

L'ARBRE CHEZ ANTON ČEXOV ESSAI D'UNE DOUBLE LECTURE

BORIS CZERNY

Entre 1881 et 1887 le jeune docteur Anton Čexov publie un nombre important de très courts récits humoristiques sous le pseudonyme d'Anton Čexonte. Il n'est alors qu'un écrivain de second ordre dont les récits sont édités par des journaux humoristiques à grand tirage. À partir de 1888 et de la publication de la longue nouvelle *La Steppe*, Čexov va se trouver sous les projecteurs de la critique. Le style et le contenu idéologique de ses récits et de ses pièces font l'objet d'interprétations souvent contradictoires. L'écrivain est qualifié de darwiniste et de naturaliste, de réaliste et de symboliste¹. On loue son humanisme, mais, dans le même temps, son indifférence et son absence de positions fermes sur les grandes questions de société sont critiquées.

Au cours de ses années d'apprentissage littéraire il a acquis cette concision dans l'exposé des situations qui est une des caractéristiques les plus remarquables de son écriture. Son art de la description est comparé à la composition des tableaux de son ami, le peintre paysagiste, Izaak Levitan. Rapidement, des critiques et des hommes de lettres comme Dmitrij Merežkovskij, Nikolaj Mixajlovskij ou Viktor Gol'cev, attribuèrent à ses écrits une dimension panthéiste. L'identification de pensées sur l'immanence de Dieu dans son œuvre provoqua une remarque amusée de la part de l'ancien auteur de textes comiques. Après la publication d'un article célébrant la divinisation de la nature dans *La Steppe*, Čexov écrivit

1. Jaqueline de Proyart, « Tchekhov et Darwin », *Sillex*, 16, 1980, p. 101-106.

à un de ses amis : « Hé bien, me voilà devenu panthéiste ² ! » La tonalité ironique de cette exclamation était suscitée par les doutes de l'écrivain et de l'homme qui, de son propre aveu, oscillait selon les circonstances entre les deux pôles de la négation de Dieu ou de l'affirmation de son existence ³. De la même façon, son œuvre peut être interprétée comme une représentation réaliste de la société russe de la fin du XIX^e et du tout début du XX^e siècles, ou comme une création symboliste fondée sur les échos et les allusions intra- et intertextuelles. L'arbre en tant que réalité biologique et représentation poétique s'inscrit dans ce double système de lecture.

L'ARBRE DANS LE PAYSAGE RÉALISTE

Le récit de Čexov court au plus pressé, au concis et à l'abrupt. Ainsi, par exemple, le transfert de l'état d'esprit des personnages sur le paysage naturel permet de souligner la communion entre l'homme et son entourage ⁴. Le subtil jeu de miroir entre les personnages et l'environnement donne de la profondeur aux lignes de fuites des descriptions qui se superposent à la narration. Il favorise également une grande économie de moyens. Les sentiments ressentis par un être vivant ou un animal se reflètent sur l'ensemble du paysage qui, de fait, subit une forme d'anthropomorphisation. De même, le destin des éléments végétaux et des animaux rejoint celui des personnages. Ce double principe littéraire et philosophique se réalise en particulier dans la transcription des relations entre l'homme et la forêt ⁵.

En 1888, Čexov publia une courte nouvelle intitulée *Le Chalumeau (Svirel')*. Comme dans la plupart des récits, le sujet est très simple et peut être résumé en quelques mots. Le premier paragraphe est consacré à la présentation d'un chasseur, un certain Meliton, qui sort d'un épais fourré. La tonalité lyrique de la des-

-
2. Lettre de Čexov à I. Leont'ev (Ščeglov), 18 avril 1888.
 3. A.P. Čudakov, « *Meždu est' Bog i net Boga ležit celoe gromadnoe pole* [Entre Dieu existe et Dieu n'existe pas, il y a un champ immense de possibilités] », *Novyj mir*, 2, 1996, p. 186 ; l'ouvrage le plus riche sur la question de la religiosité de Čexov, Anton Cechov : *Philosophie und Religion in Leben und Werk*, sous la dir. de Vladimir Kataev, Rolf-Dieter Kluge et Regine Nohejl, München, Verlag Otto Sagner, 1977.
 4. Voir, par exemple, Karl Kramer, *The Chameleon and the Dream : The Image of Reality in Chekhov's Stories*, The Hague, Mouton, 1970.
 5. Simon Karlinsky, « *Huntsmen, Birds, Forests, and Three Sisters* », in J.P. Barricelli (éd.) *Chekhov's Great Plays*, New York, New York University Press, 1981, p. 148-156.

cription est suggérée par la musique d'une flûte dans laquelle joue un vieux berger répondant au nom de Luka-Bednyj. Rapidement les deux hommes engagent une conversation sur l'appauvrissement des ressources naturelles, la disparition de nombreuses espèces animales et les effets catastrophiques de la déforestation.

– Eh oui, les forêts aussi [souffrent], marmonna Meliton.

– Oui, les forêts aussi, répéta le berger, on les coupe et on les brûle, ou elles sèchent sur pieds, les jeunes plants ne poussent pas. Dès qu'un arbre prend de la hauteur, il est coupé ; il n'a pas le temps de grandir, que déjà les gens l'abattent, et cela va continuer comme cela jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien ⁶.

Les paroles du paysan illustrent l'intérêt certain de Čexov pour les questions « écologiques » et, plus particulièrement, pour le problème de la réduction des surfaces boisées en Russie à la fin du XIX^e siècle. Le terme d'*écologie* fut, semble-t-il, employé pour la première fois dans son acception scientifique par le biologiste allemand Ernst Haeckel en 1860. Il est fort probable que Čexov, qui avait conservé de ses études médicales un vif sentiment de curiosité pour les sciences, avait connaissance des recherches en cours sur l'évolution de l'environnement. Il lisait de manière assidue les ouvrages de Charles Darwin, de Herbert Spencer ou de l'explorateur et géographe russe Nikolaj Prževal'skij qui décéda en 1888, la même année que la publication de *La Steppe* ⁷.

Les autorités russes avaient pris très tôt des mesures visant à réguler l'exploitation des ressources naturelles et, en particulier, des forêts. Dès les XVII^e et XVIII^e siècles, les différents gouvernements avaient adopté des lois visant à protéger les espaces menacés et à développer la sylviculture ⁸. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les biologistes russes étaient à la pointe du progrès scientifique dans les domaines des études sur le fonctionnement des écosystèmes. Les ouvrages du savant Aleksandr Vojekov sur l'influence des forêts sur le climat firent l'objet de nombreux articles dans la presse. En 1890, Čexov recommanda leur lecture à son ami Aleksej Suvorin ⁹. Le relevé des ouvrages que l'écrivain souhaitait céder à la biblio-

6. A. Čexov, « *Svirel'* », in *Izbrannoe v 3-x tomach*, Moskva, Biblioteka Xudožestvennoj literatury, t. 3, 1994, p. 576.

7. Čexov rédigea une nécrologie de Prževal'skij, voir A.P. Čudakov, « *Meždu est' Bog i net Boga ležit celoe gromadnoe pole* », art. cit., p. 189.

8. *Bol'saja sovetskaja ènciklopedija*, Moskva, 1955, XXXI, p. 477.

9. Lettre de Čexov à Aleksej Suvorin du 22 mars 1890. L'ouvrage le plus célèbre d'Aleksandr Vojekov à cette époque est : *Klimaty zemnogo šara* [Les Climats sur le globe terrestre], Saint-Petersbourg, 1884, réimpression in A.I. Vojekov, *Izbrannye sočinenija*, Moskva-Leningrad, izd-vo Akademii nauk SSSR, 1948 ; voir aussi Ian Murray Matley, « Chekhov and Geography », *The Russian Review*, 31/4, 1972.

thèque de sa ville natale, Taganrog, montre que Čexov était un lecteur attentif des livres de l'anarchiste français, Élisée Reclus. Ce communaliste proche de Bakounine et de Kropotkine fut un auteur très prolifique. Il rédigea, entre autres, *La Géographie universelle* en dix-neuf volumes et *L'Homme et la terre* en six volumes qui furent traduits en russe au cours de la décennie 1880. Dans *L'Homme et la terre*, Élisée Reclus consacre plusieurs pages aux rapports de l'homme et de la forêt.

Les écrits de Čexov s'inscrivaient donc dans un vaste courant de rationalisme scientifique auquel adhérait en particulier toute une génération d'étudiants russes fascinée par les potentialités révolutionnaires du progrès.

En 1889, Čexov écrivit une pièce de théâtre, *Le Démon de la forêt* (*Leščij*) dont de nombreuses répliques reprennent et développent la thématique esquissée dans *Le Chalumeau*. À nouveau il est question de l'abaissement du niveau des rivières, de la raréfaction du gibier et des conséquences de la déforestation. Un des personnages principaux est le propriétaire terrien Mixail Xruščëv. Ses prises de position en faveur de la protection des forêts sont considérées comme une forme d'excentricité et de dandysme. Čexov trouva cette œuvre trop médiocre pour être montrée au public. Preuve de son attachement pour la problématique écologique, il conserva le personnage de Xruščëv qu'il adapta sous les traits du docteur Astrov dans la pièce *Oncle Vanja* qui vit le jour en 1897.

Dans la pièce *Oncle Vanja*, le sujet est apparemment d'une grande banalité. Dans la maison du vieux professeur Serebrjakov se trouvent réunies quelques personnes qui se morfondent dans des rêves illusoire et pathétiques d'amour et de reconnaissance. À défaut de pouvoir réellement aimer et être aimés, des hommes et des femmes s'enivrent de paroles et se perdent dans les fantasmes de leur utilité. Un seul personnage se distingue par son dynamisme, le docteur Astrov. Avant même sa première apparition, il est présenté par une jeune fille, Sonja, comme l'homme qui « plante des arbres et qui les guérit ». Astrov est aussi le seul à regarder au-delà des limites de son propre monde et à considérer la place de l'homme dans son environnement. Ses tirades sont des démonstrations scientifiques sur les causes et les conséquences du déboisement sur le mode de vie des paysans russes :

Voici une carte de notre district, tel qu'il était il y a cinquante ans. Les parties en vert sombre et vert clair signifient les forêts ; comme vous pouvez le voir, la moitié de la superficie est occupée par de la forêt. Aux endroits où sont disposés des petits carreaux rouges vivaient des élans et des chèvres sauvages. Sur ce lac, il y avait des cygnes, des oies et des canards et, comme disent les

vieux, il y avait ici toutes sortes d'oiseaux en très grande quantité qui traversaient le ciel en nuées. À part les villages et les bourgs, vous apercevez de ci de là des hameaux et des groupements de fermes, des monastères de vieux-croyants, des moulins à eau... Il y avait de nombreux troupeaux de vaches et des chevaux. Ils sont en bleu sur la carte. [...] Je vous demande de regarder maintenant plus bas. Voici le paysage il y a vingt-cinq ans. Les forêts ne représentent plus qu'un tiers de la superficie. Il n'y a déjà plus de chèvres sauvages, par contre il y a toujours des élans. Les taches bleues et vertes ont perdu de leur intensité. [...] Passons maintenant à la carte de la situation aujourd'hui. Il reste quelques taches vertes : les élans, les cygnes et les coqs de bruyère ont totalement disparu... Il ne reste plus aucune trace des villages, des lotissements, monastères ¹⁰...

Dès la publication de la pièce, la transformation du paysage en un lavis informe fut glosée comme une représentation de la déliquescence de la Russie. Selon le critique Evgenij Solov'ëv, le choix de la métaphore forestière reflétait la volonté de Čexov d'illustrer les conséquences culturelles de la déforestation. Il existait une communion de corps entre l'homme russe et son habitat premier, la forêt. Les destructions causées par le pillage de la nature étaient d'une ampleur comparables à celles infligées par les invasions tatares ¹¹.

Cette analyse communément admise de la pièce *Oncle Vanja* ne prenait pas en compte le processus d'automatisation du comportement et des paroles du docteur Astrov. À part les forêts et les arbres, plus rien pour lui n'a d'importance dans la vie. À l'instar de son prototype Xruščëv dans *Le Démon de la forêt*, Astrov est devenu un « monstre des bois » qui ne voit plus les souffrances des hommes et des femmes qui l'entourent. Son dévouement à la noble cause de la protection de l'environnement s'est transformé en une passion dévorante et fanatique.

La thématique sylvestre trouva (logiquement) un aboutissement dans la dernière grande œuvre de Čexov, *La Cerisaie* (*Višnevij sad*). Comme dans le cas d'*Oncle Vanja*, certaines répliques furent commentées comme des annonces prophétiques du déclin inexorable de la Russie et de l'aristocratie incarnée par la propriétaire Ljubov' Andreevna Ranevskaja et sa fille, Anja, qui reviennent de Paris. Quand au premier acte, le rideau se lève, la pièce apparaît comme un conflit d'intérêts entre le bourgeois Lopaxin et l'aristocrate

10. A.P. Čexov, « *Djadja Vanja* », *Sočinenija v 2-x tomach, op. cit.*, t. 2, p. 390.

11. Evgenij Solov'ëv, « *Anton Pavlovič Čexov. Kritičeskij očerk* [Anton Pavlovič Čexov. Essai critique] » in A.P. Čexov, *Pro et Contra*, sost. I.N. Suxix, Sankt-Peterburg, RXGI, 2002, p. 283 (édité d'après : *Kniga o Maksime Gor'kom i A.P. Čexove*, Sankt-Peterburg, 1900, p. 171-259).

Ranevskaja. Elle est ruinée et seule la vente de son verger peut lui permettre de rembourser ses dettes. Dans la réalité du texte il n'y a pas de lutte entre les protagonistes, car personne ne s'intéresse réellement au sort des cerisiers. Les mots perdent leur signification et le discours s'effiloche jusqu'à devenir absurde. Anja écoute parler l'étudiant Trifomov :

Anja (elle lève les mains au ciel) : Comme vous parlez bien !
(pause)

Aujourd'hui, c'est divin ici !

Trifomov : Oui, il fait étonnamment beau.

Anja : Que m'avez vous fait, Petja, pourquoi je n'aime plus notre verger comme avant ? Je l'aimais avec tant de tendresse, et il me semblait qu'il n'y avait pas sur terre de plus beaux endroits.

Trofimov : Toute la Russie est notre verger. La terre est grande et belle, il y a beaucoup d'endroits merveilleux.

La désynchronisation entre les paroles et le contenu supposé de la pièce est manifeste au quatrième acte. Des coups de haches s'abattent lourdement sur les troncs des arbres livrés aux bûcherons. Cette scène apparemment dramatique est en réalité pour chaque personnage le prélude supposé d'un long voyage. Enfin libérées des chaînes qui les reliaient aux cerisiers, Ranevskaja repart à Paris, Anja s'en va avec Trofimov.

L'intérêt de Čexov pour le devenir écologique de la Russie n'aurait été qu'un leurre et un mensonge destiné à rassurer les lecteurs les moins attentifs au processus de la création littéraire ? Le poète Vladimir Majakovskij fut un des premiers à relativiser la portée réaliste de l'œuvre de Čexov et à rétablir l'écrivain dans sa dimension créatrice. Dans un article volontairement polémique, le poète soviétique mettait en opposition deux Čexov : l'écrivain reconnu et le poète ignoré. En dépit de ses philippiques contre la conception petite-bourgeoise de l'art pour l'art, Majakovskij prenait position pour une création littéraire dégagée de toutes contraintes sociales. Il appelait à la reconnaissance de Čexov en tant que « membre de la dynastie des "Rois du mot" ¹² ».

12. Allusion à une nouvelle de Čexov, *L'Homme dans son étui*, et aux espoirs des trois sœurs, dans la pièce éponyme, de partir à Moscou. Vladimir Majakovskij, « *Dva Čexova* [Les Deux Čexov] » in A.P. Čexova *Pro et Contra*, op. cit., p. 969-970 (première publication dans la revue *Novaja žizn'*, 7, 1914. Pour une étude de l'article de Majakovskij, E. Polockaja, *O poetike Čexova* [La poésie de Čexov], Moskva, Nasledie, 2001, 2^e édition, p. 213-235.

L'ARBRE DANS LE PAYSAGE BIBLIQUE

Des recherches d'inspiration formaliste sur la poétique de Čexov ne furent entreprises que soixante-dix ans après la définition donnée par Majakovskij. Dans les années 1980, des critiques américains expliquèrent la nécessité d'une nouvelle lecture de l'œuvre de l'auteur de *La Cerisaie*. Ces spécialistes de littérature russe ont mis en évidence le fonctionnement des échos et répétitions dans l'écriture tchékovienne. Des mots proches par leur sens, leur étymologie, ou leur structure sonore, s'assemblent pour constituer des paradigmes. Ainsi Savelij Senderovič a pu établir le caractère récurrent des références à la légende de Saint-Georges terrassant le dragon dans pratiquement tous les récits et nouvelles de Čexov¹³. Les éléments constitutifs de l'histoire de Saint-Georges – un chevalier armé d'une lance sur un cheval blanc, un dragon ailé crachant du feu, une jeune fille observant le combat du haut d'une tour – sont déclinés sur différents modes. Le chevalier peut apparaître sous les traits d'un petit fonctionnaire amoureux d'une jeune fille délurée fumant une cigarette et qui associe donc en elle des traits se rapportant au dragon et à la vierge qui épousera le preux soldat. Chaque notion contenue dans une image possède en elle une « densité métonymique » élevée. L'allusion à une fumée ou un objet contondant conditionne le décodage de la légende à l'intérieur d'un récit dont le sujet immanent est totalement distinct. Par la suite, les mots ayant été au contact du terme « fumée » sont, par contamination, inclus dans le système des références à Saint-Georges.

-
13. Savelij Senderovič, « *Symbolic Structure of Chekhov's Attack of Nerves* », *Chekhov's Art of Writing : A Collection of Critical Essays*, T. Eekman et al. eds., Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1977, p. 11-26 ; du même auteur, « *Chekhov's "Kashtanka" : Metamorphoses of Memory in the Labyrinth of Time* » in *Anton Chekhov Rediscovered : A Collection of New Studies with a Comprehensive Bibliography*, S. Senderovič and M. Sendič (éd.), East Lansing, Michigan, Russian Language Journal Press, 1987, p. 63-76 ; du même auteur, « *Chekhov's Existential Trilogy* », *ibid.*, p. 77-92 ; du même auteur, « *Chekhov's Name Drama* », *Reading Chekhov's Texte*, R.L. Jackson, ed. Evanston, III, Northwestern University Press, 1993, p. 31-48 ; S. Senderovič, *Čexova – s glazu na glaz : istorija odnoj oderživosti A.P. Čexova*, [A. Čexova : l'histoire d'une obsession] Sankt-Peterburg, Bulanin, 1994 ; du même auteur, « *The End of Carnival in Chekhov* », *Studies in Slavic literatures and Culture. In Honour of Zoya Yurieff*, ed. M. Sendich, East Lansing, Michigan, Russian Language Journal Press, 1988, p. 293-30 ; du même auteur, « *A Fragment of a Semiotic Theory of Poetic Prose : The Chekovian Type* », *Essays in Poetics* (Keel, England), 14/2, 1989, p. 43-64 ; Michael Finke, « *Chekhov's Steppe* » : *A Metapoetic Journey* », in S. Senderovič and M. Sendič (éd.), *Anton Chekhov Rediscovered : A Collection of New Studies with a Comprehensive Bibliography*, op. cit., p. 93-134.

Ces études d'ordre poétique ont favorisé la mise en exergue de l'importance des références religieuses « dissimulées » dans l'œuvre de Čexov. Deux nouvelles méritent selon nous une attention particulière, *La Steppe* et *Le Violon de Rothschild*¹⁴. Dans la première, le motif de l'arbre semble anecdotique. Dans la seconde, il est plus évident. Dans les deux cas, la tonalité religieuse est suggérée par la présence de personnages juifs.

La question de l'« antisémitisme » de Čexov a fait l'objet de très nombreuses études. Il n'est donc pas nécessaire de redire ce qui a déjà été formulé¹⁵. Je dois cependant avouer que les ouvrages sur l'hostilité de l'auteur de *la Cerisaie* envers les Juifs me semblent aussi peu convaincants et crédibles que les articles sur sa compassion conjoncturelle pour eux. Il s'agit le plus souvent de digressions sur le contenu de la correspondance de l'écrivain. Dans certaines lettres, il évoque en des termes peu amènes sa fiancée juive, Dunja Efros, avec laquelle il finit par rompre. Elle ne voulait pas se convertir à la religion orthodoxe pour se marier avec lui.

Il convient d'inscrire la liaison de Čexov avec Dunja Efros dans le contexte social de la Russie de la fin du XIX^e siècle. Une liaison avec une jeune fille juive dépassait le simple cadre des relations amoureuses. Après la vague de pogroms de 1881, la question juive entraîna une polarisation de l'intelligentsia russe¹⁶. L'antisémitisme

14. Je rétablis ici le nom de famille dans son orthographe habituelle (non translittérée).
15. François-Xavier Coquin, « Les Échos de l'affaire Dreyfus en Russie », in Michel Denis, Michel Lagrée & Jean-Yves Veillard, éd., *L'Affaire Dreyfus et l'opinion publique en France et à l'étranger*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, p. 255-343 ; Michel Cadot, « Tchekhov et l'affaire », in G. Leroy dir., *Les Écrivains et l'affaire Dreyfus*, Paris, PUF, 1983, p. 85-92 ; Samuel Kerner, « Un Dreyfusard : Anton Tchekhov », *Les Nouveaux Cahiers de l'Alliance juive universelle*, 39, 1974-1975, p. 44-50 ; S.G [Semën Frug], « Literaturnaja letopis' : v Korčme i buduare [Chronique littéraire. Dans l'auberge et dans le boudoir], Voskhod, 1889, oktjabr', p. 21-37 ; Viktoria Levitina, *Russkij teatr i evrei* [Le Théâtre russe et les Juifs], Jérusalem, Alija, 1988, p. 75-110 ; Elena Tolstaja, *Poetika razdraženija* [La Poétique de l'agacement], Moskva, Rossijskij Gosudarstvennyj Universitet, 2002 ; Gabriella Safran, *Rewriting the Jews : Assimilation Narratives in the Russian Empire*, Stanford, Stanford University Press, 2000 ; Donald Rayfeld, « What did Jews mean to Chekhov », *European Judaism* (Amsterdam), 1973/1974, p. 30-36 (liste non exhaustive).
16. P. Eremin, « Skripka Rotšil'da A.P. Čexova : Svjaz s tradicijami ruskoj klassiki, [Le Violon de Rothschild de A.P. Chekov : Liens avec les traditions de la littérature russe classique] », *Voprosy literatury*, 4, 1991, p. 92-123 ; Wladimir Troubetzkoï, « Le Violon de Tchekhov », *Littératures*, Toulouse, Presse universitaires du Mirail, 25, 1991, p. 117-135 ; Boris Czerny, « Le Violoniste juif russe : Analyse de la valeur symbolique de ses représentations dans les littératures russe, russe juive et yiddish », *Cahiers du Monde russe*, 44/4, 2003, p. 657-672 ; Robert Jackson, « If I forget thee "O Jerusalem" : An Essay on Chekhov's 'Rothschild's Fiddle' », *Slavica Hierosolomitana*, Jerusalem, Hebrew University of Jerusalem, 1978, p. 55-67.

était généralement considéré comme la marque d'une adhésion au gouvernement antilibéral russe. Dans le même temps la quête spirituelle caractéristique de l'époque dite du *Siècle d'argent* favorisa l'entreprise de recherches de fond sur les mouvements schismatiques et sur leurs convergences avec le judaïsme ¹⁷.

Dans *La Steppe*, un jeune garçon, Egoruška, entreprend un voyage à travers la vaste plaine du sud de la Russie. Il accomplit une partie de son voyage avec son oncle, le marchand Kuz'mičov et un homme d'Église, le père Xristofor. Pendant quelques jours, le petit garçon se trouve en compagnie de rouliers et d'un vieux croyant.

Cette nouvelle a fait l'objet de très nombreuses interprétations sociales, économiques et psychologiques dont l'exposé ne rentre pas dans le cadre de mon étude. Le point commun entre ces travaux est la valeur nationale attribuée généralement au paysage ¹⁸.

La Steppe / la steppe est-elle un espace typiquement russe ? Sa dénationalisation permet une approche originale de l'œuvre qui fait écho aux écrits des romanciers et philosophes américains du début du XIX^e siècle. Les récits de James Fenimore Cooper, *The Pioneers* (1823), *The Prairie* (1872), de James Audubon et Thomas Cole étaient bien connus en Russie. Le court récit de Čexov, *Les Garçons* (*Mal'čiki*) (1887) est une allusion parodique au rêve de la découverte des grands espaces boisés du nord de l'Amérique. Parmi les textes des écrivains du nouveau monde, *Walden ou la vie dans les bois* (*Walden or Life in the Woods*) (1854) d'Henry D. Thoreau eut une influence particulière sur les écrivains russes, et Tolstoj en particulier. Sa publication coïncida à quelques années près avec celle des *Carnets d'un chasseur* d'Ivan Turgenev et les *Carnets d'un chasseur du gouvernement d'Orenbourg* de Sergej Aksakov. *Walden* fut traduit en russe et publié sous la forme d'un feuilleton dans le quotidien *Novoe Vremja* dont le rédacteur, Aleksej Suvorin était un ami proche de Čexov. Une lettre adressée au critique et écri-

17. Les études sur les schismatiques furent nombreuses dans la revue de « gauche » *Severnij Vestnik*. Ainsi l'historien du « raskol » A. Prugavin devint un collaborateur régulier de cette revue qui publia également des articles de Ionyč (F.D. Nefedov) et S. Priklonskij. Parmi les textes philosémites on peut citer, par exemple, Nikolaj Leskov, *Evrei v Rossii : Neskol'ko zamečanij po povodu staromu voprosu*, [Les Juifs en Russie : quelques remarques sur une question (déjà) ancienne], 1884.

18. Robert Jackson, « *Space and the Journey. A Metaphor for all Times* », *Russian Literature*, 29, 1999, p. 427-438 ; M. Gromov, « *Step' kak literaturnyj pamjatnik* [La Steppe en tant que monument littéraire] », *A.P. Čexov : Step' : Istorija odnoj poezdki* [La Steppe : histoire d'un voyage], pod red. M.P. Gromova, Moskva, Nauka, 1995, p. 167-273.

vain Vladimir Korolenko démontre que l'auteur de *La Steppe* avait lu le récit de Thoreau ¹⁹.

Walden ou la vie dans les bois fut rédigé à la suite d'une expérience de vie en autarcie dans une forêt que Thoreau avait entreprise pour mettre en application les principes transcendantalistes de son maître, l'écrivain et philosophe Ralf W. Emerson. Pour ce dernier la nature en général et les bois en particulier constituaient un système dans lequel tous les éléments – les végétaux, les animaux, les hommes – avaient une importance égale et étaient régis par des lois identiques. Emerson considérait que les corps vivants étaient les produits de transformations successives qui communiquaient à la vie son caractère cyclique.

Les critiques ont généralement mis en exergue le caractère circulaire de la structure de *La Steppe* pour souligner l'influence philosophique et esthétique de Thoreau sur Čexov ²⁰. Cependant une simple lecture de la nouvelle contredit cette approche. Dès le début, il est clairement indiqué que les personnages se rendent de la ville de N. dans une autre ville où est situé un établissement scolaire dans lequel Egoruška va faire ses études. La fréquence d'utilisation du mot « maison » dans le dernier chapitre suggère que le petit garçon ne quitte pas sa ville natale, mais qu'il rentre chez lui. La prise en considération de certains indices contenus dans la première page permet de situer précisément l'emplacement du lieu que rejoint Egoruška. En effet, il est question d'un *équipage antédiluvien* qui longe les murs d'une *prison* et d'une *usine en brique*, puis sort de la ville en traversant *un verger de cerisiers en fleurs* situé près de maisons basses aux toits recouverts de *chaume*. Ces éléments épars, bien souvent à peine esquissés, se combinent et structurent un récit parallèle à l'histoire apparente. Dans la *Bible* en hébreu la première « mer » traversée par les hébreux lors de leur sortie d'Égypte est désignée par le terme de *Yam-Sûf* qui signifie la mer de Joncs. Ce premier indice, comme pour la légende de Saint-Georges conditionne la lecture des autres allusions « métonymiques ». Ainsi la

19. Lettre du 17 octobre 1887.

20. M. Odesskaja, *Genri Toro i Anton Čexov : Les i Step' [Henry D. Thoreau et Anton Čexov : La forêt et La steppe]* » ; Rufus W. Mathewson, « *Thoreau and Chekhov : A note on The Steppe*, *Ulbundus Review*, 1, 1977, p. 28-40 ; Jerzy R. Krzyanowski, « *Thoreau in Russia* », in *Thoreau Abroad : Twelve Bibliographical Essays*, ed. Eugene F. Timpe, Hamden, Conn. : Archord Books, 1971, 133-134 ; V. Lakšin, *L. Tolstoj i A. Čexov*, [L. Tolstoj et A. Čexov] Moskva, Sovetskij pisatel', 1963, p. 461-465 ; Mark Stanley Swift, *Biblical Subtexts and Religious Themes in Works of Anton Chekhov*, Middlebury Studies in Russian Language in Literature, vol. 18, New York, Peter Lang, 2004, p. 43-65 ; Michael Finke, *op. cit.*

prison connote le séjour en Égypte où les Juifs étaient condamnés à des travaux pénibles comme la confection de briques. Ils redevinrent des êtres libres sous le commandement de Moïse qui ouvrit les flots de la mer Rouge en levant son bâton. Il reçurent *La Thora* dans le désert du Sinaï, puis arrivèrent à Jérusalem (leur maison) après avoir franchi le Jourdain.

Dans la nouvelle de Čexov, l'absence d'une vaste étendue d'eau n'est pas un obstacle à une identification poétique avec *L'Exode*. La comparaison entre la mer et la plaine est fréquente en littérature et renvoie aux représentations archétypales²¹. Dans une poésie de Uri Zvi Greenberg, la valeur messianique du peuple juif est soulignée précisément grâce à la superposition de motifs marins et sylvestres. La vocation universelle des fils d'Israël est explicitée par leur capacité à être une forêt profonde où les autres peuples viennent se ressourcer, et un océan pour eux-mêmes. La métaphore trouve une conclusion tragique dans le sort des arbres que des bûcherons cruels viennent abattre :

Au milieu de la Steppe : un arbre seul... Que fait-il ici ? À l'homme qui marche dans le sous-bois et élève

sa voix,

l'immense forêt répond par un écho, un écho...

lui disant que sa voix l'a pénétrée, remuée

jusqu'au cœur.

Mais l'homme qui vogue sur l'océan a beau crier,
la mer ne lui renvoie que le silence, l'indifférence
des flots...

La voix de l'homme en haute mer est comme celle
des prophètes

de mon peuple qui est une mer, de mon peuple-mer
dans l'univers multiforme.

Or, mon peuple-mer – un océan pour ses propres
illuminés-

est une forêt inépuisable pour les nations de
l'univers,

leur offrant son bois précieux pour les colonnes, les
socles

et les coupoles de leurs palais.

21. V. Toporov, « *O poetičeskom komplekse morja i ego psixologičeskix osnovax* [Le Complexe poétique de la mer et ses fondements psychologiques] », *Mif, ritual, simbol, obraz*, Moskva, izd. « Grupa Progress » Kul'tura, 1995, p. 580, 602-606 ; N. Razumova, *Tvorčestvo Čexova v aspekete prostranstva* [Analyse de l'espace dans l'œuvre de Čexov], Tomsk, Tomskij Gosudarstvennyj universitet, 2001 ; Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

Nuée après nuée descendra sur la tête de mon
 peuple-peuple-forêt pour les nations.
 Elle viendront déraciner ses arbres... Carnassiers
 à la curée
 À la nation qui se dressera par-delà mon peuple-
 forêt et élèvera sa voix,
 il répondra !
 Hélas, lorsqu'un visionnaire, un prophète apparaîtra
 En son sein,
 son cri retentira au cœur de la mer... de mon peuple-mer. [...] ²²

La seule représentation d'un arbre suffit chez Čexov pour signifier la présence de tout un espace forestier. Précisément au milieu de la steppe se dresse un peuplier dont la vue suscite chez le narrateur un commentaire qui se distingue de l'ensemble du texte par sa profondeur existentielle :

Et voilà que sur une colline apparaît un peuplier isolé ; qui l'a planté et pourquoi est-il ici, Dieu seul le sait. [...] Est-il heureux ce bel arbre ? L'été, c'est la canicule et l'hiver les grands froids et les tempêtes de neige, l'hiver il connaît les nuits effrayantes, quand on ne voit rien d'autre que la pénombre et les seuls sons sont émis par le vent déchaîné qui hurle de colère, et surtout, toute sa vie, il est seul, tout seul ²³...

Apparemment il n'y a rien de commun dans cette description avec le destin du peuple juif. Cependant l'énumération des épreuves traversées par le peuplier et la réactualisation de l'interjection « Dieu seul le sait » donnent une certaine légitimité à notre hypothèse. Il convient également de considérer la présence du mot « vie » qui connote le nom donné en hébreu aux axes sur lesquels s'enroule le rouleau de la Thora, « *Ets Hayim* », ou « bois de vie ». Si Čexov ignorait cette appellation, il est fort probable qu'il connaissait par contre le livre du prophète Jérémie où sont transcrites les paroles de colère prononcées par Dieu contre son peuple auquel Il reprochait de se livrer à l'idolâtrie :

L'homme qui compte sur des mortels est maudit. Il est pareil à un arbuste dans la steppe, il ne voit pas venir le bonheur ; il hante les champs de lave du désert, une terre salée, inhabitable. Par contre, celui qui compte sur le Seigneur est semblable à un arbre planté près des eaux, et qui étend ses racines vers le courant ; il n'aperçoit point la chaleur quand elle vient, et son feuillage reste vert ; dans l'année de la sécheresse, il n'a point crainte, et il ne cesse de porter du fruit. (XVII, 8) ²⁴

22. Uri Zvi Greenberg (1896-1981), né en Galicie au sein d'une famille de hassidim, s'installe en Terre d'Israël en 1923. Membre de l'avant-garde expressionniste yiddish, il a aussi écrit en hébreu, « Chant de mon peuple-forêt, peuple-mer », *Les Cahiers du judaïsme*, 7, 2000, p. 56-57. Traduction de Lida Schechtman.

23. P. 183.

24. *La Bible, Ancien Testament*, Le Livre de poche.

Il est possible d'identifier dans *La Steppe* une autre variation du thème de l'arbre sous l'image métonymique d'une branche ou d'un bâton.

Le père Xristofor et les vieux bergers tiennent dans leur main des crosses et autres cannes. L'attribution aux personnages de pareils objets ne répond pas uniquement à des impératifs réalistes. Si on relie le début et la fin de la nouvelle, on peut s'apercevoir que leur utilisation n'est pas différente de celle du patriarche Moïse. Au début du premier chapitre il est fait allusion à la fête de Pâque, « *Pasxa* » en russe et « *Pesakh* » en hébreu. Dans la religion juive, cette fête célèbre le passage du désert et la montée libératrice jusqu'à la terre d'Eretz Israël. Dans le dernier chapitre, le narrateur précise que le marchand Kuz'mičov et le père Xristofor se mettent en route. Leur équipement est l'objet d'une description précise. Le premier tient un « bâton » (*palka*), le second prend appuie sur une crosse de berger, en russe « *posox* ». Le rapprochement de nature doublement métonymique et sonore (p-s-x) entre l'événement et l'objet qui l'identifie est évident dans le texte russe de *L'Exode* (XII-11-12). À quelques lignes d'intervalles sont présents respectivement les mots « *Pasxa* » et « *posox* ».

D'autres passages de *La Steppe* connotent *La Bible*. Comme le rappelle le père Xristofor, quand il était plus jeune, il officiait en tant que « *žezlonosec* » (porte-crosse) d'un évêque. Au chapitre IV, le bouvier Dymov tue avec son fouet une couleuvre qui prend l'aspect d'une ficelle avant de devenir un serpent mort. Cette transformation rappelle fortement l'épisode de la démonstration du pouvoir de Dieu qui demanda à Moïse de jeter par terre le bâton qu'il tenait à la main. La branche de bois se transforma en serpent avant de reprendre sa forme initiale (*Exode* IV, 3-4).

Les mots bourdon (*posox*), sceptre (*žezl*), bâton (*palka*), fouet (*knut*), fouet de cuir (*nagajka*) sont utilisés dans plus d'une dizaine de phrases tout au long du récit. Ces formes déclinées de la branche et du bâton de Moïse accompagnent la progression des personnages lors de leur traversée mouvementée du récit. Certes, contrairement à ce qui est signifié dans *L'Exode*, dans *La Steppe*, l'eau des rivières ne se transforme pas en sang. Cependant, la présence de l'adjectif *rouge* de la première à la dernière page communique au texte une tonalité tragique. Les moucheron et les mouches n'apparaissent pas en nuées dans le ciel. Ces insectes sont néanmoins présents dans un certain nombre d'épisodes. Un roulier, Denis, s'amuse à torturer une mouche en la faisant dévorer par un grillon des champs (chap. 2). Les charretiers pêchent. Il est précisé que leurs dos sont

dévorés par les morsures d'insectes (chap. 5). Les chiens des bergers avec leurs têtes d'araignée et leurs dents acérées peuvent être confondus avec des bêtes sauvages. Les mouches et les taons propagent la « peste » au bétail (chap. 2). Le bouvier Vasja et des ouvriers qui travaillaient dans une usine d'allumettes souffrent d'une étrange maladie de peau. Leur mâchoire inférieure est déformée par des goîtres purulents (chap. 5). La voiture vient de s'engager dans la plaine immense quand retentissent les premières notes d'un orchestre constitué de sauterelles et autres cigales qui forment une nuée. Enfin de nombreux passages décrivent la tombée soudaine de la nuit. Nous n'avons pas trouvé d'allusions à la deuxième plaie, les grenouilles. La septième, la grêle, est peut-être évoquée par les grosses gouttes de la pluie d'orage au chapitre 7. L'ensemble de ces faits renvoie aux dix plaies infligées aux Égyptiens :

Dam : le sang ; *Tsefardea* : les grenouilles ; *Kinim* : les mouches et moucheron ; *Arov* : les bêtes sauvages ; *Dever* : la peste du bétail ; *Shekhin* : la maladie de la peau et les furoncles ; *Barad* : la grêle ; *Arbe* : les sauterelles ; *Xoshex* : les ténèbres ; *Makat Bexorot* : le meurtre des premiers nés. Cet événement est doublement signifié par la couleur rouge de la chemise de Egoruška et la mort des enfants du berger Pantelej dans un incendie. Selon le maître hassidique Elia Ben Zalman, dit le Gaon de Vilno, les initiales du nom de chacune des dix plaies étaient gravées sur le bâton de Moïse.

Dans la nouvelle *Le Violon de Rothschild* (1894), la thématique du bois est initiée dès la lecture du titre. En effet, un des personnages principaux, le fabricant de cercueil russe Jakov Ivanov, possède un violon. Dans le système poétique tchékhovien, les mots *violon* et *cercueil* se rapportent au même paradigme²⁵. L'intervalle créé par le caractère approximatif de la ressemblance des formes respectives des objets est un espace neutre où peuvent se conjindre les contraires. Ainsi ces deux « caisses en bois » se rapportent à la vie ou à la mort, au spirituel et à l'immatériel ou à la décomposition charnelle.

L'ensemble de la nouvelle se développe selon le principe des oppositions contrapunctiques. Contrairement à ce qui est signifié dans le titre, l'instrument de musique n'appartient pas au juif Rothschild mais au russe Jakov Ivanov. Le personnage juif est pauvre et un bien piètre musicien. L'association de valences oppo-

25. Dans le récit « Une aventure amoureuse avec une contrebasse » de Čexov, une jeune fille se cache toute nue dans un étui à contrebasse. Tout le monde croit qu'elle est morte.

sées préfigure la transformation ultérieure du marchand de cercueils qui apparaît sous les traits d'un Juif de « comédie ». Il est cupide et toutes ses pensées sont occupées par les pertes causées par la moindre des dépenses. Même la mort de son épouse le désole, car il va devoir dépenser de l'argent pour lui confectionner un cercueil. Par sa profession, Jakov est à la frontière de la vie et de la mort. Son existence quotidienne se déroule aussi en marge de la société. Par un ironique retournement des situations, il est l'unique musicien non juif dans un orchestre juif. Mais Jakov tombe malade, il se « judaïse » et finit par considérer Rothschild comme un « frère ». Cette fusion des destins de deux êtres proscrits se concrétise au niveau sonore par l'allitération des consonnes « c » (ts), « ž », « š » que l'on retrouve dans le mot « žid », « youpin ». L'importance accordée à ses lettres est renforcée par leur origine. Elles proviennent en effet de l'alphabet hébreu²⁶. Leur présence est comme celle de notes de musique qui communiqueraient au texte son unité mélodique et phonique à la fois.

La convergence des lignes juives et russes favorise un transfert des références bibliques. Au moment où Jakov note dans la colonne « débits » le prix du cercueil de sa femme, celle-ci fait un dernier effort et lui rappelle qu'ils ont eu un enfant. Soudain se dessine le paysage d'un pays quitté il y a très longtemps :

Tu te souviens, dit-elle en le regardant avec une lueur de joie dans les yeux. Tu te souviens, il y a cinquante ans, Dieu nous avait donné un enfant avec des cheveux tout blonds. À cette époque nous étions tout le temps au bord de la rivière, nous chantions des chansons... sous un saule pleureur. Elle eut un sourire amer et ajouta : cette petite fille est morte²⁷.

Les motifs du saule, des lamentations, de la rivière et de la musique connotent de façon évidente l'évocation de l'exil des Juifs à Babylone dans les *Psaumes* (136) :

Là-bas, au bord des fleuves de Babylone,
 Nous restions tous éplorés
 En pensant à Sion.
 Aux saules du voisinage
 Nous avons pendu nos cithares.
 Là, nos conquérants nous ont demandé des chansons,
 Et nos bourreaux des airs joyeux : « Chantez-nous quelque chant de Sion. »
 Comment chanter en chant du Seigneur
 En terre étrangère ?
 Si je t'oublie, Jérusalem [...]

26. L. Čerepnin, *Paleografija* [Paléographie], Moskva, Goslitizdat, 1956, p. 107 ; P. Blake, « New voices in Russian Writings », *Encounter*, 1963, p. 32-35.

27. A.P. Čechov, *Proizvedenija v 2-x tomach*, op. cit., p. 7.

Cette allusion qui affleure à la surface du texte est renforcée par le sujet même des histoires du *Violon de Rothschild* et d'un épisode du séjour à Babylone sous les règnes de Nabuchodonosor et de son fils supposé Balthasar. Selon le *Livre de Daniel* (V, 3-4) au cours d'un festin organisé par Balthasar, une main inconnue, celle de Dieu, traça les mots suivants sur un mur : MENE, TEQEL, PERES. Ces vocables annonçaient la fin de l'Empire babylonien. En effet, son temps était compté (MENE), son roi pesé pour sa valeur morale (TEQEL) et son pouvoir serait divisé (PERES). Ces trois mots définissent le sujet apparent de la nouvelle de Čexov. Toute sa vie, Jakov a fait des comptes et a pesé ou mesuré des corps. À la veille de sa mort, il offre au juif Rothschild son bien le plus précieux, son violon, et ses biens sont donc attribués à d'autres.

Une seconde description du paysage renvoie à la problématique du déboisement :

Et voilà le grand et vieux saule avec un large trou dans son tronc et un nid de corbeaux au sommet... Et soudain dans la mémoire de Jakov ressuscitèrent la petite fille aux cheveux blonds et le saule dont avait parlé Marfa. [...] Il s'assit et les souvenirs commencèrent à affluer. Sur la rive d'en face, où s'étendait aujourd'hui une prairie inondée par les crues de printemps, il y avait autrefois une profonde forêt de bouleaux, et là-bas plus loin cette petite colline chauve qui se dessine à l'horizon était recouverte de vieux pins²⁸.

Ce tableau est organisé selon un double principe d'oppositions binaires entre « hier » et « aujourd'hui », « ici » et « là-bas » qui est fortement connoté en russe par le pronom « *tot* » utilisé dans l'expression « *na tom svete* », littéralement « dans l'autre monde », autrement dit « dans l'au-delà ». La présence du saule évoque la tradition religieuse russe. En effet, à l'occasion de Pâque, les Russes orthodoxes vont à l'église avec des branches de saule en bourgeons qui symbolisent le retour à la vie du Christ. Dans la nouvelle de Čexov, il est précisé que Marfa meurt un vendredi et qu'elle est enterrée un dimanche. Il n'y a en russe qu'une petite différence orthographique entre « dimanche » (*voskresen'e*) et « résurrection » (*voskresenie*). Après l'enterrement, son mari Jakov prend conscience qu'il a raté sa vie. Son esprit s'éveille à la vie...

Ce dernier exemple montre les valeurs multiples de l'arbre tchékhovien. Il est à la fois un élément concret dans un décor réaliste et une référence symbolique. Ses racines plongent dans la littérature russe du XIX^e siècle et dans la création philosophico-poétique du *Siècle d'argent*. Mais surtout, son ombre

28. *Ibid.*, p. 8-9.

se découpe dans un paysage national multiple aux frontières indistinctes, russes et juives. Par la diversité de son feuillage et la richesse de ses fruits, cet arbre fut selon nous un exemplaire unique. Il profita du « micro-climat » qui se produisit à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, de l'Europe et de l'Asie. Par la suite, les conditions « climatiques » varièrent trop pour que cet arbre continue à grandir et à vivre...

Université de Caen