



www.comptoir litteraire.com

présente

"Вишнёвый сад", ' 'Visnëvyj sad''

(1904)

"La cerisaie"

drame en quatre actes d'Anton Tchékhov

pour lequel on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

la genèse (page 4)

l'intérêt de l'action (page 6)

l'intérêt documentaire (page 10)

l'intérêt psychologique (page 13)

l'intérêt philosophique (page 24)

la destinée de l'œuvre (page 27)

des passages importants (pages 35-39)

Bonne lecture !

Résumé

Acte I

Dans un immense domaine du sud de la Russie de 1900, «*qui est le plus beau du monde*», qui est célèbre pour sa cerisaie, une nuit du mois de mai, alors que le printemps s'installe doucement, la servante Douniacha et le marchand Lopakhine attendent l'arrivée de la propriétaire, l'aristocrate Lioubov Andréïevna Ranevskaïa. C'est qu'il s'est endormi, et n'a pas eu le temps d'aller à la gare.

Après cinq ans d'absence à Paris, pendant lesquels elle avait fui son domaine, parce que Gricha, son petit garçon de sept ans, s'y était noyé dans la rivière, elle est de retour, avec sa fille, Ania, et son valet, Iacha. L'accueillent encore Gaïev, son frère, Varia, sa fille adoptive, Charlotta, la gouvernante, Firs, le vieux laquais, et Pichtchik, propriétaire terrien voisin. Même si Varia avait demandé, pour ne pas bouleverser sa mère, qu'on ne réveille pas Pétia Trofimov, qui avait été le précepteur de Gricha, il veut absolument la saluer. On se livre à la joie des retrouvailles, aux souvenirs, aux émotions.

Varia montre à Lioubov les chambres qui sont restées dans le statu quo ante. Tard dans la nuit, elle est émue de se trouver dans celle qu'on appelle toujours «*la chambre des enfants*» et où, avec bonheur, elle reconnaît le souvenir attaché à chaque objet.

Le lendemain, en compagnie de son frère aîné, Gaïev, et de quelques parents et amis, elle contemple les délicates fleurs à la blancheur «*éblouissante*» des innombrables cerisiers de la propriété ondulant doucement dans la brise, suggère que les anges y habitent, que l'ombre de l'enfant noyé, Gricha, s'y promène, remarque un «*petit arbre blanc penché*», qui «*ressemble à une femme*», croyant y reconnaître sa mère revenue d'entre les morts, et errant en costume blanc dans le jardin. Rien ne semble avoir changé depuis l'âge d'or de son enfance. Elle embrasse l'armoire centenaire, à laquelle Gaïev s'adresse comme à une personne.

En fait, rien n'est plus comme avant, car Lopakhine, le petit-fils d'un serf et le fils d'un «*moujik*» [paysan pauvre], qui est devenu un marchand, et s'est considérablement enrichi, lui apprend que, étant donné qu'à Paris son amant (qui se languirait d'elle) l'a complètement ruinée, qu'elle a laissé les dettes s'accumuler, que la cerisaie ne rapporte plus autant de revenus que du temps de ses parents, le domaine doit être, le 22 août, vendu aux enchères. Aveuglés par la nostalgie de leurs souvenirs d'enfance sous les cerisiers en fleur, Lioubov et Gaïev se récrient.

Lopakhine, qui contemple la ruine de ses anciens maîtres avec un mélange de fierté de classe et d'effroi, et pour qui la cerisaie n'a qu'une valeur marchande du fait de son immensité et de sa situation, propose une alternative à la vente : la raser, lotir le terrain déboisé, et «*vendre des lots afin d'y construire des datchas [villas]*» qui pourront être louées à des estivants, et rapporter vingt-cinq mille roubles par an grâce à l'arrivée du chemin de fer. Et, conclut-il, «*nos petits-enfants connaîtront une vie nouvelle*». Ainsi, une situation financière désespérée pourrait être redressée. Mais il essaie en vain de convaincre ces aristocrates : «*Des datchas et des estivants - pardon, mais c'est d'un tel mauvais goût !*», tranche Lioubov. Elle et Gaïev jurent que le domaine ne sera pas vendu, et le frère, confiant et même enthousiaste, conçoit différents moyens de la sauver. Lopakhine doit partir pour prendre, à quatre-cinq heures du matin, un train pour Kharkov où il va conclure une autre affaire.

Acte II

On est en juillet, à l'extérieur, sur le terrain d'une ancienne chapelle, entourée de vieilles pierres tombales, à l'ombre de peupliers qui marquent l'entrée de la cerisaie.

Aristocrates et domestiques conversent, en sautant du coq à l'âne. Sauf Lopakhine, qui poursuit l'exposé de son plan de sauvetage, se montre de plus en plus pressé de vendre la cerisaie à des promoteurs immobiliers, sans que personne ne prête attention à ses propos.

Ania, qui était allée rendre visite à sa tante, est de retour avec Charlotta.

Gaïev espère toujours l'aide financière d'une vieille tante ou d'un général.

On apprend qu'Épikhomov, le comptable du domaine, veut se brûler la cervelle parce qu'il est amoureux de la servante Douniacha, qui fait fi de lui.

On voit Trofimov, «*l'éternel étudiant*», disserter sur la fierté de l'homme, tandis que Lopakhine, qui reconnaît ne pas avoir fait d'études, se moque de lui.

On découvre le tempérament dépensier mais généreux de Lioubov qui, alors qu'elle est ruinée, donne, de manière spontanée, une pièce d'or à un cheminé. Mais elle comprend que tous ses rêves, son désespoir, ses songes et ses fantasmes ne la mènent nulle part ni à rien, que le temps a passé sans pouvoir revenir.

Elle a appris que Varia, qui est amoureuse de Lopakhine, devrait l'épouser. Aussi, alors qu'il lui fait des déclarations d'amour, le repousse-t-elle à deux reprises, en lui parlant de son amant, et en lui proposant d'épouser Varia.

Celle-ci soupçonne une relation amoureuse entre Trofimov et Ania, qui serait d'ailleurs prête à quitter la cerisaie.

Acte III

On est le 22 août au soir, dans le salon, où Lioubov donne «*une petite soirée*», où sont réunies dix personnes, dont le receveur de la poste et le chef de gare qui ont été réquisitionnés. Gaïev et Lopakhine ne sont pas là, car ils sont partis le matin même pour assister à la vente aux enchères. Comme on veut l'oublier à tout prix, échapper au chagrin, après le repas, on danse au son d'«*un orchestre juif*» que Lioubov a tenu à faire venir malgré son manque d'argent ; «*on entend les accords d'une valse*», et Pichtchik dirige un quadrille. La gouvernante Charlotta fait des tours de cartes. Mais la tension est à son comble, et, à la faveur de l'anxiété, les masques tombent, les âmes ne se cachent plus derrière des faux-semblants. Tous les personnages présents tournent comme des mouches prises dans un bocal.

Lioubov, n'étant pas encore capable de voir la vérité en face, rabroue Trofimov qui minimise l'importance de la cerisaie par rapport à l'avenir de la Russie ; exprimant son amour, par un aveu irrépensible comme ses sentiments, elle l'incite à «*avoir des maîtresses*». L'attente du retour de Gaïev et de Lopakhine éprouve ses nerfs, et elle est au bord du désespoir, s'écriant : «*S'il faut vendre, qu'on me vende avec la cerisaie*». Dans le même temps, elle reçoit un télégramme de son amant parisien la suppliant de revenir auprès de lui.

Gaïev et Lopakhine arrivent. Le frère, en larmes, s'enfuit vers le billard. Lioubov faisant face à Lopakhine, lui demande : «*La vente a-t-elle eu lieu?*», il répond : «*Oui.*». À cette annonce, Varia lui jette les clés, et il commente : «*Elle veut montrer qu'elle n'est plus la patronne ici.*»

Mais Lioubov lui demande encore : «*Qui l'a achetée?*», et il répond : «*Moi !*», puis se réjouit de pouvoir mettre à exécution, pour son propre compte, le projet qu'il avait en vain conseillé à ses amis. Lioubov s'effondre et pleure. Lopakhine, d'abord si fier d'être le nouveau maître, rit, puis pleure lui aussi.

Acte IV

On est en octobre, par une journée ensoleillée, de nouveau dans «*la chambre des enfants*» où il ne reste que quelques meubles rangés dans un coin, car, non seulement la cerisaie doit être abattue, mais la maison elle-même est condamnée, doit être vidée, puis détruite. Tous ses occupants la quittent. Les meubles sont couverts de draps blancs.

Des paysans sont venus faire leurs adieux à Lioubov, qui est très pâle.

Lopakhine propose du champagne pour fêter le départ, mais personne n'en veut.

Trofimov refuse l'argent que Lopakhine se propose de lui prêter.

Pichtchik annonce qu'il va devenir sinon riche, du moins à l'aise, puisque des Anglais ont décidé de louer sa terre pour en extraire de la glaise.

On comprend, par l'échange entre eux, que finalement Lopakhine et Varia ne se marieront pas, et qu'elle ira se placer comme intendante chez les Rajoguine.

Lopakhine confie la surveillance de la propriété à Épikhodov. Il ne cesse de rappeler aux autres qu'il ne leur faut pas manquer le train, indiquant avec précision le temps qu'il leur reste.

Lioubov et Gaïev se jettent dans les bras l'un de l'autre, et sanglotent tout bas, de peur qu'on ne les entende. Elle retournera à Paris avec Ioucha. Son frère deviendra «rond-de-cuir» dans une banque. Alors qu'Ania s'écrie : «*Adieu, maison ! Adieu, la vieille vie !*», Trofimov rétorque : «*Bonjour, la vie !*» Dans la dernière scène, tout le monde part, chacun portant ses valises. Lioubov jette un dernier regard à ce lieu peuplé de bons fantômes. Puis, sur la scène vide, apparaît Firs, le vieux serviteur qui n'a jamais quitté la cerisaie : dans sa hâte de fermer la maison pour ne pas manquer son train pour Karkhov, Lopakhine l'a oublié, l'a enfermé ! On perçoit au lointain le bruit sourd de la hache qui indique que le premier cerisier va être abattu.

Analyse

Genèse

Les biographes de Tchekhov rapportent qu'il éprouvait la nostalgie du nid familial depuis la perte de la maison paternelle à Tarangog, son installation à Mélikhovo puis à Yalta où sa tuberculose pulmonaire l'avait obligé à s'«exiler». Avec *"La cerisaie"*, il disait adieu à sa maison perdue, reconquise, et cette fois abandonnée définitivement puisqu'il la quittait pour mourir.

On sait aussi que la mère d'un de ses camarades de lycée aimait à évoquer les vieilles propriétés et les merveilleuses cerisaies de son enfance passée en Ukraine, près de Poltava, dans le district de Mirgorod, rendu célèbre par Gogol.

Puis il constata qu'à la suite des réformes du tsar Alexandre II, en particulier celle de l'émancipation des serfs qui étaient auparavant assujettis à des propriétés, celles-ci étant devenues ingérables, leurs ventes étaient courantes en Russie en ces années, les coupures de journaux en annonçant à longueur de pages.

Enfin, en 1903, il apprit que le nouveau propriétaire de Mélikhovo avait fait abattre les arbres de la cerisaie.

Il commença donc à s'intéresser à ce sujet dont des traces apparurent dans ses petits carnets («*dnevnik*») des années 1896-1897, alors qu'il écrivait les nouvelles *"Le Petchenègue"*, *"Ma vie"*, etc..

D'après une lettre du metteur en scène Stanislavski, il semble avoir eu l'idée de sa pièce en 1901.

En 1902, il indiqua à l'actrice Olga Knipper, qu'il avait épousée l'année précédente, son projet de la composer.

Dans une lettre à Stanislavski, du 5 février 1903, il écrivit : «*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 quatre 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.*»

Ce titre, *"Vichnevij sad"*, marque sa différence avec ceux de ses autres pièces importantes qui portent le nom de personnages, à moins qu'on ne considère que la cerisaie, point de focalisation de tous les regards, est de facto un personnage à part entière, sinon le grand personnage, de la pièce. Il reste que ce titre est mal traduit en français car «*Vichnevij sad*» est, mot à mot, «le jardin des cerises» ou «un jardin de cerises», puisque, comme il n'y a pas d'article en russe, la confusion reste totale. Est incertain aussi le titre : est-il le nom du seul verger ou celui de la propriété tout entière?

Que Tchekhov ait choisi des arbres peut paraître justifié par cette remarque qu'il fit à propos de son propre état souffrant : «*Je suis dans la situation d'un arbre qu'on a transplanté et qui se demande s'il doit prendre racine ou se dessécher.*» (lettre du 10 février 1900).

À Aoutka, il vivait dans une très grande solitude, car Olga Knipper devait rester à Moscou où elle jouait au théâtre. Le déchirement et la culpabilité provoqués par cette situation sont peut-être transposés dans la relation de Lioubov avec son amant malade, le portrait de cet homme «*impitoyable*», qui la dépouille de sa vitalité et de son argent, révélant l'humour et la lucidité de Tchekhov sur lui-même, tandis que certaines répliques de Lioubov («*Il faudrait que j'aille à Paris pour être un peu à son chevet [...] il est malade, il est seul...*» [III]) entrent en écho avec les remords

d'Olga («J'ai eu tout à coup honte de m'appeler ta femme. Quelle femme? Tu es seul, tu es triste, tu t'ennuies...» [lettre du 15 janvier 1903]).

De plus, deux mois après qu'il eut l'idée de "*La cerisaie*", alors qu'il n'avait pas encore commencé à l'écrire, elle fit une fausse-couche. Renforçant le chagrin d'être séparé à cause de la maladie, il éprouvait les sentiments de deuil et de regret de l'enfant, qui lui inspirèrent ceux de Lioubov à l'égard de Gricha.

On peut penser aussi qu'il compensa sa solitude par cette assemblée de personnages qu'il aurait, en quelque sorte, convoqués à son chevet, et auxquels il donna sa cyclothymie, cette alternance entre deux sentiments opposés qui est 'une des caractéristiques du comportement du tuberculeux, de sa «double vie» car, cette maladie, ayant comme principale caractéristique de s'installer dans le temps, fait de sa victime un condamné en sursis, qui connaît des moments de répit et donc d'espoir, et des moments de crise douloureuse et donc de profond abattement. Plusieurs fois dans le texte, les personnages évoquent explicitement des maladies et des remèdes, répliques qui font écho directement à la pensée du dramaturge concernant son propre mal. Dans leur relation avec la cerisaie, il y a donc quelque chose de leur auteur face à sa propre mort.

L'écriture de la pièce fut une des plus douloureuses de la carrière littéraire de Tchekhov. C'est que du fait de sa tuberculose, il peinait à écrire, le rythme de la création étant ponctué par les soubresauts de la toux irréprensible, les crachements de sang, les moments prolongés de pause contre lesquels il enrageait. On peut en suivre les étapes avec précision à travers sa correspondance avec Olga Knipper, son épouse. Il lui confia :

- En février 1903 : *«J'écris dix-sept lignes par jour, ma tête à couper, je ne peux faire davantage».*

- Le 30 septembre : *«Ma santé n'est pas fameuse aujourd'hui, je travaille carrément mal.»*

- Le 2 octobre : *«J'écris tous les jours, pas beaucoup bien sûr, mais j'écris. Je t'enverrai la pièce, tu la liras et tu verras ce qu'on aurait pu faire de ce sujet en des circonstances favorables, c'est-à-dire avec la santé. À présent, il ne reste que la honte, écrire deux lignes par jour, s'habituer à ce qui est écrit, etc..» ;*

- Le 7 octobre : *«Je traîne, je traîne, je traîne, et, comme je traîne, j'ai l'impression qu'elle [la pièce] est d'une longueur colossale, je suis pris de panique, et j'ai perdu tout appétit pour elle. Aujourd'hui, quand même, je recopie. Ne t'en fais pas. Ma santé s'améliore, même si je tousse toujours.»*

- Le 12 octobre : *«Le pire dans cette pièce est que je l'ai écrite non pas d'une traite, mais longtemps, très longtemps, ce qui fait qu'on doit sentir une sorte de pesanteur.»*

- Le 15 septembre : *«J'ai presque fini» ;* mais il disait aussi se sentir trop malade pour terminer.

- Le 20 septembre : *«Je suis si loin de tout que je commence à manquer de courage. Il me semble que, comme écrivain, j'ai fait mon temps, et chaque phrase que je trace me paraît médiocre et complètement inutile.»*

- Le 25 septembre : *«Le quatrième acte se laisse écrire facilement, on dirait que ça va, et, si je ne l'ai pas fini très vite, c'est que je suis toujours un peu malade. Aujourd'hui je me sens mieux qu'hier, c'est vrai, mais, sur les onze heures, j'ai commencé à avoir mal aux jambes, au dos, je me suis mis à tousser.»*

Le 26 septembre, il télégraphia à Moscou que les quatre actes de sa pièce étaient écrits. Puis il la recopia, deux fois, modifiant encore des passages. C'est que, quand on sent que la fin approche, même et surtout si on la nie, chaque détail compte. Aussi ses hésitations sur beaucoup de points essentiels se prolongèrent-elles jusqu'à la phase finale.

Le 14 octobre, il envoya le manuscrit.

Le 19, la pièce fut lue par les directeurs du "Théâtre d'art" de Moscou, Némirovitch-Dantchenko et Stanislavski, qui furent enthousiasmés, certes, mais pleins d'interrogations : s'agissait-il du drame d'une noblesse qui disparaît sous les coups du mercantilisme de la bourgeoisie montante, ou d'un vaudeville dont le personnage principal est insouciant, frivole et nonchalant?

Intérêt de l'action

Le genre de la pièce porte à discussion. Lors d'une conversation, au "Théâtre d'art", avec le metteur en scène Stanislavski, Tchekhov soutint que sa pièce est une «*comédie gaie et par moments même une farce*», «*presque un vaudeville*», et rappela qu'il l'avait d'ailleurs sous-titrée «*comédie en quatre actes*». Mais il ne justifia jamais sa position. Stanislavski, dans une lettre du 20 octobre 1903, lui signifia son désaccord : «Ce n'est ni une comédie ni une farce, comme vous l'avez noté, c'est une tragédie, quelle que soit cette issue vers une vie meilleure que vous ouvrez dans le dernier acte. La pièce vous empoigne immédiatement [...] J'ai pleuré comme une femme, j'ai voulu, mais je n'ai pas pu me contenir. Je vous entends dire : Permettez, mais c'est tout de même une farce... Non, pour un homme ordinaire, c'est une tragédie.»

Il est sûr qu'à strictement parler "*La cerisaie*" n'est pas une tragédie puisque traditionnellement les sujets de ces pièces reprennent des mythes, montrent de grands malheurs (la mort dans un supplice, la folie) arrivés à des gens importants qui vivent des affrontements entre la liberté humaine et une fatalité supérieure, entre des valeurs également fondées, entre des forces également légitimes, au-delà du Bien et du Mal. Il est vrai cependant que, comme dans une tragédie :

- la cerisaie, qui «*brille d'un éclat éternel*», peut être considérée comme un lieu sacré, la divinité tutélaire de la famille, les arbres eux-mêmes étant des fantômes, des âmes errantes ;
- la proposition faite par Lopakhine aux maîtres du domaine apparaît comme un sacrilège, une profanation ;
- la perte de la cerisaie est annoncée dès l'acte I, et les actes suivants voient cette annonce devenir réalité ;
- tout se passe comme si la perte de l'objet de la nostalgie des maîtres du domaine était l'effet d'une fatalité à laquelle ils acquiescent pourtant eux-mêmes, se jetant dans le vertige d'une chute contre laquelle ils ne cherchent même pas à lutter ;
- Lioubov ne cesse de se mettre en scène comme un personnage tragique en évoquant le «*châtiment*» qu'elle aurait reçu pour ses «*péchés*», la punition de Dieu, et son «*destin*» ;
- le conflit entre elle et Lopakhine est bien celui de valeurs également fondées, de forces également légitimes, au point qu'on pourrait ainsi leur appliquer la formule trouvée pour qualifier celui entre Antigone et Créon : elle a tort d'avoir raison comme il a raison d'avoir tort !

Cependant, Lioubov pourrait très bien échapper à ce qui n'est pas le destin implacable qui s'impose dans la tragédie ; le jardin aurait tout à fait pu être épargné ; elle connaît la solution à son problème, et sait bien aussi qu'il suffirait de quelques sacrifices personnels pour éviter celui du domaine. Mais elle est tout à fait incapable de mettre en application ces solutions, au point même qu'on peut douter de sa volonté réelle de vouloir le sauver, d'éviter sa vente en le reconvertissant ou en cherchant à le rentabiliser, comme le lui recommande Lopakhine à plusieurs reprises. Elle ne le fait pas, parce qu'elle considère cette reconversion comme «*vulgaire*». Remarquons enfin que, finalement, elle ne perd que la cerisaie, et non la vie ou la raison.

Inversement, il y a indéniablement, dans "*La cerisaie*", des jeux de scène comiques, comme le comportement incongru de Pichtchik, qui avale les pilules de Lioubov ou s'endort au milieu d'une réplique ; comme le passage farcesque où Varia tente de frapper Épikhodov avec une canne, et touche Lopakhine par mégarde (III). D'autre part, Épikhodov, le pédant, ou Douniacha, la coquette, ont des défauts de caractère qui rappellent ceux des personnages de la comédie classique.

De toute façon, qu'on ait affaire à une pièce qui provoque le rire avec des choses qui sont tristes ne devrait pas étonner car la comédie présente bien, en fait, un supplice où est torturé un personnage qui connaît de petits malheurs mais dont on rit parce qu'ils sont répétés, exagérés, au point qu'on n'y croit pas, qu'on n'en est pas ému. Elle n'est même différente de la tragédie que par la classe sociale à laquelle appartient le supplicié, et par la fin heureuse de la pièce qui permet aux spectateurs de quitter le théâtre le cœur léger.

Cette fin heureuse est souvent un mariage, ce qui n'est pas le cas dans "*La cerisaie*", car, en dépit de toutes les tentatives de Lioubov, Lopakhine ne demande pas sa main à Varia. On pourrait objecter que Trofimov épousera peut-être Ania, et qu'il dit, à la fin de la pièce, «*pressentir le bonheur*». Cependant, on n'assiste pas au mariage, pas même à une demande en mariage, et un pressentiment n'est pas une certitude.

Comédie ou tragédie : l'exagération est flagrante dans les deux cas. En fait, la pièce est, comme le statua Némirovitch-Dantchenko, un «drame». Le dénouement est celui d'un drame, puisque, tandis qu'on entend la hache abattre le premier cerisier, Firs, le vieux serviteur fidèle, est condamné à être emmuré, en raison de la négligence de ses maîtres, la didascalie «*Il reste couché, immobile*» semblant même annoncer sa mort prochaine. Mais on sourit d'abord du fait que la tenue du personnage est comique car elle est faite d'éléments dépareillés qui lui donnent une allure grotesque, la grande dignité de sa livrée (le frac et le gilet blanc) contrastant avec les mules qu'il porte aux pieds, et du fait que ses répliques sont en contradiction avec sa situation : alors qu'il serait sur le point de mourir, il se préoccupe essentiellement de son maître qui «*n'a pas mis sa pelisse*», ce dévouement extrême prêtant à rire ; de plus, au lieu de s'apitoyer sur son sort de vieillard malade, il trouve le moyen de s'insulter lui-même et de se traiter de «*propre à rien*».

Les divergences entre Tchekhov, Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko montrent bien que la pièce joue sur différents registres, sans véritablement appartenir à un genre défini, même si cette chronique d'un temps de transition, entre un passé révolu et un avenir plein d'incertitudes pour les uns, riche de promesses pour les autres, donne le sentiment du crépuscule, sinon de la mort, d'une famille, d'une société, d'un monde. Signalons que le metteur en scène français Antoine Vitez pense qu'il serait intéressant, aujourd'hui, de prendre Tchekhov au mot, et de jouer "*La cerisaie*" en vaudeville.

La pièce, qui présente avec "*Platonov*" d'assez grandes affinités, tant dans le choix des thèmes, tel celui de la maison natale perdue, que dans les situations et les caractères (dans "*Platonov*", Abram Abramovitch Venguérovitch a acheté la propriété d'Anna Petrovna Voïntseva, «*où ses parents et ses grands-parents n'avaient même pas le droit d'entrer dans la cuisine*»), est une suite de tableaux où l'atmosphère créée naît de l'état d'âme des personnages : mélancolie, spleen, nostalgie, langueur, mais aussi dégoût, colère, rage, fureur. Sauf Lopakhine, ils s'ennuient terriblement, vont et viennent de manière décousue, dans une sorte de ballet, car il y a de multiples trames, différentes histoires se répondant l'une l'autre dans un kaléidoscope de mouvements incessants et concentriques qui ont tous à faire au jardin. Les actions sont quotidiennes, et les conversations réalistes, remarquables par leur naturel et leur simplicité. Mais les conflits, les drames intérieurs, ne sont pas toujours exprimés ouvertement, ne le sont pas uniquement dans les paroles, mais par les silences, les hésitations. Il faut, devant cette œuvre impressionniste, toute en demi-tons (Stanislavski, dans sa lettre, avait ajouté que la pièce «produit une impression immense, obtenue par des demi-teintes, de tendres tons d'aquarelle. Elle possède plus de poésie et de lyrisme.»), être sensible :

- aux nuances, lire entre les lignes, dans le sous-texte, dans le non-dit, observer le langage corporel. Ce qu'on a appelé la «petite musique tchékhovienne» ne fut jamais aussi diversifiée que dans "*La cerisaie*" ;

- au symbolisme des sonorités. Ainsi, à l'acte II, les voix de Lioubov, de Lopakhine, de Gaïev, de Trofimov et d'Ania jouent un quintette dont les lignes mélodiques se déroulent isolément et en apparence sans accord entre elles, jusqu'à ce que, brusquement, un son mystérieux se fasse entendre dans le ciel du soir, «*le son d'une corde qui se brise*», et qu'il change la tonalité de toute la pièce ; la lassitude rêveuse des voix se gonfle ensuite en un grand accord triste : «*Allons, mes amis, rentrons*, dit Lioubov, *il commence à faire nuit.*» Et ce bruit de «*corde cassée, mourant, triste*», retentit encore à l'acte IV. Cependant, dans la finale, éclate l'espoir insensé d'un bonheur lointain : «*Une autre vie radieuse surgira*».

Pourtant, ce huis clos étouffant qu'est "*La cerisaie*" pourrait aussi être considéré comme une sorte de «thriller», où la convergence des oppositions sociétales du début vole en éclats lorsque les visions se séparent autour de l'idée même de garder ou de vendre la propriété, la date du 22 août étant, dès le premier matin, une menace qui plane. C'est ce jour-là que tout se jouera.

Ceci induit un rapport singulier à la temporalité. Et les références temporelles sont nombreuses. Si nous ne savons pas très bien où nous sommes (on pense que la cerisaie pourrait être située dans la région d'Orel), nous savons en revanche très bien quand l'action a lieu. Tchekhov choisit, à une époque qui est celle même où la pièce fut écrite, quatre jours séparés par des espaces de plusieurs semaines, sur, en tout, six mois, de mai à octobre, ce qui donne le sentiment de la fugacité du temps, du retour impossible du passé. Cependant, ce temps chronologique n'est pas un temps normal mais un temps subverti, car, comme dans le reste de son oeuvre, l'auteur obligea ses personnages à le vivre plus douloureusement que dans l'existence ordinaire. Après les retrouvailles joyeuses du début, ne s'éternise-t-on pas à trouver des solutions, et à proférer des arguties pendant plus de deux mois sans prendre en considération le plan de sauvetage élaboré par Lopakhine? Ainsi, la pièce, grâce à cette composition d'inspiration musicale très savante, est celle du temps qui passe, que les personnages ne cessent d'égrener (on remarque dans leurs répliques la répétition de l'adverbe «*longtemps*» qui scande la première partie de l'acte III), comptant les heures (chacune qui passe est souvent vécue dans toute sa profondeur), indiquant l'évolution de la journée (ainsi, à l'acte II, il est indiqué que le soleil va se coucher, qu'il se couche, puis qu'il fait nuit), l'écoulement des semaines, des mois (nous sommes en mai au premier acte, en octobre au dernier acte, le voyage de Lopakhine a duré quatre jours, trois semaines se sont écoulées entre le départ d'Ania pour sa visite chez sa tante et son retour à l'acte II ; d'autres exemples pourraient aisément compléter cette liste), des saisons (le printemps, les fleurs, la jeunesse, finissent par laisser place à l'automne qui lui-même annonce la «*boue*» et le gel de l'hiver). Le temps s'étire dans des actes, qui donnent pourtant une impression de concentration extrême parce que défile, pour chaque personnage, toute une palette d'émotions : il faut absolument vivre, et cela, jusqu'au dernier souffle, jusqu'au moment de l'acmé, la vente, le 22 août à la fin de l'acte III, où le schéma initial est rompu par l'annonce de l'achat par un marchand, fils de «*moujik*», de cette propriété aristocratique ; où le temps éclate en faisant fi des lois fondamentales de la temporalité où chaque heure compte soixante minutes égales entre elles alors que ces mêmes heures semblent des siècles à Lioubov. La tristesse de la conclusion est quelque peu adoucie par la confiance de chacun en un monde nouveau.

Surtout, il est frappant de constater que le temps de la fable et le temps de la représentation se rapprochent au cours de la pièce, et finissent par coïncider : si, au cours de l'acte I, le temps qui reste se compte en heures (il reste deux heures avant le train de Lopakhine), à l'acte IV ce «*temps qui reste*» se compte en minutes : vingt, puis cinq, puis une... Les dernières minutes de la représentation sont soulignées par les personnages, jusqu'à ce que la dernière minute de la fable soit aussi celle de la scène, soulignant ainsi la fuite du temps.

"*La cerisaie*" est plus scénique que les autres grandes pièces de Tchekhov.

Les personnages entretiennent un rapport particulier avec leurs corps : la pantomime, qu'elle soit grotesque, comique ou tragique, a largement sa place sur le plateau dans la mesure où le corps est constamment en proie à des réactions singulières. Dès la scène d'exposition, ils sont en lutte avec leurs corps, ne maîtrisent pas leurs émotions, et sont caractérisés par la figure du débordement.

Mais jouent aussi un grand rôle des objets :

- La cerisaie.

- La chambre qu'on appelle encore «*la chambre des enfants*» (alors qu'il n'y a plus aucun enfant dans la maison : Ania est une jeune fille, le petit Gricha est mort à l'âge de sept ans), lieu d'un double deuil impossible (celui de l'enfance de Lioubov et Gaïev, celui de l'enfant Gricha), où se déroulent les actes I et IV, ce qui produit un effet de boucle, de cycle. Surtout, ce lieu semble avoir des effets particuliers sur les personnages, les attirant comme une force centrifuge (ils passent par là sans qu'on sache pourquoi) ou exerçant une force centripète (Lioubov ne peut rester en place). Ce lieu provoque la rétrospection, réveille les souvenirs, invite à la confession (Lopakhine et Lioubov à l'acte I ; Gaïev à l'acte IV), fait rajeunir Lioubov qui se sent à nouveau «*toute petite*». C'est un lieu vivant, les personnages lui parlant, s'adressant aux objets, Lioubov regardant les plafonds avec «*avidité*» et «*tendresse*» [acte IV]). La scène des retrouvailles se joue plus avec la chambre qu'entre les personnages.

- «*La très vénérable armoire*», centenaire, symbole du temps, à laquelle Gaïev s'adresse comme à une personne, ou du moins à une âme : «*Chère armoire, je te respecte ! Salut à ta longue existence, vouée depuis plus d'un siècle à un lumineux idéal de justice et de bien. Ta silencieuse invite au travail ne s'est pas affaiblie. Tu entretiens (Il s'attendrit) dans les générations de notre famille la foi en un avenir meilleur, et nous éveilles au bien et à la conscience sociale.*» (1, 2).

- Les meubles en général auxquels, à la fin de la pièce, on offre une sépulture puisqu'on prend la peine de les couvrir d'un drap blanc.

Le jeu est surtout accentué lors de la fête improvisée de l'acte III où se manifeste l'insouciance générale, alors que le sort de la cerisaie se décide (tout le monde valse, boit, flirte pour oublier l'horreur de la vente).

Est importante également la lumière qui baigne la pièce, et qui influe sur les personnages. Au premier acte, plane sur la cerisaie un brouillard qui, chez Tchekhov, précède des révélations importantes. Ce brouillard réfracte alors le blanc, rend la vue indistincte, souligne le monde d'illusions où se tient Lioubov, où elle ne voit rien alors qu'elle passe son temps à redécouvrir son enfance. Le deuxième acte se déroule au coucher du soleil, à la nuit tombante, entre couleur rouge et noire, métaphore des cerisiers puisqu'on est en juillet ; mais, là encore, Lioubov ne peut rien voir, on est entre chien et loup, cette heure où tous les contours s'estompent. Seul Lopakhine voit, mais c'est l'heure que lui indique sa montre. Au troisième acte, le bal est illuminé par un lustre, mais Lioubov est encore dans une nuit noire où elle ne voit toujours rien, aveuglée qu'elle est par des lampes qui brillent trop, jusqu'au moment où retentit la nouvelle : la cerisaie est vendue. Le quatrième acte prend place pendant une belle journée d'octobre, où le soleil a apaisé les personnages au seuil de leur nouvelle vie.

La pièce est structurée en quatre actes d'inégales longueurs (l'acte I couvre 17 pages, l'acte II, 13, l'acte III, 12, l'acte IV, 11). L'acte I comprend deux scènes dont la première est très courte (quelques lignes d'exposition où n'interviennent que Lopakhine et Douniacha qui attendent l'arrivée des voyageurs). Ensuite, les douze personnages évoluent pêle-mêle, sans découpage de scène.

Ce sont les didascalies, très nombreuses, qui indiquent l'entrée ou la sortie d'un personnage. Il y a beaucoup de mouvements de scènes, d'entrées et sorties : ils marquent l'agitation des personnages. C'est le cas en particulier dans la scène de l'arrivée de Lioubov et de sa famille, qui est une sorte de ronde des présentations, où soudain, au milieu du flot de paroles des personnages, on plonge, le temps de quelques mots, au cœur de leur intimité ; où certains d'entre eux, comme dans la vie, passent, sans avoir d'action précise à faire sur scène (c'est le cas de Firs), ou de réplique essentielle à dire (comme Charlotta qui parle de son chien) ; où chacun s'affaire ; où des discussions s'engagent de-ci, de-là ; où les rires et les pleurs, émotions contradictoires, ne cessent de se relayer, ce qui montre l'intensité des émotions au moment des retrouvailles. Le personnage le plus étonnant de ce point de vue-là est bien celui de Lioubov, qui allie les deux émotions («*d'une voix joyeuse, les larmes aux yeux*»). D'emblée, on ne sait pas quel registre va dominer dans la pièce : comique ou pathétique ? et on a un sentiment d'«*éclatement*» de l'action dramatique en petites actions simultanées, comme dans la vie quotidienne.

Tout se joue en effet entre la langueur du deuxième acte et la précipitation du quatrième, entre l'effervescence du premier et le mouvement syncopé du troisième («*Vendue ? Achetée ? Vendue ? Achetée ?*»). Au quatrième acte, les personnages, loin de se complaire dans le passé comme ils le faisaient au premier, s'en détachent pour envisager l'avenir dans un rapport particulièrement important. La perte de la cerisaie est alors signe non de leur résignation mais de leur capacité à évoluer. Ils éprouvent une sensation de légèreté, de joie de vivre malgré tout, donnent l'impression d'être dans un tourbillon qui aurait déjà emporté dans son ironie le temps de toute nostalgie.

Ainsi, affranchi de toutes les traditions vieillottes, de tous les préjugés consacrés de la dramaturgie classique, Tchekhov nous donna dans "*La cerisaie*" non pas un drame de mouvement, de heurts tragiques ou comiques, toujours plus ou moins artificiels, puisque voulus et arrangés à dessein, mais

une reconstitution idéale, purifiée, de la vie comme elle est, vraie, sans artifice ni préméditation. L'impression n'en est que plus poignante et profonde.

Intérêt documentaire

Dans *"La cerisaie"*, Tchekhov, s'il évoqua la culture des cerises, les problèmes de l'agriculture russe, donna surtout un tableau de la Russie de son temps, de ses classes sociales, des changements qu'elle connaissait en cette période de transition du tournant du XIXe et du XXe siècles, entre un passé révolu et un avenir riche de promesses.

Les aristocrates constituaient alors quelque 10% de la population de la Russie. Ils en incarnaient la tradition, et se croyaient inattaquables. Ils vivaient dans l'oisiveté car ils avaient eu à leur service, pendant des siècles, des serfs, des esclaves. C'est ce passé que dénonce Trofimov, à la fin de l'acte II, quand il fait remarquer à Ania, dont la famille possédait des serfs qui furent d'ailleurs employés à entretenir la cerisaie : *«Votre grand-père, votre arrière-grand-père, tous vos ancêtres étaient des seigneurs [...] possédaient des âmes vivantes, et ne sentez-vous pas, dans chaque fruit de votre cerisaie, dans chaque feuille, dans chaque branche, dans chaque tronc, des créatures humaines qui vous regardent. N'entendez-vous donc pas leurs voix? Oh ! c'est épouvantable. Votre cerisaie est effrayante. Le soir ou la nuit, quand on passe, la vieille écorce des arbres luit vaguement, et il semble que les cerisiers rêvent de ce qui existait il y a cent ou deux cents ans, et que de sombres visions les oppressent. Posséder des âmes vivantes, cela vous a dégénérés, vous tous, vivants ou morts, si bien que votre mère, vous, votre oncle, vous ne voyez même plus que vous vivez sur des dettes, sur le compte des autres, le compte de ces gens que vous laissez à peine entrer dans votre vestibule... Il n'y a pas à dire, nous sommes en retard d'au moins deux siècles, nous n'avons rien encore, pas même une façon définie d'envisager le passé, nous ne faisons que philosopher, gémir d'ennui ou boire de la vodka. C'est tellement clair : pour commencer à vivre dans le présent, il faut d'abord racheter notre passé, en finir avec lui, et l'on ne peut le racheter qu'au prix de la souffrance, par un labeur inouï, soutenu. Comprenez bien cela, Ania.»* (acte II). Ces *«deux siècles de retard»* sont une référence à l'occupation des Mongols et des Tatars qui a coupé l'empire russe du reste du monde pendant tout ce temps. Et Trofimov, qui prétend encore que, les cerisiers ayant été plantés par des esclaves, *«chaque tronc renferme le corps d'un esclave disparu, c'est pourquoi l'écorce des cerisiers geint la nuit venue»*, affirme que c'est la raison pour laquelle la cerisaie est en faillite, car elle fut une entreprise commerciale.

En effet, la cerise était très populaire en Russie, inspirait les poètes, était même devenue un symbole de la culture russe. Elle donnait lieu à une agriculture qui, à l'époque où Tchekhov écrivit, était développée. On la produisait dans des vergers de cerisiers qu'on trouvait en particulier dans la partie centrale de la Russie européenne, au sud de Moscou, dans la région d'Orel, et au nord de Kharkov, où, semble-t-il, se passe justement *"La cerisaie"*. Dans l'article *«cerisaie»* de l'encyclopédie à laquelle se réfère Gaïev à l'acte I (qui pourrait être l'*"Encyclopédie Brockhaus et Efron"*), il est fait mention de *«vishniovie cadki»* qui assurent des profits à leurs propriétaires. À l'entrée *«cerise»* (*«vishnia»*), on trouve une liste des types de cerises connus et cultivés selon les lieux ; dans cette liste figure la cerise *«lioubenskaïa»*, *«lioubka»* ou *«lioubskaïa»* qui était cultivée dans la région d'Orel, près de Kursk. Peut-on imaginer qu'il s'agit de la cerise jadis cultivée dans la cerisaie de Lioubov et Gaïev? que la petite Lioubov aurait été nommée d'après la cerise qui faisait la richesse de sa famille? En tout cas, la proximité du nom de l'héroïne et du nom de cette cerise d'Orel est troublante...

Stanislavski, dans *"Ma vie dans l'art"*, indiqua que Tchekhov avait d'abord intitulé sa pièce *"Vishnevyy sad"*, c'est-à-dire *«le verger des cerisiers»*, ce qui désigne un jardin de rapport, rentable. Et, en effet, à l'acte I, le domestique Firs raconte : *«Dans le temps, il y a quarante ou cinquante ans, on faisait sécher les cerises ; on les conservait dans l'eau, dans le vinaigre ; on en faisait des confitures, des fruits séchés, ou des fruits en bocaux, des cerises à l'eau de vie. Il arrivait qu'on envoie à Moscou et à Kharkov des charrettes entières de cerises sèches. Ça faisait de l'argent. Et les cerises, alors, étaient douces, juteuses, parfumées ; on savait la manière de les préparer...»*.

Mais la "Disposition de février 1861", qui avait été décrétée par le tsar Alexandre II (1855-1881), dit «Le Libérateur», avait aboli le servage, auquel avait encore été soumis le grand-père de Tchekhov. De ce fait, les serfs avaient quitté les campagnes. Et, depuis ce temps, les arbres du verger de cerisiers de Lioubov Andreïevna Ranevskaja, mal entretenus (généralement cultivés en pyramide, ils ont besoin d'être taillés pour être productifs), ou laissés à l'abandon, ou même atteints d'une singulière maladie, n'ont plus donné de cerises qu'un an sur deux, n'ont plus guère produit que de la blancheur à perte de vue, de la beauté sans revenus. Et on a perdu les différentes recettes qui permettaient auparavant d'accommoder les cerises.

Le jardin perdit dès lors sa fonction agricole, la propriété tomba donc en faillite. C'est la raison pour laquelle Tchekhov donna ensuite à sa pièce le titre de "*Vishnovyi sad*", c'est-à-dire «la cerisaie», jardin qui ne rapporte aucun bénéfice, qui ne fait que garder en soi, dans sa floraison neigeuse, la poésie de la vie des maîtres de l'ancien temps. L'objectif de Lopakhine, lorsqu'il défend le projet de construction de «*datchas*» pour des «*estivants [qui] deviendront à la longue des exploitants agricoles*», c'est précisément de rendre à la cerisaie sa fonction utilitaire.

Constatons ici que le pays accédant pourtant, malgré ses «*deux siècles de retard*», à la modernité, ces estivants viendront grâce au train (apparu en Russie quelque vingt ans auparavant, et encore souvent dénoncé comme le diable), avec lequel Lioubov est revenue de Paris (un voyage de cinq jours) et avec lequel elle va y repartir. Notons encore au passage que Paris était alors, dans l'imaginaire collectif russe, la ville de l'extravagance : Ania y est montée en ballon ; comme les Français étonnaient et étonnent encore pour leur consommation de grenouilles (c'est bien pourquoi les «French» sont appelés «Frogs» par les Anglo-saxons !), on demande à Lioubov si «*elle y a mangé des grenouilles? Non, répond-elle, des crocodiles.*» ; en fait, après avoir vendu sa villa de Menton pour payer des dettes, elle s'y est installée dans une mansarde enfumée, lieu élevé certes mais où on loge les domestiques, contrairement à ce qu'on fait en Russie où ils sont parqués dans les sous-sols.

Les problèmes de rentabilité de la cerisaie, tels que Tchekhov les décrit, étaient ceux que rencontraient de nombreux domaines russes à la fin du XIXe et au début du XXe siècles, celui de Lioubov étant pratiquement un cas d'école.

L'abolition du servage ayant bouleversé tous les rapports sociaux, des phénomènes nouveaux prenaient naissance, une évolution économique avait été déclenchée. Les propriétés des nobles propriétaires fonciers n'échappant pas aux difficultés de l'agriculture russe, leurs besoins, et par conséquent leurs dépenses, augmentant plus vite que leurs revenus qui reposaient sur une économie de vente mal ajustée, ils s'appauvrirent avec une rapidité croissante, subissaient un déclasserment. Prodiges et désœuvrés, incapables d'accumuler le capital et de le rentabiliser, ou de cultiver efficacement leur domaine, beaucoup d'entre eux se voyaient obligés de quitter leurs terres, les liquidèrent progressivement. Elles étaient achetées par des accapareurs appartenant à la classe moyenne de la bourgeoisie, par, en particulier, des marchands, personnages d'ailleurs très représentés dans l'oeuvre de Tchekhov, et de manière toujours dépréciative car, fils de marchand, il avait des comptes à régler avec ce milieu qu'il jugeait inculte, borné, assoiffé d'argent, les marchands de sa fiction étant toujours proches de la caricature, et apparaissant presque toujours sous les traits de «méchants» sans qu'aucune contrepartie ne vienne faire contrepoids. Le marchand est ici Lopakhine, qui commet le sacrilège de l'achat par un bourgeois d'une propriété aristocratique. Lui et Varia représentent une Russie moderne en pleine émergence, expriment à la fois la vigueur et les contradictions d'un nouveau monde.

Ces propriétés, tôt ou tard, les accapareurs les revendaient aux paysans enrichis. D'ailleurs, ceux-ci achetaient non seulement les terres des aristocrates mais aussi celles de leurs aïeux, désorganisant ainsi la vie des communautés paysannes, les «mirs», qui furent démantelés par ceux qu'on surnommait couramment «miroïed» («mangeurs de mir») ou encore «koulaks» (mot qui signifie «poing fermé», ces gens sachant retenir dans le creux de leurs mains terres et bénéfices). Ils étaient aussi des usuriers, des brasseurs d'argent, comme semble l'être Lopakhine qui se vante d'avoir

«*toujours de l'argent, le [s]ien et celui des autres*». Dans cette atmosphère favorable, naquit donc en Russie le capitalisme, non pas le capitalisme constructeur qui organise et développe les forces productrices d'un pays, mais le capitalisme profiteur, fait de rapines, de lucre, rafleur, écumeur du travail de la nation.

Dans cette effervescence, les aristocrates, même si, fatalistes, ils avaient le sentiment de leur inutilité sociale, s'ils constataient eux-mêmes qu'ils étaient bons à rien, restaient incapables d'agir, n'étaient que les spectateurs de leur propre ruine provoquée par leur futilité, leur frivolité, leur paresse, leur inaptitude au travail, leur passivité presque malade, leur apathie, leur imprévoyance, leur inconscience, leur inconséquence volontaire, leur insouciance, leur sereine indifférence. Et Tchekhov épia avec sympathie les émois et les égarements des membres de cette caste décadente, déchue, conduite à la ruine et à la disparition, déjà condamnée par l'Histoire. Il était d'ailleurs subversif de sa part de montrer qu'ils restaient porteurs d'humanité, surtout dans le cas d'une femme, tandis que le «moujik» [paysan], devenu marchand, était attaché à l'appât du gain, car, à cette époque où les idées socialistes se propageaient rapidement, commençait à naître l'idée d'un «*novyj tchelovek*», un homme nouveau issu des anciens esclaves.

Conservant leur charme, leur élégance, leur art de vivre, ces anciens riches éprouvaient du dégoût devant la brutalité des nouveaux, devant la trivialité, la terrible «*pochlost*» contre laquelle Tchekhov se battait lui-même, devant un monde qui changeait, et qui leur retirait leur vie d'avant, leurs privilèges. Pichtchik et les Ranevski, aristocrates à la fortune ébréchée et à la volonté étioyée, engoncés dans leur ancienne façon de vivre, refusent à la fois de quitter leurs domaines, et de les occuper entièrement, c'est-à-dire de les prendre en main et de les rendre habitables et rentables. Ils préfèrent vivre les derniers mois de leur grandeur révolue, plutôt que de se plier aux mesures humiliantes qui pourraient empêcher le domaine de tomber entre les mains de nouveaux riches, de connaître une pitoyable fin en étant livrée aux bûcherons et aux promoteurs.

Leur splendeur passée est représentée par ce domaine de milliers d'hectares, qui a perdu toute rentabilité, mais qu'ils refusent d'adapter aux nouvelles contraintes sociales, aux impitoyables exigences d'une nouvelle société fondée sur les affaires. L'idée même de couper les arbres de la cerisaie, où ils se réunissaient depuis toujours avec leurs amis, apparaît absurde à ces êtres qui, inconsciemment, préfèrent leur ruine à sa destruction.

Cette splendeur passée est représentée aussi par la vieille demeure familiale, toute chargée de souvenirs, qui a vu grandir tant de générations d'aristocrates, qui a abrité tant de grandeurs et tant de décadences de la vieille vie patriarcale. Tchekhov indiqua : «*La maison est vieille, seigneuriale : jadis on y a vécu luxueusement, et cela doit se sentir dans l'ameublement. Luxe et intimité.*» À la fin, elle a conservé son aspect physique, mais elle n'est plus qu'une coquille vide, abandonnée à la mort, tandis que la cerisaie tombe sous la hache impatiente du nouveau maître.

L'évolution des mœurs est bien marquée dans la pièce par le fait que ces personnages, maîtres et domestiques, se côtoient sans aucune préséance.

Le destin de la cerisaie est un profond symbole de la crise sociale russe, commencée avec l'abolition du servage, poursuivie par l'arrivée au pouvoir des générations issues des anciens serfs, l'irrésistible courant de la promotion sociale, le développement d'une bourgeoisie dynamique, et qui se prolongea jusque dans le communisme. En effet, on constate qu'au problème des aristocrates sont proposés deux remèdes : par le marchand Lopakhine, celui du passage à une économie de marché ; par Trofimov, celui l'abolition de la propriété privée.

Piotr Trofimov représente l'«*intelligentsia*» [«la classe des intellectuels dans la Russie tsariste»] qui manifestait, en particulier chez les étudiants (s'il est âgé de cinquante et un ans, il est «*l'éternel étudiant*» !), son opposition au régime. Elle défendait des idéaux généreux, démocratiques et humanitaires, mais de plus en plus abstraits et nébuleux. Faisant la promotion du socialisme et même de la révolution, elle continuait d'affirmer sa foi dans les prédispositions révolutionnaires du peuple et dans un avenir meilleur, qui se fait jour dans la scène d'adieux, où, alors que les autres vont vers

l'éviction, la dépossession, la dispersion, la solitude, Trofimov salue la «nouvelle vie» dans sa dernière réplique. N'est-ce pas par aveuglement obstiné?

Car, en fait, l'«intelligentsia» était alors écrasée par la défaite des libéraux et des révolutionnaires terroristes après la mort d'Alexandre II (1881), la Russie étant désormais vouée à une réaction dont une des manifestations est indiquée par la mention de l'«orchestre juif» auquel Lioubov confie l'animation de la fête qu'elle donne à l'acte III. En effet, cela souligne le fait que le terrible atavisme russe qu'est l'antisémitisme avait alors, depuis l'assassinat d'Alexandre II (auquel avait succédé Alexandre III qui avait rétabli un régime ultra autoritaire), été excité par le gouvernement, ce qui avait provoqué des pogroms où les émeutiers étaient soutenus par la police (comme celui de Kichinev, en 1903, qui fit plusieurs centaines de morts, et souleva l'indignation internationale). Il avait ainsi interdit aux juifs d'habiter dans Moscou (le peintre Issak Lévitane était obligé de résider en banlieue). Et il avait lancé une campagne de russification qui excluait les juifs de nombre de métiers, ne leur laissait plus aucun droit, sauf celui de posséder un violon (instrument qui devint représentatif du juif, comme on le constate dans la nouvelle de Tchekhov, "*Le violon de Rothschild*"), et de jouer de la musique dans les fêtes de village.

Selon l'époque et l'importance accordée à chaque rôle, "*La cerisaie*" a été vue tour à tour comme le rappel nostalgique d'un régime aristocratique et d'un mode de vie disparus, ou comme un coup de trompette annonçant les énormes mutations qui allaient se produire en Russie tout au long du XXe siècle, alors qu'en fait Tchekhov se contenta de dépeindre, avec un sourire mélancolique et apitoyé, avec une commisération ironique et profondément humaine, toute une société, et surtout des personnages.

Intérêt psychologique

Dans "*La cerisaie*", Tchekhov convoqua tout ce monde qu'il avait déjà montré dans ses grandes pièces précédentes, le médecin excepté. On peut considérer qu'il s'intéressa moins à ses douze personnages en eux-mêmes qu'à l'espace existant entre eux, qu'il se focalisa sur la communauté, ce qui a permis de parler de «choralité tchékhovienne».

Il n'en reste pas moins qu'on peut examiner successivement, et selon un ordre progressif, chacun de ces personnages.

Il introduisit ici un type de personnage nouveau, le «*chemineau*», qui est un de ces errants étranges, les «stranniki», des fous de Dieu, qui mendiaient et devant lesquels tout Russe prenait peur, pensant qu'ils étaient envoyés par le destin.

Les domestiques sont particulièrement représentés, avec au moins cinq variantes :

- Sémion Pantéléïevitch Épikhodov est le comptable du domaine. C'est un original qui porte un sarouel oriental, qui annonce régulièrement qu'il va se brûler la cervelle (aussi son surnom est-il «*Mille malheurs*»). C'est aussi un être pédant et ridicule qui essaie de bien parler, mais s'embrouille dans ses phrases amphigouriques, qui, dans le texte original, ne se terminent pas, restent en suspens, les traductions ayant le tort de les achever ; qui, à son entrée, fait tomber le bouquet de cerisiers, signe augural de la disparition de la propriété, se cogne dans une chaise qui tombe. De plus, il est risiblement amoureux de Douniacha, mettant, pour la séduire, tout son espoir dans ses bottes qui sont «*étincelantes, très craquantes*» (dans son cahier de régie, Stanislavski précisa, dans la description de l'atmosphère de l'acte II, qu'il «frotte ses bottes avec du foin pour qu'elles brillent.»). Pendant la Semaine Sainte, il lui demande sa main ; Lioubov prend alors sa défense face à Varia ; mais Douniacha a des vues sur lacha, et le prétendant est éconduit ; il souhaite alors mourir, a même déjà cessé partiellement de vivre «*totalemment réduit à un état spectral*» (II). À la fin, il est engagé par Lopakhine, pour veiller sur les travaux qu'il faudra faire dans le domaine.

Il incarne donc l'inscription dans un temps cyclique, qui est éternel recommencement. D'ailleurs, dans ses discours (et même, de façon tout à fait remarquable, lorsque les autres personnages parlent de lui), les mots «*chaque jour*», «*ce matin*», «*toujours*» reviennent constamment, donnant l'impression que chaque jour est semblable au précédent.

- Iacha est le jeune valet de Lioubov qu'on ne voit toutefois jamais à son service, à l'exception d'une seule fois, au début de la pièce, lorsqu'il lui apporte ses médicaments. Assez élégant et oriental, il se comporte d'ailleurs comme un aristocrate, fumant le cigare, tenant tête aux maîtres, imitant leur langage, partageant leur goût du luxe et de l'oisiveté, se permettant d'émettre des commentaires sur la piètre qualité du champagne de Lopakhine. Ignorant totalement la situation financière de sa maîtresse, ne sachant pas que sa richesse est plus que jamais précaire, et que le bon temps s'achève, ce Russe migrant n'attend qu'une chose : retourner à Paris ; aussi se réjouit-il quand il apprend la nouvelle du nouveau départ de Lioubov. Reniant son origine, il refuse de voir sa mère, et juge de haut les «*moujiks*», disant à Lopakhine : «*Moi, ce que je pense, Iermolaï Alexeïtch, c'est qu'ils sont bien gentils, mais pas très éveillés.*» Sans gêne, on le voit, à l'acte II, osciller entre l'envie de dormir et l'envie irrésistible de rire, bâillant à différentes reprises, y compris en présence de Douniacha, sa maîtresse qu'il a séduite par sa maîtrise du langage. Il passe par un moment d'abattement suivi d'un moment d'agitation physique qu'il a du mal à réprimer, ce jeu «*soubresautique*» pouvant même faire de lui un personnage proche du mime ou du fantoche comique.

- Douniacha est une femme de chambre de dix-huit ans. Elle exerce donc un métier de servante, mais avoue à Iacha qu'elle ne connaît pas le travail acharné. Il est vrai qu'elle est délicate, étant, au retour de Lioubov, sur le point de s'évanouir, car elle est submergée par l'émotion. Coquette, elle fait remarquer qu'elle a des mains de «*demoiselle*» : des mains blanches ; et elle s'habille et se peigne comme une jeune fille de la haute société. Et Lopakhine le lui reproche : «*Tu es bien tendre, Douniacha. Je te vois là, comme une demoiselle, et la coiffure aussi... Ça ne se fait pas. N'oublie pas qui tu es.*» Convoitée par Épikhodov, elle lui préfère Iacha auquel elle déclare : «*Je vous aime, vous êtes cultivé, vous pouvez raisonner de tout.*» (II).

- Charlotta Ivanovna est la gouvernante d'Ania, mais n'a aucune autorité sur elle. Elle est pourtant d'origine allemande, compte d'ailleurs en allemand, et a du mal à maîtriser le russe (Tchékhov indiqua dans une lettre : «*Charlotta parle un russe pur, sans fautes, sauf que, de temps en temps, elle met un signe dur au lieu d'un signe mouillé, et qu'elle fait des fautes d'accord de genre.*») mais parle différentes autres langues. Personnage assez mystérieux, elle n'a pas de passeport, ne connaît pas son âge, a un costume mi-féminin (elle tient un face-à-main, et porte une robe blanche) mi-masculin (elle arbore une casquette d'homme et un fusil à l'acte II, puis on dit d'elle à l'acte III : «*Dans la salle, une silhouette en haut-de-forme gris et pantalon à carreaux agite les bras et fait des bonds*»), reste en dehors du tumulte qui trouble les autres personnages. Partageant le goût du luxe de Lioubov, comme elle, dans les gares, elle demande «*ce qu'il y a de plus cher*». Très froide à l'acte I, elle se révèle aux actes II et III, comme une ventriloque capable de faire naître d'autres voix (une voix de bébé qui pleure, une voix féminine envoûtante), comme une magicienne capable de faire disparaître des corps derrière un châle, ou une prestidigitatrice qui fait des tours de cartes (dans une parodie de «*La dame de pique*» de Pouchkine), qui déclare à l'acte II : «*Lioubov Andreevna perd toujours tout. Même sa vie, elle l'a perdue.*» ; qui, dans le dernier acte, alors que tout le monde s'agite autour des bagages, alors que les objets disparaissent on ne sait comment, reste isolée avec ce personnage imaginaire qu'est le spectre de l'enfant perdu, ne se préoccupe pas de savoir ce qu'elle va devenir, où elle sera placée comme gouvernante. Mais, à sa manière, ce personnage, dont la maigreur extrême contraste avec la bonhomie, qui ne cesse de fredonner, qui se livre avec un cornichon à une pantomime grotesque, est lui aussi bouffon.

- Firs est le très vieux valet de chambre (il est presque centenaire) qui a été un serf, qui a vu naître Gaïev et Lioubov, s'est beaucoup occupé de celui-ci. Âgé de quatre-vingt-sept ans, marmonnant au point qu'on ne comprend pas toujours ce qu'il dit, portant un costume d'antan très usé, il incarne la Russie patriarcale. Lui, qui a passé toute sa vie dans le domaine dont il est un peu l'âme, se veut le fidèle gardien de la mémoire, du bon vieux temps. Il se souvient avec nostalgie de ce que la cerisaie était autrefois. Habitant une temporalité clairement binaire, il a une vision de l'Histoire toujours séparée entre un «avant» et un «après», se voyant comme un rescapé *«d'avant le malheur, d'avant la liberté»*, car, paradoxalement, il a toujours refusé l'abolition du servage *«il y a quarante ans»*, en 1861, car elle marqua la fin de la prospérité de la propriété (*«Quand les serfs ont été affranchis, j'étais déjà premier valet de chambre. J'ai refusé la liberté et je suis resté avec les maîtres. (Un temps.) Je me rappelle, ils étaient tous heureux. Heureux de quoi? Ils n'en savaient rien.»*), tandis que, aussi dévoué qu'avant l'abolition, il vitupère l'époque : *«Un monde sens dessus dessous ; on n'y comprend plus rien.»* Il constate avec fatalisme : *«La vie, elle a passé, on a comme pas vécu»*. À la fin, il est, par mégarde, enfermé dans la maison, situation à la fois comique et dramatique : on s'amuse de sa tenue faite d'éléments dépareillés qui lui donnent une allure grotesque : la grande dignité de sa livrée [le frac et le gilet blanc] contrastant avec les mules qu'il porte aux pieds ; on s'amuse aussi de son dévouement extrême à l'égard de son maître qui est en contradiction avec sa situation : alors qu'il serait sur le point de mourir, il s'inquiète parce que Gaïev *«n'a pas mis sa pelisse»* ; du fait enfin qu'au lieu de s'apitoyer sur son sort de vieillard malade, il trouve le moyen de s'insulter lui-même et de se traiter de *«propre à rien»*. Mais la didascalie *«Il reste couché, immobile»* semble annoncer qu'il est condamné à être emmuré, en raison de la négligence de ses maîtres, à mourir bientôt avec la vieille maison ; cependant, qu'on l'oublie n'est pas si surprenant, car il n'aurait évidemment aucun autre endroit où aller ; il demeure avec les fantômes du domaine pour devenir lui-même une ombre parmi ces ombres, un dernier témoin du passé ; il est significatif que lui, qui incarne la Russie patriarcale, meure avec la vieille maison.

On constate donc que les domestiques ne sont pas, dans *"La cerisaie"*, des personnages secondaires car, même s'ils ne participent pas directement à l'action principale, ils sont beaucoup plus finement caractérisés que des domestiques ordinaires. Et quelques histoires amoureuses, parmi eux, leur donnent même une dimension sentimentale.

Ils sont plus importants que Boris Borissovitch Smeonov-Pichtchik, propriétaire terrien voisin des Ranevski, qui appartient aussi à la noblesse rurale, est lui aussi couvert de dettes, mais est, lui, obsédé par l'argent, *«ne pense qu'à ça»* : il ne cesse d'en réclamer à Lioubov, est toujours à la recherche d'un prêt, étant sauvé à la fin par le *«deus ex machina»* que sont des Anglais intéressés par la glaise que recèle son domaine. Véritable bouffon au potentiel comique très important, sorte d'histrion inoffensif qui tire le drame vers la comédie et même le vaudeville, il amuse par son comportement incongru : déclarant à Lioubov : *«Il ne faut pas recourir aux médecines, ma bonne amie...Elles ne font ni du bien ni du mal...Donnez voir...très chère madame»*, il avale toutes ses pilules avec du *«kvas»* (douce boisson fermentée), sans aucune conséquence (ce qui traduisait sans doute le désarroi dans lequel se trouvait le malade Tchekhov devant l'inefficacité des bains froids, de la cure de *«koumiss»*, du repos et des séjours en sanatorium, qu'on lui avait recommandés) ; il ponctue chacune de ses apparitions par un court sommeil, s'endormant au milieu de ses phrases, ronflant mais se réveillant tout de suite. On peut voir en lui un double du tuberculeux qu'était Tchekhov, il est souvent essoufflé (ce qui est l'un des symptômes les plus forts de la tuberculose) et haletant ; une didascalie précise qu'il a *«le souffle court»* dans l'acte I ; dans l'acte III, il affirme : *«J'ai le sang trop riche, j'ai déjà fait deux attaques»*, mais prétend aussi : *«J'ai une santé de cheval, moi»*.

Quant aux six personnages principaux, on peut considérer qu'ils forment trois couples : celui de Trofimov et Ania, celui de Gaïev et Lioubov, celui de Lopakhine et de Varia

Dans le premier couple, Trofimov et Ania partagent des valeurs intellectuelles, saluent gaiement la perte de la cerisaie parce qu'ils sont tournés vers l'avenir, aspirent au progrès scientifique, culturel et social.

Piotr («*Pétia*») Serguéïevitch Trofimov porte un nom qui signifie «nourriture qu'on apporte à un disciple», ce qu'il fait justement pour Ania à laquelle il permet de prendre conscience de la fausseté de la cerisaie.

Fils d'un apothicaire, c'est un déclassé qui fut le précepteur de Gricha. Âgé de vingt-sept ans, il s'est, aux yeux de Lioubov, «*tellement enlaidi*», a «*tellement vieilli*», comme en témoigne sa calvitie. Mais il est l'«*éternel étudiant*» sans le sou, qui se veut «*libre*» et détaché des biens matériels, qui se croit «*au-dessus de l'amour*», qui ne prend pas soin de lui (on lui fait porter un costume mal porté, trop serré, et on lui donne souvent une casquette et des lunettes à la Tchékhouv) et s'en enorgueillit. Il est engoncé dans une pruderie que Lioubov l'invite à quitter, tandis qu'il lui demande de renoncer à son amant. Il considère que l'amour physique est «*vulgaire*» pour sa sensualité et pour l'oisiveté qu'il exige, car il a pour impératif : «*Tout ce qu'il faudrait, c'est travailler*» (II) ; il ne supporte pas que Varia s' imagine qu'Ania et lui s'aiment ; il s'emporte contre Lioubov quand elle aborde ce sujet, qu'elle l'admoneste : «*Vous n'êtes pas au-dessus de l'amour, simplement, comme le dit notre Firs, vous êtes un propre à rien... Il faut avoir des maîtresses, à l'âge que vous avez !*» (III) ; il est alors si troublé qu'il en tombe dans l'escalier. Un certain attachement semble pourtant exister entre Ania et lui, car, par sa parole, il exerce une véritable fascination sur elle. Comme il discourt plus qu'il ne travaille, Lioubov le met face à cette contradiction en lui proposant la main d'Ania à condition qu'il obtienne ses diplômes (III). Et, comme à la fin, il dit «*pressentir le bonheur*» on peut supposer qu'il épousera peut-être Ania. Il se veut en marche «*vers l'étoile brillante qui scintille*», vers une Russie qu'on pourrait qualifier de pré-communiste. Ses activités antigouvernementales sont manifestes, puisque Tchékhouv prit bien soin de préciser qu'il a été deux fois chassé de l'université. En outre, il semble voyager depuis longtemps puisqu'il indique : «*Où le destin ne m'a-t-il pas jeté, où ne me suis-je pas retrouvé?*» Il serait donc allé d'un endroit à l'autre pour suivre son «destin», comme ces étudiants qui, à cette époque, sillonnaient les routes de Russie pour éduquer le peuple des campagnes, et le sensibiliser aux injustices dont il était victime. Dans de longues tirades exaltées, comme celle qu'on a lue précédemment, il pontifie en défendant des idées politiques et sociales progressistes, en affirmant sa foi en l'avenir et en l'être humain, se voulant un révolutionnaire. Il proclame qu'il est scandaleux que la haute classe vive à crédit en méprisant les gens d'en-bas, qui en réalité la font vivre. Il dénonce les abus des générations antérieures de hobereaux qui ont honteusement exploité leurs esclaves. Il culpabilise ainsi Ania à laquelle il donne ce conseil : «*Si vous avez les clés de la propriété, jetez-les dans le puits, et partez. Soyez libre comme l'air*». Il est en faveur de la vente de la cerisaie, affirmant : «*Toute la Russie est notre verger*.» (acte II). Il souhaite une société plus juste, dissertant sur «*l'avenir radieux de l'humanité*», assurant : «*L'humanité va de l'avant vers la vérité suprême, vers le plus grand bonheur qui soit possible sur terre, et moi, je suis sur les premiers rangs*.» - «*L'humanité progresse et perfectionne ses forces. Tout ce qui pour elle est inaccessible aujourd'hui lui deviendra un jour intelligible, familier. Mais il faut, pour en arriver là, travailler, aider de toutes nos forces ceux qui cherchent la vérité. Chez nous, en Russie, il y a encore bien peu de gens qui travaillent. La majeure partie des gens de ces classes cultivées que je connais ne cherche rien, ne fait rien, et n'est pas encore apte au travail. Elles se disent classes cultivées alors qu'on y tutoie les domestiques. On s'y comporte avec les paysans comme avec des animaux. On n'y apprend rien ; on ne lit rien sérieusement ; on ne fait absolument rien [...] Ce qui existe n'est que boue, vulgarité ; c'est l'asiatisme....*» Cet idéaliste, qui évoque les concepts de Vérité suprême et de Bonheur absolu, apparaît donc comme le porte-parole de l'«*intelligentsia*». Comme sa pensée est prisonnière du bavardage révolutionnaire, il ne déroule souvent que des phrases creuses entrecoupées de slogans, dont le fameux «*Vpered*» («*En avant*»), qui était d'ailleurs le nom de la revue qu'avait fondée à Genève Lavrov, compagnon de Bakounine. Et on s'aperçoit qu'impuissant, incapable de mettre en phase la réalité de sa vie avec la radicalité de sa pensée, s'il affirme la nécessité de travailler, il ne fait rien, ce que Lioubov lui reproche («*Vous tranchez hardiment ; mais, dites-moi, mon cher, n'est-ce pas*

parce que vous êtes jeune?»), qu'il se distrait même de l'ennui en taquinant bêtement Varia, qui, elle, travaille sans répit pour assurer le bien-être des oisifs.

Ania est la fille naturelle de Lioubov. Elle est âgée de dix-sept ans, mais est caractérisée par la cohabitation en elle de la jeunesse et de la maturité, car, si Tchekhov l'a définie comme «*une enfant, profondément joyeuse, qui ne connaît pas la vie*», elle montre plus de courage et de franchise que les hommes, sa beauté, sa force d'espérance entretenant cependant parmi eux un climat de griserie et de confiance. Mais elle est sans doute le personnage qui subit le plus facilement des changements de rythme intérieur : dans l'acte II, d'abord pensive, elle a ensuite les larmes aux yeux, puis, quelques répliques plus loin, rit pour, enthousiasmée, applaudir Trofimov. Elle suit en ce sens un schéma émotionnel qui progresse dans le sens contraire de celui de Lioubov. C'est, bien sûr, à l'acte IV que cette différence est la plus marquée : l'anéantissement de la mère contraste avec l'exaltation de la fille.

Elle était allée retrouver à Paris sa mère, qui était très entourée mais ruinée, et avait eu pitié d'elle. À son retour à la cerisaie, comme elle est romantique, elle est tombée amoureuse de Trofimov, étant en cela le double de Nadia de la nouvelle "*La fiancée*" (1903) qui écoute, elle aussi, les paroles révolutionnaires de son cousin, Sasha, double de Pétia en matière d'étudiant progressiste. Fascinée par les discours du beau parleur («*C'est si beau ce que vous dites !*» [II]), elle s'étonne d'abord de la transformation qu'il lui a fait connaître : «*Qu'avez-vous fait de moi, Pétia? Comment se fait-il que je n'aime déjà plus la cerisaie comme jadis? Je l'aimais tant, me semblait-il, et je ne croyais pas qu'il y eût sur terre un endroit plus beau que notre verger.*» (acte II). Puis, Trofimov ayant réussi à la persuader de ses idées, elle souscrit à tout ce qu'il dit, et partage sa foi révolutionnaire, présentant alors deux facettes idéologiquement contradictoires. D'une part, cette fille d'aristocrates s'est habituée à mener la même vie que ses parents, et, si elle est plus inquiète que les autres de l'avenir qui guette le domaine, elle ne semble pas davantage prête à tout faire pour sauver le verger. D'autre part, ce qui s'oppose complètement au mode de vie dans lequel elle a été élevée, la richesse et la passivité dans lesquelles elle a toujours vécu, comme il a réussi à faire d'elle une future révolutionnaire, bien que cette révolution soit dirigée précisément contre le milieu auquel elle appartient, contre l'existence même de sa propre famille, elle en vient à aspirer à la liberté, à l'instruction («*Je me préparerai pour passer mon examen de bachelière*») et au travail pour gagner sa vie. Et c'est avec une nuance de moquerie qu'elle prétend consoler sa mère : «*La cerisaie est vendue. Elle n'existe plus, c'est vrai, c'est vrai. Mais, maman, ne pleure pas, il te reste toute ta vie devant toi, il te reste ton âme belle et pure.*», employant d'ailleurs elle aussi le slogan «*en avant !*» pour tenter de la convaincre qu'une autre vie et une autre cerisaie l'attendent (acte III). Enfin, rompant avec sa famille, elle quitte le domaine sans regret, et même avec l'espoir d'un avenir meilleur.

Dans le deuxième couple, Gaïev et Lioubov partagent des valeurs aristocratiques : la conviction d'être supérieurs, l'attachement à la tradition, l'obsession du passé auquel ils songent avec nostalgie dans cette propriété, que ce soit dans leurs chambres d'enfant ou devant les cerisiers en fleur, le goût de la dépense, la générosité, l'oisiveté. Comme ils sont frivoles, ils se montrent incapables de rien entreprendre pour conserver un lieu qui leur est si cher. L'un et l'autre répugnent aux décisions, remettent toujours aux lendemains les obligations ennuyeuses, et comptent sur la chance pour être tirés d'affaire.

Léonid Andréïevitch Gaïev Ranevski est un célibataire âgé de cinquante et un ans, dont Lioubov remarque qu'il a «*vieilli*» (acte I). Mais, toujours attaché à son enfance, il semble y retomber, se gavant de bonbons, prétendant avoir «*mangé [s]a fortune en berlingots*», étant absorbé par le seul jeu du billard, tremblant lorsqu'il n'a pas joué depuis longtemps, et recourant sans cesse à des termes de ce jeu, ce qui est sa façon à lui de s'excuser. Et il se comporte même toujours comme un enfant, se faisant habiller, mater et gronder. Ne cessant de se référer au passé, il parle souvent de la Russie des «*années soixante-dix*», dit être un «*homme des années quatre-vingt*» ; pour lui, les choses se produisent «*à tout jamais*», et il n'a de l'avenir qu'une vision fermée, «*définitive*».

S'il possède une autre propriété seigneuriale, il partage avec sa soeur le même amour passionné pour la cerisaie, amour lié à leurs souvenirs d'enfance. Cependant, il entrevoit déjà sa perte inévitable déclarant : *« Quand on propose un grand nombre de remèdes pour guérir une maladie, ça signifie que la maladie est incurable. Je réfléchis, je me triture les méninges, je vois beaucoup de remèdes, vraiment beaucoup, et ça veut dire qu'au fond, je n'en vois aucun. »* (acte I). Il reste que cela ne l'empêche pas, à la fin du premier acte, confiant et même enthousiaste, ayant à cœur de dédramatiser la réalité, de concevoir différents moyens de la sauver. Ainsi, il sous-entend un échange de faveurs entre sa sœur et Lopakhine, puisqu'on ne peut pas donner Ania à un homme riche ; et il se rend au tribunal de district pour *« obtenir un prêt sur des lettres de change »*.

On pourrait évidemment considérer qu'il a gardé une pureté d'âme qui fait qu'il est détaché des biens de la terre. En fait, c'est un oisif loquace, qui s'est bien mis en faillite par sa faute, un laissé-pour-compte désargenté et pourtant dépensier, rêveur et bavard, un « homme superflu » (dans *"Journal d'un homme de trop"* de Tourgueniev, Tchoulkatourine raconte sa vie d'« homme superflu ») qui ne cesse de ratiociner, n'étant pris au sérieux par personne, les domestiques eux-mêmes se moquant de lui.

Aristocrate attaché au code de sa caste, il reproche à sa soeur d'y avoir dérogé, par son mariage avec un roturier, et elle est même, à ses yeux, une pécheresse : *« D'abord, Liouba a épousé un avocat ... Ensuite, on ne peut pas dire que sa conduite ait été parfaite. Elle est très brave femme ; je l'aime beaucoup, mais on a beau chercher des circonstances atténuantes, il faut convenir que c'est une femme vicieuse ; cela se sent à chacun de ses mouvements... »* (acte I). Ailleurs, il la qualifie de « dépravée ».

Cependant, comme les trois sœurs qui, témoins de la chute de l'aristocratie militaire avec la mort de leur père, sont obligées, pour survivre, de travailler, il se sent contraint, s'il veut maintenir son domaine à flot, de sortir de son oisiveté et de sa morgue, et se dit *« très excité »* par la *« perspective d'une situation dans une banque »*, où il deviendra « rond-de-cuir ».

Il est donc loin d'avoir le charme de sa sœur car ses défauts ne sont rachetés par aucune qualité remarquable ; il est même son contrepoint ridicule et comique.

Lioubov Andréïevna Ranevskaïa est une femme d'une trentaine d'années. Très passionnée, ne pouvant vivre sans amour, ce qui lui enlève de sa lucidité, affirmant *« Il faut aimer »* (III), considérant que ce n'est pas dans le travail qu'on échappe à la nullité et à l'absurdité humaines, mais dans l'amour, elle n'hésite pas à s'engager sentimentalement, et à aller jusqu'au bout de ses attachements, ne craint pas de « vivre sa vie », tout en montrant particulièrement cette cyclothymie qui caractérise beaucoup de personnages de la pièce (à l'acte I, très émue, elle passe de façon régulière des rires aux larmes, une didascalie indiquant même : *« d'une voix joyeuse, les larmes aux yeux »*).

Elle se maria très jeune avec un avocat qui, lui reproche son frère, *« n'appartenait pas à la noblesse »*, dont elle reconnaît qu'il *« ne faisait que des dettes »*, que *« c'est le champagne qui l'a tué ; il buvait affreusement »*. Elle donna naissance à Ania, puis à Gricha. Ayant perdu son mari, elle prit, un mois après, un amant, confessant : *« Pour mon malheur, j'ai aimé un autre homme ; j'ai cédé, et, juste à ce moment-là, première punition, comme un coup sur la tête, mon fils s'est noyé ici, dans la rivière. »*

Elle s'enfuit alors du domaine, de la Russie même, pensant ne jamais revenir : *« Je suis partie à l'étranger pour toujours, afin de ne plus revoir cette rivière... Je fuyais les yeux fermés, éperdue. »* Cet exil en France fait qu'elle est à la fois russe et parisienne, qu'elle a d'ailleurs deux serviteurs, l'un qui incarne la vieille Russie, l'autre qui s'est parisianisé. Cependant, la rejoignit son amant : *« Lui m'a poursuivie, sans pitié, durement. J'ai acheté une villa près de Menton, où il était tombé malade, et trois ans, sans repos ni jour ni nuit, je me suis épuisée à le soigner. L'an dernier, quand il a fallu vendre la villa pour payer nos dettes, je suis partie pour Paris. Il m'a tout pris, m'a quittée, puis il a rencontré une autre femme, et j'ai voulu m'empoisonner »*. Et cet amant, cet homme « impitoyable », qui la dépouille de sa vitalité et de son argent, ose la rappeler, lui envoie des télégrammes qu'elle reçoit chaque jour, déchire d'abord avec empressement puis lit avec avidité. Et, peu à peu, elle s'intéresse davantage à ces appels, comme si la fuite lui apparaissait de nouveau la solution adéquate, et annonce : *« Il faudrait que j'aille à Paris pour être un peu à son chevet [...] il est malade, il est seul... »* [III]). Alors que son enfant est mort en se noyant dans la rivière, elle utilise l'image de la

noyade pour décrire son attachement à son amant : *«C'est la pierre à mon cou, je me noie avec elle, mais cette pierre je l'aime, et je ne peux pas vivre sans elle.»* (III).

Comme elle ne cesse de se mettre en scène comme un personnage tragique, représentant bien en cela la fameuse «âme slave», elle reconnaît ses «fautes», accuse un fort penchant pour la culpabilité : *«C'est si bête, si honteux... Seigneur, Seigneur, sois miséricordieux, pardonne-moi mes péchés ! Ne me punis pas davantage !»* (acte II). Faisant de ses «péchés» le point de départ de tous ses malheurs, elle évoque le «châtiment» qu'elle aurait reçu, la punition de Dieu, et son «destin». Dans ses paroles, la mort de l'enfant et la faute de la mère sont intimement liés. Elle fait cette confession devant Lopakhine, qui, comme de nombreux autres personnages, l'estime : *«C'est vraiment quelqu'un de bien. Quelqu'un de facile, de simple...»*

En fait, en dépit du reproche de son frère, elle est bien une aristocrate qui marque d'ailleurs bien, par son usage de l'impératif à tous les moments de la pièce, qu'elle a gardé en elle les codes de sa caste. Ainsi, elle est oisive, frivole, coquette. Pourtant, Tchekhov la voyait ainsi : *«Elle est habillée sans luxe excessif, mais avec beaucoup de goût. Intelligente, très bonne, distraite, caressante avec tout le monde, toujours souriante.»* Il la présenta donc avec une grande tendresse, la faisant paraître aimable, accueillante, spontanée, sincère et très attachante. Il ajoutait que seule la mort pourrait calmer une telle femme.

Toujours en véritable aristocrate, comme inconsciente, elle montre une suprême indolence, ne prenant même pas la peine d'aller voir une riche tante dont l'intervention pourrait empêcher la vente du domaine. Elle est celle qui se présente toujours comme ayant «trop» de temps ; sa posture la plus fréquente est celle de l'attente. Ainsi, à l'acte III, attend-elle l'arrivée de Gaïev et Lopakhine ; à la fin, elle est celle qui savoure chaque minute, qui profite encore de la «dernière petite minute» pour s'asseoir. Elle met toute son énergie à laisser filer le temps.

Elle se permet aussi une grande inconstance, en particulier dans ce mouvement de va-et-vient qu'elle a avec Trofimov, qu'elle flatte (*«Vous qui êtes bon et charitable»*), qu'elle injurie (*«Vous n'êtes qu'un avorton»*) quand il se dit *«au-dessus de l'amour»*, auquel elle demande non seulement son pardon mais son soutien : *«Je ne sais que penser... Je serais capable de hurler... Je perds la tête... Sauvez-moi, Pétia ».*

Elle, qui, *«dans les buffets de gare, demandait ce qu'il y avait de plus cher, et donnait un rouble de pourboire à chaque garçon»*, s'abandonne encore à une grande prodigalité, avouant : *«J'ai toujours jeté l'argent sans compter, comme une folle.»* Son excès de générosité l'amène ainsi à donner une pièce d'or au «chemineau», par un geste élégant de grande dame. C'est une des raisons pour lesquelles elle a dilapidé sa fortune, n'a plus les moyens de payer ses traites, a accumulé des dettes qu'elle pourrait apurer en vendant le domaine.

Mais, même si dans ce lieu elle a perdu son mari et son fils, qu'y demeurent leurs spectres, elle serait ainsi condamnée à se séparer de ce qu'elle a de plus cher, de ce à quoi sa vie tout entière est viscéralement attachée. Elle est attendrie jusqu'aux larmes en retrouvant *«la chambre des enfants»* : *«Ô mon enfance ! Ô ma pureté ! C'est dans cette chambre que je dormais, d'ici que je regardais le jardin, le bonheur se réveillait avec moi tous les matins, et le jardin était alors exactement pareil, rien n'a changé...»* Et, à ce jardin, la cerisaie, elle se sent unie par une sorte de solidarité mystique. Ayant l'impression d'avoir été enfantée par la terre-mère dans une sorte d'expérience cosmo-biologique, le monde, pour elle, s'étant longtemps assimilé au domaine dans une assise sécurisante, elle peut proclamer : *«Je ne conçois pas la vie sans la cerisaie, et, s'il faut la vendre, qu'on me vende avec elle [...] S'il faut tuer la cerisaie, tuez moi avec elle !»* (acte III). Tenue captive par le passé, dominée par ses souvenirs d'enfance, par le bonheur des moments passés sous les cerisiers en fleurs, cette propriétaire terrienne ruinée eut envie de les revoir, rappelant : *«Moi je suis née ici, c'est ici qu'ont vécu mon père et ma mère.»* (acte III), étant, dès son arrivée, certaine que tout était fini avec Paris, et que son retour dans son domaine était définitif, ayant d'abord l'espoir d'oublier son passé proche, et de revivre le bonheur d'antan.

Cependant, très vite, la situation se renverse : elle n'est plus cette heureuse enfant, mais une mère endeillée : *«Mon fils s'est noyé ici.»* (acte III). L'analyse des didascalies nous permet de définir un

mouvement progressif entre «*elle rit de joie*» lorsqu'elle se remémore la cerisaie en fleurs qui n'a pas changé depuis son enfance jusqu'à ce qu'elle pleure tout bas en pensant à son petit garçon perdu. Elle est, pour lors, dans une relation souffrante avec la cerisaie. Et, comme une personne atteinte d'un mal incurable, à qui les «médecins» Lopakhine et Trofimov parlent de remèdes palliatifs, elle ne comprend pas, ne peut pas comprendre, ne sait comment traverser l'épreuve de la perte de sa propriété, où trouver l'énergie pour y faire face. Elle organise un bal, qui est comme un adieu à son ancienne vie, agissant alors de la même façon que Tchekhov qui niait sa maladie, et choisissait de continuer ses activités, étant partagé entre des périodes de désespoir et d'autres où il croyait à un avenir possible.

Ne cessant de se mettre en scène comme un personnage tragique en évoquant le «*châtiment*» qu'elle aurait reçu pour ses «*péchés*», la punition de Dieu, et son «destin», elle le subit sans réagir, alors qu'elle pourrait très bien échapper à ce qui n'est pas le destin implacable qui s'impose dans la tragédie. Le jardin aurait pu être aisément épargné, et elle connaît la solution à son problème, sait bien aussi qu'il suffirait de quelques sacrifices personnels pour éviter celui du domaine. Mais elle est tout à fait incapable de mettre en application ces solutions, au point même qu'on peut douter de sa volonté réelle de vouloir le sauver, d'éviter sa vente en le reconvertissant ou en cherchant à le rentabiliser, comme le lui recommande Lopakhine à plusieurs reprises. Elle ne le fait pas, parce qu'elle considère cette reconversion comme «*vulgaire*».

Mais, même si la vente de la cerisaie se fait malgré elle, elle la met sur le chemin de son salut. En effet, selon les codes familiaux russes, elle aurait pu, après la perte de son domaine, demander refuge dans la propriété seigneuriale de son frère, et rester dans le monde des illusions. Elle choisit une autre voie, celle du pardon et de l'amour, en toute connaissance de cause, dans un mouvement violent. Elle, qui était revenue de Paris déçue, qui paraissait égoïste, devient l'incarnation de son prénom, qui signifie Amour. Redevenant la femme aimante qui avait soigné le petit «moujik» Lopakhine, elle s'enquiert plusieurs fois du domestique Firs pour savoir s'il a été conduit à l'hôpital.

Elle repart, non pas triomphante mais digne et assumant pleinement les choix de vie qu'elle a faits, sans se cacher derrière des faux-semblants. Elle divise sa vie entre un avant et un après, signe de son ascension spirituelle.

Cette femme, qui perd tout au nom de l'amour, vit dans un monde parallèle, et préfère la chute au réveil, est donc un personnage beaucoup plus important et beaucoup plus complexe que l'idée reçue qu'on se fait habituellement d'elle.

Le troisième couple est celui de Varia et Lopakhine, qui représentent les valeurs bourgeoises, semblant d'ailleurs être hors de l'amour à cause du travail auquel ils se consacrent, rien d'ailleurs ne prouvant qu'ils s'aiment, puisque ce sont Ania (I) et Lioubov (II et IV) qui l'affirment à leur place.

Varia, qui est âgée de vingt-quatre ans, a été définie par Tchekhov comme «*un peu fruste, un peu gourde, mais très bonne.*» En effet, venant d'un milieu modeste, elle fut adoptée par Lioubov, ce qui explique ses rapports ambigus avec sa famille, tandis que les domestiques ne manquent pas de lui rappeler son origine, alors qu'elle se comporte comme eux car elle ne peut rester sans rien faire, ne tient littéralement pas en place, marche sans cesse d'une pièce à l'autre et dans le jardin, Lioubov constatant : «*Elle a l'habitude de se lever tôt, de travailler, et maintenant qu'elle n'a plus rien à faire, elle est comme un poisson hors de l'eau.*» Comme oncle Vania, elle tient le rôle d'intendante, fut, pendant l'absence de Lioubov, la gardienne de la cerisaie, dont elle a d'ailleurs les clés. Comme Vania et Sonia, elle a un comportement qui s'éloigne en tous points de celui des maîtres, car elle s'emploie sans répit à assurer le bien-être de ces oisifs. Sa fermeté s'oppose à leur frivolité, tout comme son ascétisme lui impose un mode de vie simple. Consciente des problèmes financiers de sa mère, elle a un vrai souci d'économie, tente de limiter ses dépenses, si bien que, comme elle nourrit tout le monde de soupe de pois parce qu'elle n'a pas d'argent, on considère qu'elle est pingre. Et on la raille en trouvant qu'elle a l'air d'une nonne. Elle est donc toujours en porte-à-faux, ayant du mal à se confier à sa «*mamotchka*», dont la conduite la choque tout en la ravissant secrètement.

Elle aussi est cyclothymique : à l'acte II, elle est traversée, en l'espace de quelques répliques, par toute une palette de sentiments (d'abord en colère, elle se montre effrayée, puis se calme ; mais les

larmes lui montent aux yeux, et elle finit par pleurer) ; à l'acte III, elle ne cesse de passer subitement des rires aux larmes, de l'énerverment à la méditation (quand elle entre en scène, elle danse tout en pleurant, euphorie et dysphorie se confondant ; puis elle se met en colère contre Trofimov, médite sombrement, retrouve sa colère envers lui, mais lui dit « *d'une voix douce et avec des larmes* » qu'elle le trouve laid et vieilli).

Elle-même bientôt « *vieille fille* », elle ne trouve pas de prétendant. Pendant toute la pièce, il est question de son mariage avec Lopakhine (on l'appelle même « *Madame Lopakhina* ») auquel Lioubov indique : « *J'avais rêvé... de la marier avec vous et tout laissait croire que vous l'épouseriez* ». Mais lui, étant toujours, de façon nostalgique, amoureux de Lioubov, et étant toujours absorbé par le travail, ne l'a même pas remarquée. Bien que folle d'amour pour lui, elle ne lui en veut pas, lui trouve même une excuse : « *Il devient riche, il est très occupé, il n'a pas le temps pour moi.* » (III), explique-t-elle à Lioubov. Leur seul moment de relative intimité a lieu lorsqu'elle le frappe avec une canne (III) ! Et l'impossibilité de tout accord entre eux est scellée quand, à l'annonce de l'achat de la propriété par Lopakhine, elle lui en jette les clés au milieu du salon, ce qui est aussi le signe qu'elle ne lui appartiendra pas, les clés portées à la ceinture évoquant celles d'une ceinture de chasteté. Enfin, on assiste, à l'acte IV, à la non-déclaration de Lopakhine, qui est le plus bel exemple qu'on puisse trouver de ce qu'on appelle le dialogue indirect : chacun sait ce que l'autre devrait dire, pourrait dire, mais aucun n'aborde le sujet ; il est question du thermomètre, du froid qu'il fait, etc., et en même temps on parle d'autre chose ; les mots « *thermomètre* », « *froid* » ont quelque chose à voir avec l'atmosphère de la scène ; à la fin, ils tombent dans le silence, Lopakhine attendant que quelqu'un l'appelle du dehors pour lui demander de venir ; il a un « *J'arrive* » libérateur qui laisse Varia complètement effondrée. Cet échange ne se fait qu'en quelques répliques, mais tout ce qui y passe de sentiments humains exprimés, non exprimés, sous-entendus, conscients, inconscients, est énorme.

Rêveuse éveillée, qui croit en Dieu, elle souhaite à voix haute qu'il accorde son aide pour sauver le domaine, espère marier Ania à un homme riche, puis partir pour parcourir la Russie à pied tel un pèlerin : « *Je marcherais, comme ça, de lieu saint en lieu saint... Je marcherais, toujours, je marcherais* », ce qui reprenait un souhait de Tchekhov : « *Ah ! devenir un vagabond, un errant, aller de lieu saint en lieu saint, s'installer dans un monastère au milieu des forêts, rester assis un soir d'été en face d'un lac sur un banc à l'entrée du porche monastique.* »

À la fin, elle ne le fait pas, mais va se placer comme intendante chez les Rajoguine puisqu'il n'est pas d'autre place pour elle.

Iermolaï Alexéïevitch Lopakhine (nom significatif puisqu'il vient du verbe russe « *lopat* » qui signifie « *dévorer* », « *avalé* », Trofimov le comparant d'ailleurs à ces « *carnassiers qui mangent tout ce qui passe à leur portée* » ; Charlotta fournissant un autre indice de sa « *voracité* » : « *Si je vous autorise à embrasser la main, vous voudrez après le coude, et après ça l'épaule.* ») est le représentant de cette classe de marchands dont le travail et l'argent sont les valeurs premières.

Petit-fils de serfs de la propriété des Ranevski, fils de « *moujik* », il se souvient avec émotion de la bienveillance que lui avait montrée autrefois la jeune et jolie demoiselle qui était la fille des maîtres (ce qui rappelle la fascination exercée par la « *jolie dame en robe noire* » sur le petit legor de la nouvelle « *La steppe* ») : « *Je me rappelle, quand j'étais un blanc-bec de quinze ans, mon défunt père, qui tenait une boutique dans le village, me flanqua un coup de poing dans la figure, et mon nez se mit à saigner. Nous étions venus ici je ne sais pourquoi, et mon père était un peu ivre. Lioubov Andreïevna, toute jeune encore, toute mince, me mena à ce lavabo, dans cette chambre des enfants, et me dit : "Ne pleure pas, mon petit moujik ; avant ton mariage il n'y paraîtra plus." Mon petit moujik, c'est vrai que mon père était paysan !* »

Mais, soucieux de se sortir de son milieu par son esprit d'entreprise et son travail assidu, s'il n'a pas fait d'études, il est devenu marchand, homme d'affaires, et, dans une ascension sociale fulgurante, a fait fortune, et sera « *bientôt millionnaire* ». Aussi porte-t-il des vêtements de bourgeois : le « *gilet blanc* » dont il fait le signe de son ascension sociale, et les « *chaussures jaunes* ». Mais il manque d'élégance, aussi bien dans ses manières que dans ses vêtements. Il se voit d'ailleurs lui-même comme « *le groin d'un porc dans les petits fours* ».

Cependant, Tchekhov se garda de le faire passer pour une «brute» antipathique (ainsi que le qualifient les habitants de la propriété) ou un parvenu insupportable, disant de lui : «*Ce n'est pas un marchand au sens vulgaire du terme. C'est sans doute un marchand, mais aussi, dans tous les sens, un homme comme il faut.*» Il est sensible, et, s'il est, parmi les personnages, le moins atteint par la cyclothymie, il avoue tout de même à Lioubov, dans l'acte II : «*Soit j'éclate en sanglots, soit je crie, soit je tombe dans les pommes*». C'est que, de façon nostalgique, il lui voue un amour fondé sur la reconnaissance, se veut son ange gardien : «*Ce que je voudrais seulement, c'est que vous me fassiez toujours confiance, comme avant, que vos yeux si étonnants, si émouvants me regardent comme autrefois [...] Je vous aime, comme si vous étiez de ma propre famille... non, plus encore.*» (I). Mais elle ne répond pas à cette demande, réitérée chaque fois qu'il explique son plan de lotissement de la cerisaie. À l'acte II, elle le repousse même à deux reprises, en lui parlant de son amant, et en lui proposant d'épouser Varia. Devenu le nouveau propriétaire de la cerisaie (III), il continue à lui reprocher de ne pas l'avoir écouté (aimé?). S'il achète le domaine, il n'obtient rien d'elle, surtout pas son amour, et, en admettant l'hypothèse qu'il est amoureux, on peut interpréter cet achat comme un geste de vengeance sociale et passionnelle.

Comme Vania dans "*Oncle Vania*", cet homme dynamique se plaint d'être, depuis l'arrivée des maîtres, «*épuisé de ne rien faire*». Étant le seul personnage à vivre le temps dans son déroulement linéaire, passé, présent et futur, en comptant d'abord les semaines, puis les heures et enfin les minutes, il est celui qui n'a jamais le temps, qui ne cesse de répéter que le temps passe, que le temps presse, qu'il faut se dépêcher, qui refuse de «traîasser», dont la montre ne cesse de ponctuer les actes. Alors qu'au début de la pièce il s'est endormi et n'a pas eu le temps d'aller à la gare, ensuite, il n'a pas le temps de rester car il doit lui-même attraper un train. Lorsqu'il accepte de faire sa demande à Vania, il prévient qu'il se mariera «*s'il reste encore du temps*» (IV).

Résolu et pratique, il est animé d'une ambition et d'une énergie qu'il voudrait voir partagées par tous ses compatriotes : «*Parfois, quand je n'arrive pas à dormir, je me dis : "Mon Dieu, vous nous avez donné les forêts immenses, les plaines sans limite, les horizons sans fond, et nous, qui vivons là, c'est des géants que nous devrions être."*» (acte II). Comme Trofimov (qui le décrit comme un «*agité*» aux «*doigts d'artiste*»), il rêve d'une vie nouvelle, ce qui fait que ces deux êtres contradictoires et incompatibles, qui ont chacun une vision différente de la manière dont la Russie devait accéder à la modernité (pour l'un, par l'abolition de la propriété privée ; pour l'autre, par le passage à une économie de marché), sont aussi ceux qui se comprennent et s'aiment le mieux.

Il est au centre de l'action, et ne s'ennuie pas, lui, même s'il s'en culpabilise tout au long de la pièce, par la persistance d'une révérence polie pour les anciens maîtres, dont il contemple cependant la ruine avec un mélange de fierté de classe et d'effroi. Comme il est préoccupé par les réalités économiques, qu'il est sans cesse entreprenant, il a déjà eu l'idée de semer, sur mille hectares, des pavots pour en recueillir les graines très utilisées dans la cuisine russe, et ce dès le printemps pour faire travailler la terre.

Même s'il s'exalte alors : «*Et mon pavot, quand il était en fleur, quel tableau ça faisait !*», cet homme rude est en fait indifférent à l'égard de la nature, semblant même pratiquement ne pas la percevoir. Ainsi à l'acte II, lorsqu'un bruit retentit, que tous les autres interprètent comme un bruit d'oiseau, il croit entendre une «*benne*». Surtout, s'il déclare, au début de la pièce, désirer la préservation de la communauté et de la vie sociale, venir en aide, avec bienveillance, aux Ranevski, ses voisins aristocrates, en leur indiquant le moyen de sortir de leur marasme : faire de leur propriété lourdement grevée de dettes, grâce à la proximité de la ville, à l'apparition du chemin de fer, et au goût nouveau de la villégiature, une sorte de Club Méditerranée en la découpant en lots loués à des estivants, il semble n'avoir aucun respect particulier pour la cerisaie, puisqu'il fait le projet d'abattre puis abat effectivement les arbres, ne voyant que sa valeur marchande, la considérant comme une matière première et un espace potentiel pour y construire des «*datchas*». C'est qu'il ne connaît pas la valeur de ce que ses grosses mains touchent ; il ne connaît pas le goût de ces cerises exceptionnelles dont le vieux Firs reste le seul témoin.

Il s'efforce bien de les convaincre de la nécessité d'agir. Mais, comme ils demeurent enlisés dans leur indolence et leur indécision, qu'il y a là une occasion d'affaire qu'il ne peut laisser passer, c'est lui qui achète la propriété. Son récit de la vente, où, seul contre tous, il gagne, s'apparente à un récit épique,

et le conduit à une véritable exaltation : *« Seigneur Dieu ! La cerisaie m'appartient ! Dites que je suis ivre, que j'ai perdu la raison, que tout cela n'est qu'un songe... (Trépignant). Ne me raillez pas. Si mon père et mon grand-père pouvaient sortir de leurs cercueils, jeter un regard sur tout ce qui se passe ici, sur leur lermolaï battu, qui savait à peine lire, qui courait l'hiver pieds nus, voir comment ce même lermolaï a acheté cette propriété dont la beauté surpasse tout sur terre. J'ai acheté le domaine où mes ancêtres n'étaient que des esclaves, où l'on ne les laissait même pas mettre le pied à l'office. Je rêve. Ce ne doit être qu'un mirage, qu'un songe... qu'une apparition confuse due à mon imagination. [...] (On entend les musiciens accorder leurs instruments.) Ohé, les musiciens ! Jouez, je désire vous entendre. Venez tous contempler comment lermolaï Lopakhine plantera son premier coup de hache dans la cerisaie ; comment un à un s'écrouleront les arbres. Nous y bâtirons des habitations agréables, et nos petits et arrière-petits enfants y verront une vie nouvelle... Joue, musique ! Eh bien, quoi? Musique, joue plus fort ! Fais tout ce que désire. (Ironique) C'est le nouveau propriétaire de la cerisaie qui passe. (Sans y prendre garde, il heurte un guéridon, renverse presque un candélabre). Je paierai tout cela.»* Mais il ne se réjouit ainsi que quelques instants, puis cède vite aux pleurs.

C'est que, n'ayant en fait qu'une puissance fragile, il est tiraillé entre son amour pour Lioubov et sa volonté de puissance, entre un idéal maladroit et sa fonction d'exploiteur. S'il annonce les promoteurs immobiliers cupides et dépourvus de scrupules qu'on connaît aujourd'hui, lui qui est seul contre les autres est moins à blâmer qu'eux, dont l'inconscience et la négligence ont rendu inévitable la perte de la cerisaie.

Dans sa lettre à Tchekhov, Stanislavski porta ce jugement : *« Tous les rôles, y inclus celui du chemineau, sont brillants. Si on me proposait de choisir celui qui me plairait le plus, je serais embarrassé, à tel point ils sont tous séduisants, Je crains que cela ne soit trop subtil pour le public. [...] Je ne lui trouve aucun défaut. Sauf celui-là : il faut de grands acteurs, avec beaucoup de finesse, pour dévoiler toutes ses beautés.»*

En effet, les personnages de la pièce, chacun doté d'un style, d'une voix particulière, tout en se repassant certains mots, comme s'ils n'étaient pas des êtres singuliers mais des «voix dans un chœur» (une expression d'Andréï Siniavski), ont des comportements dont la complexité n'est pas tant indiquée par les mots, mais émerge de la construction en mosaïque d'un nombre infini de détails. Il faut ne jamais perdre de vue l'habileté humoristique et la distance que prit Tchekhov dans leur choix. Autour des principaux, Lioubov et Lopakhine, des satellites comme Gaïev et Trofimov jouent un rôle capital car ils mettent en avant les contradictions, suscitent les aveux, et apportent la cohésion théâtrale dans leur diversité.

On a vu que beaucoup de ces personnages sont caractérisés par des changements d'humeur et d'états d'âme brusques, qui les font passer du rire aux larmes en quelques minutes ; qu'en l'espace de quelques répliques, ils changent absolument d'attitude ; que chaque acte met en œuvre de façon très concentrée toute la palette des sentiments qui les traversent ; que leurs phrases non abouties, leurs multiples répétitions de mots, leurs pauses rappellent le comportement maladif ; qu'ainsi la pièce n'a pas un rythme unique, mais un rythme affolé, qui, par ses zigzags, témoigne de l'agitation syncopée qui les trouble. Ces variations se produisent de deux façons différentes : d'une part, selon un mouvement de progression en crescendo (puis decrescendo), d'autre part, selon un mouvement en dents de scie, qui les fait osciller entre deux états contraires. Certains connaissent l'espoir du rachat de la cerisaie (Gaïev, Lioubov, Varia et d'autres), d'autres ont confiance en l'existence d'une vie meilleure (Trofimov, Ania), mais tous sont traversés par des moments de désespoir même s'ils ne durent pas. Si des désirs intenses brûlent en chacun d'eux, s'ils cherchent tous une meilleure qualité de vie, sentimentalement et socialement, aucun ne peut atteindre la satisfaction ou la plénitude.

En disséquant leurs âmes, Tchekhov nous fit découvrir les nôtres.

Intérêt philosophique

D'après Stanislavski, Tchekhov mit beaucoup de temps à faire comprendre aux comédiens que son désir était, dans *"La cerisaie"*, de dépasser l'histoire d'une propriété pour dessiner «une parabole éternelle sur le destin de l'être humain». La pièce n'est pas que le reflet nostalgique d'un monde englouti ; on ne peut la figer dans un contexte historique. C'est une oeuvre troublante et forte qui offre des sujets de réflexion variés sur d'éternelles et essentielles situations humaines, qui propose des règles de vie toujours valables, et qui présenterait même une étonnante dimension symbolique.

Du fait de l'évocation du drame de la cerisaie, se pose évidemment la question de l'intérêt pour la nature. Alors que, dans la plupart des drames de Tchekhov, les jardins et les parcs sont des extensions de salons, que la nature est domestiquée, fait partie de la maison, ici, dans une vision pratiquement animiste, elle devient un personnage, possède une force, presque une âme propre. Elle est, sur un mode semi-ironique, célébrée comme mère nourricière, puissance éternelle, par Gaïev à l'acte II : «*Ô nature, ô divine, toi qui, indifférente et belle, brilles d'un éternel éclat, toi que nous baptisons notre mère, tu unis en toi la vie et la mort, tu donnes la vie et tu la détruis.*» Mais cette puissance de la nature semble finalement être anéantie par l'abattage des cerisiers, et le projet de construction de «*datchas*», ce qui sera le retour à une nature domestiquée, parcellisée, exploitée, la négligence, l'abandon, l'élément sauvage allant à nouveau disparaître. D'où une protestation écologiste avant la lettre, qui est toutefois moins appuyée que celle qu'on trouve exprimée par le docteur Astrov dans *"Oncle Vanja"*. D'où l'opposition entre la beauté et le progrès, et la question : est-ce qu'au nom du progrès, il faut sacrifier la beauté ?

Mais cette opposition n'en est qu'une dans une série qui imprime à la pièce une forte dichotomie :

- L'opposition entre l'ancien regretté et le nouveau hypothétique :

"La cerisaie" est évidemment d'abord un témoignage sur le déclin, le crépuscule même, de toute une société d'aristocrates dans la Russie du début du XXe siècle dont le destin apparaît scellé. Mais elle est surtout la chronique d'un temps de transition, comme l'est notre époque, entre un passé révolu et un avenir riche de promesses, un tableau de l'éternelle opposition entre :

- ceux qui, avec une poésie mélancolique et un abandon à l'indolence, sont attachés à un passé heureux (comme l'ancienne Russie charmante, fataliste et décadente), où ils trouvent plus de réconfort ; ceux qui ont le sentiment de l'évanescence du bonheur, et donnent le conseil de vivre sa vie selon ses aspirations profondes ; ceux qui éprouvent un vertige à regarder vers l'avant, qui craignent un avenir incertain, cette fixation sur une autre vie, sur un autre temps, celui d'avant, celui d'autrefois, cachant les dangereuses réalités du présent ;
- et ceux qui, ne connaissant pas le bonheur, aspirent à des transformations ; pour qui s'impose la nécessité de renoncer aux vestiges du passé, de sauter dans l'inconnu d'un monde commençant, pour assurer une vie nouvelle par le travail, l'esprit d'entreprise, le goût du lucre, la soumission au réalisme et le recours à la froide raison.

Mais Tchekhov accorda autant d'attention, d'une part, aux conservateurs, aux gardiens de l'orthodoxie, attachés aux lieux de leur enfance où les images de la jeunesse restent intactes, pour refaire surface dans la mémoire (ce qui fait que, selon Rouslan Kats, le directeur de production de la pièce en 2004, à Québec, «Chacun d'entre nous a sa cerisaie intérieure»), incapables de s'extraire du monde ancien ; d'autre part, aux progressistes tendus vers un avenir qu'ils voient radieux, qu'il soit personnel ou collectif. Cependant, il ne critiqua ni les uns ni les autres, son drame n'étant ni un acte d'accusation, ni une plaidoirie. Il se contenta, non sans ironie, de constater, en faisant vibrer devant nous, un instant, la vie elle-même, en étant profondément humain, grâce à une sympathie apitoyée et un lyrisme soutenu.

Aussi faut-il se garder de voir en lui un visionnaire qui aurait cédé à la prophétie, qui aurait senti que de grands bouleversements s'annonçaient, que la révolution était proche. Même si la pièce fut écrite quelques mois à peine avant le premier soulèvement populaire qui allait mener à la révolution, il ne faut pas céder à la facilité de porter ce jugement a posteriori.

Tchékhov indiqua la nécessité d'un arrachement à un monde finissant car il permet d'aller de l'avant, d'acquiescer à l'avenir. Mais il ne s'agit pas de rejeter le passé, car on ne peut pas progresser si on n'a pas assumé un passé qu'on traîne après soi comme un boulet ; il n'est pas nécessaire d'oublier pour avancer.

- L'opposition entre la communauté et l'individualisme, car, tandis que le domaine, la cerisaie, la demeure tout comme les meubles, constituent l'allégorie même de la famille, de la vie collective, le morcellement de la terre, son lotissement, que suggère Lopakhine, est le véritable signe de la division et de l'individualisme. Le marchand présente pourtant le sacrifice de la cerisaie comme devant permettre le renforcement de la communauté, comme l'unique solution permettant de sauver le domaine et la vie en commun. Mais, selon Lioubov et Gaïev, c'est une solution inadéquate, une idée absurde, car la résidence familiale constitue à la fois le corps géographique et le centre névralgique de toute réminiscence familiale, est véritablement l'âme et le corps de toute la famille, même s'ils semblent avoir déjà refusé depuis longtemps d'y vivre réellement, et alors que cette identité qu'ils croient être la leur n'est plus, n'est en fait qu'une image du passé. La cerisaie n'est qu'un souvenir qu'ils refusent de réactualiser.

Mais Tchékhov critiqua la tendance à se plaindre sans agir, ou de n'agir que pour assurer son petit confort personnel, jamais pour l'ensemble de la collectivité.

Quant au sacrifice, bien loin d'être accompli dans le respect du sacré (ce qu'implique la notion de sacrifice), il est fait au profit de l'individualisme et du capitalisme, et conduit à la dissolution de la communauté.

- L'opposition entre le principe de plaisir et le principe de réalité. Les maîtres du domaine, et en particulier Lioubov se complaisent dans les illusions, comme le montrent le bal qu'elle organise, sa prodigalité et sa générosité, illusions qui sont autant de tentatives de négation du principe de réalité auquel répond la vente de la cerisaie.

Tchékhov exalta encore l'amour charnel qu'a vécu et que célèbre Lioubov, même s'il est aliénation et cause de malheurs, l'opposant au puritanisme de Trofimov et à la seule préoccupation affairiste de Lopakhine. Au premier, elle affirme que l'être humain se définit par sa faculté d'aimer : « *Il faut être un homme [...] Il faut aimer* » (III) ; mais Trofimov, aspirant à la liberté, refuse ce qu'il considère comme une aliénation, comme un abandon de soi à un autre. Quant au second, si on peut faire l'hypothèse qu'il est amoureux de Lioubov, il n'a pas le temps d'aimer. Ils représentent d'ailleurs deux types de libido : l'une qui est productive, qui génère des capitaux ; l'autre qui est improductive, conduit à la ruine, est même mortifère.

Enfin Tchékhov donna à sa pièce une forte dimension symbolique :

- La cerisaie, négligée, laissée à l'abandon, devenue un jardin d'agrément, un espace onirique, poétique, un espace de pure beauté (Tchékhov décrivant abondamment les fleurs, et ne mentionnant presque jamais les fruits), peut être vue comme le symbole de cette aristocratie qui perdait toute fonction sociale, toute fonction économique, ne servant plus que d'ornement. D'ailleurs, les cerisiers semblent progressivement « disparaître » de la pièce : omniprésents dans l'acte I, ils sont de moins en moins décrits, de moins en moins mentionnés, comme si le texte déjà amorçait leur destruction. Cet espace est refoulé hors de la scène, et finalement détruit par la hache (symbole qui a remplacé le coup de feu présent dans d'autres pièces de Tchékhov, et est le signe réel de la disparition brutale mais irrévocable d'une culture particulière), qui doit résonner pour que soient bâties des maisons pour les vivants.

- Alors que le trait le plus remarquable de la cerisaie est sa blancheur « *éblouissante* » qu'admire Lioubov à l'acte I, tandis que Gaïev indique qu'elle « *brille dans les nuits de lune* » ; que cette couleur est sans cesse évoquée par les personnages ; que la fleur éphémère du cerisier, dans sa pâleur, symbolise la pureté, la beauté d'un temps révolu, de l'enfance, le blanc qu'elle arbore s'oppose au

rouge du fruit, et les deux couleurs entretiennent, tout au long de la pièce, une sorte de duel. Le blanc incarne le raffinement du monde des aristocrates. Le rouge, qui, au début, semble destiné à être effacé (Lopakhine raconte comment son sang, qui coula à cause de son père [un «moujik»] a été essuyé, effacé, par Lioubov [une noble], ce qui l'amena à se tourner du côté blanc, à s'acheter un gilet blanc, resurgit quand, à l'acte II, Trofimov mentionne les «*fruits*» de la cerisaie qui contiennent les «*âmes vivantes*» des esclaves, qui ne sauraient disparaître. Remarquons encore que Lopakhine, qui fait abattre les cerisiers, est aussi un planteur de pavots dont les fleurs rouges finissent par triompher des blanches fleurs de cerisier. Et cette opposition était bien celle, dans la politique russe, entre les Blancs, les conservateurs, et les Rouges, les révolutionnaires.

- Cette dernière pièce de Tchekhov tracerait même une véritable ascension spirituelle, laisserait percer un ton nouveau chez celui qui était en train de mourir. Lui, l'athée proclamé, l'agnostique revendiqué et de fait, se serait appuyé sur la Bible, dont il est vrai qu'il ne cessait de relire des pages. Il aurait fait de sa pièce une fable biblique, se serait tourné vers l'enseignement d'amour donné par le Christ.

Pour Lioubov, la cerisaie, qui est comme ce lieu des fables où l'on croit qu'on sera toujours épargné par la mort, fut ni plus ni moins qu'un paradis sur terre, un Éden qui s'ouvrirait au printemps sur la blancheur immaculée : «*Ô ! Mon enfance, ma pureté, les anges ne t'ont pas quittée !*» (acte I). Elle y était aussi insouciant qu'Ève avant le péché. Mais, dans le monde d'illusions où elle se complaisait, elle n'a pas vu que la cerisaie n'était pas une réplique exacte de l'Éden ; elle n'a pas pris conscience que les cerisiers n'étaient pas venus là de façon naturelle, mais avaient été plantés plus de cent ans auparavant par des esclaves, puis qu'ils avaient été travaillés, greffés, donc aculturés ; que la cerisaie était un artifice. Mais, soudain, avec la mort de Gricha, elle avait dû constater qu'elle était devenue un enfer.

Comme, à l'acte III, elle se confesse à Trofimov, la pièce y prendrait une signification évangélique, le jardin des cerises devenant un Jardin des oliviers. En effet, devant ce Pierre qu'est Piotr Trofimov, qui deviendrait ainsi une sorte de saint Pierre juge dans le ciel, Lioubov dit de son amour pour son amant, qui s'appelle Pierre : «*C'est une pierre à mon cou et j'irai avec elle jusqu'au fond.*»

La fête de l'acte III pourrait être vue comme une Cène où Lopakhine est arrivé le dernier, sur la pointe des pieds, comme Judas au dernier repas, et où il est le treizième convive (si l'on considère le jardin comme un personnage et même comme le personnage central), qui, comme Jésus, est voué à la mort. Comme Judas, Lopakhine répond aux questions de Lioubov, car il ne se cache pas, ni ne s'enfuit, est heureux de son geste. La seule différence entre Judas et lui, c'est que le premier a reçu de l'argent pour livrer Jésus, tandis que le second a tout d'abord donné de l'argent pour acheter le jardin, mais en sachant qu'il allait en recevoir encore plus en le transformant en une opération purement mercantile. Ensuite, Judas a pleuré de désespoir, et Lopakhine en fait tout autant.

Les larmes que verse Lioubov lorsqu'elle sait la cerisaie vendue sont une catharsis, cette purgation qui mène à la rédemption. Et on peut encore considérer que la vente de la cerisaie est son Golgotha, la cerisaie après l'abattage des arbres pouvant d'ailleurs être assimilée dans sa nudité au «mont chauve». Cette épreuve est pour elle un passage obligé pour qu'elle arrive à une prise de conscience, dans ce moment que les Russes nomment d'ailleurs révélation, pour aller des ténèbres à la lumière, vers un après et une hauteur, pour accéder à la connaissance. Lioubov, qui était revenue de Paris déçue, repartirait, non pas triomphante mais digne, distinguant dans sa vie un avant et un après, ce qui serait le signe de son ascension spirituelle, sa sortie du cercle infernal dans lequel elle était prisonnière.

À la fin, se manifesterait un besoin de croire, de trouver un sens, et d'en faire un socle de commencement ; éclaterait alors l'espoir insensé d'un bonheur lointain qui viendrait mettre fin à l'irrémissible solitude des êtres humains : «*Une autre vie radieuse surgira*».

Destinée de l'oeuvre

Tchékhov écrivit expressément "*La cerisaie*", comme ses pièces précédentes, pour la troupe du "Théâtre d'art" de Moscou, et ce fut de nouveau Stanislavski qui fut chargé de la mise en scène. Il envoya alors à l'auteur ce télégramme :

«Moscou, 20 octobre 1903. Viens de lire votre pièce. Bouleversé, n'en reviens pas. Jamais encore éprouvé pareil enthousiasme. Considère cette pièce comme la meilleure des oeuvres magnifiques créées par vous. Félicite chaleureusement auteur génial. Sens la valeur, la portée de chaque mot. Merci pour la haute jouissance que vous m'avez procurée et pour celle qui m'attend encore. Portez-vous bien.»

Il conçut une mise en scène très réaliste (on entendait des chants d'oiseaux, des cloches de vaches, etc.), où, cependant, il remplaça la valse prévue par Tchékhov par une polka dénuée de sensualité. Il ne tint pas compte non plus de la dernière didascalie de l'acte III, dans laquelle le dramaturge avait précisé que les musiciens jouent en sourdine : il fit en sorte que les invités «dansent et tapent des pieds, cela prend déjà des tournures de cabaret. Dans la salle de billard, le jeu bat son plein». Aussi se manifesta encore la légendaire mésentente entre Stanislavski et Tchékhov. Comme on l'a déjà indiqué, ce dernier était tout à fait persuadé d'avoir écrit une pièce gaie, légère, «*une comédie et par moments même une farce*» ; il écrivit à Olga Knipper, sa femme : «*Pourquoi s'obstine-t-on, sur les affiches et dans les annonces des journaux, à appeler ma pièce un drame? Décidément Némirovitch et Alexéïev [Stanislavski] voient dans ma pièce autre chose que ce que j'ai écrit, et je te parie tout ce que tu voudras qu'ils ne l'ont pas lue une seule fois avec attention.*» ; il songea d'ailleurs d'abord à donner le rôle de Lioubov à «*une vieille comique*». Pour Stanislavski, qui lui répliqua : «Ce n'est pas une comédie, pas une farce comme vous dites. C'est une tragédie... J'ai pleuré comme une femme.», il avait écrit le rôle de Lopakhine.

Une longue correspondance commença pour la répartition des rôles. Olga Knipper fut furieuse de la distribution féminine qu'il envisageait. Mais le rôle de Lioubov lui fut finalement confié, et elle en fit une «*demi-étrangère*», une «*Parisienne*». Et Stanislavski préféra jouer Gaïev.

Pour éviter l'insuccès redouté, Olga Knipper imagina avec Némirovitch-Dantchenko et Stanislavski de transformer la première en un hommage à l'écrivain, et attirer ainsi davantage l'attention du public sur sa personne, qui se rongait de solitude à Aoutka en regardant le téléphone : «*Je me morfonds en attendant le moment où ma femme daignera me faire venir auprès d'elle.*»

Le 2 décembre 1903, il fut appelé à Moscou, où il arriva le 4, pour suivre quotidiennement les répétitions, au cours desquelles son désaccord avec Stanislavski se révéla profond : il trouvait le jeu trop lent, trop proche d'une réalité qui n'était pas la sienne. Comme la censure sanctionna deux passages, il dut les remplacer. Le 18 décembre, la pièce fut autorisée.

Mais il dut repartir en Crimée, et se plaignit à Némirovitch-Dantchenko : «*J'aimerais tellement assister aux répétitions, regarder.*» Ses lettres étaient un moyen de conjurer la distance qui se creusait entre lui et ceux qui donnaient vie à sa pièce.

Enfin, la première de "*La cerisaie*" eut lieu, au "Théâtre d'art", le 17 janvier 1904.

Avant le dernier acte, se produisit la «surprise» qui ne surprit pas Tchékhov. La troupe entière s'ordonna en demi-cercle pour célébrer son jubilé, la vingt-cinquième année de sa carrière littéraire (ce qui n'était pas tout à fait la réalité puisqu'il avait publié son premier récit en mars 1880). Titubant, il se résigna à paraître sur le plateau, vint se placer au centre, appuyé au bras de sa femme, pâle, tremblant, couvert de sueur, sachant qu'il allait mourir, et tous le sachant autour de lui. Il reçut une ovation, subit les discours de congratulations dont les Russes sont si friands, en particulier l'allocution qu'au nom du "Théâtre d'art", prononça son directeur, Némirovitch-Dantchenko. Au fond de l'orchestre, immobile, debout contre une porte, un garçon de dix-huit ans, ouvrait de larges yeux, enregistrait à jamais cet inoubliable spectacle ; il arrivait de Tiflis, sa ville natale ; c'était Georges Pitoëff, qui allait faire connaître Tchékhov en France où un compte rendu de la création parut dans "Le Mercure de France" en janvier 1904.

Cet hommage à l'auteur fit passer au second plan l'accueil mitigé donné à la pièce par la société cultivée. Comme d'habitude, en quelque sorte... Et, comme d'habitude, dès le lendemain, le public populaire fit à la pièce un accueil qui dépassait les espoirs les plus fous. Elle tint longtemps l'affiche.

Comme de bien entendu, Tchekhov reprocha à Stanislavski d'avoir atténué le côté comique pour trop souligner l'atmosphère de tristesse, critiqua la distribution (à part le choix d'Olga Knipper !) et le jeu des autres comédiens. Surtout, le 29 mars 1904, il écrivit à son épouse : «*Stanislavski a massacré ma pièce. Mais que Dieu soit avec lui ! Je ne lui en veux pas.*»

Meyerhold, un des membres de la troupe du "Théâtre d'art", confia à Tchekhov, dans une lettre du 8 mai 1904 : «Votre pièce est abstraite comme une symphonie de Tchaïkovski. Et le metteur en scène doit, avant tout, y percevoir des sons. Au troisième acte, sur le fond d'un trépignement bête (et c'est ce trépignement qu'il faut entendre), l'Horreur pénètre les personnages insensiblement, sans qu'ils s'en aperçoivent. La cerisaie est vendue ! Ils dansent. Vendue ! Ils dansent, et comme ça jusqu'à la fin. Quand on lit la pièce, le troisième acte produit la même impression que ce tintement dans l'oreille du malade de votre nouvelle, "*Fièvre typhoïde*". Comme une démangeaison. Une gaîté dans laquelle se font entendre les bruits de la mort. Il y a dans cet acte quelque chose de terrible, à la Maeterlinck. Je ne fais cette comparaison que faute de pouvoir m'exprimer avec davantage de précision. Votre grand art est incomparable. Quand on lit des pièces d'auteurs étrangers, votre originalité vous situe tout à fait à part. Et, pour ce qui est de la dramaturgie, il faudra que l'Occident prenne des leçons sur vous. Au "Théâtre d'art", le troisième acte ne laisse pas une telle impression. Le fond est à la fois trop grave et trop proche. Au premier plan, l'histoire, avec les queues de billard, les amusettes. Et tout ça présenté sans liens. Tous ces trucs ne reconstituent pas la chaîne du "trépignement". Et pourtant c'est bien à des danses qu'on a affaire, les gens sont insouciantes et ne sentent pas le malheur. Au "Théâtre d'art", on a trop ralenti le rythme de cet acte. On a voulu représenter l'ennui. C'est une erreur. Il faut représenter l'insouciance. Il y a une nuance : l'insouciance est plus active. C'est alors que tout le tragique de l'acte se concentre.»

La majeure partie de la critique apprécia ces adieux élégiaques à la Russie d'autrefois, et ne manqua pas l'occasion de reprendre les vieux débats traditionnels sur «les hommes superflus» de Tourguéniev dont les héros de Tchekhov, «ces vieux enfants», seraient une nouvelle version. Des interprétations politiques et sociales s'interposèrent également entre Tchekhov et sa pièce. Souvorine, son éditeur de "Temps nouveaux", loua la pièce, justifia le manque d'action (pour ces gens «qui dansent sur un volcan», «tout, de jour en jour, est la même chose, aujourd'hui comme hier»), considéra que Tchekhov, qui n'était pas d'extraction noble, a su montrer que «s'effondre quelque chose d'important, peut-être en vertu d'une nécessité historique, mais, néanmoins, c'est une tragédie de la vie russe, non une comédie ou un divertissement». La critique de gauche s'émerveilla des personnages de l'ancien «moujik» devenu marchand et de l'étudiant, tous deux perçus comme deux combattants marchant la main dans la main vers la révolution, même si Trofimov semble manquer d'énergie ; elle se réjouit de ce qu'elle voyait comme une critique de l'aristocratie, ce que fit en particulier l'écrivain engagé Maxime Gorki, dans "*A.P. Tchekhov*" (1905) : «La larmoyante Ranevskaïa, et tous les autres ci-devant propriétaires de la cerisaie, sont égoïstes comme des enfants et mous comme des vieillards. Ils ont raté le moment de mourir, et gémissent, sans rien voir autour d'eux, sans rien comprendre. Ce sont des parasites qui n'ont plus les forces de s'agripper à nouveau à la vie.»

En avril 1904, le "Théâtre d'art" fit, avec la pièce, une tournée à Saint-Pétersbourg, et elle y connut un succès plus vif encore qu'à Moscou.

La dernière représentation du "Théâtre d'art" avant la prise de pouvoir par les bolcheviques, en 1917, en fut une de "*La cerisaie*". Elle eut lieu devant un public d'ouvriers émus ; à la fin, au moment du coup de hache signifiant l'abattage des arbres, une fusillade éclata non loin du théâtre.

En 1934, dans *"Ma vie dans l'art"*, Stanislavski affirma que le « charme » de *"La cerisaie"* « est dans un arôme insaisissable, profondément caché. Pour le sentir, il faut, pour ainsi dire, brusquer l'éclosion d'un bourgeon, sans toutefois le violenter, pour que la tendre fleur ne se fane pas. »

Ce fut encore *"La cerisaie"* qu'on joua à Moscou en 1945, le soir de la capitulation de l'Allemagne. Olga Knipper, qui avait soixante-quinze ans, y jouait encore Lioubov.

En 1922 parut à Bruxelles la traduction en français de C. Moskova et A. Lamblot. La même année, le "Théâtre d'art" vint jouer la pièce à Paris.

"La cerisaie" compte parmi les textes les plus joués dans le monde. Comme « l'art de la mise en scène est l'art de la variation » (Antoine Vitez), les metteurs en scène, se voulant créateurs du spectacle, firent des choix dramaturgiques parfois opposés. car se posent ces questions : faut-il faire du texte une lecture historique, une lecture philosophique, une lecture naturaliste ou une lecture symboliste? les personnages sont-ils sentimentaux ou cyniques? le dialogue doit-il être joué en accentuant les pauses, ou en accélérant les répliques? le décor doit-il montrer la cerisaie ou la suggérer?

On peut citer ces misés en scène :

- En 1933, à Milan, celle de Némirovitch-Dantchenko qui avait été invité par la Compagnie de Tatiana Pavlova.

- En 1947, celle d'Orazio Costa Giovangigli, au "Piccolo Teatro" de Rome, avec Sarah Ferrati dans le rôle de Lioubov.

- En 1954, à Paris, la première en France, au "Théâtre Marigny", celle, sur les traduction et adaptation de Georges Neveux, de Jean-Louis Barrault, qui déclara que les personnages sont des individus « éternels », plus que les représentants d'une classe sociale donnée : Gaïev symbolise le passé, Lopakhine, le présent et Trofimov, l'avenir. Ce fut l'un des grands succès de la compagnie Renaud-Barrault. Il fut repris en 1960 à l'"Odéon". En 1954, dans les "Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault" (n°6), Jean-Louis Barrault s'exprima dans un article intitulé : *"Pourquoi "La cerisaie"?"* :

« Je tiens *"La cerisaie"* pour le chef-d'oeuvre de Tchekhov. Parmi les quatre grandes pièces qu'il a écrites pour le théâtre, elle est celle qui se généralise le plus impérativement, celle qui s'universalise le mieux. Tout en reflétant avec une grande ressemblance l'âme russe, elle s'en arrache spontanément, et, projetée ainsi dans l'espace, elle se répercute dans toutes les âmes de l'humanité. Sur tous les plans, *"La cerisaie"* prend tout d'abord naissance dans le silence. C'est en quelque sorte, une vaste pantomime qui se déroule pendant deux heures, ornée de temps en temps, sous la forme d'une tirade, d'un véritable poème, comme on accroche au long d'un collier uniforme ici et là un beau bijou. Le reste? Une monture discrète de courtes répliques qui sertissent ce silence rare.

"La cerisaie" s'écoule lentement comme la vie. C'est une source qui, toute fine, bruit comme une âme. Peu de pièces nous donnent cette impression « physique » du temps qui passe. C'est que, partant aussi fondamentalement du silence, elle reproduit exceptionnellement le présent. Or le théâtre est l'art même du présent. Le présent est, dans la vie, ce qui est le plus insaisissable. Pas étonnant que *"La cerisaie"* soit, elle aussi, insaisissable.

L'action proprement dite de *"La cerisaie"* se passe donc dans le silence, et les répliques du dialogue, outre ces tirades-poèmes qui s'en isolent, ne sont faites, comme en musique, que pour faire vibrer ce silence. [...] Bâtie sur le silence, et ne vivant que dans le présent, la composition dramatique de cet ouvrage est fondamentalement musicale. Et le présent est une matière si fugitive qu'un thème étant proposé, l'auteur ne peut le développer, ni encore moins le finir, il passe à un thème suivant. Le pourrait-il au reste qu'il ne le ferait pas : une fatalité mortelle pèse sur *"La cerisaie"*, à peine l'effleure-t-on qu'on s'arrête, puis qu'on se dérobe pour l'éviter. C'est ainsi que l'on passe d'un instant quotidien à une sensation sentimentale, de cette sensation à une réflexion générale, de cette réflexion à une boutade, d'une bouffonnerie à des considérations sociales, etc., etc., sans jamais épuiser aucun de ces moments qui ne sont que des évasions d'un danger vers lequel on revient constamment. Succession de torpeurs

secouées par des sursauts, comme pour échapper à cette aimantation qui attire vers le malheur... ou comme lorsqu'on s'empêche de dormir, de crainte de mourir pendant le sommeil.

Ce non-accomplissement de chaque instant laisse un dépôt silencieux d'angoisse qui, lui, traite le vrai sujet. Si un compositeur appliquait dans son art cette subtilité de composition théâtrale, il est probable que sa musique serait ultra-moderne. Thèmes à peine émis, aussitôt disparus, comme s'ils brûlaient ; apparente incohérence dont les ramifications secrètes obéissent à une méthode scientifique profondément délibérée. De cette composition théâtrale, d'inspiration musicale très savante, il résulte que le mouvement dramatique de l'action est très délicat à respecter ; c'est avant tout un mouvement lent.

Et c'est cela encore que j'aime dans *"La cerisaie"*. Le mouvement dramatique d'une oeuvre théâtrale ne correspond pas à la rapidité des événements, ni à la vitesse du jeu des personnages. C'est une question de densité, non de vélocité. Le mouvement dramatique d'une oeuvre est efficace lorsque chaque instant est bien rempli.

On a coutume aujourd'hui de dire que dans Tchekhov il y a peu d'action – le récent *"Dictionnaire des oeuvres"* le précise pour *"La cerisaie"* même ! – Il faut entendre par là que dans Tchekhov il y a peu de combinaisons d'actions, peu de chevauchements d'événements, peu de complications d'intrigues ; mais cela ne veut pas dire qu'il y a peu d'action. Ne pas confondre l'Action et l'Intrigue. «Que ce que vous ferez soit toujours simple, et ne soit qu'un», dit Horace. Et Racine ajoute : «Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien.» Dans *"La cerisaie"*, l'action est au contraire constante, tendue et complète, car, encore une fois, chaque moment est bien rempli. Chaque instant a sa propre densité, mais cette densité n'est pas dans le dialogue, elle est dans le silence, dans la vie qui s'écoule. [...]

Cette vie toute faite de silence, ces thèmes d'action passagère mystérieusement concertés, cette douloureuse et angoissante lenteur dans le déroulement de l'action, soulèvent, pour des acteurs français, des problèmes passionnants. L'acteur français, pour régler son jeu, a l'habitude de s'appuyer sur le texte, car dans le théâtre français l'action est le plus souvent refermée dans le texte. Ici, c'est hors du texte qu'est le jeu. Quand l'action est tapie dans le texte, elle se déroule dans un rythme plus rapide. L'acteur français est donc par essence un acteur rapide. Le rythme de *"La cerisaie"* est lent, même pour des Russes. Or la lenteur française ne peut correspondre à la lenteur russe. Il faut donc que *"La cerisaie"*, en français, se déroule pour des Français, avec une lenteur française et non avec une lenteur russe qui ne serait valable que pour des Russes. Mais cette lenteur constitue pour une troupe française un excellent exercice. Une véritable leçon de vie dense.

Aussi, peu de pièces préoccupent-elles autant les acteurs qu'une pièce comme *"La cerisaie"*. Rare est l'acteur qui se perd ; mais cela arrive pourtant. L'acteur vit alors un des meilleurs instants de sa vie artistique.

Plus rare encore est la troupe qui arrive à se perdre. *"La cerisaie"* est une des très rares oeuvres où une troupe entière peut se perdre, ne plus croire qu'elle est dans un théâtre, mais croire profondément que cette famille existe, que cette maison existe et qu'on est dans la vie.

Et cette métamorphose unique se fait avec des moyens de bon aloi ; car la pièce n'appartient ni au naturalisme, selon la mode de 1904, ni même au réalisme. Elle appartient à la vérité ; une vérité qui selon ses deux visages (la vérité a toujours deux visages) est faite à la fois de réel et de poésie : l'apparent et le secret. C'est, si l'on veut, du réalisme poétique... comme Shakespeare.

C'est du moins ainsi que nous espérons la présenter. Au reste nous aimons tant *"La cerisaie"* que cela nous autorise à la «manger» à notre guise : l'amour vaut plus que le respect. Mais là ne s'arrête pas notre amour pour *"La cerisaie"*.

"La cerisaie" est comparable à ces tables gigognes qui s'emboîtent, presque à l'infini, les unes dans les autres. Le sujet intime, familial, universellement quotidien se développe, irrésistible, du particulier au général. Comme ces fleurs japonaises qui poussent, par miracle, dans un verre d'eau dès qu'on y a jeté leur mystérieux comprimé.

"La cerisaie" a la valeur d'une «parabole». Partant de la vie courante, elle se déploie, sans en avoir l'air, jusqu'aux confins des sphères métaphysiques. Et, chose extraordinaire, partant de l'individu observé dans son univers familial et quotidien, elle atteint rapidement le point de vue général de la société, et elle ne s'arrête pas là ; elle s'élève encore pour retrouver l'Individu, pris cette fois sous l'angle le plus large, philosophique, universel. C'est précisément ce qui en fait une très grande pièce. [...]

Une autre leçon de *"La cerisaie"*? Tchekhov, en traitant son sujet, nous montre ce que doit être un artiste. C'est une modestie hypocrite qui, en général, nous fait éviter le mot : artiste. L'artiste est avant tout témoin de son temps. L'artiste doit donc s'efforcer d'être avant tout le serviteur de la justice. Comment être partisan et être juste? Impossible. Un pur artiste ne peut donc pas être partisan, à moins que ce ne soit de la justice. C'est le seul cas où il puisse s'engager ; et puisque c'est le seul cas, il doit d'autant plus s'y engager. Pour la justice... On dit que Tchekhov était parmi les rares écrivains qui étaient reconnus des

deux camps. Dans "*La cerisaie*", on aime Gaïev, comme on regrette encore de nos jours l'époque 1900. Mais on aime aussi Lopakhine, et l'on voudrait l'aider, le raffiner, le rendre moins timide, lui apporter ce quelque chose qui lui manque, dont il a conscience et qui lui fait honte. Et l'on ne peut pas, en même temps, ne pas approuver les propos que tient Trofimov ; on regrette même la mollesse de notre étudiant, on le voudrait plus réaliste dans ses perspectives révolutionnaires. Bref, ce qui reste de "*La cerisaie*", grâce à Tchekhov, c'est l'impartialité. Son art est un art de justice. Encore une fois : du grand théâtre.

Tchekhov est «artiste» encore parce qu'il nous donne une leçon de tact, de mesure ; pour tout dire : de pudeur. Il n'est de grand artiste que dans la pudeur. L'impudicité ne trouve son excuse que dans un excès de candeur ou de naïveté. Ne confondons pas ici pudeur et prudence. Il nous enseigne enfin l'économie. On ne peut absolument rien retrancher de "*La cerisaie*". Tout ce qui aurait pu être enlevé, Tchekhov l'a fait. Tout y est élagué au maximum. Et l'on pense, en étudiant cette oeuvre, à la réflexion de Charlie Chaplin, cet incomparable artiste, faite à propos d'un de ses films : «Quand une oeuvre semble terminée, bien la secouer, comme on secoue un arbre pour ne garder que les fruits qui tiennent solidement aux branches.» ... «Ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire, etc.» disait notre maître Racine.

Aussi, dans Tchekhov, ses indications doivent-elles être examinées avec précaution et circonspection. Ne dit-il pas dans une de ses lettres : «*On trouve souvent chez moi l'indication "à travers larmes", mais cela démontre l'état des personnages et non les larmes.*»

Enfin, Tchekhov est encore un artiste exemplaire car tous ses personnages, comme dans Shakespeare, sont ambigus : Lopakhine, le terrible, est un timide, un indécis, et un homme bon ; Mme Ranevskaja, la fragile victime, est une passionnée ; Gaïev, la grande tradition, est un paresseux ; Trofimov, le révolutionnaire, est un mou et un velléitaire. Aucun héros conventionnel, rien que des êtres complexes, aucun robot, rien que des coeurs qui battent.

Et ce sera le dernier point sur lequel je m'arrêterai pour exprimer quelques-unes des raisons qui me font aimer "*La cerisaie*" : "*La cerisaie*" est, en défi native, «plantée» sur le coeur. Ce coeur, cette surcharge qui dépasse l'esprit, et qui renferme, en vrac, ces quatre-vingt-quinze sens, dont parle Trofimov, que nous ne connaissons pas, et qui vont bien plus loin en sensibilité que les cinq pauvres sens qui ont été mis officiellement à notre disposition. Ce coeur qui nous met dans «cet état de larmes» quand nous revoyons les choses du passé, mais qui, en même temps, par sa pulsation obstinée, nous pousse vers l'avenir, et nous entraîne à déguster tout le présent. Ce coeur qui est toute sensation, toute volonté ; bien supérieur, il me semble, à la tête qui n'apporte que l'idée, aux sens qui n'apportent que la convoitise. Lui, il est avant tout révélation, voyance, et pourquoi ne pas dire le mot : Amour, c'est-à-dire véritable connaissance.»

- En 1955, au "Piccolo Teatro" de Milan, celle de Giorgio Strehler qui, incorporant le rêve et l'imagination, mais dans une certaine simplicité, voire une modestie de l'expression théâtrale qui se réclamait de l'esprit de l'école française, entendit développer la quête d'un réalisme poétique au-delà des préoccupations courantes du réalisme russe ; il fit se déplacer sur la blancheur des cerisiers des personnages vêtus de blanc ; comme une partie de la pièce se passe dans la «*chambre des enfants*», il montra une véritable régression dans l'enfance en faisant servir le souper improvisé dans de la dinette ; il accorda à l'armoire le titre «d'armoire-mère-mémoire» ; il vit dans la pièce une enquête sur «la douleur qui fait mûrir» ; il fit jouer de nouveau Sarah Ferrati dans le rôle de Lioubov.

- En 1958, celle de T. Stanitsyn.

- En 1961, sur les traductions et adaptations de Georges Neveux, celle de Guy Parigot, à la "Comédie de l'Ouest".

- En 1967, à Bucarest, au "Théâtre Boulandra", celle de Lucian Pintilie, qui fit errer, tout le long de la pièce, un petit garçon qui était le double spectral de Gricha, et qui vint la présenter en France en 1973, à l'"Arena stage" de Washington en 1988.

- En 1968, à Stuttgart, celle de Peter Zadek, qui s'est dit avant tout préoccupé de la façon de marcher de chacun des personnages, et qui, lors de la fête de l'acte III, introduisit des enfants déchaînés, capricieux.

- En 1970, à Munich, celle de Rudolf Noelte.
- En 1974, de nouveau au "Piccolo Teatro" de Milan, de nouveau celle de Giorgio Strehler, qui la présenta aussi à Paris, en 1976 à Paris. Il proposa de nouveau la vision poétique, onirique, d'une cerisaie noyée dans la blancheur : plateau blanc, velum qui descendait dans la salle, d'où tombaient des feuilles mortes, et qui, au final, venait envelopper tout le dispositif scénique de Luciano Damiani. Le metteur en scène s'inscrivait dans l'intuition de Meyerhold («Votre pièce est abstraite comme une symphonie de Tchaïkovski»), sans faire coller la pièce à la description des moeurs d'une époque, d'un vrai mobilier-avec-samovar, d'un vrai jardin, autant de réalités qui réduisent Tchekhov. Il ne s'appuya pas sur le quotidien, sur le naturalisme psychologique, mais, bien plus essentiellement, sur le symbolique. Sans topographie précise, la cerisaie était intériorisée, et le temps était concentré dans la symphonie blanche qui se jouait entre printemps en fleurs et hiver neigeux, ne renvoyait plus à une saison précise, le spectacle devenant une méditation sur le temps qui passe.
- En 1975, à Moscou, au "Théâtre de la Taganka", celle d'Anatoli Efros, qui présenta la dernière plus grande incarnation de Lioubov, Alla Demidova, et fit déambuler les personnages sous des photos de famille parmi des pierres tombales.
- En 1977, à la "Schauspielhaus" de Düsseldorf,, celle d'Otomar Krejca.
- En 1980, à Grenoble, celle de Gabriel Monnet.
- En 1980, au Festival de Niagara on the Falls, en Ontario (Canada), celle de Radu Penciulescu.
- En 1981, à la "Comédie de Genève" puis à Berlin, celle de Manfred Karge et Matthias Langhoff, qui créèrent un univers grotesque et désœuvré, dressèrent au milieu du salon un petit mannequin, la famille cohabitait ainsi avec l'enfant noyé dans la rivière.
- En 1981, à Paris, au "Théâtre des Bouffes du Nord", lieu qui offrait un beau délabrement, celle, sur une adaptation du texte par Jean-Claude Carrière (à partir d'un mot-à-mot dû à la belle-mère, russe, de Peter Brook, il s'employa à gommer l'inusable «petite musique» slave qui fait trop souvent passer sur les versions françaises de Tchekhov un air de boîte de nuit, et à lui substituer une précision et une économie d'écriture comparées à celles de Beckett ; il utilisa un vocabulaire simple, essayant de donner aux acteurs, de phrase en phrase, le mouvement de pensée que Tchekhov avait conçu, en respectant le détail du tempo donné par la ponctuation), de Peter Brook, qui proposa une vision tendre et nostalgique, rendit justice au comique de Tchekhov, sans le faire grimacer, sans dérision ni expressionnisme, toujours frôlant le vaudeville et l'évitant de justesse comme Molière évitait le drame ou la farce. Sur la scène nue, ouverte à tous les déplacements, la pièce prit une force, un aspect inoubliables. L'acte III vit, sur une musique nasillarde, des flots continus de danseurs avec des piétinements et des claquements de mains. L'actualisation extrême fit qu'à la fin, lorsque les personnages «oublient» Firs, ils oublient en même temps les spectateurs qui se trouvent avec lui enfermés dans le théâtre après avoir entendu le bruit de la clef dans la serrure, qui vivent alors en direct l'expérience de l'abandon de la maison-théâtre. Brook est-il allé si loin avec Tchekhov qu'il ne l'a plus jamais mis en scène par la suite? Il avait fait jouer :
 - Natasha Parry dans le rôle de Lioubov dont elle fit un être fragile et sincère, sans la changer en ce monstre fantasque auquel on était habitué ;
 - la vedette consacrée qu'était Michel Piccoli qui, dans le rôle de Gaïev (repris en 1982 par Guy Tréjean), ne tenta pas un instant de tirer la couverture à lui, maintenant au contraire son personnage, à force de modestie timide, au degré d'insignifiance qui est le sien ;
 - Niels Arestup, devenu en quelques années, du moins pour la France, l'«athlète complet» du théâtre de Tchekhov, dans celui de Lopakhine ;
 - Catherine Frot, qui renouvela complètement le rôle de Douniacha ;
 - Maurice Bénichou, qui assista Peter Brook pour la mise en scène, et tint le rôle de lacha ;

- Robert Murzeau, Claude Évrard, Anne Consigny, Michèle Simonnet, Nathalie Nell, Jacques Debary, Joseph Blatchley et Jean-Paul Denizon ;
tous intégrés dans un ensemble aussi cohérent qu'un chœur, chaque rôle étant une voix au timbre nécessaire.

Dans la revue de la Comédie-Française (février 1981), Peter Brook confia à Colette Godard : «Les personnages de *"La cerisaie"* ne sont pas des êtres léthargiques, mais des êtres bourrés de vie dans un monde léthargique, qui bloque leur énergie. [...] Comme dans les grandes tragédies, on trouve chez Tchekhov une balance [en français : «équilibre»] parfaite mort-vie... Si on ne veut pas le trahir, il faut faire coïncider ces deux éléments. Si on veut lui être fidèle, à lui qui a inventé le théâtre moderne, il est nécessaire d'inventer. On ne peut pas se servir de ce qui a été fait avant et après lui. [...] La seule chose à faire, c'est de travailler chaque détail et, à force, quelque chose commence à prendre forme. C'est pourquoi on répète - le mot n'est pas juste - on cherche et on recommence. Il est inconcevable qu'un jour quelqu'un arrive à la mise en scène définitive. Imagine-t-on une mère mettant au monde le bébé définitif?»

- En 1983, au "Théâtre national finlandais", celle d'Anatoli Efros.
- En 1985, en Hongrie, à Tirgu Mures et à Budapest, celle de György Harag.
- En 1985, à Sofia, celle d'A. Khalatchev, avec une scénographie de Josef Svoboda.
- Comme, dans les années 1980, des metteurs en scène des deux Allemagnes firent de Tchekhov un contemporain qui aurait survécu comme eux à la Shoah, au Goulag, à Hiroshima, dénonçant rageusement en son nom la médiocrité aveugle et corruptrice de leur société respective, en 1985, Peter Stein monta, à la "Schaubühne" de Berlin, *"Der Kirschgarten"*, en misant sur la cohabitation des différents genres (du burlesque au tragique).
- En 1988, au "Théâtre du Rideau vert" de Montréal et au "Théâtre du Trident" de Québec, celle de Guillermo de Andrea
- En 1989, à la "Schaubühne" de Berlin, celle de Peter Stein, qui, dans *"Der Kirschgarten"*, misa sur la cohabitation de différents genres (du burlesque au tragique).
- En 1992, au Centre d'action culturelle d'Orléans, puis au Théâtre de Gennevilliers, celle, sur une traduction nouvelle d'André Markowicz et Françoise Morvan, du jeune metteur en scène Stéphane Braunschweig.
- En 1992, au "Théâtre national de Bucarest", celle d'Andreï Serban.
- En 1994, au "Théâtre de l'Europe-Odéon", à Paris, celle de Lev Dodine.
- En 1993, à "La criée" de Marseille, celle de Marcel Maréchal, avec Marina Vlady.
- En 1994, à Montréal, au Théâtre du Gesù", celle de Michel Chapdelaine, disciple d'Antoine Vitez et Andréas Voutsinas.
- En 1995, au "Théâtre national d'Oslo", celle de Jacques Lassalle.
- En 1995, à l'"Akademietheater" de Vienne, celle de Peter Zadek.
- En 1996, au festival d'Avignon, celle de Margarita Mladenova et Ivan Dobtchev.
- En 1996, à Salzbourg, celle de Peter Stein (nouvelle version).

- En 1997, en Allemagne, au "Theater am der Ruhr", celle de Roberto Ciulli.
- En 1998, à Cluj, au "Théâtre national hongrois", celle de Vlad Mugar.
- En 1998, à la Comédie-Française, où la pièce fit enfin son «entrée au répertoire», presque un siècle après son écriture, celle d'Alain Françon, qui resta très proche de celle de Stanislavski au "Théâtre d'art" de Moscou (il suivit son cahier de régie et la correspondance de Tchekhov qui témoignait de certains désaccords par rapport à cette mise en scène), fit jouer Dominique Valadié (Lioubov), Didier Sandre (Gaïev), Jérôme Kircher (Lopakhine), Jean-Paul Roussillon (Firs). Le plateau était plongé dans une lumière crépusculaire et froide, où les rapports entre les personnages apparaissaient dans leur violence et leur cruauté. Comme s'ils tentaient de se soustraire au passage du temps, ils s'enveloppaient de tissu, ou en recouvraient les objets de la maison.
- En 1999, au "Trusttheater" d'Amsterdam, celle de Theu Boermans.
- En 2004, à Paris, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, celle de Georges Lavaudant.
- En 2004, à Québec, celle d'Érika Gagnon, qui choisit un décor très dénudé pour mieux souligner l'intemporalité des propos, installa la scène à la même hauteur que le public, demanda aux comédiens de se souvenir de leur propre douleur face à un déménagement, à la vente d'une maison familiale, au déracinement.
- En 2007, à Boulogne-Billancourt, celle de Jean-Louis Martin-Barbaz.
- En 2007, au théâtre "Le Sorano", à Toulouse, celle de Bruno Carette.
- En 2009, au "Théâtre de la Colline", à Paris, celle d'Alain Françon, qui, soutenu par la traduction limpide et lumineuse de Françoise Morvan et André Markowicz, même s'il avait gardé les mêmes collaborateurs artistiques, avait modifié sa vision de la pièce (en créant une nouvelle scénographie, les conditions techniques de l'exploitation du spectacle à "la Colline" permettant une représentation plus tangible de la cerisaie dans son linceul de froid, par exemple).
- En 2010, à la "Salle Bernard-Marie Koltès" du "Théâtre national" de Strasbourg, puis à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à Paris, Julie Brochen fit jouer Jeanne Balibar (Lioubov), Jean-Louis Coulloc'h (Lopakhine), Gildas Milin (Gaïev), Vincent Macaigne (Trofimov), Judith Morisseau (Ania), Muriel-Inès Amat (Varia), André Pomarat (Firs), etc., dans un espace scénique devenu une sorte de verrière en volume, avec différentes strates qui troublaient la vue.
- En 2010, à Montréal, sur une traduction d'Élizabeth Bourget et René Gingras qui rendirent la langue plus directe, celle d'Yves Desgagnés, qui la conçut «comme un petit orchestre de chambre». Pour lui, c'est une erreur de trop choisir son camp, car il déclara : «Il y a dans cette pièce des dizaines de couches, et en effet l'addition de toutes ces fines situations dramatiques peut créer des moments très comiques et des moments très dramatiques.» Il privilégia une approche visuelle, et créa des tableaux en s'inspirant de la peinture, non sans multiplier les clichés : tapis fleuri, «samovar» rutilant, cerisiers en plastique, banc de parc, objets pour la plupart tirés d'une armoire placée au milieu de la scène, et qui, on ne cessait de nous le rappeler, symbolise le passé.
- En 2013, à Bruxelles, au "Théâtre de la Place des Martyrs", la troupe "Théâtre en liberté", celle de Daniel Scahaise, avec Hélène Theunissen, dans le rôle de Lioubov

La pièce connaît différentes sortes d'adaptations. On peut citer celles-ci :

- Le 4 décembre 1984 à Zürich fut donnée la première de *"Der Kirschgarten"*, opéra en quatre actes de Rudolf Kelterborn (livret et musique).

- En 2003, la pièce inspira au Sri Lankais Lester James Peries son film *"Wekande Walauwa"* (*"Le domaine"*).

- En 2011, Michael Cacoyannis réalisa une version cinématographique remarquable avec Charlotte Rampling dans le rôle de Lioubov, Alan Bates dans celui de Gaïev, Owen Teale dans celui de Lopakhine, Melanie Lynskey dans celui de Douniacha et Gerard Butler dans celui de Yacha.

Passages importants

Le projet de Lopakhine (acte I)

VARIA (à Lopakhine et à Pichtchik). Eh bien, messieurs? Il est bientôt trois heures, il faut être raisonnable.

LIOUBOV ANDREEVNA (elle rit). Tu ne changeras jamais, Varia. (Elle l'attire vers elle et l'embrasse.) Je prends mon café, et nous allons dormir. (Firs lui glisse un petit coussin sous les pieds.) Merci, mon gentil. J'ai pris l'habitude du café. J'en bois jour et nuit. Merci, mon petit grand-père. (Elle embrasse Firs.)

VARIA. Je vais voir si on a bien ramené tous les bagages... (Elle sort.)

LIOUBOV ANDREEVNA. Est-ce vraiment moi qui suis ici? (Elle rit.) J'ai envie de sauter, d'agiter les bras. (Elle se cache le visage dans les mains.) Et si, soudain, c'était un rêve ! Dieu m'est témoin, j'aime ma patrie, je l'aime tendrement. Dans le wagon, je n'arrivais pas à regarder dehors, je n'arrêtais pas de pleurer. (Les larmes aux yeux.) Mais il faut le boire, ce café. Merci, Firs, merci, mon petit grand-père. Je suis si contente que tu ne sois pas mort.

FIRS. Avant-hier.

GAÏEV. Il entend mal.

LOPAKHINE. Entre quatre et cinq, là, tout de suite, ce matin, il faut que je parte pour Kharkov. Quelle guigne ! J'aurais tellement voulu vous voir, vous parler... Vous êtes toujours aussi magnifique.

PICHTCHIK (le souffle court). Embellie, même... Mise comme une Parisienne... Je peux aller me rhabiller...

LOPAKHINE. Votre frère, là, Leonid Andreïtch, il dit de moi que je suis une brute, un koulak, mais ça m'est complètement égal. Qu'il dise ce qu'il veut. Ce que je voudrais seulement, c'est que vous me fassiez toujours confiance, comme avant, que vos yeux, si étonnants, si émouvants, me regardent comme autrefois. Miséricorde ! Mon père était un serf de votre père et de votre grand-père. Mais vous, oui, vous, dans le temps, vous avez tellement fait pour moi que j'ai tout oublié, je vous aime, comme si vous étiez de ma propre famille... non, plus encore.

LIOUBOV ANDREEVNA. Je ne peux pas rester en place, non, c'est plus fort que moi... (Elle se lève d'un bond et marche, dans une grande agitation.) Cette joie, je n'y survivrai pas... Vous pouvez vous moquer de moi, je suis stupide... Ma petite armoire à moi... (Elle embrasse l'armoire.) Ma petite table.

GAÏEV. La nounou est morte en ton absence.

LIOUBOV ANDREEVNA (elle s'assied et boit son café). Oui, Dieu ait son âme. On me l'a écrit.

GAÏEV. Anastase aussi, il est mort. Et Petrouchka Kossoï, il m'a quitté, il vit en ville, chez le commissaire de police. (Il sort de sa poche une boîte de berlingots, et en suce un.)

PICHTCHIK. Ma fille, Dachenka... elle vous envoie le bonjour...

LOPAKHINE. J'ai envie de vous dire quelque chose de très agréable, de joyeux. (Il jette un coup d'oeil à sa montre.) Il faut que j'y aille, pas le temps de bavarder... Bon, je vous dis ça en deux-trois mots. Comme vous le savez, votre cerisaie sera vendue pour dettes, les enchères sont fixées au 22

août. Mais ne vous en faites pas, ma bonne amie, vous pouvez dormir sur vos deux oreilles, il y a une issue... Voilà mon projet. Attention, s'il vous plaît ! Votre domaine n'est situé qu'à vingt verstes de la ville, le chemin de fer passe tout près. Prenez votre cerisaie, et toutes les berges de la rivière, faites-y des lotissements, vous les louez ensuite aux estivants pour leurs datchas, et vous avez, au bas mot, vingt-cinq mille roubles de revenus par an.

GAÏEV. Je vous demande pardon, mais quelle bêtise !

LIOUBOV ANDREEVNA. Je ne vous suis pas très bien, Iermolaï Alexeïtch.

LOPAKHINE. Les estivants, vous leur prendrez au bas mot vingt-cinq roubles l'hectare par an, et si vous faites l'annonce dès maintenant, ma main au feu que, d'ici l'automne, vous n'aurez plus un lopin de libre, tout le monde sautera dessus. Bref, félicitations, vous êtes sauvés. L'endroit est merveilleux, la rivière profonde. Seulement, bien sûr, il faut mettre un peu d'ordre, faire le ménage... Par exemple, disons, démolir toutes les vieilles bâtisses, cette maison, ici, juste bonne à mettre par terre, raser la vieille cerisaie....

LIOUBOV ANDREEVNA. La raser? Mon cher, excusez-moi, vous ne comprenez rien. S'il y a quelque chose d'intéressant dans toute la province, d'extraordinaire même, c'est notre cerisaie.

LOPAKHINE. Tout ce qu'elle a d'extraordinaire, cette cerisaie, c'est qu'elle est grande. Les cerises donnent un an sur deux, et même comme ça, on ne sait pas quoi en faire, personne ne les achète.

GAÏEV. Elle est même mentionnée dans le "Dictionnaire encyclopédique", cette cerisaie.

LOPAKHINE (après avoir jeté un coup d'oeil à sa montre). Si nous ne trouvons rien, si rien ne se décide, le 22 août, la cerisaie, et le domaine avec, tout sera vendu aux enchères. Décidez-vous donc ! Il n'y a pas d'autre issue, je vous le jure. Il n'y en a pas.

FIRS. Dans le temps, il y a quarante-cinquante ans, les cerises, on en faisait des confitures, des fruits séchés, ou des fruits en bocaux, des cerises à l'eau-de-vie, et parfois...

Le retour d'Ania (acte II)

VARIA : Dieu merci, vous voilà revenus. Tu es de nouveau à la maison. (Caressant Ania) Ma mignonne est revenue ! Ma jolie est revenue !

ANIA : Ce que j'ai pu endurer !

VARIA : Je m'en doute.

ANIA : Je suis partie pendant la Semaine sainte, il faisait froid. Pendant tout le voyage, Charlotta n'a pas cessé de bavarder, de faire des tours de prestidigitation. Pourquoi m'as-tu collé cette Charlotta?

VARIA : Tu ne pouvais tout de même pas voyager toute seule, ma mignonne. À dix-sept ans !

ANIA : Nous arrivons à Paris. Il fait froid. Il neige. Mon français est abominable. Maman habite au cinquième, je monte, je trouve des Français, des dames, un vieux curé avec son bréviaire, c'est plein de fumée de tabac, c'est triste... J'ai eu soudain tellement pitié de maman, j'ai pris sa tête, je l'ai serrée dans mes mains, je ne pouvais plus la lâcher. Et après, maman m'a caressée, elle a pleuré...

VARIA (à travers les larmes) : Ne dis plus rien, ne dis plus rien.

ANIA : Elle avait déjà vendu sa villa près de Menton, il ne lui restait plus rien, rien du tout. À moi non plus, pas un kopeck, nous avons à peine de quoi rentrer. Et maman qui ne se rend compte de rien ! Dans les buffets de gare, elle demandait ce qu'il y avait de plus cher, et donnait un rouble de pourboire à chaque garçon. Charlotta en faisait autant. Et lacha aussi, il réclamait des portions entières pour lui, c'était affreux, tout simplement. C'est que maman a un valet de chambre, lacha ; elle l'a amené ici.

VARIA : Je l'ai vu, ce gredin.

ANIA : Et ici, comment cela s'est-il arrangé? Avez-vous payé les intérêts?

VARIA : Penses-tu !

ANIA : Mon Dieu, mon Dieu.

VARIA : En août, la propriété sera vendue...

ANIA : Mon Dieu...

LOPAKHINE (passant sa tête par la porte et bêlant) : Mé-é-é... (Il retire sa tête).

VARIA (à travers les larmes) : Si je pouvais lui en flanquer une... (Elle tend le poing vers la porte).
ANIA (enlaçant Varia, à mi-voix) : Varia, est-ce qu'il t'a demandée en mariage? (Varia fait un signe négatif.) Mais puisqu'il t'aime... Pourquoi ne vous expliquez-vous pas. Qu'attendez-vous?

VARIA : Moi je pense que ça ne donnera jamais rien. Il a trop à faire, pas le temps de penser à moi... Il ne me remarque même pas. Tant pis... il m'est si pénible de le voir... Tout le monde parle de notre mariage, tous me félicitent, mais en réalité il n'y a rien, c'est comme un rêve... (Changeant de ton) Ta broche, on dirait une abeille.

ANIA (tristement) : C'est maman qui l'a achetée. (Elle va vers sa chambre, et gaiement, comme une enfant) Et à Paris, je suis montée en ballon !

VARIA : Ma mignonne est revenue ! Ma jolie est revenue ! (Douniacha, qui a déjà apporté une cafetière, fait du café. Varia est près de la porte.) Moi, ma mignonne, je travaille toute la journée dans la propriété, et je rêve, je rêve. Si l'on pouvait te faire épouser un homme très riche, alors je serais tranquille, je visiterais des monastères, j'irais à Kiev, à Moscou, je marcherais sans arrêt, de pèlerinage en pèlerinage... Quelle béatitude !

ANIA : Les oiseaux chantent dans le jardin. Quelle heure est-il?

VARIA : Bientôt trois heures. Il est temps de te coucher, ma mignonne.

L'hypocrisie de l'«intelligentsia» russe selon Trofimov (acte II)

LOPAKHINE. Notre éternel étudiant se promène toujours en charmante compagnie.

TROFIMOV. De quoi je me mêle?

LOPAKHINE. Bientôt cinquante ans, toujours étudiant.

TROFIMOV. Cessez vos plaisanteries stupides.

LOPAKHINE. Alors on se fâche, l'énergumène?

TROFIMOV. Ça va, toi.

LOPAKHINE (il rit). Puis-je vous demander votre opinion à mon sujet?

TROFIMOV. Voilà ce que je pense, Iermolaï Alexeïtch. Vous êtes riche, vous serez bientôt millionnaire. Comme il en va dans le cycle de la nature, de même qu'on a besoin des carnassiers qui mangent tout ce qui passe à leur portée, de même, on a besoin de toi.

Tout le monde rit.

VARIA. Pétia, parlez-nous plutôt des planètes.

LIUBOV ANDREEVNA. Non, reprenons notre conversation d'hier.

TROFIMOV. Sur quoi déjà?

GAÏEV. Sur la fierté de l'homme.

TROFIMOV. Hier, nous avons parlé longtemps, mais nous ne sommes arrivés à rien. La fierté de l'homme, tel que vous l'entendez, a quelque chose de mystique. Vous avez peut-être raison, à votre manière, mais si l'on réfléchit simplement, sans sophismes, de quelle fierté pouvez-vous donc parler, quel sens a-t-elle, cette fierté, si, d'un point de vue physiologique, l'homme est plutôt mal fait, si, dans son immense majorité, il est grossier, obtus, profondément malheureux? Il faut cesser de s'admirer soi-même. Tout ce qu'il faudrait, c'est travailler.

GAÏEV. De toute façon, on meurt.

TROFIMOV. Qui sait? Et qu'est-ce que ça veut dire - on meurt? Peut-être l'homme a-t-il une centaine de sens, et n'y en a-t-il que cinq qui périssent quand il meurt, les cinq que nous connaissons - et les quatre-vingt-quinze autres restent vivants.

LIUBOV ANDREEVNA. Comme vous êtes intelligent, Pétia !...

LOPAKHINE (ironiquement). C'est fou !

TROFIMOV. L'humanité va de l'avant, perfectionnant ses forces. Tout ce qui lui demeure encore inaccessible un jour lui sera proche, évident. Seulement, voilà, il faut travailler, aider, de toutes nos forces ceux qui recherchent la vérité. Chez nous, en Russie, il n'y a encore que très peu de gens qui travaillent. L'immense majorité de l'intelligentsia, telle que je la connais, ne cherche rien, ne fait rien et reste pour l'instant inapte à tout travail. Ils disent qu'ils font partie de l'intelligentsia, et ils tutoient leurs domestiques, ils traitent les moujiks comme du bétail, ils négligent leurs études, ne lisent rien avec

sérieux, restent à se tourner les pouces, ne font de la science qu'en parlottes, n'entendent rien à l'art. Tous sont sérieux, tous ont des visages graves, ne parlent que de sujets très graves, tous philosophent, et pourtant, sous leurs yeux, les ouvriers mangent des choses infectes, dorment sans oreiller, à trente, quarante dans la même chambre, partout les punaises, la puanteur, l'humidité, la souillure morale... C'est évident, toutes ces grandes discussions ne servent qu'à une seule chose : s'aveugler soi-même et aveugler les autres. Montrez-moi donc ces crèches dont on nous rebat les oreilles, montrez-moi les salles de lecture ! On passe son temps à les décrire dans les romans, et, dans les faits, il n'y en a pas. Tout ce qu'il y a, c'est l'ordure, la grossièreté, l'asiatisme... Je me méfie de ces figures sérieuses, je les déteste ; je me méfie des discussions sérieuses. Ayons plutôt le courage de nous taire !

LOPAKHINE. Vous savez, je suis levé à cinq heures, je travaille du matin au soir. Bon, j'ai toujours de l'argent, le mien et celui des autres, et je les vois, les gens autour de moi. Il suffit d'entreprendre quelque chose pour saisir à quel point les gens bien, les gens honnêtes, sont l'exception. Parfois, quand je n'arrive pas à dormir, je me dis : Mon Dieu, vous nous avez donné les forêts immenses, les plaines sans limites, les horizons sans fond, et nous, qui vivons là, c'est des géants que nous devrions être...

LIOUBOV ANDREEVNA. Il vous faut toujours des géants... Ils ne vont bien que dans les contes, ailleurs, ils font peur.

La générosité de Lioubov (acte II)

LE CHEMINEAU. Pardonnez le dérangement, je peux passer par ici pour aller à la gare?

GAÏEV. Oui, prenez ce chemin-là.

LE CHEMINEAU. Je vous remercie mille fois. (Il toussote.) Quel temps splendide... (Il déclame.) «Frère, ô mon frère souffrant... Vois la Volga qui gémit...» (À Varia.) Chère mademoiselle, faites excuse, pour un Russe qui a faim, trente petits kopecks...

(Varia a été effrayée, elle pousse un cri.)

LOPAKHINE (furieux). Il y a des limites à tout !

LIOUBOV ANDREEVNA (saisie). Prenez... tenez... (Elle cherche dans son porte-monnaie.) Je n'ai pas de pièces d'argent... C'est égal, prenez cette pièce d'or...

LE CHEMINEAU. Je vous remercie mille fois ! (Il sort.)

(Rires.)

VARIA (effrayée). Je m'en vais... je m'en vais... Ah, ma chère maman, chez nous, les gens n'ont rien à manger, et vous, vous lui donnez une pièce d'or...

LIOUBOV ANDREEVNA. Je suis si bête, c'est plus fort que moi ! Je te donnerai tout ce que j'ai, dès que nous serons rentrées. Iermolaï Alexeïtch, vous me prêterez bien une fois de plus !...

LOPAKHINE. À votre service.

LIOUBOV ANDREEVNA. Allons-y, messieurs-dames, il est temps. À part ça, Varia, nous venions de te fiancer quand tu es arrivée, toutes mes félicitations.

VARIA (les larmes aux yeux). Maman, il ne faut pas plaisanter avec ça.

La vente de la cerisaie (acte III)

PICHTCHIK. Alors, la vente? Raconte, enfin !

LIOUBOV ANDREEVNA. Elle est vendue, la cerisaie?

LOPAKHINE. Elle est vendue.

LIOUBOV ANDREEVNA. Qui l'a achetée?

LOPAKHINE. Moi.

(Pause. Lioubov Andreevna est écrasée ; elle tomberait si elle ne se trouvait pas près du fauteuil et de la table. Varia détache les clés de sa ceinture, les jette sur le sol, au milieu du salon, et sort.)

Moi je l'ai achetée ! Attendez, messieurs-dames, soyez gentils, tout se mélange dans ma tête, j'ai du mal à parler... (Il rit.) On arrive à la vente, il y avait déjà Deriganov. Leonid Andreïtch, il n'avait que quinze mille, Deriganov, d'entrée de jeu, en plus de la dette, il met trente. Je vois le coup, je me jette contre lui, je mets quarante. Lui, quarante-cinq. Moi, cinquante-cinq. Lui, donc, il monte par cinq, moi, par dix... Bon, ça a été la fin. Ça s'est terminé. On a vu la fin. En plus de la dette, j'ai mis quatre-vingt-dix, j'ai emporté le morceau. Maintenant, la cerisaie est à moi ! À moi ! (Il éclate de rire.) Mon Dieu, Seigneur, la cerisaie, à moi ! Dites-moi que je suis ivre, que je suis fou, que c'est moi qui me figure tout ça... (Il tape des pieds.) Ne vous moquez pas de moi ! Si mon père et mon grand-père se levaient de leur tombe, s'ils voyaient cette aventure, leur lermolaï, qu'ils cognaient, le lermolaï qui savait à peine lire, qui courait pieds nus en plein hiver, oui, ce même lermolaï a acheté un domaine qui est le plus beau du monde. J'ai acheté le domaine où mon père et mon grand-père étaient esclaves, où ils n'avaient même pas le droit d'entrer à la cuisine. Je dors, c'est juste un mirage, une impression... C'est le fruit de votre imagination, couvert par les ténèbres de l'inconnu... (Il ramasse les clés, sourit avec tendresse.) Elle a jeté les clés, elle veut montrer qu'elle n'est plus la patronne ici... (Il fait tinter les clés.) Bah, ça ne fait rien.

(On entend l'orchestre qui s'accorde.)

Eh, les musiciens, jouez, j'ai envie de vous entendre ! Venez tous regarder comment lermolaï Lopakhine va entrer à la hache dans la cerisaie, comment les arbres vont tomber par terre ! On les construira, les datchas, et nos petits-enfants, et nos arrière-petits-enfants verront ici une vie nouvelle !... Allez, musique !

(La musique résonne, Lioubov Andreevna s'est affaissée sur une chaise et pleure amèrement.

Avec reproche.) Pourquoi, mais pourquoi ne m'avez-vous pas écouté ? Ma pauvre amie, ma bonne amie, c'est fini, maintenant. (Avec des larmes.) Oh, vivement que tout ça soit passé. Oh, vivement qu'elle change, d'une manière ou d'une autre, notre vie mal fichue, malheureuse !

PICHTCHIK (il le prend par le bras ; à mi-voix).

Elle pleure. Allons dans la salle, qu'elle reste un peu seule... Allons, viens... (Il le prend par le bras et le conduit dans la salle.)

LOPAKHINE. Qu'est-ce qu'il y a ? En mesure, la musique ! Que tout soit à mon désir ! (Avec ironie.)

Place au nouveau maître, place au propriétaire de la cerisaie ! (Il pousse le guéridon par mégarde, et manque de faire tomber le candélabre.) Je peux payer pour tout !

(Il sort avec Pichtchik. Il n'y a personne dans la salle et le salon, à part Lioubov Andreevna, assise, recroquevillée, qui pleure amèrement. La musique joue en sourdine. Ania et Trofimov entrent à pas pressés. Ania s'approche de sa mère, et s'agenouille devant elle. Trofimov reste à l'entrée de la salle.)

ANIA. Maman !... Maman, tu pleures ? Ma bonne, ma chère, ma gentille maman, ma belle, je t'aime... je te bénis. La cerisaie est vendue, elle n'existe plus, c'est vrai, c'est vrai, mais ne pleure pas, maman, tu as encore la vie devant toi, tu as ton âme, si bonne, si pure... Partons ensemble, partons, ma douce, partons d'ici !... Nous planterons une nouvelle cerisaie, plus somptueuse encore, tu la verras, tu comprendras, et une joie tranquille, profonde, descendra sur ton âme, comme le soleil à l'heure du soir, et tu pourras sourire, maman !

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)