

© П. МАРИЙО

*Université de Toulouse Jean Jaurès
p.marillaud.cals@orange.fr*

УДК 82:81

**ANALYSE SÉMIOTIQUE DE “JOUR DE GLACE”
D’ANTON TCHÉKHOV*:
LA FIGURE MACRO-STRUCTURALE DE L’IRONIE**

**СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАССКАЗОВ А. П. ЧЕХОВА
«МОРОЗ» И «БЕЗ ЗАГЛАВИЯ»:
МАКРОСТРУКТУРНАЯ ФИГУРА ИРОНИИ**

**SEMIOTIC ANALYSIS OF ANTON CHEKHOV'S STORIES
“MOROZ (FROST)” AND “BEZ ZAGLAVIA (A STORY WITHOUT
A TITLE)”: A MACROSTRUCTURAL FIGURE OF IRONY**

Автор выбирает для анализа рассказ А. П. Чехова «Мороз» в переводе на французский язык Эдуарда Парейра, который был переработан Лили Дени Нот и Клодом Фриу. В данном рассказе автор находит следы боваризма, который проявляется как в развитии сюжетной линии, так и в иронической презентации персонажей. Кроме того, данное свойство проявляется и в социальной дифференциации партисипантов. Мороз, явление физического свойства, в ходе развития сюжета приобретает характер социального катализатора и реинкарнации или символа Смерти. В рассказе городничий, дамы высшего света, которые наслаждаются праздником в теплом павильоне, противопоставляются играющим на морозе музыкантам, мерзнувшим в тонких шинелях жандармам, пожарникам и посыльным. Так, через социальную дифференциацию и символику, через ироническую совместимость изотопий возникает концептуальная оппозиция ЖИЗНЬ/СМЕРТЬ. Автор приходит к выводу, что подобное представление в какой-то степени вызвано фактами биографии А. П. Чехова (его медицинским образованием, путешествием через всю Сибирь на Сахалин, его сочувственным отношением к простому человеку). Это, в свою очередь, объединяет А. П. Чехова с другим гуманистом — великим французским писателем Виктором Гюго (1802-1885).

Часто можно прочитать, что золотой век русской литературы представлен такими великими писателями, как А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, в то время как А. П. Чехов принадлежит к серебряному веку. Это сравнение, восходящее к Гесиоду, подразумевает, что произведения великих авторов, творящих в золотой век, живут дольше, чем произведения авторов серебряного века. В отношении А. П. Чехова с этой посылкой нельзя согласиться. Он находится в одном

* Texte choisi dans “Kuvres” Anton Tchekhov, tome II, NRF Gallimard, La Pléiade 1970, pp. 9 a 16 (comprise). Traduction par Edouard Parayre.

ряду с великими русскими писателями, чьи произведения вошли в сокровищницу мировой литературы.

In this article the author chooses to analyze the story "Moroz (Frost)" by Anton Chekhov in the French translation of Edward Pareyra, which was once redesigned by Lily Denis Note and Claude Frio. In this story, the author finds the traces of bovarysme, which is manifested both in the development of the storyline, and in an ironic presentation of characters. In addition, this property manifests itself in social differentiation of characters.

Frost, the phenomenon of physical properties, in the course of the story takes on the character of social catalyst and reincarnation or a symbol of death. In the story the ladies of high society who enjoy a holiday in a warm hall are contrasted to musicians, playing in the cold, to gendarmes in thin coats, to firefighters, and to messengers.

Thus, social differentiation and symbols, ironic compatibility isotopy arouses the conceptual opposition life/death. The author concludes that such a representation to some extent is due to the facts of the biography of Anton Chekhov (his medical education, traveling across Siberia to Sakhalin, his sympathy for the common man). This, in turn, unites A. P. Chekhov with another humanist, the great French writer Victor Hugo (1802-1885).

We often read that the Golden Age of Russian literature is represented by such great writers as A. S. Pushkin, L. N. Tolstoy, F. M. Dostoevsky, while A. P. Chekhov belongs to the Silver Age. This comparison, which goes back to Hesiod, implies that the works of great authors, whose works constitute the Golden Age, live longer than the works of authors of the Silver Age. With regard to A. P. Chekhov, one cannot agree with this premise. He is on a par with the great Russian writers, whose works are included in the treasury of the world literature.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Ирония, боваризм, социальная дифференциация, концептуальная оппозиция.

KEY WORDS. Irony, bovarysme, social differentiation, conceptual opposition.

Aujourd'hui comme de son temps, Tchekhov, même s'il est reconnu comme un très grand auteur de théâtre et de récits, suscite toujours des réactions et des interprétations très diverses.

La première raison tient sans doute à la complexité d'une œuvre exceptionnelle qui est plus construite sur ce que certains définiront comme le caractère absurde de l'existence, voire la complexité de la vie débouchant souvent sur le chaos, plutôt que sur les ressemblances ou les différences des caractères et des profils des personnages qu'il met en scène ou qu'il fait intervenir dans ses récits et nouvelles. En ce sens Tchekhov n'était pas un classique, et nous dirons qu'il s'ouvrit à la "modernité", malgré le caractère "passe-partout" qu'a pris ce mot depuis la deuxième moitié du XIXe siècle. Dans les lignes qui suivent, nous tenterons de cerner, à partir de deux de ses *Récits* comment l'humour et l'ironie affleurent dans ses textes.

Quelques définitions théoriques de l'ironie:

Avant d'aborder notre sujet revenons rapidement sur ce qu'on entend par **ironie**. Certains, comme Patrick Bacry [1, p. 23], refusent de considérer l'ironie comme un des quatre principaux tropes (la métaphore, la synecdoque, la métaphore et l'ironie) sous prétexte qu'elle n'entraîne pas une modification du sens. Or l'ironie c'est d'abord dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre si l'on se réfère à Georges Molinié

[2, p. 180] qui publia lui aussi un dictionnaire de rhétorique en 1992. Contrairement à Bacry, Molinié définit l’ironie comme “une figure de type **macrostructural**, qui joue sur la caractérisation intensive: comme chacun sait, on dit le contraire de ce qu’on veut faire entendre. Il importe de bien voir le caractère macrostructural de l’ironie: un discours ironique se développe parfois sur un ensemble de phrases parmi lesquelles il est difficile d’isoler formellement des termes spécifiquement porteurs de l’ironie (mais en cas d’antiphrase cela est possible); d’autre part, c’est tout l’entourage du passage qui concourt à le faire interpréter ironiquement, l’ironie pouvant toujours n’être point perçue”.

Marc Bonhomme considère que “L’ironie masque une prise de position sur une réalité par un discours non-assumé et discordant” [3, p. 83]. Il estime qu’une “figure référentielle comme l’ironie peut être assimilée aux tropes, pour peu que l’on insiste sur ses effets sémantiques” [3, p. 14]. Nous penchons pour cette conception de l’ironie qui rejoint d’une certaine façon la définition de Du Marsais qui définissait l’ironie comme une figure: “L’ironie est une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu’on dit: ainsi les mots dont on se sert dans l’ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral.

M. Boileau, qui n’a jamais rendu à Quinault toute la justice que le public lui a rendue depuis, a dit par ironie:

Je le déclare donc, Quinault est un Virgile.

Il voulait dire un mauvais poète.

Les idées accessoires sont d’un grand usage dans l’ironie: le ton de la voix, et plus encore la connaissance du mérite ou du démerite personnel de quelqu’un ; et de la façon de penser de celui qui parle, servent plus à faire connaître l’ironie, que les paroles dont on se sert. Un homme s’écrie, oh le bel esprit! Parle -t-il de Cicéron, d’Horace? Il n’y a point d’ironie; les mots sont pris dans le sens propre. Parle-t-il de Zoïle? c’est une ironie. Ainsi l’ironie fait une satire avec les mêmes paroles dont le discours ordinaire fait un éloge” [4, p. 112]. A ce stade de notre parcours parmi les définitions de l’ironie, sans doute nous faudra-t-il évoquer également l’humour de Tchekhov dont l’ironie est un des composants.*

Patrick Charaudeau range l’effet d’ironie/dénégation dans les procédés de transfert de sens:

“Si le terme substituant représente un contenu sémantique contraire à celui du terme substitué, on aura affaire à un effet d’ironie dévalorisante si le substituant a une valeur positive, comme féliciter par rapport à blâmer (Eh bien , je te félicite mon cher”, “Ah bravo”) ou propre par rapport à sale (“Oh, que voilà des mains propres!”).

Mais on aura affaire à un effet de dénégation valorisante si c’est le substituant qui a une valeur négative et le substitué une valeur positive comme dans “viens ici, sale môme!” (pour mon enfant chéri) [5, p. 86].

* Zoïle d’Amphipolis, critique d’Homère fut considéré comme un envieux, un poète raté, au point que le nom propre est devenu un nom commun en français. Un **zoïle** est un écrivain raté et envieux.

Enfin, une dernière consultation, celle de “*Sémiotique — dictionnaire raisonné de la théorie du langage*” de Greimas et Courtés:

“Parfois rangée par les rhétoriques classiques au nombre des quatre principaux tropes (avec la métaphore, la synecdoque et la métonymie), et définie alors comme un changement de sens des mots par contrariété ou contradiction, parfois considérée comme une figure de pensée (non-trope), l’ironie est un acte langagier de dissimulation transparente, c’est-à-dire une procédure d’énonciation complexe (débrayée-embayée) dans laquelle un destinataire de discours cherche à transmettre à un destinataire un message implicite dont le sens est différent (souvent contraire ou contradictoire) de celui du message explicitement manifesté” [6, p. 125-127].

Greimas et Courtés reconnaissent dans ce long article que “tant dans la communication courante que dans l’interprétation des textes littéraires - ou la critique des faits artistiques en général -, une compétence permettant d’identifier les effets ironiques est nécessairement à l’œuvre; paradoxalement cette compétence est très difficile à expliciter à un niveau suffisamment global pour inclure les phénomènes fort variés connus par les poétiques et les pragmatiques. [...] Constatons dans une première approche que l’ironisateur ou énonciateur ironique *Ei* se trouve d’emblée installé dans un rapport triangulaire avec un énonciateur cible de l’ironie *Ec* et avec un énonciateur évaluateur *Ee* qui est en même temps souvent mais pas toujours, l’énonciateur de *Ei*” [6].

2. L’ironie dans un théâtre, dans des récits, où, d’après certains, il n’arrive rien, si ce n’est qu’on y bavarde beaucoup.

C’est un lieu commun que de dire que chez Tchekhov on bavarde beaucoup, et nul n’a mieux que lui mis en scène les bavardages à première vue insignifiants, bavardages que son immense talent a su mettre en valeur au point que cette insignifiance apparente masque une réalité profonde, à savoir que les bavardages quotidiens qui se superposent dans l’inattention de leurs énonciateurs ne débouchent sur rien.

Ἀκοῦσαι οὐκ ἐπισταμενοι οὐδ’ ἐπεῖν (Héraclite)

Traduisons mot à mot: “écouter, ils ne savent pas, non plus parler”.

Mais adoptons la traduction de Marcel CONCHE: “*Ne sachant pas écouter, ils ne savent pas non plus parler*” [7, p. 50].

Héraclite ironise sur ceux qui ne sachant pas écouter, ne savent pas parler. Ils entendent (c’est-à-dire qu’ils ne sont pas sourds), mais comme ils ne savent pas écouter, ils ne savent pas parler. En nous référant à Héraclite, osons dire des personnages de Tchekhov qu’ils bavardent sans cesse, sans s’écouter, et c’est tout particulièrement le cas de ceux du théâtre, même s’il ne faut pas aller jusqu’à la généralisation. Nous savons toute l’importance que Tchekhov accordait aux mots, à leur emploi juste et précis, mais comme Héraclite il avait compris que la plupart des hommes parlent alors qu’ils n’ont pas l’art de la parole, lequel est fondé sur le savoir. Ces paroles des discours quotidiens, ces “bruissements de la langue” aurait peut-être dit Roland Barthes, ne signifient pour ainsi dire rien aux yeux d’Héraclite. Pour ce dernier, celui qui n’a pas le savoir, disons l’art de l’éloquence, ne dit rien quand il parle, et ça, Tchekhov l’a admirablement observé, puis mis en scène et en récits, certains de ces bavardages ne débouchant que sur le néant du fait de leur conformisme, de leur

banalité, de leur caractère oiseux et inutile. Sur le plan sémiotique, nous dirons qu’un sujet énonciateur n’ayant pas la capacité d’écouter n’a pas l’une des compétences essentielles pour pouvoir parler d’une manière sensée.

3. “*Jour de glace*” écrit en 1887

Dans ce court récit, qui a déjà fait l’objet d’une communication de notre part ici à Tioumen, Tchekhov nous raconte un jour de fête où il ne se passa rien, où le seul événement fut l’éventualité de la suppression de cette fête à cause d’un très grand froid, mais la fête eut finalement lieu et l’on y parla beaucoup..!

Ce texte de Tchekhov fonctionne à première vue, et à première vue seulement, sur cette variété de l’ironie qu’est le **diasyrme**, expression du mépris et du dédain** vis à vis de ces gens d’importance, de la bonne société, de ces dames entêtées, qui veulent absolument que la fête ait lieu:

*(“Voyons, si nous sommes en hiver, c’est pour qu’il gèle, disaient les dames afin de convaincre le gouverneur, partisan du renvoi. Si quelqu’un a froid il trouvera toujours un coin pour se chauffer”****).* Aux banalités, propos stéréotypés, tautologies, lapalissades, de cette petite bourgeoisie provinciale, s’ajoute le discours du maire Erénéiev qui n’en finit plus de raconter les aléas de sa jeunesse. En apparence la fête s’est bien passée, mais la dernière phrase fonctionne comme la morale ironique d’une fable de La Fontaine, et c’est cette dernière phrase qui confirme le fonctionnement de l’ironie du destinataire du texte, mais encore faut-il que le destinataire — lecteur entre dans son jeu et soit complice car s’il est un récit où l’ironie prend une dimension macrostructurale, c’est bien celui-ci. Les victimes de cette ironie sont la petite ville, sa bonne société et ses notabilités politiques, religieuses, judiciaires, éducatives. Tout le monde a triomphé avec plus ou moins de difficulté du grand froid qui s’était abattu sur la région la veille de la fête, et celui qui s’en est plaint avec le plus d’intensité, le maire Eréméiev, malgré le très grand froid qui continue de sévir, ne peut s’arrêter de parler, de raconter sa vie au dernier interlocuteur gelé, le jeune sous-commissaire resté devant lui sous le pavillon du gouverneur dressé pour l’occasion au bord de la rivière gelée.

*“Eréméiev se servit du vin chaud et, pendant que le sous-commissaire finissait son verre, il trouva le temps de lui raconter beaucoup de choses intéressantes. Il ne savait pas se taire”****.*

L’expression “*beaucoup de choses intéressantes*” confirme le procédé de l’ironie car c’est une antiphrase qui dit exactement le contraire de ce que veut dire le narrateur. C’est là que se confirme la complicité nécessaire entre le narrateur et son lecteur. Pourquoi? Parce que le lecteur perspicace a remarqué que tout ce que racontaient tous les personnages du récit ne présentait aucun intérêt. La dernière phrase superpose le point final de la nouvelle d’un point d’orgue: “*Il ne savait pas se taire*”.

* TCHEKHOV Anton, “Œuvres” NRF — éditions Gallimard La Pléiade, 1970, traduction par Edouard Parayre, révision de Lily Denis, notes par Claude Frioux, tome II, pp. 9-16.

** Vient du grec διασύρω qui signifie “déchirer”, “tailler en pièce”, et “**décrier**”.

*** TCHEKHOV, opus cité, p. 11.

**** TCHEKHOV, opus cité, p. 11.

C'est aussi **la dérision** qui marque la tonalité de la fin du récit, c'est-à-dire que l'ironie du dernier propos, "*il ne savait pas se taire*" prête à rire. Pourquoi? Parce que il y a une sorte de contraste, voire une antithèse, entre d'une part l'organisation et la réalisation d'une fête dans des conditions climatiques très difficiles, les efforts et la volonté qui permirent de la réaliser, les conversations des personnalités du lieu sur les avantages ou les inconvénients du climat russe, les anecdotes personnelles relatées en la circonstance, et d'autre part cette assertion qui avec sa banalité semble effacer tout ce qui précédait pour simplement affirmer le trait de caractère très particulier du vieux maire de la ville.

En fait, l'ironie de Tchekhov rejoint celle de Flaubert, car l'un comme l'autre écrivent au moment où l'homme de la conscience européenne a perdu l'espoir d'une amélioration de l'humanité.

Si les personnages de "Jour de glace" parlent pour ne rien dire, ou presque, il y a dans la pièce "Oncle Vania" (pour ne citer qu'une pièce) un entremêlement des banalités avec l'expression d'une forte dérision qui va jusqu'au tragique. Comme Emma Bovary, Elena Andréevna d'une part s'attache à des détails, comme par exemple dans l'acte I quand Télégouine, propriétaire ruiné, lui ayant fait remarquer que "*La température du samovar a déjà considérablement baissé*", elle lui répond "*Peu importe, Ivan Ivanytch, nous le boirons froid*", et d'autre part, comme l'héroïne d'une tragédie grecque soumise à la loi de l'ἀνάγκη, de "la nécessité", elle exprime le désenchantement le plus sinistre quand, dans l'acte II, elle s'adresse à Sonia, la fille d'un premier lit de son mari:

"Quant à moi, je ne suis qu'un personnage épisodique, ennuyeux... Dans la musique, dans la maison de mon mari, dans toutes les histoires d'amour, bref, partout, je n'ai joué qu'un rôle épisodique. A vrai dire, Sonia, si l'on y réfléchit, je suis très malheureuse! (Emue, elle arpente la scène.) Il n'y a pas de bonheur pour moi en ce monde!"

Les banalités ou le vide, voilà ce que cisèle devant nous avec un art consommé de l'écriture, l'auteur et docteur Tchekhov dont le regard sur le monde est à la fois celui d'un esthète, mais aussi celui du médecin, de l'homme de science. Il est vrai que Tchekhov ne se fait aucune illusion, y compris sur lui-même, au point qu'ayant annoncé à Gorki qu'il allait abandonner le théâtre, ce dernier lui répond dans une lettre datée de novembre 1898:

"Votre déclaration selon laquelle vous n'avez plus envie d'écrire pour le théâtre m'oblige à vous dire quelques mots sur la façon dont le public comprend, considère vos pièces. On dit, par exemple, qu'Oncle Vania et La Mouette sont une nouvelle forme d'art dramatique, dans laquelle le réalisme s'élève à la hauteur d'un symbole porté par l'émotion et profondément pensé. Je trouve qu'ils ont raison de dire cela. En écoutant votre pièce, je pensais à la vie qu'on sacrifie à une idole, à l'irruption de la beauté dans la vie misérable des gens, et à beaucoup d'autres choses graves, fondamentales. Les autres drames ne détournent pas l'homme de la réalité pour l'amener aux généralisations philosophiques — les vôtres, si" [8, p. 107].

Pour revenir à "**Jour de glace**", contrairement à bon nombres de contes, le récit de Tchekhov n'est pas une parabole. Il n'est pas non plus un roman, mais il nous fait

percevoir, sentir la réalité du monde en peu de mots et de pages presque autant qu’un long roman. L’œil, nous avons envie de dire la caméra de Tchekhov, piquent le réel grâce à un matériel lexical qui se veut sobre, mais qui est en réalité travaillé, ciselé à merveille. Le résultat est que tout et le contraire de tout se dégage de ses récits d’où l’absurde, la folie, la misère, le narcissisme, s’expriment tantôt avec humour, mais sans apitoiement, tantôt avec violence. Nous pensons en disant cela à *Ennemis*, un récit où la bêtise et la ruse alliées débouchent sur la haine, les “*pensées[...] injustes et inhumaines*” du docteur Kirilov dont le chagrin passera, mais dont le ressentiment à l’endroit d’Aboguine, “*cette conviction injuste, indigne d’un cœur humain ne passera pas et demeurera dans son esprit jusqu’à la tombe*”.

Cette “objectivisme” de Tchekhov, qui regarde le monde comme un savant observe des infusoires au microscope sans porter de jugement sur le comportement des paramécies, ni sur celui d’une amibe digérant un virus, cette indifférence apparente qui lui fut souvent reprochée, ne signifient pourtant pas une insensibilité de l’auteur, même si ce dernier n’échappe pas parfois à une certaine condescendance comme c’est le cas de la nouvelle dont nous parlons. (C’est la raison pour laquelle nous avons parlé de diasyrme, mais en faisant des réserves.) Certes le clavier sur lequel il joue n’est pas celui des grandes orgues de Tolstoï ou de Dostoïevski, mais ce n’est pas non plus celui d’une littérature voulant gagner l’adhésion, la cause, et la sympathie des couches sociales du petit peuple russe, des paysans et des petits bourgeois qu’il dépeint sans faire plus de concessions que lorsqu’il dépeint l’aristocratie et la grande bourgeoisie.

Même quand il choisit de s’exprimer sur le mode des “petits genres” (nouvelles, récits), il le fait avec la même précision, la même rigueur, le même ciselé de la langue que celui de certains grands romans. Médecin? oui! Artiste? oui!

“*Sans titre*”* écrit en 1888.

Pour continuer à traiter de son ironie, nous avons choisi un court récit qui a pour titre “*Sans titre*”...! c’est-à-dire que dès le titre Tchekhov use du paradoxe qu’on peut définir comme une affirmation qui pose problème, comme un énoncé énigmatique, qui, dans le cas qui nous intéresse met en contradiction le signifié et le signifiant. Ainsi, quand on consulte la table des matières de l’édition que nous utilisons (Tchekhov, Œuvres, tome II, éditions de 2001 Gallimard La pléiade [premier dépôt légal 1970]) nous lisons page 1020: “*Récits de 1888-Sans titre...*”**. Quand nous ouvrons alors l’ouvrage à la page 431, nous trouvons un récit avec en titre “*Sans titre*”. On est à la limite de la prétérition puisque le titre de ce récit indique justement qu’il n’a pas de titre ...! On pourrait également parler de paralogisme au sens où Aristote l’entend, c’est-à-dire d’enthymème apparent. Si le titre, élément du para texte, est souvent considéré comme le “vestibule” du texte (l’expression est de Gérard Genette in “Seuils”), il ne peut jouer ce rôle pour ce récit puisque le lecteur ne pourra pas se faire le moindre idée de ce dont il va être question. L’effet est un effet de paradoxe, mais

* Opus cité, pp. 431-435.

** Opus cité, p. 431.

si le paradoxe est considéré comme une alliance de termes opposés dans un énoncé, ce n'est à première vue pas le cas puisque aucun terme ne s'oppose à titre dans "Sans titre", ni même à la négation d'un titre affirmée dans ce titre. Mais cet art de brouiller les pistes en usant d'un signifié qui nie la position de titre du signifiant indique quand même quelque chose au lecteur, à savoir que ce dont il va être question pourrait être paradoxal, hors norme, étrange. N'oublions pas que le premier texte publié par Tchekhov en 1880, "Lettre de Stépan Vladimirovitch, propriétaire de la région du Don, à son savant voisin, le docteur Friedrich", le fut dans la revue humoristique *La Libellule* : Un adjudant des cosaques du Don écrit à son voisin Maxime, lequel prétend que l'homme descend du singe, que ce ne peut pas être possible, car entre autres raisons avancées, il lui explique que si l'homme descendait du singe il aurait une queue, et il ne pourrait aimer les femmes si elles sentaient la guenon... etc. Tchekhov considéra le fait d'avoir publié cette lettre comme le début de sa carrière littéraire. C'est donc par l'humour qu'il entama son métier d'écrivain.

Revenons à "Sans titre": "*Au début du Ve siècle, comme de nos jours, le soleil se levait tous les matin et se couchait tous les soirs. Le matin, lorsque les premiers rayons échangeaient des baisers avec la rosée, la terre revivait, l'air se remplissait de bruits de joie, d'enthousiasme et d'espérance, le soir elle s'apaisait et s'enfonçait dans d'austères ténèbres. Le jour ressemblait au jour et la nuit à la nuit. Parfois survenait un nuage et le tonnerre grondait, ou bien une étoile, distraite, tombait du ciel, ou encore un moine pâle courait raconter à la confrérie qu'il avait vu un tigre près du couvent. Et c'était tout, à nouveau le jour ressemblait au jour et la nuit à la nuit*".*

Le refrain "*Le jour ressemblait au jour et la nuit à la nuit*" qui rythme le texte jusqu'à la ligne 45 de notre édition, donne à l'incipit de ce récit une connotation biblique très marquée, et joue le même rôle que la phrase qui se répète au début de La Genèse: "*Et dieu vit que cela était bon*". Remarquons que l'énoncé répété de Tchekhov est à la limite de la tautologie, de la lapalissade, le paraître étant comme il se doit conforme à l'être... Il n'y avait pas de Russie au Ve siècle, mais l'auteur nous projette pourtant dans une Russie imaginaire puisque, à partir du monastère, "*La plus proche demeure humaine était loin et, pour y aller ou en revenir, il fallait franchir cent verstes de désert*". En pastichant la Genèse, et en situant son histoire dans une Russie qui n'existe pas, mais qui est déjà la *Sainte Russie*, Tchekhov fait déjà preuve d'humour, même si nous savons que l'humour est très difficile à définir. Nous donnerons cependant une définition de l'humour prise dans un ouvrage de Robert Escarpit, qui fut un éminent professeur de l'université de Bordeaux, un écrivain également, et était très connu pour les "billets" humoristiques qu'il publiait chaque jour dans la "une" du journal "*Le Monde*".

"*Si l'humour fait souvent rire, c'est simplement que son mécanisme dialectique est analogue à celui du rire, c'est qu'il crée volontiers la tension par son ironie et que — moins souvent d'ailleurs — son rebondissement amène la détente. Cette coïncidence est partielle et occasionnelle. Il arrive que l'humour coïncide avec des formes supérieures de la pensée dialectique et devienne une philosophie. [...]*

* TCHEKHOV, opus cité, p. 432.

Il semble pourtant qu’au bout de cette étude il soit possible d’entrevoir une forme générale, un mouvement, une intention — ce que la langue anglaise appellerait un pattern (mot pour lequel, n’en déplaise aux puristes, il n’y a pas de traduction). C’est une volonté et en même temps un moyen de briser le cercle des automatismes que, mortellement maternelles, la vie en société et la vie tout court cristallisent autour de nous comme une protection et comme un linceul” [9, p. 126-127]. En fait, pour Escarpit, l’humour était un moyen d’exister autrement, et nul doute que Tchekhov a su utiliser ce moyen.

Tchekhov dans ce récit nous décrit justement les automatismes auxquels étaient soumis l’existence des moines de ce monastère isolé de tout, leur bonheur dépendant uniquement des talents exceptionnels de leur supérieur:

“Les moines travaillaient et priaient, leur supérieur jouait de l’orgue,, faisait des vers latins et écrivait de la musique. Cet étonnant vieillard jouissait d’un don extraordinaire. Il jouait de l’orgue avec un tel art que même les moines les plus vieux, dont l’ouïe, au déclin de leurs jours, s’était émoussée, ne pouvaient retenir leurs larmes. De quoi qu’il parlât, même de sujets très ordinaires, par exemple des arbres, des bêtes sauvages ou de la mer, on ne pouvait l’écouter sans sourire ou sans pleurer et des harmonies semblables à celles de l’orgue semblaient résonner dans son cœur. [...] son pouvoir était sans borne, et s’il avait ordonné à ses disciples de se jeter à la mer, tous, jusqu’au dernier, se seraient hâtés, d’enthousiasme, à exécuter sa volonté”.

Certes parfois les moines s’ennuyaient, leur vie leur paraissant monotone, *“mais les talents de leur vénérable supérieur leur étaient indispensables comme le pain quotidien”**

En terme de programme narratif, on peut écrire que le supérieur faisait en sorte de conjoindre ses moines à une satisfaction constante, en exerçant sur eux un ascendant constant. Il s’agit donc d’un *faire faire*, d’un programme de manipulation.

Dans ce monde calme où la moindre angoisse, à peine apparue, était effacée des âmes des moines, *“des dizaines d’années s’écoulèrent et toujours le jour ressemblait au jour, et la nuit à la nuit”***.

Survint alors un événement exceptionnel : un simple citoyen égaré, *“un pécheur des plus ordinaires et qui aimait la vie”* vint frapper à la porte du monastère. *“Avant de demander la bénédiction du supérieur et de prier, il se fit donner à boire et à manger. Lorsqu’on lui demanda comment il était venu de la ville au désert, il répondit par une longue histoire: il était allé à la chasse, avait bu un coup de trop et s’était perdu. A la proposition qu’on lui fit de se faire moine et de sauver son âme, il répondit par un sourire et par les mots: “Je ne suis pas des vôtres”.*

Ainsi, les moines, heureux et tranquilles sont mis en contact avec un pécheur qui ne manifeste aucun regret et refuse de partager leur vie. Tchekhov ironise là sur ceux qui prétendent assurer le bonheur et le salut d’autrui. Cette ironie se fonde sur deux logiques

* Opus cité, p. 432.

** Ibid.

qui s'opposent, celle des moines qui œuvrent pour leur salut dans la quiétude de leur monastère et celle du pécheur invétéré qui leur fait savoir qu'il ne veut pas changer de style de vie, jouir des plaisirs d'ici-bas lui paraissant essentiel. Ce sont vraiment deux philosophies antagonistes, et le fait que le voyageur, pécheur et ivrogne souhaite qu'avant toute bénédiction on lui donne à boire et à manger prouve à quel point il n'éprouve ni remord ni culpabilité. Pour les moines, cette logique du pécheur est paradoxale. Mais ils ne sont pas au bout de leur peine, car le pécheur est un rhéteur éloquent qui va retourner contre eux leur propre discours, leur propre logique, leur propre morale. En effet

“Quand il eut bien mangé et bien bu, il considéra les moines qui le servaient, hocha la tête d'un air de reproche et dit:

“Vous ne faites rien, moines. Vous ne savez que boire et manger. Est-ce ainsi que l'on sauve son âme? Réfléchissez: tandis que vous restez ici bien tranquilles, que vous mangez, que vous buvez et rêvez à la béatitude, vos prochains se perdent et vont en enfer. Voyez un peu ce qui se passe en ville! Les uns meurent de faim, les autres, ne sachant que faire de leur or, se noient dans la débauche et périssent comme des mouches engluées dans le miel. Il n'y a chez les hommes ni foi ni vérité. A qui appartient-il de les sauver? A qui appartient-il de prêcher la vraie foi? Est-ce à moi, qui suis ivre du matin au soir? Dieu vous a-t-il donné l'humilité, un cœur aimant et la foi pour que vous restiez là entre quatre murs sans rien faire?”

Les moines réagissent très mal à ces propos qu'ils jugent *“insolents et déshonnêtes”*.

L'ironie et l'humour tiennent là au fait que l'ivrogne dont il question fait un véritable prêche de chrétien aux moines, c'est-à-dire qu'il y a une distorsion totale entre les valeurs de la vie de l'énonciateur de ce prêche et les valeurs de la vie chrétienne qu'il reproche aux moines de ne pas respecter. Si l'ironie consiste à dire le contraire de ce que l'on pense, il est clair que cette séquence est ironique au plus haut degré puisque le pécheur finit presque par accuser les moines d'être semblables à lui (*Vous ne faites rien, moines. Vous ne savez que boire et manger.*) En outre, il sait qu'un argument a d'autant plus de valeur, voire se présente avec d'autant plus d'objectivité qu'il ne porte pas les traces de son énonciateur, et là, passant de l'ironie à l'humour de l'absurde, il n'hésite pas à se mettre hors circuit en disant que ce n'est pas à un ivrogne comme lui de tenir un tel discours, discours qu'il tient pourtant. En disant aux moines *“leurs quatre vérités”*, contrairement à l'humour voltairien qui détruit les vérités toutes faites, il assène ces vérités toutes faites à ceux qui sont censés les défendre et les prêcher. En tant qu'énonciateur notre pécheur se dédouble et cette dissociation de l'instance énonciative produit un effet d'ironie. Ainsi, c'est le pécheur, l'homme qui boit du matin au soir, qui dit la vérité et faisant même la satire de la vie des moines!

A ce stade de notre commentaire, il nous faut nous souvenir de l'aphorisme d'Héraclite précité. En effet, si pour savoir parler il faut savoir écouter, il est un homme parmi les moines qui a su écouter le discours du pécheur: leur Supérieur. Il a compris que sous l'humour, l'ironie et la moquerie de l'ivrogne — pécheur, se dégageait une vérité profonde: les moines, au milieu de leur désert, oubliaient dans leur quiétude le destin de leurs semblables, les humains de la ville.

“Mes frères, mais il dit vrai! En effet, les pauvres humains, par déraison et faiblesse, se perdent dans le vice et l’impiété, et nous ne bougeons pas plus que si cela ne nous regardait pas. Pourquoi n’irais-je pas parmi eux leur rappeler le Christ qu’ils ont oublié?” C’est la l’acmé de l’ironie : le supérieur des moines est convaincu par le discours d’un ivrogne, discours il est vrai très subtil puisqu’il renvoie au Supérieur les propos que ce dernier aurait dû tenir à ses moines! Il décida de partir dès le lendemain matin pour la ville.

Il sera absent trois mois, et quand, enfin, il revint, son attitude posa beaucoup de problèmes aux moines: à leurs questions il ne répond que par des pleurs, s’enferme dans sa cellule pendant une semaine sans boire ni manger, et enfin les rassemble pour leur raconter ce qui lui était arrivé. Il était parti heureux: *“Il allait et se sentait comme un soldat qui marche au combat, sûr de la victoire; l’esprit plein de rêves, il allait, composant des vers et des hymnes et il s’était trouvé au terme de son voyage sans s’en être aperçu.*

Mais sa voix trembla, ses yeux étincelèrent et il s’enflamma de colère quand il se mit à parler de la ville et des gens”.

Le narrateur donne alors une information au lecteur: *“Par malchance, la première maison où il était entré était une maison de débauche”.* Le Supérieur décrit aux moines ce qu’il avait vu, et comme il sait parler, les moines boivent ses paroles, et ce d’autant que se prenant au jeu de son discours, il finit par rendre séduisantes les scènes décrites qu’il veut condamner.

“Leur vin, fin comme l’ambre, semé d’étincelles d’or, devait avoir une suavité et un arôme irrésistibles, car tous ceux qui en avaient bu souriaient béatement et en réclamaient à nouveau. Au sourire de l’homme le vin répondait par un sourire et, quand on le buvait, il pétillait joyeusement, comme s’il savait le charme diabolique que recevait sa suavité”.

Ce propos laisse déjà entendre que le supérieur a succombé à la tentation de boire du vin, car il en parle en connaisseur... Quant au péché de la chair, il en parle également en étant encore sous l’effet du charme d’une pécheresse:

“Sur la table, au milieu des convives, dit-il, se tenait debout, une pécheresse demi-nue. Il eut été difficile d’imaginer ou de trouver dans la nature quelque chose de plus beau et de plus ensorcelant. Cette canaille jeune, avec de longs cheveux, le teint basané, les yeux noirs, les lèvres grasses, éhontée et impudente, découvrait ses dents blanches comme neige, et souriait d’un air de dire: “Voyez comme je suis impudente, comme je suis belle!”. La soie et le brocart descendaient en plis somptueux de ses épaules, mais sa beauté refusait de se cacher sous ses vêtements et, comme les jeunes pousses sortent du sol au printemps, éclatait au travers des plis de sa robe. L’impudente buvait du vin, chantait et se donnait à qui voulait”.

Ainsi, au moment même où il veut condamner ce dont il fut au moins témoin, et peut-être plus... le supérieur, par son éloquence, et sans doute par les souvenirs de ce qu’il a vécu, rend les scènes qu’il décrit attrayantes, séduisantes. C’est-à-dire que cet art de parler qui subjuguait ses moines, continue à les subjuguier contre sa propre volonté, au point qu’il les entraîne malgré lui vers le péché.

Dernières lignes du récit:

“Puis le vieillard, les bras tremblants de colère, décrivit les courses de chevaux, une corrida, les théâtres, les ateliers d’artistes où l’on peint ou modèle dans l’argile des femmes nues. Sa parole était inspirée, belle, mélodieuse, comme s’il eût joué sur d’invisibles cordes, et les moines figés, pâmés d’enthousiasmes, buvaient ses paroles... Quand il eut décrit tous les attraits du Malin, la beauté du mal et la grâce ensorcelante de l’ignoble corps féminin, le vieillard maudit le diable, fit demi-tour, et disparut dans sa cellule...”

Le lendemain, lorsqu’il en sortit, il ne restait plus un moine au couvent. Ils s’étaient tous enfuis à la ville”.

Dans ce récit, Tchekhov montre une fois encore, comme dans son théâtre, son art de décrire des situations équivoques dans lesquelles il met des personnages dont on ne sait pas s’il faut les considérer comme victimes du destin ou de leur bêtise. Certes dans cette histoire, la chute déclenche le rire du lecteur, mais derrière cet humour, presque britannique, le monde et le discours sont tournés en dérision. Les braves moines sont jugés paresseux par un ivrogne, leur supérieur veut retrouver le sens de la mission qu’il est censé remplir ici-bas, mais ce faisant il succombe aux tentations du Malin qu’il veut combattre en prêchant la bonne parole, et de retour au monastère sa “bonne parole” a pour effet d’envoyer ses moines aux plaisirs de péché.

Dans ce récit, la faiblesse humaine l’emporte sur la vertu, et sans doute l’auteur, qu’on a souvent accusé de froideur, préfère-t-il les êtres pris dans l’absurdité de leur existence aux donneurs de leçons, voire à ceux qui, comme le supérieur du couvent, au nom des meilleures intentions du monde, finissent par agir contrairement à leurs motivations premières.

Conclusion

Ce qui frappe dans les deux récits que nous venons de commenter, c’est que si l’un et l’autre mettent en évidence l’aspect absurde de l’existence, la vanité des hommes qui parlent d’or, de vérités et de certitudes, à aucun moment, et c’est vrai pour la presque totalité de l’œuvre de Tchekhov, théâtre et récits, on n’y perçoit pas sous le mépris apparent qu’on lui a pourtant souvent reproché, la hargne ni la méchanceté. Malgré le très grand froid, des dames d’une petite ville de province ont voulu qu’une fête ait lieu à la date prévue, fête qu’en revanche gâcha quelque peu le maire de la ville, un éternel bavard qui *“ne savait pas se taire”*. Or ce maire très riche a eu une enfance malheureuse et il lui faut la raconter... la raconter... Certes l’ironie irrigue tout le texte, mais elle ne tourne jamais à la méchanceté. Quand au deuxième récit, s’il est marqué par l’ironie, il l’est encore plus par l’humour, qui est moins dur que l’ironie. On a même l’impression que le “merveilleux” dans lequel vivent les moines finit par glisser insensiblement de l’amour de Dieu à celui du vin et des femmes, le plaisir et la jouissance l’emportant sur l’austérité monacale, comme si la prétention métaphysique à un au-delà ne pouvait résister aux réalités de la vie. Mais l’absurde est là qui conduit ceux qui savent parler à dire et faire le contraire de ce qu’il veulent dire et faire. Là non plus pas de haine, ni hargne, mais un regard distant plutôt que méprisant.

Cette distance, ce recul pris sans haine ni hargne, on les trouve évidemment dans le théâtre.

Certes dans la foule de ses personnages Tchekhov n’hésite pas à faire vivre des imbéciles, des ivrognes, des paresseux, des sots, des prétentieux, des vaniteux, des rustres, des hypocrites, etc., mais contrairement à Molière qui peste contre ses semblables par le truchement d’Alceste, Tchekhov est un misanthrope qui ne se révolte pas, car ses personnages ne sont pas maîtres de leur destin, et sont plutôt les victimes non seulement de l’organisation sociale, mais aussi de la vie tout simplement avec sa cruauté naturelle. N’oublions pas que l’écrivain est médecin, ou le médecin est écrivain, comme l’on voudra. Il avait écrit:

“La médecine est ma femme légitime et la littérature ma maîtresse. Quand l’une m’ennuie je couche chez l’autre” [10, p. 18].

Les moines sont partis pour la ville, enchantés par le discours de leur supérieur sur le monde désenchanté mais séduisant qu’il avait rencontré. L’artiste Tchekhov sait garder au monde désenchanté qu’il décrit une certaine grâce, qui nous touche comme il fut lui-même touché toute sa vie par les difficiles conditions des petites gens; il aida avec une constance, avec une volonté implacable les bagnards de Sakhaline, les émigrés, les ouvriers, les écoliers, ce qui prouve s’il en était besoin qu’il y avait en lui une véritable tendresse malgré son apparente froideur.

L’ironie, l’humour, la dérision, le désenchantement avec lesquels Tchekhov joue dans toutes les tonalités, donne lieu pourtant à quelque chose de magique et d’étonnant: ils sont capables de nous émouvoir. Dans l’édition d’*Oncle Vania* traduite par André Markowicz et Françoise Morvan, on trouve après le dernier acte de la pièce un dossier où les traducteurs citent des extraits de la correspondance et des témoignages rassemblés dans *l’Edition Académique Russe* des œuvres complètes de Tchekhov. Le fragment ci-dessous d’une lettre du 27 octobre 1899 de Piotr Kourkine à Tchekhov, à la suite de la première d’*Oncle Vania*, donnée la veille au Théâtre d’Art de Moscou, témoigne de la puissance émotionnel d’un théâtre où sont décrits comme dans les Récits la banalité et l’absurdité de l’existence:

“[...] Enfin la dernière scène. Ah - cette dernière scène. Qu’elle est belle. Qu’elle est profondément pensée. [...] J’ai l’impression d’avoir séjourné je ne sais où, dans un petit monde lointain et plein de vie. [...] Je voudrais vraiment essayer de comprendre en quoi réside le secret du charme de cette dernière scène — une dernière scène après laquelle on a envie de pleurer sans arrêt. Bien sûr, il ne s’agit pas de la morale que formule Sonia. Au contraire. [...] Il s’agit, me semble-t-il, de la situation tragiques de ces êtres — le tragique de cette vie quotidienne qui revient maintenant à sa place, qui revient pour toujours et les lie pour toujours. Il s’agit encore du fait que le feu du talent éclaire ici la vie et l’âme des gens les plus simples et les plus ordinaires. Les rues sont remplies de gens simples, et chacun de nous porte en lui une parcelle de ces êtres. Ainsi, en voyant cette dernière scène, quand tout le monde est parti, quand le quotidien interminable a repris ses droits, avec les grillons, les bouliers, etc., ai-je ressenti presque une douleur physique, et, me semble-t-il, une douleur personnelle. [...]” [10, p. 123-124].

Aujourd'hui encore en 2015, la vie russe de l'époque d'Alexandre III décrite avec tant de précision et de minutie par Tchekhov, nous conduit pourtant au-delà de la Russie tsariste, car le regard lucide que l'écrivain porte sur l'humanité fait que, comme Piotr Kourkine jadis, nous ressentons en lisant Tchekhov quelque chose qui nous concerne en profondeur. C'est en orfèvre qu'il nous dévoile le tragique de la quotidienneté, des frustrations, de la vieillesse et de son accomplissement, la mort. L'athée, le matérialiste impénitent était cependant sensible à la beauté de la nature, cette beauté que ne découvrent que ceux qui ont l'intuition immédiate de la vie. Il n'est pas sûr que le plus éminent des sémioticiens puisse dissocier dans le creuset de l'œuvre de ce magicien, l'optimisme et le pessimisme, tant ils sont imbriqués, entremêlés avec un art qui sublime tout, y compris la quotidienneté et la simplicité, par la beauté de son style.

BIBLIOGRAPHIE

1. Backry P. Les figures de style, Ed. Belin, 1992.
2. Molinié G. Dictionnaire de rhétorique, Ed. Librairie générale française — livre de poche, 1992.
3. Bonhomme M. Les figures clés du discours. Paris: Seuil, 1998.
4. Du Marsais et M. l'abbé Batteux. Des tropes ou des différents sens [...] et de la construction oratoire, éditeur Amable Leroy; imprimeur-libraire, Lyon, 1815.
5. Charaudeau P. Grammaire du sens et de l'expression. Paris: Hachette, collection Education, 1992.
6. Greimas A. J., Courtès J. Sémiotique — dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, éditions Hachette Université, 1986. Vol. 2.
7. Héraclite. Fragments, texte établi, traduit et commenté par M. Conche. Paris: Presses Universitaires de France, collection Epiméthée, 1986.
8. Extrait du dossier joint à "Oncle Vania". Ed. Actes Sud Babel, 2001, traduction d'André Markhovicz et Françoise Morvan. P. 107.
9. Escarpit R. L'humour, Presses Universitaires de France, collection "Que sais-je"?, 1960.
10. Cité par Roger Grenier dans sa préface du Théâtre complet tome I de Tchekhov — Ed. Gallimard folio classique, 1973, dépôt légal février 2012.
11. Tchekhov A. Oncle Vania. Ed. BABEL — ACTES SUD, 2001 in "Dossier".

Автор публикации

Пьер Мариño — доктор лингвистики, Университет Тулузы им. Жана Жореса (Франция)

Author of the publication

Pierre Marillaud — Doctor of Linguistics, University Jean Jaurès of Toulouse (France)