



présente

Антон Павлович Чехов

Anton Pavlovitch TCHÉKHOV

(Russie)

(1860-1904)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(ses nouvelles, ses pièces en un acte et "*Platonov*", "*Ivanov*",
"*La mouette*", "*Oncle Vania*", "*Les trois soeurs*" et "*La cerisaie*",
faisant toutefois l'objet de dossiers particuliers).**

Puis est tentée une synthèse (pages 48-89).

Bonne lecture !

Anton Tchékhouv est né le 17 janvier 1860 à Taganrog, petite ville portuaire sur la côte nord-est de la mer d'Azov, au sud de la Russie, où, les Grecs et les Italiens étant plus nombreux que les Russes, il put connaître dès l'enfance différentes cultures. Il allait en faire un tableau sévère dans sa nouvelle "*Ma vie*" (1896) (voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 76), sous-titrée «*récit d'un provincial*».

Il était le petit-fils d'un serf du comte Tcherkhov, dans le gouvernement de Voronej, qui, grâce à son astuce et à sa volonté, était parvenu à économiser et à payer, en 1841, trois mille cinq cents roubles, pour acheter à son maître sa liberté et celle de sa famille. S'il ne l'avait pas fait, son petit-fils serait né en esclavage, n'aurait été qu'une «âme» qui aurait appartenu à un hobereau, puisque l'abolition du servage n'eut lieu qu'en 1861.

Il était le fils de Pavel Iegorovitch Tchékhouv (1825-1898), un alcoolique despotique et violent, pour ainsi dire analphabète, qui tenait une mercerie-épicerie, mais avait des aptitudes commerciales à peu près nulles et constamment tenues en échec par ses goûts artistiques et par sa religiosité excessive sinon fanatique. Il passait ses colères en maniant le fouet (terrorisé, Anton se demandait chaque matin : «Serai-je battu aujourd'hui?») ; il le faisait en particulier pour contraindre ses fils à aller chanter à l'église, et, l'instant d'après, s'agenouillait devant les icônes, imposant donc une atmosphère faite à la fois de brutalité et de bigoterie. En effet, chez les Tchékhouv, on était confit en dévotions, on suivait très régulièrement les offices et les principes rigides d'une morale aussi conventionnelle que rudimentaire.

Sa mère, Evgenia Iakolevna Morozova (1835-1919), était la fille de négociants en draps de la région de Morchansk, issus également d'une ancienne famille de serfs. Les époux eurent six enfants, dont cinq garçons : Alexandre (1855-1913), Nikolaï (1858-1889), Anton (1860-1904), Ivan (1861-1921) et Mikhaïl (1865-1936), et deux filles : Maria, dite Macha (1863-1957) et Evguenia (1869-1871). Anton allait demeurer toute sa vie particulièrement attaché à sa mère et à Macha, mais ne jugea jamais les siens : «*Mon père et ma mère sont des êtres uniques pour moi en ce monde, pour lesquels je n'épargnerai jamais rien*», indiqua-t-il.

Cependant, il se plaignit : «*Dans mon enfance je n'ai pas eu d'enfance*», car elle fut triste. La vie était monotone, parfois sordide. Été comme hiver, on se levait à l'aube. La mercerie-épicerie ouvrait à cinq heures du matin, et ne fermait que vers onze heures du soir, Anton la gardant en veillant donc tard dans le froid, dans l'ennui ; entre deux devoirs rédigés à la lueur des bougies, tout en luttant contre le sommeil, il observait les passants, et écoutait leurs conversations. De ce fait, il avait déjà sur le monde un regard d'adulte.

La famille, le père, la mère et leurs six enfants, vivait entassée dans quatre pièces d'un sous-sol humide, et louait à des étrangers les chambres disponibles. Les enfants grandirent donc dans la pauvreté et les restrictions, côtoyèrent la médiocrité de gens qui se résignaient à leur sort, virent leurs souleries, eurent connaissance des vols des commis.

Les fils, du fait de la religiosité stricte et de l'engouement musical de leur père, étaient contraints d'aller chaque jour à des cours de chant dans le chœur d'église qu'il dirigeait : «*Pendant que tous nos camarades se promenaient, nous devons courir les églises*», allait écrire Tchékhouv à Ivan Tchikhov, le 9 mars 1892. Ailleurs, il avoua : «*J'ai peur de la religion ; quand je passe devant une église, je me souviens de mon enfance, et la terreur me saisit.*» Cependant, il se souvint aussi de la langue si particulière du clergé, langue pittoresque, émaillée de locutions slavones et d'argot de séminaire.

Il était de santé précaire, étant victime de catarrhe, de maux de gorge, de migraines, de péritonites, d'hémorroïdes, de malaria.

Malgré une situation financière difficile, les Tchékhouv tinrent à faire faire à leurs enfants de bonnes études. À l'âge de sept ans, Anton fut inscrit à l'école grecque du quartier où il reçut une éducation religieuse poussée. L'année suivante, il entra au lycée de Taganrog. Il se montra alors un élève plutôt moyen, qui redoubla par deux fois (en troisième et cinquième), ce qui n'était pas très surprenant compte tenu de la charge continue de travail à la boutique et de dévotion à l'église qu'il devait supporter. Mais, pour la première fois, il côtoya des enfants «*qu'on ne fouette pas*», et des intellectuels, même s'ils étaient de ces maîtres médiocres dont il allait faire plus tard la caricature dans sa nouvelle, "*L'homme à l'étui*". Alors qu'il était considéré jusque-là comme un enfant discret et

réservé, il se fit, au lycée, une réputation de farceur par sa facilité à affubler les professeurs de surnoms amusants, ses bons mots, son humour, ses commentaires satiriques, ses inventions drolatiques, ses mauvais tours. Déjà, il s'essaya à écrire de petits textes, des anecdotes, des parodies, des histoires cocasses. Mais, à aucun moment, il ne pensa rivaliser avec ses frères car Alexandre était d'une intelligence extraordinaire, éblouissait ses professeurs qui lui prédisaient une immense carrière d'écrivain, tandis que Nikolaï faisait de magnifiques dessins.

Il passait ses vacances dans le doux décor du village de Kniajaia, chez son grand-père qui était le régisseur d'une comtesse. Dans une lettre à Plechtchéev, il se rappelait, en 1888, le voyage, qui durait plusieurs jours à travers «*un pays fantastique que j'aimais, où autrefois je me sentais chez moi, car j'en connaissais chaque recoin*», qui était, à lui seul, une aventure inoubliable : soixante «*verstes*» [une verste fait un peu plus d'un kilomètre] de steppe parcourues dans des attelages tirés par des boeufs, nuits passées sous le ciel profond de l'Ukraine, dans le foin odorant, atmosphère étrange et poétique, visages entrevus. Il allait longtemps en garder vivant le souvenir, avant de l'utiliser dans sa nouvelle "*La steppe*".

Comme les frères Tchékhouv ne rataient aucun des spectacles donnés au théâtre municipal de Taganrog dont le répertoire était très riche, il fut ébloui, à l'âge de treize ans, par l'opéra-bouffe "*La belle Héléne*" de Jacques Offenbach, et apprécia les vaudevillistes français, en particulier Feydeau. Eux-mêmes mirent régulièrement en scène des pièces comiques dans le théâtre qu'ils avaient construit à la maison, Anton y jouant quelques rôles, comme celui du gouverneur dans "*Le révizor*" de Gogol. Il se mit à aimer Shakespeare, et en particulier "*Hamlet*".

Que lui est-il arrivé en 1873 pour qu'il ait pu confier plus tard : «*J'ai saisi les secrets de l'amour à l'âge de treize ans.*»? On pense qu'il aurait eu une brève aventure avec une jeune paysanne.

À l'âge de quatorze ans, il commença à gagner quelques kopecks en servant de répétiteur à des fils de notables. En même temps, imitant ses deux aînés, Alexandre et Nikolaï, de charmants ivrognes qui publiaient, le premier, des textes, le second, des dessins, dans des journaux et revues humoristiques, lui, qui avait une facilité qui tenait du prodige, qui écrivait comme il parlait, «*à demi machinalement*», qui se sentait capable de composer sur n'importe quoi (prenant un jour un cendrier sur la table, il s'exclama : «*Tenez, regardez ceci, je peux dès demain écrire une nouvelle qui s'appellera "Le cendrier" !*»), dans cette période de joyeuse effervescence, il rédigea, deux ou trois heures par jour, sur le coin de la grande table où trônait le «*samovar*» (petite chaudière portative pour faire du thé), au milieu des éclats de rire de ses frères et de leurs camarades, des textes, qu'il considérait comme des «*sornettes, des bêtises*», qui portaient sur la vie de tous les jours qu'il observait de son regard moqueur : scènes de famille, scènes de rue, où étaient mêlés les commerçants, les cochers, les étudiants, les fonctionnaires, les popes ; scènes comiques, où le rire s'achevait généralement en grimaces. C'étaient des pièces de théâtre (dont "*Quand la poule chanta*", qui est perdue), des nouvelles, des inventions bouffonnes (comme "*L'élevage artificiel des hérissons : manuel à l'usage des fermiers*"). Mais, n'ayant aucune démarche d'écrivain, il ne pensa même pas à garder les manuscrits.

En 1875, Alexandre et Nikolaï partirent à Moscou, pour y poursuivre leurs études. Anton devint alors le chef de la famille, ayant à charge ses parents et ses frères et soeur à cause des défaillances de plus en plus marquées de son père. Celui-ci, au printemps 1876, du fait d'une mauvaise opération immobilière et de la baisse continue des revenus de son magasin, vit ses difficultés financières s'aggraver. Il avait emprunté cinq cents roubles, mais ne put rembourser ses traites. Il connut une faillite retentissante, ce qui, à l'époque, signifiait être sous la menace d'une incarcération. Il ne lui resta plus qu'à céder le magasin, et à fuir secrètement et nuitamment à Moscou pour rejoindre ses deux fils aînés, et cesser désormais d'être le tyran domestique qu'il avait été pour n'être plus qu'un bon vieux papa qu'il fallait entretenir. Quelques mois plus tard, vinrent aussi à Moscou la mère et les deux plus jeunes enfants, tandis qu'Anton et Ivan continuaient à aller au lycée de Taganrog. La maison étant revenue à un des créanciers, Ivan trouva refuge chez une tante, avant de partir lui aussi pour Moscou à l'automne 1876. Anton y loua seul un coin, et fut donc, à l'âge de seize ans, livré à lui-même, devant non seulement subvenir à ses besoins en donnant des leçons particulières, mais assumer aussi des responsabilités d'adulte, puisqu'il fut chargé de liquider l'affaire de son père. Et, se

montrant soucieux de venir en aide à sa famille, qui, à Moscou, ne disposait alors d'aucun revenu régulier, et vivait dans une profonde misère, logeant dans un sous-sol humide par les fenêtres duquel on n'apercevait que le trottoir et les pieds des passants, il envoya non seulement l'argent qu'il put sauver du naufrage, mais aussi, chaque mois, quelques roubles, dans des lettres où il réconfortait les siens. En effet, en Russie, l'esprit de famille est fondamental, et il ne s'y est pas soustrait, affirmant : *« Mon père et ma mère sont les seuls êtres au monde pour lesquels je n'épargnerai jamais rien. Si un jour j'accomplis quelque chose d'important, tout le mérite leur reviendra. Ce sont des gens merveilleux que l'amour pour leurs enfants rend précieux et absout de tous les écarts dus à une existence difficile »*.

Tout en se préparant assidûment au baccalauréat, il fréquenta, à partir de 1877, la toute récente bibliothèque publique de Taganrog, pouvant ainsi lire en particulier les écrivains français Balzac, Flaubert, Daudet, Maupassant et Zola ; et il continua d'écrire. Ayant fait cette année-là son premier voyage à Moscou pendant les vacances de Pâques, il confia à Alexandre ses premiers petits textes (dont il ne conserva aucun) pour qu'il les présente à plusieurs rédactions moscovites, et aussi une pièce de théâtre :

"Безотцовщина" ("Être sans père")

(1878)

"Ce fou de Platonov"

(1956)

"Platonov"

(1967)

Drame en quatre actes

Quelque part à la campagne, la jeune veuve Anna Petrovna reçoit chez elle un groupe d'amis. Parmi eux, Platonov est un garçon qui paraît être joyeux, qui aime la vie. Mais, en réalité, il est tout le contraire, manipulateur et cynique : il aime que ses amis s'intéressent à lui, il aime multiplier les aventures, bien qu'il ait une femme, Sacha, qu'il considère un peu comme sa fille. Placé face à ses contradictions, ce personnage ambigu sombre vers le désespoir, et est tué par une des femmes qu'il a séduites.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "TCHÉKHOV - "Platonov"

La pièce fut refusée par le théâtre auquel elle avait été proposée.

En juin 1879, Tchekhov passa l'«examen de maturité» qui marqua la fin de ses études à Taganrog, se classa onzième sur vingt-trois, et obtint son diplôme. Il postula alors pour une bourse de vingt-cinq roubles par mois offerte par la municipalité ; il l'obtint en août 1879. Avec deux camarades de classe, vêtu d'une veste et d'un pantalon étriqués, les cheveux longs sur le cou, la moustache naissante, il partit alors à Moscou, qui allait être sa ville, alors qu'il n'allait faire que de brefs séjours à Saint-Pétersbourg.

Comme il fit prendre pension à ses deux camarades chez ses parents, ceux-ci purent emménager dans un appartement plus décent bien que situé dans un quartier mal famé, tout près de la fameuse impasse Sobolev, bordée de maisons closes, qu'il allait immortaliser dans sa nouvelle *"La crise"*. On changea plusieurs fois de résidence, passant par le paisible quartier du Zamokvoretchie, par la maison du docteur Korneev, mais en devant chaque fois se contenter de logements beaucoup trop petits pour sept personnes. Cela causa à Anton d'immenses difficultés dans ses études, car, en septembre, il s'était inscrit à la faculté de médecine de l'université Lomonosov, projet qu'il avait fait depuis longtemps, ayant choisi cette profession pour la sécurité et l'honorabilité qu'elle offrait, pour se joindre aussi à un mouvement de la jeunesse russe qui était portée par un élan de solidarité envers ceux qui vivaient dans le dénuement.

Tandis que son père s'était réfugié dans un mutisme mystique, que ses frères, bambochards impénitents, abusaient des plaisirs offerts par la capitale, l'un, Nikolaï, fréquentant les cercles artistiques, et, excellent dessinateur et peintre, parvenant à vendre quelques tableaux, l'autre, Alexandre, le plus doué de la fratrie, commençant à se faire un petit nom en publiant des textes pour des revues humoristiques, lui-même se consacrait le jour à ses études (il confia : «*Je suis plongé dans ma médecine jusqu'aux oreilles*»), même si c'était «*dans les pires conditions*» («*Le bébé d'un parent venu en visite crie dans la pièce d'à côté. Dans une autre pièce, mon père lit à voix haute à ma mère "L'ange scellé" de Nikolaï Leskov. [...] Mon lit borde celui de mon cousin venu en voyage, qui vient constamment me parler de médecine. [...] J'ai la malchance, d'être médecin, et il n'y a personne qui ne se sente obligé de s'entretenir de médecine avec moi. [...] Une situation sans équivalent.*») Mais, de plus, il décida, pour venir en aide à sa famille, d'imiter son frère aîné, et écrire lui aussi, pour des journaux ou des revues, de courts textes sans prétention et amusants, des miniatures, des sketches, des croquis, de brèves nouvelles pour la plupart humoristiques, franchement comiques ou grotesques, quelques fois satiriques, se terminant presque toujours par le rire. La maîtrise était déjà là, dans des peintures vives et enjouées de la vie de petits-bourgeois et de fonctionnaires rendus par des traits frappants, et qui, souvent, se révèlent par leur conversation.

En effet, à cause de l'expansion des classes moyennes, du capitalisme et de l'économie mercantile, et d'une certaine récession de l'intérêt pour les grands problèmes politiques ou moraux partiellement provoquée par les déceptions des décennies antérieures, s'était constituée en Russie, dans les années 80, une presse de divertissement, de lecture rapide et d'information schématique présentant des chroniques et des dessins inspirés par le pittoresque anecdotique de la vie quotidienne ou de l'actualité boulevardière.

Tchékhov publia des nouvelles surtout à Moscou, dans "Strekosa" ("La cigale"), où il ne fut payé que cinq kopecks la ligne, "Boud'ilnik" ("Le réveille-matin"), "Moskva" ("Moscou"), ou "Zritel" ("Le spectateur") ; mais aussi à Saint-Pétersbourg, dans "Oskolki" ("Les éclats"), ou dans "Petersburgskaya gazeta" ("La gazette de Pétersbourg"). Considérant cette activité journalistique comme «alimentaire», ne gardant toujours aucun manuscrit car il semblait ne pas songer à une carrière d'homme de lettres, il protégea son identité, pendant ses études de médecine, en employant des pseudonymes. Le plus utilisé fut «*Antocha Tchékhoté*» (nom que lui avait donné un de ses professeurs), tandis que d'autres furent plus fantaisistes : «*Ulysse*», «*Le frère de mon frère*», «*Jeune vieillard*» ou «*L'homme sans rate*» ! Il allait d'ailleurs donner plus tard, à un jeune écrivain, ce conseil : «*Quand tu as fini d'écrire, signe. Si tu ne poursuis pas la renommée et si tu as peur des coups, utilise un pseudonyme.*»

Ses premières publications conservées jusqu'à aujourd'hui remontent à l'année 1880 lorsqu'il parvint, après quelques essais infructueux, à publier onze nouvelles humoristiques dont :

“Pismo donskogo pomechtchika Stepana Vladimirovitch N.k outchenomou sosedou Fridrikhou”

(9 mars 1880)

“Lettre d'un gentilhomme rural du Don, Stefan Vladimirovitch N., à son savant voisin, Friedrich”
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 2.

“**Kanikouliarnye raboty institoutki Nadenki N.**” (15 juin 1880), “*Devoirs de vacances de la pensionnaire Nadenka N.*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 2.

“**Papacha**” (29 juin 1880), “*Papa*” voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 3.

“**Moï loubileï**” (6 juillet 1880), “*Mon jubilé*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 3.

“Tysiatch odna strast ili strachnaïa notch” (27 juillet 1880), *“Mille et une passions”* ou *“La nuit terrible”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 3.

“Za iablatchki” (11 août 1880), *“Pour des pommes”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 3.

“Pered svadboï” (12 octobre 1880), *“Avant la noce”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 4.

En 1880, par l'intermédiaire de son frère, Nikolaï, Tchekhov se lia d'une forte amitié au peintre Issak Illitch Lévitane (1860-1900), qui ne peignait que des paysages sans personnages qui allaient l'influencer. Ils collaborèrent au magazine illustré "Moscou". Comme il était juif, il lui était interdit de vivre dans la ville, et il devait séjourner en banlieue.

En 1881, Tchekhov publia dix nouvelles, dont :

“Dvadtsat deviatoe iounia” (19 juin 1881), *“Le vingt-neuf juin”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)”

“Petrov den” (29 juin 1881), *“La Saint-Pierre”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 4.

“Cyð” (24 octobre 1881) *“Le jugement”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 5.

“Grechnik iz Toledo” (23 décembre 1881), *“Le pêcheur de Tolède”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 5.

En 1881, Tchekhov consacra des articles à la tournée en Russie de Sarah Bernhardt qui joua au "Théâtre Michel" à Saint-Petersbourg. Il manifesta son admiration : *«Chaque soupir de Sarah Bernhardt, ses larmes, ses convulsions d'agonie, son jeu tout entier, ne sont qu'une leçon parfaitement et intelligemment apprise. Une leçon, lecteur, et rien de plus ! Comme c'est une dame très intelligente, qui sait ce qui fait de l'effet et ce qui n'en fait pas, une dame d'un goût parfait, qui connaît bien le cœur humain, qui est tout ce vous voudrez, elle rend très justement toutes les métamorphoses qui se produisent, au gré du sort, dans l'âme humaine. Chacun de ses pas est un tour d'adresse profondément réfléchi, cent fois souligné.»*

En 1882, il publia trente-deux nouvelles, dont :

“Исповедь, или Оля, Женя, Зоя”, **“Ispoved ili Olia, Jenia, Zoïa”** (23 mars 1882), *“Une confession ou Olia, Génia, Zoïa”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 6.

“Zelenaïa kosa” (23 et 30 avril 1882), *“Le Cap vert”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 6.

“Svidanie khotia i sostoialos, no” (7 mai 1882), *“Le rendez-vous n'a pas eu lieu, mais...”*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 6.

"Korrespondent" (20 et 27 mai 1882), *"Un correspondant"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 7.

"Сельские эскулапы", "Selskie eskoulapy" (18 juin 1882), *"Esculapes de village"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 7.

"Propachtchee delo" (22 juin 1882), *"Une cause perdue"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 7.

"On i Ona" (23 juin 1882), *"Il et Elle"*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 8.

"Скверная история", "Skvernaïa istoria" (24 juin 1882), *"Une histoire mauvaise"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 8.

"Kotoryi iz trekh?" (13 juillet 1882), *"Lequel des trois?"*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 8.

"Iarmaka" (25 juillet 1882), *"La foire"*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 9.

"Jivoï tovar" (6, 14, 22 et 30 août 1882), *"Une denrée vivante"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 9.

"Цветы запоздалые", "Tsvety zapozdalye" (octobre 1882), *"Fleurs tardives"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 9.

"Narvalsia" (20 novembre 1882), *"Il s'est attiré des ennuis"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 10.

"Dva skandala" (16 décembre 1882), *"Deux scandales"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 10.

"Idillia - Ouvy i akh" (18 décembre 1882), *"Une idylle - hélas et hurra"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 10.

"Baron" (20 décembre 1882), *"Le baron"*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 10.

"Dobryi znakomyi" (25 décembre 1882), *"Un brave type"*,
voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 11.

"Mest" (31 décembre 1882), *"Une vengeance"*, voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 11.

En 1882, Tchékhouv acheva un premier recueil de nouvelles, "**Шалость**" ("*Farces*"), qui fut refusé par la censure d'État car, à la suite du meurtre du tsar Alexandre II, le 13 mars 1881, s'était développé un fort mouvement de réaction sociale. De ce fait, il est tenu pour perdu.

En 1883, il publia cent dix-sept nouvelles dont :

"**Krivoje zerkalo**" (5 janvier 1883), "*Le miroir déformant*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 11.

"**Dvoe v odnom**" (8 janvier 1883), "*Deux en un*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 12.

"**Dva romana, 1 Roman doktora, 2 Roman reportera**" (8 janvier 1883), "*Deux romans : 1. Le roman du docteur - 2. Le roman du reporter*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 12.

"**Radost'**" (8 janvier 1883), "*Une grande joie*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 12.

"**Исповедь**", "**Ispoved'**" (19 janvier 1883) "*Confession*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 12.

"**Edinstvennoe sredstvo**" (22 janvier 1883), "*L'unique moyen*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 13.

"**Sloutchaï iz klassikom**" (26 janvier 1883), "*Où mènent les humanités*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 13.

"**Ouchla**" (28 janvier 1883), "*Elle est partie*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 13.

"**Roman advokata**" (5 février 1883), "*Le roman d'un avocat*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 14.

"**Drama na tsiroulne**" (7 février 1883), "*Chez le barbier*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 14.

"**Jenchtchina bez predrassoudkov**" (10 février 1883), "*Une femme sans préjugés*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 14.

"**Blagodarnyi**" (12 février 1883), "*Reconnaissant*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 14.

"**Triapka**" (19 février 1883), "*Une chiffon*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 15.

"Torjestvo pobeditelei" (26 février 1883), *"Le triomphe du vainqueur"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 15.

"Oumnyi dvornik" (3 mars 1883), *"Un portier intelligent"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 15.

"Загадочная натура" (19 mars 1883), *"Une nature énigmatique"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 15.

Au mois de juin 1883, Tchekhov fut (avec son frère, Nikolaï) engagé, pour huit kopecks la ligne, par Nikolaï Leïkine, rédacteur en chef de la revue de Saint-Petersbourg, "Oskolki" ("Les éclats"), et fut chargé, de 1883 à 1885, d'une rubrique, "*Éclats de la vie moscovite*", qui se faisait l'écho des potins de la capitale deux fois par mois. Mais les histoires ne devaient pas dépasser cent lignes. Il y épingla les auteurs à succès, Markevitch notamment, dont le drame "*La fumée de la vie*" constituait à ses yeux le summum du mauvais goût, écrivant par exemple : *«Dans l'ensemble, le drame est écrit à la va-comme-je-te-pousse, et sent mauvais»*.

En dépit de telles contraintes rédactionnelles, et de la censure, il continua à écrire des nouvelles :

"Iz dnevnika pomochtchnika boukhaltera" (18 juin 1883), *"Extraits du journal d'un aide-comptable"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 16.

"Смерть чиновника", **"Smert tchinovnika"** (2 juillet 1883), *"La mort d'un fonctionnaire"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 16.

"Козел или негодяй" (23 juillet 1883), *"Un méchant garnement"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 17.

"Barynia" (30 juillet 1883), *"La dame"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 17.

"Pridanoe" (31 juillet 1883), *"Le trousseau"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 17.

"Дочь Альбиона" (13 août 1883), *"Une fille d'Albion"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 18.

"Spravka" (15 septembre 1883), *"Le renseignement"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 18.

"Осенью" (septembre 1883), *"En automne"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 18.

"Tolstyï tonkii" (1er octobre 1883), *"Le gros et le maigre"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 18.

“**Tragik**” (8 octobre 1883), “*Le tragédien*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 19.

“**V more**” (29 octobre 1883), “*En mer*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 19.

“**V Moskve na Troube**” (5 novembre 1883), “*À Moscou, sur la place Troubnaïa*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 19.

“**V potchovom otedelenii**” (5 novembre 1883), “*Le directeur des postes*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 20.

“**Клевета**” (12 novembre 1883), “*Une calomnie*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 20.

“**V rodjdestvenskouiou notch**” (22 décembre 1883), “*Dans la nuit de Noël*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 20.

En guise de bilan de l'année 1883, Tchekhov glissa dans une lettre : «*Rien de remarquable, rien de nouveau*».

En 1884, il écrivit quatre-vingt-une nouvelles, dont :

“**La décoration**” (14 janvier 1884), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 20.

“**Ванька**”, “**Vanka**” (9 février 1884), “*Vanka*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 21.

“**Le répétiteur**” (11 février 1884), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 21.

“**Певчие**”, “**Pevchie**” (25 février 1884), “*La chorale*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 21.

“**Жалобная книга**” (10 mars 1884), “*Le registre des réclamations*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 22.

“**Perpetuum mobile**” (17 mars 1884), “*Perpetuum mobile*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 22.

“**Чтение**”, “**Tchenie**” (24 mars 1884), “*La lecture*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 22.

“**La partie de cartes**” (30 mars 1884), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 22.

"**Альбом**", "**Альбом**" (5 mai 1884), "*L'album*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 23.

"**Брожение умов**"; "**Brojenie oumov**" (16 juin 1884), "*La fermentation des esprits*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 23.

"**Ekzamen na tchin**" (14 juillet 1884), "*Examen pour le rang*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 23.

"**Хирургия**" (11 août 1884), "*Chirurgie*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 24.

À l'été 1884, toujours sous le pseudonyme d'Antocha Tchékhone, Tchékhov réunit six de ses nouvelles en un recueil intitulé "**Сказки Мельпомены**" ("**Skazki Melpomeny**", "*Les contes de Melpomène*"), qui, première de ses œuvres publiée mais à compte d'auteur, se vendit mal. Toutefois, son ancien condisciple, Serguéienko, écrivit dans "*Le télégraphe de Novorossiisk*" : «C'est drôle et cela sert le cœur.»

La famille Tchékhov passa cet été dans le spacieux logement de fonction qu'avait à Voskressensk, près de Moscou (aujourd'hui Istra), Ivan, qui y était professeur. Anton allait se souvenir de cette bourgade somnolente, où les intellectuels et les officiers de la garnison marinaient dans l'ennui, la routine et le bavardage, quand il écrivit sa pièce "*Les trois soeurs*".

En septembre, après cinq ans de faculté, où il s'était montré un étudiant très moyen, besogneux mais peu assidu, Tchékhov obtint son diplôme de médecine.

Il suivit, à Saint-Pétersbourg, comme reporter, le procès de seize jours, provoqué par la faillite de la banque Rikov de la ville de Skopine, qui fut un scandale national. Il constata alors que, pour remplir une telle tâche, sa formation était insuffisante.

Cette année-là, celle de ses vingt ans, il ressentit les premiers signes de la phtisie, forme pulmonaire de la tuberculose : il subit en décembre 1884 ses premiers crachements de sang.

Il publia :

"**Nevidimye mirou slezy**" (1884), "*Des larmes invisibles du monde*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 24.

"**Хамелеон**", "**Chameleon**" (8 août 1884), "*Le caméléon*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 24

"**Iz ognia da v polytia**" (20 septembre 1884), "*Tomber de Charybde en Scylla*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 25.

"**Надлежащие меры**", "*Les mesures qui s'imposent*" (22 septembre 1884), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 25.

"**На кладбище**" (6 octobre 1884), "*Au cimetière*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 25.

"*Le masque*" (27 octobre 1884), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 26.

“*Mariage d'intérêt*” (8 novembre 1884), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 26.

“*Zadatcha*” (17 novembre 1884), “*Un problème*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 26.

“*Шведская спичка*”, “*Chvedskaïa spitchka*” (5 décembre 1884), “*L'allumette suédoise*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 26.

“*Устрицы*” (6 décembre 1884), “*Les huîtres*”, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 27.

“*Messieurs les petits-bourgeois*” (15 décembre 1884), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 27.

“*Une nuit d'épouvante*” (27 décembre 1884), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 28.

“*Mauvaise humeur*” (29 décembre 1884), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 28.

En 1884, nonobstant son enthousiasme pour les sciences naturelles, son intérêt pour l'enseignement de Darwin qu'il allait manifester dans une lettre de 1886, Tchekhov avait abandonné ses études sans avoir mené à bien son projet d'écrire une thèse sur l'histoire de la médecine en Russie. Il commença à pratiquer au dispensaire de Voskressensk et à l'hôpital de Zvenigorod, petites villes à quelques dizaines de kilomètres de Moscou. C'est bénévolement qu'il soigna des patients car peu d'entre eux pouvaient le rémunérer de façon convenable (il confia : «*Une moitié d'entre eux ne paie pas. Les autres donnent parfois cinq, parfois trois roubles par consultation.*»), et ses écrits lui rapportaient plus. Il examina aussi volontiers les nombreux parents et connaissances de la famille, ironisant à ce propos, dans une lettre à un oncle : «*J'ai beaucoup d'amis et du coup aussi beaucoup de patients*». Il participa en outre à des examens de médecine légale, et pratiqua des autopsies. Modestement, car toute ambition lui était étrangère, il allait continuer à se pencher sur les souffrances d'êtres tous égaux devant la douleur.

Il trouva, dans l'exercice de ce métier concret, évident, nécessaire, l'occasion d'observer divers milieux sociaux, d'ausculter de multiples comportements humains, tout en maintenant «*l'équilibre entre la compassion et la distance*». Mais, si cette pratique allait lui fournir beaucoup de matière pour ses nouvelles, il privilégia son activité d'écrivain.

D'ailleurs, cette année-là aussi, lui, qui commençait à avoir un certain succès comme nouvelliste, pénétra quelque peu dans le milieu littéraire, faisant la connaissance en particulier de Vladimir Guiliarovski et de Vladimir Korolenko.

Il composa une parodie de la pièce "*La fumée de la vie*" de B.M. Markevitch.

Il menait une vie équilibrée, harmonieuse, aimant son métier, étant attentif à sa famille (il ne détestait pas sermonner ses frères), intéressé par les femmes et leur plaisant, Mais grandissait un souci grave : celui de sa santé : en décembre, de nouveau, il cracha du sang, dans des crises qui allaient se produire deux ou trois fois par an, et allaient s'aggraver.

Cependant, il trouva chez des amis, à Bobkino, en grande banlieue de Moscou, un havre de paix et de bonheur où il continua de consulter et d'écrire.

En 1884-1885, il publia en feuilleton un roman de 320 pages :

"Драма на охоте", **"Drama na okhoté"**, **"Un drame à la chasse"**,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 28.

Tchékhov revint au théâtre, écrivant alors rapidement (mais en faisant ainsi ses gammes) des pièces en un acte, dont la première fut :

"На большой дороге", **"Na bolchoj dorogé"** (1885), **"Sur la grand-route"**,
voir "TCHÉKHOV - ses pièces en un acte"

Tchékhov continua cependant à écrire des nouvelles, et même énormément. Ainsi, pour la seule année 1885, il en publia cent trente-deux, dont :

"Prazdnitchnaïa povinnost" (3 janvier 1885), **"Corvées de Nouvel An"**,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 30.

"У предводительши" (9 février 1885), **"Chez la maréchale de la noblesse"**,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 30.

"Живая хронология" (23 février 1885), **"Chronologie vivante"**,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 30.

"В бане", **"V bane"** (9 mars 1885), **"Au bain"**, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 31.

"Rasgovor tcheloveka s sobakoï" (9 mars 1885), **"Conversation entre un homme et son chien"**,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 31.

"Оба лouchtche" (30 mars 1885), **"À deux, c'est mieux"**,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 31.

En avril 1885, Tchékhov put commencer à publier dans la "Peterbourgskāia gazeta" ("Le journal de Pétersbourg") :

"Poslednaïa mogikancha" (6 mai 1885), **"La dernière des Mohicanes"**, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 31.

"Verkh po lestnitse" (15 juin 1885), **"En haut de l'escalier"**,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 32.

"Intelligentnoe brevno" (23 juin 1885), **"Abruti de l'intelligentsia"**,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 32.

"Iz vospomianii idealista" (27 juin 1885), *"Extrait du journal d'un idéaliste"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 32.

En 1885, la famille Tchékhouv passa un premier été dans une maison du village de Babkino, près de Voskressensk, dans la propriété des Kisselev, amis de la famille. Elle allait y passer aussi les étés de 1886 et de 1887. Ce furent des étés de bonheur, Dans ses souvenirs, le frère d'Anton, Mikhaïl, s'est dit persuadé que la beauté des paysages des environs de Babkino, les joyeuses parties de pêche et de cueillette des champignons, ont dû être déterminants dans l'épanouissement du talent de son frère. Il y trouva en particulier plusieurs motifs pour ses œuvres à venir.
Il publia :

"Налим" (1er juillet 1885), *"La lotte"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 33.

"В аптеке", **"А аптеке"** (6 juillet 1885), *"À la pharmacie"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 33.

"Лошадиная фамилия", **"Lochadinaïa familia"**, *"Un nom de cheval"* (7 juillet 1885), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 33.

"В номерах" (15 juillet 1885), *"À l'hôtel"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 33.

"Заблудшие" (15 juillet 1885), *"Égarés"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 34.

"Егерь" (18 juillet 1885), *"Le chasseur"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 34.

"V vagone" (27 juillet 1885), *"En wagon"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 34.

"Мыслитель" (10 août 1885), *"Le penseur"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 34.

"Кон i trepetnaïa lan" (12 août 1885), *"Le cheval et la biche frémissante"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 35.

"Outoplennik" (19 août 1885), *"Le noyé"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 35.

"Le corbeau" (20 août 1885), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 35.

"Мертвое тело" (9 septembre 1885), *"Le cadavre"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 36.

"Кухарка женится" (16 septembre 1885), *"La cuisinière prend époux"*,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 36.

"Стена", "Stena" (21 septembre 1885), *"Le mur"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 36.

"Posle benefisa" (23 septembre 1885), *"Après le bénéfice"*,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 36.

"Obchtchee obra-zovanie" (30 septembre 1885), *"Instruction générale"*,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 37.

"На чужбине" (12 octobre 1885), *"En terre étrangère"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 37.

"Indeïskii petoukh" (14 octobre 1885), *"Le dindon"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 37.

"En villégiature" (15 octobre 1885), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 38.

"Kontrabas i fleïta" (28 octobre 1885), *"La contrebasse et la flûte"*,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 38.

"Ninotchka" (4 novembre 1885), *"Ninotchka"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 38.

"Пересолил" (16 novembre 1885), *"Il y est allé trop fort"*,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 39.

"Брак через 10-15 лет", "Brak tcherez 10-15 let" (18 novembre 1885),
"Le mariage pendant 10-15 ans", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 39.

"Горе" (25 novembre 1885), *"Le chagrin"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 39.

"Ну, публика !" (30 novembre 1885), *"Ah ! Les usagers !"*,
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 40.

"Триарка" (2 décembre 1885), *"La chiffe molle"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 40.

"Зеркало" (30 décembre 1885), *"Le miroir"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 40.

En décembre 1885, Tchékhouv fut invité, par Leïkine, à Saint-Pétersbourg, capitale des belles lettres. Comme il put constater qu'il bénéficiait d'une véritable reconnaissance de la part des cercles littéraires, il en vint à éprouver quelque crainte : *«Quand je ne savais pas que tous ces gens lisaient mes nouvelles, et qu'ils les jugeaient, j'écrivais en toute sérénité comme je mange des crêpes. Maintenant, quand j'écris, j'ai peur.»*

Il fit, connaissance avec, entre autres, Alekseï Sergueïevitch Souvorine (1834-1912), autodidacte sorti lui aussi du peuple, remarquable par son intelligence et sa vitalité, écrivain, publiciste, dramaturge, éditeur à la tête d'un réseau de presse qui lui rapportait une fortune considérable, comprenant en particulier la revue de tendance gouvernementale et réactionnaire, "Novoïe vrémia" ("Temps nouveaux") qui était alors l'une des plus diffusées dans cette Russie émergente pour les intellectuels, et où les publications se donnaient une mission d'éducation ; son intérêt était avant tout politique mais il publiait aussi des textes littéraires. Dirigé par Souvorine, il avait une immense portée littéraire grâce aux auteurs qui y écrivaient, même si sa force était avant tout politique. Cet homme puissant, haï et redouté, était aussi roublard, cynique, calculateur que Tchékhouv était honnête et désintéressé. Mais celui-ci affirma : *«Souvorine est la sensibilité incarnée, un homme exceptionnel. En art, il est tel un setter qui chasse la bécasse : il s'excite et s'agite avec une énergie démoniaque, obnubilé par sa passion. C'est un mauvais théoricien. Il n'a jamais fait d'études scientifiques, et ignore beaucoup de choses. Sa pureté et son intégrité sont purement animales, son indépendance de jugement aussi. Incapable de construire des théories, il a développé ce dont la nature l'a doté avec une grande générosité : son instinct, qui est devenu, chez lui, une forme supérieure de l'intelligence. Il est toujours agréable de parler avec lui. Mais, quand vous avez compris son mode de fonctionnement, et que vous vous êtes rendu compte qu'il est d'une sincérité difficile à trouver chez la majorité des gens, la discussion avec lui devient un vrai bonheur.»* Souvorine accepta de publier les nouvelles de Tchékhouv pour douze kopecks la ligne. Il allait devenir son meilleur ami, son plus fidèle et sûr soutien jusqu'à sa mort, son principal correspondant (il lui adressa ses lettres les plus révélatrices).

De retour à Moscou, Anton écrivit, à son frère, Alexandre, le 4 janvier 1886, une lettre où il lui confia : *«J'étais terriblement gêné d'avoir écrit avec tant de négligence et comme par-dessus la jambe. Si j'avais su qu'on me lisait, je n'aurais pas écrit sur commande... Je me suis dit : "Mets-toi bien cela dans la tête : on te lit."»*

Travaillant étroitement avec Souvorine, qui le convainquit de persévérer dans son art en quittant toutefois le récit humoristique et ses contraintes par trop rigides, il commença à publier des nouvelles, certaines sous son vrai nom, dans "Temps nouveaux", dont cent vingt en 1886 :

"**Тоска**", "**Toska**" (27 janvier 1886), "*Tristesse*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 41.

"**Панихида**" (15 février 1886), "*Requiem*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 41.

"**Анюта**", "**Aniouta**" (22 février 1886). voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 41.

À la suite de ces publications signées de son nom, Tchékhouv, qui se considérait comme un petit écrivain puisque, à l'encontre de Tolstoï ou Dostoïevski, qu'il admirait parce qu'ils ouvraient des horizons, faisaient la leçon au peuple, il n'avait pas de vision du monde, était persuadé qu'il n'avait rien à dire aux gens, en mars 1886, reçut une lettre du vieil écrivain D. V. Grigorovitch (1822-1899), romancier à succès, alors au faite de sa gloire, qui jouissait d'une grande autorité dans le monde littéraire russe. Elle était libellée ainsi : «Il y a à peu près un an, j'ai lu par hasard une de vos nouvelles dans la "Gazette de Pétersbourg". Je ne me souviens plus de son titre à présent. Je me rappelle seulement que j'ai été frappé par des traits d'une originalité particulière, par les qualités diverses de votre indubitable talent, par la vérité de l'analyse intérieure, par la maîtrise dans les

descriptions, par le sentiment esthétique. [...] Vous êtes, j'en suis sûr, appelé à écrire quelques œuvres admirables, réellement artistiques. Ce serait un immense péché de ne pas le faire. Vous devez respecter ce talent si rarement concédé. Cessez d'écrire trop vite. Je ne connais pas votre situation financière, mais, si elle n'est pas bonne, tant pis : mieux vaut avoir faim comme nous autrefois que de ne pas laisser à vos émotions le temps de mûrir pour donner naissance à ces œuvres accomplies qui n'ont rien de spontané, et surgissent uniquement dans les rares moments d'inspiration heureuse. Elles valent cent fois plus qu'une centaine de nouvelles éparpillées dans divers journaux. J'apprends que vous allez publier un recueil de vos nouvelles : si vous avez l'intention de le publier sous le pseudonyme "Tchékhonté", je vous implore de télégraphier à votre éditeur et de le publier sous votre nom véritable. Je suis irrité de voir quelqu'un se mésestimer au point de signer d'un pseudonyme.»

Cette lettre bouscula Tchekhov, qui accueillit cette recommandation comme on reçoit «*un ordre de quitter la ville sous vingt-quatre heures*». Ce fut une révélation pour lui qui n'avait, jusqu'ici, traité son travail littéraire qu'avec «légèreté», comme un passe-temps sans importance, ne travaillant pas plus de quelques jours sur aucune de ses nouvelles. Au-delà de l'éblouissement, de la fierté, du vertige devant les horizons qu'on lui dévoilait, même s'il fut suffisamment maître de lui pour que ces éloges ne lui fassent pas perdre la tête, il fut amené à prendre du recul sur lui-même. Le 28 mars, il répondit au grand écrivain qu'à la lecture de sa lettre il avait été «*comme frappé par le tonnerre, près des larmes, profondément ému*», ajoutant : «*Je sentais bien que j'avais du talent, mais j'avais pris l'habitude de ne pas en faire cas [...] Si j'ai un don que je dois respecter, je dois avouer devant la pureté de votre cœur que jusqu'à présent je n'en ai rien fait. Je m'en sentais pourvu, et pourtant je le considérais comme insignifiant [...] Jusqu'à ce jour je l'ai pris avec légèreté, négligence et étourderie [...]. Je mets tous mes espoirs dans l'avenir. Je n'ai que vingt-six ans. Peut-être arriverai-je à en faire quelque chose, bien que le temps passe vite.*» Il alléguait que ses tâches médicales «*l'absorbaient jusqu'aux oreilles*». Et, comme toujours, il resta sceptique à son propre endroit : «*J'ai honte pour le public qui se pâme devant les petits chiens de salon parce qu'il ne sait pas reconnaître les éléphants. Je suis convaincu que personne ne fera attention à moi quand je commencerai à travailler sérieusement.* »

Prenant alors conscience de sa vocation d'écrivain alors qu'il publiait depuis sept ans, il décida de se soustraire au travail précipité, d'entreprendre des choses sérieuses, d'abandonner l'usage des pseudonymes.

Dans l'immédiat, c'était trop tard car son deuxième recueil de nouvelles, "**Pestrye rasskazy**" ('*Récits bariolés*'), demandé par Leïkine, était déjà sous presse. Il fut apprécié par le public.

Mais, désormais, il n'allait plus écrire seulement des textes humoristiques, et se libérer des formes un peu rigides qu'ils imposaient. Il composa de plus en plus de nouvelles dans lesquelles étaient développés des thèmes très sérieux voire dramatiques, où étaient abordés parfois aussi des problèmes de société que connaissait particulièrement la province russe de cette époque, ce qui allait se confirmer dans la suite de son œuvre. Il trouva ainsi sa véritable voie, celle de l'écrivain réaliste qu'intéressent les plus brûlants problèmes de la personnalité et de la vie humaine. Et il fit preuve d'une manière très personnelle ni narrative, ni descriptive, mais plutôt impressionniste.

Peu de temps après, il fut invité à publier dans "Temps nouveaux".

Il fit encore un détour par le théâtre, en donnant une deuxième pièce en un acte :

"O vpede tabaka", "O vrede tabaka" (1886), "*Les méfaits du tabac*", voir "TCHÉKHOV - ses pièces en un acte".

Tchékhov publia d'autres nouvelles :

"Ведьма" (8 mars 1886), "*La sorcière*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 42.

"**Агафья**", "**Agafia**" (15 mars 1886), "*Agathe*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 42.

"**Кошмар**" (29 mars 1886), "*Une petite plaisanterie*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 43.

"**Святою ночью**" (13 avril 1886), "*La nuit de Pâques*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 43.

"**Роман с контрабасом**", "**Roman s kontrabason**" (7 juin 1886), "*Le roman d'une contrebasse*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 43.

"**Аптекарьша**" (21 juin 1886), "*La pharmacienne*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 44.

"**Лишние люди**" (23 juin 1886), "*Ceux qui sont de trop*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 44.

"**Пассажир 1-го класса**" (23 août 1886), "*Le voyageur de première classe*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 45.

"**Тяжелые люди**" (7 octobre 1886), "*Mauvais caractères*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 45.

"**Тина**" (20 octobre 1886), "*Le boubier*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 45.

"**Недобрая ночь**" (3 novembre 1886), "*La nuit qui précède le procès*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 46.

"**Калхас**", "**Kalkhas**" (10 novembre 1886), "*Calchas*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 47.

"**Оратор**" (29 novembre 1886), "*L'orateur*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 47.

"**Произведение искусства**" (13 décembre 1886), "*Une œuvre d'art*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 47.

"**На пути**" (25 décembre 1886), "*En chemin*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 48.

En 1886, Tchekhov soigna la mère et les trois sœurs d'une connaissance qui étaient atteintes du typhus. La mère et une des sœurs moururent. Il décida aussitôt d'abandonner la pratique médicale, et fit disparaître la plaque de médecin de sa porte. Cette année-là, il avait publié cent vingt nouvelles.

En 1887, lui qui, dans une lettre à son frère, Alexandre, du 17 janvier, indiqua : «À côté de mon épouse-médecine, j'ai aussi ma maîtresse-littérature, mais de celle-ci je ne parle pas car ceux qui vivent hors la loi périront aussi hors la loi», publia soixante-six nouvelles, dont :

"**Враги**" (10 janvier 1887), "Ennemis", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 48.

"**Нищий**" (19 janvier 1887), "Le mendiant", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 49.

"**Ванька**", "**Polinka**" (2 février 1887), "Polinka", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 49.

"**Верочка**" (21 février 1887), "Verochka", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 49.

"**Тиф**" (23 mars 1887), "Fièvre typhoïde", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 50.

En avril 1887, Tchekhov se rendit à Taganrog, Novotcherkassk et autres lieux du sud de la Russie, voyageant à travers les somptueux paysages de la steppe ukrainienne, sur le Don et la mer d'Azov. Il commenta dans une lettre : «C'est partout ici une telle Asie que je n'en crois pas mes yeux. Soixante mille habitants ne font que manger, boire et se reproduire, et ne manifestent d'intérêt pour rien d'autre.»

Il publia :

"**Происшествие**" (4 mai 1887), "Une rencontre", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 50.

"**Володя**" "**Volodia**" (1er juin 1887), "Volodia", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 50.

"**Счастье**" (6 juin 1887), "La fortune", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 51.

"**Драма**" (13 juin 1887), "Un drame", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 51.

"**Беззаконие**" (4 juillet 1887), "Le fruit du péché", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 51.

"**Зиночка**" "**Zinotchka**" (10 août 1887), "Zinotchka", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 51.

"**Свирель**" "**Svirel**" (29 août 1887), "Le pipeau", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 52.

En septembre 1887, Tchekhov raconta à P. Serguïenko : «Un jour, j'étais au théâtre de Korch. On donnait une nouvelle pièce. Alambiquée. Détestable. Pas de style, tu comprends. Pas d'idée. Moi, je me suis mis, ce qui s'appelle, à la démolir. Et Korch, en ricanant, qui me dit : "Et si au lieu de critiquer,

vous en écriviez une vous-même?" Je lui répondis : "D'accord, je vous l'écris."» Il releva le défi de ce directeur d'un théâtre renommé à Moscou : «Je suis allé me coucher. J'ai pensé à un sujet. J'ai écrit une pièce.» Il le fit en dix jours, et fut, le 19 novembre, représenté dans ce théâtre :

"Иванов"
"Ivanov"
(1887)

Drame en quatre actes

Propriétaire terrien dans un district de la Russie centrale, Ivanov non seulement croule sous les dettes, mais ne peut plus supporter sa femme, Anna, qu'il néglige bien qu'elle soit malade. Il préfère fréquenter les Lébédév, qui lui prêtent de l'argent, et dont la fille, Sacha, lui déclare son amour, ce qui n'échappe pas à Anna. Cependant, elle meurt, et il s'apprête à épouser Sacha. Pourtant, incapable de surmonter ses propres contradictions, il se suicide le jour de ses noces.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "TCHÉKHOV - "Ivanov"»

"Ivanov" obtint un vif succès, la personnalité complexe de ce représentant d'une génération perdue ayant suscité un intérêt passionné dans le public qui n'était pas habitué à des portraits psychologiques aussi fouillés.

Tchékhov publia :

"Каштанка", "Kachtanka" (25 décembre 1887), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 52.

"Рассказ госпожи NN" (25 décembre 1887), 'Le récit de Mlle X.', voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 52.

En 1887, Tchékhov publia deux recueils de nouvelles :

- **"V sumerkakh"** ("Dans le crépuscule"). Il l'avait dédié à Dmitri Grigorovitch.

- **"Nevinnye reci"** ("Innocentes paroles").

Ces nouvelles, plus longues, exploraient les angoisses quotidiennes du peuple russe, les méandres de la personne humaine.

Il devint une gloire de la Russie, fut courtoisé, aimé, adulé. Mais cet homme de vingt-sept ans, atteint par la maladie, était déjà las et déçu. En ces heures où le succès effaçait les soucis, et donnait une éclatante revanche à l'enfant battu de Taganrog, il écrivit à un ami ces sombres lignes : *«Il me semble que les gens qui craignent la mort ne sont pas logiques. Pour autant qu'il me soit possible de comprendre l'ordre des choses, la vie est uniquement faite d'horreurs, de soucis, de mesquineries, qui se chevauchent et se suivent.»*

Cette année-là, il devint membre de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques de Russie.

À la fin de l'année et au début de la suivante, adaptant sa nouvelle, "Calchas", il composa :

"Лебединая песня", "Lebedinaja pesnja" (1888), 'Le chant du cygne', voir "TCHÉKHOV - ses pièces en un acte".

Tchékhov composa aussi alors deux vaudevilles : *"Hamlet, prince danois"* et *"La force de l'hypnotisme"*.

En 1888, il publia onze nouvelles dont :

"Без заглавия" (1er janvier 1888), *"Sans titre"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 53.

"Спать хочется", **"Spat khotchetsia"** (25 janvier 1888), *"L'envie de dormir"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 53.

Alors que son frère aîné, Alexandre, qu'il ne cessa de considérer comme supérieur à lui en dons et en talent, semblait dans l'alcool et la misère, l'admiration, les encouragements, l'amitié du milieu littéraire de Saint-Pétersbourg contribuèrent à soutenir chez Anton de nouvelles audaces : répondant à une commande de la revue "Le messager du Nord", il se risqua à une longue nouvelle :

"Степь", **"Step"** (mars 1888), *"La steppe"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 54.

Dans une lettre de février 1888, Tchékhov indiqua : *"La steppe" m'a demandé tant d'énergie que je ne peux toujours pas me consacrer sérieusement à autre chose*.

En mars 1888, il séjourna à Saint-Pétersbourg chez ses éditeurs et amis, Souvorine et Léïkine.

Ce mois-là, il fut pour la première fois fait mention de lui en France dans un article paru dans "La revue indépendante" où le comte Stanislas Rzewuski voyait en lui un nouvelliste russe digne d'être comparé à Maupassant (que, justement, il appréciait beaucoup).

Il publia d'autres nouvelles :

"Огни" **"Ogni"** (mai 1888), *"Les feux"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 55.

En juin 1888, Tchékhov voyagea à travers l'Ukraine sur les traces de Gogol, passa ses vacances d'été à Soumy (près de Kharkov), rencontra Souvorine à Théodosie, au bord de la mer Noire, et, avec le fils de celui-ci, se rendit encore à Batoum, Tiflis, Bakou.

Comme *"Ivanov"* avait suscité de nombreuses et vives controverses, une véritable polémique, qu'il s'était fait reprocher par Lenski de «traiter trop dédaigneusement et la scène et les règles dramatiques», il avait alors annoncé qu'il n'écrirait plus pour le théâtre, sinon des petits levers de rideau. C'est ainsi qu'il produisit :

"Медведь", **"Medved"** (1888), *"L'ours"*, voir "TCHÉKHOV - ses pièces en un acte"

La pièce fut jouée en août 1888 avec succès.

Le 8 octobre, Tchékhov reçut, du département de littérature russe de l'Académie des Sciences, le Prix Pouchkine doté de cinq cents roubles, la plus haute récompense pour un écrivain russe.

Il publia :

"Красавицы", **"Krasavitsy"** (21 septembre 1888), *"Beautés"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 55.

"**Именины**" (1er novembre 1888), "*L'anniversaire*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 56.

Le 3 novembre, Tchékhouv assista à l'inauguration de la "Société d'art et de littérature" qu'avait créée le jeune acteur Constantin Sergueïvitch Alexéïev, dit Stanislavski, fils d'un riche industriel (forges et cotons), qui mettait sa fortune au service de sa passion pour le théâtre.
Il publia :

"**Припадок**" (novembre 1888), "*La crise*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 56.

En novembre 1888, Tchékhouv fit jouer :

"**Предложение**", "**Predlojenie**", "*La demande en mariage*",
voir "TCHÉKHOV - ses pièces en un acte"

En décembre 1888, Tchékhouv rencontra pour la première fois, chez lui, le compositeur Piotr Tchaïkovski (1840-1893) qui allait compter parmi ses proches relations, du fait de sa passion pour la musique. Plusieurs de ses nouvelles ("*Ma vie*", "*Récits d'un inconnu*", "*Ionytch*") rappellent des morceaux de Tchaïkovski. Il allait lui dédier son recueil "*Des gens moroses*". Il fit aussi le projet de rédiger pour lui un livret d'opéra, "*Bela*", d'après l'oeuvre de Lermontov "*Un héros de notre temps*", mais il n'aboutit pas, du fait de la mort prématurée de Tchaïkovski en 1893 qui laissa son opéra inachevé.

En 1888, Tchékhouv avait publié onze nouvelles et un recueil intitulé "**Rasskazy**" ("*Récits*").

Le 24 janvier 1889, il aurait, selon son ami, Ivan Bounine, fait la connaissance d'une mère de famille, Lidia Alekseïevna Avilova, qui, romancière débutante, lui aurait demandé conseil. Mais cette histoire resta si secrète que beaucoup de biographes de Tchékhouv la mirent sur le compte d'un esprit exalté.

Le 31 janvier, eut lieu, au "Théâtre Alexandrinski" de Saint-Pétersbourg, la première d'une nouvelle version d'"*Ivanov*", qui eut un grand succès.

En février, Tchékhouv rencontra l'actrice Maria Iermolova qu'il admirait depuis sa jeunesse, et il écrivit le 15 février : «*Après le déjeuner avec la star, ma tête resta pendant deux jours baignée par la lumière des étoiles*».

C'est à cette époque-là qu'il lut Dostoïevski sur lequel il porta ce jugement : «*C'est bien, mais long et impudent. Beaucoup de prétention.*» (lettre à Souvorine du 5 mars).

Il publia :

"**Пари**", "*Le pari*" (1er janvier 1889), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 57

"**Княгиня**", "**Kniaginia**" (26 mars 1889), "*La princesse*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles". page 57.

"**Трагик поневоле**", "**Tragik po nevole**" (1889), "*Le tragédien malgré lui*",
voir "TCHÉKHOV - ses pièces en un acte"

"**Татяна Репина**", "**Tatiana Repina**", (1889), voir "TCHÉKHOV - ses pièces en un acte"

En avril 1889, Tchékhov se rendit à Soumy, en Ukraine, avec son jeune frère, Nikolaï, son cher «Kolia», peintre plein de talent mais qui était alcoolique et gravement atteint d'une tuberculose foudroyante dont il ne put le sauver : il mourut le 17 juin, à l'âge de trente et un an. Ce fut pour lui un tournant : il envisagea d'abandonner la littérature pour se consacrer entièrement à la médecine ; il allait désormais écrire des œuvres plus longues, plus mélancoliques.

Ce même jour, il annonça à Souvorine que, par ennui, «*dans l'impossibilité d'écrire un roman*», il commençait à écrire une pièce de théâtre.

À l'été, la famille loua une propriété dans les environs de Soumy, et, en juin-juillet, il séjourna à Odessa et dans la station balnéaire de Yalta en Crimée. Le travail progressa alors lentement.

En octobre seulement, il acheva :

"Скучная история", "Skoutchanaïa historia" (novembre 1889), *"Une banale histoire"* ou *"Une histoire ennuyeuse"* (1983), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 58.

Tchékhov fut déçu par le mauvais accueil que la critique fit à cette nouvelle.

En octobre encore, il reçut la visite de Tchaïkovski.

Ce mois-là parut *"La sonate à Kreutzer"* de Tolstoï qu'il contesta vivement en tant qu'homme et en tant que médecin.

Il publia :

"Учитель словесности", "Outchitel slovesnosti" (28 novembre 1889) *"Le professeur de lettres"*, voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 60.

En décembre, ayant peur des secousses du train qui pouvaient provoquer une nouvelle hémorragie, Tchékhov déclina l'invitation de Souvorine qui lui demandait de venir à Saint-Petersbourg. Mais il accepta de conseiller des écrivains débutants dont l'éditeur lui faisait parvenir les oeuvres.

Cette année-là, lui, à qui, de son propre aveu, ne manquait qu'un amour malheureux, rencontra, qui venait souvent chez les Tchékhov, habitait même chez eux à la campagne, une amie de sa sœur, Lidia Stakhievna Mizinova, dite «Lika», une jeune fille de dix-neuf ans, professeuse qui voulait devenir cantatrice, et dont les contemporains vantaient la beauté tout à fait exceptionnelle, qui était enthousiaste, provocante, moderne. Ce fut le début d'une passion orageuse. D'aucuns allaient la reconnaître en Nina, le personnage de *"La mouette"*.

Ayant, en décembre, retouché sa pièce, il la rédigea définitivement en février-avril 1890. C'était :

"Лесу́й", "Lesij"

(1890)

"L'homme des bois"

Drame en quatre actes

Dans une maison de la campagne russe sont réunis le vieux professeur Sérébriaikov, tyrannique et égoïste, sa jeune et seconde épouse, Éléna, son beau-frère à l'humeur sombre, Voïnitski, intendant du domaine, sa fille, Sonia, à la fois secrètement séduite et effrayée par Khrouchtchov, «*l'homme des bois*», médecin soucieux de la préservation des forêts.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "TCHÉKHOV - "L'homme des bois"

La pièce, présentée à Moscou, subit un échec cuisant. Comme, selon le comédien, dramaturge, critique dramatique, professeur de théâtre, directeur de l'École moscovite de philharmonie" (parmi ses élèves se trouvait Meyerhold), Vladimir Ivanovitch Némirovitch-Dantchenko, elle méritait d'être retravaillée, Tchekhov reprit la même intrigue en la resserrant, supprima des personnages ou les transforma totalement, gomme toute la gaieté qui irradiait sa première version, fit disparaître l'amour, et ôta toute espérance en l'avenir. Lui qui s'était totalement mis à nu, aurait ressenti du dépit, mais, pour espérer être joué, se serait senti obligé de se renier pour prendre le contre-pied de sa véritable conception de la vie, de sa foi en l'être humain et en sa possible «révolution individuelle» qui, pourtant, semble l'avoir accompagné durant toute sa vie, contraint de transformer une comédie en drame, d'évoluer rapidement vers une mélancolie désabusée, de se livrer à un véritable détournement de son oeuvre initiale, à ce qu'on pourrait même considérer comme une trahison. Cette nouvelle pièce allait être "*Oncle Vania*", qu'il n'allait cependant publier que sept ans plus tard.

Alors que sa renommée littéraire croissait sans cesse, qu'il vivait dans la confortable «*commode*» (surnom donné à sa maison du fait de sa forme) moscovite, entouré de soins, d'affection, d'amitié, il traversa une sorte de crise morale. Il se plaignit : *«Je mène une vie mesquine à courir après les roubles et les kopecks. Il n'est rien de plus minable que la vie bourgeoise avec ses pièces de monnaie, ses conversations absurdes, ses vertus inutiles et conventionnelles. Mon âme s'est flétrie parce que je travaille pour de l'argent, et que l'argent est au centre de mes activités [...] Je n'ai aucune estime pour ce que j'écris, ce que j'écris me révolte et m'ennuie.»*

Or, comme son jeune frère, Mikhaïl, étudiait alors le droit, il découvrit la terrible réalité du monde pénitentiaire russe. S'étant abondamment documenté sur la question carcérale, et ayant sans doute en mémoire "*Souvenirs de la maison des morts*" de Dostoïevski, paru en 1861, il reprochait à la société de s'occuper du criminel jusqu'au moment de la sentence, et de l'oublier après. Il voulut savoir comment il vivait en prison, en particulier dans l'infect bagne («*katorga*») de l'île de Sakhaline, située dans l'Extrême-Orient, aux confins de l'empire des tsars, dont les détenus étaient condamnés à une mort civile dans l'exil et l'oubli.

Aussi, à la fin de 1889, lui qui était triste et découragé, qui était en mauvaise santé, mais qui était tourmenté par la souffrance humaine, par une exigence de vérité et de justice, se fit-il un devoir de conscience, en tant que médecin et qu'écrivain, de s'y rendre ; de vivre de l'intérieur, en partageant la vie des forçats, une véritable expérience de l'extrême de la douleur et de la solitude ; d'informer le monde des conditions inhumaines qui leur étaient imposées, du scandale des bagnes ; de porter un témoignage où s'uniraient le journalisme et la littérature.

Quand il annonça son départ pour l'île maudite, le dernier cercle de l'enfer russe, on crut d'abord à un faux bruit. On se demanda qu'allait faire cet écrivain célèbre et choyé, mais aussi cet homme dont l'état de santé s'était aggravé, qui souffrait d'hémorroïdes, de maux de tête, et crachait du sang, à dix mille kilomètres de Moscou, sous un climat polaire, dans ce lieu où étaient rassemblés les déçus de la terre, les bagnards russes. Il rejeta énergiquement toutes les tentatives de ses proches ou de ses amis de l'en dissuader, leur répondant : *«Je commence à devenir paresseux et il faut se discipliner»*. Dans une lettre du 9 mars 1890, il indiqua à Souvorine : *«Vous écrivez [...] que les gens n'ont que faire de Sakhaline, qu'elle n'intéresse personne. Est-ce exact? Sakhaline ne saurait être inutile et sans intérêt que pour une société qui n'y déporterait pas des milliers d'individus, et ne dépenserait pour cela des millions. Après l'Australie jadis, et Cayenne, Sakhaline est le seul endroit où il soit possible d'étudier une colonisation faite avec des criminels. Sakhaline est un lieu de souffrances intolérables comme seul l'homme peut en supporter, qu'il soit libre ou esclave [...] Je regrette de ne pas être sentimental, sinon je vous dirais qu'à des lieux comme Sakhaline nous devrions aller en pèlerinage, comme les Turcs vont à la Mecque. [...] D'après les livres que j'ai lus et que je lis, il s'avère que nous avons fait partir dans des prisons des millions de gens, que nous les y avons laissés pourrir en vain, sans raison, de façon barbare. Nous avons fait marcher ces gens enchaînés dans le froid pendant des dizaines de milliers de kilomètres. Nous les avons contaminés par la syphilis, nous les avons dépravés, nous avons augmenté le nombre des criminels [...] Nous avons*

rejeté la responsabilité de tout cela sur le dos des gardiens de prison aux nez rouges d'ivrognes. Maintenant, toute l'Europe cultivée sait quels sont les responsables : non pas les gardiens, mais chacun de nous. Mais cela ne nous concerne pas, ne nous intéresse pas. Ces fameuses années soixante n'ont rien fait pour les malades et les détenus, enfreignant par là même le commandement principal de la civilisation chrétienne. [...] Non, je vous assure, aller à Sakhaline est nécessaire et intéressant, et on ne peut que regretter que ce soit moi qui y aille et non quelqu'un d'autre, plus qualifié et plus capable d'éveiller l'intérêt de la société. [...] Je pars absolument persuadé que mon voyage ne sera d'un apport précieux ni pour la littérature, ni pour la science ; je n'ai pour cela ni assez de connaissances, ni assez de temps, ni assez de prétentions. [...] Je veux simplement écrire cent ou deux cents pages, et payer ainsi ma dette à la médecine, à l'égard de laquelle je me comporte, vous le savez, comme un vrai porc. [...] Admettons que mon voyage ne serve à rien, qu'il soit entêtement et caprice ; réfléchissez un peu et dites-moi ce que je perds en partant. [...] Même si ce voyage ne m'apporte strictement rien, se peut-il malgré tout qu'il n'y ait pas sur sa durée deux ou trois jours dont je ne me souviens toute ma vie avec enthousiasme ou amertume? Peut-être serai-je incapable d'écrire une ligne, et pourtant ce voyage ne perd à mes yeux rien de son parfum [...] Je ne suis pas encore parti, mais, grâce aux livres qu'il m'a fallu lire, j'ai appris bien des choses que tout le monde devrait savoir, sous peine du fouet, et que j'étais assez rustre pour ignorer auparavant.»

En janvier 1890, il se rendit à Saint-Pétersbourg pour obtenir une demande d'autorisation, et pour se livrer assidûment à d'autres lectures documentaires scientifiques sur Sakhaline. Si conseils et recommandations ne lui manquèrent pas, il n'obtint pas de papiers officiels, et il lui fallut partir «*armé de son seul passeport*», en ayant mesuré les difficultés et les dangers de ce long et périlleux voyage de quatre mille cinq cents «*verstes*», qu'il prévit devoir durer six mois, auquel il se prépara «*comme s'il allait à la guerre*», confiant à quelques proches ses dernières volontés en cas de malheur.

Le voyage à Sakhaline

Le 19 avril 1890, à Moscou, Tchékhouv quitta Lika («*cette fille merveilleuse qui me fait fuir à Sakhaline. [...] Elle ne me rendra pas heureux, elle est tellement belle !*»), fit ses adieux à ses parents et amis sur le quai de la gare. Le train le mena à Iaroslavl où, dans la pluie et le froid glacial, il prit un bateau à vapeur, d'abord sur la Volga jusqu'à Kazan, puis sur la Kama jusqu'à Perm, où il se plaignit : «*J'ai l'impression d'avoir mis deux ans et demi pour parvenir à Perm*». De là, un train le mena à Ekaterinbourg, où il dut «*remettre en état [sa] petite personne, victime de la toux et des hémorroïdes*», subir de nombreux crachements de sang, qui, confia-t-il, «*faisaient naître en moi de sombres pensées*». Par le train encore, il arriva à Tioumen. Ensuite, dans des voitures à cheval découvertes, il fit un exténuant voyage sur des routes très peu carrossables ou d'exécrables pistes (le fameux «*trakt*» sibérien qu'il considéra comme «*la plus grande et apparemment la plus affreuse route du monde*») rendues dangereuses par le gel ou bien par endroits interrompues par les inondations de printemps, où «*la seule chose qui rappelle une présence humaine, ce sont les fils télégraphiques qui hululent dans le vent et les poteaux rayés marquant les verstes*». Il subit donc la boue, la torture des cahots, mais aussi les nuées de moustiques, les auberges grouillantes de punaises. Il supporta la faim, le manque de sommeil. Il connut plein d'imprévus et de mésaventures (peu s'en fallut qu'il ne perdît la vie dans un terrible accident), des rencontres dangereuses, raconta qu'on parlait de vagabonds qui égorgeaient parfois «*une misérable vieille pour lui prendre sa jupe et s'en faire des chaussettes*» ! Mais, si la route était difficile, il s'y fit : «*Voici plus de deux semaines que je galope sans m'arrêter, ne pensant qu'à cela, ne vivant que pour cela. [...] Je suis tellement habitué que j'ai l'impression d'avoir passé toute ma vie à galoper, et à lutter contre une route boueuse. Quand il ne pleut pas, quand il n'y a pas d'ornières sur la route, je trouve cela bizarre, et presque insipide. Dieu que je suis sale, et quelle tête patibulaire j'ai !*»

Il traversa ainsi la Sibérie, notant que, dans ce rude pays, on n'enlève pas ses moufles pendant neuf mois, qu'à l'étape, on grimpeait sur un escabeau pour se jeter sur le lit et son «*monceau de couettes et d'oreillers à taie rouge*» ; qu'on ne chantait guère ; qu'on ne jouait pas de l'accordéon ; qu'il n'y avait ni peintres ni musiciens. Mais il affirma que, «*sans le froid qui la prive d'été et sans les fonctionnaires qui corrompent les paysans et les déportés*» (anciens condamnés obligés d'y demeurer alors que

certains, instruits, avaient du mal à s'insérer dans ce milieu), elle serait «*la région la plus riche et la plus heureuse qui soit.*» Il admira les êtres libres, pauvres mais résignés, qui y vivaient dans des habitations éloignées les unes des autres. Il vit aussi, sur la route, des forçats marchant vers le bagne en faisant tinter leurs fers, et qui, une fois arrivés à destination, avaient «*conscience que tout espoir d'un sort meilleur leur est impossible.*»

Il fut à Tomsk le 15 mai, à Irkoutsk le 4 juin, traversa le lac Baïkal. Il arriva à Tchita le 17, à Sretensk le 20. Il gagna alors le fleuve Amour, dont la rive droite est chinoise, et dont la périlleuse descente lui fit connaître bien des mésaventures (naufrage où il faillit se noyer, attentes, promiscuité sur les ponts...), sans toutefois il en garde de ressentiment, car il écrivit : «*L'Amour est une région bien intéressante. Originale en diable. Elle grouille d'une vie dont on n'a même pas idée en Europe. Cela me fait penser aux récits sur la vie américaine. Les rives sont si sauvages, si pittoresques et luxuriantes qu'on aurait envie d'y vivre jusqu'à la fin de ses jours.*»

Il passa à Blagovechtchensk, puis à Khabarovsk, atteignit l'estuaire au port de Nikolaïevsk, sur la mer d'Okhostsk, où il s'embarqua pour l'île de Sakhaline, qu'il qualifia de «*bout du monde*», et où il arriva enfin le 11 juillet. Ce voyage pénible avait donc duré presque trois mois.

Il allait passer sur l'île «*trois mois et deux jours*», de juillet à octobre 1890. Il confia plus tard : «*Tant que je vivais à Sakhaline, je ne ressentais dans mes entrailles qu'une sorte d'amertume, comme on en ressent quand on a mangé du beurre rance ; par contre maintenant Sakhaline m'apparaît comme un véritable enfer.*» De cet enfer, il voulut tout voir. Le gouverneur général de la région de l'Amour, A. N. Korf, lui permit de visiter les principales régions de peuplement de l'île, l'ensemble des prisons, établissements et autres installations du dispositif pénitentiaire, à la seule condition qu'il n'ait aucun contact avec des prisonniers politiques (qui étaient la majorité des détenus).

Dans une lettre à Souvorine du 11 septembre 1890, il mentionna : «*Pendant deux mois, j'ai travaillé intensément, sans ménager mes forces ; au cours du troisième mois, j'ai commencé à être rongé par l'amertume dont je viens de parler, par l'ennui. [...] Je ne sais quel parti j'en tirerai, mais j'ai fait énormément de choses. Il y aurait là de quoi écrire trois thèses. Je me levais tous les jours à cinq heures du matin, je me couchais tard, et chaque jour la pensée de tout ce que je n'avais pas encore fait, me mettait dans un état de tension extrême. [...] À propos, j'ai eu la patience, de recenser toute la population de Sakhaline. J'ai fait le tour de tous les villages, je suis entré dans chaque isba, j'ai parlé à chacun ; [...] il n'y a pas un seul bagnard ou un seul colon à Sakhaline qui ne se soit entretenu avec moi.*»

En effet, il vit les bagnards et, parmi eux, bravant l'interdiction, les condamnés politiques, s'entretint avec eux, leur apporta un certain réconfort, assistant même à une scène de châtement par le fouet, qui le bouleversa : «*Lorsque le fouet a sifflé et qu'il s'est abattu sur le condamné, quelque chose en moi s'est déchiré en morceaux et a gémi de mille voix*». Il vit aussi les gardes-chiourmes et les fonctionnaires. Il vit encore les hommes «libres», pour la plupart des malheureux assignés à résidence, et condamnés à une existence végétative, des femmes prostituées, d'innombrables bâtards. Mais il ne s'intéressa pas aux autochtones : Nivkhes, Aïnous et Oroks. Des Blancs, il estima le nombre à 10 00027, et, le médecin se faisant sociologue, il rédigea autant de fiches individuelles (encore inédites), riches de renseignements de tous ordres, sur la base d'un questionnaire en treize points qu'il avait établi. De plus, chaque fois qu'il le put, il donna des consultations aux malades, soigna, soulagea, guérit... Il trouva même le temps d'écrire des nouvelles et une pièce. Il envoya de nombreuses lettres (en 1994, on publia «*L'Amour est une région bien intéressante, correspondance et notes de Sibérie*») et de minutieux comptes rendus à «Temps nouveaux» où il faisait le constat effrayant de la déchéance physique, intellectuelle, d'une société ruinée par les maladies, la prostitution, l'alcoolisme ; où il espérait améliorer le sort de ces rebuts de la société russe.

Il allait ne jamais se remettre de ce séjour. Mais, comme s'il avait refusé de puiser dans cette terrible expérience des sujets littéraires, il n'allait consacrer que peu de pages de ses oeuvres de fiction à la description du bagne : on en trouve dans les nouvelles «*La garce*» (1891), «*En déportation*» (1892), «*Un meurtre*» (1895). Ce voyage ne lui inspira pas non plus de récits exotiques (seulement dans sa nouvelle «*Goussiov*» [1890]). Pourtant, il avoua un jour que toute son oeuvre avait été, depuis ce voyage, «*ensakhainée*».

Il reste que "Temps nouveaux" avaient publié de juin à août 1890 ses "*Notes de Sibérie*", impressions de voyage vivantes et précises, qu'il allait réunir en un volume, et "La pensée russe" allait présenter en 1893 et 1894 la majeure partie de "*L'île de Sakhaline*", ouvrage qui parut en édition séparée et complétée en 1894. Le voyage suscita un écho admiratif de la critique progressiste des années 90.

Le 13 octobre, Tchekhov commença son voyage de retour, embarquant sur le "Pétersbourg" qui longea d'abord la côte russe («*C'est une misère à hurler !*») jusqu'à Vladivostok, puis atteignit le Japon (où nous savons qu'il passa par un bordel), Hong-Kong, Singapour, l'océan Indien, Ceylan (où il fut enthousiasmé : «*Ici, au paradis, j'ai parcouru des centaines de lieues en chemin de fer, et je me revois sous les palmeraies, et entouré de femmes de bronze. Quand j'aurai des enfants, je leur dirai avec orgueil : Fils de chien, dans cette putain de vie, je me suis tapé une Hindoue aux yeux noirs, et tu sais où? Dans un bois de cocotiers par une nuit de pleine lune !*» [lettre à Souvorine du 9 décembre 1890]) ; où il acheta trois mangoustes qui allaient l'accompagner jusqu'à Moscou où, faute de cobras à leur mettre sous la dent, il dut les confier au zoo, où il allait leur rendre fréquemment visite, ce qui permit à son frère, Alexandre, d'écrire à ce réfractaire au mariage : «*Tout ce qui te restera, ce sera d'aller au zoo parler avec ta mangouste des joies du célibat.*» !), le canal de Suez, la Méditerranée, Istanbul, la mer Noire et Odessa. Il rentra à Moscou au début de décembre 1890. Il se déclara «*content d'avoir accroché dans [sa] garde-robe ce vêtement de forçat*».

Au cours de son voyage, il avait écrit :

"*Свадьба*", "*Svad'ba*" (1890), "*La noce*", voir "[TCHÉKHOV - ses pièces en un acte](#)".

En 1890, Tchekhov fit paraître un recueil de nouvelles intitulé "*Kmurye ljudi*" ("*Des gens moroses*") qu'il dédia à Tchaïkovski.
Cette année-là, il publia deux nouvelles dont :

"*Гусев*", "*Gusev*", "*Goussiov*" (25 décembre 1890), voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 60.

"Из Сибири"
(1890)
"*Notes de Sibérie*"

Recueil de lettres et d'articles

Tchekhov décrit de façon détaillée son voyage à travers la Sibérie, louant la beauté des paysages ainsi que l'esprit de liberté des habitants, leur pauvreté et leur arriération. Il conclut : «*J'ai vu et vécu tant de choses ; et tout fut extrêmement intéressant et nouveau pour moi, non pas du point de vue de l'écrivain, mais du point de vue de l'homme tout simplement.*»

Commentaire

Comme on trouve à la fois les articles parus dans "Temps nouveaux" et des lettres écrites pour différents destinataires, les mêmes moments sont évoqués plusieurs fois, ce qui ne fait cependant qu'accentuer leur caractère fort, voire tragique. Il y a bien sûr dans ce recueil un aspect historique qui intéresse les lecteurs passionnés par ces lieux et cette époque. Il y a aussi un intérêt littéraire, ces textes étant parfaitement écrits, documentés, vivants, présentant de magnifiques descriptions de paysages ou de situations dantesques, ainsi que de l'humour.
Le recueil fut réédité en français sous le titre "*L'Amour est une région bien intéressante*".

En 2013, à Montréal, ce texte fut transposé dans le spectacle de Denyse Noreau et Nina Lauren intitulé "*Le voyage de Tchekhov à Sakhaline*". Aux comédiens, elles préférèrent des marionnettes, utilisant un «castelet électronique», la représentation ayant lieu sur une sorte de damier de quatre pieds sur quatre pieds, entièrement robotisé et modulable, les changements de décor se faisant très rapidement, avec fluidité.

"*Юбилей*", "*Jubilej*", (1891), "*Le jubilé*", voir "TCHÉKHOV - ses pièces en un acte"

En 1890, Tchekhov commença une pièce, "*La nuit avant le jugement*", qu'il allait laisser inachevée. En janvier 1891, il reçut, du jeune écrivain Ivan Alekseïvitich Bounine (1870-1953), une lettre où il lui déclarait : «Vous êtes mon auteur préféré parmi les écrivains contemporains.» En février, il fit envoyer aux bibliothèques scolaires de Sakhaline des milliers de livres dont il avait organisé la collecte, payés en partie par les éditeurs, en partie par lui-même. En mars et avril, il fit, avec Souvorine, son premier voyage en Europe centrale et occidentale. Ils visitèrent notamment Vienne, puis des villes italiennes qui le charmèrent par leur beauté : Venise, Florence, Rome, Naples. Puis ils se rendirent à Nice, où, à la pension russe située rue Gounod, ils séjournèrent parmi une quarantaine de leurs compatriotes qui soignaient leurs bronches et leur mélancolie. La cuisinière, qui était russe, préparait d'abondants repas mi-russes, mi-français, où le «bortch» voisinait avec le bifteck-pommes frites. Le temps ensoleillé, les fleurs, les palmiers, la mer paisible et bleue, tout l'incitait à la paresse. Il déambulait longuement sur la Promenade des Anglais, s'asseyait à la terrasse d'un café, lisait les journaux, écoutait les orchestres en plein air, et s'efforçait de ne penser à rien. Souvorine mentionna dans son "*Journal*" : «À l'étranger, ce qui intéressait Tchekhov plus que tout, c'étaient les cimetières et les cirques, dont les clowns qui sont de vrais comédiens.» Au casino de Monte-Carlo, il prit plaisir à perdre de l'argent après en avoir tellement manqué. Puis ils vinrent à Paris où il fréquenta les cabarets, les peintres (de son ton ironique habituel, il porta ce jugement : «*Les peintres russes sont beaucoup plus sérieux que les Français. En comparaison des laborieux peintres de paysages, que j'ai vus hier, Lévitane est un roi.*»), participa à la manifestation du 1er Mai qui dégénéra, et au cours de laquelle il fut malmené par les forces de l'ordre. Dès qu'il revint en Russie, fin avril, il fut de nouveau en proie à une «*mauvaise grippe*», toussait, maigrissait, «*ressemblait à un noyé*». Surtout, il était surmené : d'une part, entraîné dans les activités sociales car, sa notoriété grandissant, il était assiégé par les amis, les admirateurs, les curieux, et Moscou devenait invivable pour lui ; d'autre part, s'activant bénévolement, se dépensant sans compter, il participait à la récolte de fonds pour les victimes de la famine dans les régions de Nijni-Novgorod et de Voronej, veillait à la répartition de cette aide, soignait les victimes d'une épidémie de choléra, reprochait alors aux partis de gauche de mettre en question le régime politique au lieu d'apporter seulement leur contribution bénévole au travail des hôpitaux. En 1891, Tchekhov publia cinq nouvelles dont :

"*Бобы*", "*Baby*" (25 juin 1891), "*La garce*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 61.

L'été 1891 fut passé par la famille Tchekhov dans une de leurs propriétés délaissées, près d'Aleksine au bord du fleuve Oka, en Russie centrale, où il continua à travailler sur le livre qu'il consacra à son voyage à l'île de Sakhaline. Il indiqua régulièrement dans des lettres la difficulté qu'il avait à écrire ce livre, qui nécessitait le recours à de nombreux ouvrages scientifiques et statistiques. En novembre 1891, il souffrit de crises de toux et d'autres symptômes de refroidissement, qui ne lui laissaient aucun répit. Il écrivit avec une difficulté qui le fit douter de son métier d'écrivain :

"*Дуэль*", "*Duel*" (décembre 1891), "*Le duel*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 61.

En 1891, Tchékhouv avait commencé à tenir des «*carnets*» («*dnevnik*»).
En janvier 1892, il voyagea dans la région de Nijni-Novgorod, qui était touchée par la famine.
Cette année-là, il publia seize nouvelles dont :

"*Попрыгунья*", "*Poprygounia*" (janvier 1892), "*La cigale*" ou "*La sauteuse*",
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 62.

"*Жена*", "*Jena*" (janvier 1892), "*Ma femme*" (1970), voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 63.

En février, Tchékhouv voyagea dans la région de Voronège, pour organiser la lutte contre la famine.
Le même mois, la nécessité croissante de se retirer à la campagne, loin du microcosme assommant de Moscou, d'avoir une résidence d'été stable, dans laquelle il puisse travailler tranquillement, le décida à acquérir, pour lui et sa famille, une vaste propriété, nommée Mélikhovo près du village de Lopasnja dans le district de Serpoukhov, à une vingtaine de «*verstes*» au sud de Moscou. Autour d'une «*datcha*», une grande maison basse, isolée et pleine de poésie mais dans un état d'abandon, s'étendait un domaine à moitié boisé, avec deux étangs et une cerisaie. Comme il aimait la nature, qu'il était ébloui par la renaissance du printemps, quand il pouvait se promener longuement, ses yeux perdaient leur tristesse habituelle, son regard devenait clair et serein. Au fond de la propriété, il fit construire un minuscule pavillon de bois, qu'il surnomma «*le four*», où, sur le bureau, il plaça la photo de Tchaïkovski, au mur, des tableaux de son frère, Nikolaï, et de son ami, Lévitane. Il allait pouvoir y écrire en paix plusieurs de ses plus belles oeuvres.

En mars, la famille (le père, la mère, Macha et Mikhaïl) quitta son appartement de Moscou pour s'y installer. Miracle d'indulgence filiale, il confia l'administration du domaine à ce père brutal qui, certes, s'était calmé, qu'il n'aimait pas mais qu'il soutint continuellement.

Allaient venir à Mélikhovo un nombre considérable d'invités, dont Lévitane qui s'inspira des lieux pour plusieurs de ses tableaux. Mais, pendant les longues veillées fort peuplées, il arrivait à Tchékhouv de s'éloigner discrètement une demi-heure, puis de revenir content, déclarant : «*Je viens d'écrire pour soixante kopecks*». Et il allait se plaindre à Souvorine : «*Je suis épuisé. Des visites et toujours des visites ! Ma propriété se trouve juste sur la grand-route de Kachira, et tout intellectuel de passage se croit tenu de s'arrêter chez moi, de se réchauffer un peu, parfois même de rester passer la nuit. À eux seuls, les médecins sont légion.*» (lettre du 8 décembre 1892).

Pourtant, loin de «*prendre l'année de repos nécessaire*», il occupa des fonctions bénévoles au «*zemstvo*» de l'endroit (administration locale, dont les membres étaient élus au suffrage censitaire, par les nobles, les riches artisans et commerçants, et bénéficiant d'une certaine autonomie pour les écoles et la médecine), participa au recensement de la population, à la surveillance des bibliothèques publiques, s'employa à améliorer la vie des paysans par un don de dix mille roubles pour la construction de routes, d'écoles (il avait dessiné lui-même les plans de celle de Mélikhovo), de dispensaires et d'une caserne de pompiers, par la coordination de mesures sanitaires prophylactiques, par les soins qu'il prodigua à une population pauvre et décimée par les maladies (choléra, typhus, diphtérie, scarlatine) et par la famine, par l'organisation dans sa propriété, avec son habituelle efficacité, d'un dispensaire volant s'occupant de vingt-cinq villages, quatre usines et un monastère. De plus, il envoya plusieurs importantes dotations de livres à la bibliothèque de sa vie natale, Taganrog, eux aussi payés en partie par les éditeurs, en partie par lui-même. Enfin, il fut amené à faire entre Mélikhovo et Moscou un va-et-vient continu et épuisant.

Et il reste que, malgré le climat de tendresse et d'adulation qui l'entourait, il n'était pas heureux car toujours souffrant, toujours las, souvent fatigué de la compagnie de ses parents, au point de rêver de devenir au plus vite «*un petit vieillard chauve, assis derrière un grand bureau dans un confortable cabinet de travail*».

Cette année-là, il rédigea une notice biographique où il indiqua : «*Mon curriculum vitae, si l'on peut dire, vous est connu dans ses traits principaux. La médecine est ma femme légitime, la littérature, ma maîtresse. Toutes deux bien sûr, se font mutuellement tort, mais pas assez pour s'exclure mutuellement. Je suis sorti de l'université (de Moscou) en 1884. J'ai reçu le prix Pouchkine en 1888. En 1890, je suis allé à Sakhaline, et je veux à ce sujet publier tout un livre. Voici tous mes états de service. Encore un mot pourtant : en 1891, j'ai voyagé en Europe. Je suis célibataire, point riche et je vis uniquement de l'argent que je gagne. Plus je vieillis, moins je travaille, et de façon plus indolente. Je commence à sentir l'approche de la vieillesse. Ma santé n'est pas merveilleuse. J'aimerais recevoir une pension. J'exerce la médecine au point que je vais faire des autopsies médico-légales cet été, chose que je n'ai pas faite depuis deux ou trois ans. Parmi les écrivains, je préfère Tolstoï.*»

Le 16 août, il écrivit à Souvorine ; «*Je n'ai plus le temps de penser à la littérature, je n'écris rien [...] Le matin, je reçois des malades ; l'après-midi, je vais en tournée.*» Et il mit fin à sa collaboration avec "Temps nouveaux".

Pourtant, il fit paraître :

"После театра" (7 avril 1892), 'Après le théâtre', voir "**TCHÉKHOV - ses nouvelles**", page 63.

"В ссылке", "**V ssylke**" (mai 1892), "En déportation", voir "**TCHÉKHOV - ses nouvelles**", page 64.

"Соседи", "**Sosedī**" (mi-juillet 1892), "Les voisins", voir "**TCHÉKHOV - ses nouvelles**", page 64.

Au cours de l'été 1892, Tchekhov reçut, à Mélikhovo, la visite du Français Jules Legras qui allait en parler dans son ouvrage, "Au pays russe" (1895).

Il publia :

"Палата № 6", "**Palata no 6**" (novembre 1892), "La salle 6", voir "**TCHÉKHOV - ses nouvelles**", page 64.

"Страх", "**Strakh**" (25 décembre 1892), "La peur", voir "**TCHÉKHOV - ses nouvelles**", page 66.

Le 12 janvier 1893, Tchekhov organisa un repas réunissant tous les écrivains de Saint-Pétersbourg. Il visita l'atelier du peintre Ilia Iefimovitch Répine.

Cette année-là, la belle «Lika» Mizinova fit de fréquents séjours à Mélikhovo. Un sentiment réciproque naquit entre elle et Tchekhov qui, cependant, ne se décida pas à lier sa vie à la sienne ; il lui écrivit : «*Mon amour n'est pas le soleil et il ne fait pas le printemps, ni pour moi ni pour l'oiseau que j'aime. Lika, ce n'est pas toi que j'aime si ardemment, mais en toi mes souffrances passées et ma jeunesse perdue.*» Dès l'année suivante, il allait lui adresser des lettres aigres-douces très caractéristiques de sa conduite avec les femmes, tandis qu'elle, pendant des années, allait exprimer, dans ses lettres, son amour malheureux. Cette liaison déplut à Lévitane qui s'intéressait lui aussi à cette femme, et qui interrompit ses relations amicales avec Tchekhov pendant quelques années. Cette aventure inspira au réalisateur Sergueï Ioutkevitch, le film "Sioujet dlia niebolchevo raskaza" ("Lika, le grand amour de Tchekhov"), sorti en 1969.

L'amitié de Souvorine résista à une polémique opposant la revue "Temps nouveaux" à "La pensée russe" où Tchekhov publiait désormais ses nouvelles.

En août, reprirent le choléra et l'activité médicale de Tchekhov.

Cependant, il fit trois nouvelles dont :

"Рассказ неизвестного человека", "Rasskaz neizvestnogo celoveka", (octobre 1893), "Récit d'un inconnu",
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 66.

"Володя большой и Володя маленький", "Volodia bolchoï i volodia malenkii" (décembre 1893), "Vladimir le grand et Vladimir le petit", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 68.

En décembre 1893, Tchekhov confia à l'écrivain I. Iassinski : «*Je suis extrêmement intéressé par toutes les déviations de ce qu'on appelle l'âme. Si je n'étais pas devenu écrivain, j'aurais sûrement été psychiatre.* » Et, en effet, il étudiait des ouvrages de psychiatrie.

En 1894, Tchekhov publia un recueil intitulé "*Nouvelles et récits*", ainsi que neuf nouvelles dont :

"Чёрный монах", "Cernyj monah" (janvier 1894), "Le moine noir",
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 68.

"Бабье царство", "Babie tsarstvo" (janvier 1894), "Un royaume de femmes",
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 69.

"Скрипка Ротшильда", "Skripka Rotshilda" (1894), "Le violon de Rothschild",
voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 70.

"Студент" (avril 1894), "L'étudiant", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 71.

Tchekhov publia également :

"Остров Сахалин", "Ostrov Sahalin"

(1894)

"L'île de Sakhaline"

Rapport de 500 pages

Fruit du séjour de Tchekhov sur cette île, l'ouvrage, qui mêle observations scientifiques, compilations, croquis, réflexions, récits de témoins, est une entreprise encyclopédique mettant à contribution plusieurs sciences humaines (sociologie, géographie, droit, démographie, médecine, agronomie), longuement et soigneusement travaillée.

Il nous présente Ouliana «*laquelle tua, il y a fort longtemps, son enfant, et l'enfouit en terre. Devant le tribunal, elle déclara qu'elle ne l'avait pas tué mais enterré vivant, espérant ainsi augmenter ses chances d'acquittement. Elle a été condamnée à vingt ans. Elle m'a raconté son histoire en pleurant à*

chaudes larmes. Après, elle s'est essuyé les yeux, et m'a demandé : "Vous ne voulez pas m'acheler un peu de choucroute?"».

Ce monde est pour lui le monde de la parole impossible, dérisoire ou résiduelle, même pas confisquée. Ses bagnards ne parlent que rarement, et ne disent presque rien. Une exception : le récit d'Iégor, l'inlassable travailleur, qui, en réponse à une question sur son crime, narre, naïvement mais précisément, son histoire : le «crime» (dans une rixe où il n'a pris aucune part) mais aussi, par le menu, ses tribulations de bagnard. L'erreur judiciaire, dans la déréliction totale de ce monde, devient un détail que l'auteur-narrateur escamote lui-même impitoyablement : *«Presque toujours, leur crime manque totalement d'intérêt, il est banal, tout au moins vu du dehors, et si j'ai reproduit ci-dessus le "Récit d'Iégor", c'est volontairement : pour que le lecteur puisse juger de ce que le contenu des certaines d'histoires, d'autobiographies et d'anecdotes que m'ont racontées des détenus et les familiers du bagne avait d'incolore et d'indigent.»*

Il montre qu'univers de pure souffrance, au-delà du langage, Sakhaline était une totale profanation de la vie, la dissolution de l'horreur dans le quotidien. Il a cette certitude : *«C'est nous tous qui sommes coupables»*.

Cette expérience, ou plutôt cette épreuve, le confirme dans ses devoirs envers la vie et la société : *«J'ai maintenant fermement compris avec mon cerveau, avec mon âme qui a tant souffert que la destination de l'homme ou bien n'existe pas du tout, ou bien n'existe que dans une seule chose : dans un amour plein d'abnégation pour son prochain.»*

Commentaire

Ce témoignage sur ce qui est qualifié de *«véritable enfer»*, cette dénonciation de l'abaissement, de l'avilissement, du mépris de la personne humaine, ce récit terrifiant parce que dénué de pathétique, d'une rigoureuse objectivité, qu'on peut considérer comme le premier exemple de littérature concentrationnaire, est un objet à la fois scientifique et littéraire. En effet :

- d'une part, Tchekhov porta un diagnostic basé sur des faits scrupuleusement observés, et émit un pronostic en des termes mesurés, précis, avec la sécheresse d'un procès-verbal, d'un exposé clinique ;

- d'autre part, même s'il prétendit *«qu'il n'a rien à voir avec les belles-lettres»*, le livre en est un de voyageur, de reporter et d'écrivain, une oeuvre dans la lignée des *"Souvenirs de la maison des morts"* de Dostoïevski, tour à tour impassible, sarcastique, lyrique, ironique. On en retient surtout l'inimitable ton de Tchekhov qui, excellent dans la sympathie froide et délicate, l'*«understatement»* et l'horreur tranquille, traduit mieux que tout autre le macabre *«ennui»* (mot étonnant qui revient souvent sous sa plume) qui règne sur le bagne.

il décrit son expérience d'une façon bouleversante, avec mélancolie, lassitude et un humanitarisme puissant, le voyage s'étant transformé pour lui en une sorte de quête initiatique (sur la rive du fleuve Amour, il eut l'ultime souhait de rester immobile et de *«simplement rêver»*).

Son *«C'est nous tous qui sommes coupables»* faisait en quelque sorte écho au *«Chacun de nous est coupable devant tous pour tous et pour tout»* de Dostoïevski dans *"Les frères Karamazov"* (1880).

On peut aussi comparer cet ouvrage à *"Au bagne"* (1923), reportage du journaliste français Albert Londres sur celui de Cayenne, qui eut pour conséquence de le faire fermer.

Dès sa publication, *"L'île de Sakhaline"* fit sensation dans l'empire russe, si bien qu'il fut à l'origine d'une commission d'enquête menée sur le champ par le ministère de la justice pour faire la lumière sur les exactions qui y étaient commises. En conséquence, le système des châtiments corporels que Tchekhov avait décrit fut abrogé, la condition des détenus fut quelque peu adoucie, et fut établi un plan de construction d'écoles, de pouponnières et d'asiles. Rien ne subsiste aujourd'hui du bagne de Sakhaline. Mais les touristes peuvent aller vers Magadan, faire le grand tour des goulags,

Le 24 juin 1894, on élit Tchekhov pour trois ans porte-parole du «zemstvo» de Serpoukhov. Souvorine passant par une dépression, il l'aida à l'adoucir en faisant avec lui le tour des cimetières de Moscou, leur promenade préférée.

Dans une lettre, il lui indiqua qu'il s'était détaché de ce qu'il y avait d'idéaliste et de passéiste chez Tolstoï.

Son hémoptysie s'aggravait, et il éprouvait des malaises, lui racontant, dans une autre lettre (du 21 avril 1894) : *«L'autre jour, j'ai failli tomber et j'ai cru pendant une minute que j'allais mourir. Je marchais le long de l'avenue avec le prince, notre voisin, et je parlais, quand, brusquement, il m'a semblé que quelque chose se brisait dans ma poitrine, et tout à la fois, j'éprouvais un sentiment de chaleur et d'étouffement, mes oreilles tintaient, je me rappelais que j'avais eu des palpitations et pensais : cela devrait signifier quelque chose. Je me dirigeai rapidement vers la véranda où il y avait des visiteurs, et l'idée me vint qu'il serait bizarre de tomber là et de mourir devant des étrangers.»*, lui confiant : *«Une sorte de pressentiment me pousse à me hâter. Mais peut-être qu'il n'en est rien, simplement le regret de voir ma vie s'écouler, si monotone, si banale...»*

De nouveau, il lui fallut s'enfuir : il fit de petits voyages en Russie (vers Yalta, Odessa, Taganrog, sur la Volga), puis, en septembre-octobre, à l'étranger (Trieste, Fiume, Venise, Milan, Gênes, Nice, Paris, Berlin). Il éprouvait une préférence pour Nice où les Russes étaient comme chez eux. Il avait beau ne pas apprécier la compagnie de ses compatriotes, il se consolait avec celle de nombreuses jeunes femmes, russes ou françaises. Le climat de la Côte d'Azur lui réussissant, il se porta mieux.

Il manqua un rendez-vous avec «Lika» Mizinova qui, par dépit, avait vécu une liaison avec un de ses meilleurs amis, le romancier Ignati Potapenko, dont elle attendait un enfant, mais qui était marié et au bord du suicide. C'était un drame dont Tchekhov allait faire une comédie, car cela eut lieu trois ans avant que ne soit écrite la pièce *"La mouette"*, où elle put inspirer le personnage de Nina.

Fit alors de fréquentes visites à Mélikhovo la poétesse Tatiana Chtchepkina-Koupernik.

En janvier 1895, il se réconcilia avec Lévitane, qui lui rendit alors souvent visite. Il découvrit ses dernières toiles, et commenta : *«Il ne peint plus avec jeunesse, mais avec brio. Les femmes l'ont épuisé, je crois. Ces charmantes créatures nous donnent leur amour, et, en échange, nous prennent deux fois rien : notre jeunesse. Pour peindre un paysage, il faut de l'enthousiasme, de l'extase, ce qui manque quand le désir est satisfait. Si j'étais paysagiste, je mènerais une vie monacale, je mangerais une fois par jour, et je ferais l'amour une fois par an.»*

Le 18, il prétendit à Souvorine : *«Je n'écris pas de pièce et je n'en ai aucune intention. J'ai vieilli et je n'ai plus la foi. J'ai plutôt envie d'écrire un roman long de cent verstes.»*

En 1895, il publia six nouvelles dont :

"Три года", "Tri goda" (janvier 1895), *"Trois années"*, voir **"TCHÉKHOV - ses nouvelles"**, page 71.

En février, Tchekhov se rapprocha sentimentalement de la romancière Lidia Alekseïevna Avilova.

Un médaillon anonyme lui fut adressé qui contenait ces mots : *«Si un jour tu as besoin de ma vie, viens et prends-la»*, qu'on allait retrouver dans *"La mouette"*.

En mars, il envoya un gros paquet de livres à la bibliothèque publique de Taganrog.

Le 18 avril, il annonça : *«Je vais écrire une pièce, mais plus tard. Je n'ai pas envie d'écrire de drames, mais je n'ai pas encore trouvé un sujet de comédie. Si je ne pars pas à l'étranger, en automne je me mettrai au travail.»*

Le 5 mai, il confia à Souvorine : *«J'écrirai quelque chose d'inhabituel.»*

En juillet, il se rendit auprès de Lévitane qui, à la suite d'une nouvelle aventure amoureuse partagée entre une mère et sa fille, incapable d'une décision, traversant une dépression sévère, s'était tiré une balle dans la tête sans réussir à se tuer, tel Kostia dans *"La mouette"*. Il lui écrivit par la suite : *«Ces quelques jours que tu as passés ici furent les plus calmes de cet été»*.

Tchekhov fit construire à ses frais une école.

Invité par Tolstoï, il fut, les 8 et 9 août, dans sa propriété de Iasnaïa Poliana. Ils prirent un bain ensemble, et il fut fasciné par la santé de fer du vieil écrivain (67 ans). Il rapporta : *«Lorsqu'on parle avec Léon Nikolaïevitch, on se sent entièrement en son pouvoir. Je n'ai jamais rencontré d'être plus séduisant et, pour ainsi dire, plus harmonieusement conçu. C'est un homme presque parfait.»* Comme il écouta une lecture de *"Résurrection"*, il fit remarquer à l'auteur qu'*«on ne condamnait pas*

au bain pour deux ans seulement», comme il l'avait écrit. Tolstoï appréciait ses nouvelles, disant de lui «qu'il est un des rares écrivains, qu'on peut, à l'image d'un Dickens ou d'un Pouchkine, lire et relire de manière toujours différente». Par contre, il n'appréciait pas son théâtre, le trouvait pas assez «moral» à son goût, et, quand il prit congé, il lui dit à l'oreille : «Je ne peux pas supporter vos pièces. Shakespeare écrivait comme un cochon, mais vous, c'est encore pire !» Cependant, deux mois plus tard, Tchekhov rapporta : «*Je me sens aussi serein qu'à la maison, et les discussions avec Lev Nikolaïevitch sont agréables.*» S'il n'adhérait que peu aux idéaux du grand écrivain, il révérait ce héros national, qui jouissait en ces années d'une extrême popularité au sein du peuple russe.

Le 21 octobre, il révéla dans une lettre à Souvorine : «*Figurez-vous, je suis en train de rédiger une pièce [...] Cela me procure un certain plaisir, bien que je continue à me révolter contre les règles de la scène. C'est une comédie avec trois rôles féminins, six rôles masculins, quelques événements, quatre actes, un paysage (vue sur le lac), beaucoup de discussions sur la littérature, peu d'action et des tonnes d'amour.*» Mais il en était «*plus mécontent que satisfait*» : «*L'ayant lue d'un bout à l'autre, je dois me rendre à l'évidence : je ne suis pas un auteur dramatique.*» D'ailleurs, elle n'enthousiasmait pas son entourage qui y reconnaissait trop facilement des faits et des personnages réels, en particulier l'aventure de Potapenko et Lika, tandis que l'instituteur paraissait directement inspiré de son engagement personnel pour l'école de Mélikhovo dont il avait dessiné lui-même les plans.

Il publia :

"Анна на шею", "Anna na chee" (22 octobre 1895), "Anne au cou", voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 73.

"Белолобый", "Belolobyi" (novembre 1895), "Front blanc", voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 73.

"Убийство", "Oubiistvo" (23 novembre 1895), "Un meurtre", voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 74.

"Ариадна", "Ariadna" (décembre 1895), "Ariane" (1924), voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 74.

À la fin 1895, Tchekhov rencontra à Moscou Ivan Alekseïvitch Bounine, qu'il considérait comme un écrivain très prometteur, et qui allait devenir un de ses visiteurs les plus réguliers.

En 1896, il publia deux nouvelles :

"Дом с мезонином", "Dom s mezoninom" (avril 1896), "La maison à mezzanine", voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 75.

"Моя жизнь", "Moja zena" (octobre 1896), "Ma vie", voir "[TCHÉKHOV - ses nouvelles](#)", page 76.

Le 28 mai 1896, le Conseil sanitaire du «zemstvo» de Serpoukhov fit appel à Tchekhov pour la conception d'un prototype destiné à la construction d'écoles. Il en construisit une à Talèje, à proximité de Mélikhovo, où il fit construire aussi un clocher.

Le 30 mai, il fut bouleversé par la tragédie de Khodynka, banlieue de Moscou, où, au cours de la distribution des «saucisses du couronnement» du tsar Nicolas II, une bousculade monstre fit 1389 victimes.

Il rencontra Némirovitch-Dantchenko, et ils se lièrent d'amitié.

Le 15 juillet, la censure exigea la modification de plusieurs passages de *"La mouette"*.

En été, Tchekhov recueillit des oeuvres interdites de Tolstoï éditées à l'étranger, et que des visiteurs avaient apportées.

Il fit un voyage dans le Caucase, au cours duquel sa maladie empira : il souffrait des yeux.

Mais il fut heureux quand *"La mouette"* reçut le visa de censure.

En septembre, il se rendit à Saint-Pétersbourg pour remettre à Souvorine les manuscrits de *"La mouette"* et d'*"Oncle Vania"*, celui-ci jusque-là resté secret.

Le 6 octobre, fut donnée, au "Théâtre Alexandrinski" de Saint-Pétersbourg, la première de :

"Чайка", "Cajka"
(1896)
"La mouette"

Drame en quatre actes

Dans la maison de campagne où vit son fils, l'écrivain Kostia Tréplev, Arkadina, comédienne vieillissante, est venue passer l'été avec son amant, l'auteur à succès Trigorine. Pour Nina, une voisine qui rêve de théâtre, et qu'il aime, Kostia a composé une pièce qu'un soir elle joue dans le parc, mais qu'Arkadina trouve ridicule. Il offre à Nina une mouette qu'il a tuée. Mais, tombée amoureuse de Trigorine, elle part à Moscou, où elle le retrouve et devient son amante. Bientôt, cependant, préoccupé par son seul travail, il l'abandonne. Quelques années plus tard, alors qu'elle est devenue une médiocre comédienne, elle revient à la campagne, où, désillusionnée, se comparant à une mouette condamnée à s'épuiser en de vains efforts avant de tomber sous le plomb de quelque chasseur, elle se refuse à Kostia, qui se donne la mort.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir TCHÉKHOV - *"La mouette"*

Cette première fut catastrophique, et Tchekhov quitta Saint-Pétersbourg comme *«quelqu'un dont la demande en mariage vient d'être repoussée, et qui n'a rien de mieux à faire que de vider les lieux.»* pour revenir rapidement à Mélikhovo. Mais, dès la seconde représentation, le 21 octobre, le public réserva un tout autre accueil à la pièce : d'après les télégrammes de ses amis, c'était un succès colossal, d'où un brusque revirement de l'opinion. Les témoignages de spectateurs lui rendirent courage : *«Je me suis lavé à l'eau froide, et me voici prêt à écrire une nouvelle pièce.»*

Pourtant, désabusé, il écrivit aussi : *«Même si je vis encore cent ans, je n'écrirai plus jamais pour le théâtre. Je suis un auteur dramatique nul.»* Il songea même alors à enseigner la médecine à l'université, et à étudier les maladies à partir des sensations du malade lui-même.

La police le mit sous surveillance officieuse.

Il publia :

"Моя жизнь" "Moja zizn" (décembre 1896), *"Ma vie"*, voir *"TCHÉKHOV - ses nouvelles"*, page 76.

Cette nouvelle fut mutilée par la censure.

En janvier 1897, à Mélikhovo, Tchekhov fut surchargé de tâches administratives, participant au recensement général de la population, travaillant, au «zemstvo», à la surveillance des bibliothèques publiques, construisant une école, alimentant la bibliothèque de sa pauvre ville natale, Taganrog...

Aussi finit-il par s'enfuir à nouveau à Moscou où l'attendaient de nouveaux épisodes amoureux. Depuis Saint-Pétersbourg, son frère, Alexandre, en témoigna : «On dit que tu es souvent à Moscou où tu passes ton temps à forniquer. La rumeur est arrivée jusqu'ici.»

Le 15 février, lors d'une soirée où fut discutée la question de la création d'un théâtre populaire, il rencontra Constantin Stanislavski, un «fils de famille» passionné de théâtre, acteur amateur et directeur d'une troupe appelée la "Société moscovite d'art et de littérature", qui commençait à se faire une réputation. Mais l'ironie, l'autodérision de Tchekhov ne lui plurent pas.

Le 19 février, il participa à un banquet marquant l'anniversaire de l'abolition du servage, mais nota dans son journal : «*Faire des discours sur la conscience du peuple et la liberté, tandis qu'autour de la table vont et viennent des esclaves en habit, les mêmes serfs [...] c'est mentir au Saint-Esprit.*»

Dans la nuit du 21 au 22 mars, son état s'aggrava : alors qu'il se trouvait dans un restaurant à Moscou, il cracha du sang, et fut contraint de se faire hospitaliser trois semaines. Ce fut la première fois que lui, qui avait tenté jusqu'ici de soigner par lui-même, se laissa ausculter par des médecins, non sans se rebiffer, écrivant à Souvorine : «*Mes collègues me disent à moi, médecin, que c'est une hémorragie intestinale ! je sais pourtant bien ce qu'est la phtisie !*» Ils lui conseillèrent de passer les mois d'hiver en Crimée, presqu'île de la mer Noire réputée pour son climat tempéré, ou bien dans d'autres pays du sud de l'Europe. Il appela Lidia Alekseïevna Avilova à son chevet. Le 28 mars, Tolstoï lui rendit visite, et lui parla d'immortalité : «*Pour lui, nota-t-il, elle est une essence mystérieuse où tout se confond en une sorte de masse gélatineuse informe. Mon individualité, mon esprit se dissoudre dans cette masse? Je ne veux pas de cette immortalité !*»

En 1897, Tchekhov publia quatre nouvelles dont :

"*Мужики*", "*Muziki*" (avril 1897), "*Les moujiks*" ou "*Les paysans*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 77.

La nouvelle fut caviardée par la rédaction de "La pensée russe" afin d'éviter à Tchekhov une arrestation. Malgré tout, le numéro fut saisi, et ce ne fut qu'après des modifications exigées par la censure qu'il fut de nouveau livré à la vente.

Le 22 juin 1897 se rencontrèrent dans un restaurant de Moscou, le "Bazar slave", et discutèrent dix-huit heures durant, Constantin Stanislavski, et Vladimir Némirovitch-Dantchenko. Ils étaient tous deux habités par une grande idée du théâtre, et mus par le même désir de le renouveler complètement, de le débarrasser de la sclérose qui le rongait car il se figeait dans des conventions, des procédés et une habileté technique qui confinait au cabotinage. Avec une ferveur véritablement religieuse, ils définirent en cette nuit l'esprit de leur nouveau théâtre dont le grand maître à vénérer serait l'Art, que, de ce fait, ils appelèrent le "Théâtre d'art de Moscou" ("Московский Художественный Академический Театр", surnommé par ses initiales "MKHAT"), qui serait situé avenue Tverskaïa, à quelques centaines de mètres de la place Rouge. Au centre, ils plaçaient les oeuvres, celles des «meilleurs auteurs modernes qui expriment les interrogations et les tourments de l'homme contemporain», leur interprétation devant donner de la réalité une image complète, vraisemblable et fidèle, tandis que se mettraient à leur service des acteurs, qui formeraient une troupe cohérente, animée par un esprit collectif. Et ce théâtre, à direction bicéphale, devait être «accessible à tous», formule qui devait à l'origine compléter le nom du théâtre. Mais une telle accessibilité suppose des prix de places modiques, ce qui s'avéra vite irréalisable. Ils créèrent, pour fonder leur troupe, une société par actions qui réunit des capitaux privés provenant de riches marchands de Moscou, ce qu'allait stigmatiser Meyerhold. Soumis assez vite aux compromis impliqués par le mécénat, le "Théâtre d'art" resta cependant aussi une école de formation professionnelle.

En septembre 1897, la tuberculose le frappant plus durement, Tchekhov subit une autre terrible hémorragie. Suivant le conseil de ses médecins, il conçut son premier projet de s'installer en Crimée. Il demeura quelque temps à Mélikhovo où il ne tarda pas à être littéralement envahi, victime de son incapacité à refuser l'hospitalité à qui que ce soit. Il lui fallut s'enfuir une nouvelle fois : grâce à

Souvorine et aux droits d'auteur de *"La mouette"* qui continuait une belle carrière dans de nombreux théâtres, il partit passer l'hiver en France (Paris, Biarritz où il resta un mois, Bayonne, Nice, ville qu'il aimait particulièrement, dont le climat lui convenait parfaitement, et où il séjourna de nouveau tout l'hiver à la pension russe).

Il publia :

"Печенеж", "Petcheneg" (2 novembre 1897), *"Le Petchénègue"*, voir *"TCHÉKHOV - ses nouvelles"*, page 78.

En France, Tchekhov, jusque-là apparemment indifférent à la politique, suivit les péripéties de l'affaire Dreyfus (il écrivit : *«Je lis tout très attentivement. Mon impression est qu'il n'y a pas de traître, mais que quelqu'un a joué une mauvaise plaisanterie.»*), s'intéressa au rôle nouveau que jouait la presse d'opinion au sein des populations, à l'apparition des intellectuels dans le champ politique ; le 13 janvier 1898, il découvrit le *"J'accuse"* d'Émile Zola, fut impressionné par ce qu'il appela *«son coup de colère»*, et s'enthousiasma : *«Un vent frais souffle ici, et tout Français a la preuve que, Dieu merci, il y a encore une justice, et qu'un innocent accusé à tort trouve toujours quelqu'un pour le défendre»*. Souvorine ne partageait pas cette opinion, sa revue *"Temps nouveaux"* campant du côté de la réaction antisémite. Cela fâcha les deux amis.

Il fit paraître :

"Человек в футляре" (janvier 1898), *"Un cas de pratique médicale"*, voir *"TCHÉKHOV - ses nouvelles"*, page 78.

"У знакомых" "U Znakomykh" (février 1898), *"Chez des amis"*, voir *"TCHÉKHOV - ses nouvelles"*, page 79.

En avril, Tchekhov était à Paris où il rencontra le journaliste anarchiste Bernard Lazare qui le renseigna sur la condamnation injuste d'Alfred Dreyfus ; où il reçut la demande de représenter *"La mouette"* que lui faisaient, le premier, enthousiaste, étant parvenu à convaincre le second, très réticent, Vladimir Némirovitch-Dantchenko et Constantin Stanislavski, les directeurs du "Théâtre d'art" de Moscou. Stanislavski allait indiquer qu'ils abordaient Tchekhov par *«des chemins différents : Vladimir Ivanovitch l'abordait en écrivain, du côté artistique et littéraire, et moi, en metteur en scène, du côté de l'image.»* Ailleurs, il se définit comme *«un régisseur libéré des clichés conventionnels, capable d'extérioriser la pensée du poète et de révéler la vie de l'esprit à l'aide de ses réalisations scéniques, d'un certain style imposé de jeu, de nouveaux effets de lumière et de sons.»*

C'est donc bien à Némirovitch-Dantchenko que revient l'honneur d'avoir imposé Tchekhov contre l'avis général. *"La mouette"* n'avait pas laissé le meilleur souvenir auprès des beaux esprits malgré son succès populaire. Tchekhov lui opposa d'abord un refus, car tout l'attristait, et surtout le milieu littéraire et théâtral.

En mai, sa santé à peine meilleure mais toujours sujet au mal du pays, il revint en Russie, passa par Saint-Pétersbourg et Moscou, se réconcilia avec Souvorine, avant d'arriver à Mélikhovo.

L'ennui qu'il y éprouvait eut raison de sa réticence, et il permit à Stanislavski de s'attaquer enfin à la mise en scène de *"La mouette"*.

Le 27 juillet 1898, il confia dans une lettre à Lidia Avilova : *«Écrire m'est devenu écoeurant, et je ne sais que faire. J'aimerais bien pratiquer la médecine, je prendrais volontiers un poste, mais je ne m'en sens plus physiquement apte.»*

Cependant, il publia trois nouvelles qui, recelant des réflexions sur le sens de l'existence et la vision subjective du bonheur, peuvent être considérées comme formant une trilogie :

- "**Человек в футляре**", "**Celovek v futljare**" (juillet 1898), "*L'homme à l'étui*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 79.

- "**Крыжовник**", "**Kryzovnik**" (20 août 1898), "*Les groseilliers*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 80.

- "**О любви**", "**O lioubvi**" (août 1898), "*De l'amour*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 81.

Tchékhov publia encore :

"**Ионыч**" "**Ionush**" (septembre 1898), "*Ionitch*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 81.

En septembre 1898, Tchékhov revint à Moscou, pour, du fond de la salle, frissonnant, malade, assister à la répétition de "*La mouette*" du 11 septembre, qui en était une du premier acte. Il admira le jeu varié d'Olga Leonardovna Knipper, actrice âgée de trente ans, qui était un des membres fondateurs du "Théâtre d'art", sa manière tantôt tendre, tantôt coquette d'interpréter le rôle, et, entre eux, des liens se nouèrent. Mais il protesta contre les excès naturalistes de la mise en scène (bruits de grenouilles, de grillons et d'oiseaux), indiqua : «*L'essentiel, mes amis, c'est d'éviter le théâtral... Il faut que tout soit simple... ce sont là des gens simples, ordinaires.*» Mais Stanislavski ne comprit pas ses intentions, et maintint ses choix. Plus tard, Tchékhov expliqua à Olga Knipper qu'il avait détesté le jeu des comédiens, lui demanda d'indiquer à Stanislavski de ne plus jouer Trigorine en traînant les pieds et en marchant comme s'il avait deux cents ans ! Elle lui fit remarquer qu'il faisait dire à son personnage : «*Je suis las. Mes pieds sont lourds. Je n'en peux plus de la vie.*» Mais il lui rétorqua : «*Depuis quand, Olga, les gens disent-ils la vérité?*»

Le 18, il arriva à Yalta, en Crimée, ville dont le climat convenait à son état de santé, et où il devait passer l'hiver, mais qu'il appela sa «*Sibérie méridionale*», sa «*tiède Sibérie*», disant y être «*aussi isolé que Dreyfus sur son île du Diable*».

Pourtant, il s'y fit de nouveaux amis, le jeune compositeur Sergueï Rachmaninov, le chanteur Fiodor Chaliapine, de nouvelles jeunes amitiés féminines aussi...

Il apprit la mort de son père, survenue le 12.

Le 27 octobre, à Aoutka, à vingt minutes de marche au sud de Yalta, il acheta un terrain caillouteux et aride, mais avec une vue magnifique sur la mer, pour y faire construire, d'après ses propres plans, mais en devant recourir à un emprunt, une petite maison (la «*Datcha blanche*»), les travaux commençant en novembre.

Il entra en relation avec le jeune écrivain révolutionnaire engagé Maxime Gorki (1868-1936).

Il fut élu membre du comité local de la Croix-Rouge de Yalta.

Il publia :

"**На подводе**" (décembre 1898), "*En tombereau*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 82.

"*La mouette*" fut présentée le 17 décembre. Le succès fut alors prodigieux, triomphal. Il tint à la délicate représentation de la vie de tous les jours que Stanislavski avait réussie, à l'effet d'ensemble qu'il avait obtenu par le jeu des comédiens, et au tableau qu'il avait donné de l'incertitude découragée de l'«*intelligentsia*» [«la classe des intellectuels dans la Russie tsariste»]. Némirovski-Dantchenko

écrivit aussitôt à Tchekhov : «Le public a été touché non seulement par l'atmosphère générale, non seulement par la fable [...] mais par chaque pensée, par tout ce qui est toi, toi artiste, toi penseur, par tout, tout en un mot, par chaque mouvement psychologique, le public a été touché et pris à la gorge.» Pour conserver le souvenir de cette production historique, qui donna au "Théâtre d'art" de Moscou le sentiment de son identité, la troupe fit de la mouette son emblème (on la voit encore aujourd'hui au fronton du bâtiment et sur le rideau de scène de ce qui est devenu le "Théâtre Gorki").

Olga Knipper vint passer quelques jours à Mélikhovo. Sa spontanéité, son enjouement, sa vivacité débordante, son énergie, son intelligence aussi le distraient. Elle-même était subjuguée par le charme de cet homme malade et seul. Il avait trouvé en elle son grand amour. Elle allait par la suite jouer souvent le premier rôle de ses pièces.

Il fit paraître :

"Душечка", "Douchetchka" (3 janvier 1899), "*Petite chérie ou l'âme soumise*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 82.

"Новая дача", "Novaïa datcha" (3 janvier 1899), "*La nouvelle villa*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 83.

Le succès des dernières nouvelles de Tchekhov, surtout les droits d'auteur de "*Petite chérie*", ne suffisaient pas à faire face aux frais entraînés par la construction de la «Datcha blanche» ni à son incorrigible générosité.

À la suite de son désaccord avec Souvorine, auquel il reprochait sa négligence dans l'édition de ses oeuvres, il signa, le 26 janvier 1899, un contrat avec l'éditeur d'origine allemande Adolf Marx (ce qui lui fit dire qu'il était devenu «*marxiste*») qui, pour soixante-quinze mille roubles (l'équivalent d'un million et demi de dollars actuels), acquit les droits sur son œuvre (à l'exception des pièces de théâtre) et publia le premier tome de ses "*OEuvres complètes*". Il devait toucher sur celles à venir un revenu fixe à la page (accru de deux cents roubles tous les cinq ans). Il déclara : «*J'ai la sensation désagréable d'épouser une femme riche.*» Pourtant, ces conditions étaient inférieures à celles obtenues par des auteurs moins importants : il n'était pas un homme d'affaires avisé !

Souvorine ne lui en voulut pas. Il continuait de se ranger au côté du pouvoir, et sa revue "Temps nouveaux" était violemment contestée par l'«*intelligentsia*». À Aoutka, Tchekhov préférait se consacrer à son jardin.

En mars, il y reçut la visite de Maxime Gorki. Aussitôt, ils se lièrent d'amitié. Gorki allait indiquer son admiration pour Tchekhov dans plusieurs lettres : «Tchekhov est bon, doux, prévenant. Parler avec lui est particulièrement agréable [...]. Il est le premier homme libre, le premier qui ne révère rien que j'aie connu.» Celui-ci, de son côté, appréciait certaines œuvres de Gorki (ainsi, dans une lettre qu'il lui adressa le 29 juillet 1902, il écrivit à propos de la pièce de celui-ci "*Les bas-fonds*" : «[Cette pièce] est novatrice et incontestablement bonne»), bien qu'il y ait de grosses différences de style entre les deux auteurs, différences qu'on ne peut pas ne pas remarquer dans les propos de Tchekhov (ainsi, dans une lettre du 3 décembre 1898, il lui reconnut «*un vrai, un grand talent*», mais ajouta : «*Je commence par cela, parce que, d'après moi, vous manquez de retenue. Vous êtes comme un spectateur au théâtre, qui exprime son enthousiasme avec si peu de retenue qu'il empêche d'écouter les autres et lui-même.*»

Il publia :

"Дама с собачкой", "Dama s sobackoy" (1899), "*La dame au petit chien*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 83.

Au printemps 1899, le "Théâtre d'art" se précipita sur la nouvelle version de "*L'homme des bois*" devenu "*Oncle Vania*", que le "Théâtre Malyi" de Saint-Pétersbourg venait de refuser.

En avril, Tchekhov revint à Moscou où il rendit une première visite à Olga Knipper, qui quitta alors pour les siens les bras de Némirovitch-Dantchenko, qui en fut soulagé. Ils s'aimaient, mais ils allaient être le plus souvent séparés car, incapable de sacrifier, pour l'homme qui, souffrant de mille maux dans son corps débilité, devait rester en Crimée pour raison de santé, une carrière qu'elle plaçait au premier rang de ses préoccupations, elle était emportée dans un tourbillon de répétitions, de représentations, de tournées, de dîners, de réceptions brillantes, finissant alors la nuit dans les cabarets avec ses amis, riant à gorge déployée, car elle était toujours pétulante. Elle revenait parfois vers lui, mais s'échappait à nouveau. Cependant, ils échangèrent une correspondance régulière, quasiment ininterrompue depuis leur première rencontre, où il l'appelait sa «*chère petite actrice*», l'«*exploratrice de [s]on âme*» ; où elle s'excusait («*Quelle épouse est-ce que je fais?*»), où, la traitant souvent, par affection, de «*petit chien*», il la consolait («*Cesse de broyer du noir ! ris ! Moi, j'ai le droit d'être déprimé parce que je vis dans le désert, je n'ai rien à faire, je ne vois personne et je suis malade presque chaque semaine. Mais toi? Qu'on le veuille ou non, ta vie est remplie malgré tout.*»). Cette correspondance est riche de détails sur les pratiques théâtrales de l'époque, renseigne sur le processus créateur de l'écrivain, de l'actrice et du "Théâtre d'art".

S'il se découvrit de plus en plus auprès de l'habile et coquette Olga Knipper, cela ne l'empêcha pas de fréquenter une jeune femme envoyée par Gorki, «*une femme bien même si c'est une pute*».

Le 1er mai, alors que la saison était terminée et les décors rangés, pour le convaincre de lui confier "*Oncle Vania*", Némirovitch-Dantchenko donna une représentation particulière de "*La mouette*", devant Tchekhov et une dizaine de spectateurs amis. Il souligna quelques défauts (sa remarque : «*Trigorine devrait avoir des pantalons à carreaux et des chaussures éculées*», montre bien qu'il considérait sa pièce comme une comédie où le personnage est plus risible qu'admirable, et Stanislavski, qui l'interprétait d'abord sur le registre du sérieux, finit par lui donner raison), mais céda à la pression.

Dans ce même mois, il passa trois jours à Mélikhovo, où il fit construire une école. Mais, comme, depuis la mort de son père, la propriété était de moins en moins fréquentée, il décida de la vendre. Et la «*Datcha blanche*» était de plus en plus habitable.

La famine s'étant déclarée dans la région de la basse et moyenne Volga, malgré son état de santé de plus en plus précaire, il s'employa activement à rassembler des fonds, écrivit des appels et des articles dans les journaux.

En juillet, il fut à nouveau à Aoutka, avec Olga Knipper. Ils firent des excursions dans les environs. Il s'adonna à sa passion du jardinage, même s'il eut à se plaindre du climat («*Voilà maintenant une semaine qu'il pleut sans discontinuer, et je dois crier d'ennui et d'aide. Combien je perds, en vivant ici !*»), même si la végétation de la région lui semblait «*découpée dans de la tôle*». Surtout, il décria sans cesse l'atmosphère provinciale et désolée de Yalta, qui lui faisait regretter la vie mondaine et culturelle de Moscou ou de Saint-Pétersbourg, villes dont il lisait régulièrement les journaux, suivant avec un intérêt évident les manifestations étudiantes et les troubles politiques, qui se répandaient dans le pays entier.

Au cours de l'été, il reçut la visite de nombreux artistes et littérateurs, Chaliapine, Stanislavski, Bounine, Korolenko, Kouprine, auxquels il semblait très fatigué, du fait de toujours plus fréquents crachats de sang, accès de fièvre et difficultés respiratoires.

Cependant, il remania une grande partie de ses premières nouvelles pour une édition complète de ses œuvres, travail qui allait l'occuper de 1899 à 1902, et qui ralentit la production d'autres oeuvres, des nouvelles et trois pièces de théâtre, car il avait été convaincu de ses capacités d'auteur dramatique par le succès de "*La mouette*" qu'en mai, le "Théâtre d'art" représenta spécialement pour lui, sans décor.

Son autre pièce, "*Oncle Vania*", confiée elle aussi à Stanislavski malgré les désaccords qu'il éprouvait avec lui, car il était encore celui qui, malgré tout, pouvait le mieux monter son théâtre, fut représentée dans plusieurs théâtres de province. Gorki la vit à Nijni-Novgorod, et confia : «*J'ai pleuré comme une bonne femme.*» Plusieurs retouches y furent alors apportées.

Tchekhov vint à Moscou pour assister aux répétitions.

Le 26 octobre, eut lieu la première de :

"Дядя Ваня", "Djadja Vanja"
(1899)
"Oncle Vania, scènes de la vie de campagne"

Drame en quatre actes

À la fin du XIXe siècle, quelque part en Russie, Vania gère, avec sa nièce, Sonia, une propriété dont les revenus vont à son ex-beau-frère, un professeur au caractère égoïste qui, après avoir voulu y prendre sa retraite, décide de la vendre, ce qui provoque la colère de Vania qui, désespéré, tente même de le tuer. Mais ils se réconcilient, et la vie reprend comme avant.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "TCHÉKHOV - "Oncle Vania""

Retenu par ses problèmes de santé à Aoutka où il était seul avec sa mère dans la maison silencieuse, Tchekhov n'était pas là. Mais la troupe lui envoya un télégramme. Le public choisi de la première fit la fine bouche, Tolstoï détesta. Mais, dès le lendemain, le public payant et populaire accueillit la pièce triomphalement.

En 1899, il reçut la visite de Lévitane qui avait peint pour lui un paysage des environs de Moscou, panneau qu'il fit encadrer au-dessus de sa cheminée dans son bureau : «*Un pré, des meules, au loin une forêt, et sur tout cela règne la lune.*» (lettre à Olga, 2 janvier 1900). Le peintre passa chez lui la dernière année de sa vie.

En novembre 1899, il exposa à Gorki son projet de créer un sanatorium pour les instituteurs de campagne malades. Il venait déjà en aide aux tuberculeux nécessiteux de Yalta, et offrait fréquemment ses soins aux habitants d'Aoutka.

Le 6 décembre, il fut décoré de l'ordre de Saint-Stanislas pour «dévouement exceptionnel à la cause de l'enseignement public» dans le district de Serpoukhov. Bien qu'il ne fût pas opposé à cet hommage, il n'en fit mention dans aucune de ses lettres.

L'édition complète de A. F. Marx commença à paraître.

Le 8 janvier 1900, Tchekhov fut élu membre d'honneur de la section Belles-Lettres de la prestigieuse Académie des sciences, ce qui lui procurait quelques privilèges : moins de censure, moins de contrôles policiers....

Il publia :

"В овраге", "V ovrage" (janvier 1900), "Dans le ravin", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 85.

Comme Tolstoï était gravement malade, le 28 janvier 1900, Tchekhov écrivit au critique Mikhaïl Menchikov : «*Je redoute la mort de Tolstoï. S'il mourait, il y aurait un grand vide dans ma vie. Premièrement, parce que je n'ai jamais aimé personne comme lui. Je suis un incroyant, mais de toutes les formes de foi, je considère la sienne comme celle qui m'est la plus proche et me convient le mieux. Deuxièmement, tant que dans la littérature il y a Tolstoï, il est facile et agréable d'être un littérateur ; même si on a conscience de n'avoir rien fait et de ne rien faire, ça ne fait pas si peur, parce que Tolstoï travaille pour tout le monde. Son activité sert à la justification des attentes et des espérances qu'on met dans la littérature. Troisièmement, Tolstoï est solide sur ses jambes, son autorité est immense et, tant qu'il est en vie, les mauvais goûts en littérature, toutes les formes de la vulgarité, impudente et larmoyante, tous les amours-propres rugueux, irrités, resteront au loin et enfouis dans l'ombre. Il accomplit tout ce que l'on peut espérer et attendre de la littérature. [...]*

Lorsqu'il disparaîtra, les écrivains ne seront plus qu'un troupeau sans berger, une épouvantable ratatouille.»

En avril, le "Théâtre d'art" entreprit une tournée en Crimée avec *"La mouette"* et *"Oncle Vania"*. Tchekhov, venu d'Aoutka, assista à Sébastopol au triomphe d'*"Oncle Vania"* : l'ovation l'obligea à monter sur scène saluer dans un état de fatigue extrême.

La troupe vint ensuite lui rendre visite à Aoutka, où se trouvaient aussi Gorki, Bounine, Kouprine.

En mai et juin, avec Gorki et Vasnetsov, il voyagea dans le Caucase.

Il se rendit à Moscou pour aller voir son ami, le peintre Lévitane, qui était malade et mourut le 22 juillet. En août, dans une autre villa qu'il avait achetée, située à Gourzouf, au fond d'une crique, à vingt kilomètres de Yalta, il commença à écrire *"Les trois sœurs"*, dont une première version fut terminée à la mi-octobre.

Le 27 septembre, il envoya à Olga Knipper une lettre significative où, malgré le ton désinvolte qu'il adoptait afin de ne pas alarmer ses proches, il laissa entrevoir combien son état de santé était grave : *«Je ne sais plus ce que je dois te dire, sinon ce que je t'ai déjà dit dix mille fois et qu'apparemment tu veux encore entendre, que je t'aime - et rien de plus. Si nous ne sommes pas ensemble en ce moment, cela n'est ni de ta faute, ni de la mienne, mais celle du démon, qui fait que je dois me débattre avec les bacilles et toi avec l'amour de l'art.»* Mais les intrigues de l'habile manoeuvrière qu'elle était, qui jalousait toutes celles qui avaient pu approcher son amant (comédienne adulée, elle s'employa à ruiner la carrière d'actrice de Lika, collectionna les attaques contre ses supposées rivales), qui entretenait une grande familiarité avec Evguénia et Macha, la mère et la soeur si dévouées à Anton, triomphèrent des derniers obstacles. Il finit par céder, bien qu'avoua-t-il *«l'idée d'un mariage avec félicitations et verres de champagne qu'on lève en souriant bêtement me fasse très peur.»* «Affaire conclue, annonça Némirovitch-Dantchenko à Stanislavski : Knipper épouse Tchekhov». Il fallut tout de même attendre le 25 mai 1901.

Le 29 octobre eut lieu, à Moscou, une première lecture des *"Trois soeurs"* qui laissèrent perplexes les comédiens du "Théâtre d'art", qui se disaient : *«Ce n'est pas vraiment une pièce, mais une série de tableaux... C'est injouable, il n'y a pas de rôles.»* Tchekhov était furieusement déçu par lui-même, mais Olga Knipper le reconforta et l'aida dans les corrections nécessaires.

En novembre, il rencontra fréquemment Stanislavski.

En décembre, il partit pour l'étranger (Stanislavski nota : *«C'était sous prétexte de mauvaise santé. Mais je pense que c'était plutôt inquiétude pour sa pièce.»*) : Vienne, Venise, Pise, Florence, Rome, Naples, Nice (où il passa l'hiver), Menton, Monte-Carlo. S'il fut enthousiasmé par l'Italie, s'il écrivit à Olga Knipper : *«Tout est merveilleux ici. Celui qui n'a pas vu l'Italie n'a pas vécu.»* (29 janvier), son enthousiasme fut intermittent : le 15 avril, il écrivit à son frère, Mikhaïl : *«De tous les endroits que j'ai visités, c'est Venise qui m'a laissé l'impression la plus lumineuse. Rome ressemble, somme toute, à Kharkov, et Naples est sale.»* Au cours de ce voyage, il acheva les corrections de la pièce.

En janvier 1901, il échangea de nombreuses lettres avec Stanislavski ou Olga Knipper, pour donner de longues et précises indications de mise en scène de sa pièce, les encourager dans leur travail. À Olga Knipper, il prétendit : *«Si la pièce est un échec, j'irai à Monte Carlo, et je vais perdre jusqu'au "De profundis".»*

Le 31 janvier 1901 eut lieu, au "Théâtre d'art", sans lui, la première de :

"Три сестры", "Tri sestry"

(1901)

"Les trois sœurs"

Drame en trois actes

Dans une petite ville de la province russe vivent trois soeurs qui rêvent de retourner dans leur Moscou natal. La fréquentation de quelques militaires de passage les sort quelque peu de leur torpeur. Mais, quand ils partent, elles ne peuvent qu'y retomber.

"Les trois soeurs" remportèrent un grand succès, Tchekhov, qui était tenu au courant par des télégrammes, était en Italie quand lui parvint celui qui lui en faisait part.

En février 1901, il fut de retour en Russie, revint à Aoutka où il dissimula, derrière un extrême souci d'élégance, un état de santé de plus en plus catastrophique.

Les convulsions politiques contre le régime tsariste finirent de ranger "Les trois soeurs" dans le camp de la contestation, et le "Théâtre d'art" jouait à guichets fermés.

Il eut de fréquentes rencontres avec Bounine, et reçut la visite de Tolstoï qui séjournait à Gaspra, en Crimée, non loin de Yalta.

Il fut élu membre de la Société pétersbourgeoise des Cosaques du Don.

Le 17 mai, il fut examiné par le médecin V.A. Sourovski qui constata une aggravation de son état de santé, et lui prescrivit un régime à base de «koumiss», du lait de jument fermenté. Mais, niant sa maladie, il continuait ses activités, étant partagé entre des périodes de désespoir et d'autres où il croyait à un avenir possible.

Le 25 mai, cet éternel célibataire (grand amateur de bordels, paraît-il) qui s'était si bien défendu contre l'emprise des femmes avant de tomber quand même dans le piège de l'amour, épousa à Moscou, à l'église de l'Exaltation de la Croix, Olga Knipper parce qu'elle insistait pour être «aimée au grand jour», porter le nom de son amant. Comme il redoutait une cérémonie grandiose, l'union fut célébrée à peu près secrètement, en présence de quelques personnes seulement, dont la mère et la soeur du marié, la mère de la mariée.

Le soir même, Olga et Anton partirent pour Oufa, dans l'Oural, rendant visite en chemin à Maxime Gorki, à Nijni-Novgorod. Ils y acquirent un terrain. Et, de mai à juillet, il essaya la cure de «koumiss», en buvant chaque jour quatre bouteilles, ce qui lui fit prendre six kilos en quinze jours, mais ne tua pas le bacille. Les médecins, constatant une nouvelle aggravation de son mal, le pressèrent d'entrer dans un sanatorium.

À leur retour à Aoutka, l'ambiance fut celle d'un noeud de vipères : «Les relations avec ma belle-soeur sont gentiment mauvaises», écrivit Macha qui estimait, d'accord avec sa mère, Evguénia, qui ne supportait pas sa belle-fille, qu'Anton s'était fait piéger par une aventurière. L'épouse honnie écrivit à son mari vaguement indifférent aux intrigues de son gynécée : «Je serai toujours une blessure entre ta soeur et toi [...] Elle est capable de tout pour nous séparer.»

Le 3 août, il rédigea son testament pour assurer la subsistance de sa mère et de sa sœur en cas de décès.

En septembre, il soigna son hémoptysie à Gaspra, chez une riche amie du comte Léon Tolstoï, qui était présent. Gorki les rejoignit, observa leur amitié complice. «J'aime beaucoup Tchekhov, écrivit Tolstoï, il est modeste et silencieux comme une jeune fille, il marche comme une jeune fille, il est tout simplement merveilleux !»

De retour à Moscou, il se mêla de la reprise des "Trois soeurs", entreprit de corriger la mise en scène en faisant supprimer les imitations de roucoulements de colombes par les acteurs en coulisse et tout un ensemble de détails véristes, d'artifices inutiles. Le public fiit un triomphe à cette nouvelle lecture dépouillée, et Tchekhov lui-même s'enthousiasma : «C'était superbe, un spectacle merveilleux, bien au-delà de ce que j'avais écrit. Je me suis un peu occupé de la mise en scène, j'ai donné aux acteurs quelques indications. Les gens trouvent que la pièce est beaucoup mieux que la saison dernière.»

Puis, parce que le froid moscovite le rendait malade, il revint à Aoutka. Mais Olga lui fit une scène sur l'air de «Ne m'abandonne pas». Il rêvait de faire avec elle «un petit Allemand» qu'ils appelleraient Pamphile. Si elle était jalouse, désormais, c'était de Gorki et de Bounine qui partageaient l'amitié d'Anton, et en savaient plus qu'elle sur la pièce qu'il avait entrepris d'écrire. Il la rassurait : «Je ne sais pas moi-même de quoi elle aura l'air, quel est son avenir. Cela change continuellement.»

En décembre, il eut de nouveau de violentes quintes de toux et des crachements de sang (selon un témoin, il lui arrivait d'en déverser des flots comme d'une bouteille renversée), et s'alita. Il allait connaître trois années de lente agonie où la souffrance morale fut plus douloureuse que la maladie.

Restant prostré dans l'attente, il notait avec amertume : «*Si vous craignez la solitude ne vous mariez pas !*»

En janvier 1902, Gorki lui rendit visite ; ils discutèrent de sa pièce "*Les petits bourgeois*" dont on préparait la première au "Théâtre d'art". Il l'incita à dénoncer ou au moins à renégocier le contrat avec Adolf Marx, qui lui paraissait désavantageux ; mais Tchekhov s'y refusa.

Le 11 janvier, on représenta "*Oncle Vania*" au "Théâtre d'art", pour les médecins participant au VIII^e Congrès Pirogov. Ils offrirent au théâtre un grand portrait de Tchekhov.

En mars, il envoya des secours à des étudiants exilés politiques.

Étant parvenu à rassembler quarante mille roubles, en y ajoutant cinq mille, il put faire construire le sanatorium pour les instituteurs de campagne malades qui porte son nom.

Il éprouva beaucoup de difficultés à achever :

"*Аpxueпeў*" (printemps 1902), "*L'évêque*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 86.

À Saint-Pétersbourg, le tsar assista à une représentation triomphale des "*Trois soeurs*".

En mai, Olga Knipper, qui jouait dans la pièce de Gorki, "*Les petits-bourgeois*", lors de la deuxième représentation, s'effondra en scène, victime d'une fausse couche. Tchekhov la soigna avec une tendresse infinie, relayé par Stanislavski avec lequel se noua, à cette occasion ou grâce à elle, une véritable amitié.

Le 24 mai, il fut examiné par le professeur Ostroumov qui constata encore une aggravation de son état de santé ; il lui interdit de passer l'hiver à Aoutka, et lui conseilla de séjourner plutôt dans des régions au climat sec, continental, par exemple les environs de Moscou. Tchekhov constatait amèrement que ses différents médecins lui prescrivaient des remèdes contradictoires. Sa correspondance relate en effet un conflit entre ses deux médecins principaux sur les bienfaits véritables ou supposés de son séjour hivernal en Crimée.

En juin, il fit un voyage dans l'Oural, près de Perm, où, profitant d'un séjour reposant dans la somptueuse propriété de Morozov, riche industriel qui subventionnait les activités du "Théâtre d'art", il ne retrouva pas la santé, mais suggéra un aménagement des horaires de travail dans son entreprise. Empêché d'écrire, il recommanda au "Théâtre d'art" d'inaugurer son nouveau théâtre avec "*Les bas-fonds*" de Gorki, pièce qu'il trouvait sensationnelle.

Du 5 juillet au 14 août, lui et Olga séjournèrent dans la «datcha» du domaine de Lioubimovka que Stanislavski, qui était à l'étranger avec sa famille, avait mise à leur disposition pour qu'ils puissent s'y reposer. Mais il ne parvenait guère à apaiser les guerres intestines entre Macha et Evguénia d'une part, Olga d'autre part, qui allait mieux et avait pu reprendre ses activités d'actrice et d'intrigante. Il espérait toujours qu'elle lui donnerait un petit Pamphile. Ils se prenaient, se déprenaient, s'éloignaient, s'accusaient, se pardonnaient... Comme elle avait pu jouer dans "*Les bas-fonds*", qu'elle percevait un meilleur salaire grâce au succès de la pièce, elle avait recouvré son dynamisme, retrouvé ses divertissements effrénés, et repris ses intrigues pour écarter de la scène Vera Kommissarevskaja et autres rivales. Elle se souvenait parfois qu'elle avait un mari malade et isolé à des centaines de kilomètres. Lui, qui affirmait : «*Tout est pour le mieux, les choses vont comme elles doivent aller...*», souffrait des plus graves ennuis intestinaux, et de douleurs dans ses membres, la maladie s'attaquant dès lors aux os. Il la rejoignait parfois à Moscou, mais c'était dans un cinquième étage, ce qui lui imposait le calvaire d'une demi-heure d'ascension, tandis qu'elle lui assénait : «*Tu peux rester dans le hall d'en bas, Schnaps [son teckel] te tiendra compagnie !*»

Le 25 août, il se retira avec fracas de l'Académie des Sciences pour protester contre le fait que l'élection de son ami, Maxime Gorki, n'avait pas, sur l'ordre du tsar Nicolas II, été entérinée à cause de ses idées révolutionnaires. Cela prouve que, s'il se refusait à tout engagement, il ne manquait pas de courage.

Pourtant, le tsar l'anoblit pour «récompenser son zèle exemplaire et ses efforts en vue de l'instruction du peuple.» Mais il n'en fit jamais mention.

Une visite de Souvorine à Aoutka sembla jeter une ombre sur leur amitié.

Une nouvelle mise en scène de "*La mouette*" (par Alexander Akimovich Sanin, le nouveau mari de Lika, et le nouveau directeur du "Théâtre d'art" qui avait suivi la méthode de Stanislavski) remporta un énorme succès au "Théâtre Alexandrinski" de Saint-Pétersbourg, assurant des revenus dont Tchekhov commençait à avoir un urgent besoin.

En janvier 1903, à l'instigation de Gorki, il entreprit des négociations pour rompre son contrat avec l'éditeur Marx. Mais il y renonça très vite.

En février, il commença à travailler sur une nouvelle pièce dont il voulait qu'elle soit un vaudeville.

Le 6 juin, le censeur interdit ses pièces dans le répertoire des théâtres populaires.

Ce mois-là, il chercha à acheter une propriété dans les environs de Moscou.

À la fin du mois, il subit deux crises cardiaques.

L'été fut passé à Fominskoïe, non loin de Babkino, le paradis de ses débuts.

Il apprit que le nouveau propriétaire de Mélikhovo avait fait abattre les arbres de la cerisaie.

À la nouvelle d'un de ces pogroms que les antisémites, appuyés par la police tsariste, perpétrèrent de plus en plus souvent, il offrit la nouvelle de son choix à un éditeur de Varsovie en signe de solidarité : «*C'est pour moi un plaisir de savoir qu'un de mes textes traduit en yiddish se trouve dans ce recueil qui doit venir en aide aux victimes de Kichinev*» (pogrom qui, en 1903, fit plusieurs centaines de morts, et souleva l'indignation internationale).

Quand ils furent de retour à Aoutka, Olga veilla jalousement sur la santé de son mari, et peut-être plus sérieusement encore sur son assiduité à écrire la nouvelle pièce que le "Théâtre d'art" attendait impatiemment.

Le 15 septembre, il indiqua dans une lettre qu'il avait «*presque fini*» sa pièce, mais qu'il se sentait trop malade pour la terminer.

Le 20 septembre, dans une autre lettre, il avoua : «*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 26 septembre, il télégraphia à Moscou que les quatre actes de sa pièce étaient écrits. Il la recopia au propre, envoya le manuscrit le 14 octobre. Le 19, la pièce fut lue par 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? Une longue correspondance commença pour la répartition des rôles.

Il publia sa dernière nouvelle :

"*Hebecma*", "*Nevesta*" (décembre 1903), "*La fiancée*", voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles", page 86.

Tchekhov voulut se mêler des répétitions de sa pièce. Olga Knipper était furieuse de la distribution féminine qu'il envisageait, mais, pour éviter l'insuccès redouté, 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.

Il retrouva le plaisir des soirées entre amis, des longues discussions nocturnes avec Bounine, Chaliapine, Gorki, Rachmaninov... Et il suivit quotidiennement les répétitions de sa pièce, 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. La censure sanctionna deux passages qu'il dut 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, le 17 janvier, fut jouée :

"Вишнёвый сад", "Visněvyj sad"
(1904)
"La cerisaie"

Comédie en quatre actes

Lioubov Andréïevna Ranevskaïa rentre ruinée d'un séjour en France. La propriété familiale doit être mise aux enchères au grand dam de toute la famille. Le marchand Lopakhine conseille de la diviser en petits lots, et d'y faire construire des villas, même dans la magnifique cerisaie. La famille refuse, et il achète la propriété pour y réaliser son projet. La pièce s'achève sur le déménagement.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "TCHÉKHOV - "La cerisaie""

Ce soir-là, la «surprise» prévue par Olga Knipper, Némirovitch-Dantchenko et Stanislavski, ne surprit pas Tchekhov : titubant, il se résigna à paraître sur le plateau, à recevoir une ovation, et à subir les discours de congratulations dont les Russes sont si friands, alors qu'il était dans un état de faiblesse avancé. Cet hommage à l'auteur, qui était parvenu au sommet de la gloire, 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 lui fit un accueil qui dépassait les espoirs les plus fous. Elle tint longtemps l'affiche.

Malgré sa santé défaillante, Tchekhov fit une promenade à traîneau avec Olga, pour redécouvrir les paysages de la campagne moscovite enneigée qu'il aimait par-dessus tout.

Et, quand, le 8 février 1904, éclata la guerre russo-japonaise, il songea un temps à gagner le front, afin d'aider les combattants en sa qualité de médecin.

À la mi-février, il retourna, avec Olga Knipper, à Aoutka, où il eut la joie de renouer avec son frère aîné, Alexandre, qui avait cessé de boire, de voir une réunion de la famille presque au complet, d'être élu curateur de l'école d'Aoutka par le «zemstvo» de Yalta.

En avril, le succès de *"La cerisaie"* à Saint-Pétersbourg dépassa de loin celui, pourtant immense, de Moscou.

En mai, contre l'avis du bon docteur de Yalta, qui y était son seul compagnon, il revint encore à Moscou, où il loua un appartement, rêvant d'y avoir une vie bourgeoise, avec Olga qui poursuivrait sa magnifique carrière pendant qu'il passerait ses journées à pêcher. Un médecin moscovite d'origine allemande lui recommanda un spécialiste des maladies pulmonaires, le docteur Karl Ewald, qui exerçait à Badenweiler, une ville d'eau de la Forêt-Noire. Macha, convaincue que ce nouveau voyage allait achever son frère eut de nombreuses disputes avec Olga qui ne désespérait pas de sauver son mari de la tuberculose, et veillait sur lui comme un cerbère : personne ne pouvait plus l'approcher.

Alors que, malgré quinine, morphine, arsenic, il souffrait énormément, il trouva encore la force d'envoyer d'autres livres à la bibliothèque municipale de Taganrog. Et il fit encore le projet d'une pièce de théâtre qu'on peut résumer ainsi : un savant aime une femme qui ne l'aime pas ou le trompe, et il s'en va dans le Grand Nord ; au troisième acte, il est seul sur le pont d'un bateau comprimé par les glaces ; autour, c'est le silence, le calme, la grandeur de la nuit ; sur un fond d'aurore boréale, il voit passer l'ombre de la femme aimée. Cet éternel présent-absent à ses nouvelles et à son théâtre aurait-il donc consenti pour la première fois à se mettre en scène sans presque plus d'intermédiaire? ou n'a-t-il que voulu contrecarrer le goût qu'avait Stanislavski pour une infinité de petits détails réalistes éloignés du texte?

Bounine raconta que «dans les derniers temps, [Tchekhov] rêvait souvent tout haut d'être un vagabond, un pèlerin, visiter des lieux saints, habiter un monastère au milieu d'une forêt, près d'un lac, passer les soirées d'été sur un banc, devant le portail du monastère».

En juin, ils partirent pour l'Allemagne. Mais lui, qui était sans illusion, devant le train, souffla à l'oreille d'un ami : «*Je m'en vais pour crever*». Cependant, il demanda à ceux qui l'accompagnaient :

«N'oubliez pas de dire à Bounine qu'il doit écrire, écrire sans cesse. Il sera un grand écrivain. N'oubliez pas». Et, en effet, Ivan Bounine allait obtenir le prix Nobel en 1933.

Après un court séjour et une courte rémission à Berlin, Anton et Olga s'installèrent à Badenweiler, à l'hôtel Sommer. Il y écrivit quelques lettres à destination de Moscou, dans lesquelles il décrivit la vie ordonnée, aisée, cependant souvent ennuyeuse et «sans talent» des Allemands. Mais ils furent obligés de trouver une pension de famille car les quintes de toux, épouvantables et répétées, dérangent la clientèle de l'hôtel. Camphre et oxygène lui rendirent quelque force ; il se vit même complètement guéri jusqu'au moment où il eut une syncope. Malgré sa faiblesse, il inventa, pour le plaisir d'Olga, une histoire amusante qui ferait une charmante nouvelle : un groupe de touristes rentre à l'hôtel épuisé après une journée d'excursion, mais le cuisinier s'est envolé, et il n'y a rien à manger ; d'où les réactions de ces bourgeois peu habitués à mourir de faim. Comme Olga voulut placer une poche de glace sur sa poitrine pour ralentir les battements d'un cœur gavé de morphine, il protesta : «Pas la peine de mettre au frais un cœur déjà vide.»

À la mi-juillet, il fut victime de plusieurs crises cardiaques. La dernière se produisit dans la nuit du 15 juillet. Olga Knipper évoqua ainsi, dans ses Mémoires, ses derniers instants : «Peu après minuit, il se réveilla et fit appeler un médecin pour la première fois de sa vie. [...] Le docteur fit, selon une coutume allemande, apporter une bouteille de champagne pour remonter son cœur affaibli. Anton Pavlovitch prit un verre de champagne, se leva, et dit solennellement en allemand au médecin qui était à son chevet (il ne connaissait que très peu d'allemand) : «*Ich sterbe...*» («Je meurs...»). Puis il prit le verre, se tourna vers moi, [...] et dit : «*Cela fait longtemps que je n'ai plus bu de champagne...*» Ayant vidé son verre tranquillement, il se coucha sur le côté gauche et se tut à jamais.» Le correspondant berlinois du journal "Les nouvelles russes" indiqua : «On put lire une expression de bonheur sur son visage qui avait subitement rajeuni.»

Il avait quarante-quatre ans.

Lorsque la Russie apprit la nouvelle de son décès, Léon Tolstoï fut le premier à déclarer qu'Anton Tchekhov était un grand écrivain pour la Russie tout comme pour le monde entier.

Le corps fut transporté à Moscou, via Saint-Pétersbourg, par chemin de fer, dans un wagon frigorifique sur lequel on pouvait lire le mot «Huîtres», ce qui inspira à Maxime Gorki cette protestation enflammée : «Personne ne comprenait avec autant de clarté et de finesse le tragique des petits riens de la vie qu'Anton Pavlovitch. Personne, avant lui, n'a su peindre avec une vérité aussi implacable le tableau honteux et morne de la vie des gens, dans le terne chaos de la quotidienneté petite-bourgeoise. Son ennemi était la vulgarité, il s'est battu contre elle toute sa vie, il s'en est moqué et l'a représentée avec sa plume aiguë et sans passion, sachant découvrir la moisissure de la vulgarité même là où, à première vue, tout semblait fort bien organisé, confortablement et, même, brillamment... Et la vulgarité s'est vengée, lui jouant ce tour mesquin de charger son cadavre (le cadavre d'un poète) dans un wagon pour le transport des huîtres. La tache vert sale de ce wagon me semble être justement le large sourire de la vulgarité, triomphant de son ennemi épuisé, et les innombrables "souvenirs" des feuilles de boulevards témoignent d'une tristesse hypocrite, derrière laquelle je sens l'haleine froide, fétide, de cette toujours même vulgarité, secrètement heureuse de la mort de son ennemi.»

Le 22 juillet 1904, Tchekhov fut inhumé à Moscou, au cimetière de Novodiévitchi (2e division), au côté de son père, en présence de sa mère et d'une forte affluence. Mais une partie de la foule venue suivre son cercueil accompagna par erreur celui d'un certain général Keller ! Il repose à quelques mètres de Stanislavski et de Boulgakov.

Ainsi se termina une vie dans laquelle il ne s'était rien ou à peu près rien passé, comme il ne se passe rien ou à peu près rien dans son théâtre : une enfance triste dans une bourgade reculée, des études de médecine, une impérieuse vocation littéraire, une participation à la vie sociale de son pays, une sévère atteinte à sa santé, quelques voyages à l'étranger, un mariage sur le tard, une mort survenue alors qu'il était encore jeune.

SYNTHÈSE

L'homme

Tchékhov était de grande taille et solidement charpenté. Il était beau, avait un visage fin où la bouche légèrement moqueuse exprimait la mélancolie, tandis que les rides trahissaient la crispation de la souffrance. Sa barbiche et son pince-nez de myope auraient pu faire de lui l'incarnation parfaite de l'intellectuel, le représentant typique des milieux modérés de l'«intelligentsia». Selon son biographe, Bounine, «il avait de grandes mains, sèches et belles.»

Toujours soucieux de son apparence, il était soigneusement vêtu, tiré à quatre épingles. L'exemple de ses frères, Alexandre et Nikolaï, le détourna toujours de l'alcool. Il abhorrait la vulgarité dans la vie et dans l'art, et Stanislavski demanda : «Qui plus que lui détestait l'ignorance, la grossièreté, les jérémiades, les cancans, l'esprit petit-bourgeois et les éternelles tasses de thé? Qui plus que lui avait soif de vie, de culture où et sous n'importe quelle forme qu'elles se manifestassent?»

Ses oeuvres semblent émaner d'un être d'un naturel doux et réfléchi. Bounine nous apprit qu'il «était précis et avare de mots, même dans la vie quotidienne. Il accordait une extrême importance à la parole, et réagissait vivement contre l'emphase, le faux ou le livresque. Lui-même parlait très bien, toujours dans son style clair et correct. On ne sentait pas l'écrivain dans sa conversation [...] Jamais il ne se délectait de ses bons mots.»

Car il avait un esprit vif, fin, spirituel et moqueur, supralucide, celui d'un ironiste né, d'un pince-sans-rire qui osait dire des énormités, se plaisait aux contrastes et aux paradoxes. Si, sur ses photos, il ne riait jamais, et, au naturel, n'avait guère que des sourires, Stanislavski le décrivit encore ainsi : «Je le revois bien plus courageux et souriant que renfrogné, et cela en dépit du fait que je l'ai connu pendant les périodes les plus pénibles de sa maladie. Là où se trouvait Tchékhov, pourtant malade, régnaient le plus souvent le mot d'esprit, la plaisanterie, le rire, et même les farces... Qui savait faire rire mieux que lui, mieux que lui dire des bêtises avec le plus grand sérieux?»

Son courage, il le prouva en s'infligeant un régime de vie où la discipline personnelle, le travail selon une méthode rigoureuse, et la maîtrise de soi prenaient toute la place. Malgré une santé fragile, il travaillait sans cesse, parfois vingt heures par jour. Ce qui ne l'empêchait pas de se montrer parfois étonnamment gai, de manifester son humour, son goût pour le bonheur, les joies simples, la pêche, les amis, la fête. Il ne fut donc pas si sombre et grinçant qu'on se plaît à le dire. Ne répétait-il pas aux acteurs qui s'apprêtaient à jouer une de ses dernières pièces, qu'il considérait comme des comédies même si le metteur en scène les voyait comme des drames, et les faisait jouer sur le mode triste : «*Les gens malheureux ne pleurent pas. Ils chantonnent et rient beaucoup jusqu'au moment où ils craquent*»? Si son imagination était voilée, «crépusculaire», son collègue écrivain Vladimir Korolenko vit en lui un joyeux mélancolique.

Pourtant, il avait des raisons d'être triste.

Une seule génération le séparait du servage, et il ne lui fallut pas beaucoup d'imagination pour ressentir la cuisante humiliation des opprimés.

De plus, dans son enfance, il avait subi la tyrannie de son père, la misère de la famille, la routine de la vie provinciale, la médiocrité, la brutalité, les souleries des voisins.

Et, à l'adolescence, il avait dû assumer des responsabilités d'adulte, ayant ainsi vite appris la gravité. Dans une lettre adressée, le 7 janvier 1889, à son éditeur habituel, Souvorine, il définit ainsi sa formation : «*Ce que les écrivains nobles reçoivent gratuitement, par droit de naissance, les écrivains roturiers l'achètent au prix de leur jeunesse. Essayez donc d'écrire l'histoire d'un jeune homme, fils d'un serf, commis-épiciers, choriste à l'église, lycéen puis étudiant, dressé à courber l'échine, à baiser les mains des papes, à vénérer les pensées d'autrui, reconnaissant pour chaque bouchée de pain, cent fois rossé, courant donner quelques leçons sans caoutchoucs aux pieds, qui s'est battu, qui a tourmenté des animaux, qui aimait déjeuner chez des parents riches, qui faisait l'hypocrite avec Dieu et avec les gens sans aucune nécessité, par simple conscience de son néant. Racontez comment ce jeune homme essaya de se libérer goutte à goutte de l'esclave qui était en lui, et comment, se*

réveillant un beau matin, il se rendit compte que ce n'était plus un sang d'esclave qui coulait dans ses veines, mais un vrai sang d'homme.»

Surtout, il vit sa jeunesse rapidement obscurcie par la maladie. S'il souffrit de maux multiples, il fut surtout atteint de ce mal inexorable qu'était au XIXe siècle la tuberculose qu'il tenta sans succès d'enrayer. D'abord uniquement pulmonaire, le faisant tousser et cracher le sang, elle devint aussi intestinale, ce que, dans ses lettres, il appelait «*catarrhe*». Il subissait essoufflements, sueurs, fatigue, fièvres, tendance à l'endormissement, amaigrissement, et, surtout, hémoptysie, crachements de sang. D'autre part, comme cette maladie a comme principale caractéristique de s'installer dans le temps, elle fait de sa victime un condamné en sursis, qui connaît la cyclothymie, l'alternance entre deux sentiments opposés, entre des crises de larmes et des moments d'excitation (en particulier, sexuelle). entre des moments de répit et donc d'espoir, et des moments de crise douloureuse et donc de profond abattement. Nul n'a éprouvé aussi bien que lui la tristesse désespérante de ces mornes journées où la maladie ne laisse pas de répit, mais nul aussi n'a connu aussi bien que lui le prix de cette succession d'instantanés arrachés à la mort, dont chacun, si douloureux fut-il, était une victoire sur la maladie. Plusieurs de ses personnages lancent ce cri : «*Moi, je veux vivre ! Vivre !*», comme une exhortation pour échapper à leur destin. Des photos prises de lui au tournant de la quarantaine montrent un homme qui aurait pu en avoir facilement soixante et même plus. Son long combat avec la tuberculose eut raison de lui à quarante-quatre ans, et il mourut rongé, usé, squelettique.

Comme il dut suivre des cures, dans des pays ensoleillés, souvent à l'étranger, à une période d'exaltation et de fièvre, succédait très vite l'ennui et le désenchantement. Car, en Russie, même s'il fut de plus en plus gravement malade, s'il souffrit continuellement, s'il savait que sa vie, extrêmement fragile, ne tenait qu'à un fil, il ne se départit jamais de son humour. Mais, loin de chez lui, loin de Moscou et des paysages russes, il se sentait incapable de travailler, donc de vivre. Les plus beaux paysages de France ou d'Italie ne l'inspiraient pas ; il apparaît avec évidence que l'Occident ne lui laissa que peu de souvenirs : quelques pages sur Venise et Nice dans "*Récit d'un inconnu*", sur Abazia et l'Italie dans "*Ariane*" ; juste quelques lignes dans ce chef-d'oeuvre de lyrisme qu'est "*L'évêque*". Mais qui sait si, par un travail inconscient et invisible, les expériences vécues, les paysages et les êtres admirés ou simplement entrevus n'ont pas contribué à l'élaboration de ces composés subtils que sont ses textes ?

La tristesse de l'enfance et de l'adolescence, l'emprise de la maladie expliquent peut-être qu'il soit resté enfermé dans une gangue de solitude, dans cet «*étui*» (référence à sa nouvelle "*L'homme à l'étui*") qui l'enserrait, qui l'empêchait de partager tout à fait les souffrances d'autrui, qui lui faisait garder une sorte d'indifférence profonde jusque dans le don de soi, alors que, dominant son propre désespoir, il montra aussi, dans sa vie comme dans son oeuvre, une constante bonté, une grande tendresse, une immense générosité, une profonde humanité, dénuées de sentimentalité, sans larmoiement et sans illusions, dépourvues de griserie verbale ou de pathos humanitaire, empreintes d'une sorte de pitié pudique.

Son hospitalité était légendaire ; mais il est vrai qu'il détestait la solitude : «*Seul, je ne sais pourquoi, j'ai peur, je suis une coquille de noix au milieu de l'océan*», qu'il nota dans un carnet : «*Comme je serai couché seul dans la tombe, ainsi au fond, je vis seul.*» Il ne détesta pas s'entourer de sa famille et d'amis (en particulier, l'éditeur A. S. Souvorine, le peintre Issak Illitch Lévitane, le jeune écrivain Maxime Gorki,) auxquels il fut toujours dévoué. De ce fait, son appartement de Moscou et plus encore les maisons qu'il louait à la campagne étaient toujours remplis à craquer. Il recevait les jeunes auteurs qui venaient lui demander conseil.

Sous les dehors un peu froids, dont ses amis parlèrent souvent, il cacha une âme hypersensible, meurtrie par le malheur d'autrui. Non sans paradoxe, il oscillait entre une mélancolie qui parfois le paralysait, et une philanthropie qui le poussait à s'oublier pour venir en aide à tous, à s'efforcer toujours de tendre la main à son prochain, avec infiniment de patience et d'attention, lui montrer une attention pleine d'abnégation. Il eut d'inépuisables gestes de charité, touchants dans leur minutie, en tant que médecin qui, même s'il avait pensé subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille avec ce métier, l'exerça souvent bénévolement car la plupart de ses patients étaient encore plus pauvres que lui ; en tant que propriétaire terrien qui achetait à temps les chevaux des paysans, ses voisins, pour

qu'ils ne soient pas tentés de les vendre avant la prochaine récolte. En conséquence, il fut sans cesse aux prises avec des problèmes financiers, criblé de dettes. Il choisit même parfois de recourir à la littérature parce qu'elle lui apparaissait comme un moyen efficace de sortir de situations embarrassantes. Malgré la tuberculose qui lui rongeaient les poumons, il ne cessa pas son action humanitaire, marquée en particulier par son séjour de quatre mois, en 1890, sur l'île de Sakhaline, pour dénoncer les conditions de vie des bagnards qui y étaient détenus.

Avec pénétration, l'écrivain A. I. Kouprine jugea : «Il pouvait être bon et généreux sans aimer, tendre et attentif sans attachement. Dès qu'il faisait la connaissance de quelqu'un, il l'invitait chez lui, lui offrait à dîner, lui rendait service, et ensuite, dans une lettre, décrivait cela avec un sentiment de froide lassitude.»

Comme il garda un détachement sinon une hautaine réserve sur ses sentiments profonds, qu'il montra peu d'empressement à se livrer, qu'il maintint constamment une distance entre lui et tous les autres, fussent-ils des êtres très aimés, que, dans ses oeuvres, il ne parla pas de lui, de ses goûts, de ses opinions, qu'il se voulut froid et objectif («*Seuls les êtres indifférents sont capables de voir les choses clairement, d'être justes et de travailler*»), sa personnalité demeura longtemps énigmatique. Ainsi Bounine indiqua dans sa biographie : «Ce qui se passait dans les profondeurs de son âme, personne parmi ceux qui lui étaient le plus proche ne le sut jamais.»

On découvrit mieux cette personnalité, séduisante pour certains de ses contemporains (de ses contemporaines?) tandis que d'autres le prirent pour un être asocial, sans principes, tardivement quand, en 1947, furent connus ses "*Carnets*", les seuls de ses textes à n'être pas écrits pour un autre oeil que le sien. Il y entassa des notes prises au jour le jour, où, à côté du Tchekhov rieur et bienveillant, avec sa fine drôlerie compatissante, sa tendresse, sa mélancolie, apparut, sous forme d'étonnantes notations de mépris, de dégoûts, un être atrabilaire, misogynne, désabusé, désespéré. Si on sait qu'il fut responsable mais découragé par avance, distant mais incapable de solitude, fêlard et mélancolique, dilettante et grave, alcoolique avec modération, amateur délicieux et travailleur forcené, érotomane et pudique, rêveur et bâtisseur, demeure un mystère Tchekhov impossible à théoriser.

Il est vrai que, s'il avoua à maintes reprises qu'il ne serait jamais un passionné, et encore moins dans le domaine des sens que dans celui des sentiments, si on sait qu'il aima les chiens (lorsqu'il séjournait à Yalta, Bromure et Quinine ne le quittaient pas), qu'il montra une infinie patience vis-à-vis de sa famille qui vécut à ses crochets toute sa vie durant, qu'il eut un extrême dévouement à l'égard de ses malades, On constate qu'il eut un étrange comportement envers l'amour et les femmes.

D'une part, il ne fut pas exempt de misogynie. À l'âge de vingt-trois ans, il projeta d'écrire une "*Histoire de l'autorité sexuelle*", où il aurait montré la suprématie du sexe fort, dans le règne animal comme dans l'espèce humaine ; où il aurait étudié l'inégalité entre les sexes des points de vue de la zoologie, de l'anthropologie, de l'anatomie, de la pathologie, de la criminalité, de la prostitution, de l'enseignement. Il expliqua, dans ses "*Carnets*", que les femmes apprennent facilement les langues parce qu'il y a de la place dans leur cerveau qui contient beaucoup de vide. On peut lire, dans la nouvelle "*Ninotchka*" : «*Ce n'est pas une grosse affaire que d'être aimé : les dames ont été créées pour cela.*»

Mais le personnage de "*Véra*" (1887) montre une impossibilité d'aimer qui était celle même de Tchekhov qui, à l'âge de vingt-sept ans, invoquait lui aussi «*une simple impuissance de l'âge*». Et, lorsqu'il dit du personnage de "*La dame au petit chien*" (1899) : «*Le temps passait, il faisait des rencontres, se liait, se séparait, mais n'aimait pas. Il y avait de tout dans ses rencontres, sauf de l'amour. Et c'est maintenant seulement, quand ses cheveux commençaient à grisonner, qu'il aimait vraiment, pour la première fois de sa vie*», il semble bien évoquer l'amour tardif qu'il éprouva pour Olga Knipper.

Longtemps, il fut amoureux par pleines bouffées mais ennemi du moindre risque de passion, incapable du pari fervent et désintéressé qu'elle suppose, craignant le don aventureux de soi, répugnant à s'engager, considérant l'attachement, l'amour et surtout les servitudes du mariage

comme un empiètement intolérable sur la solitude intérieure qui était indispensable à sa vie créatrice, prétextant le souci d'une indépendance nécessaire à son labeur d'écrivain, il prétendit devoir par nécessité se protéger contre les dangereux élans de la tendresse. Ce thème revient fréquemment dans son oeuvre et dans ses lettres : *«Quelle chance que je ne sois pas encore marié ! Quelle commodité !»* - *«Cela m'ennuierait d'avoir à m'encombrer d'une femme. Pourtant ce ne serait pas une mauvaise idée de tomber amoureux...»* Dans une lettre à Souvorine du 23 mars 1895, il écrivit à ce propos : *«Je me marierai si vous le voulez. Mais à ces conditions : tout devra être comme avant, c'est-à-dire qu'elle doit vivre à Moscou et moi à la campagne, et c'est moi qui irait la voir. Je ne supporterai pas un bonheur qui durerait de jour en jour, du matin au matin. Je promets d'être un merveilleux mari, mais donnez-moi une femme qui, comme la lune, ne se montre pas chaque jour dans mon ciel.»* S'il fut très habile à décrire dans ses oeuvres l'âme féminine, il s'employa une bonne partie de sa vie à fuir les relations amoureuses encombrantes avec beaucoup de prestesse et une mesquinerie qui aurait pu être celle d'un des personnages qu'il satirisa, alors que les plus jolies femmes ne demandaient qu'à l'aimer, que les meilleurs partis étaient prêts à l'épouser. Son oeuvre est remplie de personnages de femmes qui font à des hommes embarrassés une cour bruyante et démonstrative. Voulant leur échapper, décourager les sentiments qu'il avait fait naître chez plusieurs d'entre elles, il aurait préféré être *«un petit chauve assis à une table dans un grand bureau»*. Il écrivit à l'une de ses anciennes soupirantes (rejetée comme tant d'autres) : *«Je vous souhaite de ne plus compliquer les choses, la vie est beaucoup plus simple que vous ne croyez.»*

Il faut bien dire qu'en fait, il aurait longtemps préféré à l'amour le simple exercice sexuel, tarifé à l'occasion car il fut amateur de bordels. N'a-t-il pas fait son porte-parole de Gourov, le séducteur, pris à son propre jeu de sa nouvelle *"La dame au petit chien"*? On lit dans ses *"Carnets"* : *«Quand je serai riche, je ferai en sorte d'avoir un harem avec de grosses femmes nues aux fesses peintes en vert.»* Fin 1991, la revue moscovite *"Literaturnoe obozrenie"* publia des lettres «érotiques» jusqu'alors inédites, où, employant des mots drus, des d'expressions licencieuses, il se montre un expert en cette matière, se vantant de ses frasques au Japon et à Ceylan, donnant des détails ou exposant tout simplement la difficulté qu'on éprouve à faire l'amour sur un divan. Et un autre de ses biographes, Virgil Tanase, révéla une vie érotique intense chez un auteur dont le théâtre a souvent subi des lectures très, trop chastes !

D'autre part, partout où il vécut, à Moscou, à Mélikhovo, il eut besoin d'être entouré de femmes. Il inscrivit dans un de ses carnets : *«Ce que nous éprouvons quand nous sommes amoureux est peut-être notre état normal. L'amour montre à l'homme ce qu'il doit être.»* Il gardait même le souvenir de ses coups de coeur les plus éphémères. Ainsi, avec une admirable simplicité, la nouvelle *"Beautés"* se présente comme le souvenir apaisé, longtemps après, de deux belles femmes entrevues au cours de voyages dans le sud de la Russie, et qui, chaque fois, firent ressentir de la tristesse. Mais, dans une lettre à sa soeur, c'est sur le mode comique qu'il décrivit à peu près la même scène : alors qu'il se rendait à Taganrog, sa ville natale, le train s'arrêta à Khartsyzskaïa où il déjeuna au buffet : *«Puis, petit tour sur le quai. Demoiselles. À la dernière fenêtre du premier étage de la gare est assise une demoiselle (ou une dame, comment savoir?) avec un corsage blanc, languissante et belle. Je la regarde, elle me regarde... Je mets mon pince-nez, elle aussi... Oh merveille d'apparition ! J'ai attrapé une inflammation au coeur, et j'ai passé mon chemin.»*

Il eut même des amours auxquels Bounine s'intéressa, révélant que, alors que beaucoup pensaient qu'il n'appréciait pas vraiment les femmes, il avait beaucoup aimé la romancière Lidia Alekseïevna Avilova qui, racontant, avec plus ou moins de vérité, ses amours avec Anton Pavlovitch, révéla que la nouvelle *"Une petite plaisanterie"* (voir *"TCHÉKHOV - ses nouvelles"*, page 43) donne une image exacte de son attitude à l'égard des femmes : *«J'entendais "Je vous aime"*. Mais, après un court instant, tout disparaissait, tout redevenait ordinaire, banal.» On n'eut connaissance par ailleurs que d'une brève aventure d'adolescent avec une jeune paysanne, de sa liaison avec Lidia Stakhievna Mizinova, dite «Lika», qui lui demandait «rien qu'une demi-heure d'amour», et, surtout, de son tardif mariage avec Olga Knipper, dont on peut s'étonner car, longtemps, il résista à cette institution à laquelle, était-il d'ailleurs persuadé, toutes les femmes sans exception, des plus frustes aux plus cultivées, ne font que penser. Mais, alors que la situation qu'il avait voulue (*«elle doit vivre à Moscou*

et moi à la campagne, et c'est moi qui irait la voir») s'était réalisée, il en souffrait pour lors car elle était une brillante actrice jouant à Moscou, une sorte de Célimène qui d'ailleurs le trompait, tandis que l'Alceste qu'il était quelque peu soignait tristement sa santé en Crimée où il attendait impatiemment qu'elle l'appelle !

Fut-il heureux ou malheureux cet homme qui, à part la maladie, eut une vie sans histoires, routinière, où il se passa à peu près rien comme il ne se passe rien ou à peu près rien dans son théâtre ; qui, peut-être, ne s'aimait pas assez ? Il se voua avant tout à son travail, renonçant à vivre pour écrire. Il considérait que son bonheur à lui comptait peu, comparé à celui de milliers d'êtres que son œuvre avait pour mission d'éduquer.

Le souci de se libérer qu'avait ce petit-fils de serf, ce fils d'épicier, fut, avec un goût profond pour la science et le souci de subvenir aux besoins de sa famille, une des raisons pour lesquelles il choisit d'étudier la médecine. Il la considéra comme une affaire sérieuse. Cependant, si, pressé par la nécessité, il fut quelque temps médecin légiste, s'il pratiqua des autopsies, s'il put se plaindre à Souvorine : *«La médecine est une tâche fatigante et mesquine, jusqu'à la trivialité.»* (lettre du 28 juillet 1893), il fut moins médecin qu'il ne l'a dit, n'ayant d'ailleurs guère de confiance dans les remèdes ; il fut plutôt un hygiéniste qui s'employa surtout très activement quand il y eut des épidémies. Il ne cessa jamais d'exercer ; mais, à la fin de sa vie, très prudent, il ne prescrivit que des remèdes anodins. Et, s'il auscultait et tenta de soulager la douleur, il savait qu'il y a un moment où le médecin ne peut plus rien faire, que l'issue ne peut être que la mort qu'il ne s'agit pas de vaincre. Il fut un médecin qui n'eut pas assez de sa science pour tenter de comprendre l'être humain, qui montra une tendresse attentive, mais ne fit jamais de sentimentalisme, maintenant en équilibre la compassion et la distance.

Comme la littérature, qui ne fut d'abord qu'un jeu, fut son autre vocation, il voulut sacrifier de front aux deux, qui, d'ailleurs, selon lui, ne se contredisaient pas, mais s'épaulaient. Il écrivit en 1888, dans une lettre à Souvorine : *«Je ne doute pas que mes études de médecine aient largement influencé mon activité littéraire ; elles ont sensiblement élargi le champ de mes observations, et m'ont enrichi de connaissances. [...] Elles m'ont orienté et probablement évité bien des erreurs. La méthode que je dois aux sciences naturelles m'a toujours tenu en éveil. Je ne suis pas de ces hommes de lettres qui assument à l'égard de la science une attitude négative, et je n'envie pas ceux qui croient tout pouvoir comprendre par eux-mêmes. [...] Je me sens plus satisfait de moi-même à la pensée que je possède deux métiers : la médecine est ma femme légitime, la littérature ma maîtresse. Quand j'en ai assez de l'une, je vais coucher avec l'autre.»*

En fait, c'est un peu comme si les deux faces de la médecine avaient forgé son œuvre : d'une part, la distance scientifique qu'exige la détection des symptômes, à laquelle il se livra en suivant la méthode d'un de ses professeurs, A. Zakharine, qui consistait à individualiser chaque cas, à mettre en valeur ses particularités et non l'inverse ; d'autre part, l'empathie et la compassion nécessaires à la bonne pratique de l'art médical.

Son métier lui ayant permis de pénétrer dans de nombreux milieux différents, sa mémoire allait lui fournir, quand il abordait un thème, l'atmosphère d'un logis, le parler d'un paysan, les minauderies d'une coquette. Il put ainsi décrire des types, des décors et des humeurs avec la plus grande minutie. Il put passer en revue toutes les couches de la société, dotant chacune de son costume, de ses manières, de son parler. Il avait appris à connaître le sens de certains comportements, de discerner l'essentiel, de rendre compte de ce qu'il diagnostiquait, de fouiller dans l'intimité des personnes, de disséquer l'âme humaine jusque dans ses replis les plus cachés. Sa pratique l'obligea à cette précision clinique qui fut la marque de ses travaux littéraires. En véritable laborantin, il observa à l'infini et minutieusement les diverses situations de la comédie humaine, étudia délicatement les infortunes médiocres et poignantes des cobayes humains qui l'entouraient. Mais, comme d'autres écrivains médecins, qui sont des humanitaristes au sens premier, évident, du terme, il s'attacha à dépeindre non seulement l'existence mais la souffrance de ses contemporains, soulignant chez eux l'échec, la vacuité du quotidien, la pesanteur du temps qui passe, l'effondrement des rêves, la dilution des ambitions. En conséquence, se tenant dans ses écrits au chevet d'une humanité souffrante, il

atteignit un réalisme d'une justesse rarement égalée, le moindre détail, le moindre écart étant, chez lui, significatifs.

Celui que Gorki considéra comme un professeur d'énergie, et qui lui fit dire : «Je n'ai jamais vu un homme qui, aussi profondément, aussi complètement qu'Anton Pavlovitch ait senti l'importance du travail comme fondement de la civilisation», bien qu'aux prises avec bien des causes de désespoir, réussit à s'investir dans l'écriture avec une grande constance, faisant naître de sa psyché tourmentée l'une des peintures les plus justes de la nature humaine que la littérature ait produite.

L'écrivain

Pour son ami, Bounine, Tchekhov représente «le cas très rare d'un écrivain qui débute en ignorant non seulement qu'il serait un grand écrivain mais en ignorant simplement qu'il serait un jour écrivain». Manifestant un parti obstiné d'incertitude vis-à-vis de tout, de tous et de lui-même, il ne cessa jamais de douter de son talent, tout en s'étonnant de sa renommée croissante. Il fut incrédule, sceptique, devant lui-même et devant son génie. Sans effort, l'un des plus grands écrivains et dramaturges du siècle resta un simple. Les quelques périodes où il put croire qu'il était l'égal de Tolstoï étaient régulièrement suivies de celles pendant lesquelles il s'en voulait de ne s'être pas plus investi dans la pratique de la médecine.

Ce métier et le manque chez lui d'une certaine forme d'imagination créatrice expliquent la primauté de l'observation, car, indépendamment du sujet traité ou du ton utilisé, il chercha toujours à rester un observateur objectif et sans préjugés.

Comme Trigorine, l'écrivain de "*La mouette*", il fut un collecteur méthodique d'observations, de notations sur le vif, de choses entendues, qu'il entassait au jour le jour, mais sans les dater, dans ses "*Carnets*", qui sont un pêle-mêle de mots, de phrases, d'aphorismes, de réflexions personnelles, de cris de rage, de coups de cœur, de parcelles de dialogues, de propos et croquis saisis sur le vif, de listes d'adresses, de noms de médicaments, de noms de fleurs qu'il souhaitait planter, d'idées de titres, d'idées de nouvelles ou de pièces, d'instantanés narratifs. Ces carnets tenaient donc autant du pense-bête que de l'atelier de sensations. À les lire, nous entrons dans l'intimité du travail de l'écrivain, nous suivons, comme en direct, l'émergence d'une écriture que nous connaissons sous sa forme achevée, nous découvrons l'attention rare avec laquelle il considérait le monde et le travail d'écrivain qui en résultait. En voici quelques exemples :

- «*Noir est ton pain, noirs sont tes jours.*»
 - «*On a déshabillé le cadavre, mais on n'a pas eu le temps d'enlever les gants.*»
 - «*S'opposer au mal est impossible, s'opposer au bien, oui.*»
 - «*Les hommes intelligents aiment apprendre. Les imbéciles aiment enseigner.*»
 - «*Seigneur, même dans le bonheur humain, il y a quelque chose de triste.*»
 - «*Bientôt, la propriété va être vendue à l'encan. La pauvreté règne partout, mais les laquais sont toujours habillés en bouffons.*», ce qui était déjà l'ébauche de "*La cerisaie*".
 - «*La vie nous paraît grande, immense, et on la passe là, sur un petit lopin de terre.*»
 - À deux reprises, revient l'idée du cercueil comme lieu idéal ; ainsi, il imagine «*l'homme à l'étui, chaussé de caoutchoucs, un parapluie dans son étui, une montre dans sa boîte, un couteau dans sa gaine. Couché dans son cercueil, il semblait sourire. Il avait trouvé son idéal.*»
 - Il ébaucha l'histoire d'une femme mariée dont le couple était tranquille, mais qui, au hasard d'une musique entendue, se rappelle son amour de jeunesse, et comprend que sa vie a été un échec.
- Bounine rapporta que, parfois, il sortait un carnet d'un tiroir, et le brandissait en disant : «*Cent sujets ! Oui, monsieur ! Si vous voulez, je peux vous en vendre un ou deux.*»

S'il affirma : «*Il n'y a rien de nouveau dans l'art, excepté le talent*», il définit très tôt ses propres canons esthétiques contre les conventions les plus solidement établies mais dont il allait triompher.

Il le fit dès 1886, dans une lettre à son frère, Alexandre, du 10 mai, où il lui recommanda «l'objectivité absolue ; la vérité dans la description des personnages et des objets», où il lui conseilla : «*Renoncer*

à la subjectivité [...] ne pas faire de soi le héros de ses romans mais jeter son moi par-dessus bord, l'abdiquer ne serait-ce que pour une demi-heure», où il affirma : «La subjectivité est chose affreuse.» Il ajouta : «Dans la description de la nature, il faut s'accrocher à de minuscules détails, et les grouper de telle façon qu'après la lecture, quand on ferme les yeux, cela fasse un tableau [...] Dans le domaine psychologique, encore des détails. Dieu te préserve des lieux communs. Le mieux est d'éviter les analyses d'états d'âme du héros. Il faut s'arranger pour qu'on les déduise de ses actions. [...] Surtout, il faut fuir l'élément personnel.» Quand, à la parution de sa nouvelle "Le bourbier" (1886), on lui reprocha d'avoir exposé «un tas d'ordures», il répondit : «L'écrivain n'est pas un confiseur, ni un maquilleur, encore moins un amuseur : c'est un homme lié à la conscience de sa dette et de son devoir [...] Il se doit d'être aussi objectif qu'un chimiste ; il doit délaissier la subjectivité, et savoir que les tas de fumier jouent un très grand rôle dans le paysage, et que les passions mauvaises font autant partie de la vie que les bonnes. [...] Triste serait le sort de la littérature grande ou petite si on la laissait à la merci de vues individuelles.» Dans une lettre à M. Kiseleva, du 14 janvier 1887, il répéta : «Un homme de lettres doit être aussi objectif qu'un chimiste ; il doit renoncer au subjectivisme de la vie quotidienne.» Il revendiqua hautement l'objectivité et le sang-froid du savant. Dans une lettre à A. S. Souvorine, du 30 mai 1888, il précisa que l'écrivain «doit être avant tout un témoin impartial, qui ne s'assied pour écrire que quand il se sent froid comme glace». Il s'assura d'être objectif en considérant que, dans la vie, toute situation peut être observée d'au moins deux points de vue. Il a, tout au long de sa correspondance (4500 lettres), réfléchi sur son métier d'écrivain et sur l'acte d'écrire. Aussi a-t-on pu, en 2004, en réunir un choix sous le titre "Conseils à un écrivain".

Il se donna le but d'être un témoin «véridique et sincère». Comme son métier de médecin lui permit de pénétrer dans les intérieurs les plus divers, il en capta, subrepticement, les secrets, s'imbiba de la vie des autres comme une éponge se gonfle d'eau, put autopsier sous son scalpel la réalité, la routine, les espoirs et les désespoirs. Derrière son pince-nez de myope, il promena un regard détaché (certains diront cruel), absolument, radicalement désabusé, désillusionné, désenchanté, sur la société, sur les êtres, les relations entre eux, pour donner des portraits réalistes de toute une variété d'individus, des tableaux de différentes classes. Il voulut raconter ou montrer «la vie telle qu'elle est», instant par instant, détail par détail, ses yeux étant d'une acuité si grande qu'ils voyaient avant tout les gestes inutiles et parasites qui nous détournent de notre chemin.

Il veilla à l'authenticité, à l'exactitude, à la précision têtue du détail, à la rigueur du diagnostic qu'en bon médecin il portait, rigueur qui tenait à une description minutieuse des plus imperceptibles détails de la vie quotidienne et du comportement humain. Il voulut tendre à un réalisme sourcilieux, dût-il lui en coûter le désespoir ; il fut ainsi le premier artisan d'un renouveau du réalisme traditionnel. D'ailleurs, son œuvre seule suffirait presque à fournir une source documentaire très crédible sur la société russe de la fin du XIXe siècle.

Il écrivit essentiellement dans cette époque assez sombre que furent le règne d'Alexandre III et le début de celui de Nicolas II, l'action de ses œuvres ayant généralement pour cadre la campagne ou les environs d'une petite ville de province, du centre ou du sud de la Russie, milieux dont la quotidienneté, la monotonie étaient observées souvent avec drôlerie, même si ces tableaux sont en fait affligeants, sont des témoignages de l'engourdissement spirituel où végétait le pays, où la liberté d'expression n'existait pas, où les relations sociales étaient figées dans un carcan de conventions, limitées par de strictes barrières ; de l'insatisfaction qui y paralysait n'importe quelle entreprise ; de la désespérance abattant toute énergie ; des espaces immenses où le Slave peut donner libre cours à ce spleen qu'il aurait de naissance.

Tandis que son oeil avait une précision photographique, son coeur était capable de tout éprouver et de tout comprendre. De son objectivité même, naquit sa force de suggestion et d'émotion vraie. En fait, il fut, de toute évidence, loin d'être seulement un témoin impartial. S'il observa les phénomènes en clinicien, s'il ne cacha rien, n'embellit rien, s'il se montra ironique et même cruel, il n'en reste pas moins que le choix de ses peintures ne fut pas constamment objectif. Il manifesta un penchant impressionniste pour les points de vue particuliers. Il ne fut capable de peindre que ce qui le touchait de près, sinon ses misères personnelles. Tout en la cachant soigneusement aux regards des curieux, il extériorisa sa propre détresse dans ses écrits. Son oeuvre n'est donc pas seulement un panorama

de la vie russe, mais aussi un commentaire transposé de sa propre vie. Il puisa, en tant que psychologue et penseur, le meilleur de son inspiration dans sa jeunesse et dans les premières années de son âge mûr.

Cependant, l'élément personnel qui étoffa les matériaux que l'observation directe de la vie lui offrait fut toujours dépersonnalisé, sublimé, jusqu'à acquérir une valeur générale et supérieure. Par exemple, dans *"La mouette"*, Trigorine et Tréplev sont tous les deux ses porte-parole, chacun d'eux incarnant un aspect de sa personnalité ; il en est de même, dans *"Oncle Vanja"*, du docteur Astrov, dans *"La dame au petit chien"*, de Gourov, dans *"L'évêque"*, de Mgr Pierre.

À son frère, Alexandre, dans une lettre cette fois du 11 avril 1889, il recommanda aussi «une brièveté maximale», indiquant encore : *«Abréger ! Abréger ! [...] Il faut abréger. La brièveté est soeur du talent. L'art d'écrire consiste moins à écrire qu'à élaguer ce qui a été mal écrit. [...] Élaguez tout ce qui n'est pas en relation directe avec le sujet. [...] Plus c'est court, mieux ça vaut.»* Il conseillait à Bounine : *«À mon avis, après avoir écrit une nouvelle, il faut en supprimer le début et la fin.»*

De ce fait, il tenait aussi à la sobriété, à la concision, à la mesure des proportions, à l'économie des moyens, au laconisme, à la rapidité. Il ne disait pas tout ; il suggérait énormément, laissait son texte respirer. Dans ses oeuvres, beaucoup de choses se passent entre les répliques. Il ne céda jamais à l'entassement cumulatif. Les choses, comme les mots, il ne cessa de les choisir, de les filtrer. Son écriture est moins celle du presque rien que celle du rien de trop. Il fut hostile au grand style et aux effets littéraires. Il est fragmentaire, dépouillé, sans ornement, car l'art pour l'art n'était pas, de toute façon, un concept russe, les grands auteurs du pays ayant toujours eu le souci d'être accessibles en étant conscients de l'état culturel, intellectuel, de leurs lecteurs, qui étaient peu alphabétisés et dont ils n'étaient pas coupés. Il est certain que Tchekhov écrivit pour être lu par les gens les plus simples. Tolstoï releva que trois ou quatre coups de pinceau lui suffisaient pour, à la manière des impressionnistes, composer un tableau d'un achevé admirable, quelque chose qui tient du miracle. Il stipula : *«Lorsque, pour un effet déterminé, on met en jeu le minimum de gestes, cela s'appelle la grâce»*. Cette volonté lui fit exclure tout effet gratuit, tout clinquant, toute fioriture, toute forme de pathétique, toute exagération. Dans une lettre à Gorki, du 3 janvier 1899, il affirma : *«La beauté et l'expression dans les descriptions ne s'obtiennent que par la simplicité, par des phrases aussi unies que : "Le soleil se couche, il fait sombre"»*. Il faut, à son avis, écrire sans se soucier des recettes littéraires. Plus le texte est naturel, plus il est bon. Aussi écrivit-il des phrases nonchalantes, et chantantes. Chez lui, l'humour lui-même ne tourna pas à la caricature, car elle est mensonge.

Lui, qui était à la fois bon et ironique, compatissant et vitriolique, considérait que *«le sentimentalisme gênerait l'effet de force»*. Pour lui, l'émotion doit n'être le fait que du seul lecteur, qui, par exemple, en lisant la nouvelle *"L'envie de dormir"*, soudain, prend conscience de l'horreur de ces longues nuits de veille imposées à une fillette de treize ans, que la société conduit au délire, et amène ainsi à tuer...

Il bannissait tout commentaire inutile, toute réflexion morale. Il écrivit à Souvorine (lettre du 17 décembre 1891) : *«À quoi bon expliquer quoi que ce soit au public ? Il faut l'effrayer et c'est tout : il sera alors intéressé, et se mettra à réfléchir une fois de plus»*. En effet, une des clefs de son esthétique est de donner des chocs à la sensibilité et à l'imagination du lecteur ou du spectateur. L'un et l'autre doivent collaborer avec l'auteur, ne jamais rester passifs. C'est pourquoi il ne fit que poser des jalons, entre lesquels il laissa des vides, des pauses, qui furent de plus en plus nombreux dans ses pièces, où leur rôle est primordial.

S'il travailla sur la simplicité, s'il suggéra les émotions et la qualité des atmosphères à l'aide de moyens très limités, si nul n'a mieux exprimé que lui toutes les nuances de la douleur humaine, le monde désenchanté que peignit cet écrivain impitoyable pénétré de tendresse resta imprégné de grâce. Gorki lui écrivit : *«Vos contes sont des flacons élégamment taillés, remplis de tous les arômes de la vie. Ainsi, le rire d'un enfant ou la beauté d'une femme, une flambée de poésie éclairent cette société finissante.»*

Et il n'est pas moins très complexe. Dans ses textes, il y a mille petites couches, des demi-teintes, des clairs-obscurs, des passions contenues, des silences aquarelle. Il eut le souci de charger de

signification latente les plus modestes composantes du texte : les décors, les atmosphères, les propos futiles, jusqu'aux silences et aux ellipses. D'où l'essence suggestive de son art.

Sa langue paraît dépouillée et transparente, ciselée et délicate, parce que, accordant, comme un artisan, beaucoup d'attention au maniement des mots, il n'en employa pas un seul, dans ses narrations comme dans ses dialogues, qui ne possède sa couleur stylistique, sa propre forme, son intonation particulière. son laconisme, comme si des phrases perdues au plus fort des passions («*Un seul ennui, les jours raccourcissent*» [dans "*Oncle Vania*"] - «*Voyez la neige qui tombe*» [dans "*Les trois soeurs*"]) ouvraient des perspectives géniales sur la condition humaine. On peut remarquer la richesse, la variété et la fraîcheur des onomatopées ; en effet, se refusant dans ce domaine aussi à appliquer les clichés, il traduisit à sa manière le bruit d'un train (dans "*En wagon*"), le coassement d'une grenouille (dans "*Dans le ravin*") ou le cri d'un oiseau nocturne (dans "*Agathe*"). Il possède l'écriture la plus légère et la plus aigüe, la plus magistrale et la plus innocente qui se puisse rencontrer au théâtre.

C'est qu'il avait compris que l'illusion de l'authenticité passe par une économie du langage, une réduction de la langue qui produit un effet de surprise où le non-dit est aussi essentiel que l'exprimé, où il faut trouver le «sous-texte» pour déboucher sur une interprétation satisfaisante.

On l'a généralement traduit en «bon français», c'est-à-dire dans une langue littéraire qu'aurait pu employer l'un de ses contemporains mais qui est éloignée de ses nuances propres, de ses subtilités fines. Et ces traductions en français ne rendraient pas sa gaieté, feraient de son théâtre des lamentations. Un de ses traducteurs français, André Markovitz, indiqua : «Il s'efface lui-même, et, même quand il décrit une action, il le fait toujours à travers la langue, les gestes, les attitudes, d'un personnage. D'où l'aspect cacophonique de ses nouvelles quand on les lit en russe.» En effet, il indiqua : «*Mon rôle est de savoir mettre en lumière des personnages, de parler leur langue.*»

Ses oeuvres se caractérisent surtout par l'absence d'action, le drame de ses personnages, dont l'intéresse surtout la personnalité, résidant dans leur incapacité d'agir. Il déclara : «*Les gens dînent, ils ne font que dîner, et, pendant ce temps, s'édifie leur bonheur ou se défait leur existence tout entière*» (paroles rapportées par G. Ars dans "*Quelques souvenirs sur Tchekhov*"). Aussi, déclarant : «*Il n'y a pas besoin de sujet. La vie ne connaît pas de sujets.*», refusa-t-il les intrigues traditionnelles, avec leurs rebondissements, leurs péripéties spectaculaires, leurs ambiances fantasques ou oniriques. Dans ses nouvelles comme dans ses pièces, il ne se passe pas grand-chose car, caractère essentiel de son art, il leur donna comme support une anecdote simple, ordinaire en apparence. Mais elle n'apparaît ainsi qu'au regard superficiel qui ne sait pas discerner le grand et le profond dissimulés dans les petits faits de la vie courante. Il put ainsi tendre à rendre la vie telle qu'elle est, dans ses plus imperceptibles bruissements et dans ses événements en apparence les plus anodins. Mettant en oeuvre une technique entièrement nouvelle, il indiqua : «*Mon rôle est de savoir distinguer les indices importants de ceux qui sont insignifiants.*» Et il réussit ce tour de force d'attacher et de passionner le lecteur ou le spectateur par des histoires où l'affabulation se résume en quelques mots.

Cependant, il avait découvert et exploité cette forme particulière du malheur humain : le poids de la quotidienneté, des détails matériels et routiniers de la vie, de la monotonie de la succession des jours, surtout dans les lieux éloignés des grands centres d'activité collective. Stanislavski admit : «Ayant lu une pièce de Tchekhov, on se dit : "C'est bien, mais il n'y a rien d'extraordinaire, de frappant ; c'est banal, c'est du déjà vu... Il n'y a là rien de neuf». Pour Gorki, «Personne n'a compris avec autant de clairvoyance et de finesse le tragique des petits côtés de l'existence ; personne avant lui ne sut montrer avec autant d'impitoyable vérité le fastidieux tableau de la vie telle qu'elle se déroule dans le morne chaos de la médiocrité bourgeoise.»

Il reste que, dans une lettre à Batiouchkov du 15 décembre 1897, Tchekhov indiqua : «*Je n'ai encore jamais écrit directement d'après nature. Il faut que ma mémoire ait filtré le sujet [...] et qu'il ne reste que l'important et le typique.*» Et ce filtre de la mémoire, qui décante, qui distingue l'essentiel de l'accessoire, lui permit encore, dans des tranches de vie en fait stylisées avec soin, de privilégier les nuances, pour lesquelles il montra toujours une préférence, de procéder par suggestion ou allusion.

Lui, qui avait aussi pour principe esthétique de montrer la beauté cachée dans «ce qui ne se remarque pas», ,

D'autre part, il déclara à Kouprine : «*Dans la vie, il n'y a pas de sujets bien tranchés ; tout y est mêlé, le profond et l'insignifiant, le sublime et le ridicule.*» Il fit alterner le dramatique et le non dramatique, l'essentiel et le secondaire (l'inessentiel dans la vie prend souvent plus de place que le reste), ne cessa de jouer sur ce qui est à la fois subjectivement douloureux et objectivement teinté de comique. Comme un réalisateur de film qui coupe d'une image à une autre, ou d'un lieu à un autre, il passa d'une émotion à une autre, juste avant qu'elle ne devienne trop lourde, au moment précis où le spectateur risque de trop s'attacher à un personnage. Il y a chez lui un régime discontinu des émotions, qui surviennent brutalement et s'estompent avec rapidité. On assiste à un va-et-vient constant. C'est même à chaque instant que le sentiment peut changer de registre. Au détour d'une phrase, d'un bout de souvenir, d'un objet, cela explose. Puis, très vite, on passe à autre chose, à un calme apparent, à une réflexion, à une anecdote ou à un souhait. Le personnage n'est jamais assigné à une seule tonalité. Il peut dire une chose gaie en pleurant et une chose triste en riant, pleurer et puis rire, faire les deux en même temps, être dans la réponse apparente à son partenaire, et enfermé de fait dans sa solitude profonde. Il peut exprimer une banalité, et nous faire immédiatement plonger dans sa détresse muette. Quand la joie est là, même si elle est illusoire, c'est une joie pleine, entière, forte. Chaque moment doit être pleinement vécu pour lui-même, et l'assemblage du tout doit libérer les forces d'une polyphonie existentielle.

Dans ses nouvelles et dans ses pièces, dont il a toujours affirmé qu'elles sont comiques (et, en effet, la mécanique comique y est implacable) alors qu'on y voit plutôt des drames, il fut continuellement à la fois léger et lourd, joyeux et triste, comique et dramatique, et cela avec une aisance jusqu'ici inégalée. Il fut capable de passer, dans la même scène, du grotesque à la sincérité. En une phrase, il fit se rencontrer le rire et l'émotion. En un seul personnage, il fit apparaître le ridicule et la profonde vérité.

Les personnages de Tchekhov sont de toutes les conditions :

- aristocrates ou grands bourgeois décadents, qui, conscients d'appartenir déjà au monde d'hier, se maintiennent dans une indolence fatale, traînent leur langueur, s'interrogent sur leur vacuité et leur incapacité à se satisfaire de ce qu'ils sont ;
- petits propriétaires terriens souvent appauvris sinon ruinés, tenant des conversations mélancoliques et languissantes sur les terrasses des «datchas», chacun suivant le fil de ses rêves déçus ;
- juges ;
- évêques, papes, religieuses, sacristains ;
- savants, zoologistes, instituteurs dont la situation est médiocre mais qui montrent une profonde gentillesse, professeurs d'université à Iorgnon, barbiche et redingote fripée ;
- étudiants souffreteux et songeurs ;
- membres des professions libérales de province à la nostalgie velléitaire : médecins de campagne dévoués, sages-femmes, vétérinaires, industriels, ingénieurs, avocats ;
- fonctionnaires de tous grades (car est indiquée leur position dans «la table des rangs», leur ordre hiérarchique), bureaucrates, aux habitudes craintives et gourmandes, mais souvent corrompus (mal éternel de la Russie déjà dénoncé par Gogol) ;
- officiers, sous-officiers, soldats, voués aux garnisons lointaines ;
- jeunes filles aux traits tirés et aux grands châles noirs soupirant au fond des jardins de campagne ;
- gouvernantes, entremetteuses, prostituées ;
- laquais, cuisinières, concierges.
- artistes-peintres, modèles, écrivains ;
- boutiquiers, aubergistes, marchands, qui sont très représentés, 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. Dans

"*La cerisaie*", Lopakhine commet le sacrilège de l'achat par un bourgeois d'une propriété aristocratique ;

- ouvriers, cordonniers, cochers ;

- bûcherons, garde-chasse, pêcheurs, horticulteurs ;

- paysans misérables, à la résignation accablée (ce qui contredisait la tradition populiste et ingénue).

Dans son roman, "*Vie et destin*", Valeri Grossman souligna cette abondance et cette variété : « Essayez donc un peu de faire le tour de tous les personnages de Tchekhov. Seul Balzac a su, peut-être, introduire dans la conscience collective une telle quantité de gens. [...] Tchekhov a fait entrer dans nos consciences toute la Russie dans son énormité ; des hommes de toutes les couches sociales, de tous les âges... » Et il nous donne l'impression de ne pas choisir dans la grande loterie des destins humains. Il n'a pas ses préférés, ses chouchous, ou ceux qu'il connaît et ceux qu'il ne connaît pas : il les connaît tous. Et, sensible et attentif, il ne manqua pas de tendresse pour eux, éprouva une intense compassion, considérant que : « *Chaque homme a en lui une mélodie, et, si ses actes n'y correspondent pas, il ne peut être heureux.* »

Si son métier de médecin explique l'habileté avec laquelle il dépeignit les états d'âme de ses créatures, car personne n'est mieux placé que le médecin pour appréhender la nature humaine, il ne se livra pas à une plongée dans leurs abîmes psychiques, et ne les exposa jamais pleinement, les maintenant toujours dans un certain brouillard, ce qui est une part de son génie.

Même s'il caractérisa ses personnages en se fondant uniquement sur la situation, à la suite d'événements pourtant ordinaires, ils ne sont pas des « types », mais des individus, et présentent tout un panorama moral.

Dans cette fourmière, ce cirque humain, où, même si on a pu parler de « la choralité tchékhovienne », aucun personnage ne ressemble à un autre, où chacun a son existence propre tout en n'ayant pas de centre, pas d'unité apparente (ce qui empêche de porter un jugement final définitif, car on le voit par des biais toujours différents), on trouve toutes les ambitions et toutes les déchéances, d'innombrables souffrances, petites et grandes, des âmes bonnes, pures, généreuses, courageuses, pieuses, et d'autres mauvaises et même pernicieuses, mais dégagées de toute brutalité, de toute violence même fragmentée. En effet, montrant une grande bonté pour les uns et les autres, Tchekhov n'en méprisa aucun, donna à tous toutes les chances d'exister, que ce soit la jeune fille pure mais naïve, tenace, qui rêve d'un bel avenir, l'homme « arrivé », qui est un égoïste inconscient, aimé du destin et des femmes, ou sa réplique féminine, l'actrice, la femme du monde vieillissante, encore brillante, l'être qui a raté sa vie et se rebiffe trop tard.

Surtout, son intérêt n'étant pas allé à des êtres d'exception (même si le problème de la folie l'a singulièrement fasciné et qu'il a pu l'analyser avec beaucoup de subtilité, comme on le voit dans "*Le moine noir*" et "*La salle 6*"), il essaya de « voir l'homme tel qu'il est », se pencha sur ceux qu'il appela « des hommes très ordinaires », ceux qu'on dit sans histoire, qui sont soumis à la médiocrité de la vie quotidienne.

Georges Pitoëff, dans "*La vie telle qu'elle est*" (1939) indiqua bien : « Dans tout ce qu'a écrit Tchekhov, vous ne trouverez pas un seul héros. [...] Il nous montre la vie telle qu'elle est. Il nous parle de ces hommes, de ces femmes que nous voyons partout et toujours... Dans l'immense Russie, il a su voir et comprendre tous ceux qui ne représentent rien d'extraordinaire, qui ne sont pas des héros, mais qui forment la Russie. Il allait dans les coins les plus perdus de la Russie, et il regardait comment vivent là-bas les êtres humains, ce qu'ils font, ce qu'ils pensent. Et il nous raconte tout cela. Que de forces, que d'amour, que de larmes et de souffrances il a trouvés dans ces endroits inconnus ! Mais cette force et cet amour ne font pas de grandes actions, ne forment pas des héros - non, tout reste là-bas, dans cette petite ville perdue, tout vit ignoré de tous, enseveli sous la neige, étouffé par la vie. Mais cela n'en existe pas moins. Et ces êtres qui souffrent, et qui aspirent, et qui auraient pu devenir grands, accomplir des actions héroïques, ces êtres ne sont-ils pas dignes aussi de notre attention ? / Ce sont ces êtres-là que Tchekhov a choisis pour nous les montrer, pour nous dire que ces inconnus de la grande vie qu'il a profondément aimés sont dignes d'être vus de plus près, que

c'est peut-être, précisément, dans leurs âmes que nous trouverons la "vraie" beauté, le "véritable amour".»

Contrairement à la plupart de ses contemporains, il s'intéressa au «petit monde», au traditionnel «petit homme» russe, victime lamentable des injustices et des oppressions. Il fut immensément accueillant à ce qu'on pourrait appeler «l'âme russe» si, dans l'épigraphe de sa nouvelle '*La poste de Tver*', il n'avait décrété : «*Cette fameuse âme russe n'existe pas. Les seules choses tangibles en sont l'alcool, la nostalgie, et le goût pour les courses de chevaux.*» En effet, en Russie, dans l'attente d'un avenir meilleur, on se noie dans la vodka.

La plupart de ces personnages sont pleins de faiblesses et de défauts. Ils sont bêtes, ivrognes, paresseux, grotesques, prétentieux, déboussolés, apeurés, avilis et paresseux. Ce sont des hommes infidèles ou des femmes volages qui vivent des amours tortueuses, s'éprenant de ceux ou de celles qu'il ne faudrait pas convoiter. Mais, au contraire, dans la nouvelle "*Récit d'un inconnu*", dans le couple bancal d'Orlov et Mme Krasnovskaïa, elle est ardente, pure et amoureuse, a tout quitté pour lui, qui est veule, mollement désespéré, gâche ses chances de bonheur auprès d'amis soudards. Chez ces Russes, les relations entre les individus sont extrêmes : ils aiment et haïssent tout ensemble, pas successivement, non ! Mais, le plus souvent, ils rêvent leur passion, en parlent mais ne la vivent pas.

Les uns et les autres, ayant en commun une sorte de prémonition de leur échec et étant déjà écrasés par ce sentiment, voient cependant brusquement leur perception du monde et de la vie se modifier. Sentant la vacuité du quotidien, la pesanteur du temps qui passe, qui ne les mûrit pas mais les défait, les dépossède de leur être, émousse leurs sentiments, ils vivent une déroute morale et intellectuelle.

S'ils sont assez lucides pour se rendre compte de leur insuffisance, ils ironisent sur leur sort, et/ou sont en proie à une mélancolie obsédante, à une torpeur résignée, qui les rendent velléitaires, impuissants à rien changer, séparés de ceux qu'ils côtoient par l'indifférence ou la répulsion. Cette fêlure intime, cette conscience d'une déficience irrémédiable les laissent désabusés, peu sûrs d'eux-mêmes, se livrant, sans trop d'affectation, avec une sorte de mélancolie douce, à de mornes monologues, où ils expriment le mal dont souffrait toute une génération. Les plus intelligents se perdent par leur goût de l'introspection. Mais, du fait de l'ironie amère de leur créateur, on ne sait jamais s'ils disent la vérité.

Il reste qu'on peut constater qu'ils sont piégés dans la grisaille de la vie quotidienne, les mille petites choses à faire, qui les empêchent de s'épanouir, qui les maîtrisent, les mutilent sans qu'ils puissent rien y faire ; qu'ils sont englués dans les conventions d'une société provinciale, qui tourne en rond, qui n'a pas de projet véritable, qui a perdu son sens des valeurs ; qu'ils sont enlisés dans un univers d'une extraordinaire pesanteur qui les engourdit, les noie dans le quotidien, les scelle dans un étui qui annonce leur cercueil, cet étui où «*l'homme à l'étui*» est entré peu à peu, quasi contre son gré ; qu'ils sont coincés dans un monde qui s'éteint où ils découvrent que leur vie étriquée n'a plus de sens ; qu'ils sont rongés d'un malaise existentiel.

Mais ils sont incapables de communiquer : le malheureux cocher de la nouvelle "*Tristesse*" ne trouve que son cheval à qui confier sa peine ; le vieux professeur d'une autre nouvelle, "*Une banale histoire*", alors qu'il est mourant, laisse partir, sans la retenir, la seule personne à laquelle il tient, sa pupille, Katia. De ce fait, ils s'agitent vainement, leurs bras n'entreignant que le vide. Ils ont des élans impuissants. Ils errent sans but. Ils s'épuisent en de vaines paroles. Ils se perdent en des nostalgies vagues. Ils pensent toujours que c'est mieux ailleurs, et tendent les mains vers l'insaisissable objet de leur bonheur. Ils manquent des occasions, refoulent leur désespoir, encaissent les coups, abdiquent leur liberté sous l'effet de l'habitude, à moins qu'ils ne s'enfoncent lucidement dans le néant. Pour Léon Chestov, «les personnages de Tchekhov ont tous peur de la lumière, tous sont des solitaires. Ils ont honte de leur désespérance, et savent que les hommes ne peuvent leur venir en aide.»

S'ils ne sont pas si serviles que ça au début de leur course dans la vie, le temps ne les mûrit pas, mais émousse leurs sentiments, les défait, les dépossède de leur être. Le temps leur est une blessure : il leur est impossible de vivre au présent, ce présent absurde et lourd de regrets ; ils sont condamnés à vivre au passé ou au futur antérieur. La seule vie possible pour eux est la vie rêvée, la

vie du souvenir, de la nostalgie ou encore la vie d'un futur lointain et utopique. Mais, prenant un sérieux «coup de vieux», ils se durcissent dans l'immobilisme, deviennent vils, méchants, mauvais, sinon monstrueux sous les coups de tous ces riens qui nous font et qui nous défont. Victimes ou bourreaux, tous se valent. En définitive, ils mènent des vies ratées ou vides, et meurent de leur impuissance.

Certains se résignent à leur sort par lassitude et indifférence : le vieux professeur reprend une vie fastidieuse auprès d'une femme qu'il a cessé d'aimer ; Trigorine continue d'écrire des œuvres auxquelles il ne croit plus ; Ivanov et Tréplev mettent fin à leurs jours.

Il est vrai que Tchekhov porta une attention particulière aux enfants qui témoignent parfois d'une sincérité originelle que n'ont point encore compromis les combinaisons des adultes, Et il y a ces petits enfants martyrs, qui sont victimes des abus de pouvoir de leurs parents et de la société : qu'on songe à Varka, la fillette qui tue parce qu'elle veut dormir, ou à Volodia, l'adolescent qui se découvre soudain amoureux d'une coquette de trente ans, et se suicide parce que la révélation qu'il a de l'amour est basse et vulgaire, sans rapport avec l'idée poétique et noble qu'il s'en faisait. Mais, si l'écrivain eut pour eux de la tendresse, il montra aussi qu'il leur arrive souvent de répercuter les vices des adultes.

Pour Tchekhov, les femmes aussi apportent une bouffée de poésie dans la pesanteur de la vie quotidienne. Il écrivit : «*Un récit sans femme, c'est une machine sans vapeur !*» Non que, dans ses œuvres, toutes les femmes soient capables de transfigurer le réel : certaines sont peintes comme des mégères, avec leur langue de vipère, leur air de fouine ou leur cervelle d'oiseau. Mais l'amour, généralement l'amour malheureux, est un moteur qui permet soudain à d'autres de se révéler : Éléna et Sonia («*Oncle Vania*»), Irina («*Les trois sœurs*»), Ania («*La cerisaie*»), ont plus de courage, de franchise que les hommes, et leur beauté, leur force d'espérance entretiennent un climat de griserie et de confiance.

On ne peut condamner ces personnages, pauvres victimes qui dégagent une intense émotion, dont les vies médiocres et ignorées rayonnent avec une tristesse mystérieusement paisible. D'ailleurs, plus ils sont fautifs, plus ils sont touchants. En un mot, ils sont humains, et quiconque ayant le moindre vécu peut se retrouver dans leurs préoccupations.

On peut remarquer une nette évolution de l'art de Tchekhov, et constater que son ascension fut constante.

Ses premières œuvres, au début des années 1880 (principalement des nouvelles, des billets, des parodies, des farces) étaient humoristiques ou satiriques. Il commença donc par être un clown qui devait, par les contrastes, les boîtements, les désaccords, faire rire, coûte que coûte, un public grossier, intolérant, en étant bref, car une seconde ou un mot de trop, et tout est raté.

Mais les œuvres de sa maturité furent plutôt réalistes, profondes, poignantes, car elles furent nourries de la connaissance de la société qu'il avait acquise à travers ses études et sa pratique de la médecine de campagne. Il y manifesta son art de susciter les émotions et les sentiments. Mais les personnages qui les éprouvent parlent plutôt de leurs petites affaires ordinaires, le lecteur ou le spectateur saisissant la fêlure cachée à l'intérieur de chaque vie à travers les silences, les pauses, les ruptures de ton. Il montra avec une âpre vérité des aspects atroces de la débilité humaine.

Son style, qui montre un savoir-faire proprement inimitable, évolua parallèlement. D'abord bref, il fut le plus elliptique, le plus concentré, le plus percutant, le plus allusif, le plus riche de résonances cachées, qu'il y ait eu dans la littérature russe, car il s'exprima en rapides coups de sonde, en petites touches, qui, pris individuellement, ne ressemblent à rien, mais furent appliqués de main de maître en ces points névralgiques où se forment les noeuds des destinées humaines. Puis le style devint plus musical. Sa phrase se fit lyrique, dans des nouvelles comme "*La steppe*", "*En route*", "*Les moujiks*" ou "*Le pipeau*", ou dans les grandes tirades de ses dernières pièces ; ainsi, on entend à la fin d'"*Oncle Vania*" : «*Nous travaillons pour les autres jusqu'à notre vieillesse, et quand notre heure viendra, nous mourrons sans murmure, et nous dirons dans l'autre monde que nous avons souffert,*

que nous avons pleuré, que nous avons vécu de longues années d'amertume, et Dieu aura pitié de nous.» Tolstoï put le qualifier de «Pouchkine en prose».

Lui, qui a fait dire à son personnage de sa pièce "La mouette", l'écrivain Trigorine, que, si l'on écrit, c'est simplement parce qu'on ne peut pas s'en empêcher, le fit presque toujours avec une extrême facilité et abondance. Il put se vanter : «Les sujets de vaudeville jaillissent de moi comme le pétrole du sol de Bakou». Et il est vrai qu'il composa la plupart de ses nouvelles en quelques heures, "La mouette" en un mois, "Les trois soeurs" en deux (seule la rédaction de "La cerisaie" fut, à cause de la maladie, laborieuse et douloureuse). Au long de sa carrière d'écrivain, qui dura tout juste vingt-cinq ans, il fut l'un des plus grands artistes de son temps, l'auteur d'une oeuvre immense, qui est extraordinairement variée, à la fois drôle, poignante et profonde. Elle compte six cent quarante-neuf nouvelles, six pièces de théâtre et des milliers de lettres.

Il méprisa les critiques qui furent souvent acerbes à son égard ; ils n'étaient pour lui que des mouches du coche ; il disait qu'en vingt-cinq ans, il n'avait jamais trouvé chez eux une remarque digne d'intérêt, et avait même été frappé par la prophétie de l'un d'eux qui avait déclaré qu'il mourrait «dans un fossé, ivre», alors qu'il avait toujours été détourné de l'alcool par l'exemple de ses frères, Nikolaï et Alexandre.

Dans deux lettres à Souvorine, il se plaignit amèrement :

- «La critique n'existe pas chez nous. Écrire pour celle dont nous disposons est aussi vain que faire sentir des fleurs à un quidam enrhumé. Parfois, je perds courage. Pour qui, pour quoi est-ce que j'écris? Le public? Mais je ne le vois pas, ce public, et j'y crois moins qu'aux revenants ; il est inculte, mal élevé, et ses meilleurs éléments manquent de conscience et de sincérité à notre égard. Je ne parviens pas à savoir s'il a ou n'a pas besoin de moi. On dit que je suis inutile, que je perds mon temps à des vétilles, mais l'Académie me décerne un prix... Le diable lui-même n'y voit pas clair. Écrire pour de l'argent? Mais je n'ai pas d'argent, et l'habitude de ne pas en avoir m'a rendu presque indifférent envers lui. Quand il s'agit uniquement d'en gagner, je ne me fatigue pas. Alors, écrire pour récolter des éloges? Mais les éloges ne font que m'exaspérer... Si nous avons une critique, je saurais quelle sorte de matière je représente, bonne ou mauvaise, qu'importe?, et si, pour ceux qui se consacrent à l'étude de la vie, je suis aussi nécessaire que l'étoile à l'astronome. Alors je me donnerais de la peine, je saurais pourquoi je travaille... Mais les choses étant ce qu'elles sont, moi, vous, les autres avons l'air de maniaques qui écrivent des livres pour leur propre plaisir. C'est agréable, sans doute, ce plaisir dure aussi longtemps qu'on écrit, mais après? Bien des peuples, bien des religions, des langues, des civilisations ont disparu faute d'historiens. Ainsi disparaissent sous nos yeux quantité de vies et d'oeuvres d'art faute de critique. On m'opposera que la critique, chez nous, ne trouve pas de pâture, que nos oeuvres sont faibles et insignifiantes. C'est un raisonnement étroit : on étudie la vie non seulement d'après ses acquisitions, mais aussi d'après ses pertes.»

- «Le public est toujours et partout le même : intelligent ou bête, sensible ou impitoyable selon son humeur du moment. Depuis toujours, le public a été un troupeau qui a besoin de bons bergers et de bons chiens, et il suit docilement ces bons bergers et ces bons chiens. Vous vous indignez parce qu'on rit aux plaisanteries plates, et applaudit les grandes phrases ; c'est pourtant ce même public stupide qui fait les salles combles d'"Othello", et pleure en écoutant la musique d'"Eugène Onéguine". Aussi bête qu'il soit, le public est en somme plus intelligent, plus sincère, plus bienveillant que ne le sont les directeurs de théâtre, les acteurs et les dramaturges qui se croient supérieurs à lui. Le malentendu est réciproque.»

Il se défia des innovations littéraires qui fleurirent en Russie à la fin du siècle. Selon Bounine, il aurait déclaré : «Décidément, tout cet art nouveau moscovite, c'est de la foutaise ! Cela me rappelle une enseigne que j'ai vue à Taganrog : "Établissement d'eaux minérales artificielles". Eh bien, c'est du même tabac ! On ne peut pas faire du nouveau sans art. Ce qui est fait avec art est toujours nouveau.»

À la fin de sa vie, il avoua : «Quelle satisfaction j'aurais maintenant à cesser d'être un écrivain !»

Cet écrivain fut essentiellement :

D'une part, un nouvelliste (voir "TCHÉKHOV - ses nouvelles").

D'autre part, un dramaturge.

Tout au long de sa vie, Tchekhov fut intéressé par le théâtre. Pendant plus de trente ans, il ne cessa de lire des pièces, et d'assister quand il le put aux représentations. Aussitôt qu'il recevait un texte, un vaudeville de Lazarev par exemple, il le lisait et indiquait son sentiment à ses plus fidèles amis. Ses propres pièces figurèrent bien entendu en tête des spectacles qu'il suivit.

D'autre part, il écrivit de nombreux billets d'humeur sur la vie théâtrale russe de son époque, et, surtout, sa correspondance fut riche de commentaires sur le théâtre. Ainsi, en 1885, il constata : «*Le théâtre russe est passé de vie à trépas.*» Puis il se plaignit de la disparition du "Théâtre Pouchkine", qui avait été remplacé par un "café chantant". Animé d'un grand souci de perfectionnisme, il critiqua la piètre qualité des acteurs russes : «*Nos artistes sont terriblement paresseux*», constata-t-il, et il les considérait comme incapables de se discipliner. Il écrivit : «*Apprendre sa leçon, cultiver le bon goût, travailler encore et toujours, l'émotion est à ce prix !*» Ainsi, conscient des faillites de sa relation amoureuse avec Olga Knipper, il nota quelques mois avant de mourir : «*Il faut tenir sévèrement les actrices et non leur écrire. J'oublie toujours que je suis inspecteur des actrices.*» Il affirmait la nécessité de penser le métier d'artiste comme une ascèse. Pour lui, une pièce digne de ce nom devait être mûrie, constamment retravaillée pour espérer répondre aux attentes d'un public exigeant. À son grand dam, le théâtre russe évoluait au contraire vers une forme de spectacle populaire à gros effets qui faisait perdre toute intégrité au metteur en scène, ce qu'il fustigeait : «*Là où il y a scandale, il y a recette, et là où il y a recette, on n'a plus le temps de tenir compte de ses propres convictions.*» Fidèle à ses principes artistiques, dans ses articles et ses lettres, il stigmatisa ce théâtre à retentissement qui tendait à évacuer tout travail formel, il condamna le théâtre commercial de son temps qui pervertissait les auteurs, les acteurs et le public.

Il faut remarquer aussi que, parmi ses nouvelles, plusieurs traitent du théâtre, et qu'il en adapta lui-même à la scène : "*Calchas*" (1886) devint "*Le chant du cygne*" (1887), "*Le tragédien*" (1883) devint "*Le tragédien malgré lui*" (1889), "*Mon jubilé*" (1880) devint "*Le jubilé*" (1891). "*La mouette*" renvoie des échos de ce monde cruel et frelaté.

Surtout, lui, qui avoua à son ami, Souvorine : «*Je n'aime pas les acteurs, écrire des pièces me déprime*», en composa tout de même une quinzaine, y étant venu parce qu'il était attiré par le dialogue direct avec le public, où, à l'abri de ses héros, caché derrière le décor, il pouvait s'épancher, s'exprimer en dehors du rigide carcan imposé par sa conception de la nouvelle brève, laisser à ses personnages la charge d'assumer des propos qui n'étaient pas les siens. Par le théâtre, il chercha à comprendre encore mieux le fonctionnement de l'âme humaine. Chacune de ses pièces est une lamelle qui porte une goutte de vie qu'un microscope grossit à la dimension «théâtre».

En quantité, son oeuvre théâtrale n'est pas considérable. Elle ne prend pas une grande place dans une bibliothèque. Elle est brève comme sa vie. Comme les nouvelles, elle se divise en deux grands types.

D'une part, commençant, dans le domaine du théâtre, comme dans celui des nouvelles, par des oeuvres légères, il composa d'abord, souvent à la demande de comédiens, une dizaine de pièces en un acte, pour la plupart des farces enlevées, remarquables pour leur rythme, qui se déroulent en un temps comprimé, sont cousues de fil blanc, leur structure se rapprochant de celle de ses nouvelles humoristiques car, sur l'arrière-plan trivial et étroit de la vie russe, elles sont caractérisées par une situation de départ éclatante, un débordement d'émotions exacerbées, des revirements burlesques, l'exaltation, sur le mode slave, des passions chez des personnages mis dans un état de surchauffe,

qui leur fait totalement perdre leur quant-à-soi, rires et larmes se confondant au point qu'on ne distingue pas très bien où finit la colère et où commence l'amour. Dans ces saynètes, il fit déjà apparaître le caractère essentiel de son art, car il se garda de bâtir une intrigue pour s'en tenir à des «tranches de vie» stylisées avec soin. De plus, il ne se contenta pas de broser des types ou des scènes simplement ridicules : parfois, sous le comique, il fit déjà percer l'amertume et même la tragédie de l'existence. On y voit son réalisme en train de se découvrir et de s'affirmer. Il donna de l'importance à l'effet scénique, ce qui allait disparaître dans ses pièces ultérieures.

Devaient relever de ce genre ses premières tentatives qui furent écrites sur des cahiers d'écolier, et qu'il a lui-même déchirées. Puis il produisit : "*La noce*" (1884), "*Sur la grand-route*" (1885), "*Les méfaits du tabac*" (1886), "*Anniversaire de la fondation*" (1887), "*Le chant du cygne*" (1888), "*L'ours*" (1888), "*La demande en mariage*" (1888), "*Le tragédien malgré lui*" (1889), "*Le jubilé*" (1891).

D'autre part, il composa de plus amples pièces, généralement en quatre actes, écrites sur un mode plus sérieux.

Ce furent d'abord trois pièces qui peuvent être considérées comme des galops d'essai, des expériences de recherche :

- "*Platonov*" (1878), qui montre un personnage ambigu, qui paraît être joyeux, aimer la vie ; mais qui, en réalité, est manipulateur et cynique, et, placé face à ses contradictions, sombre vers le désespoir, pour être tué par une des femmes qu'il a séduites (pour un développement, voir "TCHÉKHOV - "*Platonov*"") ;

- "*Ivanov*" (1887, remanié en 1889), où le personnage, propriétaire terrien dans un district de la Russie centrale, non seulement croule sous les dettes, mais ne peut plus supporter sa femme, qu'il néglige bien qu'elle soit malade, préférant écouter la jeune Sacha lui déclarer son amour ; mais , si sa femme meurt, et qu'il s'apprête à épouser Sacha, incapable de surmonter ses propres contradictions, il se suicide le jour de ses noces (pour un développement, voir "TCHÉKHOV - "*Ivanov*"") ;

- "*L'homme des bois*" (1889), médecin soucieux de la préservation des forêts, tandis que s'opposent le vieux professeur Sérébriakov, tyrannique et égoïste, et son beau-frère, intendant du domaine (pour un développement, voir "TCHÉKHOV - "*L'homme des bois*"").

Vinrent ensuite quatre grandes pièces où se distingue nettement l'évolution de Tchekhov. Ce sont :

- "*La mouette*" (1896), où les jeunes idéalistes Tréplev et Nina («*la mouette*») se heurtent à la dureté de leurs aînés et de la vie, la pièce étant celle avec laquelle il consuma sa rupture avec une construction dramatique traditionnelle, mais où on trouvait les mêmes éclats verbaux, les mêmes paroxysmes passionnels que dans "*Ivanov*", qui allaient disparaître tout à fait des suivantes (pour un développement, voir "TCHÉKHOV - "*La mouette*"") ;

- "*Oncle Vania*" (1899), où était reprise la trame de "*L'homme des bois*" pour aller vers un drame du renoncement lucide à tout idéal, de la solitude et de la stérilité, où s'exprima encore une exigence absurde de liberté dont nul écho n'allait être ensuite perceptible (pour un développement, voir "TCHÉKHOV - "*Oncle Vania*"") ;

- "*Les trois soeurs*" (1901), où le rêve de quitter une petite ville de la province russe pour retourner à Moscou n'est qu'un temps ravivé par le passage de quelques militaires, tout espoir de briser l'oppression de la réalité quotidienne étant à jamais perdu (pour un développement, voir "TCHÉKHOV - "*Les trois soeurs*"") ;

- "*La cerisaie*" (1904), où la ruine d'une aristocrate entraîne l'achat de la propriété familiale par un marchand fils de moujik, symbole du déclin de toute une société (pour un développement, voir "TCHÉKHOV - "*La cerisaie*"").

Ces pièces se déroulent au sein d'une classe en perdition, vivant dans une province russe de la fin du XIXe siècle, où la vie quotidienne est morne, banale et routinière, où, même si le pays traverse une période trouble, même s'il évolue à une vitesse fulgurante, les personnages demeurent tranquilles sinon figés, en proie à l'ennui, troublés seulement un instant par un événement inopiné (le défilé de la garnison, le passage du médecin ou de l'inspecteur des impôts) qui ne provoque que quelques rides de surface. Ce sont des tableaux nuancés, car des éléments comiques se mêlent étroitement à des

situations dramatiques. Mais Tchekhov les qualifia de «comédies», jouant peut-être sur cette ambiguïté : ce qui est un drame pour l'individu qui le vit peut être une comédie pour celui qui l'observe.

Son talent d'auteur de nouvelles ayant eu des conséquences sur son écriture théâtrale (il disait d'ailleurs que chacune de ses pièces aurait pu être le sujet d'une courte nouvelle, et qu'inversement chacune de ses nouvelles aurait pu être développée pour la scène), elles réunissent un grand nombre de personnages. Mais on ne peut prétendre qu'il ne s'y trouve pas de personnages secondaires, ni, à l'inverse, affirmer, comme le fit le metteur en scène Stanislavski, qu'«il y a beaucoup de personnages, mais pas un de ces grands rôles qui permettent des performances de jeu.»

Parmi eux, il n'y a pas de héros, pas de gentils et pas de méchants de manière tranchée. Tchekhov indiqua non sans humour : «*Les dramaturges contemporains farcissent leurs oeuvres uniquement d'anges, de gredins ou de bouffons. J'ai voulu être original. Chez moi, il n'y a pas un seul gredin, pas un ange (malheureusement, je n'ai pas pu éviter les bouffons !)*.» La plupart de ces personnages, qui sont tellement humains qu'ils nous deviennent rapidement familiers, et que nous oublions que nous sommes au théâtre, sont des gens convenables, mais enfermés dans la médiocrité, une flamme intérieure, quand elle existe, ne parvenant pas à les faire agir avant qu'elle s'éteigne.

Ils portent le poids du passé, et ne savent que faire du temps qui passe. Leur existence est gâchée par leur faiblesse et leur peur de la vie. Ils souffrent de la faillite de leurs illusions (de leurs espérances anciennes en l'amour ou en l'argent, de leurs points de repères), Ils manquent d'énergie et de volonté, sont victimes de la sclérose des habitudes et de l'usure du temps, auxquels rien ne résiste. Ils restent soumis au sentiment de leur impuissance et de leur inutilité, à une auto-compassion exagérée. Pourtant, ils essaient de vivre avec ce que la nature leur a accordé comme talents ou comme défauts. Mais, sensibles au plus léger changement d'intonation, ils se parlent mais ne s'écoutent pas, ne s'entendent pas. Certains font le malheur des autres en portant leur «vérité», leur «*idée universelle*» au rang d'absolu, étant ainsi à l'origine d'un cercle vicieux, d'un enchaînement de malheurs et de déboires, que chacun d'eux inflige à quelqu'un d'autre, continuellement ou l'espace d'un seul instant, le temps d'une réplique. Souvent, bien qu'intelligents, ils manifestent un affaiblissement intellectuel croissant. Ils rêvent que leur vie va s'améliorer, mais c'est en vain. Au fur et à mesure que les années s'écoulent, leurs rêves sont abandonnés, leurs ambitions bafouées par leurs propres peurs. Ils s'aperçoivent, souvent trop tard, qu'ils ne parviendront pas à se réaliser. Ils se révèlent en général incapables ou bien sans réelle volonté de lutter contre ce qui est à l'origine de leur impuissance, et ils finissent par échouer d'une façon ou d'une autre du fait de leur passivité et de leur sens déformé de la réalité. Certains en meurent, comme Tréplev dans "*La mouette*". D'autres n'en meurent pas, du moins pas tout de suite, comme oncle Vania, mais sont cruellement blessés. Certes, l'auteur introduit parfois une note d'optimisme et la foi dans un avenir meilleur, indique qu'il y a une échappatoire à cette apathie, en l'occurrence le travail convaincu et l'action pratique utile.

Dans ces pièces, Tchekhov manifesta l'originalité de sa conception dramatique.

Convaincu que «*le drame humain est dans l'intime de l'être, non dans les manifestations extérieures*», il s'opposa au théâtre traditionnel, pour lequel une «pièce bien faite» présente une action nette, constituée par les oppositions entre les personnages, leurs conflits bien définis qui conduisent à une crise qui éclate dans une scène centrale, et non sans rebondissements. Y voyant un stade dépassé, ce fut la première chose qu'il se mit en devoir de réformer. Il avait remarqué que, dans la vie, les amours comme les drames ou les joies ne se déroulent jamais de façon «théâtrale» ; qu'il n'y a pas d'histoires nettes avec un début, un milieu et une fin ; que les points de vue sur les événements, les sentiments ou les destinées varient selon les individus impliqués ; que des gens ordinaires peuvent vivre de grandes douleurs pourtant dues à des causes on ne peut plus ordinaires. Comme, de plus, pour lui, il n'y avait pas de personnages secondaires, la ligne de l'intrigue est polyphonique, plusieurs niveaux de conscience sont présentés en même temps, des histoires s'entrecroisent sans, d'ailleurs, aboutir vraiment, car ce qui ne se passe pas devient aussi important que ce qui se passe ; ce que les personnages n'osent pas se dire est souvent plus important que ce qu'ils se disent.

Méprisant les intrigues compliquées, il composa ainsi des pièces sans action, qui n'ont pas pour objet principal la représentation d'un conflit ou d'une thèse, mais cherchent à extérioriser, à rendre perceptibles aux sens certaines crises de la vie intérieure, de la vie profonde des personnages. Cependant, si, d'une part, il affirma lui-même : «*Dans mes pièces, il ne se passe rien*», d'autre part, il écrivit à un de ses amis : «*Vous vous plaignez qu'il n'y ait pas de mouvement. Le mouvement y est, mais, comme le mouvement de la Terre autour du soleil, il n'est pas perceptible pour nous qui y participons.*» Dans une conversation avec le poète Serguéï Gorodetski, il lui indiqua : «*On exige du héros, de l'héroïne, qu'ils fassent de grands effets. Pourtant, dans la vie, ce n'est pas à tout bout de champ qu'on se tire une balle dans la tête, qu'on se pend, qu'on déclare sa flamme, et ce n'est pas à jet continu qu'on énonce des pensées profondes. Non ! Le plus souvent, on mange, on boit, on flirte, on dit des sottises. C'est cela qu'on doit voir sur scène. Il faut écrire une pièce où les gens vont, viennent, dînent, parlent de la pluie et du beau temps, jouent au whist, non par la volonté de l'auteur, mais parce que c'est comme ça que ça se passe dans la vie réelle. [...] Il ne faut rien ajouter à un cadre. Il faut laisser la vie telle qu'elle est, et les gens tels qu'ils sont, vrais et non boursoufflés.*»

Dans ses pièces, l'action, au sens traditionnel, sans être absente, est réduite à peu de chose. Mais le metteur en scène Stanislavski fit cette distinction : «*Les pièces de Tchekhov regorgent d'action : mais d'une action qui se développe au-dedans, et pas au-dehors. [...] Dans la passivité même des personnages se cache une action intérieure complexe.*» - «*Ce ne sont pas les faits, c'est le point de vue des personnages sur ces faits, qui devient le centre, le sens du spectacle. [...] Dans de telles pièces, les faits et l'intrigue qu'ils constituent ne sont que la forme dans laquelle est versé le contenu.*»

On peut ajouter que, tandis que l'action extérieure amuse, distrait ou excite les nerfs, l'action intérieure s'empare de notre âme, par une sorte de contagion, et la régit. Il est préférable, évidemment, que les deux actions coexistent, soient étroitement fondues.

Pour Jovan Hristi, grand spécialiste de Tchekhov, «*l'intrigue doit se frayer un passage à travers un enchevêtrement de détails apparemment accessoires*», car il conserva, dans ses pièces écrites après 1885, alors qu'il avait depuis longtemps maîtrisé son style, la méthode descriptive objective qu'il avait élaborée dans ses nouvelles, et qui le conduisit aussi à faire se dérouler plusieurs actions parallèlement sur scène.

Si, comme dans la tragédie classique, tout semble joué ou perdu d'avance, tandis que celle-ci s'attache à montrer la «*vertu*», l'énergie vitale ou morale de ses héros, Tchekhov, en exposant la faiblesse humaine, la fit descendre de ses sommets car, chez lui, ce ne sont plus les grands qui sont médiocres, mais les médiocres qui sont grands. Le drame peut naître de préoccupations ordinaires. Ses personnages subissent des faits venus de l'extérieur sans tenter d'avoir une prise sur eux ; leurs rares initiatives sont un échec dans le marécage d'une société bloquée, sauf dans "*La cerisaie*", où on assiste à la montée dynamique et destructrice de la bourgeoisie.

Donnant à ses pièces une structure dramatique impeccable, il les commença là où finirait une pièce classique. En effet, au lieu de faire progresser une action jusqu'à son paroxysme, car il prit toujours soin d'éviter les pics dramatiques, les événements cruciaux, s'ils adviennent, advenant hors de la scène, il préféra que les situations se défassent lentement, se délitent sous l'action du temps. Conscient de l'innovation qu'il osait, il indiqua à Souvorine, le 21 novembre 1895, à propos de "*La mouette*" : «*En dépit de toutes les règles de l'art dramatique, j'ai commencé ma pièce forte et l'ai achevée pianissimo [...] Je constate une fois de plus que je ne suis pas du tout dramaturge.*»

Dans ces vases clos que sont les milieux montrés, l'amour, la passion, prennent une intensité mortelle. Des pauses séparent d'interminables scènes où l'on se vautre dans l'inaction, où l'on se complaît à des dialogues ternes, à des conversations plus ou moins médisantes autour d'un samovar, et d'autres où on s'envoie à la figure ses quatre vérités, avant de sangloter et de se demander mutuellement pardon. Un seul mot, d'anodins propos tels que «*Le thé est chaud*» ou «*Il fait doux ce soir*», un seul silence, un seul geste, aussi ordinaires soient-ils, peuvent ressusciter un amour oublié, déclencher une angoisse, un remords. Puis on se tait, et «*l'on s'entend se taire*». Chaque silence, rythmé par l'horloge, marque le temps qui s'écoule, et qui est d'une exceptionnelle densité. Et c'est

peut-être ce sentiment de la durée, cette gestation du temps, qui donnent au déroulement son authenticité.

La vie retrouve ensuite sa monotonie. Mais, en fait, souterrainement, tout s'est défait dans la dérive de la vie et l'usure du temps, et on assiste à la fin d'une société, la détresse tendre ou ironique d'un monde en dissolution étant l'ambiance dominante de ce théâtre. Pourtant, ce monde désenchanté, fait d'élan impuissants, de désespoirs rentrés, reste imprégné de grâce : cette société finissante est éclairée par une flambée de poésie, par le rire d'un enfant ou par la beauté d'une femme.

D'autre part, Tchekhov arrêta les pièces brusquement, sur une sorte d'accord musical, ce qui n'était plus, à strictement parler, une fin, mais, au contraire, l'ouverture d'une fenêtre sur un avenir encore mal défini, tout d'inconnu et de mystère, un immense lointain. Une étape de la vie des personnages était terminée ; mais une autre ne faisait que commencer, et, repris par le flux de la vie, ils repartaient. Le temps continuait de battre, et eux de vivre : aucun destin ne s'était accompli.

En fait, on pourrait avancer que, dans ses pièces, il n'y a jamais de vrai début ni de vraie fin : elles commencent par des bonjours, et finissent par des au revoir ; mais les bonjours semblent contenir la fin de quelque chose, et les au revoir le début d'une autre.

On peut aussi considérer qu'au théâtre de parade, où le texte est déclamé, il opposa un théâtre de vérité, tout en demi-tons, les réunions si caractéristiques (la soirée théâtrale dans *"La mouette"*, la réception chez les trois soeurs, la promenade dans *"La cerisaie"*) étant des ensembles où diverses mélodies se combinent harmonieusement ou se heurtent en dissonances, le dialogue étant une partition où alternent accélération et ralentissement, où la hauteur et le timbre sont souvent aussi significatifs que le sens explicite.

Il y présenta ce qui, à première lecture, n'est qu'une anecdote simple et ordinaire, ce qu'on lui reprocha. Mais c'est un terrain fertile dans lequel jaillissent les émotions, et qui révèle bien plus de complexité qu'on pouvait le supposer car l'analyse psychologique était loin de lui faire défaut. Ce qui dérouta ses critiques, c'est qu'au lieu d'en rester à la formule habituelle et d'étudier les caractères, il étudia plutôt, en quelque sorte, des états d'esprit, des ambiances, nous introduisit dans l'intimité de ses personnages, nous montra les ressorts les plus secrets de leur coeur, nous fit arriver ainsi à un tel degré de pénétration dans leur vie qu'ils cessent d'être les autres, qu'on se met à vivre avec eux, qu'ils deviennent nous-mêmes.

Dans ses pièces, un tragique assourdi, empreint d'une mélancolie poétique, celui d'individus ordinaires, d'anti-héros, aux drames personnels insignifiants et quotidiens, est rendu avec une minutieuse précision, sous son aspect le plus banal. Des vies quotidiennes sont «racontées» comme dans des romans (sa vocation théâtrale fut le prolongement de son art de la narration), car on voit passer devant soi des vies humaines entières

On a qualifié ce théâtre de réaliste, sinon de naturaliste. Mais il repoussa l'étiquette de «*naturalisme à la Zola*». Et à juste titre, car le naturalisme ne suppose pas seulement une ressemblance immédiate, plus exactement, une identité de ce que nous voyons sur la scène avec ce que nous rencontrons autour de nous, mais aussi une tendance à réduire l'existence à quelques mécanismes biologiques, physiologiques ou sociaux fondamentaux, ce qui ne fut pas du tout son cas. Il faut donc, en ce qui le concerne, s'en tenir à la notion, un peu plus large, de réalisme. Pour Stanislavski, qui ne repoussa aucune option, Tchekhov est «tantôt impressionniste, tantôt symboliste, le plus souvent, réaliste jusqu'à friser le naturalisme.»

L'écriture de ses pièces se caractérise par sa précision, son extrême concentration, son utilisation d'un minimum de mots, et de mots qui ne font pas joli, mais qui, mine de rien, sont justes au bon moment. Ses phrases, en russe, sont la simplicité même ; elles sont apparemment chargées de banalités, mais riches en sous-entendus qui ouvrent sur une profondeur psychologique nouvelle. On a d'abord l'impression que rien ne se dit, que c'est infiniment léger ; mais, à l'étude, on se rend compte qu'il n'y a pas un mot superflu.

Dans ces phrases, les virgules, les points de suspension, ont une importance fondamentale. Cette ponctuation indique les détails du tempo, les mouvements de la pensée, le passage d'une émotion à

une autre ; elle représente une série de messages codés qui enregistrent les relations et les émotions des personnages, les moments où les idées se rassemblent et se développent à leur façon ; elle permet de saisir ce que les mots cachent.

S'y ajoutent les indications de pauses, qui font qu'on se tait et qu'on s'entend se taire. Chaque silence, rythmé par l'horloge, marque le temps qui s'écoule, qui est d'une exceptionnelle densité car, dans l'oisiveté de la vie de province, chaque seconde compte, chaque instant de présent est nourri de passé, et condense en lui plusieurs années de désespoir et de révolte, de nostalgie ou d'ennui. Et le meilleur des remèdes pour abolir le temps, pour «tuer» le temps, n'est-il pas la routine, cette répétition mécanique de nos gestes, qui favorise l'oubli? Tchekhov voulut ainsi montrer l'importance du passage des heures dans la vie des gens, qui sont tout de même des moments aigus et non pas vides, car, sous l'apparente vacuité, se passent en réalité quantité de choses. On se rend compte qu'il n'y a pas un silence de trop, que l'ensemble répond à un rythme implacable, que toute cette architecture mène à un seul point final.

Ces indications n'étaient qu'une partie de ces didascalies qui s'étaient, au XIXe siècle, développées par rapport à l'époque classique, sous l'influence des descriptions romanesques, et qui furent nombreuses, précises et parfois fort longues chez Tchekhov dont le traitement de l'espace et du temps était imprégné de son expérience de la nouvelle. Déjà un écrivain scénique, il se préoccupa de chaque geste ou attitude que devaient prendre les comédiens, ainsi que des émotions qu'ils devaient montrer.

Cela le conduisit à s'intéresser aux mises en scène de ses pièces, à assister à des répétitions, à donner des conseils (comme celui-ci : *«Il faut rendre les souffrances comme elles s'expriment dans la vie, c'est-à-dire non avec des gestes, des mains et des pieds, mais avec une simple intonation, un regard. Pas de gestes, mais de la grâce»*, ce à quoi fit écho cette définition : *«Lorsque, pour un effet déterminé, on met en jeu le minimum de gestes, cela s'appelle la grâce.»*). À ces occasions, il ne manqua pas de manifester sa maniaquerie sourcilleuse, sa volonté de tout contrôler à distance, son autoritarisme. À de nombreuses reprises, il exprima un désir de maîtrise qui constituait pour lui la condition nécessaire à l'éclosion d'une œuvre. *«C'est l'auteur le maître de la pièce, et non les acteurs ou le metteur en scène qui l'interprètent»*, écrivit-il, soucieux de subordonner la performance à un principe supérieur. De manière générale, il ne cessa de répéter ses intentions à ceux qui l'entouraient, le journaliste Souvorine, le metteur en scène Stanislavski, la comédienne et épouse Olga Knipper, et d'autres encore.

Or les metteurs en scène modernes se veulent les auteurs des spectacles, et il se trouve que Stanislavski avait mis au point une très nette méthode.

La conception des spectacles par Stanislavski :

Les grandes pièces de Tchekhov reçurent leur consécration par l'intérêt que leur porta la jeune troupe d'avant-garde du "Théâtre d'art" de Moscou, qui était animée par Vladimir Némirovitch-Dantchenko et Constantin Stanislavski, celui-ci étant le metteur en scène.

Or il avait des idées révolutionnaires. Il avait compris que tous les éléments de comportement du comédien, la voix, le ton, les déplacements, les gestes doivent venir du mouvement intérieur du personnage. Il pensait que le metteur en scène doit réussir à donner au comédien la personnalité du personnage. Il savait qu'il ne pouvait pas maîtriser le mouvement du bras du comédien, le battement de ses paupières, mais que, si celui-ci devenait un autre (le personnage), le mouvement du bras et le battement des paupières seraient toujours vrais.

C'est ainsi qu'il allait définir une méthode pour le travail de l'acteur qui l'amène à accepter l'effacement de sa propre personnalité au profit du personnage, méthode encore employée aujourd'hui, car elle a trouvé une suite dans le travail de l'"Actors Studio", basée sur la «mémoire affective», celle des sensations et des émotions, pour arriver à la vérité du personnage, une technique de jeu particulièrement naturaliste, en opposition à un jeu plus figuratif.

À ce travail-là, il ajoutait sur scène un certain nombre de détails réalistes qui, selon lui, aident le comédien à reconstituer la personnalité mentale du personnage.

Cependant, comme il croyait à la fonction pédagogique du théâtre, il souhaitait aussi mettre en valeur l'aspect socio-politique de pièces montrant le déclin historique de la bourgeoisie russe. Enfin, il n'échappait pas tout à fait à la mode du mélodrame qui marquait son époque, et, voulant faire pleurer les spectateurs, il effaça l'importante dimension de comédie amère des pièces de Tchekhov.

Surtout, sa dramaturgie lui posait un sérieux problème, car ses pièces, qui proposaient une forme dramatique tout à fait neuve, qui bouleversaient les fondements du théâtre, parce qu'elles étaient dépourvues d'action, lui paraissaient mal conçues, incompréhensibles. Aussi, désespéré, considéra-t-il d'abord que ces textes étaient injouables, qu'ils n'étaient pas du théâtre.

Alors qu'il ne s'y trouve que des personnages ordinaires qui n'ont rien à dire, comme il était encore persuadé qu'un dramaturge doit instruire, donner des leçons, faisant de Tchekhov le cobaye autant que le parangon du naturalisme psychologique, il voulut «construire» des personnages tout en se disant que cela ne servait à rien.

Et il se demandait comment jouer l'absence de l'action, comment toucher des spectateurs avec un texte où ce qui est effectivement dit relève souvent de l'insignifiance ou de la répétition, où l'essentiel ne peut plus être exprimé par des mots, parce que ce qu'il faut montrer, c'est l'engluement progressif des personnages dans la banalité.

Toutefois, considérant que la puissance de Tchekhov «tient à des effets les plus divers, souvent inconscients», il voulut que «les objets inanimés, les sons, le décor, l'éclairage, concourent à créer l'état d'âme qui émane du spectacle, et ne se révèle pas de prime abord.» Et, mieux que quiconque, il sut les utiliser et les faire vivre, augmentant et affinant la connaissance qu'on avait de tous ces éléments qui, au théâtre comme dans la vie, agissent si fortement sur l'âme humaine : crépuscule, coucher ou lever du soleil, pluie, orage, premiers chants des oiseaux matinaux, bruit de sabots sur un pont, fracas d'une voiture qui s'éloigne, heure qui sonne, tocsin, cri d'un grillon, etc..

Or ce cri du grillon que Stanislavski faisait entendre dans sa mise en scène de *"La mouette"* était, avec des bruits de grenouilles et d'oiseaux, de ces effets naturalistes contre lesquels protesta Tchekhov qui, ayant toujours recherché le naturel, voulant que les mises en scène et les représentations de ses pièces soient aussi limpides que la vie elle-même, commanda aux membres de la troupe : «*L'essentiel, mes amis, c'est d'éviter le théâtral... Il faut que tout soit simple... Ce sont là des gens simples, ordinaires.*» Il ne comprenait pas pourquoi, une fois que Stanislavski avait indiqué au comédien toutes les sensations dont il avait besoin pour saisir, par exemple, la personnalité d'une fille de ferme et de jouer ce personnage, il lui fallait encore faire sentir de la bouse de vache ou du foin.

De plus, il détestait le ton dramatique, la lenteur pesante imposés par Stanislavski. Il s'étonnait toujours qu'on pleure à des pièces (qu'il considérait comme des comédies), aussi bien les comédiens à la première lecture que les spectateurs à la représentation, car ils s'identifiaient aux personnages, ne prenaient pas à leur égard la distance critique qu'aurait donnée le rire. Il protestait : «*Je ne les ai pas écrites pour cela. C'est Alexeïev [Stanislavski] qui les a rendues si larmoyantes [...] Je voulais seulement dire honnêtement aux gens : "Examinez-vous, regardez comme votre vie est mauvaise et ennuyeuse. Y a-t-il là une raison pour pleurer?"*».

Pour sa part, Stanislavski ne comprenait pas les intentions de Tchekhov, et maintenait ses choix. Ayant décidé que les pièces sont des drames, il fit de leur auteur le chantre de la vie grise, de la résignation, au jour le jour, dans la vague espérance d'un avenir meilleur. Il continuait de meubler les pièces d'une infinité de petits détails réalistes éloignés du texte, et que Tchekhov trouvait inutiles. Il se défendit d'abord : «On a eu tort de nous railler pour nos grillons et pour tous les effets de bruit et de lumière que nous utilisons, ne faisant en cela que suivre les indications de l'auteur.» Mais, en 1924, dans *"Ma vie dans l'art"*, il reconnut qu'alors que sa méthode n'était pas encore vraiment au point, «pour aider les acteurs, pour exciter leur mémoire affective et leur divination créatrice, nous avons recours à l'illusion des décors, au jeu des bruits et des lumières. Comme cela réussissait parfois, j'en vins à abuser de ces effets scéniques.» Et il rapporta que, pour se moquer de sa tendance à «abuser des effets scéniques», Tchekhov avait déclaré : «J'écrirai une nouvelle pièce qui commencera ainsi : "Qu'il fait beau, qu'il fait doux ! On n'entend ni oiseaux, ni chiens, ni coucou, ni

hibou, ni rossignol, ni grelots, ni horloge, ni même un seul grillon." C'était évidemment une pierre dans mon jardin.»

Il reste que le mérite du "Théâtre d'art" est d'avoir su faire sentir par des procédés scéniques les particularités de l'écriture de Tchekhov ; que les spectacles montés furent une véritable révélation qui marqua une époque dans l'histoire du théâtre russe, et que c'est ainsi que fut consacrée la gloire du dramaturge. Et Stanislavski allait reconnaître : «Bizarrement, la pièce vous hante, et plus on y pense, plus on veut continuer à y penser. On la relit, une fois, deux fois, et on commence à découvrir le minerai caché. Des comédiens peuvent jouer des centaines de fois le même rôle dans des pièces de Tchekhov, et découvrir chaque fois des éléments nouveaux, des nuances insoupçonnées, des profondeurs insondables.»

Inversement, les pièces de Tchekhov jouèrent un rôle dans l'élaboration du «système» de Stanislavski : recherche du non-dit du texte, justification des silences et des gestes, qui traduisent la vie profonde des personnages indépendamment des paroles et mieux qu'elles. La naissance d'une nouvelle approche du métier de comédien, qui n'a été possible que par cette collaboration unique entre Tchekhov et Stanislavski, est visible dans les cahiers de régie rédigés par celui-ci lors des créations des *"Trois sœurs"* et de *"La cerisaie"*.

Pourtant, les premières des pièces de Tchekhov, comme elles étaient données devant des professionnels du théâtre, étaient catastrophiques, la critique venimeuse. On les jugeait «maladroites et totalement absurdes» ; on considérait qu'elles ne respectaient aucun des principes qui assurent le succès. Mais le public, celui qui paie et vient au théâtre pour le plaisir du théâtre, voyant sur scène des individus «vrais», était très enthousiaste, et faisait le succès des pièces. Ce phénomène se répéta chaque fois : de mauvaises critiques lors de la première et des spectateurs ravis aux représentations suivantes. C'est le public qui réconcilia Tchekhov et Stanislavski, sans pourtant qu'ils se comprennent, qu'ils réussissent jamais à dissiper le malentendu qui les opposait.

Dans leurs disputes, Stanislavski finissait toujours par l'emporter ; il donnait des conseils à Tchekhov qui, extrêmement modeste, pensant que, de toute façon, son oeuvre serait oubliée dix ans après, les suivait avec une facilité déconcertante, ce qui fait que les versions publiées de ses pièces sont profondément différentes des versions originales, déposées à la censure.

Les applaudissements du public venaient légitimer après coup le parti pris du metteur en scène auquel la postérité donna d'ailleurs raison : c'est à travers le filtre du drame que le théâtre de Tchekhov s'est imposé. Mais il n'accepta jamais le jugement de son metteur en scène, même légitimé par le succès, et mourut persuadé d'avoir été victime sinon d'une trahison (il se savait trop redevable à Stanislavski) du moins d'un malentendu.

Ces quatre grandes pièces doivent subir l'épreuve du jeu pour qu'on en déchiffre tous les sens. Mais elles exigent des acteurs une totale sincérité, leur demandent de lire entre les lignes, d'être sensibles au sous-texte, au non-dit, aux nuances, aux silences, aux hésitations ; de veiller à leur langage corporel, à leurs gestes, à leurs regards, l'action ne progressant pas tant par ce qui est effectivement dit que, finalement, par ce qui ne l'est pas. C'est comme s'ils traversaient un champ magnétique, chaque mot, chaque geste provoquant un trouble complexe et un regroupement de forces. Ils peuvent chaque soir découvrir un autre des infinis détails dont Tchekhov a nourri ses personnages. Pour la comédienne québécoise Andrée Lachapelle, «Jouer Tchekhov, c'est comme marcher sur des oeufs.»

Ces quatre grandes pièces, du fait de leur valeur humaine, de la vérité profonde et subtile qui se dégage de leurs lents cheminements et de leurs silences, de leur expression, avec tant de lucidité, de nos doutes quotidiens, de la douleur et de la joie de vivre, connurent, grâce au "Théâtre d'art", un grand succès, toutefois moindre que celui que Tchekhov avait eu avec ses nouvelles.

Puis elles ont envoûté des générations de spectateurs qui ont eu le coeur serré devant ces peintures graves, lyriques, de l'impuissance des êtres humains, de leur échec dans leurs efforts pour diriger leur vie ou pour communiquer entre eux, de la condamnation à un avortement dérisoire qui pèse sur

tous leurs élans enthousiastes, généreux et chaleureux, les personnages étant cependant toujours relancés vers un nouvel espoir, tandis que la vie suit son cours, seule la mort étant irréparable. Comme il fut avéré que ces pièces dégagent une indicible tristesse, et méritent vraiment le nom de drames, on est en droit de se demander si un auteur a toujours raison sur le sens de son oeuvre.

Il reste qu'il était éminemment doué pour une forme de théâtre psychologique, intériorisé, et qu'il décrivit, avec beaucoup de lucidité, de sincérité, de pitié, dans une écriture forte et neuve qui laisse vivre les personnages dans le non-dit du texte, différents volets de la détresse de la vie dans la province russe, les méandres de l'âme humaine. Et il révolutionna le théâtre comme les impressionnistes révolutionnèrent la peinture, l'analogie n'étant d'ailleurs pas gratuite car on se rend compte que les petits mots simples qu'il utilisa suscitent une sorte de vibration, comme les petites touches de lumière finissent par susciter un tableau vivant.

Avec son théâtre du rien, du temps qui passe lentement, de ce qui se saisit à peine dans l'air et qui est la vie et rien d'autre, de ces moments essentiels dans lesquels les personnages ne font qu'«être», on peut voir en Tchekhov le premier dramaturge moderne, un déconstructeur de la fiction, des codes réalistes et psychologiques, annonçant Beckett, Ionesco, Pinter ou Albee, le théâtre de l'absurde, les drames de cette incommunicabilité de plus en plus présente dans notre société.

Surtout, il rejoignit les chefs-d'œuvre du théâtre universel.

Le penseur

À l'encontre de Tolstoï ou Dostoïevski, qu'il admirait parce qu'ils ouvraient des horizons, qu'ils faisaient la leçon au peuple, Tchekhov était persuadé qu'il n'avait rien à dire aux gens, qu'il n'avait pas de vision du monde. Modeste, il ne cessa de se mésestimer, répétant qu'il n'était pas de taille : *«Nous autres, écrivains d'aujourd'hui, nous peignons la vie telle qu'elle est, mais au-delà, il n'y a rien. Même fouettés, nous sommes incapables de faire mieux. Nous n'avons aucun but, ni immédiat, ni lointain. Notre âme est vide. Nous n'avons pas de convictions politiques, la révolution ne nous fait pas rêver, nous n'avons pas la foi, les fantômes ne nous font pas peur, et en ce qui me concerne je ne redoute même pas la mort ou de devenir aveugle. Celui qui ne veut rien, n'espère rien, ne craint rien, ne peut pas être un artiste.»*

Il prétendit même n'être pas un écrivain, seulement un aimable amateur, qui était même moins doué que ses frères ; que son vrai métier était la médecine, qu'il n'était qu'un médecin qui agissait au plus près de ses possibilités ; qu'il n'avait aucun rôle à jouer dans la littérature de son pays qui n'accordait aucun crédit à sa petite notoriété passagère ; qu'il serait vite oublié. Et il allait ne jamais se départir de cette autodérision, de ce mépris pour son destin littéraire.

Aussi son amour des petites gens, sa charité discrète rayonnent-ils à travers ses oeuvres sans qu'il verse jamais dans le prêchi-prêcha. Dans une lettre à Souvorine, du 1er avril 1890, il se refusa *«d'associer l'art et le prêche»*. Dans une autre lettre au même, du 27 octobre 1888, il lui asséna : *«Vous confondez deux notions : la réponse à une question et la manière juste de poser une question. Seule la seconde est obligatoire pour l'écrivain.»*

Affirmant que ce serait un progrès si les écrivains et les artistes avouaient qu'ils n'ont de réponse à presque rien, il fut, avec Pouchkine, à peu près le seul des plus grands écrivains russes à ne pas proposer de recette pour sauver le monde. Ennemi de toute colère et de toute ferveur, il manifesta toujours une extrême prudence de pensée et de jugement, n'avança jamais des idées a priori sur le mal, la responsabilité, le juste et l'injuste, le péché ou l'idéal.

Il ne prit jamais la pose du militant, du maître à penser, du moraliste ou du philosophe. Il fut réfractaire à toute idéologie, n'eut pas de dogme, ne chercha jamais à influencer son lecteur. Il se définit comme un artiste, et, ne croyant pas qu'il est du devoir de l'artiste de poser des jugements, de trancher sur le bien ou le mal, sur la façon de vivre ou de ne pas vivre, définissant bien sa position d'observateur neutre et distancié, il écrivit encore à Souvorine : *«L'artiste n'est compétent que dans son domaine, qui est celui de l'art, alors que les gens attendent de lui qu'il s'attaque aux grands problèmes de la Russie. Son rôle est de présenter les faits, de donner une description exacte des phénomènes, d'être vrai. [...] L'artiste ne doit pas être le juge de ses personnages et de ce qu'ils*

disent, mais seulement un témoin impartial. Les appréciations reviennent aux jurés, c'est-à-dire les lecteurs. Mon affaire est seulement d'avoir du talent, c'est-à-dire de savoir distinguer les indices importants de ceux qui sont insignifiants, de savoir mettre en lumière des personnages, parler leur langue.» Il estimait que son rôle n'était pas de «*trouver la solution d'un problème, mais de poser correctement le problème*». Un critique de l'époque constata : «*Tchékhov fait des constats d'une froideur effrayante, mais ne propose pas de solution.*» On peut même avancer qu'il n'était pas homme à croire à des solutions. Étant sans illusion, il ne donnait aucun conseil, au contraire de Tolstoï qui était un prophète insurgé contre l'État, le progrès, la science...

De ce fait, le plus souvent, lui qui ne croyait qu'à la vérité des faits et des sensations, qu'il traqua dans ses manifestations les plus menues, les plus banales, apparemment les plus insignifiantes, se contenta, comme un témoin impartial, objectif, indifférent, de présenter des êtres qui connaissent des problèmes, inventa ses histoires sans le concours d'une «grande idée». Sa conviction, qu'il exprima à plusieurs reprises, est que «*personne ne possède la vérité définitive*». Même si on se plaît parfois à attribuer ce rôle au docteur Astrov d'"*Oncle Vania*", il n'y a pas dans son oeuvre de porte-parole. À l'inverse de l'oeuvre de Tolstoï, qui, un temps, le fascina avant qu'il ne prenne violemment à partie la prédication du prophète-écrivain, la sienne n'enseigne rien.

Pourtant, non sans une grande prudence, l'approbation ou la condamnation demeurant toujours ambiguës, savamment réfractées, non sans de nombreuses contradictions, le sens n'étant jamais donné une fois pour toutes, il s'employa à éveiller la conscience de ses contemporains. À travers ces gens imparfaits que sont ses personnages, il traita de grands sujets. Et, s'il n'affirma rien, ne proclama rien, s'il s'interdit de faire spectacle de soi en donnant des leçons, son oeuvre en donne bel et bien :

Sur la société :

Tchékhov, n'ayant pu s'empêcher de transposer dans ses écrits des situations et des émotions qu'il connaissait dans la réalité, porta un regard critique sur le monde dans lequel il vivait, brossa le cruel tableau d'une société en déclin et qui se languissait, cingla d'un rire amer et léger ses tares, fit même une satire féroce d'une Russie enlisée dans son malheur, une Russie dérangeante, tout à la fois évoluée et raciste, athée et religieuse, figée et audacieuse, une Russie où les choses changeaient et ne changeaient pas. En effet, alors que le tsar Alexandre II, dans son règne de vingt-cinq ans, avait fait des efforts de libéralisation et de modernisation du régime, après son assassinat, en 1881, son fils, Alexandre III, rétablit l'absolutisme, créa l'Okhrana (police politique), réduisit toutes les libertés sans parvenir à endiguer la montée des mouvements révolutionnaires contre lesquels il exerça de féroces représailles, ce qui n'empêcha pas d'autres attentats contre lui.

Tchékhov, qui était profondément russe, se donna pour tâche d'expliquer l'âme russe aux Russes, sans toutefois vouloir influencer sur le jugement de ses lecteurs ou spectateurs, en les mettant seulement à même de se mieux connaître. Dans sa nouvelle "*En chemin*" (1886), il fit dire à Likhariov : «*La nature nous a fait don, à nous les Russes, d'une extraordinaire capacité de foi, d'une intelligence perspicace, d'une aptitude à réfléchir, mais toutes ces qualités sont anéanties par l'indolence, la paresse, notre plaisir à rêvasser.*» On considère qu'à travers la mélancolie de sa nouvelle, "*La fortune*" (1887), il voulut critiquer la passivité des Russes.

Il épia en douceur l'inconscience, les émois, les égarements, le déclin et le désarroi d'une caste débile et grotesque, celle des aristocrates, qui vivaient au-dessus de leurs moyens (l'argent est un thème majeur chez lui), qui sont désemparée par l'affranchissement des serfs, par l'invasion des parvenus triomphants, ces êtres raffinés, meurtris dans leur hautaine pauvreté, manifestant des prétentions ridicules, étant condamnés à céder la place à une nouvelle classe. Pour Julien Green, le théâtre de Tchékhov est le reflet d'une «*société qui sombre, en baillant, dans le désespoir*».

Il satirisa la mesquinerie écoeurante des petits-bourgeois qui, se donnant des alibis, se targuant d'être cultivés, voulant vivre à l'occidentale, croyant au progrès, acceptaient des compromissions, la soumission à des normes, à des conformismes, mais ne voyaient pas qu'ils allaient, eux aussi, vers le gouffre.

Il pourfendit l'inertie de l'administration.

Il dénonça la paresse, la veulerie et la lâcheté de l'«intelligentsia», ses élans impuissants, ses angoisses, sa torpeur et son spleen désespéré du fait de la défaite des libéraux et des révolutionnaires terroristes. Il la fustigea en particulier dans une lettre à I.I. Orlov du 22 février 1899 : *«Je ne crois pas en notre intelligentsia, qui est fourbe, fausse, hystérique, idiote et pourrie. Je ne la crois pas non plus quand elle souffre et qu'elle se plaint, car son oppresseur provient de ses propres rangs.»*

Mais il sut aussi être lucide et dur envers les humbles, les «moujiks», s'étant fait l'observateur singulier et très pessimiste de leur vie, dont il traça des tableaux sans concession, des plus sombres même. Il n'épargna pas le traditionnel petit homme russe victime lamentable des injustices et des oppressions, subissant une misère difficilement imaginable aujourd'hui. Il ne le fit pas bénéficier de la complaisance indulgente, de l'attendrissement qui était d'usage, parce qu'il lui paraissait être, dans une certaine mesure, complice de son malheur, par lâcheté, démission, manque d'étoffe et de consistance, ou simplement par une secrète complaisance à l'égard de sa médiocrité. Lui, qui venait d'une famille de serfs, qui avait connu des paysans dans son enfance, en avait retrouvés à Mélikhovo et à Sakhaline, en avait soigné, savait qu'ils étaient illettrés, ivrognes, pouvaient être très violents à l'égard des membres de leur famille, soumis, du fait de leur religiosité, à une terrible servitude morale. Il décréta : *«La masse est bête et le restera. L'homme intelligent doit abandonner tout espoir de l'éduquer et de l'élever à son niveau. Il vaut mieux agir de manière concrète, construire des chemins de fer, des télégraphes, des téléphones, et rendre ainsi la vie meilleure à tous.»* Il montra que la plupart des riches n'avaient aucune idée de la misère des paysans, mais aussi que certains tentaient vainement de les aider, car ils sont trop bornés. Il se demanda si la fin du servage n'avait pas apporté qu'une liberté illusoire. Il laissa le lecteur en juger.

D'une manière générale, ce qui l'intrigua et l'inquiéta fut de constater que le Russe se décourageait vite, et était vieux à trente-cinq ans. Pour Stanislavski, dans son livre de 1934, «ses pièces dépeignent une page affligeante de la vie russe ; elles sont un témoignage de l'engourdissement spirituel où végétait à l'époque notre pays, l'insatisfaction paralysant n'importe quelle entreprise, la désespérance abattant toute énergie, le Slave pouvant donner libre cours à ce spleen qu'il a de naissance.»

S'il pensait que le monde va son train sans l'écrivain, il pensait aussi cependant qu'il pouvait, comme le médecin, soulager les maux. Et c'est bien pourquoi il fut l'avocat des petites causes. Mais, s'il fut profondément soucieux de justice sociale, s'il lutta contre la pauvreté, contre la misère dans les campagnes comme dans les villes, contre l'ignorance (une de ses préoccupations constantes fut de construire des écoles), contre les conditions atroces du bagne (il alla voir celui de l'île de Sakhaline, et produisit un reportage), s'il tint un discours pertinent sur les grandes mutations sociales et la lutte des classes, s'il critiqua le mauvais fonctionnement d'un système autoritaire, s'il s'insurgea contre la police qui réprimait sauvagement les manifestations des étudiants, il ne le fit pourtant pas par le pamphlet, car il était opposé à la littérature engagée, avait horreur des grands discours sur les problèmes de société.

Il se demanda quelles possibilités d'avenir s'offraient aux générations nouvelles. Il en laissa entrevoir une, ce qui, à la lumière des événements survenus dans le pays peu après sa mort, le fit faire figure de visionnaire.

Mais il était réfractaire à la politique, considérait que *«les artistes ne devraient s'engager dans la politique que dans la mesure où ils ont à se défendre contre elle.»* Dans une lettre du 4 octobre 1888, il confia à Plechtchéïev : *«Je redoute ceux qui cherchent les tendances entre les lignes et qui veulent pouvoir me classer comme libéral ou conservateur. Je ne suis ni libéral, ni conservateur, ni évolutionniste, ni indifférent au monde. Je voulais être un artiste libre - et rien de plus - et je regrette que Dieu ne m'ait donné la force de l'être. Je hais les mensonges et la violence sous toutes leurs formes [...] Le pharisaïsme, la stupidité et l'arbitraire ne règnent pas seulement dans les demeures des marchands et dans les prisons ; je les vois dans la science, dans la littérature et parmi les jeunes. C'est pourquoi je ne puis nourrir de sentiments particuliers pour les policiers, les bouchers, les érudits, les écrivains ou les jeunes. Je considère les marques de fabrique ou les étiquettes comme*

des préjugés. Mon saint des saints, c'est le corps humain, la santé, l'intelligence, le talent, l'inspiration, l'amour et la liberté la plus absolue... la liberté face à la violence et au mensonge. Voilà le programme auquel je me tiendrais si j'étais un artiste libre.» Il en fut effectivement un, qui, d'ailleurs, individualiste farouche, incapable de se mêler aux luttes collectives, sceptique dans l'âme, se méfia des doctrines, des idéologies constituées, des prédications mystico-sociales, des passions d'idées et de leurs outrances, comme des effusions vagues, n'eut que mépris pour les écoles, les modes intellectuelles, les courants, les chapelles, les clans, les coteries, voulut avancer seul avec fermeté et modestie sur la route qu'il s'était choisie.

Mais, alors qu'on attendait de lui qu'il s'attaque aux problèmes de l'heure qui assaillaient sa patrie, il s'interdit toute prise de position, se garda bien d'y proposer des solutions, repoussa a priori tout programme de parti ou de tendance (ce qu'on lui reprocha de son vivant), ne craignit pas de publier ses nouvelles dans le journal de son ami, Souvorine, même s'il était de droite (ce en quoi on voulut voir la preuve de sa compromission avec la réaction), ne protesta pas contre les répressions toujours plus violentes du régime, se tint même à l'écart des larges mouvements d'indignation et d'action collective auxquels il reprochait leur inévitable faiblesse et insuffisance, n'eut aucune affinité ni avec les révolutionnaires ni avec le pouvoir. Il critiqua ainsi les partis de gauche qui, à l'occasion des famines de 1890, mirent en question le régime politique au lieu d'apporter seulement leur contribution bénévole au travail des hôpitaux, comme il le fit lui-même. Car il préféra la philanthropie de détail, qu'il pratiqua d'ailleurs avec une rare persévérance. Mais, alors qu'il se dépensait sans compter pour soigner les victimes du choléra, il fit cette mise en garde : *«Si nos socialistes essaient d'exploiter le choléra pour leurs propres buts, je me mettrai à les mépriser ; des moyens dégoûtants utilisés pour des buts excellents rendent odieux ces buts eux-mêmes.»*

S'il écrivit : *«La Russie est une plaine immense où galope l'homme mauvais»*, si ses grandes pièces sont enracinées dans un moment historique particulier, on n'entend dans son oeuvre que quelques échos de la contestation sociale, du grondement de la révolte et des pressions gigantesques qui traversaient alors la société russe. Il ne partagea aucune des illusions de l'«intelligentsia» sur le communisme des «moujiks».

Cela ne l'empêcha d'être très souvent en butte aux censeurs du régime, qu'il exérait parce qu'ils voyaient des complots partout et charcutaient ses oeuvres ; d'être l'objet d'une surveillance par la police tsariste, et de risquer même, à un certain moment, d'être arrêté. C'est qu'il avait une tendance à la subversion, et, sous le couvert d'une âme policée, faisait bien des pieds de nez frondeurs. C'est ainsi que, même en ne s'intéressant qu'à la sphère privée de la société, qu'à la vie de chaque jour, il mit au jour un système d'oppression et de manque de liberté qui virait à l'esclavagisme consenti, n'étant certes pas le premier à dénoncer cette dérive, mais allant plus loin que les autres.

C'est ainsi qu'il se montra sensible à la question de l'émancipation de la femme.

Alors que, jusqu'ici, dans la littérature russe, la femme était présentée comme pudique, innocente et pure, répondait à un idéal romantique de grâce et de beauté, que son malheur était ressenti comme allant de soi, surtout lorsqu'elle avait failli à la loi (voir *"Anna Karénine"* de Tolstoï, *"L'orage"* d'Ostrovski, etc.), dès 1883, il montra des femmes pliant sous le joug imposé par l'homme, soumises à un formatage psychologique tel qu'il enfouissait au plus profond d'elles toute velléité de réflexion et une quelconque maturité. Sous le couvert de l'amour, l'hyperprotection dont on les entourait cachait une véritable ambition d'étouffer leur désir de vivre selon leur vérité. Face au lent processus d'accablement qui dévastait leur vie, elles rêvaient alors d'un ailleurs qui romprait cette tuante monotonie. Entre 1888 et 1904, il écrivit vingt nouvelles qui concernent uniquement la souffrance subie par des femmes, dont sept ont pour personnage principal une femme, son malheur, sa renaissance et sa liberté intérieure. Elles ne sont pas encore émancipées et encore moins des révolutionnaires, mais elles ne meurent pas en se jetant dans la Volga (comme Catherine, l'héroïne de *"L'orage"*) ou sous un train (comme Anna Karénine), elles ne sont pas punies d'aimer un homme autre que celui auquel elles ont été consacrées par le sacrement du mariage.

S'il dénonça l'attitude de femmes qui n'avaient d'autre ambition que de chercher à s'oublier dans les yeux d'un autre, de voir à travers lui, et de se réverbérer en lui, l'attitude de femmes pour lesquelles, en fonction de l'esprit de l'époque d'ailleurs, le mariage était encore l'unique «porte de sortie» convenable (pour lui, il n'était pas une félicité mais une épreuve où le sinistre et le funèbre se sont invités), il en montra d'autres qui éprouvaient le besoin impérieux d'échapper à la violence, fût-elle feutrée, qui sévissait au sein de la famille, d'échapper au travail de démolition psychologique et spirituelle constant qui les aliénait dans leur intégrité ; le besoin de repousser la limite, d'aller plus loin qu'on ne l'avait permis, au-delà des lois, des contraintes ; le besoin d'une transgression qui était le seul salut possible, une priorité de vie. Refusant d'intégrer les paradigmes culturels, elles choisissaient l'évasion (ainsi il para du symbole de l'oiseau, dont l'évasion a pour dimension le ciel, Nina qui est comparée à une «mouette», Irina qui a l'impression que lui ont poussé des ailes) ; elles quittaient la maison natale devenue enfer pour un lieu inconnu, un espace dont elles ignoraient tout ; prêtes à souffrir, elles choisissaient la rébellion, moyen de résistance, franchissement de la barrière qui les encerclait. Mais leur vie se bornait toutefois à des allers et retours qui les ramenaient toujours au statu quo ante. Finalement, elles ne se battaient pas au-delà de ce que l'époque historique permettait de faire,

Se refusant à prétendre changer le monde, Tchekhov ne sacrifia pas à l'illusion d'un monde meilleur, d'une amélioration de l'humanité. Il fit dire à Olga à la fin des *"Trois soeurs"* : «*Nos souffrances se changeront en joie pour ceux qui vivront après nous ; le bonheur et la paix régneront sur la Terre.*» La pensée apocalyptique qu'on retrouve dans la «*pièce moderniste*» de Tréplev n'était pour lui que bêtises ridicules. Ce fut pour rire d'eux qu'il mit sur les lèvres de personnages notoirement incapables des déclarations enflammées sur le prochain renouveau de la Russie, sur la révolution, mais cette ironie n'était pas tout entière négative car elle tendait seulement à mettre en garde contre l'abus des paroles et des programmes. Tout le discours sur l'avenir de Touzenbach ou de Trofimov n'était en aucune façon le sien.

Une note des *"Carnets"* révèle qu'il ne croyait guère en la possibilité d'apporter le bonheur : «*Nous nous échinons à travers la vie afin que nos descendants soient heureux. Mais nos descendants diront comme d'habitude : tout était mieux avant ; la vie d'aujourd'hui est pire que celle d'hier.*» Conscient des problèmes de son siècle, il disait : «*Tout ce monde est instable, contrariant, approximatif et relatif.*»

En fait, il voyait l'avenir de la Russie à peu près comme les bourgeois libéraux et un certain nombre de socialistes légalistes pouvaient le voir, c'est-à-dire comme un avenir capitaliste, une sorte d'assagissement du tsarisme qui porterait au pouvoir des gens tels que le Lopakhine de *"La cerisaie"*. Il envisageait une Russie où beaucoup de privilèges injustes allaient disparaître, tandis qu'avec eux se perdrait aussi les anciennes valeurs, un art de vivre. Ce qu'il craignait pour son pays, et l'avenir immédiat qu'il avait sous les yeux, c'était le règne de positivistes farouches, rationalistes et militaristes, de bureaucrates au front bas.

Il est vrai qu'en 1901, parlant de ce qu'il voulait inculquer, il déclara : «*Lorsque les gens auront compris cela, ils édifieront, c'est certain, une autre vie, une vie meilleure. Quant à moi, je ne le connaîtrai pas.*» Mais a-t-il vraiment pressenti que son pays se trouvait au seuil d'un des plus grands bouleversements de l'Histoire, qu'allait s'y produire, peu de temps après sa mort, une première révolution? Il est trop facile de porter après-coup ce jugement, de voir en lui un visionnaire qui aurait cédé à la prophétie !

Certains exégètes voulurent voir en lui un communiste. Mais il est à noter que, malgré ses bonnes relations avec Gorki, il ne partageait pas ses idées révolutionnaires. Refusant toute forme de violence, il considérait que seuls le travail acharné et l'exploitation du progrès technique permettraient de sortir de la misère sociale, et non le recours à une mutation sociale brutale.

S'il est sûr qu'il condamnait absolument la violence et la terreur, celles du tsar comme celles des nouveaux révolutionnaires, pour lui, chaque individu avait à faire sa propre révolution, chasser ses propres démons.

Sur les conduites individuelles :

Dans ses nombreuses nouvelles comme dans ses pièces de théâtre, cristallisant soigneusement l'essentiel des attitudes humaines dans ses personnages, Tchekhov les examina avec une froideur d'entomologiste, qui prend les êtres comme ils viennent, convaincu que *«chaque personne vit sa vie réelle, sa vie la plus intéressante sous le sceau du secret»*, considérant que la vie des autres nous reste fondamentalement opaque, mystérieuse.

Toutefois, s'il désigna la noirceur du monde, comme il sut parler du cœur avec ses désirs et ses déchirements, exercer son infinie capacité de sentir et de comprendre (Gorki indiqua : «Il comprenait tout.»), il traita les problèmes les plus brûlants et les plus douloureux de l'existence humaine, procéda à cet examen des êtres sans haine, sans mépris, avec, au contraire, une compassion magnifique, et même de la drôlerie.

Surtout, il examina les êtres sans les juger. En effet, il put affirmer : *«Je n'ai accusé personne, ni acquitté personne.»* et demander : *«Est-ce que j'ai réussi? je n'en sais rien.»* Il ne lança, à la façon de Dostoïevski, que cette accusation collective : *«C'est nous tous qui sommes coupables»* ; c'était à propos du scandale du bagne de Sakhaline ; cependant, il l'étendit à toute la sphère des relations quotidiennes, aux malheurs que s'infligent les uns les autres des gens normaux, «ordinaires». Montrer la responsabilité de chacun dans l'état général des choses était à ses yeux plus important que de rejeter la faute tout entière sur un mal qui se trouverait à l'extérieur de nous-mêmes, sur tel ou tel personnage porteur du mal. Il ne montra pas d'intolérance, ne condamna pas, déploya au contraire une indulgence souriante et générale.

Cela ne l'empêcha pas, si certaines de ses nouvelles font l'effet d'un hommage éclatant au genre humain, de montrer, dans la plupart de ses oeuvres, qu'il pensait plutôt que les êtres sont faibles, méchants, sots, misérables ; de s'indigner de la cruauté, de la brutalité des hommes vis-à-vis des plus faibles : animaux, enfants, prisonniers, femmes ; de se plaindre de la frivolité et de la froideur de celles-ci vis-à-vis des hommes. Non sans sarcasme, il souligna cette indignité : *«Dans la nature, il sort de la repoussante chenille un merveilleux papillon. Mais, pour les hommes, c'est l'inverse : du merveilleux papillon, il sort une chenille repoussante.»*

Surtout, il garda cette conviction originelle dont il ne se départit jamais : en chaque être humain loge un esclave qui le soumet, l'aliène, lui confisque sa vie. S'il n'avait jamais oublié que son grand-père paternel avait subi le servage, il savait aussi qu'être né serf n'est pas la seule façon d'être esclave, qu'on peut l'être de sa pauvreté, de son ignorance, de sa paresse, de ses peurs, de ses préjugés de caste. Sa courte vie durant, il s'exténua à combattre ces aliénations chez les autres, et d'abord sans doute en lui-même.

Et il souligna la soumission mesquine aux habitudes, l'incapacité à s'adapter aux changements, le consentement à la terne usure du quotidien, le refus de voir la réalité en face, l'abandon aux illusions, aux chimères, la nostalgie d'un «ailleurs» impossible, le renoncement au présent, à la communication, au bonheur de la vraie rencontre, la dépossession, la perte des idéaux, l'abdication. Ses personnages sont paralysés dans un monde en évolution rapide. Pour P. Kropotkin, «Personne n'a mieux réussi que Tchekhov dans la représentation de la faillite de la nature humaine dans la civilisation actuelle, et plus particulièrement de la banqueroute de l'homme instruit lorsqu'il est placé face à la petitesse sordide de la vie de tous les jours.» Gorki put lui écrire : «Vous accomplissez un travail énorme avec vos petits récits, en éveillant le dégoût de cette vie endormie, agonisante.»

Déplorant l'attrait pour l'échec, pour le regret, il procéda à des analyses de cette psychologie débiliteuse qui sont d'une rigueur impitoyable mais aussi d'une extraordinaire modernité car il n'hésita pas à accentuer la dénonciation en montrant que l'état de la société n'avait pas seulement abîmé la réalité extérieure de certaines personnes mais les avait aussi corrompues intérieurement, d'où la médiocrité de leurs âmes.

Il considéra que la vie est tissée de malentendus, d'incohérences, d'incompréhensions ; qu'elle est dominée par le malheur accumulé, la souffrance omniprésente ; que le mal subi n'empêche aucunement de vouloir le faire subir à autrui ; que le mal engendre le mal ; que la souffrance provoque le dégoût et la honte.

De ce fait, il semble s'abandonner parfois au fatalisme slave qui veut que rien ne saurait changer un destin : *«Après la jeunesse vient le vieil âge ; après le bonheur, le malheur, et vice versa ; personne ne peut être en bonne santé et joyeux toute sa vie. Vous devez vous attendre à tout. Vous n'avez qu'à faire votre devoir du mieux que vous pouvez.»* Et même, à force de désigner la noirceur du monde, de proposer une vision à la fois lucide et tragi-comique de la condition humaine, de penser qu'il n'existe pas de grand projet qui ne soit, tôt ou tard, voué à l'échec, qu'il faut une énergie surhumaine pour jeter une passerelle au-dessus de l'abîme qui sépare le songe de la réalité, il exprima un pessimisme radical et amer. Cela apparut particulièrement dans la nouvelle *"Les groseilliers"*, écrite, il est vrai, à une époque où il traversait une crise morale ; il y posa ce sévère diagnostic social : *«Regardez donc la vie : insolence et oisiveté des forts, ignorance et bestialité des faibles, rien qu'une misère intolérable, rien qu'une dégénérescence, une ivrognerie, une hypocrisie, un éternel mensonge.»* - *«Nous ne voyons pas, nous n'entendons pas ceux qui souffrent, et tout ce qu'il y a d'effrayant dans la vie se déroule quelque part dans les coulisses. C'est une hypnose générale.»*

Il aurait pu en déduire qu'il ne faut pas s'occuper des humains. Mais, avec la contradiction qui le caractérise, qui est en fait celle de la vie elle-même, il ne put pas ne pas les aimer malgré tout, porter sur eux un regard doux et mélancolique, ce qui fait qu'un parfum très tendre se dégage de ses oeuvres. Et il chercha la solution des problèmes complexes du cœur et de la raison humaine.

Ainsi, il insista sur le besoin de dignité qui, derrière la petitesse, est inhérent à chaque être humain. En 1879, celui qui faisait preuve pour sa part d'une grande modestie écrivit à son jeune frère, Mikhaïl : *«Une chose me déplaît dans ta lettre : pourquoi te qualifies-tu de petit frère nul et insignifiant? Ton insignifiance, ta médiocrité, sais-tu où seulement tu dois les ressentir? peut-être devant Dieu, devant l'esprit, la beauté, la nature ; mais jamais devant les hommes. Devant les hommes, il faut prendre conscience de sa dignité.»* Henri Troyat nous apprit, dans sa biographie (*"Tchékhov"*), qu'il *«croyait en la valeur intrinsèque, quasi divine, de chaque individu, fut-il cramponné au plus bas de l'échelle»*.

Et lui, qui indiqua : *«Je voulais seulement dire honnêtement aux gens : "Examinez-vous, regardez comme votre vie est mauvaise et ennuyeuse»*, qui, en 1900, dans une lettre, émit cet espoir : *«L'homme deviendra meilleur quand nous lui auront montré comment il est»*, prit de plus en plus conscience de ce qui doit être le rôle d'un écrivain digne de ce nom : rappeler aux gens certaines vérités fondamentales, éveiller leur conscience, leur montrer que *«le bonheur et la joie de la vie ne sont ni dans l'argent, ni dans l'amour, mais dans la vérité»*, affirmer la possible transfiguration de l'être après les chutes et les renoncements.

Stanislavski nota : *«Le dramaturge semble ne représenter que le quotidien d'individus, mais, en réalité, il révèle l'Humain»*. Aussi nous retrouvons-nous en ses personnages, et, s'il nous introduisit dans leur intimité, ce fut pour nous inciter à nous demander : où nous en sommes de nos existences à tous ces instants qui font que notre vie prend un cours et pas un autre, une voie et pas une autre, à tous ces moments dont nous savons, quand nous les vivons, qu'ils sont importants? sommes-nous tristes, accablés par le sort? notre destin nous convient-il? sommes-nous perdus dans l'immensité de la vie? ne sommes-nous pas convaincus de n'être chacun qu'un maillon minuscule de l'humanité, elle-même infime dans l'univers? Il voulait que nous nous voyions tels que nous sommes, que nous soyons conscients de la façon dont nous vivons, que nous fassions grandir entre nous un sentiment de solidarité, et la volonté d'un changement collectif.

Sur le sens de la vie :

Tchékhov passe pour le moins philosophe des écrivains russes, étant, à part Pouchkine, à peu près le seul d'entre eux à n'avoir aucune certitude, aucune idée préconçue, à ne pas proposer de recette pour sauver le monde. Comme une pensée sortant tant soit peu du commun lui paraissait de mauvais goût, il n'émit lui-même ni doctrine ni idéologie.

Il reste que ce médecin des corps devenu médecin de l'âme avait été amené, par les maladies des patients et la sienne, à centrer son attention sur les questions essentielles de l'existence, sur le sentiment, si souvent exprimé dans ses nouvelles et son théâtre, de la difficulté de vivre, du temps qui passe et qui, saisissant dans sa main inflexible l'espoir d'une vie meilleure, l'étouffe

irréremédiablement, du chemin inéluctable qui nous conduit vers le froid et l'obscurité, de la déroute de l'individu devant le chaos sinon l'absurdité de sa propre vie.

Et il n'avait pas toujours été indifférent à la philosophie.

En effet, il fut un très grand admirateur du stoïcien Marc-Aurèle dont il lisait et annotait continuellement ses *"Pensées pour moi-même"*. Il y apprenait que toutes les choses et les êtres humains participent d'un Tout ; que nous devons vivre en suivant la loi de la nature qui stipule que tout ce qui arrive est nécessaire et utile au monde universel ; que nous devons vivre en conformité avec la nature de l'être humain qui est raisonnable et sociable, qui nous fait tendre vers ce qui est utile et bien approprié à la communauté ; que la mort fait partie de la nature ; que, de toute éternité, tout change, tout se transforme, semblablement se produit et se reproduira sous d'autres formes semblables à l'infini ; que ce qui importe c'est le présent, et non le passé ou l'avenir. Et c'est bien la maxime stoïcienne «Supporte et abstiens-toi !» (qu'on retrouve chez Nina de *"La mouette"* qui dit qu'il faut «*savoir endurer [...] porter sa croix*») qui pourrait résumer aussi bien sa morale que son esthétique. Et, en véritable stoïcien, il se contenta d'agir.

D'autre part, un temps, il adhéra à la pensée de Tolstoï, lui vouant alors une admiration confinante à l'idolâtrie. Mais, ensuite, s'il témoigna toujours du respect pour lui, s'il resta persuadé que l'humanité avait besoin d'un grand écrivain comme lui, s'il concéda : «*Je suis un incroyant, mais de toutes les formes de foi, je considère la sienne comme celle qui m'est la plus proche et me convient le mieux*», il prit soin de dénoncer toujours plus :

- le romanesque exagéré de sa description d'une paysannerie russe idéalisée (à force de plaindre le paysan russe, qui avait subi des siècles de malheur, il avait fini par faire de lui un modèle, un prophète, un saint, au lieu de voir en lui un homme ordinaire, ni meilleur ni pire que les autres, souvent une brute ignorante, autant capable de cruauté et de lâcheté que ses maîtres, et, malgré l'affranchissement, aussi misérable que par le passé) ;
- son obscurantisme ;
- sa volonté de retour à la nature, sorte de principe écologique avant la lettre, teinté de sectarisme rétrograde ;
- son idéal d'«amour universel», de soumission fataliste ;
- son mysticisme, dont il attaqua les impostures en particulier dans la nouvelle *"La salle 6"*.

Il indiqua nettement sa désaffection dans une lettre adressée à Souvorine, le 27 mars 1894 : «*La philosophie de Tolstoï a eu un effet puissant sur moi, elle m'a guidé pendant six ou sept ans. [...] C'était comme une sorte d'hypnose. Mais, maintenant, quelque chose en moi proteste. J'ai changé d'avis. La morale de Tolstoï a cessé de me toucher, et, du fond de l'âme, je lui suis hostile [...] Dès mon enfance, j'ai cru au progrès, et il ne pouvait en être autrement puisque mon sang de moujik me permet de mesurer la distance entre l'époque où nous étions fouettés et celle où nous ne l'étions plus. On ne m'en fait pas accroire sur les vertus des moujiks. [...] Maintenant, quelque chose en moi proteste : le raisonnement et le sens de la justice me disent que dans l'électricité et dans la vapeur il y a plus d'amour du prochain que dans la chasteté et le refus de manger de la viande.*»

Il répéta dans ses *"Carnets"* : «*Depuis l'enfance, je crois au progrès et je ne peux pas ne pas y croire, car la différence entre l'époque où l'on me battait et celle où l'on a cessé de me battre a été terrible.*»

Il y imagina aussi cette situation : «*Il roulait en fiacre et pensait en regardant s'éloigner son fils : "Peut-être appartient-il à la génération des gens qui, au lieu de se faire balloter dans de méchants fiacres, comme moi, s'envoleront dans des ballons au-dessus des nuages?"*»

Et cette confiance dans le progrès, dans la force libératrice de la science, dans la modernité, fait que, dans presque toutes ses pièces, dans beaucoup de ses nouvelles, on trouve une évocation de l'avenir, des gens qui vivront alors en étant libérés enfin de beaucoup des misères qui accablaient les Russes du temps.

Le tableau qu'il fit de ce temps conduisit de nombreux commentateurs à voir en lui un écrivain crépusculaire, exprimant une vision amère de la vie. Mais il fut essentiellement réaliste. La mélancolie

et le cynisme désabusés lui ont toujours été étrangers. Il avait foi en la vie, en l'être humain malgré tout.

Et il y a bien une philosophie qui, d'ailleurs, baigne toute son oeuvre, philosophie peut-être inconsciente, à coup sûr inséparable à la fois de son génie d'écrivain, de sa profession de médecin et de la bienfaisance qu'il exerça libéralement dès qu'il en eut les moyens. Cette philosophie, c'est justement la compassion pour l'humanité, un humanitarisme généreux, car il poussa à l'extrême ce trait russe caractéristique. Il l'affirma à la suite de son voyage à l'île de Sakhaline, expérience, ou plutôt épreuve, qui le confirma dans ses devoirs envers la vie et la société : *«J'ai maintenant fermement compris avec mon cerveau, avec mon âme qui a tant souffert, que la destination de l'homme ou bien n'existe pas du tout, ou bien n'existe que dans une seule chose : dans un amour plein d'abnégation pour son prochain.»* ("L'île de Sakhaline", 1894), propos qui étaient déjà ceux du héros de la nouvelle, "Récit d'un inconnu", et auxquels allait faire écho, en 1897, cette déclaration : *«Entre "Dieu existe" et "Dieu n'existe pas", il y a un espace immense que le vrai sage ne peut parcourir qu'avec beaucoup de peine. Le Russe ne connaît que l'un de ces deux extrêmes, car ce qu'il y a entre les deux ne l'intéresse pas. C'est pourquoi d'ordinaire il ne sait rien ou presque».*

Pour lui, et il le répéta, *«la destination de l'homme»* pourrait donc ne pas exister. Cependant, il marqua bien quelques doutes :

- en 1890 : *«Non il n'y a pas de moralité basse, haute ou moyenne, il n'y en a qu'une qui nous a été donnée un jour et qui est Jésus-Christ et qui nous empêche maintenant, vous, moi et Barantsev de voler, d'offenser, de mentir, etc..»*

- en 1891 : *«Lorsque je regarde le ciel, je voudrais terriblement qu'au-dessus de ce monde, il y ait le paradis.»*

- en 1896 : *«Croyez-vous que dans le ciel il y ait des anges?»*

- en 1901, dans "Les trois soeurs", il fit dire à Macha, : *«Il me semble que l'homme doit être religieux ou qu'il doit chercher la foi ; autrement sa vie est vide, vide... Vivre et ne pas savoir pourquoi les cigognes volent, pourquoi les enfants naissent, pourquoi il y a des étoiles dans le ciel... Ou il faut savoir pourquoi l'on vit ou tout n'est que balivernes et fadaïses.»*

Mais, en fait, on ne trouve pas vraiment, chez lui, de référence à un au-delà. Car, s'il voulait bien prendre en considération *«l'essentiel et l'intemporel»*, en dépit (ou à cause !) de son éducation, il refusait la religion, restant étonné par des gens pourtant intelligents croyant en Dieu, ne s'interrogeant pas lui-même sur son existence ou sur l'immortalité de l'âme, n'y songeant même pas. Pas du tout métaphysicien, dans une lettre du 30 mai 1888, adressée à Souvorine, il déclara ces questions hors de sa compétence : *«Il me semble que ce ne sont pas les écrivains qui doivent résoudre des questions telles que le pessimisme, Dieu, etc. L'affaire de l'écrivain est seulement de représenter les gens qui parlent de Dieu et du pessimisme ou qui y pensent, de quelles façons et dans quelles circonstances ils le font.»* Dans la nouvelle "La peur" (1892), Siline indique toutes les limites dont Tchekhov lui-même avait conscience : *«Je suis, de nature, superficiel et m'intéresse peu à des problèmes comme ceux de l'au-delà, le sort de l'humanité, et au total je m'envole rarement vers les hauteurs célestes. Ce qui m'effraie surtout, c'est le train-train de la vie quotidienne, auquel nul d'entre vous ne peut se soustraire.»* L'anecdote qu'il imagina dans ses "Carnets" : *«Des milliers d'hommes soulevaient une cloche. Ils y avaient mis tant de peine, de patience et d'argent. Mais, tout à coup, la cloche est tombée et s'est brisée, tout à coup sans rime ni raison !»* semble bien suggérer l'absurdité de la foi religieuse.

D'ailleurs, lecteur enthousiaste de Darwin, il était évolutionniste et matérialiste. Il affirmait non seulement que *«Tout ce qui vit sur terre est nécessairement matérialiste»* (lettre à Souvorine du 7 mai 1889), mais que : *«La croyance en la vie après la mort, sous quelque forme que ce soit, est une sottise absolue.»* Il laissa s'enfermer un de ses personnages à qui il fit déclarer : *«En aucun cas nous ne saurions disparaître entièrement. L'immortalité est un fait, je vous le démontrerai, attendez un peu...».* Il constata : *«Ces idées sur la vie sans but, l'insignifiance du monde visible, la "vanité des vanités" de Salomon, tout cela a toujours constitué le dernier, l'ultime degré de la pensée humaine»,* ce qu'il précisa dans ses "Carnets": *«L'ultime degré de la pensée humaine, c'est de découvrir que la*

vie n'a pas de but ni de signification, que tout n'est que tromperie et illusion.» Minutieusement nihiliste, dans une lettre à Chtchéglov du 9 juin 1888, il avoua : *«Nous ne ferons pas les charlatans, et nous déclarerons tout simplement qu'il n'y a rien à comprendre dans ce monde. Ceux qui savent et comprennent ne sont que des sots et des charlatans.»* Il pensait que la vie est sans issue, sans terme autre que le néant, et sans autre signification que le désespoir.

Il aurait pu en déduire que, cette vie, il importe peu de l'améliorer et de la prolonger, puisque, en fin de compte, tout revient au même, que tout aboutit au silence. Mais, s'il savait que tout n'est que vanité, vanité des vanités, il pensait aussi que la seule issue qui nous reste, c'est de contribuer de toutes nos forces, dans le malheur particulier de chacun de nous, au bonheur général. Il écrivit dans ses "Carnets" : *«Le désir de servir le bonheur général doit, à tout prix, être un besoin de l'âme, une condition de bonheur personnel ; s'il ne découle pas de là, mais de considérations théoriques ou autres, alors il n'est pas ce qu'il devrait être.»* Lui, qui avait affirmé que le bonheur n'existe pas, estima que sa quête est une nécessité incontournable.

À l'idée exprimée par Dostoïevski dans "Les frères Karamazov" et qu'on peut résumer ainsi : *«Si Dieu n'existe pas, tout est permis»*, Tchekhov répondit donc par l'exigence d'une morale. Dans une autre lettre à Souvorine, du 1er avril 1890, il se défendit : *«Vous me gourmandez pour mon objectivité que vous appelez indifférence au bien et au mal, absence d'idéaux et d'idées, etc. Vous voudriez que, quand je mets en scène des voleurs de chevaux, je dise : voler des chevaux est mal. Mais voyons, c'est connu depuis longtemps, et personne n'a besoin de moi pour le savoir. Que les tribunaux les jugent. La seule chose qui m'incombe est de les montrer tels qu'ils sont. J'écris : vous avez affaire à des voleurs de chevaux. Eh bien ! sachez qu'il ne s'agit pas de miséreux mais de gens rassasiés qui célèbrent un culte. Le vol de chevaux n'est pas seulement un vol. C'est une passion. Certes, il serait plaisant d'unir l'art et le prêche, mais, pour moi, c'est extraordinairement complexe et presque impossible, étant donné les conditions techniques. C'est que, pour représenter des voleurs de chevaux en sept cents lignes, je dois en permanence penser et parler sur le mode qui leur est propre. Autrement, si j'ajoute de la subjectivité, les images perdront leur netteté, et mon oeuvre ne sera pas aussi compacte que doit l'être un court récit. Quand j'écris, je compte pleinement sur le lecteur en supposant qu'il ajoutera de lui-même les éléments subjectifs absents du récit.»*

Le matérialisme, l'athéisme, l'humanisme, de Tchekhov, le fait que, pour ses personnages, toujours l'existence précède l'essence, son credo qui était que chaque être humain a l'entière liberté de choisir sa voie vers sa vérité à travers des chutes, et la rédemption qui peut s'en suivre, permettent de le rapprocher des existentialistes, en particulier de Camus, dont le personnage du docteur Rieux, dans "La peste", est animé de compassion pour l'humanité, et agit contre le mal sans illusion aucune sur les suites de son action, tout à fait comme le fit Tchekhov dans son métier de médecin comme dans son travail d'écrivain. Pour lui, il n'était de salut que dans le travail, que dans une lutte pied à pied, toujours à recommencer, de chaque être contre le démon sournois caché dans son propre temps vécu, et que l'art peut tout au plus aider à démasquer, pour échapper au piège de la mort anticipée, à cette perte du sentiment chaleureux fervent, entreprenant, de la vie. Aux idéologies sociales ou religieuses, il préférerait l'ascension de chacun vers sa propre lumière, chacun étant responsable du surgissement de son destin : *«Je crois dans l'individu, je vois le salut dans les personnalités individuelles disséminées çà et là à travers toute la Russie, intellectuels ou paysans ; ils ne sont peut-être pas nombreux, mais ils sont une force.»* (lettre à I.I. Orlov du 22 février 1899).

Sa postérité

Tchekhov, rédigeant une liste par ordre d'importance des écrivains russes de son temps, mit Tolstoï en tête, et se plaça à la quatre-vingt-dix-huitième place. Un autre jour, il demanda à Ivan Bounine : *«Savez-vous pendant combien d'années encore on me lira?»* et indiqua aussitôt : *«Sept !»* ; comme son ami s'étonna : *«Pourquoi sept?»*, il concéda : *«Mettons sept et demie...»*. Or cent cinquante ans après sa mort, on le lit encore. Surtout, il est le dramaturge du XIXe siècle le plus joué au monde, son théâtre connaissant différentes métamorphoses scéniques suivant les époques.

On peut étudier sa postérité en distinguant celle qu'il eut en Russie et celle qu'il a à l'étranger.

En Russie :

Pendant les dernières années du régime tsariste, Tchekhov continua d'être joué par le "Théâtre d'art" qui, d'ailleurs, se sentait orphelin. S'il n'était pas un théâtre commercial, puisque c'était contre cela qu'il s'était fondé, mais qu'il était une entreprise désireuse de durer, consciente des nécessités économiques ainsi que de sa propre grandeur, qui devait essaimer, remplir une mission de formation en faisant connaître l'importance de ses découvertes, on y avait déjà compris l'intérêt des produits dérivés, et on avait édité des cartes postales : il ne s'agissait pas seulement de quelques clichés, mais de dizaines d'images retraçant l'intégralité de la représentation, qui étaient ce qu'on appellerait aujourd'hui une véritable «captation» photographique.

Le théâtre de Tchekhov convenait alors aux conservateurs et aux modernes, aux slavophiles et aux occidentalistes, aux Blancs et aux Rouges, aux religieux et aux athées, aux moralistes et aux cyniques. Il était accepté par les différents camps littéraires, même par des courants extrêmes de l'avant-garde.

En 1904, Ivan Bounine entreprit de rédiger une biographie de Tchekhov, qu'il laissa inachevée, où il étudia le sceptique idéaliste, le réaliste incroyant dont il se sentait tout proche.

En 1905, Maxime Gorki lui rendit hommage dans "*A.P. Tchekhov*" : «Dans l'œuvre de Tchekhov passe un cortège d'esclaves, esclaves de leurs amours, de leur bêtise, de leur paresse ou avidité de bien-être, esclaves d'une peur obscure de la vie, vaguement troublés, remplissant leur existence de discours décousus sur l'avenir, parce qu'ils sentent qu'il n'y a pas de place pour eux dans le présent. Parfois, au cœur de cette masse grise retentit un coup de feu : c'est Ivanov ou Tréplev qui a compris ce qu'il avait à faire : mourir. Certains forment de jolis rêves sur la beauté de la vie dans deux cents ans, mais personne ne se pose cette simple question : qui donc la rendra belle, si nous nous bornons à rêver? À côté de cette foule grise et ennuyée d'êtres impuissants, est passé un homme grand, intelligent, attentif. Il a jeté un regard sur ces mornes habitants de sa patrie et, déchiré de désespoir, sur un ton de doux mais profond reproche, il a dit avec un triste sourire, d'une belle voix sincère : "Que vous vivez mal, messieurs !"»

Le philosophe Léon Chestov l'étudia dans plusieurs ouvrages ("*La création ex nihilo*" [1905], qui lui est consacré en entier, "*Les commencements et les fins*" [1908], "*L'homme pris au piège*" [1931]), voyant en lui «le chantre des crépuscules» «le chantre de la désespérance», précisant : «Il tuait les espoirs humains : vingt-cinq ans durant, avec une morne obstination, il n'a fait que cela. [...] Que reste-t-il lorsque le voile des illusions s'est déchiré? Le vide, le tragique dérisoire du néant. [...] On n'en parlait presque pas jusqu'ici, et la raison de ce silence était fort compréhensible : ce que faisait Tchekhov s'appelle un "crime" en langage ordinaire, et doit être sévèrement puni. Mais comment punir un homme de si grand talent? [...] Prenez les nouvelles de Tchekhov, examinez-les chacune à part, ou toutes ensemble. Voyez Tchekhov au travail : il a toujours l'air de se tenir en embuscade et de dépister les espoirs humains, et, soyez tranquille, il n'en laissera échapper aucun. L'art, la science, l'amour, l'inspiration, les idéaux. l'avenir, tous ces mots qui ont servi, qui servent de consolation et de distraction à l'humanité, il suffit à Tchekhov de les effleurer pour qu'ils se flétrissent et meurent instantanément. Et Tchekhov lui-même pâlisait sous nos yeux, se flétrissait et mourait.»

Après la révolution, du fait de l'emprise de l'esthétique futuriste des années 20, incarnée par Maïakovski et le théâtre d'agit-prop, on le trouva démodé, statique. Et il passa pour le parangon de l'individualisme bourgeois, des intellectuels frelatés et pleurnichards de l'ancien régime. Pendant plusieurs décennies, le théâtre et la critique russes se trouvèrent désesparés en face de son théâtre, ne sachant comment le jouer dans les conditions de vie nouvelles, dans un contexte nouveau, devant de nouveaux spectateurs.

Mais, avec la caution morale de Gorki, il fut ensuite considéré comme un auteur «pré-révolutionnaire» qui avait décrit une société tsariste en pleine décomposition ; on récupéra dans son oeuvre les allusions à un avenir meilleur dans un nouveau monde, allusions qui, hors de leur contexte, furent détournées au profit de l'idéologie du moment.

On le joua alors régulièrement dans les théâtres officiels soviétiques, d'autant plus que, paradoxe surprenant, Lénine, qui pourtant désirait éliminer la bourgeoisie, aimait son théâtre. L'interprétation par le "Théâtre d'art", qui était devenu le "Théâtre académique de l'État soviétique", demeura longtemps dominante. On considérait que le «vrai» Tchekhov était celui qu'avaient donné Stanislavski. Les metteurs en scène qui s'attaquaient à ses pièces subissaient la puissante influence de cette tradition. Toute expérimentation, même la plus audacieuse, prenait en compte cet héritage important du passé, même s'il s'agissait de s'en affranchir. La troupe bénéficia d'ailleurs d'une certaine tolérance muette, de compromis, de permissions. Ainsi, elle put, en 1922-23, fuir les attaques de l'avant-garde révolutionnaire en venant présenter son «modèle» tchékhovien au cours de tournées en Europe (elle reçut en France un accueil favorable, la critique restant toutefois réservée devant une troupe qu'elle trouva fatiguée) et aux États-Unis, alors que Tchekhov n'était pas encore connu, apprécié, bien traduit. Stanislavski ne fut pas trop inquiet, quoique l'entreprise familiale qui lui avait permis de faire bien vivre sa troupe avait été mise au pillage.

En 1924, on célébra au Kremlin le vingtième anniversaire de la mort de Tchekhov, et, dans la Salle des colonnes, la «nomenklatura» fut réunie au grand complet.

En 1926 fut publié en russe l'ouvrage de Stanislavski, *"Ma vie dans l'art"*, qu'il avait écrit aux États-Unis, et publié en 1924 en anglais, puis dans toutes les langues, où il évoqua souvent le travail avec et sur Tchekhov, ce qui contribua à la propagation d'une tradition théâtrale. Et ses cahiers de régie de ses pièces allaient, une fois publiés, servir de modèles, ou de canevas à de nombreux metteurs en scène.

Sous Staline, même si le puritanisme régnant censura alors la crudité de ses écrits, Tchekhov fut réhabilité, et même, un demi-siècle durant, enfermé dans le camp du réalisme socialiste (dogme institué par Andréï Jdanov, homme fort du Parti, qui prônait une vision du monde activiste et optimiste à outrance), ses personnages étant transformés en «homo sovieticus», vertueux et tenaces, durs au mal, arpenteurs de bonheurs simples, accusateurs infatigables des injustices et des privilèges de la société tsariste, héros somme toute tranquilles, en attente de lendemains qui chanteraient sous la dictature d'un prolétariat enfin libéré de la lutte des classes et de l'exploitation capitaliste. Stanislavski lui-même participa à cette soviétisation de Tchekhov ; il écrivit : «Sur le fond sombre et désespéré des années 1880-1890 s'allumèrent çà et là des rêves lumineux, des prédictions encourageantes d'une vie future qui vaut bien qu'on souffre pour elle, dût-on attendre deux cents, trois cents ou même mille ans [...] Je comprends encore moins qu'on puisse trouver Tchekhov vieilli et démodé aujourd'hui, et pas davantage qu'on puisse penser qu'il n'aurait pas compris la révolution ni la vie enfantée par elle [...] Le marasme asphyxiant de l'époque ne créait aucun terrain propice à l'envolée révolutionnaire, mais quelque part sous terre, clandestinement, on rassemblait ses forces pour les affrontements qui menaçaient. Le travail des progressistes consistait uniquement à préparer l'opinion, à insuffler des idées nouvelles, à dénoncer la totale illégitimité de l'ordre établi. Et Tchekhov fut l'un d'eux.»

En 1935, Meyerhold, devenu metteur en scène et se souvenant de ses conversations avec Tchekhov quand il était un de ses interprètes au "Théâtre d'art", choisit de privilégier en lui l'héritier de Gogol, de majorer dans l'oeuvre sa dimension farcesque, proche déjà d'un tragique du grotesque et de l'absurde, dans le spectacle qu'il intitula *"Trente-trois évanouissements"* (de personnages : l'un étouffe, l'autre demande de l'eau, l'autre encore vacille) qui réunissait trois «*plaisanteries*» en un acte : *"Le jubilé"* (où il y en a quatorze), *"L'ours"* (où il y en a huit) et *"La demande en mariage"* (où il y en a onze). Ces évènements furent accompagnés de musique, pour les hommes à l'aide d'instruments à vent, pour les femmes d'instruments à cordes ; Grieg, Johann Strauss, Offenbach et Tchaïkovski furent convoqués pour créer une couleur «lyrico-satirique» qui, selon Meyerhold, était celle de Tchekhov, éviter ainsi le jeu psychologique, et organiser un jeu physique.

En 1940, peu après la mort de Stanislavski, Némirovitch-Dantchenko signa une mise en scène des *"Trois soeurs"*, qui fut un hymne d'espoir déchirant qui allait compter dans l'histoire du théâtre en U.R.S.S., alors que, dans les deux décennies précédentes, Tchekhov y avait été très peu joué. Mais

cette réalisation ne dépassa pas les frontières du pays, et le nom de Tchekhov resta injustement associé au seul Stanislavski.

Si, même aux temps les plus durs de cette période, ses textes, malgré leur pessimisme, n'échouèrent jamais dans le «goulag» littéraire car, dans une sorte d'incantation vide de substance, on l'inclutait parmi les grands classiques, on faisait de lui un écrivain modèle, on louait en lui un ennemi de la petite-bourgeoisie et un ami de Gorki, on préférait ses nouvelles (dont la totalité ne fut cependant publiée qu'entre 1972 et 1983), son théâtre, interprété dans le style naturaliste du "Théâtre académique de l'État soviétique", déplaisant à un modernisme qui était en quête de conventions expressives et d'inquiétudes nouvelles.

En 1947, on publia ses "*Carnets*" et, en 1951, ses "*Oeuvres complètes*" en vingt volumes.

En même temps, bien des dissidents voyaient en lui un protecteur qui les aidait à prendre conscience de toute l'horreur, de tout le mensonge du pouvoir soviétique, et à trouver des forces dans leur lutte difficile contre ce régime.

Dans "*Vie et destin*" (1959), Vassili Grossman lui rendit hommage à travers cette extraordinaire harangue de Maria Ivanovna Sokolov : «Ne touchez pas à Tchekhov. [...] Je l'aime plus que tous les autres écrivains. [...] Il a pris sur ses épaules cette démocratie russe qui n'a pu se réaliser. La voie de Tchekhov, c'était la voie de la liberté. Nous avons emprunté une autre voie, comme dit Lénine. Mais ce n'est pas tout. Il a introduit ces millions de gens en vrai démocrate ; comprenez-vous? en démocrate russe. Il a dit comme personne ne l'a dit avant lui, pas même Tolstoï, que nous sommes avant tout des êtres humains, comprenez-vous? des êtres humains ! Il a dit que l'essentiel, c'était que les hommes sont des hommes, et qu'ensuite seulement, ils sont évêques, Russes, boutiquiers, Tatars, ouvriers. Vous comprenez? Les hommes sont bons ou mauvais non en tant que Tatars ou Ukrainiens, ouvriers ou évêques ; les hommes sont égaux parce qu'ils sont des hommes. Il y a cinquante ans on pensait, aveuglé par des oeillères partisans, que Tchekhov a été le porte-parole d'une fin de siècle. Alors que Tchekhov a levé le drapeau le plus glorieux qu'ait connu la Russie dans son histoire millénaire : le drapeau d'une véritable démocratie russe, bonne et humaine ; le drapeau de la dignité de l'homme russe, de la liberté russe. Notre humanisme a toujours été sectaire, cruel, intolérant. D'Avvakoum à Lénine, notre conception de la liberté et de l'homme a toujours été partisane, fanatique ; elle a toujours sacrifié l'homme concret à une conception abstraite de l'homme. [...] Qu'a dit Tchekhov? Que Dieu se mette au second plan, que se mettent au second plan les "grandes idées progressistes" comme on les appelle ; commençons par l'homme, soyons bons, soyons attentifs à l'homme quel qu'il soit : évêque, moujik, industriel millionnaire, forçat de Sakhaline, serveur dans un restaurant ; commençons par aimer, respecter, plaindre l'homme, sans quoi rien ne marchera jamais chez nous. Et cela s'appelle la démocratie, la démocratie du peuple russe, une démocratie qui n'a pas vu le jour. En mille ans, l'homme russe a vu de tout, la grandeur et la super grandeur, mais il n'a jamais vu cette chose, la démocratie. [...] La démocratie n'a pas sa place chez nous, la véritable démocratie, bien sûr, la démocratie humaine.» Grossman fit de Tchekhov le contrepoids à toute la pensée russe, à tous les «humanistes» russes qui ne rêvèrent que de réformer par le feu et par le fer, que d'instaurer le bonheur contre le gré des «homoncles» qui ne comprennent rien.

Tchekhov fut encore salué par les écrivains post-soviétiques. Aujourd'hui, en Russie, on a un attachement presque sentimental pour cet auteur audacieux qui sut si bien dépeindre l'âme russe. Il est rangé au côté des grands classiques : Pouchkine, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï. Mais il est avant tout considéré comme un novelliste de génie, qui a bouleversé des générations de lecteurs, qui est l'auteur privilégié des philistins, des instituteurs de province, tandis que sa production théâtrale est considérée comme secondaire, même si "*Platonov*", "*Ivanov*", "*Le génie de la forêt*", et, surtout, "*La mouette*", "*Oncle Vanja*", "*Les trois sœurs*" et "*La cerisaie*" sont des pièces constamment reprises, au point qu'à Moscou ou Saint-Petersbourg, on peut chaque soir en voir une.

Aujourd'hui, Lev Dodine, directeur du Théâtre "Maly Drama" de Saint-Petersbourg, une figure de proue du théâtre russe, continue de porter avec hauteur et acuité le répertoire de Tchekhov.

En 2010, le festival Tchekhov, tenu à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de sa naissance, montra que les nouvelles mises en scène, tout en respectant celles des précurseurs, cherchent dans ses textes des réponses aux questions du XXI^e siècle. Ainsi, Dmitri Krymov donna un spectacle intitulé "*Ta-ra-ra-boum-bié !*" (les mots que Tchekhoutykine fredonne à l'acte IV dans "*Les trois soeurs*", et qui sont considérés comme une constatation et une acceptation de l'absurdité de l'existence), qui était une divagation libre sur le thème de ses nouvelles et de ses pièces, un spectacle-procession de ses personnages ressemblant au cauchemar d'un spécialiste du dramaturge, une fantaisie glauque et spirituelle dans laquelle le monde de ceux qui l'honorent est un carnaval fou et cruel.

Tchekhov, de par sa manière d'écrire concise, discrète et sans jugement de valeur, exerça une immense influence sur le roman et le théâtre russes du XX^e siècle.

À l'étranger :

Tchekhov est l'un des écrivains russes qui y sont le plus profondément et le plus spontanément appréciés. Son monde, avec ses proportions réduites, ses contours légers, ses teintes sourdes et ses résonances étouffées, passe les frontières avec une étonnante facilité. De son vivant même, bon nombre de ses œuvres furent traduites dans des dizaines de langues (en français, en particulier par Denis Roche qui traduisit presque intégralement l'oeuvre entre 1890 et 1930), et acquièrent rapidement une renommée internationale. On se délectait de son style, de son laconisme, de son impressionnisme.

En mars 1888, il fut une première fois mentionné en France dans un article sur la littérature russe contemporaine de "La revue indépendante".

En 1895, Jules Legras relata, dans "*Au pays russe*", sa visite chez l'écrivain à Mélikhovo en 1892.

En avril 1903, dans deux articles de "La revue blanche", intitulés "*Les conditions sociales des lettres russes contemporaines*", Anna Mitrofanovna Anitchkova, Russe vivant à Paris, analysa le propos de Tchekhov.

En 1924, à Bruxelles, une publication de Camille Poupeye sur les dramaturges exotiques consacra un chapitre entier à Tchekhov, unique représentant en l'occurrence du théâtre russe.

Au XX^e siècle, comme on faisait face au bouleversement des mentalités dans une révolution tant spirituelle que matérielle, face aux impérialismes soviétique et américain, face à la menace d'une destruction nucléaire de la planète, face à la corruption par un capitalisme sauvage, son oeuvre, qui portait la sourde angoisse que lui et ses contemporains ressentaient face à la situation qui prévalait dans la Russie tsariste et dans le monde à la fin du XIX^e siècle (guerres, famines et maladies endémiques), eut des répercussions évidentes.

Ses nouvelles obtinrent, dès le début du XX^e siècle, une grande popularité dans le monde anglo-saxon, où son style narratif rejoignait la tradition, déjà bien établie, de la «short story». Il influença directement bon nombre de nouvellistes.

On put voir en Franz Kafka nouvelliste un de ses héritiers (sans que rien ne permette d'affirmer qu'il le connaissait) car ils partagèrent : dans le style, un penchant pour la simplicité la plus grande possible, et le souci d'un choix précis des détails ; dans les thèmes, un attrait pour (selon les mots de Tchekhov) «*l'essentiel et l'intemporel*», un intérêt pour la fatalité des problèmes de l'existence humaine.

De même, rien n'indique que Joyce ait connu les nouvelles de Tchekhov. Mais on a pu déceler des parallèles de style entre celles-ci et le Joyce des débuts. Il déclara qu'il le préférerait aux autres écrivains russes de son temps. Il considéra que ses drames sont d'une dramaturgie révolutionnaire dans leur renoncement aux intrigues à suspense et dans l'éclatement des conventions classiques ; que, pour la première fois dans l'histoire du théâtre, des personnages n'arrivaient pas à quitter leur propre monde, et à entrer en contact mutuellement ; qu'il s'était finalement intéressé plus à la vie

qu'aux caractères individuels ; qu'il avait saisi une solitude existentielle. On trouve plusieurs références à Tchekhov dans "*Finnegan's wake*".

Katherine Mansfield fut fortement influencée par Tchekhov, et déclara même qu'il était son «*maître*». Elle le lut pour la première fois dans une traduction allemande, lors de son séjour à Bad Wörishofen, à la suite duquel elle écrivit le recueil "*Dans une pension allemande*", où se distingue une ressemblance stylistique. Cependant, à la différence de Tchekhov, elle resta souvent beaucoup plus proche de ses personnages qu'il ne l'était.

L'influence de Tchekhov se retrouve également dans les styles d'autres écrivains anglophones comme Katherine Anne Porter, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, Bernard Malamud et Raymond Carver.

En 1969, le Français d'origine russe Gabriel Arout fit jouer "*Des pommes pour Ève*", une sorte de pot pourri des premières nouvelles humoristiques de Tchekhov, car, trouvant qu'il était devenu trop larmoyant sur les scènes françaises, il voulait ressusciter le rieur, le clown. Il indiqua : «*Depuis la pomme fatidique du jardin de l'Éden, les filles d'Ève n'en ont pas fini avec ce fruit... Malgré les avertissements de l'Histoire, les femmes ne se sont pas privées de mordre avec ardeur au fruit délicieux... Avec des fortunes diverses, parfois, croquant la pomme, il leur est arrivé de tomber... sur une poire ; parfois, elles en dégustèrent "des vertes et des pas mûres". C'est la condition humaine, celle en particulier des femmes de l'époque de Tchekhov. Une fois de plus, je me suis replongé dans l'ambiance de l'écrivain, dont l'oeuvre a bercé mon enfance, ma jeunesse, ma vie entière... Une fois de plus je me suis comporté avec la désinvolture d'un enfant dans une maison familière, où il se sent aimé.*»

En 1993, Vladimir Volkoff, autre Français d'origine russe, présenta une traduction et une anthologie des nouvelles que, entendant donner un aperçu complet du conteur, il divisa en trois parties : l'apprenti (1880-1887), l'ouvrier (1888-1894), le maître (1895-1903).

En 2006 fut publié, sous le titre "*Des larmes invisibles du monde*", un recueil de vingt-cinq nouvelles écrites en règle générale dans un style plus relâché, qui avaient été publiées entre 1883 et 1887 dans des revues humoristiques.

Son théâtre :

Les pièces en un acte, surtout celles qui comportent peu de personnages ("*Les méfaits du tabac*", "*L'ours*", "*La demande en mariage*"), sont abondamment et avec le même succès jouées par des amateurs et / ou de jeunes compagnies. Parfois, on en présente deux dans le même spectacle, comme le firent, en 1996, à Montréal, au "Théâtre La Chapelle", Grigori Ziskin et l'Association des acteurs russes avec leur "*En attendant Tchekhov*", qui réunissait "*La demande en mariage*" et "*L'ours*" : les trois interprètes s'empêtrant quelque peu dans le français, se produisit un léger décalage s'ajoutant à la mise en scène fertile en gags visuels, à leur jeu très appuyé, parsemé de clins d'yeux, dans un esprit proche du «*slapstick*».

Quant aux grandes pièces, si leur nombre est limité, est démesuré le nombre de misés en scène qu'on en a fait. Certaines, en particulier au Japon, furent des copies de celles du "Théâtre d'art", grâce aux cartes postales qu'il avait publiées.

En Occident, Tchekhov fut présenté d'abord par de nostalgiques Russes blancs émigrés, comme les Pitoëff, Georges et Lumilla, qui imposèrent leurs traductions, leur exotisme slave, leur vision nostalgique de l'«*âme russe*» à la tristesse insondable, sa musique douce, son humour tendre, non sans une grande simplification des décors visuels et sonores. Georges Pitoëff, qui avait travaillé un temps avec Stanislavski, était venu en France en 1913, avait épousé Ludmilla, était parti avec elle en Suisse. Il monta ses pièces à Genève, puis en tournées à Paris où ils s'établirent finalement. Ils les jouèrent d'abord en russe puis, pendant près de vingt ans, en français car ils se donnèrent la mission de les adapter dans cette langue de façon à obtenir le meilleur jeu. Pour le critique Pierre Brisson, ils avaient restitué «*la mélodie de Tchekhov*» : «*On devinait là un hommage du coeur, une sympathie d'âme pour ces tableaux d'un pessimisme sans colère, évoquant une Russie que leur enfance avait*

entrevue. Ils découvraient, après coup, dans les dialogues si simples de Tchekhov, les rêves avortés d'une époque finissante.» Leur vision d'un Tchekhov éminemment lyrique et poète du temps fut déterminante, et ainsi fut perpétuée la tradition des mises en scène larmoyantes, franchissant la mince barrière qui sépare la langueur mélancolique de la longueur soporifique. Comme les Pitoëff étaient les seuls à jouer Tchekhov en français, comme ils étaient Russes et parlaient français avec un fort accent, on leur reconnaissait un incontestable talent à exprimer le caractère des personnages. En 1949, plusieurs textes de Pitoëff sur Tchekhov furent rassemblés dans *"Notre théâtre"*.

De la même façon et dans le même esprit, un autre Russe émigré, André Barsacq, traduisit et monta régulièrement Tchekhov, à Paris, au "Théâtre de l'Atelier".

En France, Tchekhov reçut une attention de plus en plus grande, à travers des traductions, biographies, et des études critiques.

De 1952 à 1962, ses oeuvres en vingt volumes furent traduites et présentées par Elsa Triolet, une autre Russe.

En 1954, Nina Gourfinkel publia *"Tchekhov au "Théâtre artistique" de Moscou"* ("Revue d'Histoire du théâtre"). La revue "Europe" édita un numéro spécial "Tchekhov", le numéro 6 des "Cahiers Renaud-Barrault" fut consacré à Tchekhov et à *"La cerisaie"* dont fut présentée à Paris, au "Théâtre Marigny", la première représentation en France, Jean-Louis Barrault reprenant la vision des Pitoëff.

En 1955, parut une biographie de Pierre Brisson : *"Tchekhov et sa vie"*, et Sophie Laffitte écrivit un *"Tchekhov par lui-même"* dans la collection "Écrivains de toujours".

En 1956, Nina Gourfinkel publia *"Introduction à la dramaturgie soviétique : Tchekhov et Gorki"* ("Théâtre populaire").

En 1958, le théâtre fut traduit par Arthur Adamov.

À l'occasion des spectacles du "Théâtre d'art" de Moscou au "Théâtre des nations", Nina Gourfinkel publia *"Les interprétations russes de Tchekhov"*.

En 1963, Jean Vilar réagit contre la tradition du Tchekhov triste. Il écrivit dans sa préface à l'édition de *"La mouette"* et de *"La cerisaie"*, parue au "Livre de poche" : «Tchekhov, tout comme notre Molière, est, à travers les grandes comédies, un farceur. Les personnages sont au moins drôles, et, aux heures les plus douloureuses de leur petit destin, ils appartiennent, quoi qu'il en soit et quoi qu'ils disent, et même s'ils attendent à leur vie, au monde de l'ironie. Tchekhov n'est pas le Labiche du désespoir. Je sais, il y a Tréplev, il y a Nina ou Ivanov et bien d'autres. Mais précisément, le génie propre à Tchekhov, sa nature foncière, le satiriste qu'il fut toujours, au théâtre du moins, a fait entrer dans le domaine de la comédie la mort ou le suicide sans que ni l'une ni l'autre n'y soit insolite. Médecin de profession et malade, il connaît trop bien les réalités physiologiques pour prendre au sérieux le romanesque ou la déchéance de ses héros. La mort, dans ce théâtre, entre au magasin des accessoires comiques, et le dérisoire est ici un instrument de la farce. Bref, je ne vois nulle tristesse dans ces faillites et dans ces échecs, dans cette décrépitude. La mort adolescente est elle-même un événement simple. Nous sommes loin de Chatterton. À travers ces personnages de tous les jours, Tchekhov, en souriant, exorcise les romantismes de l'échec et de la mort. Allons, il faut jouer et il faut lire, ami lecteur, les pièces de Tchekhov comme des comédies. Elles sont drôles. Elles se moquent. Elles sont vives. J'ai beau faire, je ne sais pas, je ne peux pas m'apitoyer sur le sort d'Arkadina, de son fils, de leurs comparses [...] C'est moquer Tchekhov que d'en faire un dramaturge de la mélancolie, de l'âme en écharpe ou, comme nous le disons encore en Occident, de l'âme slave.»

En 1965, furent publiées les oeuvres complètes, traduites, pour la partie théâtre, par Arthur Adamov et Elsa Triolet.

En 1969, Antoine Vitez procéda à une traduction.

À partir de 1970, Tchekhov fut édité par Claude Frioux dans la "Bibliothèque de la Pléiade" (traductions d'Elsa Triolet, Madeleine Durand, André Radiguet, Édouard Parayre et Lily Denis).

À partir des années 1990, parurent des traductions de Françoise Morvan et André Markowicz qui sont celles qu'utilisent la plupart des metteurs en scène français.

Or le XXe siècle vit en effet apparaître des metteurs en scène qui se veulent de véritables créateurs, qui entendent être, d'une manière personnelle, novatrice, les auteurs du spectacle, parfois au détriment de l'oeuvre originale, faisant triompher leur droit souverain de se libérer de l'esthétique théâtrale choisie par l'auteur

Toutefois, les pièces de Tchekhov sont si riches qu'elles peuvent être abordées par de nombreux angles de vue différents sans rien perdre de leur pouvoir d'attraction, de leur capacité de toucher différentes générations, à différentes époques. Et les metteurs en scène furent et sont nombreux, à travers les années, à vouloir un jour monter ses pièces, en particulier en France, surtout dans les théâtres subventionnés où tous se sont intéressés et s'intéressent encore à Tchekhov à un moment ou à un autre de leur carrière. En 1972, une étude situa Tchekhov au troisième rang des auteurs qui y avaient été joués, après Labiche et Ionesco et avant Racine. Depuis, l'engouement n'a pas cessé : ses pièces, ses nouvelles, sa très riche correspondance (publiée peu à peu au cours du XXe siècle, importante en particulier pour ses réflexions sur le théâtre et la vie culturelle de son époque) constituent un matériau théâtral fécond. Actuellement, il n'y a pas ou peu de saison théâtrale en France sans une production de Tchekhov.

Les productions de ces metteurs en scène peuvent être d'esprits très différents, pessimistes ou optimistes, la plupart ancrant dans l'esprit du public un Tchekhov à la guimauve. Surtout, elles peuvent être plus ou moins réussies car il est difficile de faire vivre véritablement ce théâtre car il ne pardonne pas la moindre erreur, la moindre faille. Certains consacrent des années de réflexion et de travail avant de réaliser leur "*Mouette*", leur "*Oncle Vania*", leurs "*Trois soeurs*" ou leur "*Cerisaie*". Il leur faut en effet tout questionner (chaque réplique, chaque mot, chaque silence), faire des choix très complexes car, dans chaque personnage, dans chaque scène, il y a de multiples couches. Une même scène est parfois extrêmement comique, puis extrêmement dramatique. Et, à chaque nouvelle mise en scène, l'acteur trouve des émotions neuves, car il doit moins jouer le texte que les états d'âme qu'il suscite, en faisant appel aux pauses, aux regards silencieux, qui ne sont pas toujours explicites dans le texte ; c'est à lui de les trouver par tout un travail.

De nombreuses mises en scène sont évoquées dans le point "Destinée de l'oeuvre" de chacun des dossiers :

- "TCHÉKHOV - "*Platonov*",
- "TCHÉKHOV - "*Ivanov*",
- "TCHÉKHOV - "*L'homme des bois*",
- "TCHÉKHOV - "*La mouette*",
- "TCHÉKHOV - "*Oncle Vania*",
- "TCHÉKHOV - "*Les trois soeurs*",
- "TCHÉKHOV - "*La cerisaie*".

On a pu donc constater qu'aujourd'hui Tchekhov continue à attirer les metteurs en scène parce qu'il fut un grand observateur de l'existence humaine, que son théâtre, s'il est le miroir fidèle d'une société en pleine mutation, rejoint par la valeur humaine de son témoignage les chefs-d'œuvre du théâtre universel, ne vieillit pas ; qu'écrit il y a plus de cent ans, il est indémodable, intemporel. Installé sur un piédestal, il est l'auteur dramatique moderne le plus joué au monde, au point qu'il est impossible de rendre compte de tout l'intérêt qu'il suscite. Ses quatre grandes pièces sont inlassablement reprises l'une après l'autre et de toutes les manières. En France, il ne s'écoule pas une saison sans que plusieurs de ses pièces ne soient jouées.

On a pu constater aussi que la singularité et l'ambiguïté même de son théâtre entraînent de fréquentes incompréhensions, permirent de le tirer dans de multiples directions, et cela d'autant plus que les metteurs en scène contemporains, ne parvenant pas à se mettre tout simplement au service des auteurs des pièces, donnent trop souvent libre cours à leur égocentrisme, en allant jusqu'à la trahison. Comme Tchekhov est autant social que politique, autant intimiste qu'humaniste, autant comique que tragique, autant anecdotique que profond, le défi est donc, quand on le met en scène,

de ne rien laisser échapper. Entre lui et le public, un malentendu peut s'établir car il regarda la vie en face, et en perçut le non-sens un peu plus lucidement que le commun des mortels. Il trouva burlesque ce qui peut terrifier le lecteur ou le spectateur moins habitué à cette façon décapante de regarder la réalité. C'est seulement des décennies après sa mort qu'on comprit majoritairement que le prétendu «comique» devait provenir avant tout du comportement des protagonistes des pièces, du fait de leur sentiment d'impuissance et de leur rapport décalé à la réalité, qui font que leurs émotions, leurs actions et surtout leurs négligences produisent un comique involontaire. Mais peut-être, paradoxalement, ne faudrait-il pas le jouer en réfléchissant?

On a pu constater encore que Tchekhov est souvent joué au Québec. C'est que la similarité des géographies (les mêmes espaces immenses, la même communion avec la nature sans bornes) et des climats (grands froids en hiver, canicule en été) entre ce pays et la Russie semble entraîner une similarité des tempéraments, les deux sociétés ayant dû passer rapidement de la paysannerie à la modernité, l'âme russe et l'âme québécoise partageant la même mélancolie, les mêmes incertitudes, le même engourdissement spirituel, les mêmes illusions brisées, les mêmes regrets, la même peur de l'avenir, la même insatisfaction paralysant n'importe quelle entreprise, la même désespérance abattant toute énergie, le même sentiment d'inutilité sociale, et les Québécois se retrouvant encore dans la langue simple et familière de Tchekhov.

On peut voir en lui le père de la dramaturgie moderne, car il influença directement tous ces dramaturges de renom du XXe siècle qui ont tenté de mettre sur scène la vie quotidienne ou les drames intérieurs. Il fut le prédécesseur d'Eugène O'Neill, d'Arthur Miller, de Tennessee Williams, de Marguerite Duras sinon de Samuel Beckett. George-Bernard Shaw indiqua, dans la préface de sa pièce *"La maison des cœurs brisés"*, des liens avec *"La mouette"*, *"Oncle Vania"* et *"La cerisaie"*. Tchekhov est le dramaturge russe le plus célèbre au monde. Il est devenu une sorte d'icône du théâtre du XXe siècle, par laquelle jurent les dramaturges et les metteurs en scène de tous bords.

Très tôt, le cinéma s'était intéressé à Tchekhov, quelquefois à partir de certaines de ses nouvelles (*"La dame au petit chien"*, *"Le duel"*, *"Les yeux noirs"*), plus souvent encore, par pure filiation spirituelle et esthétique (Ozu, par exemple, et ses émules au Japon, en Chine, en Corée). Mais, après Mikhal'kov (*"Variations sur un piano mécanique"*, d'après *"Platonov"*), Soutter (*"Les trois sœurs"*), Malle et Miller (*"Oncle Vania"*), certains réalisateurs s'appliquent même, désormais, à faire cinéma de son théâtre.

Les hommages :

Le "Théâtre d'art" de Moscou ayant donné une représentation au bénéfice de son financement, le 25 juillet 1908, une plaque commémorative fut inaugurée sur la façade de l'hôtel Sommer de Badenweiler, où Tchekhov était mort quatre ans auparavant. C'était la première fois qu'un écrivain russe était honoré en dehors de son pays. Cependant, en 1918, peu de temps avant la fin de la Première Guerre mondiale, le mémorial fut fondu pour fabriquer des armes. Mais, en 1992, fut érigé à Badenweiler un buste offert par les amis de Tchekhov de l'île Sakhaline en souvenir de sa visite. En 1998 fut ouvert, dans ce qui est aujourd'hui un centre de convalescence, le musée littéraire "Salon Tchekhov", qui présente de nombreuses lettres et documents originaux datant du séjour en Allemagne du dramaturge.

On établit des musées :

- Dans la maison, la boutique et le lycée de Taganrog.
- Dans la propriété de Mélikhovo qui porte maintenant le titre officiel de "Réserve nationale A. P. Tchekhov", et recèle, parmi un fonds de vingt mille pièces, quelques peintures originales d'Isaac Lévitane ainsi que de son frère décédé prématurément, Nikolaï.
- Dans la villa de Hourzouf, aux environs de Yalta, où Tchekhov rédigea *"Les trois sœurs"*.
- Dans les villes d'Alexandrovsk-Sakhalinsk et de Loujno-Sakhalinsk sur l'île de Sakhaline.
- Dans la «datcha» de la ville ukrainienne de Soumy où les Tchekhov passèrent les étés de 1888 et 1889.

- Dans la «*Datcha blanche*» d'Aoutka où s'était installée Maria, la soeur aimée de Tchékhov qui sacrifia sa vie pour lui, se fit la fidèle gardienne de sa mémoire jusqu'à sa mort en 1957, cette femme très convenable, éprise de respectabilité, ayant cependant caviardé tous les écarts de langage de son frère, toutes ses histoires de femmes. En 1941, quand les troupes allemandes occupèrent la Crimée, elle résista à un officier SS qui vint pour s'y installer ; elle s'opposa farouchement à ce qu'il occupe, à l'étage, la chambre et le bureau de l'écrivain, eut avec lui une longue conversation, à la suite de laquelle il obtempéra et s'installa dans la salle à manger, ses hommes demeurant au rez-de-chaussée. Il n'y resta qu'une semaine, et, en partant, écrivit sur la porte que cette maison lui appartenait, de sorte qu'aucun autre officier ne puisse s'y installer à son tour. C'est devenu un véritable lieu de pèlerinage où est conservé l'état exact des lieux, jusque dans la disposition de la table de travail, et du jardin. Elle y mourut en 1957, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans.

Dans de nombreuses villes de Russie et de pays de l'orbite soviétique, son nom fut donné :

- à des rues ;
- au village de Lopasnja où était située la propriété de Mélikhovo ;
- à un village sur l'île Sakhaline ;
- à un lieu de cure près d'Oufa, où lui et sa femme avaient séjourné en 1901 ;
- en 1987, à une station du métro de Moscou qui se situe non loin d'une maison toujours existante dans laquelle les Tchékhov résidèrent juste avant leur départ pour la province.

En 1954, Olga Knipper, qui continuait à exploiter le capital de son union avec l'écrivain, inaugura un musée Tchékhov établi dans une autre des anciennes résidences des Tchékhov, rue Sadovaïa-Koudrinskaïa, dans la ceinture verte, près de la station de métro Barrikadnaja, où la famille vécut au second étage de 1886 à 1890. Après une longue et prestigieuse carrière d'actrice, elle mourut en 1959, à quatre-vingt-onze ans. Elle repose, au cimetière de Novodievichi, au côté de Tchékhov, dans un carré réservé aux principaux animateurs du "Théâtre d'art", chacune des tombes portant d'ailleurs le signe de la mouette.

On a évidemment publié d'innombrables biographies, en particulier celles de la communiste Elsa Triolet qui voulut voir en lui un précurseur de la révolution russe ("*L'histoire d'Anton Tchékhov*", 1954), d'Irène Némirovsky ("*La vie de Tchékhov*", 1946), de Sophie Laffite ("*Tchékhov*", 1955), de Nina Gourfinkel ("*Tchékhov*", 1966), d'Henri Troyat ("*Tchékhov*", 1984), d'Alexandre Zinoviev ("*Mon Tchékhov*", 1989), de Virgil Tanase ("*Tchékhov*", 2008, sans doute la plus abondante et détaillée).

En mars 1991, se tint à Paris un colloque "*Tchékhov et la France*" où il fut rappelé, en dehors des influences littéraires, qu'il y séjourna quatre fois, qu'il appréciait la civilité française, dans la rue parisienne en particulier.

En 1985, François Nocher mit en scène, au "Théâtre Montparnasse" à Paris, sa pièce, "*Tchékhov Tchékhova*", conçue à partir de la correspondance d'Anton Tchékhov et d'Olga Knipper, et de quelques extraits de ses oeuvres. Elle fut ensuite jouée à Bruxelles, à Lisbonne, à Tel-Aviv, à la télévision belge, à Rome, à Montréal, en Norvège, en Scandinavie, en Allemagne, en Argentine, de nouveau en Italie.

En 1992, Roger Grenier publia "*Regardez la neige qui tombe*" (titre qui reprenait ce passage des "*Trois soeurs*" : «*Le sens? ... Tenez, regardez la neige qui tombe, quel sens ça a-t-il?*»). C'est un portrait impressionniste de Tchékhov en une soixantaine de tableaux, où l'auteur procéda par petites touches, en puisant dans son oeuvre, dans sa correspondance et dans les souvenirs de ses contemporains, en revenant sur ses thèmes, en soulignant que «la moindre de ses créatures se débat entre l'impossible, l'à-quoi-bon, le trop-tard», en constatant que «savoir qu'il n'y a rien à comprendre [au sens de l'existence] ne vous laisse pas intact», qu'«un de ses recours pour supporter l'absurde fut l'humour», en notant : «Tchékhov est tellement sensible à l'absurde qu'il distingue mal le comique du tragique».

En 2004, on inaugura à Tomsk (à l'occasion de la célébration des quatre cents ans de la ville), devant le restaurant "Le bazar slave" où Tchékhov déjeuna en 1890 lors de son voyage vers l'île de Sakhaline, une statue caricaturale en bronze de deux mètres de haut, oeuvre du peintre/sculpteur/ex-

acteur Leontii Oussov, réalisée avec l'argent des contribuables pour inciter particulièrement les jeunes à lire ses ouvrages.

En 2010, pour célébrer le cent cinquantième anniversaire de la naissance de Tchékhov, le directeur du festival de théâtre de Moscou, Valery Shadrin, commanda un spectacle au metteur en scène suisse Daniele Finzi Pasca. Il composa, pour les joyeux saltimbanques du "Teatro Sunil", '*Donka - Une lettre à Tchékhov*', un spectacle à la frontière du théâtre, du cirque et de la danse, une oeuvre pleine de tendresse, d'humour et de poésie, où un clown s'adresse à Tchékhov. Finzi Pasca déconstruisit son univers pour mieux lui rendre hommage en usant de la magie. Il s'intéressa à ses journaux intimes et à ses annotations pour jeter un éclairage original sur sa vie et son oeuvre, qu'il évoqua en tissant une courtepoinde de tableaux vivants, impressionnistes et tous d'une sidérante beauté plastique (on remarqua cette belle scène où la lutte du tuberculeux pour retrouver son souffle devient jonglage avec de grosses bulles d'air). Ces tableaux étaient reliés par le fil de saynètes amusantes avec des personnages d'aujourd'hui, qui posent un regard tendre et amusé sur la nature humaine. Le spectacle fit ainsi défiler des pêcheurs en robe de mousseline, des baigneurs acrobates grâce aux trucages des premiers films muets, trois soeurs en déséquilibre sur une balançoire, un acteur (incarnant Tréplev de "*La mouette*") qui essayait de mourir sur scène, un jongleur en crinoline qui lançait des boules de glace qui se brisaient sur le sol... Le spectacle se déroulait en partie dans des hôpitaux, la leçon d'anatomie et la maladie étant utilisées comme des métaphores, jusqu'à cette fin, extrêmement dramatique, qui nous rappelait la Grande Faucheuse qui attend tout au bout du chemin...

En août 2012, l'écrivain Salman Rushdie, qui, pendant ses années de fuite après qu'il soit devenu la cible d'une «fatwa» iranienne appelant à sa mort pour injure prétendue à l'islam et au prophète Mahomet, dans son livre '*Les versets sataniques*', utilisa le pseudonyme «*Joseph Anton*» («Joseph», en hommage au Joseph Conrad du "*Nègre du Narcisse*"" dont le héros dit : «Je dois vivre jusqu'à ce que je meure, n'est-ce pas?» ; «Anton» en hommage au Anton Tchékhov de '*La cerisaie*'' assailli par la brutalité du monde nouveau), et donna ce titre à ses Mémoires.

Les personnages de Tchékhov, qui sont paralysés dans un monde en évolution rapide, trouvent encore aujourd'hui une résonance surprenante. On peut considérer qu'il est un auteur du XXe siècle bien plus que du XIXe.

André Durand

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

Contactez-moi