la pitié, mais qui se nomme Nikifor, prénom d'origine grecque et dont la signification est « celui qui apporte la victoire ».

Notons qu'à la laideur de la combe, elle a toujours préféré les hauteurs où elle devise avec le charpentier Elisaverov avec lequel elle forme une trinité quasi christique.

Parce que le vieux patriarche donne la terre à ce petit après l'incarcération du père pour faux monnayage, l'ordre établi de longue date bascule.

Cette terre qui est d'importance en Russie, principe féminin ne l'oublions pas, et que convoitait Aksinia, la femme stérile, comparée à un homme et à un serpent, animal phallique par excellence depuis l'Antiquité, fait basculer le moi profond de la jeune paysanne. Sa sérénité affichée qui masquait une brisure s'effondre lorsque ce qu'elle tenait pour acquis se change soudain et se change en un monde qui se dérobe sous ses pas.

Je ne veux plus travailler pour vous ! hurle-t-elle et, soudain elle éclata en sanglots. Ici, je ne suis pas une belle-fille, mais une ouvrière ! Je ne veux plus être une domestique ! Travailler, rester plantée au magasin toute la sainte journée, courir la nuit chercher la vodka, ça, 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 ! Donner lui tout, à ce gibier de potence, et qu'elle en étouffe, je retourne chez moi ! Trouvez-vous une autre imbécile, maudits, buveurs de sang ! Vous avez donné Bouteino à la bagnarde, donnez-lui tout maintenant, je ne veux rien de vous ! Vous pouvez bien crever !

L'eau bouillante de la lessive qu'elle lance sur Nikifor apporte non la vie comme dans le baptême chrétien mais la mort. Véritable métaphore inversée, l'eau brûlante peut ainsi être associée à un baptême satanique...

III - Trivialité/Spiritualité

Le martyr de l'enfant dure peu de temps, Aksinia la prêtresse-bourreau repart 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 la gênait en rien.

Après le geste d'Aksinia, Lipa ne devient pas méchante à son tour, et ne cherche pas à prendre sa revanche. Chez elle, pas l'ombre de ce basculement que les psychiatres appellent « estrangement du moi » qui s'apparente à la folie et peut envahir l'être tout entier lorsqu'il ressent une douleur inexprimable.

Allégorie du Christ sur la Via Dolorosa, Lipa tombe et se relève, tombe une nouvelle fois et se rétablit, poursuivant son martyr jusqu'à la fin, puis reprend la route qui descend vers le village.

Le repas de funérailles la confronte à l'indifférence et la goinfreterie des habitants, rappel du diacre qui a mangé tant de caviar qu'il pourrait placer le récit dans une structure circulaire.

Notons qu'il aurait facile de geindre, de se jeter aux pieds d'Aksinia, de gagner les faveurs de son beau-père comme le lui permettait le *Domostroï* et de rester dans la maison des riches comme si rien ne s'était passé.

La mort survenue en haut, crucifixion et *catharsis* apporte la victoire sur le Mal, elle empêche Lipa de rester en bas, elle entraîne la jeune femme, en haut, sur le chemin de la liberté.

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.

Elle franchit alors une frontière qui puise dans le corps et dans l'esprit, dépassement tout à la fois physique, psychologique et spirituel qui la fait accéder à l'*esse*, elle quitte alors le dedans, la maison, pour le dehors, les chemins ensoleillés. Ce dépassement topographique est cependant la conséquence de ce qu'elle est entrée dans un autre dedans, celui de son *Je*, ce monde intérieur qui, après détachement de tout, est conquête d'un nouvel espace poétique. Son personnage dépasse alors l'anecdotique et le spirituel pour une autre nécessité, celle de l'Être.

Simple ouvrière dans l'usine de briques que possède sa belle-sœur, la jeune paysanne marche à la rencontre du Vieux Tsyboukine, chassé de sa maison et qui mendie. Elle peut alors s'arrêter près lui et partager le pain et l'eau de son casse-croûte, nouvelle Eucharistie.

La prose que l'on croyait noire se change alors en prose poétique dont l'écriture emprunte à la poésie ses effets lyriques. Si l'on compare la descente d'Agafia du haut de la colline où elle vient de voir le beau Savka, rythmée par les verbes multidirectionnels, les arrêts, les départs au mouvement que fait Lipa, on découvre alors que toute action cesse au

profit d'une stase, de l'arrêt devant la nature qui s'obstine à vivre dans le mystère insondable de la genèse, une des plus belles pages qu'ait écrite Tchekhov.

Une série de verbes unidirectionnels conclut le récit dans un mouvement d'abord horizontal mais qui suppose une élévation, un chemin vers le ciel, car Lipa se signe, même si cette habitude typiquement russe relève sans doute plus d'un fétichisme diffus que d'un esprit attaché aux valeurs chrétiennes.

Les accents lyriques soulignent alors la victoire du Bien sur le Mal, les tonalités rouges des coupes des églises, la lutte entre le paradis et l'enfer, les déictiques spatiaux, *en haut, plus haut, haut*, les substantifs de la *hauteur* renforcés par les images hautement symboliques de la montagne, entraînent le lecteur dans une réflexion métaphysique.

Lipa est alors montrée auréolée du soleil couchant, elle marche donc vers l'est, vers son Orient.

Il en est de même pour Machen'ka qui meurt dans une gare, en route vers la Sibérie où elle a été bannie après avoir été jugée coupable de la mort de son mari.

Le récit, bien qu'il ne soit pas situé géographiquement, se déroule en Russie ou en Ukraine. Machen'ka meurt alors qu'elle entame une route qui la mène aussi vers l'est, là où se trouve tout autant son Orient.

La faute de Machen'ka dit Tchekhov n'est pas d'avoir trahi les idéaux de son mariage, mais de s'être, dans un premier temps, laissée prendre aux illusions.

Dès qu'elle est en prison, Machen'ka sort alors de ce monde du mensonge, elle fait le choix de tout quitter, ce qui est pour elle, perdre la vie.

Machen'ka a suivi le chemin du dedans vers le dehors pour connaître l'amour, et c'est dans le dedans de sa liberté intérieure qu'elle a trouvé la force de perdre la vie. Elle a ainsi quitté la trivialité pour la spiritualité, elle a troqué le bas pour le haut.

Ce mouvement qui entraîne les deux jeunes paysannes n'est pas 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 verticalité, ascèse et conduit à la connaissance et à la transcendance, il dépasse la *topos*, les pesanteurs de l'histoire, la fixité des conventions humaines, il est aventure humaine.

Passage d'une situation existentielle à une autre, cet exode induit une modification du statut social - une déportée et une ouvrière -, mais surtout l'arrivée d'un vocabulaire nouveau, d'une langue nouvelle où les verbes aimer et vivre se bousculent dans leur esprit, où le *Je* de leur liberté intérieure recouvre un espace sans fin, un temps sans *telos*.

Il est intéressant de constater que certaines jeunes femmes de l'intelligentsia et de l'aristocratie suivent le même cheminement.

Eros alors n'a pas conduit à *Thanatos*, c'est *Thanatos* qui a conduit à *Eros*, ce qui sous-entend un certain optimisme dans les récits.

Conclusion

Alors qu'une première lecture ne laissait deviner dans ces textes qu'ébriété et cupidité, méchanceté et violence noire, alors qu'on les assimilait à de la prose noire, un coin de ciel bleu se lève qui laisse monter l'espérance car dans la force irrésistible du Mal, naît la grâce, certains personnages allant jusqu'à atteindre une dimension christique. Ce sont les années où Tchekhov bien proche de la mort ne cesse, lui aussi, de chercher un sens à la vie.

Dans ces lignes, la vision d'événements liés aux souvenirs d'enfance et à ceux des villages où il fut médecin se fusionne de manière subtile dans une alchimie philosophique qui oblige sans cesse à réfléchir, à faire la part des choses sans aucun manichéisme.

Une poétique aussi intéressante ne peut laisser personne indifférent, elle fait de Tchekhov un grand novateur, un écrivain moderne. En tournant définitivement le dos aux écoles réalistes et naturalistes, aux grands courants de pensée normatifs que l'époque a fait naître, elle annonce les mouvements symbolistes et avant-gardiste russes.

Douai, le 13 mars 2009
Françoise Darnal-Lesn e
Docteur en études Slaves
www.comprendre-tchekhov.fr