Theatre

INTERTEXTE ET MÉTATHÉÂTRE DANS LES PIÈCES D'INSPIRATION TCHÉKHOVIENNE DE MATÉI VISNIEC

INTERTEXT AND METATHEATRE IN MATÉI VISNIEC'S PLAYS INSPIRED BY A.P. CHEKHOV'S DRAMATIC WORKS

Nicoleta POPA BLANARIU
Université «Vasile Alecsandri», Bacau, Romania/ "Vasile Alecsandri" University, Bacau, Romania

e-mail**:** npopablanariu@yahoo.com

Abstract: *Beyond their psychological realism and questionable symbolism, some of A.P. Chekhov's plays also manifest a self-referential and metadramatic/ metadramaturgical component of implicit theatrical po(i)etics. This is an aspect rather ignored by Chekhov's critics and linked to the crisis which, according to Peter Szondi, occurs in European drama around 1880. Matéi Visniec draws attention to it and exploits it in his own creation, in plays such as "La machine Tchékhov" [The Chekhov Machine], "Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées" [Nina or About the Fragility of Stuffed Seagulls], in close connection with the postmodern preference for intertextual and self-referential writing.*
Keywords: intertextual; poetics; metatheatre; Visniec; Chekhov;

En dehors du réalisme dit psychologique et de leur symbolisme discutable, certaines pièces d'Anton Pavlovitch Tchékhov renferment aussi la composante autoréférentielle et métadramat(urg)ique d'une po(ï)étique théâtrale implicite. Presque ignorée par l'exégèse tchékhovienne, cette modalité de la réflexion sur le phénomène théâtral va de pair avec ce que Peter Szondi, dans sa *Théorie du drame moderne* (1983), désignait par la « crise du drame » européen après 1880. Matéi Visniec attire l'attention là-dessus et développe tout cela dans sa propre création théâtrale, en liaison directe avec la préférence des postmodernes pour l'écriture intertextuelle et autoréférentielle. Toujours dans une perspective inter- et métathéâtrale, Visniec entame aussi un dialogue avec Beckett, dans son *Dernier Godot.* Le lecteur ou le spectateur récent, qui ne commence à lire ou voir du théâtre ni avec Shakespeare, ni avec Tchékhov, ni

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

avec Beckett *et comp*. peut les découvrir pourtant par l'intermédiaire de Visniec et peut ensuite les approfondir à son propre compte. Visniec devient ainsi un allié astucieux du professeur de littérature comparée. Chez lui, les classiques acquièrent un *look* frais.

Une lettre à (propos de) Tchékhov: avant-goût du théâtre de l'absurde

Anton Pavlovitch Tchékhov et Matéi Visniec semblent avoir en commun plus qu'une simple coïncidence biographique, le même jour de naissance. Visniec lui-même ne cache pas cette liaison. La preuve en est la *Lettre à Tchékhov* qui préface une de ses pièces, *Nina ou De la fragilité des mouettes empaillée*s (2011). « Le maître » russe s'est laissé un certain temps disputer entre « un grand médecin » et « un grand malade », jusqu'à ce qu'il eût donné gain de cause au dernier et se fût retiré de la scène. Après un siècle d'absence, Visniec le réinvite sur la scène et mélange ses paroles et ses silences avec les répliques des personnages. Visniec ouvre les frontières de la dramaturgie de son confrère, et les personnages de ce dernier passent en toute liberté d'une pièce à l'autre, surpris d'habiter le même texte, *La machine Tchékhov*, fabriqué par Visniec des matériaux empruntés à son devancier russe. Un texte où les créatures fictionnelles de Tchékhov se retrouvent face à face avec celui-ci et annotent à l'improviste sa biographie. Méticuleux ou simplement familiers, ils n'hésitent pas à établir son emploi du temps : « vous avez encore quelques jours à vivre et vous quittez votre lit dès que je m'endors » se lamente d'un air réprobateur auprès d'Anton Pavlovitch la vielle bonne Anfisa, déplacée temporairement, dans l'intérêt de la littérature, de la tchékhovienne *Trois sœurs* dans *La machine...* de Visniec (2005). Celle-ci est une sorte de *Rubik's cube* fait de fragments de théâtre tchékhovien, remis dans un nouveau contexte qui est celui des phantasmes dramaturgiques de Visniec. Chez ce dernier, Tchékhov laisse ses personnages vaquer à leurs affaires et tourne avec tact et délicatesse parmi eux, jusqu'au dernier sifflement du train qui le fait de nouveau sortir de scène.

Explicitées d'une certaine manière dans la *Lettre* qui commence par la formule affectueuse « Cher Anton Pavlovitch », les pièces *La machine Tchékhov et Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées* sortent du « chapeau » et du « manteau » que Bobik tend au « Maître » dans la scène de la séparation sur le quai, à la fin de la première pièce. Il ne s'agit pas du *Manteau* de Gogol, dont naîtraient, selon Dostoïevski, les grands prosateurs russes du XIXe siècle. Noble ruiné, et, autant que Visniec le sache, ancien concierge dans un hôtel de luxe à Nice, après la révolution bolchévique, Bobik n'aurait pas pu les confondre. Le « manteau » de Tchékhov flotte au gré du vent derrière lui – dans la *Lettre*, Visniec fournit des arguments convaincants dans ce sens –, au-dessus des expérimentations de l'avant-garde du théâtre européen du milieu du XXe siècle,

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

au-dessus de Ionesco, de Beckett, de tous les pères fondateurs et des humbles épigones du « théâtre de l'absurde ».

Les arguments de Visniec, dans sa *Lettre à Tchékhov* (2011) – la fragilisation du personnage, de l'action, de la conversation, le tout dans une atmosphère de routine et de crépuscule – on les retrouve aussi chez les exégètes de Tchékhov et du théâtre moderne. Dans le théâtre de Tchékhov, le drame des héros ne réside plus « dans l'action, mais dans leur incapacité d'agir », remarquait Sophie Laffitte (2000: 745-753). Leurs dialogues « ratés » ressemblent plutôt à des « monologues réussis », (Solomon, 1967).

De Tchékhov à Pirandello, puis à Ionesco et à Beckett, « la machine » du théâtre perd son aplomb héroïque de l'époque classique et l'allure de la « pièce bien faite ». En échange, l'homme fantoche, l'attente *sine die* à la place de l'action et, finalement, le dialogue des sourds ou le rabâchage sur rien, l'apathie assourdissante s'y installent. Souvent, les personnages tchékhoviens laissent l'impression de s'enfoncer chacun dans son propre monde, sans réussir de combler par la conversation le vide qui existe entre eux. Le vieux Firs n'entend plus bien et répond à tort et à travers aux questions de Liubova Andreevna qui le remercie : « Lioubov : […] *Je te remercie, Phyrse, merci, mon cher vieux. Je suis si heureuse de te trouver encore en vie !/ Phyrse: Avant-hier.../ Gaïev: Il a l'oreille un peu dure* » (Tchékhov, 1922: 32). Enfant du cirque, issue d'une famille de comédiens qui lui ont appris dès sa tendre enfance à faire des sauts de la mort, la gouvernante Charlotte Ivanovna passe par la dérive typique du personnage tchékhovien : le tâtonnement à travers sa propre vie, l'incertitude sur sa propre identité et l'incapacité de se retrouver par la liaison avec les autres :

> « *d'où suis-je, qui suis-je ? Je l'ignore... Quels étaient mes parents? Il se peut qu'ils n'aient jamais été mariés… qu'en sais-je ?* ». « *Je n'en sais rien. […] Je n'ai personne, moi. […] Tous ces gens sensés sont si stupides, et je n'ai personne à qui me confier… Seule, toujours seule… Et… et qui suis-je ? Pourquoi suis-je ? Je l'ignore* » (55).

Epikhodov anticipe Vladimir et Estragon, incertains aux confins de l'existence: «*Dois-je vivre ou tout simplement me brûler la cervelle? Néanmoins, j'ai toujours un revolver sur moi ; le voici* » (55). Ania (pres)sent l'angoisse des personnages du « théâtre de l'absurde » : « *Des quatre nuits de voyage, je n'ai pu dormir… je suis transie* » (23).

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, ce sont donc justement les pylônes du théâtre réaliste européen, en tout premier lieu Tchékhov, qui préfigurent sa transformation en autre chose. Cette transformation conduira aux expérimentations du milieu du XXe siècle, et notamment au soi-disant « théâtre de l'absurde ». (La réserve contre cette dénomination a été exprimée

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

aussi par ceux qui ont imposé la nouvelle structure dramatique, Ionesco et Beckett).

Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées

Théâtre sur le théâtre – Visniec sur Tchékhov –, les pièces méta- et intertextuelles du premier trouvent un précédent chez le second, dans *La Mouette*, par exemple. Ainsi, *Nina* de Visniec sort de *La Mouette* tchékhovienne. À un certain moment, des enfants accompagnés de leurs parents et professeurs tombent par hasard, dans *Nina*, sur le trio sentimental de *La Mouette*, trio transféré par Visniec aux temps de la Révolution bolchévique. Les enfants ouvrent de grands yeux, comme devant un jeu de fantômes au musée de la littérature. La vie est passée dans la fiction, et les personnages – écho imaginaire de la vie –, sont passés dans l'histoire littéraire; la vie est devenue texte, et le texte, de la poussière d'archive. Des êtres vivants pour toujours dans leurs biographies imaginaires, les personnages de Visniec (empruntés à Tchékhov) restent illusoirement immobiles, comme devant une caméra, dans la vitrine du musée de la littérature, devenu une sorte de capsule du temps.

Mircea Ghiţulescu (2010) considérait que de cette manière « Visniec nous conduit vers l'au-delà, où l'on retrouve Tchékhov et ses personnages », « les morts amoureux (Kostia, Nina, Trigorine) » ; bien plus, les deux premiers « veulent quitter cette maison hantée et changer le monde ». Interprétation séduisante, mais peut-être que « l'au-delà » n'est pas le pays des revenants ranimés, mais le pays de la fiction dont les personnages s'évaderaient pour sauver le monde contre l'amnésie, et eux-mêmes contre l'inanité. Le syndrome est ancien, Alonso Quijano, qui s'est (ré)inventé en tant que personnage sous le nom de Don Quichotte, prêt à sauver le monde par la force de l'illusion, en souffrait lui aussi. Avec la rentrée de Nina et avec le sifflement froid de la Révolution, Visniec chasse l'air de résignation de la maison de Treplev. *The wind of change* s'empare de Nina qui a hâte de jouer de nouveau, de vivre sur la scène, car le théâtre semble avoir la même nature que la vie dont il ne se sépare que par la concentration.

> « Il y a des gens qui entrent dans la maison. Mais ils n'ont pas de mauvaises intentions. Ils entrent ici comme dans un musée. Et nous trois, nous sommes trois statues de cire... Et ils viennent nous voir. […] Oui, pour eux nous sommes des êtres d'un autre temps... des êtres un peu bizarres, avec nos vêtements et nos attitudes... Tout ce que nous avons pensé, ressenti, aimé est devenu pour eux si superflu, si amusant même... Kostya, nous sommes des pantins dans un musée du passé. Il faut partir d'ici, vite. Il faut s'arracher à ce lieu. Partons à Saint-Petersbourg ; il y a des gens qui y meurent dans les rues, il y a des gens qui y croient en quelque chose de nouveau : la révolution.

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

> Allons nous joindre à eux pour rester vivants, Kostya. [...] J'ai envie de jouer à nouveau devant tous ces gens paumés, humiliés, affamés qui font la révolution » (Visniec, 2011: 46-47).

L'enthousiasme révolutionnaire de Nina est contagieux, Treplev en devient aussitôt la victime : « Oui, Nina, demain on va partir pour faire la révolution ». (La scène rappelle en quelque sorte, mais dans un registre plus grave, les discussions sur le même thème d'Efimita avec Conu Leonida, chez I. L. Caragiale). Plus conservateur, Trigorine reconnaît qu'il n'a jamais été « fasciné par l'idée de révolution ». « *Les révolutions n'ont jamais abouti à rien. La seule révolution que l'humanité aurait dû faire, c'est de rendre les gens plus humains* » (38). Il aime plutôt son rôle de spectateur de l'histoire dont il connaît déjà le scénario : « notre monde » – (pré)voit-il – « s'écroule » frappé par « quelque chose qui arrive », par « une nouvelle forme de folie historique », une folie « qui va peut-être nous balayer tous » (48).

Chez Tchékhov, on le sait, le temps est un « supra-personnage ». Le présent tchékhovien reste occulté par la perspective du passé – celle des souvenirs –, ou bien par la perspective d'un futur incertain, où les attentes se projettent comme une compensation pour les frustrations quotidiennes. Nina de Visniec est dans un conflit perpétuel avec tout ce que les traces du temps lui restituent – tout d'abord, avec le miroir et le tic-tac affolant de la montre. Quand l'encre gèle, et la plume se fige dans le cube noir, Treplev renonce à écrire. « C'est un signe que le monde n'a plus besoin de paroles », que « tout a été dit », que Dieu « a gelé » les mots et il est prêt à les congédier. Bref, « c'est fini ». C'est juste alors que Nina se met à écrire. Elle a beau écrire, car « les mots écrits avec de l'encre gelée s'effacent presque tout de suite » (57-60). Pourtant elle écrit imperturbablement à Kostea, en répondant à ses lettres reçues quinze ans auparavant. C'est sa manière à elle d'apprivoiser le temps. Elle le pare un peu à la manière de Proust, cherchant à refaire le passé des miettes, à imaginer même un futur dans le passé.

La frénésie avec laquelle elle approuve la révolution, en projetant hâtivement d'y prendre part, n'est qu'une cure de présent, un supplément vital, un remède contre l'angoisse du temps, un temps trop en arrière, moins en avant. Il y a des choses que Nina ne se rappelle plus parce qu'elle ne le veut pas; ces choses font partie d'un passé embarrassant. Par exemple, la mouette fusillée des années auparavant par Kostea, offerte comme une terrifiante promesse. Nina, « la Mouette » tchékhovienne, tremble maintenant comme un hibou qui fait le mort. Tout comme le personnage balzacien, elle voit *la peau de chagrin* se rétrécir : « *les hiboux, lorsqu'ils sont en danger, lorsqu'ils sont chassés par un prédateur, font brusquement les morts pour ne pas être croqués par leurs méchants ennemis* ». « *Je suis un hibou* », « *je suis venue ici pour faire le mort, pour que l'ogre qui me poursuit depuis quinze*

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

ans ne me voie pas », partage Nina à Kostea ses peurs et ses trucs de survivante (26-27). Finalement, l'attente partagée par les deux rivaux, Treplev et Trigorine, semble être une réplique à l'attente beckettienne. Et tout comme celle-ci, c'est l'une à n'en plus finir.

La machine Tchékhov

La machine Tchékhov est une rétrospective tchékhovienne, étalée dans une sorte de pièce-wagon – un enchaînement de plusieurs moments dramaturgiques, chacun inspiré d'une pièce ou l'autre de l'écrivain russe et de sa biographie. La liaison entre elles est assurée par deux personnages, Tchékhov et le Passant. Pris de *La cerisaie,* le dernier est toujours à la recherche de la Gare Nicola. Les deux passent par chaque scène et de l'une à l'autre, comme des voyageurs qui traversent le train d'un bout à l'autre. Le Passant est ici le confident de Lopakhine, là l'interlocuteur météorique de Tuzenbach et de Solionîi qui trompent le temps en fumant ensemble (non pas la pipe de la paix), dans l'attente de leur fameux duel. Discret, le Passant fait à peine remarquer sa présence dans la scène où les trois médecins de l'organigramme de Tchékhov (Astrov, Cebutîkin et Lvov) se réunissent pour constater son décès. (Une marotte de la théorie littéraire de souche barthésienne – « la mort de l'auteur » – dans la traduction libre de Visniec). Enfin, le Passant engage une conversation avec les trois sœurs, qui avant de partir pour Moscou, viennent saluer le dramaturge le jour même de sa mort, le 2 juillet. Tour à tour, Tchékhov change le pansement de Treplev, qui enveloppe la plaie faite après sa première tentative de suicide; il assiste au duel des rivaux des *Trois sœurs*; il rend visite à Firs – le vieux valet que personne n'a vu dès le départ de tous à la gare et qu'on a oublié enfermé dans la maison, près de la cerisaie d'autrefois.

Toujours dans *La machine...,* on revoit Ana Petrovna d'*Ivanov* tchékhovien. Le cœur gros et souffrant de tuberculose, elle apprend au dramaturge russe à mourir. Appelés à constater son décès, les trois médecins se lancent en jugements pleins d'humour noir, sur les mérites littéraires du défunt : « *pour résumer, le cadavre de Tchékhov fait quand même partie de la série des grands...* » ; « *le roi de l'âme slave est mort. Vive le roi !* », Astrov ne cesse-t-il pas de parler dans une note de festivisme comique et macabre (Visniec, 2005: 39-41). Tout d'un coup, Tchékhov sort de son rôle de mort, « enlève le drap et se redresse sur son lit », et se confesse pas du tout humblement, presque à la manière de Cioran : « Je hais Dieu, en fait, parce qu'il n'existe pas… » (41). Dans la dernière scène, Tchékhov revient *post-mortem* revoir sa maison de Yalta qu'il aime « tellement », comme il le fait « tous les cinq, six ans ». « Discrètement, silencieusement », « mêlé aux touristes qui viennent visiter la villa », nous dévoile Bobik, qui passe par un

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

cumul de fonctions et par la bienveillance de Visniec, au poste de « gardien-jardinier » (54-55).

Treplev de Tchékhov perçoit sa propre condition d'écrivain comme un apprentissage décourageant, sans aucun sens et aucune perspective. Il devient chez Visniec le disciple par excellence. C'est pour lui que Trigorine de *Nina* et Tchékhov de *La Machine* soutiennent une sorte d'atelier de *creative writing*. Les deux l'initient aux fondements de la poétique tchékhovienne : la concision, le naturel, la « simplicité » et la « vérité » qui « va émouvoir tout le monde ». C'est la vérité de la vie, une mêlée inextricable du tragique et du ridicule, de la noblesse et de la mesquinerie. Dans le plus pur style tchékhovien, tout cela vient s'ajouter à « l'objectivité absolue » du « témoin impartial », comme disait le dramaturge russe. Selon Tchékhov, l'objectivité n'exclut pas la solidarisation empathique, « la tendresse » selon ses propres dires, envers les humains et les personnages dans lesquels ils se reflètent. Des effluves de tendresse lient le Tchékhov de Visniec à ses personnages, dont il peut constater la frêle réalité sur le vif, en dehors de leurs corps livresques, faits de lettres et d'encre : « *avec une certaine grâce même* », il « *commence à défaire le pansement qui entoure la poitrine de Treplev »* et lave la plaie qu'il s'est faite lors de sa première tentative de suicide (17). Avant de lui confier Treplev, Arkadina « dépose un tendre baiser sur le front de Tchékhov » (16-17). Chez Visniec, l'écrivain et médecin russe remplace avec succès son collègue du corps médical, vainement attendu vers la fin de *La Mouette*, pour des soins semblables.

La Mouette tchékhovienne, une poétique (méta)théâtrale

Comme déjà dit plus haut, les pièces mêmes de Tchékhov comprennent la composante d'une po(ï)étique théâtrale implicite. Treplev de *La Mouette* est la figure de l'alternative théâtrale que Tchékhov laisse entrevoir, en réponse à sa propre poétique réaliste. Le spectacle mis en scène par le fils d'Arkadina dans le parc du manoir est un exemple de théâtre dans le théâtre. Ce motif ancien, qui remonte à Shakespeare et aux baroques, est ingénieusement récupéré par Tchékhov. En réponse à ce qui se passe sur la scène, le monde du manoir offre un spectacle des observateurs. Leurs opinions sont plutôt divergentes en ce qui concerne le texte, sa mise en scène, le théâtre en général, les « anciennes » et les « nouvelles » formes dramatiques, ces dernières étant reçues tant avec intérêt, tant avec réticence. L'actrice débutante n'est pas d'accord avec le dramaturge, celui-ci n'est pas d'accord avec une autre actrice, déjà une diva, sa propre mère, qu'il irrite cérémonieusement avec des répliques de *Hamlet*. Entre Treplev et Dorn, plus *open-minded* qu'il ne paraît, il y a une surprenante affinité quant à l'écriture et au spectacle. Dorn est plus ouvert, plus intuitif, il a un goût plus certain sur l'avant-garde que les artistes eux-mêmes. Entre les rivaux, Treplev et

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

Trigorine, un accord sur l'innovation littéraire est encore possible. Les deux l'apprécient, mais seul le premier la met en pratique. L'autre, écrivain de *mainstream*, l'évite dans un souci de confort que lui confèrent le succès, l'habitude et les lieux communs. Trigorine a – ce qui ne lui fait plus plaisir, mais ce qui lui convient – l'*Establishment* derrière lui, le théâtre en tant qu'institution dont l'inertie s'allie à la résistance au changement du public et des acteurs eux-mêmes, des plus fameux encore, telle qu'Arkadina.

La Mouette est l'histoire des choix faits par les personnages – Nina, Treplev, Trigorine – et, en ce qui concerne la poétique théâtrale, des choix faits par Tchékhov lui-même. Le dernier est à la recherche d'une position esthétiquement juste par rapport à « la vérité » de la vie, entre les extrêmes qui séduisent ses contemporains russes et occidentaux : le positivisme des naturalistes, d'une part, l'enthousiasme mystico-messianique des symbolistes qui tentent de capter la respiration d'une « âme cosmique », d'autre part. En empruntant par moments le masque de Treplev, Tchékhov laisse entrevoir une alternative à la poétique réaliste qu'il a consacrée à côté d'Henrik Ibsen et d'August Strindberg. Sous une figure contradictoire, le double T de l'écrivain de *La Mouette* – Treplev et Trigorine – on entrevoit la possibilité d'une double option, entre la poétique réaliste déjà rodée et la tentation d'une expérimentation (« décadente », éclate Arkadina) pour laquelle le théâtre signifie la cartographie d'un monde hypothétique, au-delà du vraisemblable d'une imitation *terre-à-terre.* « Faites que nous rêvions de ce qui arrivera dans deux cent mille ans ! » est l'invitation qui ouvre la pièce dans la pièce de Treplev, invitation découragée par des esprits éveillés du public : « Dans deux cent mille ans il n'y aura rien du tout » (Sorine); « Nous dormons » (Arkadina) (Tchékhov, 2005: 7).

Le conflit entre le réalisme et la « stylisation non réaliste » (Gassner, 1972 : 25) est symptomatique du drame moderne et de sa conscience critique, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Il me semble qu'aujourd'hui encore, certaines répliques de *La Mouette* tchékhovienne (1896) gardent l'écho qu'elles avaient à l'époque, dans le contexte des nouvelles orientations esthétiques et idéologiques, artistiques et littéraires. Sous l'influence des « décadents » européens, surgissent, après 1892, les premières cristallisations poétiques et théoriques du symbolisme russe: Dmitri Merejkovski avec les *Symboles* (1892) et *Sur les causes de la décadence et sur les nouveaux courants dans la littérature russe contemporaine* (1893), puis Valéri Brioussov avec les *Symbolistes russes* (1894-1895), et selon le modèle de Baudelaire et Maeterlinck, une série de poèmes signés par Nikolaï Minski, Alexandr Dobroliubov, Vladimir Hippius entre 1893 et 1894. Merejkovski s'érige en promoteur des innovateurs au détriment du positivisme zoliste qui, « étouffant et mort », « pèse comme un rocher sur les âmes » de la nouvelle génération de poètes séduits non pas par une autre frivole « manifestation de

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

la mode parisienne », mais par l'idée de récupérer certaines « valeurs anciennes, éternelles, impérissables de l'art » (Merejkovski cité par László-Kuţiuc, 1983: 104).

Toutes ces productions paraissent juste avant 1896, année de la parution de *La Mouette*. La pièce de Tchékhov fit donc son apparition dans un climat de profonds changements esthétiques et idéologiques, qu'elle absorbe et reflète aux différents paliers de sa construction dramatique. Il est à remarquer, par exemple, le commentaire de Medvedenko en faveur de l'inspiration réaliste : « *On ferait mieux, tenez, de décrire et de représenter au théâtre la vie des instituteurs. Notre sort est dur, très dur !* » ...” (Tchékhov, 2005: 9).

Malgré l'impression d'inertie, d'action piétinant dans un endroit où rien n'arrive, presque tous les personnages doivent faire un effort d'adaptation. Le tourbillon de l'avenir menace de les écraser. Pressentant l'inévitable, Trigorine se voit obligé de laisser le pas à d'autres. Arkadina se montre défiante, mais elle est pratiquement incapable de saisir l'esprit du temps. Elle s'avère réfractaire à toute innovation qui menace de changer la manière de pratiquer son art, d'aller plus loin dans son métier. Ses désaccords avec Treplev en sont révélateurs. Les leitmotivs du « décadentisme » et de l'« étouffement » de l'inspiration authentique ne sont pas seulement les leitmotivs du conflit familial entre la mère et son fils, mais aussi ceux de toute une époque. Tchékhov surprend avec subtilité le vent du changement – qui perturbe tout un monde – dans la respiration silencieuse et parfois explosive des relations familiales.

Dans l'article *Mots essentiels sur la poésie symboliste* (1901), Konstantin Balmont remarquait que la littérature du XIXe siècle est parfaitement polarisée entre positivistes et réalistes d'une part, symbolistes et esthétisants de l'autre : Dickens ou Poe, Balzac ou Baudelaire, Tolstoï ou Ibsen (Balmont *apud* László – Kuţiuc 1983 : 104). La frontière assez fluide entre ces orientations permet l'inscription d'Ibsen dans la seconde catégorie, parmi les écrivains symbolisateurs, sinon tout simplement – à la manière de Maeterlinck – parmi les symbolistes (Gassner, 1972: 118).

Les exégètes ont été enclins à rattacher Tchékhov au symbolisme, à côté d'Ibsen. En 1914, dix années après la mort du dramaturge russe, Hiram Moderwell remettait en discussion quelques arguments en faveur de cela. Les pièces de Tchékhov – disait-il – sont « presque complètement statiques », tout comme *L'asile de nuit* de Gorki. Elles sont dépourvues d'intrigue, « l'action est présente uniquement lorsque l'auteur en a besoin pour déterminer une transformation du personnage ». En bref, « les pièces sont dépourvues de mouvement » et elles « ne semblent non plus être situées quelque part que ce soit » (Moderwell cité par Gassner, 1972: 118-119). Bien que la conclusion du rattachement de Tchékhov au symbolisme soit discutable, les observations de Moderwell qui fondent cette conclusion sont pourtant justes. C'est sur de tels propos que repose la thèse d'une préfiguration de l'avant-garde théâtrale du

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

milieu du XXe siècle, notamment du « théâtre de l'absurde », par Tchékhov. Une idée largement partagée de nos jours, y compris par Visniec, dans la *Lettre* citée.

Tout aussi vulnérable s'avère être l'autre interprétation extrême : « Tchékhov exprime assez clairement dans *La Mouette* son refus de l'art symboliste en général » (Gassner, 1972: 119). La preuve en est le fait que « Tchékhov parodie les écrits symbolistes dans "la pièce dans la pièce" écrite par le jeune Konstantin » (119). Quels sont les arguments de Gassner à l'appui de son opinion qui ne s'avère pourtant pas infaillible? Il s'agit de deux affirmations sorties en quelque sorte du contexte: une remarque du médecin Dorn, l'autre de Treplev lui-même. Les voilà. La pensée de Treplev « s'exprime en images », dit le premier ; « ses contes sont colorés et vifs ». « Dommage seulement » que le jeune écrivain ne fasse que de « susciter un climat et c'est tout ; ce n'est pas suffisant » (Tchékhov, 2005: 38). À son tour, Treplev se confessera à Nina, juste avant d'être encore une fois abandonné, avant de déchirer ses manuscrits et de répéter sa tentative de suicide : « Je flotte encore dans un chaos de rêves et d'images ». Or, ces mots représentent plutôt le témoignage d'une crise personnelle – d'une impasse de la création que le personnage traverse ; il n'y a pas assez d'arguments pour y voir Tchékhov condamner définitivement les formules de création « non-réaliste », particulièrement le symbolisme.

Quant au premier commentaire, celui de Dorn, le « personnage-*raisonneur* de Tchékhov » (Gassner, 1972: 119), la vérité est que ce médecin affirme plusieurs choses sur Kostea Treplev, et la plupart de ces choses sont favorables au jeune écrivain et à ses options artistiques. Ainsi, Dorn l'encourage à se développer avec discernement et avec constance dans la direction même qu'il a déjà illustrée : « *Vous avez choisi votre sujet dans le domaine des idées abstraites, et vous avez bien fait ; une œuvre d'art doit partir d'une grande idée. N'est beau que ce qui est grave* ». « *Mais vous ne devez peindre que l'important, l'éternel* », recommande-t-il à Kostea (Tchékhov, 2005: 11-12). La pièce de celui-ci a «de la fraîcheur et de la naïveté », pense Dorn, elle est « un peu *étrange* », mais elle lui « a énormément plu », de sorte que ses « mains ont tremblé d'émotion ». Treplev – le médecin n'en doute pas – a vraiment « du talent », il a « quelque chose », « sa pensée s'exprime en images » (11-12). Pour l'instant, il lui manque la concision de la trame, la transparence de la construction : « Dommage seulement qu'il n'ait pas de but bien défini » (38). Le « personnage-*raisonneur* de Tchékhov », selon Gassner, Dorn n'est pourtant pas un adepte du réalisme pur et dur, d'autant moins des excès positivistes ; au contraire, il adhère ouvertement à un *excelsior* de l'art et de l'idéal (12).

Il y a peut-être un certain schématisme, une légère maladresse dans la pièce de Treplev, autant qu'on la connaît, et certains personnages ne cachent pas leur mécontentement ou leur réserve à ce sujet. Les particularités de

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

construction non-réaliste – non-psychologisante, non-mimétique et non-vraisemblable – de la pièce sont remarquées dès le début par Nina, puis par Trigorine : « *Il est difficile de jouer dans votre pièce. Il n'y a pas de personnages vivants* », « *Votre pièce manque d'action ; on ne fait que réciter* », réclame Nina (5). Trigorine voit dans la création de Treplev « des choses étranges, mal définies, parfois cela tourne au délire » (éventuellement au « vague » poétique des symbolistes). Ce qui est pire, c'est qu'il n'y a « pas un seul personnage vivant », reprend Trigorine l'observation faite par Nina (38). Tous ces éléments ne sont pourtant pas des preuves suffisantes pour en conclure l'incompatibilité de Tchékhov avec les modalités dramatiques non-réalistes. On arrive plutôt à la conclusion qu'Anton Pavlovitch « était un réaliste très malléable », selon les affirmations plus nuancées de Gassner (1972: 119). Par rapport à cela, Tchékhov ne se dédit pas, il reste constamment « impartial » et n'opère point de choix entre le réalisme et le « non-réalisme », évitant leur opposition nette et leur exclusion réciproque.

En guise de conclusion

Dans le drame tchékhovien interfèrent symbolisme et réalisme, positivisme et stylisation, *mimesis* et vision poétique, référence et autoréférence, théâtre et métathéâtre. Précurseur du « théâtre de l'absurde », comme le laisse entendre Matéi Visniec dans sa *Lettre à Tchékhov,* le dramaturge russe annonce discrètement une formule (méta)théâtrale à laquelle les postmodernes feront souvent appel. Matéi Visniec attire l'attention là-dessus et la développe dans sa propre création, plus particulièrement dans ses pièces qui ressuscitent, annotent et remettent en question la dramaturgie de Tchékhov.

Bibliographie:

Banu, G. (2011). *Livada cu vişini/ The Cherry Orchard*. Bucureşti: Nemira.

Bălănescu, Sa. (1983). *Dramaturgia cehoviană – simbol şi teatralitate/ Chekhov's plays – symbol and theatricality*. Iaşi: Junimea.

Beckett, S. (2010). Aşteptându-l pe Godot*/ Waiting for Godot*. In *Aşteptându-l pe Godot, Eleuteria, Sfârşitul jocului/ Waiting for Godot, Eleutheria, Endgame*. Deuxième édition, Bucureşti: Curtea Veche Publishing.

Cehov, A.P. (1948). *Livada cu vişini. Ivanov. Unchiul Vania. Pescăruşul/ The Cherry Orchard. Ivanov. Uncle Vanya. The Seagull*. Bucureşti: Cartea rusă.

Cehov, A.P. (1967). *Pescăruşul. Teatru/ The Seagull. Theatre.* Bucureşti: Editura pentru Literatură/ BPT

Gassner, J. (1972). *Formă şi idee în teatrul modern/ Form and Idea in Modern Theatre, first edition 1956.* Bucureşti: Meridiane.

Ghiţulescu, M.. (2010). Cehov citit de Vişniec/ Chekhov read by Visniec. In *Convorbiri literare*, no. 7., pp. 166 -167.

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)

Gorodeţki, S. (2012). Curente în poezia rusă contemporană/ Currents in Contemporary Russian Poetry. In Leo Butnaru, *Manifestele avangardei ruse. Anthologie/ Russian Avant-Garde Manifestos. Anthology*. Bucureşti: Tracus Arte.

*** *Dictionnaire du théâtre/ Dictionary of the Theatre*. Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, pp. 745 – 753.

László-Kuţiuc, M. (1983). Simbolismul rus/ *Russian Symbolism*. In *Simbolismul european* [European Symbolism], III. Bucureşti: Albatros, pp. 104-108.

Pandolfi, V. (1971). *Istoria teatrului universal World History of Dramatic Art/ Storia universale del teatro drammatico*, 1964. Bucureşti: Meridiane.

Popa Blanariu, N. (2016). *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii şi eseuri.* Vol. II: *(Inter)text şi (meta)spectacol/ When comparative literature pretends to be falling apart. Studies and essays, II: "(Inter)text and (Meta)performance".* Bucureşti: Eikon.

Săvulescu, M. (1981). *Anton Pavlovici Cehov.* Bucureşti: Albatros.

Silvestru, V. (2007). Prefaţă/ *Preface*. In Matéi Visniec. *Groapa din tavan/ The Hole in the Ceiling.* Bucureşti: Cartea românească.

Solomon, D. (1967). Prefaţă/ *Preface*. In A. P. Cehov, *Pescăruşul. Teatru/ The Seagull. Theatre*. Bucureşti: Editura pentru Literatură/ BPT.

Szondi, P. (1983). *Théorie du drame moderne. 1880 – 1950/ Theory of the Modern Drama/ Theorie des modernen Dramas, first edition 1956.* Lausanne: L'Âge d'homme.

Tchékhov, A.P. (1922). *La Cerisaie/ The Cherry Orchard*, 1904 *(comédie en 4 actes)*. Bruxelles: Maurice Lamertin.

Tchékhov, A. (2005). *La Mouette/ The Seagull*, 1895. Paris: Gallimard.

Tchékhov, A.P. (s.d.). *Les Trois sœurs/ Three Sisters*, 1901. La Bibliothèque électronique du Québec Collection Classiques du 20e siècle. Volume 45: version 1.0. https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Tchékhov_Les_trois_soeurs.pdf

Teodorescu, L. (1972). *Dramaturgia lui Cehov/ Chekhov's plays*. Bucureşti: Univers.

Visniec, M. (2001). Ultimul Godot/ *The Last Godot*. In *Caii la fereastră. Ultimul Godot/ Horses at the window. The Last Godot*. Braşov: Aula.

Visniec, M. (2004). *Du pain plein les poches et autres pièces courtes* (*Le Dernier Godot, L'Araignée dans la plaie, Le Deuxième tilleul à gauche*)/ *A Pocketfull of Bread and other short plays (The Last Godot, The Spider in the Wound, The Second Lime on the Left)*. Arles: *Actes Sud*-Papiers.

Visniec, M. (2005). *La machine Tchékhov/ The Chekhov Machine*. Carnières-Morlanwelz: Lansman.

Visniec, M. (2008). *Maşinăria Cehov. Nina sau despre fragilitatea pescăruşilor împăiaţi/ Nina or About the Fragility of Stuffed Seagulls*. Bucureşti: Humanitas.

Visniec, M. (2011). *Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées/ Nina or About the Fragility of Stuffed Seagulls*. Carnières-Morlanwelz: Lansman.

BDD-A30866 © 2020 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:01:39 UTC)