

Les meilleures nouvelles
d'ANTON
TCHEKHOV

Édition établie par Bernardo Toro

Nouvelles traductions
d'Olga Artyushkina, Boris Czerny,
Françoise Darnal-Lesné, Laetitia Decourt, Alexandre Petrov
Serge Rolet et Robert Roudet



ÉDITIONS
RUE SAINT AMBROISE

Nous connaissons bien le théâtre de Tchekhov, ses teintes sourdes, ses conversations déclinantes, ses résonances étouffées. Nous serions surpris d'apprendre que, hors de nos frontières, ce sont surtout les nouvelles qui font la renommée de l'auteur. Avons-nous négligé le nouvelliste à force de célébrer le dramaturge ? Ses nouvelles peuvent-elles rivaliser en densité et en force d'imprégnation avec *Oncle Vania*, *La Mouette* ou *La Cerisaie* ? Tchekhov a en écrit plus de six cents. Certaines ne font que quelques lignes, d'autres, au contraire, sont si longues qu'on les rangerait volontiers dans la catégorie roman. Pour découvrir cet univers où les chefs-d'œuvre inoubliables côtoient les pochades écrites pour quelques roubles, nous avons besoin d'un ouvrage qui rassemble le meilleur de l'œuvre de Tchekhov. En prenant appui sur l'avis même de l'auteur, ainsi que sur celui des grands écrivains qui se sont inspirés de son œuvre, nous avons confié à quelques spécialistes de l'auteur la traduction des dix-neuf meilleures nouvelles d'Anton Tchekhov.

Pour établir cette édition, nous avons pris comme référence l'édition désormais canonique de l'œuvre de Tchekhov, *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах* (Наука, 1974-1983), *Œuvres et lettres complètes en 30 volumes* (Nauka, 1974-1983).

Tchekhov, l'inventeur d'un genre

Bernardo Toro

Virginia Woolf affirmait que Tchekhov avait inventé un nouveau genre que nous continuons à appeler nouvelle par pure convention. Les grands nouvellistes de langue anglaise ont très tôt perçu ce tournant qu'on aurait tort de réduire à une affaire d'influence littéraire. Il s'agit d'un mouvement plus radical, d'un nouveau départ qui arrache la fiction courte à son enracinement dans le XIX^e siècle. Que ce soit Katherine Mansfield, James Joyce, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald ou encore Raymond Carver, chacun à sa manière a cru nécessaire de repenser la nouvelle à partir de la révolution apportée par Tchekhov.

Dans ses carnets, Tchekhov avait l'habitude de noter toute sorte de choses, des aphorismes, des propos saisis au vol, des répliques pour ses pièces et surtout des anecdotes pouvant servir de point de départ à ses nouvelles. « Il lui arrivait, raconte Ivan Bounine, de sortir son carnet d'un tiroir et de le brandir en l'air : "Cent sujets ! Oui, Monsieur ! Vous, les jeunes, vous ne m'arrivez pas à la cheville !" » Lors d'une visite en France, Tchekhov rapporte l'anecdote suivante : à Monte-Carlo, un homme va au casino, gagne

un million, rentre chez lui et se suicide. Ricardo Piglia prétend qu'à l'image de cette anecdote, toute nouvelle est composée de deux histoires. Une histoire racontée au premier plan (en l'occurrence la scène du jeu) et une histoire cachée (celle du suicide). En règle générale, ces histoires s'opposent et bien souvent se contredisent, comme c'est le cas ici. Tandis que la première se solde par un succès éclatant, la deuxième laisse entrevoir une tragédie souterraine. Cette opposition de fond serait, selon Piglia, à la base de la nouvelle comme genre, nous ajouterons de la conception de la nouvelle avec laquelle Tchekhov décide de rompre. Nous ne saurons jamais comment Tchekhov aurait traité l'anecdote de Monte-Carlo, nous savons, en revanche, la forme qu'un nouvelliste de son époque lui aurait donnée.

Dans les nouvelles traditionnelles, dont la nouvelle à chute constitue le paradigme, la première histoire (le jeu au casino) occupe la surface du récit, tandis que la deuxième (le suicide) ne gagne la surface qu'à la fin du récit en créant un effet de surprise. L'art du nouvelliste consiste à ménager cet effet de surprise, en veillant à rendre le suicide vraisemblable mais inattendu. Dans ce but, le nouvelliste laisse entrevoir la deuxième histoire à travers les miroitements de surface de la première, mais sans la dévoiler entièrement. En clair, le nouvelliste montre les failles de cet homme et le drame qu'il dissimule par petites touches subtiles. La révélation de la deuxième histoire (le suicide), nous pousse à reconsidérer l'ensemble de l'histoire avec de nouvelles lunettes. De cette relecture ressort que bien des détails annonçaient la catastrophe, des détails que nous n'avons pas su voir, mais qui étaient pourtant là, sous nos yeux, parfaitement visibles mais habilement dissimulés dans les succès du joueur. Cette duperie dont le dévoilement final nous libère n'est pas un simple artifice littéraire. Le nouvelliste tend à reproduire la duperie propre à la vie sociale, à savoir le décalage permanent entre la manière dont les choses nous apparaissent et ce qu'elles sont en

réalité. Les apparences nous trompent, les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent, semble être la morale constante de la nouvelle traditionnelle. On pourrait se demander si ce dispositif n'enferme pas une critique sociale implicite, puisque sans avoir à porter un jugement, par la simple articulation des deux histoires, le nouvelliste fait apparaître la vie sociale comme un jeu de dupes derrière lequel se cache le véritable mobile de l'action humaine : le pouvoir qu'il soit social, économique, sentimental ou sexuel. La littérature du XIX^e siècle est une longue variation autour du thème du pouvoir. Tchekhov a débarrassé la nouvelle de sa morale implicite. C'est un objectif modeste, à la portée de n'importe quel écrivain épris de réalisme, mais c'est en réalité une révolution. Sa réalisation suppose un bouleversement des formes, puisque, ainsi que nous venons de l'indiquer, cette morale se loge au cœur même du dispositif narratif. Pour l'en débarrasser, il lui faudra briser le moule où la nouvelle a été coulée et en créer un autre, en un mot changer la matrice même du récit. Cette nécessité, nous le savons, n'apparaît pas immédiatement dans l'œuvre du nouvelliste russe. Jusqu'en 1886, Tchekhov a écrit des centaines de nouvelles suivant la forme traditionnelle. Cette révolution ne commence donc pas avec Tchekhov, mais traverse sa vie et coupe en deux son œuvre. Même s'il n'est pas aisé de tracer une frontière précise, nous pouvons affirmer qu'une nouvelle comme « Un récit qui ne finit pas », écrite en 1886, constitue un moment charnière. Comme le titre l'indique, la question pour Tchekhov porte sur la fin du récit, c'est-à-dire sur la morale.

Appelé par sa voisine, qui pense que son locataire s'est suicidé, le narrateur découvre chez elle un homme à terre, ensanglanté, mais encore vivant. Le suicidaire, qui se présente comme un être « vaniteux et plutôt fat de nature », se demande pourquoi il n'a plus envie de mourir, alors que quelques minutes plus tôt il a essayé de mettre fin à ses jours. On apprendra plus tard que la femme qu'il aime vient de mourir. Le prenant en pitié, le narrateur le recueille

chez lui et le récit reprend après une ellipse d'un an. L'humeur du personnage a radicalement changé : « En ce moment, tandis que j'achève ce récit, écrit le narrateur, il est au piano dans mon salon, en train de montrer à des dames comment les demoiselles de province chantent les romances sentimentales. Les dames rient à gorge déployée et lui aussi. Il s'amuse. »

Tchekhov avait probablement prévu de conclure ainsi sa nouvelle. Dans l'état, son récit aurait répondu parfaitement aux canons de la nouvelle traditionnelle. La scène du piano faisant une chute efficace dont la morale implicite aurait été : les hommes sont inconstants ou bien l'expérience, aussi extrême soit-elle, ne change pas la nature profonde des hommes. Mais Tchekhov décide d'aller plus loin et de se livrer en direct à une réflexion sur l'art de la nouvelle. Le narrateur-écrivain demande au personnage-suicidaire de lire le récit de la triste nuit de l'année précédente, autrement dit de lire la nouvelle que le lecteur vient d'achever. Le suicidaire s'y plie de mauvaise grâce, puis « finalement, sous la pression de ses souvenirs, il blémit, se lève et continue à lire debout ». Bouleversé, le personnage se reprend néanmoins assez vite et lorsque le narrateur lui demande comment il conviendrait d'achever le récit, il n'hésite pas : « Mets-y donc une fin comique ». Puis, après une brève tirade sur le génie de la Nature qui nous fait oublier nos malheurs pour permettre à la vie de reprendre son cours, le personnage s'esquive, laissant le narrateur perplexe et la nouvelle inachevée.

Pourquoi Tchekhov laisse-t-il son récit en suspens ? L'écrivain vient sans doute de comprendre que, quel que soit le moment où il arrête son récit, par un pur effet de clôture, celui-ci fera figure de conclusion, c'est-à-dire de morale. S'il arrête son récit à l'enterrement ou à la scène du piano ou encore au moment où le personnage blémit en lisant la nouvelle, la morale ne sera pas la même, mais il y aura toujours une morale. Dans la fin qu'on apporte à un récit, comprend Tchekhov, se joue le sens global de l'histoire. Si la question qu'il

pose en l'occurrence porte sur l'expérience humaine, – à savoir si l'expérience change les hommes – la manière dont il conclut son récit tranchera obligatoirement la question. Or Tchekhov ne veut pas y répondre, il refuse d'apporter une conclusion. Comme il le dira à son ami Souvorine dans une lettre devenue célèbre, le rôle de l'écrivain est de poser les questions, pas d'y répondre : « Je crois que les romanciers n'ont pas à résoudre des questions comme Dieu, le pessimisme, etc. L'affaire de l'écrivain, c'est seulement de montrer comment et dans quelles circonstances des gens ont parlé de Dieu ou du pessimisme, ou y ont pensé. Un artiste ne doit pas être le juge de ses personnages ni de ce qu'ils disent, mais seulement le témoin impartial. » Tchekhov refuse de juger ses personnages, moins par souci d'équité que parce qu'il n'a pas de réponses aux questions qu'ils se posent. En apportant une fin à son récit, il aurait l'air d'avancer une réponse, autrement dit il tromperait ses lecteurs. Comme il l'affirme dans la suite de sa lettre à Souvorine : « Les gens qui écrivent, surtout s'ils sont artistes, doivent enfin avouer qu'en ce monde tout est incompréhensible. La foule pense qu'elle sait et comprend tout. Plus elle est bête, plus son horizon est large. Mais si un artiste en qui la foule croit se décide à déclarer qu'il ne comprend rien de ce qu'il voit, ce sera dans le domaine de la pensée, un grand fait acquis et un grand pas en avant. »

Si la littérature ne permet pas de comprendre les hommes, qu'a-t-elle à nous proposer ? Quelle est cette grande avancée dans le domaine de la pensée que l'écrivain peut malgré tout accomplir ? Encore une fois, Tchekhov se garde d'y répondre. À ses yeux, assigner une mission à l'écrivain risquerait de restreindre sa faculté de questionnement. La psychologie, la sociologie, la philosophie et toutes les autres formes de connaissance dont nous disposons apportent des réponses. Seule la littérature peut éventuellement garder la question ouverte en montrant les limites desdites réponses. Maintenant que nous cernons mieux l'enjeu des interrogations de

Tchekhov, revenons à notre « Récit qui ne finit pas » et reformulons la question : comment terminer cette histoire en laissant ouverte la question qu'il pose ? Si Tchekhov ne veut pas se contredire, il lui faudra inventer une nouvelle façon de finir ses récits. D'une certaine manière, à partir de cette année 86, où pour la première fois Tchekhov signe ses œuvres de son nom, toutes ses nouvelles seront des récits qui ne finissent pas.

Cet inachèvement du récit modifie en profondeur l'économie narrative. La place centrale que la nouvelle traditionnelle accorde à l'action, par exemple, est inévitablement remise en cause. Les hommes mentent et se mentent à eux-mêmes, prétend la morale traditionnelle, mais les faits, eux, disent la vérité. Le journalisme et la littérature qui en dérive reposent sur cette primauté du factuel. Le mensonge est une propriété du langage, les faits en sont exempts. De cette métaphysique (que nous simplifions ici à l'extrême) dérive une hiérarchisation des composantes du récit. Les faits ont un coefficient de vérité plus important que les pensées et les paroles. Si un écrivain aspire à dire la vérité sur le monde, c'est nécessairement sur les faits qu'il doit s'appuyer. L'action reste le moteur du récit traditionnel. Tout cela est fort cohérent, simplement le narrateur du « Récit qui ne finit pas » vient de s'apercevoir qu'un fait, selon qu'il est placé au milieu ou à la fin du récit, a une signification différente, et que s'il est vrai que les faits ne mentent pas, c'est la place qu'ils occupent dans le récit qui leur donne leur signification. Autrement dit, le sens est un effet de structure et non de contenu. Les faits peuvent vouloir dire une chose ou son contraire. La conclusion que Tchekhov en tire est aussi simple que révolutionnaire. Si les faits tirent leur sens d'un effet de structure pourquoi auraient-ils un indice de vérité plus élevé que les paroles ou les pensées ou les descriptions ? Si, comme le croit Tchekhov, les faits ne sont pas plus vrais que les autres composantes du récit, ils ne doivent pas être placés plus haut dans la hiérarchie narrative, en clair l'action ne doit pas être

nécessairement le fil directeur du récit. Si quelquefois nous avons l'impression qu'il ne se passe rien dans les histoires de Tchekhov, c'est moins à cause de la passivité des personnages que parce que le principe organisateur du récit n'est plus l'action, mais autre chose qui demeure jusqu'au bout énigmatique. De la même manière que le fil directeur de nos vies reste à nos propres yeux une énigme. Un fait, en apparence décisif, est annulé par le fait suivant, si bien que cette succession nous amène au même résultat que s'il ne s'était rien passé. Il se peut que nos vies, pour peu qu'on ait le courage de prendre un peu de hauteur, soient dans l'ensemble une succession de faits qui s'annulent les uns les autres et dont le résultat final reste incertain. Ce n'est pas une vision pessimiste de l'existence, Tchekhov rappellera souvent que sa position d'écrivain n'est pas psychologique. La vie est ainsi faite. Il y a lieu d'en pleurer, mais on peut aussi en rire, répétait-il aux comédiens qui jouaient dans ses pièces. Lui, il préférait en rire, Stanislavski, le metteur en scène, préférait en pleurer et toucher la corde sensible du public. Mais pleurs et rires sont, en définitive, deux effets dérivés d'une même vérité, celle que Tchekhov nous montre sans apporter de conclusion.

Chez des amis

Traduction de Boris Czerny

Le matin, une lettre arriva :
« Cher Micha, Vous nous avez complètement oubliées, venez le plus vite possible, nous voulons vous voir. Nous vous supplions toutes les deux à genoux de venir aujourd'hui même, venez nous montrer vos yeux clairs. Nous vous attendons avec impatience.

Ta et Va. Kouzminki, 7 juin. »

La lettre était de Tatiana Alekseevna Lossev. À l'époque où Podgorine vivait à Kouzminki, il y a de cela dix ou douze ans, on l'appelait par la forme contractée de son prénom, Ta. Mais qui était Va ? Des souvenirs remontèrent à la surface, souvenirs de longues conversations, de rires joyeux, de chansons douces et tendres, de promenades vespérales et de toute une farandole de filles et de jeunes femmes qui résidaient à Kouzminki et dans ses environs. Podgorine se rappela alors un visage simple, intelligent et plein de vie, semé de taches de rousseur qui s'accordaient si bien avec une chevelure flamboyante, le visage de Varia, ou plus officiellement Varvara Pavlovna, une amie de Tatiana. Elle avait achevé ses études

de médecine et exerçait sa profession dans une usine quelque part au-delà de Toula et, de toute évidence, elle était actuellement en visite à Kouzminki.

« Ah, cette chère Va ! pensa Podgorine plongé dans ses souvenirs, qu'elle est charmante ! »

Tatiana, Varia et lui avaient pratiquement le même âge, mais à l'époque il était étudiant, alors qu'elles étaient déjà des jeunes filles en âge de se marier, et il n'était pour elles qu'un gamin. Et maintenant, alors qu'il était avocat et qu'il commençait à avoir des cheveux blancs, elles continuaient de l'appeler par le petit nom de Micha et le considéraient comme un jeune homme, elles disaient aussi qu'il n'avait encore rien connu dans la vie.

Il les aimait beaucoup, mais, apparemment, il les aimait plus dans ses souvenirs qu'en vrai. La réalité, il la connaissait mal, elle lui était incompréhensible et étrangère, aussi étrangère par ailleurs que cette brève lettre enjouée qui avait certainement nécessité beaucoup de temps et d'efforts pour être rédigée et quand Tatiana l'avait écrite, son mari, Sergueï Sergueïevitch Lossev était certainement resté dans son dos à regarder... Quand ils s'étaient mariés, il y a six ans de cela, Kouzminki faisait partie de la dot de Tatiana, mais il n'avait pas fallu plus de temps à Sergueï Sergueïevitch pour ruiner le domaine, et aujourd'hui chaque fois qu'il fallait payer des créances à la banque, honorer des hypothèques ou demander un conseil, ils s'adressaient à Podgorine en sa qualité d'homme de loi et, par deux fois déjà, ils lui avaient demandé de leur prêter de l'argent. Manifestement, cette fois encore, ils voulaient de l'argent ou un conseil.

Il ne ressentait plus d'attrait pour Kouzminki. Là-bas, c'était triste. Il ne restait plus rien, ni les rires, ni le bruit, ni les visages insouciantes et joyeux, ni les rendez-vous nocturnes au clair de lune, et surtout la jeunesse était passée et tout cela n'était charmant que dans les souvenirs. En plus de Ta et Va, il y avait encore Na, Nadejda, la sœur de Tatiana, qu'on appelait, pour plaisanter et sur un ton sérieux

à la fois, sa fiancée. Il l'avait vue grandir, tout le monde pensait qu'il allait se marier avec elle, pendant un temps il en avait été amoureux et s'apprêtait même à lui faire une demande en mariage, mais elle avait déjà presque vingt-quatre ans et il ne l'avait toujours pas épousée...

« Comment en étaient-ils arrivés là, pensait-il, troublé, en relisant la lettre. Impossible de ne pas répondre à l'invitation, elles vont se vexer... »

Il n'avait pas rendu visite à la famille de Varvara Pavlovna depuis longtemps et sentait comme un poids sur sa conscience. Il fit quelques pas dans la pièce et, après un instant de réflexion, il se fit violence et décida d'aller passer deux ou trois jours chez eux afin de se débarrasser de cette corvée et d'être libre et en paix avec lui-même, du moins jusqu'à l'été prochain. Au moment de partir pour la gare de Brest après le déjeuner, il dit à sa femme de chambre qu'il serait de retour dans trois jours. Le train mettait deux heures pour relier Moscou à Kouzminki et pour aller en calèche de la petite gare jusqu'au domaine, il fallait compter encore une vingtaine de minutes. Depuis la voie ferrée, on pouvait déjà apercevoir la forêt appartenant à Tatiana ainsi que trois maisons en bois hautes et étroites mises en chantier mais jamais achevées par Sergueï Sergueïevitch qui, au cours des premières années de mariage, s'était lancé dans toutes sortes d'affaires douteuses. Ces maisons avaient causé sa ruine, mais elles n'étaient pas les seules en cause, diverses entreprises économiques y avaient également contribué, sans compter ses voyages fréquents à Moscou, où il prenait son petit-déjeuner au très select *Slavianski Bazar*, déjeunait au restaurant *l'Ermitage*, avant de finir ses journées dans une maison de la Malaïa Bronnaïa ou dans un cabaret tsigane de la rue Jivoderka (il disait qu'il allait « se secouer »). Podgorine n'était pas contre le fait de boire un petit coup et même parfois plus que de raison, il lui arrivait de se rendre chez les filles avec une sorte d'indifférence

Notices

CHEZ DES AMIS

У ЗНАКОМЫХ

En 1890, au retour de son voyage à travers la Sibérie jusqu'au baigne des îles Sakhaline, Tchekhov compose « La Cigale », « Le Duel » et « La chambre n°6 » qui est certainement un des tous premiers textes de la littérature russe sur l'univers carcéral, la folie et la répression politique. Tchekhov est désormais un écrivain reconnu. À Moscou, il côtoie des auteurs célèbres animés des mêmes idéaux démocratiques, Maxime Gorki, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, Vladimir Korolenko et des peintres, notamment le peintre-paysagiste d'origine juive Isaak Levitan dont les œuvres, tout en retenue, suggèrent plus qu'elles ne décrivent des états d'âme et exhalent l'odeur des forêts, des champs traversés par de vagues routes qui se perdent à l'horizon.

En 1892, Tchekhov s'installe à Melikhovo, non loin de Moscou. Ce n'est pas un domaine, mais plus modestement une vaste maison au milieu d'un village où se pressent les unes contre les autres des petites izbas aux murs de couleurs vives. Tchekhov y donne des consultations aux paysans et poursuit son œuvre d'écrivain. Le récit « Chez des amis », publié en 1898 dans la revue *Cosmopolis*, est directement inspiré par Melikhovo. Tchekhov est un écrivain de la province, ses personnages ne résident pas en ville, ils y vont pour « s'y secouer » comme dit Sergueï dans « Chez des amis », et, en dépit de l'ennui qui règne à la campagne, ils regagnent leur domaine, incapables de réaliser leurs rêves ou, plus simplement, de vivre dignement. Et pourtant il suffirait de peu pour que Podgorine, un avocat qui a passé autrefois ses vacances dans la maison des Lossev, se marie avec Nadejda, la sœur de Tatiana et belle-sœur de Sergueï. Mais Podgorine comprend que le temps a passé. Sergueï, un noceur impénitent, n'est qu'une marionnette grotesque répétant inlassablement les mêmes paroles. Podgorine comprend qu'il n'aime plus Nadejda, et que cette dernière fait semblant de ne pas le voir dans la nuit plutôt que de forcer le destin et d'aller vers lui. Le lendemain de son arrivée, Podgorine reprend le train pour Moscou. Le récit est celui de cet instant de rupture, de cet entre-deux où l'« être ou ne pas être » shakespearien apparaît inopérant. À peine formulée, la question n'a plus lieu d'être.

Cette œuvre, dont Tchekhov n'était pas très satisfait, évoque par son sujet les pièces de théâtre composées entre 1900 et 1904 et, en particulier, *Les Trois sœurs* et *La Cerisaie*.

Pour une meilleure approche culturelle de cette nouvelle, le traducteur apporte les précisions suivantes :

On y voit Lossev déclamer deux vers d'une fable d'Ivan Krylov « Le Paysan et l'ouvrier » et Podgorine chanter un vers du poème « Le Démon » de Mikhaïl Lermontov (musique d'Anton Rubinstein).

Boris Czerny

IONYTCH ИОНЫЧ

La nouvelle « Ionytch » fut publiée pour la première fois en 1898 dans un supplément de la revue *Niva*. Elle fut portée à l'écran en 1966 sous le titre *Dans la Ville de S...* par le réalisateur Iossif Kheifitz. Par sa structure contrapuntique faisant écho à l'écriture musicale du compositeur contemporain de Tchekhov, Alexandre Scriabine, Ionytch apparaît comme un des récits les plus aboutis de Tchekhov. En effet, le thème de la « prison du quotidien » est décliné selon deux lignes, celle du jeune médecin Dmitri Startsev, que tout le monde appelle Ionytch en ville, et celle de la famille des Tourkine, dont les membres se flattent d'être des artistes et des intellectuels. En réalité, le père fait des jeux de mots stupides, la mère, qui se pique d'être un écrivain de talent, écrit des romans insupportables dont elle fait la lecture à voix haute, et leur fille, Ekaterina Ivanovna, joue du piano en tapant brutalement sur le clavier, ce qui ne l'empêche pas de rêver de faire carrière à Moscou. Notons à ce propos la valeur symbolique du piano comme un écho à la structure de l'œuvre.

Ionytch tombe amoureux de la jeune fille, qui lui donne rendez-vous dans un cimetière. Ionytch l'attend en vain et, errant parmi les tombes, il se retrouve face à la statue d'une chanteuse italienne d'opéra, décédée lors d'une tournée. La présence de ce monument amorce le thème de l'aporie et de la mort. Ionytch exerce la médecine dans le seul but de s'enrichir, il grossit, son cœur s'enferme dans une gangue de graisse.

Quatre ans plus tard, Ekaterina Ivanovna revient dans la ville de S... Elle a échoué dans la réalisation de son projet et aspire maintenant à conquérir l'amour de Ionytch. La courbe de sa vie suit une ligne opposée à celle du docteur, qui n'est plus capable de percevoir le moindre sentiment.

La question de la responsabilité hante la pensée russe depuis Alexandre Herzen. Kto vinovat ? ou Qui est coupable ? : l'État symbolisé par la ville dans « Ionytch » ? Les hommes ? La Vie elle-même ? Tchekhov ne répond pas.

Pour situer le contexte culturel de la nouvelle, le traducteur précise : Startsev chantonne à deux reprises, la première fois un extrait de la poésie « Élégie » (1822) du poète Anton Delvig (1789-1831) – œuvre devenue célèbre grâce à Tchekhov qui l'utilise de manière ironique – et la seconde fois « Ta voix si tendre et langoureuse à mon oreille », variante d'une poésie d'Alexandre Pouchkine, « Ma voix est pour toi tendre et languissante » mis en musique par Nicolas Rimski-Korsakov.

Le père déclame à sa fille, Petit Chat : « Tu peux mourir, Denis, tu n'écriras rien de mieux », phrase prononcée par Grigori Raspoutine à Denis Fonvizine après la première de sa pièce *Le Dadaï* 1782).

Boris Czerny

LA FIANCÉE HEBECTA

« La Fiancée » paraît dans *La Gazette pour tous*, n° 12 en 1903.

Un an avant sa mort, Tchekhov écrit une histoire explosive. Une jeune fille rompt, en effet, ses fiançailles à la veille de son mariage pour reprendre des études dans la capitale, fait peu coutumier en ces années, et qui jette un voile d'opprobre sur toute la parentèle. La critique ne s'y trompe pas et attaque Tchekhov sur le sujet de la femme révolutionnaire.

Tchekhov y explicite effectivement qu'une existence normative peut basculer du jour au lendemain, à la suite d'un processus long et lent, une secrète alchimie entre un corps et un esprit.

Un bonheur sans accroc a, en effet, toujours semblé présider à la succession des jours jusqu'au mariage tant espéré. Sacha, le cousin, venu comme chaque été se reposer, montre une fois encore à la jeune fille l'inanité de sa vie. Pénétré des théories et des malheurs de son temps, il a sur elle une influence primordiale et il est loisible de penser qu'il peut la conduire vers sa vérité. Mais elle découvre son conformisme, différent certes, mais aussi paralysant que l'est celui de sa grand-mère et de son fiancé.

Nadia s'en éloigne et peut quitter sa famille, sa ville, le pays qu'elle connaît ; elle rompt avec une terre d'exil, avec des compagnons de captivité.

Elle est alors l'allégorie de son prénom, elle est espérance.

Françoise Darnal-Lesné

VOLODIA LE GRAND ET VOLODIA LE PETIT
Володя большой и Володя маленький

« Volodia le grand et Volodia le petit » paraît dans *Les Feuillettes russes*, n° 357, 28 décembre 1893.

Deux hommes semblent, selon le titre, être la trame de ce récit. Mais c'est paradoxalement la jeune Sofia, oisive et rêveuse, l'héroïne de ce texte, avec pour seul destin, ces deux hommes.

Amoureuse du jeune ou petit Volodia, elle croit ne plus l'aimer jusqu'au jour où elle le revoit, deux mois après son mariage avec le vieux ou grand Volodia. Par amour ou faiblesse, elle devient sa maîtresse pour revenir aussitôt à son occupation favorite, l'oisiveté.

Le sujet resterait bien mince cependant s'il n'ouvrait une brèche dans le système patriarcal et la morale victorienne qui prévaut partout en Europe en cette fin de siècle. Tchekhov dénonce certes le mariage sans amour mais surtout la complaisance des jeunes femmes à l'égard de leur destin sans envergure, sans futur alors que l'époque leur permet de s'en évader. La fin fermée de la nouvelle met en exergue le monde sans fin ni commencement où s'enferme la jeune Sofia, faisant d'elle un être éminemment tragique.

Françoise Darnal-Lesné

LA DAME AU PETIT CHIEN
ДАМА С СОБАЧКОЙ

« La Dame au petit chien » qui paraît dans *La Pensée russe*, livre XII, en décembre 1899 est, dans la poésie, l'exemple le plus parfait de la renaissance d'un homme ordinaire par la médiation d'une femme.

Le cheminement de la beauté par le biais d'une banale aventure estivale qui se transforme en amour véritable, profond et magnifique, tel que cet homme aux cheveux grisonnants n'en avait jamais vécu, permet aux deux personnages de transcender la facticité d'une existence médiocre en beauté souveraine. Présentés en quelques lignes, ils vivent, en effet, le drame commun à un très grand nombre d'hommes et de femmes enlisés dans un mariage non choisi qui les détruit peu à peu. L'amour qu'Anna porte à Gourov la révèle alors à elle-même et lui fait tourner le dos à une vie de mensonge, mais ce sentiment déjà rédempteur pour elle, n'en resterait pas moins sans dimension exceptionnelle s'il ne transformait pas Gourov de la même manière.

C'est précisément cette transformation, proche de la transfiguration, qui

donne à la nouvelle son point d'ancrage pour l'éternité. L'intrigue qui semblait bien mince se révèle alors d'une force très grande et transforme une aventure en une libération.

Françoise Darnal-Lesné

EN TOMBEBEAU NA PODVODE

Rédigée en octobre-novembre 1897 à Nice, la nouvelle est parue pour la première fois dans *Les feuillets russes* de la même année, puis reprise en 1898 dans un recueil de charité *Aide fraternelle aux victimes arméniennes de Turquie*, et dans le tome IX des *Œuvres complètes* de 1903.

Tchekhov a longtemps mûri cette nouvelle, comme en témoignent son carnet personnel et les souvenirs de son ami, le metteur en scène Némirovitch-Dantchenko. Tolstoï, à l'affût de tout nouveau texte de Tchekhov, a relevé dans son journal, le jour même de la parution, à la fois l'expressivité de la narration et la lourdeur de la rhétorique. Ce texte a été inclus dans *Un meurtre*, recueil de traductions françaises de Tchekhov par Claire Ducreux sous la direction de Paul Boyer, en 1902. À l'origine de cette œuvre, d'après les notes de l'auteur, se trouve l'idée de cet instantané qui forme la chute de la nouvelle : l'institutrice déclassée, enlaidie par sa vie rude à la campagne, pleure en voyant les belles dames (ou, dans une note plus tardive, une belle dame qu'elle reconnaît comme sa mère) dans les wagons du train qui lui barre la route.

Critiques, simples lecteurs, amis de l'auteur, tous ont relevé la pertinence sociologique et psychologique de la figure de Maria Vassilievna : les difficultés matérielles, les aspirations déçues, l'enfance moscovite aisée presque oubliée, jusqu'au rêve futile d'épouser le hobereau Khanov. Si la fin du XIX^{ème} siècle avait conservé ce terme, on aurait pu dire que cette nouvelle, tout en demeurant fidèle à la poétique tchekhovienne, était une « physiologie » de la vie quotidienne d'une institutrice de campagne.

Il existe quelques variantes de traduction du titre : en tombereau, en charrette, etc. Grâce à ses sonorités, « tombereau » permet une association qui correspond mieux à notre interprétation du texte.

La traductrice tient à apporter la précision suivante :

La sagène, unité de mesure prérévolutionnaire, mesurait 2,13 m.

Laetitia Decourt

NOTICES

GOUSSEV

ГУСЕВ

Publié le 25 décembre 1890 dans le journal *Temps nouveau*, ce récit a par la suite été inclus dans un recueil paru en 1893 avec la célèbre nouvelle « La chambre n°6 ». Tchekhov s'est inspiré d'une scène à laquelle il a assisté, un enterrement en mer, alors qu'il revenait de l'île de Sakhaline. On trouve ici plusieurs récits imbriqués où interviennent différents personnages. Le récit de l'embarquement fait par Pavel Ivanytch, qui est probablement assez réaliste et presque humoristique, vient ainsi s'introduire dans l'évocation de la mort, suivie de l'enterrement en mer du matelot Goussev. La description de la nature et de la mer est tout à fait remarquable dans ce récit. La fin très noire est en quelque sorte adoucie par la description de la nature et de ses couleurs splendides, indifférente aux déchaînements des passions humaines.

Olga Artyushkina et Robert Roudet

TRISTESSE

ТОСКА

Publié le 16 janvier 1886 dans le *Journal de Pétersbourg*, puis ensuite dans un recueil intitulé *Récits bariolés*, ce récit est donc écrit à une période (le milieu des années 80) particulièrement fertile en petits récits de Tchekhov : il est arrivé alors qu'il écrive plus de cent récits par an. On est très loin ici des premières œuvres qui étaient plus ou moins humoristiques : misère physique et morale sont ici au centre du récit, misère sur laquelle Tchekhov jette un regard comme d'habitude assez distant. Mais, malgré tout, l'histoire du cocher Iona, l'histoire de son chagrin de père qui vient de perdre son fils, sa tristesse qu'il aimerait partager avec un autre être humain est empreinte d'une grande compassion envers son personnage. Le portrait d'Iona, un homme simple et gentil, touche le lecteur, même si le narrateur Tchekhovien reste en retrait : la solitude du personnage est d'autant plus saisissante que ses tentatives d'établir un dialogue avec ses rares passagers par cette soirée hivernale se soldent par un échec. Le pauvre Iona n'entend que des insultes et des manifestations d'indifférence.

Ce récit a été bien reçu par la critique. Tolstoï l'a inclus dans sa liste des meilleurs récits de Tchekhov.

Olga Artyushkina et Robert Roudet

DANS LA REMISE

В САРАЕ

Publié en 1887 dans le *Journal de Pétersbourg*, ce récit assez sombre est en fait composé de deux éléments imbriqués l'un dans l'autre, puisque dans le cadre de la tragédie qui se joue dans la maison des maîtres, un des personnages, un ancien serf, raconte l'histoire d'un tout autre suicide, celle du fils de sa barynia. L'univers de ce récit est assez différent de celui auquel nous a habitué Tchekhov. Le récit imbriqué nous révèle un univers aux allures fantastiques nourri de superstitions, des sonorités et des ombres angoissantes de la nuit, où le vrai et l'imaginaire vont jusqu'à se mélanger dans l'esprit du plus jeune personnage, impressionné par l'histoire de l'âme perdue du barine.

Olga Artyushkina et Robert Roudet

LA MAISON AVEC UN ATTIQUE

ДОМ С МЕЗОНИНОМ

« La maison avec un attique » parue dans *La Pensée russe*, livre IV, avril 1896, relate un moment de la vie de deux jeunes filles, Lida et Génia qui vivent avec leur mère dans une trinité en toute apparence parfaite.

Le récit, conduit à la première personne, fait rare dans la poétique de Tchekhov, par l'artiste-narrateur venu passer quelque temps dans l'annexe d'une gentilhommière rurale voisine, retrace la confrontation entre deux concepts de société, deux idéaux. D'un côté, une jeune femme « nécessaire », engagée socialement et politiquement et de l'autre, une adolescente et un artiste « superflus » qui passent leur vie dans une apparente oisiveté, non dénuée cependant de réflexion philosophique.

Le texte, beaucoup plus profond qu'il n'y paraît à première lecture, dénonce ce que la passion pour une cause noble, voulue par un être tout aussi noble, peut comporter de zones d'ombres, comme si, en cet être, l'ange cohabitait avec le diable. Il se trouve, en effet, que petit à petit et sans que quiconque y prenne garde, ce huis clos met en avant la soumission coupable dont l'oppression se nourrit, un brûlot en ces années où il est de bon ton de ne pas se rebeller contre plus fort en toute apparence.

Françoise Darnal-Lesné

L'ENVIE DE DORMIR
СПАТЬ ХОЧЕТСЯ

À la fin de ses études secondaires, Anton Tchekhov quitte sa ville natale de Taganrog, dans le sud de la Russie, et rejoint sa famille à Moscou. Son père, ruiné, a vendu les quelques biens qu'il possédait et a décidé de s'installer le plus loin possible de ses créanciers. Le jeune Anton Tchekhov, qui à l'époque a tout juste dix-neuf ans, s'inscrit à la faculté de médecine et, tout en se consacrant à ses études, il rédige de brefs récits humoristiques qui sont publiés dans des revues populaires à grand tirage.

En cette fin de siècle, la presse russe connaît un développement considérable et les lecteurs sont avides de découvrir des talents et des genres nouveaux. L'heure n'est plus aux romans à thèse, aux grandes fresques historiques et sociales. Fédor Dostoïevski est mort en 1881 et, après la publication d'*Anna Karénine* en 1877, Tolstoï décide de ne plus rédiger d'œuvre littéraire. Incité par la critique à ne pas gâcher son talent dans l'écriture de feuilletons ou récits à deux sous, Tchekhov essaie de rédiger un roman qu'il ne parviendra pas à achever. Mais le tournant est pris. Il délaisse la tonalité mineure des récits humoristiques pour des compositions plus complexes, plus sombres aussi, même si son style et son écriture se caractérisant par une très grande économie de moyens et une efficacité redoutable, restent inchangés.

En 1888, il publie « La Steppe », un long récit sur la fin de l'enfance, et « L'envie de dormir » paraît la même année dans le *Journal de Saint-Pétersbourg*, puis, dans une nouvelle version, en 1890 dans le recueil *Khmyrye lioudi* (littéralement *Des personnes sombres*). Pour cette deuxième publication, Tchekhov, qui est peu indulgent envers lui-même et qualifie « L'envie de dormir » « de petite chose mal ficelée », a abrégé la narration des souffrances de Varka qui s'endort tout de suite après avoir tué l'enfant de ses maîtres, des marchands chez qui elle travaille depuis l'âge de treize ans. La fin concise de ce récit, qui peut être résumé de la manière suivante : une jeune bonne exploitée tue un enfant dont elle ne supporte plus les cris, donne une matérialité à ce qui va constituer un des thèmes principaux de la prose tchekhovienne, la mort de l'homme dans l'homme, sa décomposition morale qui fait de lui une enveloppe vide. Car, et c'est évident à la lecture du dernier mot de « L'envie de dormir », si Varka rejoint dans un « sommeil de mort » l'enfant qu'elle étouffe, en réalité, elle est morte depuis longtemps.

Le traducteur souhaite préciser que la petite bonne fredonne une berceuse traditionnelle, « baïou » venant du verbe russe bercer.

Boris Czerny

UNE VISITE MÉDICALE СЛУЧАЙ ИЗ ПРАКТИКИ

« Une visite médicale » fut publiée une première fois dans la revue *La Pensée russe* en décembre 1898 et, ensuite, avec quelques retouches et corrections, dans le neuvième tome de la collection des œuvres complètes de Tchekhov, éditées entre 1899 et 1901. Ce récit, écrit pour fuir l'ennui de la pluie à Yalta, où résidait l'écrivain depuis la fin des années 1890, a une forte dimension autobiographique. L'écrivain est à la fois le médecin Koroliov et Lisa, la fille asthénique de riches entrepreneurs. En effet, Tchekhov a contracté la tuberculose et, pour échapper au froid du nord de la Russie, passe la plupart de son temps à Yalta, ne remontant à Moscou que pour assister aux premières de ses pièces de théâtre.

Contrairement à Dostoïevski, qui donne à la thématique du double une dimension ontologique, Tchekhov ne cherche pas à éclairer la lutte du bien et du mal, de Dieu et du Diable dans l'homme. Il se place plus modestement dans la position de l'homme confronté à la nécessité d'établir, tel un médecin, le diagnostic de ses propres maux, de ses névroses qui l'enferment aussi sûrement que les murs élevés des usines au milieu desquelles vit, survit, Lisa, la jeune héroïne d'« Une visite médicale ». Il suffirait de peu de chose, d'une main, d'un peu de tendresse, et la robe de fête portée par la jeune Lisa à la fin de la nouvelle apparaît comme les prémisses d'un bonheur possible.

Comme l'indique son titre, « Une visite médicale » raconte le voyage d'un médecin, un certain Koroliov, qui a été appelé au chevet d'une malade, Lisa. Avant d'arriver jusqu'à la maison de la jeune fille, qui est l'héritière d'une fabrique de cotonnades, le docteur traverse un paysage tourmenté, déchiré par les cris et les hurlements des machines-outils, connotant fortement la prose réaliste russe des années 1890, notamment le roman *Moloch* d'Alexandre Kouprine. Koroliov est accueilli par la gouvernante, Kristina Dmitrievana, la seule personne de la maisonnée satisfaite de son existence. Le tableau de son hébétude bestiale, préfigure celui des bourgeois repus dans les œuvres de Thomas Mann. Il contraste avec celui de la douce Lisa, dont le prénom évoque l'héroïne de la nouvelle de Nicolas Karamzine, « Pauvre Lise » (1872), et qui se suicide par manque d'amour. L'amour et l'incapacité, l'impuissance de l'homme russe à répondre aux élans du cœur de leurs compagnes, femmes et amantes, est un des thèmes les plus importants de la littérature russe, de Karamzine à Pasternak, dans *Le Docteur Jivago*, en passant par Alexandre Pouchkine et son *Eugène Onéguine*.

Boris Czerny

VÉROTCHKA
 ВЕРОЧКА

D'abord publiée dans le numéro 3944 de la revue *Temps nouveau* en 1887, la nouvelle a été reprise, la même année, dans le recueil composé par Tchekhov lui-même, *Dans le crépuscule*, et dans le tome III des *Œuvres complètes* de 1903.

Cette nouvelle rarement traduite en français fait le récit des adieux du statisticien Ogniev à la famille Kouznetsov, qui l'a accueilli dans son domaine pendant quelques mois d'été. En quittant le père Kouznetsov, Ogniev lui témoigne son affection et sa gratitude. La fille, Vérotchka, l'attend au fond du jardin, à la limite de leur propriété. Elle lui avoue son amour et son désir de quitter la campagne pour le suivre à Pétersbourg. Malgré les qualités de Vérotchka, Ogniev ne trouve en lui-même pas la moindre étincelle qui puisse enflammer son cœur desséché.

Les descriptions du jardin, remarquables de détails et de vie, l'allusion à la ville voisine et l'apparence du jeune homme sont directement inspirées de l'expérience de l'auteur à Babkino où la famille Tchekhov a passé trois étés (1885-1887). Le sujet lui a été donné par son ami V. V. Bilibine, écrivain et journaliste. Les critiques ont reproché à Tchekhov un texte allusif et inachevé, un sujet qu'il aurait mieux valu développer dans un roman et non restreindre à un récit. Fidèle à la tradition littéraire de la nouvelle, reprenant le cadre d'une situation sociale très familière dans la littérature russe, Tchekhov dépeint ici un moment décisif dans la vie de l'héroïne, contrainte de renoncer à l'amour et à l'espoir d'une vie moins monotone et plus utile à ses compatriotes. Plutôt qu'une œuvre pessimiste (accusation dont Tchekhov s'est toujours défendu), il faut sans doute y voir la volonté de mettre en lumière, sans pourtant en fouiller les raisons, la sécheresse des sentiments de l'intelligentsia. Si Ogniev refuse tout épanchement, s'il ne sait plus comment éveiller en lui la moindre émotion, ce n'est pas tant parce que les sentiments sont superficiels, comme il le pense, mais plutôt parce que son manque d'expérience combiné à son désintéret pour ce domaine l'ont rendu inapte à comprendre autre chose que des chiffres.

La traductrice souhaite apporter la précision suivante :

La bania est une petite bâtisse, souvent en bois, comportant au minimum deux pièces, dont l'une chauffée, pour les bains de vapeur très prisés des Russes.

Laetitia Decourt

NOTICES

ΑΓΑΦΙΑ АГАФЬЯ

Publié le 26 mars 1886 dans le journal *Temps nouveau*, ce récit a été repris dans une variante raccourcie dans le recueil *Au crépuscule*. À côté des louanges de la critique, certaines réserves ont été émises à propos de ce récit. En particulier, on a reproché à l'auteur l'absence d'analyse psychologique des deux personnages : Agafia, la jeune paysanne mariée, et Savka, le personnage central, un jeune paysan au charme irrésistible, gardien des potagers communaux. Les critiques de ce texte peuvent surprendre. Tchekhov présente un personnage curieux, dont certains traits sont typiques de ce que l'on considère parfois (à tort ou à raison) comme le « caractère russe », c'est-à-dire une grande passivité, malgré un côté impulsif si affirmé qu'il est proche de l'incohérence. Mais Tchekhov ne donne pas plus ici qu'ailleurs dans la psychologie. Il décrit d'une façon qui fait vivre le personnage devant nos yeux dans différentes scènes, sans jamais chercher à analyser, et encore moins à juger, alors même qu'il dépeint l'histoire d'un adultère, celui d'Agafia venue retrouver Savka par une nuit d'été.

Le narrateur donne à voir au lecteur une scène finale particulièrement bouleversante, lorsque la jeune Agafia rentre au lever du soleil dans son village, où le mari trompé l'attend : la beauté évanescence et la douceur de la nature contrastent avec la violence à venir pour l'épouse infidèle et les paroles dures et froides de son amant.

Olga Artyushkina et Robert Roudet

LES PHILISTINS ОБЫВАТЕЛИ

Ce récit publié le 18 mai 1887, dans le *Journal de Pétersbourg*, est composé sans doute à partir d'observations que Tchekhov a faites lors de son voyage au printemps 1887 dans sa ville natale, Taganrog, dans l'extrême sud de la Russie. En avril 1887, il écrivait à un ami : « On se croirait en Asie, je n'en crois pas mes yeux. 60 000 habitants ne font que manger, boire, se reproduire, quant à d'autres intérêts, pas la moindre trace ».

Le titre de ce récit mérite un commentaire. Le mot russe « obyvateli » employé ici désigne les philistins, mais ce terme est bien plus connoté qu'en français. Il évoque immédiatement l'absence d'initiative, la routine et la mesquinerie. On pourra noter que certains détails figurant ici soulignent ces caractéristiques :

grignoter des graines (de tournesol généralement) était un passe-temps effectivement très répandu dans le peuple russe, mais elle symbolise souvent le manque complet d'initiative et d'énergie, et, contrairement à ce que nous observons dans « Agafia », il s'agit d'un portrait très caricatural d'un Russe oisif. On remarquera ici l'humour assez grinçant de Tchekhov. Le fameux « caractère russe » est décrit ici à travers les yeux de deux personnages principaux, le polonais Liachkewski et l'allemand Finks qui critiquent la paresse des Russes, mais ne font pas mieux... Ce récit ne semble pas avoir été considéré par son auteur comme réellement digne d'intérêt, puisqu'il a laissé une indication selon laquelle il ne devait pas entrer dans ses œuvres complètes. On pourra juger autrement de la chose.

Olga Artyushkina et Robert Roudet

UNE JOURNÉE AUX ALENTOURS DE LA VILLE

ДЕНЬ ЗА ГОРОДОМ

Cette nouvelle est parue le 19 mai 1886 dans la rubrique « Remarques volantes » du *Journal de Pétersbourg*. Elle est signée A. Tchékfonté.

Cette « scénette » appartient encore à la première période de la carrière littéraire de Tchekhov. Depuis le début des années 1880, l'écrivain publie des textes courts en prose dans plusieurs quotidiens ou hebdomadaires d'orientation humoristique marquée, destinés à un public urbain modeste et friand de distraction. Ces « humoresques », « scénettes », ou « remarques volantes », qu'il signe de pseudonymes hilarants, Tchekhov en écrit beaucoup, une bonne centaine, par exemple, en 1886, année où il écrit « Une journée aux alentours de la ville » sous le nom fantaisiste d'A. Tchékfonté. À peu près la moitié de ces miniatures sont reprises une dizaine d'années plus tard dans des recueils de morceaux choisis et dans la première édition de ses œuvres en dix volumes (1899). « Une journée aux alentours de la ville » ne fait pas partie de ces diverses sélections. C'est un texte mineur que Tchekhov a écrit très rapidement, « comme [il] mangeai[t] des crêpes », se rappelle-t-il, c'est-à-dire spontanément, sans exigence stylistique particulière, sans conscience d'être un écrivain, avant de susciter l'intérêt de quelques critiques littéraires influents.

Pourtant, « Une journée aux alentours de la ville » est plus travaillée que ses premières « remarques volantes ». Le burlesque habituel dans ce genre de texte, présent dans certains passages descriptifs (« Sur ses longues jambes de héron », le cordonnier « se balance comme un nichoir »), côtoie l'émotion.

Le récit de la déambulation des trois personnages à travers la campagne dégage

une étonnante légèreté. Nous sommes amusés par maints détails, l'extrême dénuement de la « petite malheureuse » nous touche, mais nous sommes surtout émerveillés par ces miséreux, par la richesse et la beauté de l'expérience qu'ils ont de la nature. Nous sommes loin de la pitié souvent pesante que la littérature russe sérieuse de l'époque affiche à l'égard du monde des campagnes.

Tchekhov est étranger à ce qu'on appelle en Russie la « littérature de circonstance » où résonnent les grandes questions politiques, religieuses, sociales et morales de l'époque. La plus importante de ces questions est celle du « peuple », c'est-à-dire essentiellement celle des paysans. La classe cultivée pense être responsable de l'avenir du peuple, maintenant que le servage a été aboli. Elle entend le soigner, le faire sortir de l'analphabétisme et de la superstition, le préserver de l'exode rural. Le peuple est dépeint dans la littérature sous l'angle du souci écrasant que le milieu littéraire et artistique a de son destin.

Ici, les pauvres parmi les pauvres sont dépeints par delà les bonnes intentions, et on s'aperçoit qu'ils ne sont pas de pures victimes, que seule la sollicitude des gens instruits pourrait sauver. La dureté de leur condition ne les empêche pas, pas toujours du moins, de connaître des moments de bonheur que nous pourrions leur envier.

Pour une meilleure approche culturelle du texte, le traducteur souhaite apporter les précisions suivantes :

L'expression utilisée « Il vit ! Il vit » signifie que le Christ est encore en vie, mais, phonétiquement, elle est proche de l'onomatopée « Jiv ! Jiv ! », imitant le chant des oiseaux.

La mouche espagnole ou mouche de Milan (cantharide officinale, *Lytta vesicatoria*) est un insecte coléoptère, et non une mouche.

« Le grain de la commune » désigne la commune paysanne, dans laquelle les travaux étaient collectifs, et les biens (les outils, les récoltes) indivis. Ce mode d'organisation est en recul, après l'abolition du servage des paysans (1861), sous l'effet des progrès de la propriété individuelle des terres.

Terenti dépose du pain sous la tête des enfants, le pain symbolisant la prospérité et le bonheur. Ce moment fait partie d'un rituel populaire de divination.

Serge Rolet

L'HOMME À L'ÉTUI
ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ

La nouvelle, rédigée en mai-juin 1898, est parue pour la première fois dans la revue *La pensée russe* n°7 (1898). Elle a été reprise dans le tome XII de la seconde édition des *Œuvres complètes* de Tchekhov préparée par l'éditeur A.F. Marks et parue en 1903.

Nouvelle célèbre de Tchekhov, invariablement au programme scolaire en Russie, « L'homme à l'étui » est pensée comme la première partie de la « Petite trilogie », incluant « Les groseillers » et « De l'amour ». Au sujet du personnage principal, ce fonctionnaire craignant tout et critiquant la moindre inconduite, exceptée celle des pouvoirs en place, Tchekhov n'a écrit dans ses carnets qu'une seule chose : c'est dans son cercueil qu'il a trouvé son idéal. Comme pour un grand nombre de ses textes, les critiques ont reproché à l'auteur sa prose mêlant le comique et le tragique, sa vacuité et son absence d'idées ou de compassion pour Bélikov. Certains contemporains ont au contraire apprécié l'invention du type littéraire de l'homme à l'étui, parfois rapproché d'Oblomov, l'« homme de trop » d'I. Gontcharov, et de Tchitchikov, le héros des *Ames mortes* de N. Gogol, en ce qu'ils expriment un milieu social tout entier et l'esprit de leur temps. La dénomination est rapidement passée dans le langage courant, puisqu'on la trouve, dès 1901, dans les discours de Lénine. S'il existe une traduction littérale du titre, « un homme dans un étui », la traductrice a ici opté pour l'élégance et la tradition de « L'homme à l'étui ». À l'inverse, l'idée obsédant Bélikov est exprimée avec quelques variations que l'on a tenté de conserver. Donnant la parole au frère et à la sœur Kovalenko, Tchekhov a inséré des phrases et des tournures en ukrainien, ce que l'effacement des patois et langues régionales du canon linguistique français rend difficile à traduire. La traductrice a fait le choix, quand c'était possible, du style parlé familier, pour tenter d'approcher au plus près l'effet produit par l'ukrainien sur le lecteur russe.

La traductrice souhaite apporter quelques précisions pour faciliter la compréhension de cette nouvelle :

Le staroste est le chef d'une communauté paysanne chargé de la collecte et de la répartition de l'impôt.

Le *moleben* est une prière courte, à la structure proche de celle de l'office des matines. Il est célébré soit dans un contexte privé (action de grâce, intercession, protection), soit dans un contexte officiel (Te Deum).

« Le Requin ou l'Araignée » est le titre d'une pièce composée en 1882 par le dramaturge ukrainien Marko Kropivnitski (1840-1910).

Dérivé du whist et du *preferans*, le *wint* est un jeu de cartes qui se joue à quatre, avec des annonces et des atouts.

Laetitia Decourt

L'ÉTUDIANT СТУДЕНТ

Rédigé à Yalta au printemps 1894, le récit est paru pour la première fois dans le numéro 104 des *Feuillets russes* de 1894 et repris la même année dans *Nouvelles et récits*.

Traduit en français par Claire Ducreux et paru pour la première fois dans le recueil de Paul Boyer *Un meurtre* (Paris, 1902), « L'étudiant » était le récit que Tchekhov jugeait le plus abouti, selon son frère Ivan. Il attira l'attention générale en vertu de son sujet construit à la fois sur les textes de la liturgie pascale et sur une énigme psychologique, mais aussi par son final. Le texte s'achève sur une note idéaliste dans l'évocation du bonheur futur qu'espère l'étudiant, de sa foi chrétienne en la persistance de la vérité et de la beauté en ce bas monde, de sa joie d'avoir pu rendre manifeste le pouvoir du Verbe et d'avoir touché à l'éternité. De fait, on trouve ici une dimension métadiscursive d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas si fréquente. Peut-être la manifestation d'une telle confiance en l'avenir poussa-t-elle certains critiques à voir dans ce récit le point de basculement dans l'œuvre de Tchekhov, introduisant une nouvelle période, plus optimiste. Troisième particularité de ce texte : contrairement à de nombreux autres, il reçut un accueil unanimement favorable des lecteurs.

Le discours de l'étudiant est si fortement imprégné de la liturgie orthodoxe qu'il a fallu faire un choix entre traduire ses reformulations de l'Évangile et reprendre une traduction française déjà existante. Partout où cela s'est avéré possible sans porter atteinte ni au style ni au sens, ce sont les paroles du personnage qui ont été traduites.

Quelques précisions concernant la traduction :

La chasse à la croule est le nom de la chasse aux bécasses, à l'affût, au crépuscule, pendant la période des amours.

La verste, unité de mesure prérévolutionnaire, mesure environ 1066 mètres.

Laetitia Decourt

UN RÉCIT QUI NE FINIT PAS
РАССКАЗ БЕЗ КОНЦА

La nouvelle a été publiée dans le quotidien *Le Journal de Pétersbourg* à la rubrique « Remarques volantes » du 10 mars 1886, sous le pseudonyme d'A. Tchekhoté. Il existe une copie manuscrite du texte avec la mention suivante : « Il ne sera pas inclus dans les œuvres complètes. A. Tchekhov ».

L'histoire semble inspirée d'un fait réel. « P. I. Kicheyev, écrit Tchekhov à Leikin le 12 janvier 1886, a tenté de se suicider, mais la balle ne l'a pas atteint. Le troisième jour, je l'ai vu et écouté raconter des blagues ». Pour décrire la blessure de Vassiliev, Tchekhov a utilisé des détails notés dans des articles de journaux (*Novosti Dnia* et *Le Courrier russe* du 24 décembre 1885). Kicheyev, comme Vassiliev dans « Un récit qui ne finit pas », s'est tiré une balle dans la poitrine avec un revolver, mais celle-ci, arrêtée par ses vêtements, n'a pas touché son corps.

Alexandre Petrov

TABLE DES MATIÈRES

<i>Tchekhov, l'inventeur d'un genre</i>	7
Chez des amis.....	15
Ionytch.....	39
La Fiancée.....	63
Volodia le grand et Volodia le petit.....	87
La Dame au petit chien.....	103
En tombereau.....	123
Goussev.....	135
Tristesse.....	153
Dans la remise.....	161
La maison avec un attique.....	169
L'envie de dormir.....	191
Une visite médicale.....	199

Vérotchka.....	215
Agafia.....	231
Les philistins.....	245
Une journée aux alentours de la ville.....	253
L'homme à l'étui	261
L'étudiant.....	277
Un récit qui ne finit pas.....	283
<i>Notices</i>	293