

Tchekhov, fins de siècle

Alexandre Lazaridès

Numéro 69, 1993

« Comédie russe »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29173ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lazaridès, A. (1993). Tchekhov, fins de siècle. *Jeu*, (69), 90–97.

Tchekhov, fins de siècle

Dans l'entre-temps

Tchekhov est né le 14 janvier 1860 et a vu mourir le XIX^e siècle, avec lequel devait disparaître un monde féodal presque millénaire. Lui-même est mort le 2 juillet 1904, quelques mois avant la première révolution russe, cette «répétition générale» de la grande révolution de 1917, comme si, à l'instar du théâtre, l'Histoire avait besoin d'entraîner ses acteurs. De son vivant déjà, tout était en place pour les changements qui projetteront une Russie toujours attardée dans un futur socialiste. À cet effet, la scène ultime de *la Cerisaie*, sa toute dernière pièce, se révèle prémonitoire : le vieux moujik Firs, réfractaire à toute émancipation, se laisse mourir dans la maison que ses maîtres viennent d'abandonner, tandis que l'on entend des haches abattre les premiers cerisiers pour faire place nette aux logements qui enrichiront le nouveau propriétaire des lieux, lui-même descendant de moujiks. Tout s'achève sur cet état d'attente entre ce qui vient de finir et ce qui n'a pas encore commencé : «La vie a filé, et on dirait qu'elle n'a pas encore commencé [...]»¹

D'avoir vécu en un siècle finissant a donné à Tchekhov une sorte de regard désenchanté, quasiment posthume sur le monde qui était le sien, comme s'il n'y avait jamais appartenu. Peut-être estimait-il que la postérité jugerait son siècle sans indulgence; on pourrait même dire que c'est elle qui s'exprime parfois à travers certains personnages, lorsque ces derniers adoptent des tons prophétiques pour critiquer leur entourage ou leur environnement : «Il se peut aussi que cette vie d'aujourd'hui dont nous prenons notre parti, soit un jour considérée comme étrange, inconfortable, sans intelligence, insuffisamment pure et, qui sait, même, coupable [...]»² De ces jours à venir, de ce monde en gestation, Tchekhov n'a rien vu, tout comme tant de ses personnages qui aspirent à une vie meilleure qu'ils ne pourront pas connaître, ou bien qu'ils ont jadis connue mais qui demeure à jamais disparue. Aussi, ce n'est pas dans l'état de rupture qu'il semble avoir vécu, mais dans l'entre-temps; plus exactement,



Anton Tchekhov vers 1902.

1. Anton Tchekhov, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967. Traduction par Elsa Triolet. *La Cerisaie*, acte IV, p. 560.

2. *Les Trois Sœurs*, acte I, p. 431. Voir aussi la tirade de Verchinine, à l'acte III, p. 467. Cette pièce est, avec *la Cerisaie*, celle où l'utopie se dit le plus clairement.

dans le vide creusé par tout entre-temps. Son œuvre dramatique tire son originalité, disons sa modernité, de ce vide écartelé, transitoire; ni jour ni nuit : le crépuscule; ni été ni hiver : l'automne.

Mythification et utopie

Ce moment gris regarde plutôt le passé; il tourne donc le dos à l'avenir; quant au présent, ce n'est qu'un tourniquet entre les deux, lieu de passage où les événements se déroulent comme dans un décor qui reste désespérément vide. On pense à la maison tchekhovienne, toujours menacée par une vente ou un déménagement, où les individus les moins apparentés viennent loger sans vraiment l'habiter. En fait, plutôt qu'une construction de pierres, elle est une construction de la mémoire; c'est pourquoi des quinquagénaires continuent d'appeler la chambre où ils avaient dormi jadis «la chambre d'enfants³» et s'étonnent de la précocité, si l'on peut dire, de leur âge mûr. Le temps s'est immobilisé pour eux parce qu'ils doivent se protéger contre le devenir, contre la mort; on pourrait appeler cette opération la mythification du passé.

Et c'est encore dans *la Cerisaie* que cette mythification est la plus apparente. Il n'y a pas jusqu'aux cerises elles-mêmes qui ne subissent la transfiguration du souvenir. Autrefois, apprend-on, «on expédiait de la cerise sèche, des pleins chariots, et à Moscou et à Kharkov. Qu'est-ce que cela rapportait comme argent! Et la cerise sèche était alors tendre, juteuse, sucrée, parfumée... On avait une recette [...]»⁴ Et, comme pour parachever le travail du mythe, cette recette a été oubliée : «Personne ne s'en souvient.»

À ceux qui rêvent du passé répondent ceux qui songent et prévoient l'avenir qu'ils revêtent de tous les atours de l'utopie : «Quant au bonheur, il appartient à notre lointaine progéniture [...]»⁵ Quand la cerisaie sera remplacée par des villas, tous les problèmes financiers seront réglés, la vie sera belle — sauf que la cerisaie elle-même, image de la vie de tous les membres de la famille, aura disparu. Il n'y a pas jusqu'au souci écologique qui ne vienne rappeler la peur que la vie prenne fin à cause de l'insouciance des êtres humains, avec des accents «nouvel âge» assez surprenants, parce que cette insouciance à l'égard de la nature serait le revers et comme le symbole de l'absence de pitié des êtres humains «les uns pour les autres [...]»⁶.

L'opération d'embellissement du temps reste donc la même, qu'elle soit opérée en amont ou en aval, sur le passé ou sur le futur; dans les deux cas, le présent est laissé pour compte. Le temps qu'on tue quand on attend quelqu'un ou quelque chose, c'est toujours du présent à l'état pur, et les personnages de Tchekhov sont invariablement en état d'attente : «Mon passé, je l'ai bêtement gaspillé, et le présent est abominable dans son absurdité⁷.» Cette affirmation, de nombreux personnages de Tchekhov pourraient la reprendre à leur compte. Ils attendent sans trop savoir quoi et rationalisent leur attente à qui mieux mieux, à croire que le temps de Godot était déjà commencé.

3. *La Cerisaie*, acte I, p. 504.

4. *Ibid.*, acte I, p. 511.

5. *Les Trois Sœurs*, acte II, p. 449.

6. *Ibid.*, acte I, p. 370.

7. *Ibid.*, acte II, p. 375.



[L'œuvre
dramatique
de Tchekhov] tire
son originalité,
disons
sa modernité,
de ce vide écartelé,
transitoire;
ni jour ni nuit :
le crépuscule;
ni été ni hiver;
l'automne.





La Mouette, mise en scène par Michel Forgues (Théâtre Populaire du Québec, 1987). Sur la photo : Paul Savoie (Trigorine) et Chantal Baril (Nina). Photo : André Panneton.

De ce point de vue, on peut affirmer que le temps est un objet, sous le signe du temps et que le temps en est l'objet. Quand le rideau tombe à la fin de ses pièces, on dirait que rien ne s'est réellement passé. Dans les salons très animés qu'il met volontiers en scène, tout le monde s'efforce d'une façon ou d'une autre de nier ou de faire disparaître l'événement perturbateur aussitôt qu'il survient; il finira par être englouti dans la routine du quotidien, la monotonie du retour des saisons, le cours imperturbable du temps. Et l'on n'en reparlera plus, comme s'il n'avait jamais existé.

Parfois, quand le désir se mêle de brouiller les hiérarchies sociales, jetant une baronne dans les bras d'un moujik, cette subversion est aussitôt assimilée à la perversion, à un désordre exceptionnel qui n'est pas dans la nature des choses. Le temps finit par se refermer sur lui-même, comme une surface liquide un moment perturbée par la chute d'un caillou retrouve son miroitement calme et froid. Ensuite, le personnage tchekhovien peut redevenir ce qu'il avait été, comme s'il était réversible; en fait, les changements ne sont jamais que de surface; le fond, lui, coule de la même manière. Ce temps, immobile dans les profondeurs, est peut-être la forme tchekhovienne de la solitude, peut-être même d'une certaine non-existence; à la limite, du néant.

Parler, lire, écrire

On vit, chez Tchekhov, le dos tourné à l'avenir, au temps qui passe, avec la conséquence qu'on parle au lieu d'agir: «Personne ne fait rien, tout le monde tient des discours⁸.» Parler, ou lire, ou écrire vont se substituer à vivre; ce sont des opérations échangeables. «Tu m'as

8. *La Mouette*, acte II, p. 313.

La Cerisaie, montée par Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord en 1981. Sur la photo : Nathalie Nell et Anne Lonsigny. Photo : Enguerand.



appris à lire, moi je t'apprendrai à vivre⁹.» Les personnages font souvent des allusions littéraires, non seulement parce qu'ils sont cultivés, mais aussi parce que, dans cet univers dramatique, la parole est le seul véritable acte qui soit encore possible, tout le reste ayant été frappé d'inanité. Pour rendre une invitation alléchante, on dit : «Vous verrez des gens, vous discuterez, vous écouterez, vous vous disputerez [...]»¹⁰. Tout le monde discute et écoute pour transmettre la parole des autres, abeilles ou fourmis douées de locution. On écrit beaucoup aussi : des billets, des journaux intimes, des lettres...

Et c'est par là précisément que ce sont des hommes nouveaux, des femmes modernes, par cette parole — dite, lue, écrite — qui prend la relève d'une action ressentie désormais comme impossible. L'art et la littérature sont devenus des refuges et l'on attribue une force, une vertu considérable à la parole. Il faut peut-être comprendre par là que c'est à partir d'une conception littéraire que Tchekhov travaillait ses personnages, comme Flaubert sa *Bovary*. La vie de Nina, dans *la Mouette* (où il est d'ailleurs question de théâtre dans le théâtre), se déroulera selon la nouvelle imaginée devant elle par l'écrivain Trigorine, celle d'une jeune fille dont un passant prendra la vie, «par désœuvrement»; pour caractériser une situation ou un paysage, les personnages parleront de Tourgueniev, etc.

«Bâissez votre vie sur un modèle courant, dit Ivanov. Plus la toile de fond est grise et monotone, et mieux ça vaut¹¹.» Autant dire que c'est la vie qui imite l'art, surtout le

9. *Platonov*, acte III, scène 10, p. 165. Dans *Salut, Galarneau!*, Jacques Godbout a forgé un joli mot-valise : *vécirre*.

10. *Ibid.*, acte III, scène 5, p. 149

11. *Ivanov*, acte I, scène 5, p. 215.



Ivanov, mis en scène par Yves Desgagnés chez Jean-Duceppe en 1993. Sur la photo : Jean-Pierre Chartrand, Louise Turcot, Guy Provost, Julie Vincent, Gisèle Schmidt, Gilles Renaud et Michel Dumont. Photo : André Panneton.

théâtre, quand on joue la comédie de l'amour (ou la tragédie tout autant), ou qu'on prend des poses parce que l'on s'ennuie et parce que l'on a peut-être lu aussi « trop de mauvais romans¹² ». Non seulement la vie imite l'art, elle est devenue aussi un champ d'observation pour remplir le « garde-manger littéraire¹³ » de l'écrivain. Sous prétexte d'embellir la vie, c'est à une véritable subversion de la réalité et du réalisme que se livrent les personnages de Tchekhov.

Cette inversion du réalisme traditionnel, en même temps qu'elle affirme l'autonomie de la littérature par rapport au social, est aussi l'acte de naissance d'un monde nouveau. On sait à quel point cette référence de la littérature à elle-même, peu pratiquée par le XIX^e siècle, nous semble maintenant un moment essentiel de la modernité. Le théâtre moderne est en germe dans ce recours à la parole et à l'écriture comme substituts de la vie, comme si la vraie vie était déjà ailleurs; il y a même un peu de Beckett et beaucoup d'Ionesco chez Tchekhov, ce qui signifie, compte tenu de la chronologie, qu'il les avait devancés dans les sentiers qu'ils ont ouverts plus tard.

De l'ennui tchekhovien

Mais ce recours a, pour les personnages, un sens plus immédiat et terre à terre : il permet d'affronter l'ennui, un ennui envahissant, inexplicable. Les personnages de Tchekhov s'ennuient beaucoup, on l'a souvent dit, et ne cherchent pas à justifier leur ennui; c'est un fait de nature, tout comme son corollaire, la fatigue. Ils sont fatigués de ne pas comprendre le sens des changements qui interviennent autour d'eux, et de ne pas se comprendre eux-mêmes : « Je ne comprends ni les autres ni moi-même¹⁴ », dit Ivanov.

12. *Ibid.*, acte III, scène 8, p. 161.

13. *La Mouette*, acte II, p. 319.

14. *Ibid.*, acte I, scène 3, p. 212.

Ils souffrent d'un immense désir de comprendre, qui n'est jamais satisfait; une sorte de brouillard ternit leur intelligence qui ne leur semble guère servir qu'à prendre conscience de leur impuissance.

S'ils tentent d'échapper quelque peu à l'ennui par la lecture, le théâtre, la musique ou la peinture, leur culture elle-même est une source, et non des moindres, de leur ennui, parce qu'ils vivent à la campagne, où les loisirs sont rares; ils rêvent de la ville dont les distractions auraient été des dérivatifs¹⁵, mais se contentent d'en rêver. L'impossibilité du bonheur ne réveille jamais de révolte, seulement de la résignation, ce visage assagi du désespoir, comme si chacun se disait : De toute manière, tout va finir un jour, tout est déjà en train de finir, tout est fini...

C'est qu'ils appartiennent à une classe plutôt désœuvrée, déjà endettée ou encore riche, et qui sent qu'un monde, le sien, est en train de s'évanouir; d'où l'expression : «Je m'ennuie à mourir¹⁶.» Pour cela, on aime quiconque réussit à vous désennuyer; il n'y a pas de qualité plus aimable que celle qui consiste à faire voir le monde autrement qu'à travers le voile de grisaille et d'uniformité qui règne partout; la qualité la plus recherchée, surtout chez un homme, est l'intelligence — grave malentendu qui conduit à beaucoup de déboires amoureux. Au contraire, «Je m'ennuie avec vous¹⁷» équivaut à une condamnation sans recours.

Le désir problématique

L'amour, c'est d'abord l'antidote de l'ennui, sauf que le désir est devenu problématique en cette fin de siècle; il y a, en effet, crise des relations amoureuses. D'importants changements sont intervenus dans la condition féminine. La femme est scolarisée, cultivée, travaille, intervient dans les discussions politiques, sait ce qu'elle veut, a commencé à boire («Les femmes boivent plus souvent que vous ne le croyez¹⁸») et a déjà oublié l'époque, pourtant pas très éloignée, où elle avait été idéalisée, hissée sur un piédestal dont la surface étroite ne lui permettait pas de faire grand-chose, sinon d'attendre, immobile déesse du Temps.

En réaction à ces changements, les hommes semblent se replier frileusement sur eux-mêmes, comme s'ils se sentaient menacés et vulnérables — attitude que nous avons vue se répéter depuis un quart de siècle, avec la montée et le triomphe du féminisme des années soixante-dix. L'homme tchekhovien ne conquiert que par habitude, non par conviction; il préférerait se laisser conquérir, ce qui arrive le plus souvent. Il ne sait même pas s'il doit désirer, s'il peut désirer; le désir devient un objet de débat, comme s'il ne procédait d'aucune urgence, d'aucun élan; c'est un restant de mémoire génétique. Quant au mariage, il est le lieu par excellence de l'ennui, un équivalent social de la solitude¹⁹.



Le temps finit
par se refermer
sur lui-même,
comme une surface
liquide un moment
perturbée par la
chute d'un caillou
retrouve
son miroitement
calme et froid.



15. On se souvient du cri poussé par Irina à la fin du deuxième acte des *Trois Sœurs* : «Moscou! Moscou! Moscou!», p. 460.

16. *Ivanov*, acte I, scène 4, p. 214.

17. *L'Oncle Vanja*, acte II, p. 376.

18. *La Mouette*, acte III, p. 323.

19. *Les Trois Sœurs*, acte II, p. 456.



Onclé Vania, du metteur en scène lituanien Eimuntas Nekrosius, présenté au Théâtre Renaud-Barrault à l'occasion du Festival d'automne à Paris en 1992. Photo : Stanislovo Kairio.

On pourrait voir dans cette attitude désabusée à l'égard de l'amour une réaction à un siècle qui en avait bien abusé. Le XIX^e avait perpétué la grande tradition morale de l'homme en dehors du temps, celui dont les passions étaient coulées dans le béton. Aussi, la notion de fidélité en amour y est-elle essentielle : on n'aime que pour toujours. Et c'est pourquoi l'érosion de l'être par le temps que Tchekhov a placée au cœur de son univers dramatique fait de lui l'enfant du siècle finissant, mais l'en arrache du même coup.

Fatigue du héros

Un des effets de cette absence de devenir est la lente disparition du héros, au sens premier du terme : celui qui, fixé dans une jeunesse éternelle, est capable d'accomplir des gestes héroïques. Si le sens du geste héroïque est d'unifier une vie afin d'en faire un destin, le suicide est alors le geste par excellence; Tchekhov y recourt dans ses deux premières pièces, d'une façon quelque peu artificielle, bien trop démonstrative. C'est à partir de *la Mouette* que les choses changent, les personnages prenant conscience que le temps est le véritable ennemi, et que la jeunesse d'abord, la vie ensuite passent trop vite : «À vingt ans, nous sommes des héros, nous entreprenons n'importe quoi, nous ne doutons pas de nos forces, et à trente, nous voilà déjà fatigués et nous ne valons plus rien²⁰.» Tchekhov était passé lui-même de l'enfance à l'âge adulte sans connaître les frasques qui, habituellement, les séparent, parce que sa santé fragile et sa pauvreté les lui interdisaient.

On trouve en revanche une sorte de contre-idéalisation, laquelle prend souvent une figure dialectique : le personnage est-il un être extraordinaire? Non. Est-il alors un salaud? Non plus : c'est un «salaud extraordinaire²¹». Si héros il y a, ce n'est plus celui

20. *Ivanov*, acte III, scène 5, p. 254.

21. *Platonov*, acte II, scène 9, p. 80.

La Cerisaie, mise en scène par Stéphane Braunschweig au Festival d'automne à Paris en 1992. Photo : Marc Enguerand.




L'impossibilité du bonheur ne réveille jamais de révolte, seulement de la résignation, ce visage assagi du désespoir, comme si chacun se disait : De toute manière, tout va finir un jour, tout est déjà en train de finir, tout est fini...



qui se définit par la différence; s'il ne réussit plus à transformer sa vie en destin, c'est qu'il est un homme ou une femme parmi beaucoup d'autres — «un parmi un million d'autres comme vous²²». Reste qu'il a une conscience nette de son manque d'originalité; cette conscience, peut-on dire, est sa seule particularité, mais elle suffit pour le distinguer des autres, et à faire de lui ou d'elle le personnage pivot de la pièce, du monde tchekhovien. Derrière les ressemblances apparentes se dessinent les particularités inconciliables : «Autrefois je considérais que chaque original était un malade, un anormal, mais à présent je considère que l'état normal d'un homme est d'être un original²³.» Les sentiments se sont réfugiés dans des profondeurs rarement explorées au XIX^e siècle; l'inconscient est déjà aux portes.

Tchekhov est devenu un écrivain classique sans avoir eu le temps d'être un moderne, parce que la surface banale de ses personnages paraissait trop lisse pour y agripper une philosophie ou une mode quelconque. Son œuvre a été trop vite étiquetée comme un produit du réalisme symboliste, ce qui la rattachait surtout au XIX^e siècle finissant. Il est vrai qu'elle y appartient par des aspects importants, tels l'ennui, le sentiment d'impuissance ou même la dialectique de l'anti-héros, qu'il est possible de relier au réalisme ou au courant symboliste. Ce qui nous rejoint et nous touche maintenant en elle, au XX^e siècle finissant, cette fausse banalité d'une parole à la fois envahissante et quotidienne, ce vertige de l'œuvre qui se mire en elle-même, échappait à Tchekhov lui-même qui estimait avoir fait une comédie, là où les spectateurs pleuraient, et qui s'étonnait de ce malentendu. ◆

22. *La Mouette*, acte II, p. 318.

23. *L'Oncle Vania*, acte IV, p. 403.