amU
Aix Marseille Université

NNT : 0000AIXM0000

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 16 janvier 2025 par

Nadezhda WASHINGTON

La réforme du dialogue théâtral de Maurice Maeterlinck et Anton Tchekhov : *le tragique quotidien* comme effet de langage

Discipline
Littérature générale et comparée

École doctorale
354 Langues, Lettres et Arts

Laboratoire/Partenaires de recherche
Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille (CIELAM)
Laboratoire de Psychologie clinique, de Psychopathologie et de Psychanalyse. Aix-Marseille Université (LPCPP)

Composition du jury

Elisabeth LEIJNSE Professeure, Université de Namur	Rapporteuse
Tatiana VICTOROFF Maîtresse de Conférences HDR, Université de Strasbourg	Rapporteuse
Pierre PIRET Professeur, Université catholique de Louvain	Président du jury
Francesca MANZARI Professeure, Aix-Marseille Université	Directrice de thèse
Nicolas GUÉRIN Professeur, Aix-Marseille Université	Co-directeur de thèse

Affidavit

Je soussignée, Nadezhda Washington, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Francesca Manzari et Nicolas Guérin dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Marseille, le 28 octobre 2024



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Liste de publications et/ou brevets et participation aux conférences

1) Liste des publications et/ou brevets réalisées dans le cadre du projet de thèse :

    1. (2020) « Speaking Being: from Heidegger to Lacan », *Philosophical anthropology*, 6 (1), pp. 41-57.

    2. (2022) « Femme étrange et étrangère dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck », *Lublin Studies in Modern Languages and Literature,* 46, 1, pp. 13-23. Disponible en ligne : http://dx.doi.org/10.17951/lsmll.2022.46.1.13-23

    3. (2022) « *L'Île de Sakhaline* de Tchekhov, le viatique du rire » in Patrick Mathieu (dir.), *Voyage et Scandale*, Paris, Classiques Garnier, pp. 257-270.

    4. (2022) « The Birth of Unconscious from the Spirit of Tragedy », *Philosophical anthropology*, 8 (1), pp. 46-61.

    5. (2024) « *Les Trois Sœurs* d'Elsa Triolet : traduire le silence », dans *Elsa Triolet, une écriture plurielle*, sous la dir. de Marianne Delranc Gaudric et Geneviève Chovrelat-Péchoux, dossier mis en ligne sur le site de l'Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon (ERITA), https://louisaragon-elsatriolet.fr/2024/09/04/de-la-russie-comme-dune-litterature-monde/, le 4 septembre 2024.

2) Participation aux conférences et écoles d'été au cours de la période de thèse :

    1. (2020) « Философия Деррида и современная театральная практика : деконструкция как возврат к тексту. Пример спектакля "Три сестры" » [« La philosophie de Derrida et la pratique théâtrale contemporaine: la déconstruction comme retour au texte. L'exemple du spectacle *Les Trois sœurs* »]. Intervention dans le cadre de la conférence *Les lectures tchekhoviennes* au musée littéraire Anton Tchekhov à Yalta, publiée dans Pernackaja O. O. (éd.), *Čehovskie čtenija v Jalte. Vyp. 25. Čehov i vremja. Dramaturgija i teatr*, Yalta, 2021, pp. 136-150.

    2. (2021) « Le sensible et le sensuel dans *L'Intelligence des fleurs* de Maurice Maeterlinck ». Intervention au Colloque international *Sensibilités végétales : par-delà art et nature* à l'université d'Artois.

    3. (2021) « Noël, rite de passage dans *L'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck », Intervention au Colloque *La Fabrique de Noël* à l'université Paris Nanterre, publiée dans Revue Silène, 2024, *La Fabrique de Noël : Histoire d'un hold-up littéraire ?*, pp. 39-48.

    4. (2021) « La trace de *L'Oiseau bleu* dans la vie et l'œuvre de Georgette Leblanc ». Intervention dans le cadre du Colloque international *Le cas Georgette Leblanc* à l'université Paris Nanterre. À paraître dans les actes du colloque.

5. (2022) « The problem of the split subject in the play “Uncle Vanya” by Anton Chekhov: Lacanian perspectives of reading the dramatic text ». Intervention dans le cadre du Symposium psychanalytique « Psychanalyse et Sciences humaines » à l’université MGIMO (Odintsovo, Russie), publiée dans Karpenko A. S., Lobza O. V. (éds.), *Sovremennye psihotehnologii v upravlenii, politike, biznese, obrazovanii: Materialy Vtoroj i Tret’ej Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, Moskva, Ijun’ 2021 – 2022 gg.: Sbornik statej / kol. Avtorov,* Moskva, Rusajns, 2023, pp. 200-208.
6. (2023) « “Names of the Father” in “Three Sisters” by Chekhov ». Intervention dans le cadre du Symposium psychanalytique « Identité du genre dans la théorie et la pratique psychanalytiques » à l’université MGIMO (Odintsovo, Russie), publiée dans Karpenko A. S., Stepnova L. A., Puškar’ (éds.), *Sovremennye psihotehnologii v upravlenii, politike, biznese, obrazovanii: Materialy Četvërtoj Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, Moskva, Ijun’ 2023 g.: Sbornik statej / kol. avtorov,* Moskva, Rusajns, 2024, pp. 236-245.

Résumé

Le dialogue théâtral du tournant du XXe siècle est marqué par un profond questionnement des fondements du drame. La présente étude propose une lecture interdisciplinaire, qui croise la théorie littéraire et la psychanalyse, en se concentrant sur les œuvres théâtrales de Maurice Maeterlinck et d'Anton Tchekhov, ayant pour objectif de révéler les enjeux du *tragique quotidien* dans un dialogue théâtral *décentré*.

Inspirée de la théorie lacanienne en dialogue avec la linguistique saussurienne et la philosophie heideggérienne, cette étude interroge la temporalité du quotidien au théâtre, qui se manifeste à la fois comme un temps comprimé de « tous les jours » et comme un temps déployé de la parole réitérée. Ce paradoxe sert de point de départ pour une analyse comparatiste des pièces *Le Bourgmestre de Stilmonde*, *Le Sel de la vie, Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck, ainsi que *Les Trois Sœurs* et *Oncle Vania* de Tchekhov, qui constituent le corpus principal de la recherche. L'analyse met en lumière le glissement de la métaphore paternelle en tant qu'élément de la chaîne signifiante de ces œuvres.

Orientée par la question de savoir quelles sont des prémisses culturelles de la transformation du dialogue théâtral, l'hypothèse centrale de l'étude affirme que *le tragique quotidien* émerge comme une réponse au problème de la crise du sujet dans un monde *dépaternalisé*, reflet des tourments de la deuxième moitié du XIXe siècle. Cette analyse nous conduit également à explorer l'altérité de la temporalité féminine au théâtre, en résonance avec le problème du sujet assujetti au langage. Cette approche interdisciplinaire permet de dégager des enjeux culturels qui sous-tendent la transformation du dialogue théâtral à cette époque, ouvrant ainsi une nouvelle perspective de rapprochement du théâtre de Maeterlinck et de Tchekhov.

Mots clés : dialogue théâtral, Tchekhov, Maeterlinck, psychanalyse lacanienne, temporalité, tragique quotidien

Abstract

The theatrical dialogue of the turn of the twentieth century is marked by a deep questioning of the foundations of the drama. Our study proposes an interdisciplinary reading, which crosses literary theory and psychoanalysis, focusing on the theatrical works of Maurice Maeterlinck and Anton Chekhov. The objective is to reveal the stakes of the tragic daily life in a *decentered* theatrical dialogue.

Inspired by Lacanian theory in dialogue with Saussurean linguistics and Heideggerian philosophy, the present study questions the temporality of Tragic Quotidian in the theatre, which manifests itself both as a compressed time of "every day" and as a deployed time of reiterated speech. This paradox serves as a starting point for a comparative analysis of Maeterlinck's plays “The Burgomaster of Stilmonde”, “The Salt of Life”, “Alladine and Palomides”, “Interior” and “The Blue Bird”, as well as Chekhov's “Three Sisters” and “Uncle Vania”, which constitute the main corpus of our research. The analysis highlights the elements of the signifying chain in these works, focusing on the shifting of the paternal metaphor.

Guided by the question of what the cultural premises of the transformation of theatrical dialogue are, the central hypothesis affirms that the Tragic Quotidian emerges as a response to the problem of the crisis of the subject in a *depaternalized* world, reflection of the torments of the second half of the nineteenth century. This analysis also leads us to explore the otherness of female temporality in the theatre, in resonance with the problem of the subject as subject to language. This interdisciplinary approach makes it possible to identify the cultural issues that underlie the transformation of theatrical dialogue at that time, thus opening a new perspective of bringing Maeterlinck and Chekhov's theatre closer together.

Keywords: theatrical dialogue, Chekhov, Maeterlinck, lacanian psychoanalysis, temporality, Tragic Quotidian

Remerciements

Mes remerciements sont adressés tout d'abord à mes directeurs de thèse, Francesca Manzari et Nicolas Guérin, sans lesquels ce travail n'aurait jamais eu lieu.

Je remercie chaleureusement :

Les organisateurs et les organisatrices des manifestations scientifiques, ainsi que les éditeurs et les éditrices des revues scientifiques, pour leur travail minutieux, dont les résultats ont largement influencé cette étude : Patrick Mathieu du CIELAM, Sophie Lucet de l'université Paris Diderot, Quentin Rioual et Ana Orozco de Paris Nanterre, Mathilde Régent de la Sorbonne Nouvelle, Geneviève Chovrelat-Péchoux et Marianne Delranc Gaudric de l'association ÉRITA, Elvira Spirova de l'Académie Russe des Sciences, Galina Pushkar de MGIMO, Olga Pernatskaya du musée littéraire la Maison Anton Tchekhov, Sandrine Marchand de l'université d'Artois, Anna Maziarczyk de Maria Curie-Sklodowska University ;

Les membres de la Société Psychanalytique Russe (cercle RPO de Moscou) : le président Alexander Kharitonov pour un dialogue toujours ouvert, Gennady Timtchenko, Ekaterina Burmistrova, Igor Jmourine, pour la possibilité de réfléchir ensemble lors des événements scientifiques et culturels ;

Evgueniy Konukhov, le conservateur du musée du Théâtre d'Art de Moscou ;

L'équipe du Fonds du livre rare de la Bibliothèque Rudomino de Moscou ;

Les relecteurs et relectrices des parties qui constituent cette étude, lors de la préparation à la publication des articles, ainsi que de la relecture finale : Francesca Manzari, Youssef Settaf, Quentin Rioual et Mathilde Régent, Marianne Delranc Gaudric et Geneviève Chovrelat-Péchoux, Pauline Olphe-Galliard ;

Austin Washington, pour son soutien inconditionnel et infini, malgré toutes les épreuves de ces années.

À la mémoire de Pavel Semionovitch Gurevich,
le Maître intemporel

Table des matières

Affidavit **3**

Liste de publications et/ou brevets et participation aux conférences **5**

Résumé **7**

Abstract **8**

Remerciements **9**

Table des matières **13**

Introduction **17**

Corpus *18*

Littérature et Psychanalyse *21*

Psychanalyse et traduction 24

Plan *26*

Quelques remarques typographiques *28*

Translittération du russe moderne utilisée par les slavistes 30

1. Tchekhov et Maeterlinck entre deux siècles **31**

1.1. Croisement des chemins littéraires *35*

1.2. Les biographies de Tchekhov : entre hagiographie et roman *36*

1.3. D'Antocha Tchekhonté à Anton Pavlovitch Tchekhov *39*

1.4. L'Île de Sakhaline, un exil volontaire *42*

1.4.1. Sakhaline réel et fictionnel 46

1.4.2. Sakhaline tragicomique 48

1.4.3. Orphée ou Pluton ? 52

1.5. Le temps des grandes pièces au Théâtre d'Art de Moscou *53*

1.6. « Ich sterbe » *55*

1.7. Maurice Maeterlinck, l'écrivain des deux siècles *57*

1.8. Un francophone de Flandres *59*

1.9. M. Mater, un avocat – poète *60*

1.10. Le premier théâtre de Maeterlinck *62*

1.10.1. Une célébrité inconnue 64

1.11. Époque Georgette Leblanc *65*
1.11.1. « Le Bayreuth français » 68

1.12. La Lumière de L'Oiseau bleu *70*
1.12.1. « *L'Oiseau bleu*, féerie de la pensée » 70
1.12.2. Soulerjitski pour et contre Réjane 71
1.12.3. La poésie de la Lumière 74
1.12.4. *Blue Bird Craze* 75

1.13. Le comte Maeterlinck, Prix Nobel *76*
1.13.1. Autour des deux guerres 77

1.14. Le Maeterlinck russe *78*

1.15. Maeterlinck lecteur de Tchekhov *82*
1.15.1. Le troisième personnage dans *Kachtanka* 82
1.15.2. Le quotidien tragique du docteur Kirilov 87
1.15.3. Une petite trilogie du quotidien 89

1.16. Lire le silence *91*

1.17. Les Trois Sœurs d'Elsa Triolet, traduire le silence *94*
1.17.1. *Les Trois Sœurs* avant la traduction d'Elsa Triolet 94
1.17.2. Le non-dit tchekhovien : transposer ou traduire ? 97
1.17.3. La traduction de l'arrière-texte comme l'arrière-texte de la traduction 99
1.17.4. *Чепуха* ou la voix de l'auteur 105

1.18. Tchekhov et Maeterlinck : le croisement de contextes dans l'arrière-texte *114*

2. *Le tragique quotidien* comme réforme théâtrale **117**

2.1. The New Drama *119*

2.2. La naissance de l'inconscient de l'esprit de la tragédie *127*
2.2.1. À l'épreuve de l'invisible 128
2.2.2. L'*inconscient* des symbolistes 130
2.2.3. Le rêve d'Éfime Pérékladine 131
2.2.4. *Alladine et Palomides*, le drame onirique 134
2.2.5. La nuit de Voïnitski 142
2.2.6. Théâtre et psychanalyse : « le contexte ibsénien » 144

2.3. Femme étrange et étrangère dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck *146*
2.3.1. Femme étrange, femme étrangère 147
2.3.2. La mémoire comme étrangisation et étrangement 150
2.3.3. Le désir féminin face à la crise du sujet 152
2.3.4. La mort, une étrangère étrange 155

2.4. L'inconscient dans le système esthétique de Maeterlinck *157*

2.5. Le sensible et le sensuel dans L'Intelligence des fleurs de Maeterlinck *161*
2.5.1. *L'Intelligence des fleurs*, un essai naturaliste et philosophique 162
2.5.2. Le sensible et le sensuel de l'intelligence 164
2.5.3. Le Génie Universel 167

2.6. L'âme du monde – мировая душа *170*

2.7. Critique de la Weltanschauung *175*

2.8. Le sujet de Lacan *180*

2.8.1. *Moi*, le personnage comique 183

2.8.2. Le retour à Descartes 185

2.9. Le sujet du tragique quotidien dans Oncle Vania de Tchekhov *191*

2.9.1. Scènes de la vie de campagne 191

2.9.2. *Moi* contre *moi-même* 196

2.9.3. La révolte contre le langage 197

2.9.4. L'exploit de Sisyphe 205

3. Le quotidien tragique **211**

3.1. Les définitions du quotidien *212*

3.2. Le quotidien comme objet philosophique *216*

3.2.1. L'inquiétante étrangeté des marionnettes 218

3.2.2. *L'Ève future* et le théâtre des androïdes 220

3.3. La temporalité du quotidien *222*

3.4. Le Bourgmestre de Stilmonde : la tragédie du temps présent *223*

4. Être parlant, sujet parlé **229**

4.1. L'analytique du Dasein face à la machine à parler *230*

4.2. L'horloge de Lacan *233*

4.3. La poésie, maison du monde *238*

4.4. Langue technique VS langue de tradition *241*

4.4.1. *Die Sprache spricht* 243

4.4.2. La langue maternelle 244

4.5. Le Saussure de Lacan *245*

4.6. Lalangue comme principe du dialogue *247*

5. La métaphore paternelle dans l'écriture théâtrale de Tchekhov et de Maeterlinck : lecture croisée 253

5.1. Le contexte de Sans Père de Tchekhov *253*

5.1.1. *Pères et Enfants* de Tourgueniev : « la cohérence du signifiant » 259

5.1.2. Platonov, un nihiliste idéal 261

5.2. Nietzsche dans la critique russe *264*

5.3. La jouissance entre l'anéantissement et l'interdiction *268*

5.3.1. Le personnage de Sélysette, la jouissance du mourir 268

5.3.2. La joie tragique de Koulyguine 270

5.4. Les motifs nietzschéens dans l'œuvre de Tchekhov *272*

5.5. Les Noms-du-Père pour le décentrement du dialogue *277*

5.5.1. La trinité des pères 277

5.5.2. Le « non » du père 279
5.5.3. Les trois pères dramatiques de Lacan 283

5.6. Le père mort des Trois Sœurs de Tchekhov *284*
5.6.1. En attente de la résurrection, ou « l'Orphée analyste » 284
5.6.2. Les noms du père : la neige, Moscou, le temps 292
5.6.3. Moscou, le royaume céleste 295
5.6.4. André Prozorov : la révolte du fils contre le désir du père mort 297
5.6.5. Verchinine et Koulyguine, les pères de Macha 299
5.6.6. « Treize à table » 304
5.6.7. Touzenbach, un père muet 306
5.6.8. La voix du père mort 308

5.7. Les enfants de Saturne *310*
5.7.1. Tchekhov : « On nous oubliera… » 310
5.7.2. Maeterlinck : « On a beau supplier… » 314
5.7.3. Le vide du père 315

5.8. Le père-vers-la-mort dans Le Sel de la vie de Maeterlinck *318*
5.8.1. Sauver le père 321
5.8.2. Le suicide du père 323

5.9. La castration comme effet du temps *328*

Conclusion : art liminal **331**

Bibliographie **337**

Les œuvres de Maurice Maeterlinck 337
Les œuvres et la correspondance d'Anton Tchekhov 338
Les études sur l'œuvre de Maeterlinck 339
Les études sur l'œuvre de Tchekhov 343
Les études comparatistes 345
Littérature et Psychanalyse 347
Histoire et théorie du théâtre 348
Les ouvrages philosophiques 351
Les ouvrages psychanalytiques 354
Les ouvrages linguistiques 357
Documents, œuvres littéraires, ouvrages généraux, essais 358

Introduction

Солнце!	Soleil !
Отец мой!	Mon père !
Сжалься хоть ты и не мучай!	Cesse de me tourmenter, aie pitié !
Это тобою пролитая кровь моя льется	Toi, qui verses mon sang, qui coule
дорогою дольней.	le long de la route laie.[1]

Vladimir Maïakovski, *Quelques mots sur moi-même*

« Travailler, travailler… », – cet appel que les personnages tchekhoviens lancent vers l'avenir, le verbe « работать » étant employé vingt-sept fois dans la pièce *Les Trois Sœurs* (1901), annonce l'avènement du quotidien dans le discours théâtral du XXe siècle, dont le précurseur principal et l'interprète original est Maurice Maeterlinck. Le travail dont rêvent les personnages des *Trois Sœurs*, ainsi que les lotissements pour les villégiateurs, comme les *datchas* russes, tant désirés par le nouveau propriétaire de *La Cerisaie* (1903), sont aujourd'hui même les symboles de la vie quotidienne, annoncés il y a plus d'un siècle par Anton Tchekhov.

Le théâtre du tournant du XXe siècle, à côté des recherches de l'expression de l'ineffable et de la représentation de l'invisible, fait une découverte paradoxale du quotidien, qui consiste à rendre présente une présence imperceptible. Dans la perspective de l'art du temps qu'est le théâtre, la possibilité de mettre en scène le quotidien révèle le problème principal qui oriente notre recherche : *le quotidien n'existe pas*. En tant que temps de l'action répétitive, le quotidien a toujours *déjà été*, c'est-à-dire qu'il procède par le redoublement pour échapper à la durée ; c'est un temps toujours présent que l'on a tendance à refouler hors l'espace de la parole, en le comprimant avec des expressions comme « tous les jours », « habituellement » ou « d'ordinaire ». L'automatisme impliqué par ces expressions, ainsi que l'étrangéisation qui permet de l'apercevoir, est au cœur de la réflexion des dramaturges de l'époque, représentée par Maurice Maeterlinck et Anton Tchekhov dans le cadre de notre étude.

L'intérêt à l'onirique, un autre trait marquant de l'art européen à la fin du XIXe siècle, inspire les dramaturges à explorer la temporalité quotidienne à travers une multitude de références à l'action régulière, révélant ainsi le caractère *condensé,* au sens freudien, du temps du quotidien. Cette perspective permet de réévaluer les transformations subies par le dialogue théâtral dans l'œuvre des deux dramaturges. Il est remarquable que certains chercheurs aillent jusqu'à employer la même expression idiomatique en français et en russe, en parlant des dialogues tchekhoviens et maeterlinckiens du point de vue d'une communication manquée : « le dialogue de sourds[2] » ou « диалог глухих[3] ». Cette

[1] Notre traduction.

[2] Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, A.-G. Nizet, 1970, p. 128.

[3] A. D. Stepanov, *Problemy kommunikacii u Čehova*, Moskva, Jaz. slav. kul'tury, 2005, p. 74.

expression, aussi ambiguë, même inexacte, qu'elle puisse paraître aujourd'hui, reflète une impasse de l'approche au dialogue en tant que communication directe. Comme le remarque Delphine Cantoni, Maeterlinck procède à une *subversion du personnage* en tant qu'être conscient, ce qui impose un nouveau langage dramatique : « Le personnage privé de conscience ne peut plus prétendre à la maîtrise du discours qui fondait le mode d'être des personnages raciniens. On ne peut pas attendre de lui le "discours de l'entendement"[4] ». Cette analyse, qui déplace l'optique critique du message vers la poétique, fait écho à celle d'Arnaud Rykner, qui, dans son analyse du silence maeterlinckien, parle du « dialogue pulvérisé[5] », en se référant aux vecteurs multiples de la parole théâtrale.

Dans la continuation de la recherche sur les principes non-communicatifs du dialogue théâtral, notre étude est consacrée aux enjeux du *dialogue décentré*, qui rend secondaires les notions du sens, du message et du destinataire, et explore d'autres principes d'enchaînement des répliques, tout en révélant la présence d'un tiers, ou l'existence d'un appel qui s'étend au-delà de la parole de l'interlocuteur. Même si le dialogue décentré n'est pas un phénomène *fin-de-siècle*, c'est autour de cette période-là que le théâtre met en évidence la présence et la demande de l'Autre, une instance toujours au-delà du personnage parlant, d'où la première question qui oriente notre recherche : comment se fait-il que ce soit autour de cette période que le discours théâtral procède activement au décentrement du dialogue ? Notre deuxième question, qui porte sur l'écriture dramatique de Maurice Maeterlinck et d'Anton Tchekhov, est de savoir comment les deux dramaturges intègrent-ils la temporalité quotidienne dans le dialogue théâtral. La maîtrise du temps présent, exigé par le drame moderne, inspire notre première hypothèse qui soutient les questions de départ : la pensée de la seconde moitié du XIXe siècle, qui met en question le pouvoir paternel, procède au refoulement du signifiant du *père* du discours de l'époque. Dans la présente étude, nous allons explorer la place du signifiant paternel et son influence sur la réforme du dialogue théâtral, effectuée par les écrivains du drame moderne, dont Anton Tchekhov et Maurice Maeterlinck sont les représentants extraordinaires.

Corpus

L'émergence du quotidien dans la dramaturgie remet en question les registres théâtraux, à commencer par le tragique, qui fera l'objet de notre recherche. Dans la présente étude, nous analyserons quelques textes issus de l'œuvre dramaturgique de Maurice Maeterlinck, l'auteur de la célèbre formule « le tragique quotidien », et d'Anton Tchekhov, qui a préfiguré les enjeux du discours du quotidien moderne et postmoderne. La perspective de la temporalité du quotidien, en dialogue avec le registre tragique, ouvre

[4] Delphine Cantoni, « La poétique du silence dans le premier théâtre » in Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 2-9 septembre 2000*, Bruxelles, Éditions Labor, 2002, p. 125.

[5] Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 295.

la possibilité de réexaminer l'héritage dramaturgique de Tchekhov, sans le limiter par ses quatre dernières pièces. Si, dans le théâtre de Tchekhov, la quotidienneté du tragique, ainsi que la tragédie du quotidien, se manifestent d'une manière saisissante dans les pièces *Les Trois Sœurs* (1901) et *Oncle Vania* (1897), et constituent le fond de *La Cerisaie* (1903) et de *La Mouette* (1896), il serait injustifié de réduire ses premières œuvres théâtrales à un statut de simple précurseur. C'est pourquoi, dans les parties qui suivent, nous aborderons *Sans Père* (*Platonov*), écrite en 1878, à côté des pièces comme *Les Trois Sœurs, Oncle Vania* ou *La Cerisaie*, afin de retracer l'enracinement du théâtre tchekhovien dans la philosophie de son époque, marquée par la crise du sujet et par la dépaternalisation du discours.

L'œuvre théâtrale de Maeterlinck est également difficile à aborder dans son intégralité, car les lignes de démarcations biographiques et stylistiques, généralement admises dans les études maeterlinckiennes au niveau international, divisent son théâtre au moins en deux périodes. Ainsi, Arnaud Rykner, dans *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence* (1996), parle des deux théâtres de Maeterlinck, mais, contrairement à l'opinion des chercheurs comme Adela Gerardino[6], Gaston Compère[7] ou Marcel Postic[8], selon lesquels le second théâtre débute avec *La Mort de Tintagiles* (1894), ou bien avec *Aglavaine et Sélysette* (1896), Rykner suggère une coupure entre *Aglavaine et Sélysette* et *Monna Vanna* (1902), à condition de mettre entre parenthèses les pièces de 1901, *Ariane et Barbe-Bleue* et *Sœur Béatrice*. Le chercheur français retrace une « évolution à rebours[9] », en fonction du poids du silence dans la dramaturgie : le second théâtre de Maeterlinck *parle*, avec *L'Oiseau bleu* (1908) comme culmination, où « tout finira par parler[10] ».

Si le premier théâtre de Maeterlinck représente une unité thématique – *le théâtre de la mort*, comme l'appelle Marie-Christine Autant-Mathieu[11], ou *la dramaturgie du seuil*[12] selon la formule d'Anne Ducrey, à tel point que les auteurs comme Maurice Lecat[13] ou Guy Doneux[14], critiquent le dramaturge belge pour le traitement répétitif des mêmes sujets, le second théâtre s'avère hétérogène et inclut les pièces aussi diverses que *L'Oiseau bleu, Berniquel* (1926) et *Monna Vanna*, ce qui démontre que la périodisation de l'œuvre de Maeterlinck reste une question ouverte. Par exemple, Marc Quaghebeur parle du

---

[6] Angela Gerardino, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, thèse pour le doctorat d'Université, Université de Paris, 1934.

[7] Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955.

[8] Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme, op. cit.*

[9] Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre, op. cit.*, p. 285.

[10] *Ibid.,* p. 284.

[11] Marie-Christine Autant-Mathieu, « Le théâtre de la mort de Maeterlinck et ses premières représentations en Russie (1904 – 1905) » in Rosina Neginsky, Marthe Segrestin et Luba Jurgenson (éds.), *Anxiety, Angst, Anguish in Fin de Siècle Art and Literature*, Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp. 277 – 290.

[12] Anne Ducrey, « Dramaturgie du seuil », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, vol. 41, 2012, p. 31-44.

[13] Maurice Lecat, *Le Maeterlinckianisme*, vol. 1, Bruxelles, Anc. Libr. Castaigne, 1937.

[14] Guy Doneux, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961.

« Dernier Maeterlinck[15] », l'auteur de *La Nuit des enfants* (1941), du *Jugement dernier* (1941), et de *La Princesse Isabelle* (1935). Dans son article récent, « Maeterlinck après *L'Oiseau bleu* »[16], Anastasiya Ilyina propose une typologie thématique des « dernières œuvres » de Maeterlinck : les pièces de la philosophie religieuse (« религиозно-философские »), (*Marie-Madeleine* [1913], *Juda de Kerioth* [1929], *Les Fiançailles* [1922] et *Le Jugement dernier*), les pièces historico-mystiques (*La Princesse Isabelle* et *Jeanne d'Arc* [1948]) et les pièces avec le motif dominant du temps comme instrument dans la structure de l'attente du malheur (*Abbé Sétubal* [1941]*, Le Malheur passe* [1925] et *La Puissance des Morts* [1926]). Même si cette typologie n'inclut pas toutes les pièces de la période d'« après *L'Oiseau bleu* », l'approche thématique de la chercheuse russe lui permet d'affiner la division existante, sans isoler le « second » du « premier » théâtre de Maeterlinck, comme dans le cas de la dernière pièce *Jeanne d'Arc,* qui reprend les motifs d'*Intérieur* (1894) et de *La Mort de Tintagiles*.

La typologie proposée par Ilyina répond au problème, soulevé par Rykner dans son ouvrage intitulé *Paroles perdues : La faillite du langage* (2000), dans lequel le chercheur français constate que le second théâtre « n'intéresse plus guère la critique contemporaine[17] ». Néanmoins, les études du second théâtre de Maeterlinck contiennent encore de véritables lacunes, comme son « théâtre de guerre » (1919), qui comprend les pièces *Le Bourgmestre de Stilmonde* et *Le Sel de la vie*, réunies par le thème de l'occupation allemande de la Belgique. Ces deux pièces, aussi exceptionnelles qu'exemplaires dans le théâtre de Maeterlinck, font rarement l'objet de l'attention des critiques. L'article de Paul Gorceix, « L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française : Maurice Maeterlinck[18] » mentionne les deux pièces sous l'angle de la transformation de l'image de la germanité dans l'œuvre de Maeterlinck dans le contexte de la guerre. Le chapitre « Le théâtre de guerre » de l'essai *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible* (2005) du même auteur aborde les textes dans la perspective de « l'antagonisme entre germanité et latinité[19] ». La préface d'Efim Etkind à l'édition russe du « théâtre de guerre » de Maeterlinck (1962) suit l'évolution de l'œuvre du dramaturge belge, de la « passivité » du théâtre pour marionnettes vers la « véritable tragédie », dont les contours ont été tracés dans *Monna Vanna*, mais qui ne se réalise pleinement que dans *Le Bourgmestre de Stilmonde* et *Le Sel de la vie*[20]. Etkind remarque qu'à la différence des personnages du premier théâtre de Maeterlinck, ceux du *Bourgmestre de Stilmonde* et du *Sel de la vie* sont *maîtres de leurs destins* et choisissent la mort au nom des autres[21], ce qui constitue leur grandeur.

---

[15] Marc Quaghebeur, « Le Dernier Maeterlinck » in *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 2-9 septembre 2000*, *op. cit.*, p. 266-284.

[16] Anastasiya Ilyina, « Maeterlinck After The Blue Bird », *Voprosy teatra* [*Les Questions du théâtre*], vol. 1-2, 2024, p. 230-249.

[17] Arnaud Rykner, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, p. 194.

[18] Paul Gorceix, « L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française : Maurice Maeterlinck (1862-1949) », *Revue de littérature comparée*, n o 299, Paris, Klincksieck, 2001, p. 397-409.

[19] *Id*., *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible : Essai*, Bruxelles, Le Cri, 2005, p. 467.

[20] Moris Meterlink, *P'esy*, trad. L. Bol'šincova et K. Nelidov, Moskva, Iskusstvo, 1962, p. 8.

[21] *Ibid*., p. 10. *Notre traduction*.

L'unité thématique et le contexte exceptionnel de la création de ces deux pièces les regroupent en un ensemble unique, distinct du reste de l'œuvre théâtrale de leur auteur. Néanmoins, ces pièces développent les innovations issues du premier théâtre, notamment concernant les rapports du personnage avec le *fatum.* Ces pièces démontrent que « le troisième personnage » dont parle Maeterlinck dans la Préface du *Théâtre* (1901), et qu'il met en place dans *La Princesse Maleine* (1889) ou *L'Intruse* (1890), ne se réduit pas à « un concept critique[22] », comme l'interprète Olivier Kachler dans son article traitant de la poétique du silence dans le premier théâtre du dramaturge belge. Dans le théâtre de guerre, c'est le temps qui constitue un « arrière-plan profond[23] » de l'action, assumant ainsi certaines fonctions du troisième personnage, c'est-à-dire de celui « qui continue d'y vivre après la mort du reste[24] ». Le rôle du temps dans les pièces de Maeterlinck ouvre la voie de réintégrer « le théâtre de guerre » dans l'ensemble de l'héritage théâtral maeterlinckien et de l'analyser en lien avec les pièces telles que *Alladine et Palomides, Intérieur, Aglavaine et Sélysette* et *L'Oiseau bleu*, mais aussi dans un contexte élargi, en dialogue avec l'œuvre théâtrale de Tchekhov. L'objectif de notre étude n'est pas de réévaluer les périodisations existantes de l'œuvre du dramaturge belge, mais plutôt de recadrer la notion de tragique quotidien et son attachement à une étape de l'œuvre de Maeterlinck.

Littérature et Psychanalyse

Dans sa préface au *Théâtre*, Maeterlinck décrit l'impression d'un certain surplus poétique, qualité rare de l'écriture théâtrale, qu'il trouve dans les pièces exceptionnelles, en prenant comme exemple *La Puissance des ténèbres* (1886) de Léon Tolstoï et *Les Revenants* (1881) d'Henrik Ibsen. Dans le cas d'Ibsen, il s'agit de la capacité de montrer comment « éclate dans un salon bourgeois, aveuglant, étouffant, affolant les personnages, l'un des plus terribles mystères des destinées humaines[25] ». Cette habilité à dévoiler l'angoisse, voire la terreur d'une image quotidienne, que Maeterlinck sans doute réussit à créer lui-même, est également une des caractéristiques importantes du théâtre de Tchekhov, pour ne prendre l'exemple que de la pièce *Oncle Vania*, dans laquelle l'infini de la tragédie s'entend dans les répliques les plus mondaines. Maeterlinck et Tchekhov, avec leurs contemporains, créent un type d'écriture théâtrale que nous appelons *l'écriture des profondeurs*, par analogie avec le courant de pensée du début du XXe siècle – *la psychologie des profondeurs* d'Eugen Bleuler et Sigmund Freud, qui explore les motifs inconscients du sujet. L'écriture de Tchekhov, comme celle de Maeterlinck, redéfinit les frontières textuelles et exige une élaboration de nouvelles approches à l'art théâtral. Dans cette profondeur réside le potentiel de l'œuvre de s'élever sur les idéologies, de s'adapter aux

[22] Olivier Kachler, « La communauté innommable du silence dans le premier théâtre de Maeterlinck » in *Écriture et silence au XXe siècle*, éds. Michèle Finck et Yves-Michel Ergal, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, (« Configurations littéraires »), p. 85-97.

[23] Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, I, Bruxelles, Edmond Deman, 1901, p. XVI.

[24] *Ibidem.*

[25] *Ibid*., p. XIV.

langues de traduction, de dépasser constamment l'horizon d'attente et de former un discours ouvert, ce qui explique le succès phénoménal des pièces d'Anton Tchekhov et de Maurice Maeterlinck, qui sont toujours jouées sur la scène théâtrale mondiale.

Dans notre étude, nous proposons une analyse des éléments de l'écriture des profondeurs à l'aide de la théorie psychanalytique, qui commence à se développer à la même période historique, ce qui ne fait pourtant pas de l'œuvre des dramaturges en question un reflet de l'esprit de leur époque. Comme le rappelle Nicolas Guérin, la position de Jacques Lacan, selon laquelle « les grands textes fondateurs de la culture, comme l'*Œdipe roi* de Sophocle ou l'*Hamlet* de Shakespeare, déterminent la subjectivité plus qu'ils ne la représentent[26] », ne réduit pas la littérature à la fonction illustrative. De la même façon, une lecture psychanalytique ne fait pas d'un texte littéraire un reflet de la pensée, mais l'ouvre aux échanges réciproques.

Ce que la psychanalyse apporte à la lecture du théâtre de Maeterlinck et de Tchekhov, c'est l'approche au tragique quotidien du point de vue discursif. Telle est la démarche de Ginette Michaux, exposée dans son ouvrage *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne* (2008), où la chercheuse belge analyse les enjeux de ce qu'elle appelle *le discours tragique*, le terme permettant de relever les mécanismes discursifs de la tragédie. Dans l'introduction à cet ouvrage, Pierre Piret remarque que « l'affinité qui unit la littérature et la psychanalyse – en particulier dans l'orientation freudo-lacanienne – tient fondamentalement à ce qu'elles reconnaissent toutes deux l'emprise du langage sur l'être humain, sur celui que Lacan nomme le "parlêtre"[27] ». Cette perspective ouvre une voie particulière de réévaluation du discours tragique dans le contexte du théâtre européen, y compris le théâtre russe, du tournant du XXe siècle, car l'emprise profonde y est prise en compte de façon à effectuer la révolte contre le langage, ce que nous montrerons dans notre étude, en prenant comme exemple la pièce *Oncle Vania* de Tchekhov.

Le discours du théâtre du tournant du XXe siècle, ce qui est particulièrement démonstratif dans le cas de Tchekhov, traite le problème de la crise du sujet, en transformant le dialogue. Par le même procédé, il annonce l'avènement d'un nouveau sujet, et la figure paradoxale du psychanalyste peut en servir de métaphore : c'est quelqu'un qui, dans le processus de cure par la parole, reste silencieux. La radicalité de ce geste redéfinit la place de la voix au théâtre, où la voix de l'auteur n'est plus transmise par la parole de l'acteur. La voix de l'auteur est aliénée par la structure de l'œuvre même, que les théoriciens du théâtre Jean-Loup Rivière et Marion Boudier[28] appellent « le théâtre clinique », dans lequel il n'y a « pas de dimension critique, pas de jugement[29] ». L'absence

---

[26] Nicolas Guérin, « Psychanalyse et littérature. Le problème des récits de cas en psychanalyse », *MaLiCE, le Magazine des Littératures et des Cultures à l'ère numérique*, n°16, 2022.

[27] Ginette Michaux, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2008, (« Psychanalyse et écriture »), p. 17.

[28] Marion Boudier, *La représentation du monde sans jugement : réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, thèse de doctorat, Université de Lyon, 2012.

[29] Jean-Loup Rivière, « Nécessité politique du théâtre », in Pascal Charvet, (éd.). *Enseigner le théâtre à l'École : Au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire*, Paris, Éduscol, 2005, p. 24.

de point de vue est l'effet d'un auteur aliéné des discours qu'il (re)crée, c'est pourquoi une des façons de transmettre la voix de l'auteur pour Tchekhov est le *silence*, et c'est la pratique théâtrale qui le révèle : par exemple, lorsque le metteur en scène Piotr Fomenko, dans son spectacle *Les Trois Sœurs* réalisé en 2004 à *L'Atelier de Piotr Fomenko* (Moscou), déhiérarchise le texte et fait prononcer les didascalies par les acteurs, le personnage de Tchekhov (l'homme au pince-nez) apparaît sur scène pour y rester silencieux pendant tout le spectacle.

L'effet aliéné de la voix de l'auteur dans le théâtre tchekhovien laisse également de l'espace pour l'ironie. Rien n'est pris trop au sérieux : si l'on ne se rattache pas au discours d'un personnage ou d'une œuvre, chaque réplique a une touche absurde dans un recadrement perpétuel. Ainsi, une autre manifestation de la voix refoulée de Tchekhov est le *rire* de l'auteur, ce qui affecte le problème du genre de ses pièces, toujours à la frontière entre le tragique et le comique.

Si dans l'écriture théâtrale de Tchekhov l'absence de hiérarchie est plus manifeste que dans celle de Maeterlinck, la voix de ce dernier n'impose pas non plus une vision quelconque à son lecteur–spectateur. Il y a dans son théâtre une multitude de vérités, plus profondes que les motifs des actions des personnages, et la beauté exceptionnelle de son expression rend chaque moindre mouvement intérieur, noble ou ignoble, digne d'être représenté.

Ainsi, le fondement du dialogue entre la littérature et la psychanalyse ne réside pas tant dans le domaine de la psychanalyse appliquée, même si cette approche avait inspiré au XXe siècle des élaborations assez fructueuses, comme celle du chercheur belge Marcel Rainkin, qui applique sa méthode « à une œuvre littéraire, en vue de déterminer un inconscient personnel, une personnalité inconsciente, celle de l'écrivain[30] ». Contrairement à une analyse appliquée, qui chercherait le sujet dans le processus de production littéraire, l'approche de Jacques Lacan oriente le regard analytique vers le discours qui rend cette production possible, ce qui crée un dialogue ouvert et réciproque entre ces deux champs de réflexion.

Une des perspectives pour notre lecture du théâtre de Tchekhov et de Maeterlinck s'ouvre avec la notion pluridisciplinaire d'*arrière-texte*, apparue au croisement des cultures et des langues russe et française. Cette notion est enracinée dans la poésie russe, particulièrement dans l'œuvre des futuristes Velimir Khlebnikov, Alexeï Kroutchonykh et Vasilisk Gnedov, qui développent le concept poético-théorique de « заумь » (*zaum'* – littéralement, *arrière-* ou *au-delà de- l'esprit*), désignant un langage poétique sans significations prédéterminées[31], capable d'atteindre le champ hors-conscience de la perception du lecteur. Le terme « затекст » ou « за-текст » (*zatekst* ou *za-tekst* – littéralement, *arrière-texte*) est courant dans les études littéraires, ainsi que dans la philosophie et la psycholinguistique russes, servant à désigner notamment le domaine de « l'inconscient » littéraire, y compris tel qu'il est élaboré dans l'œuvre des poètes

[30] Marcel Rainkin, *L'Inconscient à l'œuvre : Que peut la psychanalyse de la littérature ?,* Bruxelles, Palais des Académies, 1983, p. 3.

[31] Gerald Janecek, *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego CA, San Diego State University Press, 1996, p. 1.

futuristes. En France, la notion d'arrière-texte a été introduite dans le vocabulaire littéraire par l'écrivaine Elsa Triolet[32], traductrice éminente du théâtre de Tchekhov, dans son ouvrage *La Mise en mots* et par Louis Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, les deux textes parus en 1969 chez l'éditeur Skira dans la collection « Les Sentiers de la création ». *L'arrière-texte* de Triolet n'est pourtant pas une traduction du *za-tekst* russe, mais plutôt du *pod-tekst* (*sous-texte*) de Khlebnikov, vraisemblablement influencée par son terme *zaum'*, car l'écrivaine connaissait bien l'œuvre du mathématicien et poète futuriste, ayant même traduit quelques-uns de ses poèmes pour le recueil bilingue *La Poésie russe* (1965).

Comme le remarque Alain Trouvé, un des théoriciens contemporains de l'arrière-texte, le terme de Triolet décrit « un inconscient ou peut-être préconscient esthétique où se mêlent éléments verbalisés et visions mémorisées[33] », la notion invitant dès le début à un dialogue entre la littérature, la traduction et la psychanalyse. Dans son texte « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur » (2010), Trouvé explique que l'arrière-texte vise à révéler dans un texte « la connexion de toutes les données textuelles et extratextuelles qui s'y rencontrent[34] ». Les perspectives comparatistes et interdisciplinaires d'une telle approche ont déterminé notre intérêt à cette notion dans le contexte de notre étude. Un autre facteur important de ce choix est la qualité des traductions des pièces de théâtre de Tchekhov par Elsa Triolet, qui constitueront la majorité de nos citations françaises de Tchekhov, grâce à son approche pluridisciplinaire de la traduction, tenant compte des acquis de la littérature européenne, des moyens innovants des poètes avant-gardistes russes, et de la linguistique de Roman Jakobson, le tout réuni par une connaissance approfondie de la culture russe et française.

Psychanalyse et traduction

Le corpus bilingue de notre thèse pose de manière perpétuelle la question de la traduction, dans le cas du choix entre les traductions françaises des pièces de Tchekhov, de la réception de Maeterlinck en Russie, ou bien de la lecture des ouvrages critiques portant sur l'œuvre d'un auteur traduit. Chacun à sa manière, Maeterlinck et Tchekhov ont contribué au développement des méthodes de traduction : le non-dit des poèmes maeterlinckiens a engendré une nouvelle théorie de traduction poétique en Russie, dont nous parlerons dans le premier chapitre de notre thèse ; la langue parlée du théâtre de Tchekhov pose un problème à ses traducteurs français, qui ont parfois tendance à

[32] Ce paragraphe reprend un fragment de notre étude sur la traduction du théâtre de Tchekhov par Elsa Triolet, cf. Nadezhda Washington, « *Les Trois Sœurs* d'Elsa Triolet, traduire le silence », dans *Elsa Triolet, une écriture plurielle*, sous la dir. de Marianne Delranc Gaudric et Geneviève Chovrelat-Péchoux, dossier mis en ligne sur le site de l'Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon (ERITA), https://louisaragon- elsatriolet.fr/2024/09/04/de-la-russie-comme-dune-litterature-monde/, le 4 septembre 2024.

[33] Alain Trouvé, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, vol. 164 / 4, 2010, p. 495-509, p. 499.

[34] *Ibid*., p. 497.

atténuer les rugosités délibérées de l'écriture tchekhovienne, dont l'imperfection volontaire invite le traducteur à explorer les limites du français. L'exemple d'Elsa Triolet, qui prend le risque de rester fidèle à la lettre tchekhovienne, sera analysé dans le premier chapitre de notre étude.

Le dialogue lacanien avec la linguistique nous aide à résoudre le problème du choix des traductions. Si, dans les dictionnaires existants russo-français ou franco-russes, nous trouvons les traductions des mots et des expressions, il n'y en a pas de *signifiants* au sens lacanien, car le signifiant procède par d'autres enchaînements des répliques et effectue un glissement des significations. L'idée de la *chaîne signifiante* trace également de nouvelles directions pour la traduction, en révélant les affinités profondes entre les éléments du texte. Par exemple, le titre de la pièce *Вишневый сад,* qui signifie littéralement *Le jardin des cerises*, est traduit par *La Cerisaie* dans la plupart des versions françaises. Même si cette traduction sous-entend que la cerisaie est un jardin, c'est le signifiant *jardin* qui n'y est pas pris en compte. C'est pourquoi Georges et Ludmila Pitoëff choisissent de garder la structure de la phrase russe dans *Le Jardin des cerises*, pour leur traduction française parue en 1958. Pour la mise en scène de Jacques Copeau au Vieux-Colombier, Georges Pitoëff insiste : « il est impossible de dire "Cerisaie", il faut absolument conserver le mot "jardin"[35] ». Ainsi, l'acteur et le metteur en scène russo-français, qui jouera un grand rôle dans la propagation de cette pièce en France, essaie de garder le jeu de Tchekhov avec le signifiant *jardin*, un des supports principaux du registre tragique de la pièce. Le jardin de Gaev et Ranievskaïa, qui devient ensuite celui de Lopakhine, est « toute la Russie » de l'avenir de Pétia Trofimov ; ce jardin est également la métaphore du frère, car l'une des culminations tragiques de la pièce, et peut-être de tout le théâtre tchekhovien, se trouve à la fin de *La Cerisaie*, dans le dialogue entre Gaev et Ranievskaïa avant leur départ du domaine, au moment où le signifiant « сад » (*jardin)* se place à la place du sous-entendu « брат » (*frère)*, comme on peut l'entendre grâce à la rime cachée *brat – sad* [*sat*] :

Г а е в *(в отчаянии)*. Сестра моя, сестра моя...	GAEV, *avec désespoir*. – Ma sœur, ma sœur…
Л ю б о в ь А н д р е е в н а . О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!...[36]	LIOUBOV ANDRÉEVNA. – Ô mon cher, mon tendre, mon merveilleux jardin!... Ma vie, ma jeunesse, mon bonheur, adieu!... Adieu…[37]

[35] Lettre de Georges Pitoëff à Jacques Copeau du 29 août 1921, citée par Michel Bataillon in « Quand la France découvre Anton Tchekhov », *Silex*, vol. 16 / Anton Tchekhov 1860-1980, 1980, p. 56-69, p. 59.

[36] A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 13. P'esy. 1895-1904*, éd. A. I. Revjakin, Moskva, Nauka, 1978, p. 253. *Nous soulignons.*

[37] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, trad. Lily Denis, Madeleine Durand, Édouard Parayre, André Radiguet et Elsa Triolet, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1967, p. 559. *Traduction d'Elsa Triolet. Nous soulignons.*

Ce dialogue entre le frère et la sœur illustre parfaitement le jeu tchekhovien avec les oppositions binaires de la langue : le frère jette le signifiant *sœur* dans le silence, marqué par les points de suspension, en créant une attente de retour du signifiant *frère* par la sœur, mais qui est substitué par le signifiant *jardin*. Ainsi, le jardin devient à jamais le lieu de non-rencontre entre le frère et la sœur. Le signifiant refoulé *frère* se place ensuite sous « le son d'une corde qui se rompt[38] » et fait un rapprochement entre *La Cerisaie* et *Les Trois Sœurs*, car les deux pièces représentent le drame du frère. De ce point de vue, *La Cerisaie* est le drame de Gaev, qui ne trouve pas de place dans les discours du nouveau monde ; et le seul personnage pour lequel le titre de la pièce *Les Trois Sœurs* prend son plein sens, est André Prozorov, dont le statut de frère remplace celui de fils au cours de la pièce.

Un autre problème de traduction, soulevé par la lecture psychanalytique, est le fait qu'un groupe de mots peut former un seul signifiant, comme *le père mort*, le signifiant-clé de la pièce *Les Trois Sœurs* et un des signifiants importants de *La Cerisaie* et *La Mouette*. Les chaînes signifiantes formées par les métaphores du père mort exigent une traduction qui en tienne compte. C'est pourquoi, dans le chapitre où nous abordons le glissement de la métaphore paternelle, dans la plupart des cas nous ne pouvons pas utiliser les traductions existantes pour citer certains fragments du texte de Tchekhov, malgré leurs qualités littéraires.

Pour les citations de Tchekhov dans le reste de la thèse, nous avons eu un large choix parmi les traductions françaises du théâtre de Tchekhov (celles d'Elsa Triolet, de Genia Cannac et George Perros[39], d'Arthur Adamov[40], d'André Markowicz et Françoise Morvan[41], de Jean-Claude Carrière[42], de Nina Kehayan[43], d'Antoine Vitez[44] et de Vladimir Ant[45]), le critère étant à chaque fois la capacité de transmettre au plus près le jeu de signifiants original. Quant à nos propres traductions, que nous faisons dans les cas de nécessité exceptionnels, elles ont pour seul but de transmettre le jeu de signifiants tchekhovien, au risque de paraître trop littérales.

Plan

Le premier chapitre de la thèse, *Tchekhov et Maeterlinck entre deux siècles*, cerne le contexte historico-culturel de la création des pièces des deux grands dramaturges. Dans

---

[38] *Ibid*., p. 560.

[« звук лопнувшей струны », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 254.]

[39] Anton Tchekhov, *Théâtre complet, II : La Mouette, Oncle Vania, Les Trois Sœurs*, trad. Genia Cannac et Georges Perros, Paris, L'Arche, 1960.

[40] Anton Tchekhov, *La Mouette*, trad. Arthur Adamov, rév. Michel Cadot, Paris, Flammarion, 2006.

[41] *Les Trois Sœurs, Oncle Vania, La Cerisaie, Platonov*, publiées par les Éditions Actes Sud entre 1992 et 2014.

[42] Anton P. Tchekhov, *La Cerisaie*, trad. Jean-Claude Carrière, Paris, Flammarion, 1988.

[43] Anton Pavlovitch Tchekhov, *La Cerisaie*, trad. Nina Kehayan, Marseille, Éditions de l'Aube, 1993.

[44] Anton Tchekhov, *La Mouette*, trad. Antoine Vitez, Arles, Actes Sud, 1984.

[45] Anton Tchekhov, *La Mouette*, trad. Vladimir Ant, Paris, L'Arche, 2006.

les pages consacrées aux événements biographiques des deux écrivains, étant donné qu'il s'agit d'un sujet très élaboré par les historiens de la littérature et les biographes, le but de notre étude n'est pas de rédiger une biographie étoffée des personnalités illustres, mais de faire une étude sur le croisement de leurs chemins littéraires, focalisée sur le côté dramaturgique de leurs œuvres. Ainsi, les événements liés à la rédaction et à la création des pièces de théâtre sont prioritaires pour notre étude, qui accorde parfois moins d'attention aux autres aspects de l'œuvre de Tchekhov et de Maeterlinck.

En revanche, dans ce chapitre nous abordons les thèmes moins étudiés, par exemple le rôle des épouses des dramaturges dans la propagation de leurs œuvres théâtrales. Le sous-chapitre 1.12 est consacré à la contribution de Georgette Leblanc à la création du spectacle *L'Oiseau bleu* en Russie et en France. La recherche documentaire aux archives du Théâtre d'Art de Moscou nous a permis de découvrir les lettres et les télégrammes de Georgette Leblanc à Stanislavski, jamais publiées en français. Dans le sous-chapitre 1.11, nous présentons le texte de la lettre du juillet / août 1908, contenant la proposition de Leblanc et de mettre en scène *Intérieur* de Maeterlinck dans les locaux de l'abbaye St. Wandrille, avec Stanislavski et elle-même dans les rôles-titres. Quant à Olga Knipper-Tchekhova, même si notre étude compte moins de pages lui étant consacrées, ses commentaires jouent un rôle tout à fait important pour notre recherche, du point de vue du rapprochement des écritures des deux dramaturges dans le contexte de l'époque, car elle était l'une des meilleures comédiennes du Théâtre d'Art de Moscou, qui interprétait les rôles des personnages ibséniens, tchekhoviens et maeterlinckiens, et qui a laissé des souvenirs écrits avec des commentaires révélateurs.

Dans le sous-chapitre 1.14, nous analysons l'image du « Maeterlinck russe », phénomène qui s'est formé en Russie au sein du mouvement littéraire de « l'Âge d'argent », et l'image du « Tchekhov russe », c'est-à-dire d'un écrivain quelque peu exotique pour un lecteur européen, dont les retentissements ont affecté la critique théâtrale du XXe siècle. La question de la traduction qui se pose pour le rapprochement des textes dans un contexte commun, trouve un développement dans le sous-chapitre 1.17, portant sur la traduction de la pièce *Les Trois Sœurs* par Elsa Triolet.

Le chapitre 2, *Le tragique quotidien comme réforme théâtrale*, analyse la célèbre notion maeterlinckienne, formulée dans l'essai du même titre (*Le tragique quotidien*, 1896). Contemporains de Freud, Maeterlinck et Tchekhov accordent une place particulière à l'altérité dans leur écriture – un véritable trait de leur temps, qui se dévoile dans les thèmes du rêve, du féminin, du désir et dans l'exploration du soi. Dans ce chapitre, nous traçons le développement de la notion de l'inconscient dans la littérature de l'époque, afin de la distinguer du concept clinique. Cela nous permet d'établir la distinction principielle de l'approche de Tchekhov et de Maeterlinck aux problèmes de la pensée de leur temps, qui se dévoile dans leur attitude par rapport à l'idée d'une vision du monde, qui devient un projet pour Maeterlinck et subit un rejet par Tchekhov. Néanmoins, c'est le théâtre de Tchekhov qui se rapproche dans la plus grande mesure à la réalisation du tragique quotidien de Maeterlinck, car son théâtre démontre l'avènement du nouveau sujet, que nous abordons sous l'angle de la pensée lacanienne, en prenant comme exemple la pièce *Oncle Vania*.

Dans **le chapitre 3**, *Le quotidien tragique*, nous renversons la formule de Maeterlinck pour interroger les enjeux du quotidien dans le dialogue théâtral. L'analyse des définitions de cette notion met en lumière le problème de l'échappement du quotidien de la perception, et pose ainsi la question de la représentation du temps présent, qui oriente notre réflexion. Pour répondre à cette question, nous prenons comme exemple la pièce de Maeterlinck *Le Bourgmestre de Stilmonde*, dans laquelle le temps présent se manifeste comme une condition principale de la tragédie.

La philosophie de Martin Heidegger propose une élaboration ontologique au problème du quotidien, dans la perspective des rapports du *Dasein – être-le-là* ou l'être humain ouvert à l'Être – avec l'ensemble des étants, dont l'interaction se construit et s'ouvre en tant que monde dans sa « mondéité » (*Weltlichkeit*). Comme le précise Bruce Bégout dans son analyse du problème du quotidien en lien avec la pensée du philosophe allemand, « l'existence elle-même n'est que l'extériorisation mondaine de la vie, pour laquelle le vouloir-vivre n'est qu'un vouloir-vivre-dans-le-monde[46] ». Cette idée constitue le fondement du **chapitre 4**, *Être parlant, sujet parlé*, dans lequel nous explorons les affinités entre la pensée de Heidegger et celle de Lacan, notamment dans leur développement du problème de la *machine*, qui servira de fondement théorique de notre analyse des rapports de la parole du sujet au temps dans le chapitre suivant.

Le chapitre 5, *La métaphore paternelle dans l'écriture théâtrale de Tchekhov et de Maeterlinck : lecture croisée*, est consacré à une analyse détaillée du glissement de la métaphore paternelle dans la pièce *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, dominée par le signifiant du *père mort*, et de l'errance du signifiant paternel dans *Le Sel de la Vie* de Maeterlinck. Les deux pièces illustrent les changements discursifs du tournant du XXe siècle et représentent une réflexion profonde des deux dramaturges sur les fondements du discours et les conséquences de sa dépaternalisation. Le contexte nietzschéen du drame moderne y est également pris en compte dans ses retentissements littéraires, comme le roman de Tourguéniev *Pères et Enfants* (1862) ou la première pièce de Tchekhov*, Sans Père*. Dans ce chapitre final, nous abordons les relations textuelles entre le signifiant paternel et les enjeux du temps théâtral, ce qui nécessite une analyse du mythe de Saturne, que nous examinons dans le contexte de son retentissement dans l'ouvrage de Freud *Totem et tabou* (1913). Ainsi, nous tentons de démontrer dans notre étude que la castration symbolique est à la fois une menace paternelle et l'effet du temps, ce qui, au niveau du dialogue théâtral, ouvre la perspective du quotidien éminemment tragique, finement révélé par le théâtre de Tchekhov et de Maeterlinck.

Quelques remarques typographiques

Les citations provenant des textes russes, notamment les extraits des dialogues des pièces de Tchekhov, sont reproduites en écriture cyrillique. En fonction du volume de la citation, la traduction est soit intégrée dans le corps du texte, soit fournie en note de bas de page.

[46] Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Pluriel, 2018, p. 99.

Lorsque des mots ou des expressions en langue russe figurent dans le texte français de la thèse, ils sont translittérés selon la norme académique, faisant référence au *Manuel typographique du russiste* (1986) de Serge Aslanoff. Dans ce cas, les mots russes sont écrits en italiques. Les titres d'ouvrages en écriture cyrillique sont également en italiques.

Les références aux ouvrages en langue russe dans les notes de bas de page sont translittérés. La bibliographie à la fin de la thèse contient à la fois la translittération et la version russe, classés par ordre alphabétique français.

Certains noms propres russes sont transcrits conformément à l'usage français courant, par exemple : *Tourgueniev* dans le corps du texte, mais *Turgenev* dans les références bibliographiques en russe.

Les noms étrangers, qu'ils soient translittérés ou transcrits pour les publications russes initiales, gardent leur orthographe originale dans nos références. Exemple : *Carolina de Maegd-Soër* pour *Каролина де Магд-Соэп*.

Translittération du russe moderne utilisée par les slavistes[47]

а	*a*
б	*b*
в	*v*
г	*g*
д	*d*
е	*e*
ё	*ë*
ж	*ž*
з	*z*
и	*i*
й	*j*
к	*k*
л	*l*
м	*m*
н	*n*
о	*o*
п	*p*
р	*r*
с	*s*
т	*t*
у	*u*
ф	*f*
х	*x (kh, ch, h)*
ц	*c*
ч	*č*
ш	*š*
щ	*šč*
ъ	*"*
ы	*y*
ь	*'*
э	*ě (è)*
ю	*ju*
я	*ja*

[47] Serge Aslanoff, *Manuel typographique du russiste*, Paris, Institut d'études slaves, 1986, p. 38.

1. Tchekhov et Maeterlinck entre deux siècles

Les noms de Maurice Maeterlinck et d'Anton Tchekhov sont souvent évoqués dans le même contexte, parmi les dramaturges comme Strindberg, Ibsen, Hauptmann, Pirandello et d'autres réformateurs de la dramaturgie européenne au tournant du XXe siècle. Même si pour les deux écrivains la dramaturgie ne représente qu'une partie de l'œuvre, car Maeterlinck est également poète et essayiste original, tandis que Tchekhov est un maître reconnu de la prose, c'est à la dramaturgie qu'ils doivent leur reconnaissance mondiale et la révélation de leur génie.

Les liens entre les pièces de théâtre de Maeterlinck et celles de Tchekhov, parfois apparents, parfois subtils, sont constatés par de nombreux spectateurs et lecteurs. « C'est du Maeterlinck[1] » fut une des descriptions de *La Mouette* de Tchekhov, donnée par un des spectateurs lors de la première échouée au théâtre Alexandrinski à Saint-Pétersbourg en 1896. Même si la comparaison avec Maeterlinck y est employée plutôt comme une insulte, elle révèle d'un côté le jeu tchekhovien avec les textes de son collègue belge, et de l'autre, une nouvelle approche du dialogue théâtral des deux dramaturges.

Le critique littéraire russo-français Eugène Znosko-Borovsky est un des premiers à rapprocher les deux écritures dans son livre *Le théâtre russe du début du XXe siècle* (1924), en décrivant ainsi les personnages de Tchekhov : « certains d'entre eux semblent être des instruments de musique les plus délicats, retentissant avec leurs cordes chaque bruissement, chaque murmure. Réels, ils pourraient entrer dans le monde spirituel maeterlinckien sans y paraître étrangers[2] ». Éprouvé par le temps, un rapprochement des personnages de Tchekhov et de Maeterlinck trouva une place dans la critique dramatique. Ainsi, en 1993, en présentant sa lecture des *Trois sœurs* de Tchekhov, Georges Banu remarque que le refrain des trois sœurs « nous ne sommes pas d'ici[3] » est également le refrain du personnage de Mélisande de la pièce *Pelléas et Mélisande* (1893) de Maeterlinck. « Déplacées et dépossédées[4] », selon l'expression de Banu, ces personnages

[1] Selon les souvenirs de l'écrivaine Sofia Sazonova, citée par Donald Rayfield dans son livre *Anton Tchekhov, une vie*, trad. Agathe Peltereau-Villeneuve et Nadine Dubourvieux, Paris, Louison éditions, 2019, p. 347.

[2] « некоторые из них кажутся тончайшими музыкальными инструментами, отзывающимися своими струнами на каждый шорох, на каждый шепот. Они, реальные, могли бы войти в духовный метерлинковский мир и не показаться в нем чужими », E. A. Znosko-Borovskij, *Russkij teatr načala XX veka*, Praga, Plamja, 1925, p. 140-141. *Notre traduction*.

[3] Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1993, p. 139.

[4] *Ibid*., p. 140.

féminins *fin-de-siècle* se trouvent constamment dans un état transitoire et regardent le passé comme l'avenir.

Même si chacun de nos dramaturges avait connaissance de l'œuvre de l'autre, notre travail n'a pas pour but d'établir leurs influences réciproques. Sans doute, les textes des deux écrivains trouvent ce que Baudelaire a appelé d'« étonnants parallélismes », par rapport à ses propres échos avec l'œuvre d'Edgard Poe :

> Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? *Parce qu'il me ressemblait*. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES, pensées par moi, et écrites par lui, vingt ans auparavant.[5]

Les éléments du dialogisme, dans le sens bakhtinien, entre le théâtre de Tchekhov et celui de Maeterlinck font l'objet de notes de Vladimir Nabokov sur *La Mouette,* qui font partie du cycle de conférences sur la littérature russe, dans lesquelles l'écrivain russo-américain remarque le caractère « maeterlinckien » du monologue de l'âme universelle (Nina) du premier acte du drame de Tchekhov, en le décrivant ainsi : « une triade lyrique à la Maeterlinck, platitude mystique et clichés obscurs[6] ». Cette remarque de Nabokov accentue les traits tangibles du style maeterlinckien de la pièce de Treplev dans le texte de Tchekhov, comme les échos des répétitions, le rythme poétique de la prose, les images mystiques de la nature :

Н и н а . Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. *Пауза*. Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в	NINA. Hommes, lions, aigles et perdrix, cerfs aux long bois, oies, araignées, poissons silencieux habitant dans l'eau, étoiles de mer, et ceux que l'œil ne peut voir – en un mot toutes les vies, toutes les vies, toutes les vies, ayant accompli leur triste cycle se sont éteintes… Depuis des milliers de siècles la terre ne porte plus aucun être vivant, et cette pauvre lune en vain allume son fanal. Dans la prairie les grues ne poussent plus le cri de leur éveil, et l'on n'entend plus les hannetons dans les tilleuls. Le froid, le froid, le froid. Le vide, le vide, le vide. La peur, la peur, la peur. *(Un temps).* Les corps des êtres vivants se sont dissipés en cendres, et la matière éternelle les a convertis en pierres, en eau, en nuages, et toutes leurs âmes ne sont plus

[5] Charles Baudelaire, Lettre à Théophile Thoré in *Lettres : 1841-1866*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 362.

[6] Vladimir Nabokov, *Littératures II : Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, trad. Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Fayard, 1981, p. 381.

[« a lyrical speech in a Maeterlinck style, mystically commonplace, obscurely trite », Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, éd. Fredson Bowers, New York & London, Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1981, p. 284.]

воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь.[7]

qu'une. L'Âme commune universelle, c'est moi… moi… En moi l'âme d'Alexandre le Grand et de César et de Shakespeare et de Napoléon et de la moindre des sangsues. En moi les consciences des hommes se sont unies aux instincts des bêtes, et je me souviens de tout, tout, tout, et en moi-même à neuf je revis chaque vie.[8]

La remarque d'Arkadina – « C'est quelque chose de décadent[9] » (« Это что-то декадентское[10] ») – qui interrompt le monologue de Nina dans le rôle de l'âme universelle, renforce l'interprétation de Nabokov. Il ne s'agit pourtant pas des personnages décadents de Joris-Karl Huysmans ou de Benjamin Constant, réunis par « une mortelle fatigue de vivre[11] », selon la formule de Paul Bourget à qui l'on doit la propagation du terme de décadence, car elle se réfère plutôt aux personnages énigmatiques de Maeterlinck. Pour Tchekhov et ses contemporains russes, le terme « décadent » désignait un ensemble de courants littéraires de l'époque, y compris le symbolisme. Avec cette réplique du personnage d'Arkadina, Tchekhov souligne également la poétisation de la prose, un trait typique du théâtre de Maeterlinck. Si Nabokov trouve cette référence délibérément ironique, le chercheur russe contemporain Petr Dolzhenkov[12] insiste sur le fait que Tchekhov n'y critique pas « la décadence », mais au contraire, accueille la diversité du champ littéraire de l'époque. Le ton comique de cette scène fait partie de l'humour tchekhovien qui vise à montrer l'absurdité de la vie quotidienne, une certaine naïveté des premiers exercices théâtraux d'un jeune dramaturge, incarné par le personnage de Treplev, mais il n'est aucunement satirique par rapport au mouvement symboliste.

Une lettre de Tchekhov à son ami et éditeur Souvorine, datée du 2 novembre 1895, éclaircit le point de vue de Dolzhenkov : « Pourquoi donc n'essayez-vous pas de monter Maeterlinck dans votre théâtre? Si j'en avais été le directeur, en deux ans, j'en aurais fait un théâtre décadent ou du moins j'aurais essayé. Il aurait peut-être eu l'air bizarre, mais au moins il aurait eu de l'allure[13] ». La tentative de Tchekhov d'influencer le répertoire du

---

[7] A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 13. P'esy. 1895-1904 [Œuvres complètes en 30 volumes, Œuvres en 18 volumes, Vol. 13 : Théâtre 1895-1904]*, Moskva, Nauka, 1978, p. 13.

[8] Anton Tchekhov, *La Mouette*, trad. Antoine Vitez, Arles, Actes Sud, 1984, p. 46-47.

[9] *Id.*, *Théâtre complet, II : La Mouette, Oncle Vania, Les Trois Sœurs*, trad. Genia Cannac et Georges Perros, Paris, L'Arche, 1960, p. 18.

[10] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 13.

[11] Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Tome 1*, Paris, Librairie Plon, 1920, p. XXII.

[12] Petr Dolženkov, *Èvolucija dramaturgii Čehova*, Moskva, MAKS Press, 2014.

[13] Anton Tchekhov, *Vivre de mes rêves : Lettres d'une vie*, trad. Nadine Dubourvieux, Paris, Robert Laffont, 2016, p. 537.

[« Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка? Если бы я был директором Вашего театра, то я в два года сделал бы его декадентским, или старался бы сделать. Театр, быть может, казался бы странным, но все же он имел бы физиономию », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 6. Pis'ma, janvar' 1895 - maj 1897,* Moskva, Nauka, 1978, p. 89.]

théâtre de Souvorine[14] a réussi, car c'est ce théâtre qui présenta les pièces de Maeterlinck au public russe. Cette tentative met en évidence le contexte européen du théâtre russe de l'époque et en même temps la place que Tchekhov lui-même s'y accordait, car *Une Maison de poupée* (1879) d'Ibsen, *Intérieur* (1894) de Maeterlinck et *La Puissance des Ténèbres* (1886) de Tolstoï faisaient partie du répertoire de ce théâtre dans la même saison, de même que le projet de la mise en scène d'*Ivanov* (1887) de Tchekhov.

Un tel rapprochement des écritures met également en évidence la contribution importante des deux dramaturges à la nouvelle approche du tragique, qui ne s'oppose pas à la vie ordinaire. À la place du *fatum* comme force extérieure, ils visent à montrer l'existence humaine, tragique dans son essence, car, consciente d'elle-même, elle rencontre la mort par le fait même de cette prise de conscience. « Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement[15] », explique Maeterlinck les principes de sa dramaturgie dans la préface au *Théâtre*. Cette conscience quotidienne de la mort est également caractéristique du théâtre de Tchekhov, dont les personnages se projettent dans un avenir lointain, ayant comme seule certitude le fait qu'ils n'y participeront pas. La réplique d'Olga de la scène finale des *Trois Sœurs* en est un exemple saisissant : « Le temps passera et nous partirons pour toujours, on nous oubliera…[16] ».

La notion du *tragique quotidien*, introduite dans le vocabulaire théâtral par Maurice Maeterlinck, décrit un tragique « bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures[17] ». Comme son collègue belge, Anton Tchekhov insiste sur une réforme théâtrale qui recadrerait le tragique : pour le dramaturge russe, le théâtre moderne devrait renoncer à la « théâtralité » exagérée, en faisant voir la profondeur tragique qui se révèle dans une action ordinaire. Par exemple, selon les souvenirs de l'écrivain Ilia Gourliand, Tchekhov expliquait une présence abondante des scènes de repas dans ses pièces par son aspiration à rapprocher le théâtre et la vie, en disant que le véritable drame se passe quand « les gens dînent, ne font que dîner et, pendant ce temps, s'édifie leur bonheur ou se défait leur existence toute entière[18] ».

La question de la possibilité de rapprochement de l'œuvre théâtrale de Maeterlinck et de Tchekhov par le biais du tragique quotidien fut déjà posée dans le domaine des études

---

[14] Ce théâtre, fondé en 1895 par A. Souvorine, P. Gneditch et P. Lenski pour la compagnie du Cercle littéraire et artistique, dans les locaux du théâtre Apraksine, est connu jusqu'en 1917 sous les noms de Théâtre Souvorine, Théâtre de la Société Littéraire et Artistique, et Théâtre Maly.

[15] Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, I, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1939, p. x.

[16] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, trad. Lily Denis, Madeleine Durand, Édouard Parayre, André Radiguet et Elsa Triolet, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1967, p. 491.

[« Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут », A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 187.]

[17] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, préf. de Marc Rombaut, lecture d'Alberte Spinette, Bruxelles, Labor, 1986, p. 101.

[18] Cité par Roger Grenier dans son ouvrage *Regardez la neige qui tombe : Impressions de Tchékhov*, Paris, Gallimard, 1992, p. 159.

[« Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни », Ars. G., « Iz vospominanij ob Čehove », Teatr i iskusstvo, 1904, № 28, p. 521.]

théâtrales. Ainsi, selon Natalia Maroussiak, dans son texte faisant partie de l'ouvrage *Maurice Maeterlinck dans la Russie de l'Âge d'argent* (2001), les principes réalistes des drames de Tchekhov n'offrent pas de fondement suffisant pour traiter ses pièces comme celles du tragique quotidien. La chercheuse russe insiste sur le fait que, paradoxalement, l'attention que portent les deux dramaturges au courant tranquille de la vie humaine, et non pas à ses manifestations extraordinaires, ne fait que séparer l'approche de Tchekhov de celle de Maeterlinck, vu les différences fondamentales dans leur méthode de représentation du quotidien.[19] Néanmoins, une lecture orientée par la théorie psychanalytique nous permet de faire un tel rapprochement, notamment dans la perspective des changements que subit la structure du dialogue théâtral au tournant du XXe siècle, en lien avec la transformation du registre tragique.

Pour aborder le théâtre de Tchekhov et de Maeterlinck sous l'angle du *tragique quotidien*, il nous sera nécessaire de cerner d'abord le contexte de la création de leurs pièces théâtrales. La première partie, orientée par la question de savoir quels éléments de l'écriture théâtrale permettent de rapprocher l'œuvre des deux dramaturges par le biais du tragique quotidien, abordera progressivement le croisement de l'œuvre des deux écrivains du point de vue de leurs destins littéraires et du contexte philosophique du théâtre de l'époque, avec l'intention de sortir du cadre du « Maeterlinck russe » et du « Tchekhov français ».

1.1. Croisement des chemins littéraires

L'étude des ouvrages et des documents biographiques concernant la vie d'Anton Tchekhov (1860 – 1904) et de Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) révèle un fait étonnant : les deux dramaturges ne se sont jamais rencontrés, malgré le nombre de villes, théâtres, textes et événements qu'ils partageaient, et de connaissances qu'ils avaient un commun, par exemple la collaboration avec Stanislavski et Meyerhold, ainsi que les réussites théâtrales à Moscou et à Paris. Les traces de Maeterlinck en Russie sont apparentes : l'œuvre du dramaturge belge constitue une partie importante de la vie théâtrale russe depuis plus d'un siècle. Le célèbre spectacle *L'Oiseau bleu,* créé par le Théâtre d'Art de Moscou et apprécié par plusieurs générations moscovites, est aujourd'hui le seul spectacle de Stanislavski toujours au répertoire. Les traces de Tchekhov en Belgique et en France sont, elles aussi, notables, incluant un nombre important de traductions publiées et des centaines de spectacles.

Tchekhov et Maeterlinck se lisaient mutuellement, ce qui est confirmé par les recherches documentaires, notamment par celle de Carolina de Maegd-Soëp, slaviste de Gand, qui a contribué à la parution de la série *Tchekhov et la littérature mondiale* (*Чехов и мировая литература*, 1997 – 2005) avec les études sur les remarques de Maeterlinck sur Tchekhov et sur la place de Tchekhov en Belgique. Quant aux lectures qu'ils partageaient, c'est l'écriture même de Maeterlinck et de Tchekhov, plus que tout autre

[19] *Moris Meterlink v Rossii Serebrjanogo veka*, éd. M. V. Lindstrem, Moskva, Rudomino, 2001, p. 17.

document, qui contient les traces de leurs inspirations communes, comme Marc Aurèle, Shakespeare, Ibsen, Schopenhauer, Tolstoï, Nietzsche et d'autres écrivains et penseurs.

1.2. Les biographies de Tchekhov : entre hagiographie et roman

Le parcours extraordinaire d'Anton Tchekhov fait l'objet d'un grand nombre d'ouvrages biographiques, parmi lesquels l'étude de Donald Rayfield, *Anton Tchekhov, une vie*[20] (publiée en anglais en 1997[21]), devenue une biographie de référence de l'écrivain russe, sert d'appui principal à cette sous-partie de notre étude. Néanmoins, d'autres ouvrages biographiques consacrés à Tchekhov méritent une attention particulière, car ils ouvrent des perspectives diverses sur l'œuvre de l'écrivain.

Un des premiers biographes d'Anton Tchekhov est son frère Mikhaïl, qui dans son livre *Вокруг Чехова: встречи и впечатления*[22] (*Autour de Tchekhov : rencontres et impressions)*, rédigé en 1929 et publié en 1933, crée un portrait d'Anton Tchekhov dans un cercle de connaissances, parmi lesquelles on trouve quelques noms illustres de la culture russe de l'époque. Un autre contemporain, le critique littéraire Alexandre Izmaïlov, s'est donné pour objectif de rédiger une biographie rigoureuse et documentée, mais, comme il l'admet lui-même dans son ouvrage *Tchekhov 1860 – 1904 : Une esquisse biographique* (1916)[23], il était difficile de ne pas céder à une tentative d'idéalisation de l'image d'une grande personnalité. L'impartialité intentionnelle d'Izmaïlov fait de son ouvrage celui de référence à d'autres biographies de Tchekhov.

La collection russe des livres biographiques *Vie de personnes remarquables* (« Жизнь замечательных людей ») publiée depuis 1890, a consacré quatre volumes à Anton Tchekhov, dont les ouvrages de Youri Sobolev (1934)[24], Vladimir Yermilov (1946)[25], Georgi Berdnikov (1974)[26], Mikhail Gromov (1993)[27] et Alevtina Kuzicheva (2010) représentent des études minutieuses de la vie de l'écrivain. En contraste avec les ouvrages parus dans la série *Vie des personnes remarquables*, le livre d'Alexandre Tchoudakov *Anton Pavlovitch Tchekhov* (1987)[28], tout en correspondant aux exigences des études biographiques, est adapté au grand public, ce qui explique à la fois son actualité et sa réédition récente en 2014.

---

[20] Donald Rayfield, *Anton Tchekhov, une vie*, trad. Agathe Peltereau-Villeneuve et Nadine Dubourvieux, Paris, Louison éditions, 2019.

[21] Donald Rayfield, *Anton Chekhov: A Life*, New York City, Harper Collins, 1997.

[22] Mihail Čehov, *Vokrug Čehova: vstreči i vpečatlenija*, Moskva - Leningrad, Academia, 1933.

[23] A. Izmajlov, *Čehov : 1860 - 1904 : biografičeskij nabrosok*, Moskva, Tipografija t-va I. D. Sytina, 1916.

[24] Jur. Sobolev, *Čehov*, Moskva, Žurnal'no-gazetnoe ob''edinenie, 1934.

[25] V. Ermilov, *Čehov*, Moskva, Molodaja gvardija, 1946.

[26] G. P. Berdnikov, *Čehov*, Moskva, Molodaja gvardija, 1974.

[27] M. P. Gromov, *Čehov*, Moskva, Molodaja gvardija, 1993.

[28] A. P. Čudakov, *Anton Pavlovič Čehov*, Moskva, Prosveščenie, 1987.

Parmi les ouvrages biographiques en langue française, ceux de Pierre Brisson[29] (*Tchékhov et sa vie*, 1955) et d'Elsa Triolet (*L'Histoire d'Anton Tchekhov - sa vie, son œuvre*, 1954) sont à la fois concis quant aux repères factuels sélectionnés, et remplis de détails précis. Elsa Triolet distingue « l'homme » de « l'écrivain » Tchekhov et résume le problème potentiel de son ouvrage, provenant du genre biographique même : « Toute biographie, dès qu'elle sort du strict domaine des faits matériels, est nécessairement romancée[30] », remarque l'écrivaine. Les ouvrages d'Irène Némirovsky[31] (*La Vie de Tchekhov,* 1946) et d'Henri Troyat[32] (*Tchekhov,* 1984), sont parmi ceux qui dialoguent avec le genre du roman. Dans l'ouvrage de Virgile Tanase, intitulé *Tchekhov* (2008)[33], le dramaturge devient lui-même un des personnages du livre. Les auteurs comme Sophie Laffitte (*Tchékhov, par lui-même*, 1955)[34], Quentin Ritzen[35] (*Anton Tchekhov*, 1961) et Aimée Alexandre (*À la recherche de Tchekhov : essai de biographie intérieure*, 1971)[36] font une tentative d'établir un dialogue entre les textes de l'écrivain russe et les événements qu'il a vécus. Le texte de Ritzen, publié en 1961 dans la série « Classiques du XXe siècle » aux Éditions Universitaires, en est un exemple notable, car ce n'est pas une biographie classique d'un écrivain : Tchekhov-médecin n'y cède pas la place à l'homme de lettres, comme il est le cas dans la plupart de ses biographies.

Compte tenu d'une multitude d'approches sur la vie de Tchekhov dans le contexte de son œuvre, il est également important d'étudier comment l'écrivain lui-même raconte sa biographie. Dans sa correspondance avec les éditeurs, le dramaturge a laissé deux passages représentatifs. Le premier fait partie de la lettre à Vladimir Tikhonov du 22 février 1892 :

> Vous avez besoin de ma biographie? La voici. Né à Taganrog en 1860. Achève en 1879 mes études au lycée de Taganrog. En 1884, celles de médecine à la faculté de Moscou. Reçois en 1888 le prix Pouchkine. Effectue en 1890 un voyage à Sakhaline via la Sibérie et retour par la mer. En 1891, tournée en Europe où je bois un vin magnifique et mange des huîtres. En 1892, bamboche dans une fête en compagnie de V.A. Tikhonov. Ai commencé à écrire en 1879 dans la *Libellule*. Liste de mes recueils : *Récits bigarrés, Au crépuscule, Récits, Des gens maussades* et une nouvelle, *Le Duel*. Ai également écrit quelques pièces, mais avec modération. Suis traduit dans toutes les langues, hormis les langues étrangères. Les Allemands, en fait, m'ont traduit depuis longtemps. Les Tchèques et les Serbes m'apprécient également. Et les Français ne sont pas contre la réciprocité. Ai percé les mystères de l'amour à treize ans. Suis en excellents termes avec mes camarades médecins aussi bien qu'hommes de lettres. Célibataire. Aimerais toucher une pension. Pratique la médecine au point même de faire quelquefois, l'été, des

[29] Pierre Brisson, *Tchékhov et sa vie*, Paris, A. Sauret, 1955.

[30] Elsa Triolet, *L'histoire d'Anton Tchekhov, sa vie – son œuvre*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1954, p. 7 – 8.

[31] Irène Némirovsky, *La vie de Tchekhov*, Paris, Albin Michel, 1946.

[32] Henri Troyat, *Tchekhov*, Paris, Flammarion, 1984.

[33] Virgil Tanase, *Tchekhov*, Paris, Gallimard, 2008, (« Folio biographies »).

[34] Sophie Laffitte, *Tchékhov par lui-même*, Paris, Seuil, 1955, (« Écrivains de toujours », 30).

[35] Quentin Ritzen, *Anton Tchekhov*, Éditions universitaires, 1961, (« Classiques du XX siècle », 41).

[36] Aimée Alexandre, *À la recherche de Tchekhov - essai de biographie intérieure*, Paris, Buchet Chastel, 1971.

autopsies médico-légales, ce qui ne m'était pas arrivé depuis deux ou trois ans. Mon écrivain préféré : Tolstoï. Mon médecin préféré : Zakharine.[37]

Dans ce paragraphe, écrit avec beaucoup d'humour et avec une concision propre à la prose courte, Tchekhov énumère les événements typiquement biographiques avec un regard extérieur. Presque une décennie avant la publication des *Trois sœurs,* la dramaturgie y est mentionnée comme « un petit péché sur le terrain dramatique », qui comprend entre autres *Безотцовщина (Sans père, 1878), Иванов (Ivanov, 1887), На большой дороге (Sur la grande route, 1884), О вреде табака (Les Méfaits du tabac, 1886), Лебединая песня (Le chant du cygne, 1887), Медведь (L'Ours, 1888), Предложение (Une demande en mariage, 1889), Татьяна Репина (Tatiana Repina, 1889), Леший (Le génie des forêts, 1889), Трагик поневоле (Le tragédien malgré lui, 1889), Свадьба (La noce, 1889), Юбилей (Le Jubilé, 1891),* c'est-à-dire, le premier théâtre de Tchekhov, composé principalement des pièces courtes, écrites avant les « grandes pièces[38] » – comme les appelle Serge Rolet – *La Mouette, Les Trois sœurs, Oncle Vania* et *La Cerisaie*. L'ironie tchekhovienne dans ce commentaire autobiographique concerne aussi les rapports entre l'événement et la fiction, la vie et le texte.

Un autre regard de l'écrivain sur sa vie, avec un grand degré d'introspective, se manifeste dans une lettre à Souvorine du 7 janvier 1889, où Tchekhov décrit un nouveau « sentiment de la liberté personnelle » :

> Ce que la nature fournissait gratis aux écrivains de la noblesse, les roturiers, eux, l'achètent au prix de leur jeunesse. Écrivez donc l'histoire d'un jeune homme, fils de serf, ex-boutiquier, chantre, collégien et étudiant, élevé dans le respect du rang, les baisemains aux popes, le culte des idées des autres, un jeune homme qui remerciait pour chaque morceau de pain, fouetté nombre de fois, qui allait à ses cours mal chaussé, se battait, faisait souffrir les animaux, aimait déjeuner chez de riches parents, faisait l'hypocrite avec Dieu et les hommes sans aucune nécessité, juste par conscience de n'être rien –, écrivez comment ce jeune homme extirpe de

---

[37] Anton Tchekhov, *Vivre de mes rêves : Lettres d'une vie*, *op. cit.,* p. 384.

[« Вам нужна моя биография? Вот она. Родился я в Таганроге в 1860 г. В 1879 г. кончил курс в Таганрогской гимназии. В 1884 г. кончил курс в Московском университете по медицинскому факультету. В 1888 г. получил Пушкинскую премию. В 1890 г. совершил путешествие на Сахалин через Сибирь и обратно морем. В 1891 г. совершил турне по Европе, где пил прекрасное вино и ел устриц. В 1892 г. гулял на именинах с В. А. Тихоновым. Писать начал в 1879 г. в «Стрекозе». Сборники мои суть: «Пестрые рассказы», «В сумерках», «Рассказы», «Хмурые люди» и повесть «Дуэль». Грешил и по драматической части, хотя и умеренно. Переведен на все языки, за исключением иностранных. Впрочем, давно уже переведен немцами. Чехи и сербы также одобряют. И французы не чужды взаимности. Тайны любви постиг я, будучи 13 лет. С товарищами, как врачами, так равно и литераторами, пребываю в отличнейших отношениях. Холост. Желал бы получать пенсию. Медициной занимаюсь и даже настолько, что, случается, летом произвожу судебно-медицинские вскрытия, коих не совершал уже года 2—3. Из писателей предпочитаю Толстого, а из врачей — Захарьина. », А. Р. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 4. Pis'ma, janvar' 1890 - fevral' 1892*, Moskva, Nauka, 1974, p. 362.]

[38] Serge Rolet, « Le Théâtre de Tchekhov », *Coulisses. Revue de théâtre*, Presses universitaires de Franche-Comté, mai 1996, p. 14-21.

lui goutte à goutte l'esclave et comment, se réveillant un beau matin, il sent couler dans ses veines non plus un sang d'esclave, mais un vrai sang d'homme…[39]

Les études biographiques, qui orienteront cette sous-partie, tiennent compte de ces deux perspectives également importantes pour une réflexion sur le chemin littéraire de Tchekhov.

1.3. D'Antocha Tchekhonté à Anton Pavlovitch Tchekhov

Petit fils d'un *moujik*, Anton Tchekhov est né le 17 (26) janvier 1860, un an avant l'abolition du servage en Russie. Sa ville natale, Taganrog, située au bord de la mer d'Azov, avait une population mixte d'une vingtaine de mille habitants, dont la classe aisée fut composée par quelques familles d'origine grecque. Le parrain d'Anton Tchekhov, Spiridon Titov, et sa marraine, Elizaveta Sofianopulo, faisaient partie de la communauté grecque de la ville.[40] Le futur écrivain commence ses études dans une école grecque avant de passer à l'école russe. Son père, Pavel Egorovitch Tchekhov, « un fou de Dieu[41] », comme l'appelle Roger Grenier, bien qu'il gardât toute sa vie l'attitude patriarcale, confiait beaucoup de tâches d'affaires à ses fils. Les enfants travaillaient à la boutique de la famille, où ils vendaient « thé, sucre, café et autres produits coloniaux[42] », conformément à la plaque accrochée au-dessus de l'entrée du magasin, mais la clientèle y venait le plus souvent pour acheter et consommer de l'alcool.

La participation aux activités religieuses prenait beaucoup de place dans la vie de cette famille, comme le chant dans le chœur de l'église grecque, dirigé par le pieux Pavel Egorovitch qui y a instauré une forte discipline. La correspondance de Tchekhov avec le dramaturge Ivan Leontiev (connu sous le nom de plume Ivan Chtcheglov) contient un aveu impressionnant quant à ses souvenirs d'une enfance religieuse :

---

[39] Anton Tchekhov, *Vivre de mes rêves : Lettres d'une vie*, *op. cit.*, p. 199-200.

[« Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая... », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 3. Pis'ma, Oktiabr' 1888 – dekabr' 1889*, Moskva, Nauka, 1976, p. 362.]

[40] *Mir Čehova: Al'bom*, éds. E. A. Konopleva, E. A. Koževnikova, O. A. Šipulina et A. I. ŠČerbina, Taganrog, Lukomor'e, 2015, p. 9.

[41] Roger Grenier, *Regardez la neige qui tombe : Impressions de Tchékhov, op. cit.*, p. 14.

[42] Virgil Tanase, *Tchekhov*, Paris, Gallimard, 2008, p. 16.

J'ai reçu dans mon enfance une formation religieuse et une éducation de même : avec chants liturgiques, lecture des apôtres et des kathismas dans l'église, fréquentation assidue des matines, obligation d'aider l'autel et de sonner les cloches. Et alors ? Quand j'évoque aujourd'hui mon enfance, elle m'apparaît sous un jour passablement sinistre ; et de religion, je n'en ai plus maintenant. Vous savez, lorsque mes deux frères et moi, nous chantions en pleine église le trio « Que ma prière » ou « La voix de l'Archange » tout le monde nous regardaient avec attendrissement et enviaient mes parents. Nous, pendant ce temps, nous nous faisions l'effet d'être de petits bagnards.[43]

Les soucis financiers accompagnaient Anton Tchekhov pendant toute sa vie. Obligé de gagner de l'argent depuis son jeune âge, il a assez vite dû prendre en charge ses parents, ainsi que ses frères et sa sœur. Anton avait seize ans, lorsque Pavel Egorovitch, tombé en faillite, a quitté Taganrog en catimini par crainte de la prison pour dettes. Quelques mois après, Evguénia, la mère d'Anton, est partie pour rejoindre son mari à Moscou, où faisaient déjà leurs études Alexandre et Nikolaï, les deux grands frères d'Anton. Les trois enfants cadets, Ivan, Maria et Mikhail, partent avec leur mère. C'est l'adolescent Anton qui reste tout seul à Taganrog, chargé de négociations avec de nombreux créditeurs, et en même temps essayant de vendre quelques meubles pour envoyer de l'argent à ses parents, qui venaient de commencer une nouvelle vie à Moscou.

Même le métier d'écrivain lui servait d'abord à gagner des sous, et dans les souvenirs de Tchekhov sur les premiers pas de sa carrière littéraire, le texte comme tel se présente comme mesurable en roubles, ou plus exactement « 8 kop[ecks]. la ligne[44] », selon un aveu à son frère Alexandre, au début de sa collaboration avec l'éditeur pétersbourgeois Nikolaï Leïkine. Les récits humoristiques dans la revue *Осколки (Éclats)* aideront Tchekhov financièrement et deviendront ses premiers succès littéraires. Dans une lettre à Alexeï Souvorine, un autre éditeur pétersbourgeois qui a joué un rôle important dans sa vie, Tchekhov admettra qu'il a été « terriblement dépravé du fait d'être né, d'avoir grandi, étudié et commencé à écrire dans un milieu où l'argent jouait un rôle monstrueusement important[45] ». Le jeune Tchekhov écrit sous plusieurs noms de plume, avec une préférence pour la signature *Antocha Tchekhonté*.

---

[43] Lettre du 9 mars 1892 in Anton Tchekhov, *Vivre de mes rêves : Lettres d'une vie*, *op. cit.,* p. 391-392.

[« Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание — с церковным пением, с чтением апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет. Знаете, когда, бывало, я и два моих брата среди церкви пели трио «Да исправится» или же «Архангельский глас», на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками. », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 5. Pis'ma, Mart 1892 – 1894*, Moskva, Nauka, 1977, p. 20.]

[44] « 8 коп. со строки », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 1. Pis'ma, 1875 – 1886*, Moskva, Nauka, 1974, p. 49. *Notre traduction.*

[45] Lettre à Souvorine du 29 août 1888 in Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 147.

[« я страшно испорчен тем, что родился, вырос, учился и начал писать в среде, в которой деньги играют безобразно большую роль », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 2. Pis'ma, 1887 – sentjabr' 1888*, Moskva, Nauka, 1975, p. 322.]

Moscou, qui à l'époque n'était pas encore la capitale russe, est bientôt devenue la ville centrale dans la vie de Tchekhov, où il retourne régulièrement, avant de s'installer à Melikhovo à soixante-dix verstes (environ 75 km) de Moscou en 1892. Le jeune Tchekhov se rend à Moscou pour la première fois en 1879, pour y rejoindre sa famille et commencer ses études de médecine. Parallèlement aux cours dans une clinique à la rue Rojdestvenka, Anton écrit des récits, publiés dans les revues *Стрекоза (Libellule), Будильник (Le réveille-matin), Зритель (Le Spectateur)*. L'année 1884 est marquée à la fois par la fin de ses études médicales et par la parution de son premier livre *Les Contes de Melpomène,* toujours signé *A. Tchekhonté*, car à l'époque son vrai nom n'était accordé qu'aux pages médicales. La littérature joue dans sa vie un rôle secondaire, selon sa fameuse expression « médecine – l'épouse, littérature – la maîtresse[46] », mais gagne de plus en plus de place. Pourtant, il ne s'agit jamais d'en faire un choix, comme il l'explique dans une lettre à Souvorine du 15 mai 1889 :

> Je veux que les gens ne voient pas une guerre là où il n'y en a pas. Les savoirs ont toujours été en paix. Et l'anatomie et les belles-lettres ont la même prestigieuse origine, le même objectif et ont le même ennemi – le diable. Elles n'ont positivement aucune raison de se faire la guerre.[47]

En octobre 1899, Tchekhov envoie une courte autobiographie à son camarade universitaire Grigory Rossolimo pour le recueil *Médecins gradués de l'Université de Moscou en 1884*, dans laquelle il rend hommage à la médecine et à son influence sur son œuvre littéraire :

> Sans doute, mes études médicales ont sérieusement influencé mon activité littéraire ; elles ont significativement élargi le champ de mes observations, m'ont enrichi de connaissances dont la valeur pour moi en tant qu'écrivain peut être comprise uniquement par un autre médecin ; elles me servaient également de guide, et, probablement, c'est grâce à mon affinité à la médecine que j'ai réussi à éviter de nombreuses erreurs.[48]

L'écrivain Tchekhov soulignait l'importance de la psychiatrie, le domaine pour lequel il montrait un talent particulier pendant ses études de médecine. Les sujets inspirés par la psychiatrie trouvent leur place dans sa prose, par exemple dans la célèbre nouvelle *La Salle n°6* (1892). Tchekhov recommande même à la jeune Tatiana Chtchepkina-

---

[46] Donald Rayfield, *Anton Tchekhov, une vie, op. cit.*, p. 132.

[47] Anton Tchekhov, *Vivre de mes rêves : Lettres d'une vie, op. cit.*, p. 235.

[« Я хочу, чтобы люди не видели войны там, где ее нет. Знания всегда пребывали в мире. И анатомия, и изящная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели, одного и того же врага — чёрта, и воевать им положительно не из-за чего. », A. P. Čehov, *Pis'ma*, T. 3, p. 216.]

[48] « Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня как для писателя может понять только тот, кто сам врач ; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине, мне удалось избегнуть многих ошибок. », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 16. Sočinenija. 1881-1902*, éd. Z. S. Papernyj, Moskva, Nauka, 1979, p. 271. *Notre traduction.*

Koupernik[49], alors débutante en littérature, d'étudier la médecine et surtout la psychiatrie pour affiner la description de la nature humaine.

Ainsi, Tchekhov n'oppose pas la littérature à la science et effectue même quelques tentatives de les réunir, comme son projet de thèse *Les affaires médicales en Russie* ou son fameux reportage *L'Île de Sakhaline* (publié en 1895), rédigé à la suite de son voyage à la colonie pénitentiaire russe. Le changement de style d'écriture et les nouveaux thèmes abordés dans son œuvre postérieure font voir que l'expérience de Sakhaline a sans doute influencé le thème du tragique dans l'œuvre de Tchekhov, qui était pourtant content d'avoir dans sa « garde-robe littéraire la blouse rêche des détenus[50] », comme il l'avoue à Souvorine en 1894.

1.4. *L'Île de Sakhaline,* un exil volontaire[51]

Le fameux ouvrage de Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, est un chapitre à part dans la vie et l'œuvre de l'écrivain russe. L'histoire de sa création est liée à de nombreux paradoxes. D'abord, parce que l'écrivain, qui a traversé une période de travail très intense pour être finalement reconnu par le public et être récompensé par le prestigieux prix Pouchkine (1888), suspend son activité littéraire afin de se rendre au bagne. Ensuite, c'est un médecin, qui, conscient de ses symptômes de tuberculose, maladie qui venait d'emporter la vie de son frère Nikolaï, décide de traverser toute la Sibérie en surmontant le froid et les privations d'un tel voyage. C'est encore le collègue de Radichtchev et de Dostoïevski, écrivains condamnés à mort à cause de leur critique de l'autocratie, et déportés en Sibérie par mesure de grâce, qui se propose d'écrire un livre critiquant indirectement mais ouvertement la politique tsariste de la colonisation et du système pénitentiaire russes.

L'audace du projet sakhalinien de Tchekhov fait sensation, car la Sibérie et surtout Sakhaline, dans la conscience russe, ne pouvaient pas être les destinations d'un voyage volontaire. Les écrivains se rendant en Sibérie à l'époque d'Alexandre III, comme Vladimir Korolenko, Konstantin Stanioukovitch, Piotr Iakoubovitch et d'autres hommes de lettres, y purgeaient leur peine pour leur appartenance politique.

---

[49] Tatiana Chtchepkina-Koupernik fut écrivaine, dramaturge, actrice et traductrice russe et soviétique. Elle a traduit, entre autres, *Monna Vanna* de Maeterlinck en vers.

[50] Lettre à Souvorine du 2 janvier 1894 in Anton Tchekhov, *Vivre de mes rêves : Lettres d'une vie, op. cit.*, p. 479.

[« И я рад, что в моем беллетристическом гардеробе будет висеть и сей жесткий арестантский халат », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 5. Pis'ma, Mart 1892 – 1894*, Moskva, Nauka, 1977, p. 258.]

[51] Cette sous-partie reprend en grande partie notre étude publiée dans la collection « Géographies du monde » de l'édition Classiques Garnier, cf. Nadezhda Washington, « *L'Île de Sakhaline* de Tchekhov, le viatique du rire » in Partrick Mathieu (dir.), *Voyage et Scandale*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

Compte tenu de l'état de santé de Tchekhov, le voyage à Sakhaline fut une « entreprise suicidaire[52] », selon la formule de Donald Rayfield, qui résume bon nombre de témoignages des contemporains d'Anton Pavlovitch. En commençant par l'inexplicable *mania sachalinosa*, les raisons du voyage données par l'écrivain à ses proches peuvent être caractérisées par le verbe russe « отшутиться » (*otšutit'sja* – répondre par une plaisanterie pour taire la raison réelle). Changer d'atmosphère, fuir les souffrances de l'amour, ou même acheter « des peaux d'ours à quatre roubles la pièce[53] », comme il le propose à son collègue Ivan Leontiev (Chtcheglov), en l'invitant facétieusement au voyage, tels étaient entre autres les motifs déclarés par Tchekhov qu'on peut trouver dans sa correspondance. Cependant, ses lettres à Souvorine ont un ton plus sérieux et franc, comme celle où Tchekhov exprime ses motivations et sa position éthique sur la condition des déportés :

> ... vous dites que Sakhaline n'est ni utile ou intéressante à quiconque. Est-ce la vérité ? Sakhaline n'est ni intéressante ni utile à une société qui n'y a pas banni des milliers de gens et n'y dépense pas des millions. Après l'Australie, dans le passé, et Cayenne, Sakhaline est le seul endroit où l'on puisse étudier une colonie faite de criminels. Toute l'Europe s'y intéresse, et nous, devrions-nous l'ignorer ?[54]

Ainsi, l'un des objectifs de Tchekhov était d'attirer l'attention de la société russe sur l'île de Sakhaline, « lieu de souffrances les plus insupportables que l'homme libre ou condamné puisse endurer[55] », afin de changer les conditions carcérales et celles des Sakhaliniens libres, comme les épouses et les enfants des relégués.

Quant à Tchekhov, la question reste ouverte de savoir quels risques lui apportait un projet aussi scandaleux. Selon son propre aveu, ni le temps, ni l'argent, ni les privations n'avaient d'importance pour lui. Mais Anton Pavlovitch avait certainement un souci concernant la censure, car même les grands écrivains n'y échappaient pas : en 1889 le

---

[52] Donald Rayfield, *Anton Tchekhov, une vie, op. cit.*, p. 205.

[« suicidal journey », Donald Rayfield, *Anton Chekhov: a Life*, London, Faber and Faber, 2009, p. 216.]

[53] Lettre à I. Leontiev du 16 mars 1890 dans Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, trad. Françoise Darnal-Lesné, Paris, L'Harmattan, 2009, (« Espaces littéraires »), p. 33.

[« медвежьих шкур по 4 р. за штуку », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 4. Pis'ma, janvar' 1890 - fevral' 1892*, Moskva, Nauka, 1974, p. 38.]

[54] Lettre à Souvorine du 9 mars 1890 in Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, *op. cit.*, p. 31.

[« Вы пишете, что Сахалин никому не нужен и ни для кого не интересен. Будто бы это верно? Сахалин может быть ненужным и неинтересным только для того общества, которое не ссылает на него тысячи людей и не тратит на него миллионов. После Австралии в прошлом и Кайены Сахалин — это единственное место, где можно изучать колонизацию из преступников; им заинтересована вся Европа, а нам он не нужен? », A. P. Čehov, *Pis'ma,* T. 4, p. 32.]

[55] Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, *op. cit.*, p. 31.

[« место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный? », A. P. Čehov, *Pis'ma,* T. 4, p. 32.]

tome six de l'*Œuvre complète* de Nikolaï Leskov éditée par Souvorine a été interdit et détruit en raison de sa critique du clergé orthodoxe. Il n'est pas étonnant que le Comité de censure n'ait pas été favorable à la littérature sur le bagne en dehors des rapports officiels justifiant son existence. Les travaux du journaliste américain George Kennan, notamment son célèbre ouvrage *Siberia and the exile system* (1891), étaient interdits en Russie, comme était proscrite à son auteur l'entrée dans le pays après son voyage à Sakhaline. Selon une étude de Maria Semanova[56], Tchekhov était inquiet de l'arrêt de Kennan et du photographe américain George Frost, de l'interdiction des ouvrages du premier, ainsi que de la surveillance policière des journalistes.

Ses inquiétudes portaient avant tout sur la possibilité de réaliser une étude de terrain, car il n'avait aucune recommandation, aucun document, sauf une carte de correspondant de la revue de Souvorine *Temps Nouveaux*. Une tentative d'obtenir une permission de visiter les lieux de détention de la part de Mikhaïl Galkine-Vrasskoï a donné un résultat contraire : après la visite de Tchekhov, le chef de la direction centrale des prisons a télégraphié à l'administration sakhalinienne un ordre de surveiller l'activité de l'écrivain sur l'île et de ne pas admettre sa rencontre avec des prisonniers politiques.

En prenant en considération les conséquences du scandale potentiel, le voyage de Tchekhov représente un geste d'inversion entre crime et châtiment : l'écrivain se rend d'abord au bagne à ses propres frais pour ensuite écrire un livre scandaleux. Le texte même, en tant que témoignage du voyage dans « un enfer absolu[57] », devient un geste saisissant rendant absurde toute peine imaginable. Alors, malgré les tentatives de Galkine-Vrasskoï d'interdire l'ouvrage contenant la critique de l'organisation des prisons et notamment de son activité, la réponse de la censure du 11 novembre 1893 à sa plainte était en faveur de Tchekhov. *L'Île de Sakhaline* a vu le jour.

Le livre répondait aux attentes de la société russe : dans le dernier quart du XIXe siècle le thème du bagne faisait l'objet d'un intérêt particulier dans la presse et la littérature. Le terme commun pour désigner les relégués étant « несчастные », *les malheureux*, une idée de compassion au destin du criminel accompagnait les déportés sibériens. Dostoïevski, un « malheureux » lui-même[58], donne dans le *Journal d'un écrivain* une interprétation chrétienne du terme : « Si nous étions meilleurs nous-mêmes, peut-être ne connaîtriez-vous pas les maisons de force. En punition de vos crimes vous portez aussi la peine des manquements de tous à la loi[59] ». Dans une lettre à Souvorine, Tchekhov met également l'accent sur la culpabilité partagée :

---

[56] Les notes de Marija Semanova in A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 14/15. Iz Sibiri. Ostrov Sahalin. 1889-1895*, éd. V. I. Kulešov, Moskva, Nauka, 1978, p. 745.

[57] Lettre à Souvorine du 9 décembre 1890 dans Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, *op. cit.*, p. 178.

[« [Сахалин представляется мне] целым адом », A. P. Čehov, *Pis'ma,* T. 4, p. 139.]

[58] En 1849 Dostoïevski a été condamné à quatre ans de travaux forcés. Dans les *Souvenirs de la maison des morts* il décrit une scène d'aumône, lors de laquelle une fille l'appelle « malheureux ».

[59] Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, trad. Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, 1972, p. 21.

... nous avons laissé croupir dans les prisons des millions d'hommes, et cela pour rien, sans procès, de manière barbare. Nous les avons fait marcher dans le froid, fers aux pieds, durant des dizaines de milliers de verstes, dans la débauche, les contaminant par la syphilis, multipliant les criminels et, tout cela, en incriminant leurs geôliers aux nez rouges. Maintenant, toute l'Europe civilisée sait que les coupables ne sont pas les surveillants, mais nous tous alors que nous n'en avons cure…[60]

Le baron Korff, gouverneur de la région de l'Amour, a même suggéré à Tchekhov d'intituler son livre « Description de la vie des "malheureux"[61] » lors de leur rencontre à Sakhaline. Sans suivre le conseil du haut fonctionnaire, Tchekhov, impressionné par la visite du baron, cite son discours dans le livre : « les "malheureux" ont, à Sakhaline, la vie moins dure que partout ailleurs en Russie et même en Europe[62] ». L'écrivain oppose ses paroles à la description des réalités sakhalinennes, comme « des châtiments corporels atroces[63] », la faim, le cannibalisme, l'esclavage, l'absence des médecins, des écoles et des églises malgré leur existence sur le papier. Il consacre plusieurs pages à la pitoyable position des femmes « de condition libre[64] », c'est-à-dire des épouses des forçats, dont presque chacune est obligée de se prostituer à cause de la famine et de l'impossibilité absolue de gagner quelques kopeks autrement qu'en « payant de son corps[65] ». Encouragées par leurs familles, les filles arrivées ou nées à Sakhaline commencent à se prostituer dès l'âge de douze ans, voire plus tôt, car Tchekhov mentionne le cas d'une prostituée de neuf ans. La normalité choquante de ce phénomène a été également constatée par d'autres voyageurs, comme le médecin sakhalinien A. Davydov, qui remarque que dans l'esprit des habitants de l'île, le seul coupable et responsable de la

---

[« Будь мы получше сами, может, и вы не сидели бы по острогам. С возмездием за преступления ваши вы приняли тяготу и за всеобщее беззаконие », Fëdor Mihajlovič Dostoevskij, *Dnevnik pisatelja za 1873 g.; Političeskie stat'i; Kritičeskie stat'i (Iz žurn. « Graždanin »*, Sankt-Peterburg, Tip. A.S. Suvorina, 1883, p. 16.]

[60] Lettre à Souvorine du 9 mars 1890 dans Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, *op. cit.*, p. 31-32.

[« мы сгноили в тюрьмах *миллионы* людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и всё это сваливали на тюремных красноносых смотрителей. Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты не смотрители, а все мы, но нам до этого дела нет, это неинтересно… », A. P. Čehov, *Pis'ma,* T. 4, p. 32.]

[61] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, trad. Lily Denis, Paris, Gallimard, 2001, (« Folio classique »), p. 67.

[« Описание жизни несчастных », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 65.]

[62] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit*, p. 66.

[« на Сахалине „несчастным" живется легче, чем где-либо в России и даже Европе », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 64.]

[63] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit*, p. 66.

[« жестокие телесные наказания », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 64.]

[64] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit*, p. 100.

[« свободного состояния », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 85.]

[65] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit*, p. 369.

[« добывать пятаки и гривенники […] "своим телом" », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 85.]

situation est « Sakhaline le maudit[66] ». L'image de l'île maudite est un des thèmes du livre de Tchekhov, qui questionne ses fondements afin d'inciter les changements.

1.4.1. Sakhaline réel et fictionnel

Le titre complet du livre *L'Île de Sakhaline. Notes de voyage*[67] trace une pluridisciplinarité qui caractérise l'approche de Tchekhov à ce texte. *L'Île de Sakhaline* est à la fois une indication géographique et le symbole de la misère humaine, au point que par crainte de censure, l'écrivain demande à Souvorine de ne pas mentionner le mot « Sakhaline » dans ses télégrammes, car ce nom est comparable à la forteresse Pierre-et-Paul, la fameuse prison de Saint-Pétersbourg[68]. Un tel dédoublement du signifiant ouvre dès le début le plan documentaire et fictionnel, en expliquant le choix du genre principal, figurant dans le titre. Parmi les genres de la littérature de voyage russe du XIXe siècle, celui des « путевые заметки » *(notes de voyage)* offre la plus grande liberté de style, de composition et de sujets à développer, en permettant de réunir le réel et le fictionnel. Ainsi, les notes de Tchekhov évoquent en même temps l'écriture de Marco Polo et de Dante, de George Kennan et de Dostoïevski en tant qu'auteur des *Souvenirs de la maison des morts* (1860 – 1861).

La deuxième vocation de Tchekhov, à savoir la médecine, s'intègre avec *L'Île de Sakhaline* dans son œuvre littéraire. Tchekhov insiste sur ce point avant le voyage dans une lettre à Souvorine, où il exprime une nécessité de payer une partie de sa dette pour *sa* médecine[69], et après la publication du livre, dans la lettre à Serge de Diaghilev du 20 décembre 1901 : « J'ai écrit *L'Île de Sakhaline* en 1893, à la place d'une thèse que je voulais écrire depuis 1884, à ma sortie de la Faculté de médecine[70] ». Un lien avec une thèse médicale transparaît dans l'écriture de Tchekhov, marquée par le style académique. La voix du médecin intervient également dans les exposés des faits scandaleux, lorsque la voix de l'écrivain ne trouve pas de registre pour aborder certains thèmes. Par exemple, « la question féminine[71] » dans le chapitre XXI : « Étant donné l'importance énorme de la demande, ni la vieillesse, ni la laideur, ni même la syphilis tertiaire n'empêchent personne de se livrer à la prostitution[72] ». Dans ce passage, le réalisme tchekhovien ne consiste pas

---

[66] « Сахáлин проклятый », A. Davydov, « K psihike prestupnika », *Severnyj vestnik*, t. 1, janvar' 1894, p. 1-12, p. 12. *Notre traduction*.

[67] *« Из путевых заметок »* peut également se traduire comme « Extraits des notes de voyage ».

[68] Lettre du 18 avril 1890 in A. P. Čehov, *Pis'ma,* T. 4, p. 64.

[69] Lettre à Souvorine du 9 mars 1890 in A. P. Čehov, *Pis'ma, T. 4,* p. 31.

[70] Lettre à Diaghilev du 20 décembre 1901 in Sophie Laffitte, *Tchékhov par lui-même*, *op. cit.*, p. 74.

[« "Остров Сахалин" написан в 1893 г. — это вместо диссертации, которую я замыслил написать после 1884 г. — окончания медицинского факультета », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 10. Pis'ma, Aprel' 1901 - ijul' 1902*, Moskva, Nauka, 1977, p. 145.]

[71] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 349.

[« женский вопрос », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 31.]

[72] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 474.

[« Ввиду громадного спроса, занятию проституцией не препятствуют ни старость, ни безобразие, ни даже сифилис в третичной форме », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 327.]

à décrire les images de la maladie à la façon dont Camus décrit les symptômes de la peste, mais se limite par un court diagnostic médical. Ainsi, il atténue l'effet de l'image affreuse et des conditions de vie la créant, tout en gardant un ton neutre.

Réunissant le discours scientifique et fictionnel, l'auteur s'y présente comme un écrivain-narrateur, un médecin, un observateur, un chercheur, un voyageur et un sujet russe. Ses multiples rôles créent un multi-genre unique qui porte tout d'abord les traits d'un récit de voyage, combinant les impressions de l'expérience vécue et l'imaginaire littéraire. Lors de la rédaction du texte, le genre de *L'Île de Sakhaline* a été défini par son auteur comme un « essai historique et critique sur le bagne[73] ». L'abondance des données statistiques que Tchekhov insère dans les descriptions des lieux et des mœurs, combiné avec l'ambition de collecter le maximum d'information durant un court été sakhalinien, font de son ouvrage un véritable reportage effectué dans un esprit de synthèse. Tchekhov se rendit compte qu'il était témoin d'événements uniques et que son récit devrait être illustré. Pour la première fois, il cherchait à combiner la lettre et l'image : d'abord en invitant au voyage son ami peintre Isaac Levitan qui n'a finalement pas pu le joindre, puis en collaborant avec les photographes Innokenti Pavlovski et Alexandre Chtcherbak, qu'il a rencontrés à Sakhaline.

Le reportage de Tchekhov adopte aussi les traits d'un essai anthropologique dans les chapitres sur les peuples autochtones de Sakhaline, les Ghiliaks et les Aïnos. Par exemple, une des sections du chapitre XIV est intitulée *« Les Aïno, les limites de leur expansion, leurs effectifs, aspect, nourriture, vêtements, habitat et mœurs*[74] *»*, s'inscrivant à la fois dans le champ de la littérature de voyage et d'une étude anthropologique. Tchekhov avait bien connaissance des ouvrages du célèbre anthropologue-voyageur Nikolaï Mikloukho-Maklaï, mais aussi des textes des voyageurs-explorateurs de Sakhaline : *À l'île d'exil* (*На острове изгнания,* 1893) d'Alexandre Krasnov, *Trois ans en Sibérie et au pays d'Amour* (*Три года в Сибири и Амурской стране,* 1863) d'Ivan Meves, les *Voyage autour du monde* d'Ivan Krusenstern (*Путешествие вокруг света*, 1908) et de Jean-François de La Pérouse (1785 – 1788), ainsi que d'autres témoignages. En contestant l'idée dominante du discours colonial russe de l'époque, selon laquelle le nombre d'indigènes « diminue d'année en année obéissant à la loi générale de dégénérescence des sauvages à la rencontre avec des races cultivées[75] », Tchekhov critique les effets néfastes de la colonisation, suggère certains emprunts culturels des Ghiliaks et encourage à prendre en compte leurs intérêts dans le processus de leur russification, tout en avouant que les raisons de la russification lui échappent.

---

[73] Lettre à Souvorine du 27 mai 1891 in Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, *op. cit.*, p. 452.

[« историко-критический очерк каторги », A. P. Čehov, *op. cit.,* p. 235.]

[74] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 297.

[« Айно, границы их распространения, численный состав, наружность, пища, одежда, жилища, их нравы », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 235.]

[75] « число их годъ от году уменьшается, подчиняясь общему закону вырожденія дикарей при столкновенияхъ съ культурными расами », « K voprosu o buduščnosti i ustrojstve o. Sahalina », *Tjuremnij vestnik*, t. 6, 1901, p. 271-195, p. 273. *Notre traduction.*

Un remarquable exploit de l'écrivain, le recensement de la population sakhalinienne, enrichit le livre de ses propres données statistiques. Plus de dix mille personnes ont été questionnées par Tchekhov en moins de trois mois. Il ne reste vers le mois de septembre, selon sa propre expression, « un seul bagnard ou un seul habitant qui n'ait bavardé avec [lui][76] ». Il est question du recensement dans le chapitre III du livre, mais les portraits et les histoires des habitants de Sakhaline sont disséminés dans tout le texte. En travaillant sur l'intégration du recensement dans le tissu du livre, Tchekhov y renforce les traits de la nouvelle, en réduisant en même temps la présence du genre policier, apporté par les biographies des criminels ; il ne laissera dans la version finale que l'histoire de Iégor, qui représente un récit typiquement sakhalinien.

Dans *L'Île de Sakhaline* Tchekhov affirme les principes de son réalisme qu'il expose dans une lettre à Souvorine : « Que les tribunaux jugent les voleurs. La seule chose qui m'incombe est de les montrer tels qu'ils sont[77] ». Contrairement à Tolstoï, il refuse « d'unir l'art et le prêche[78] », en créant un type de narration qui « compte pleinement sur le lecteur en supposant qu'il ajoutera de lui-même les éléments subjectifs absents du récit[79] ». L'écrivain ne moralise pas, en revanche, il montre l'absurdité de la vie, et c'est dans ces moments que l'on entend la propre voix d'Anton Tchekhov, maître de la forme brève, avec un brillant sens de l'humour. Parmi les sous-genres composant *L'Île de Sakhaline*, le plus emblématique est celui du récit humoristique, qui distingue le texte de Tchekhov des autres ouvrages sur ce sujet.

1.4.2. Sakhaline tragicomique

L'humour de Tchekhov s'entend tout au long du livre en atténuant l'effet scandaleux de son contenu. L'auteur joue avec le signifiant *Sakhaline* évoquant la misère et fait en sorte que presque tous les dérivés du mot créent dans son texte un contraste humoristique, comme le « Paris sakhalinien » (la sordide ville d'Alexandrovsk) et *Sakhalino* (le titre du célèbre poème *Borodino* (1837) de Lermontov, plagié par un poète local).

---

[76] Lettre à Souvorine du 11 septembre 1890 in Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, *op. cit.*, p. 169.

[« нет ни одного каторжного или поселенца, который не разговаривал бы со мной », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 134.]

[77] Lettre à Souvorine du 1 avril 1890 in Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, *op. cit.*, p. 42.

[« Пусть судят их [конокрадов] присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть » in A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 54.]

[78] Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, *op. cit.*, p. 42.

[« сочетать художество с проповедью », A. P. Čehov, *Pis'ma,* T. 4, p. 54.]

[79] Anton Pavlovitch Tchekhov, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891, op. cit.*, p. 42.

[« рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам », A. P. Čehov, *Pis'ma,* T. 4, p. 54.]

Les mots d'esprit de Tchekhov introduisent la voix de l'auteur sous forme d'un commentaire inattendu dès le début du premier chapitre, où il raconte ses premières impressions : « Nikolaïevsk a été fondée par le célèbre Ghennadi Nevelskoï il n'y a pas si longtemps, en 1850, c'est à peu près le seul caillou blanc de l'histoire de la ville[80] ». Le mot d'esprit permet à l'auteur d'y apporter son regard sans imposer une opinion, comme dans le commentaire sur l'implantation de la culture se passant « sans égard pour les soldats, les détenus et les relégués[81] ». Tchekhov utilise les méthodes du récit bref, comme la juxtaposition des éléments contrastants révélant l'absurdité de la situation. Dans son essai *Le Rire* (1900), Henri Bergson appelle ce type d'absurdité « déterminée », car elle « ne crée pas le comique, elle en dériverait plutôt. Elle n'est pas cause, mais effet, – effet très spécial, où se reflète la nature spéciale de la cause qui le produit[82] ». Dans ce sens, l'absurdité s'inscrit dans les principes du réalisme tels que les détermine Tchekhov, car ses mots d'esprit proviennent de l'observation des faits réels.

L'Île de Sakhaline abonde en répliques des habitants citées par l'auteur, produisant un effet comique. Dans le chapitre II, Tchekhov décrit une scène de dîner, dans laquelle il s'agit de l'image de l'île maudite et des superstitions qui s'y attachent :

> ... lorsque les Russes occupèrent Sakhaline – et cela sans ménagements pour les Ghiliak – leur chaman aurait maudit l'île et prophétisé qu'elle ne leur apporterait rien de bon.
>
> « Et c'est bien ce qui est arrivé », soupire le docteur.[83]

Le ton non-ironique du commentaire du docteur, apportant de l'ironie dans le dialogue, montre que Sakhaline a déjà formé sa propre culture, et cristallisé ses propres légendes à partir d'une réalité « maudite » qui, dans le besoin d'une scène originaire, s'invente un passé archaïque imaginaire. Au niveau de la narration, cela apporte dans *L'Île de Sakhaline* des éléments du folklore.

Les fers aux pieds sont devenus symbole de la culture de Sakhaline, le succès international des photos de la célèbre criminelle Sonia la main d'or en train d'être enchainée en étant la preuve. Dans le chapitre III Tchekhov décrit une maison typique de l'île, en révélant un détail étonnant : tous les animaux domestiques, même les plus inoffensifs, y sont eux aussi enchaînés. Le dialogue entre le narrateur et un forçat présente un double regard sur le sujet et ironise sur l'ironie :

---

[80] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 29-30.

[« Николаевск был основан не так давно, в 1850 г., известным Геннадием Невельским, и это едва ли не единственное светлое место в истории города », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 41.]

[81] Anton Tchekhov*, L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 30.

[« не щадя солдат, арестантов и переселенцев », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 41.]

[82] Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, (« Quadrige »), p. 139.

[83] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 58.

[« когда русские заняли остров и затем стали обижать гиляков, то гиляцкий шаман проклял Сахалин и предсказал, что из него не выйдет никакого толку. /— Так оно и вышло, — вздохнул доктор. », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 41.]

Pourquoi ton chien et ton coq sont-ils à l'attache ? demandé-je.
– À Sakhaline, tout le monde porte des chaînes, ironise-t-on. C'est l'endroit qui veut ça.[84]

D'autres scènes de la vie locale, typiques de la littérature viatique, ont chez Tchekhov un caractère comique. Tel est le cas d'une parturiente tellement persuadée que les femmes de Sakhaline avaient tendance de donner naissance à des jumeaux, qu'elle a refusé d'accepter la réalité d'un seul enfant. « "Cherchez encore", a-t-elle demandé à la sage-femme[85] ». Ou encore, la réponse d'un interlocuteur anonyme à la question de Tchekhov sur la présence des prostituées à Alexandrovsk, « Autant que vous voudrez ![86] », crée un effet tragicomique et contraste avec le rapport officiel contenant une liste de trente personnes.

Les citations apportent un élément d'imprévisibilité, à laquelle on ne peut répondre que par un rire, permettant de maîtriser le choc de la rencontre avec l'autre. Ainsi, Tchekhov décrit sa propre peur des criminels dans une petite scène où il se réveille la nuit et voit un forçat s'approcher de son lit « sur la pointe des pieds et retenant son souffle[87] ». La tension dure quelques instants jusqu'à ce qu'il fasse avouer au criminel la raison de sa visite : « Nettoyer vos bottes, Votre Haute Noblesse[88] ». La parole changeant de contexte décrit une situation typique, à laquelle on s'habitue à Sakhaline, comme les dames qui « envoient en toute quiétude leur progéniture se promener avec des bonnes condamnées au bagne à perpétuité[89] ». Les répliques des Sakhaliniens appartiennent à une autre réalité, scandaleuse pour un observateur extérieur. Un contrebandier, qui, en se vantant, jette fièrement : « Mon père était un contrebandier, lui aussi ![90] », ou la femme du forçat Zolotariov, soucieuse que les amis fonctionnaires de la prison de son mari n'exercent « une mauvaise influence sur sa moralité[91] », ou encore M. Ivanov qui travaille comme interprète des langues ghiliak et aïno sans en parler un seul mot, composent la galerie des portraits sakhaliniens.

---

[84] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.,* p. 78.

[« — Зачем это у тебя собака и петух привязаны? — спрашиваю хозяина. /— У нас на Сахалине все на цепи, — острит он в ответ. — Земля уж такая. », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 73.]

[85] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.,* p. 383.

[« "Поищите еще", — попросила она акушерку », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 266.]

[86] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.,* p. 474.

[« Сколько угодно! », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 327.]

[87] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 62.

[« на цыпочках, чуть дыша », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 62.]

[88] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 62.

[« Сапожки почистить, ваше высокоблагородие », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 62.]

[89] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 62.

[« совершенно покойны, когда отпускают своих детей гулять с няньками бессрочнокаторжными », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 62.]

[90] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 30.

[« И мой отец был контрабандист! », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 42.]

[91] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 463.

[« дурно повлиять на его нравственность », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 319.]

Tchekhov, qui a commencé sa carrière littéraire comme Antocha Tchekhonté, avait une passion particulière des noms propres de caractère. « Un forçat qui répond au nom Napoléon[92] », « une maraudeuse qui s'appelle à la fois Prascovia et Maria[93] », Ivan le Vagabond-de-Trente-Cinq-Ans – âgé de quarante-huit ans – figurent parmi les « malheureux » qui ont changé d'identité lors de la longue traversée de la Sibérie à pied qui pouvait durer des années.

Parmi les toponymes de Sakhaline, Tchekhov trouve quelques exemples remarquables, comme une colonie qui « porte un nom de conte d'Orient : Verkhni Armoudàn[94] », ou Galkino-Vrasskoïé nommé d'après le chef des prisons. Tchekhov joue sur les références culturelles des lecteurs, comme dans l'exemple du village de Khristoforovka, qui, contrairement aux exigences de l'esprit des grandes découvertes des textes viatiques, n'a pas été nommée en l'honneur de Christophe Colomb (en russe *Khristofor*), mais d'après « une rivière où, jadis, un Ghiliak nommé Kristofor posa des lacets à zibelines[95] », un événement d'importance suffisante pour donner un nom à une localité.

Pour accentuer la différence entre la vie à Sakhaline et en Russie occidentale, Tchekhov ajoute parfois des détails comparatifs inattendus et par conséquent comiques. En évoquant ses collègues européens Strindberg et Ibsen, Tchekhov invite le premier à Sakhaline :

> Strindberg, l'écrivain suédois, ce misogyne célèbre qui voudrait que la femme fût uniquement destinée à se soumettre aux caprices de l'homme, se trouve par conséquent en communion d'idées avec les Ghiliaks ; s'il venait à Sakhaline-Nord, ils pourraient se donner de longues accolades.[96]

En revanche, Henrik Ibsen lui sert de référence visuelle pour décrire le portrait d'un fonctionnaire de l'île : « un vieillard à la moustache rasée et aux favoris blancs qui ressemble à Ibsen, l'auteur de théâtre[97] ». Sa propre appartenance au monde de la

---

[92] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 71.

[« Есть каторжный, которого зовут Наполеоном », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 68.]

[93] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 71.

[« Есть женщина-бродяга Прасковья, она же Марья », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 68.]

[94] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 194.

[« с названием точно в восточной сказке — *Верхний Армудан* », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 146. *Italiques de l'auteur*.]

[95] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 282.

[« потому что когда-то гиляк Христофор ставил здесь на реке петли для соболей », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 202.]

[96] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 244.

[« Шведский писатель Стриндберг, известный женоненавистник, желающий, чтобы женщина была только рабыней и служила прихотям мужчины, в сущности единомышленник гиляков; если б ему случилось приехать на Сев<ерный> Сахалин, то они долго бы его обнимали. », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 178.]

[97] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 57.

[« старик без усов и с седыми бакенами, похожий лицом на драматурга Ибсена » in A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 58.]

littérature est mentionnée d'une façon ironique dans la scène de son arrivée à Sakhaline-Nord : « Lorsque j'apparais, les cinquante hommes ôtent leur bonnet, honneur que, jusqu'à présent, aucun écrivain ne s'est jamais vu rendre, je suppose[98] ». Les références littéraires délibérément déplacées soulignent le fait que Sakhaline n'est pas le lieu de la langue écrite.

Les rares exemples d'écrits font eux aussi l'objet de l'ironie de Tchekhov. Sa visite à l'hôpital enrichit le livre des citations comiques, comme la liste des diagnostics incluant entre autres « boisson immodérée de la poitrine, arriération vitale, maladie mentale du cœur, congestion du corps, épuisement interne, pneumonie curieuse[99] », ou la classification de l'inventaire avec les thermomètres différents « pour mesurer la température du corps[100] » et « pour mesurer les hautes températures[101] », ainsi que deux types distincts de maladies : « Contagions foudroyantes[102] » et « Épidémies ». Les écrits sakhaliniens laissent des traces dans l'écriture de Tchekhov et font voir la réalité bureaucratique, dans laquelle il existe un hôpital presque sans médicaments, ayant un seul médecin et une sage-femme, mais soixante-huit personnes de service, dépensant pourtant des sommes comparables à un bon hôpital dans la partie européenne de la Russie.

L'ironie de Tchekhov atténue la réalité, et quelle qu'en soit la cause, son rire n'est jamais moqueur ou satirique, étant plutôt un « sourire entre les larmes[103] », pour emprunter l'expression de Daniel Bougnoux. Les pièces de théâtre écrites après ce voyage, évoquent une impression semblable d'un genre mixte, à la fois la comédie et le drame. Entre les deux, pour décrire Sakhaline l'écrivain russe choisit la comédie, car elle est « bien plus près de la vie réelle que le drame[104] », la formule bergsonienne décrivant parfaitement le credo de Tchekhov.

1.4.3. Orphée ou Pluton ?

L'Île de Sakhaline a provoqué une résonance dans la société russe aussi bien qu'à l'étranger. Le journal *Messager de la prison* mentionne en 1901 le livre de Tchekhov comme le premier ouvrage qui a attiré l'attention du grand public sur les problèmes de

---

[98] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 53.

[« При моем появлении вся полсотня сняла шапки — такой чести до сих пор, вероятно, не удостоивался еще ни один литератор », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 56.]

[99] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 522.

[« неумеренное питье от груди, неразвитость к жизни, душевная болезнь сердца, воспаление тела, внутреннее истощение, курьезный пневмоний », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 358.]

[100] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 540.

[« для измерения тела », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 371.]

[101] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 540.

[« для измерения высокой температуры », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 371.]

[102] Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, *op. cit.*, p. 522.

[« заразно-повальным », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 14/15, p. 358.]

[103] Daniel Bougnoux, « Sourire entre les larmes », *Silex*, vol. 16, 1980, p. 17-23.

[104] Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 104.

l'île[105]. La parution du livre a inspiré une série de voyages à Sakhaline, privés ou officiels, comme l'inspection du Ministère de la Justice. Les données collectées par Tchekhov ont toujours une grande valeur pour les spécialistes de profils divers.

Le scandale provoqué par le texte de Tchekhov a entraîné toute une série de changements dans la condition de vie des déportés. Les mesures prises par les autorités russes comprenaient entre autres l'abolition de la peine capitale et des châtiments corporels, l'amélioration des conditions de vie des femmes et la construction des écoles à Sakhaline.

Un représentant de la littérature russe du bagne, lui-même prisonnier du Goulag, Varlam Chalamov compare la figure de l'écrivain abordant le thème de la prison à « Orphée descendant aux enfers[106] » ou à « Pluton remontant des enfers[107] ». Si Tchekhov compare Sakhaline à l'enfer, c'est parce que pour lui c'était un voyage dans l'*au-delà*, dont son écriture porte les traces. Même si l'expérience de Tchekhov n'est pas celle du relégué, son analyse profonde de la *katorga* fait de *L'Île de Sakhaline* un des livres emblématiques sur le bagne. Dans ces conditions inhumaines, Tchekhov se permet de rire pour écrire sur le scandale et pour en protéger son lecteur. L'humour comme voix de l'auteur s'adresse à chacun et crée un mélange des genres, des registres, des écritures et des styles. Comme le caractérise l'écrivain Andreï Bitov, c'est « le style de l'absence du style dont seul le styliste de la plus haute qualité est capable[108] ». Ainsi, Tchekhov crée un style unique de l'exposé, tout à la fois neutre et compatissant, aliéné et engagé, Pluton et Orphée.

Tchekhov quitta Sakhaline le 13 octobre 1890 en bateau, pour regagner Moscou en passant par Vladivostok, Hong Kong, Singapour, Ceylan, qu'il appelle « paradis » dans sa correspondance avec Souvorine[109], ensuite par Constantinople et Odessa. La période d'après-Sakhaline est marquée par un tournant dans son œuvre théâtrale, que nous aborderons dans la prochaine sous-partie.

1.5. Le temps des grandes pièces au Théâtre d'Art de Moscou

Dans les années 1890, Tchekhov se fait connaître en tant que dramaturge remarquable, malgré le véritable échec théâtral – la création de *La Mouette* le 17 octobre 1896 à Saint-

---

[105] « K voprosu o buduščnosti i ustrojstve o. Sahalina », *op. cit.*, p. 278.

[106] Varlam Chalamov, *Tout ou rien*, trad. Christian Lauré, Lagrasse, Éd. Verdier, 1993, p. 35.

[« Орфей, спустившийся в ад », Varlam Šalamov, *Sobranie sočinenij v šesti tomah. 1965 god. Tom 5: Vsë ili ničego. Esse i zametki. Zapisnye knižki*, Moskva, Terra, 2005, p. 151.]

[107] Varlam Chalamov, *Tout ou rien*, *op. cit.*, p. 35.

[« Плутон, поднявшийся из ада », Varlam Šalamov, *Sobranie sočinenij,* T. 5, *op. cit.*, p. 151.]

[108] « Стиль отсутствия стиля, на который способен лишь стилист самой высокой пробы », Andreï Bitov, « Moj deduška Čehov et pradeduška Puškin. Avtobiografija », Literatura, vol. 36, 2004, p. 5. *Notre traduction.*

[109] Lettre du 9 décembre 1890 in A. P. Čehov, *Pis'ma,* T. 4, p. 140.

Pétersbourg, qui provoqua une période de crise. Tchekhov passe ce temps à Biarritz et à Nice pour raisons de santé, dont l'état s'est aggravé après le voyage à Sakhaline, et y reste jusqu'au mois de mai 1898. À part quelques lettres, il n'écrit rien jusqu'au mois d'octobre 1897. Pourtant, il se plonge dans la lecture, de la littérature francophone notamment, se montrant particulièrement impressionné par les pièces de Maeterlinck :

> Je lis Maeterlinck. J'ai lu *Les Aveugles, L'Intruse,* je lis *Aglavaine et Sélysette*. Ce sont des choses étranges, bizarres, mais elles font une énorme impression, et si j'avais un théâtre, je monterais sans faute *Les Aveugles*. Il y a là fort à propos un magnifique décor avec la mer et un phare au loin. Le public est à demi-idiot, mais on peut éviter l'échec de la pièce en écrivant sur l'affiche le sujet de cette pièce très brièvement, sûr ; pièce de Maeterlinck, écrivain belge, décadent ; sujet : un vieillard, guide d'aveugles, est mort sans faire de bruit, les aveugles qui l'ignorent attendent son retour.[110]

Dans cette lettre à Souvorine, datée du 12 juillet 1897, qui évoque l'amertume de l'échec de *La Mouette*, Tchekhov exprime sa crainte principale en tant que dramaturge : il se peut que le public ne s'avère pas prêt à accueillir le nouveau théâtre. Cela permet de conclure que le dramaturge russe se voyait dans le même contexte théâtral que son collègue belge, et que, selon lui, la véritable cause de son insuccès était le caractère novateur de son écriture.

C'est dans le cadre de la collaboration avec Constantin Stanislavski, Vladimir Némirovitch-Dantchenko et l'équipe du Théâtre d'Art de Moscou que les idées de Tchekhov quant à la réformation de l'art théâtral trouvent leur développement. Dès son retour en Russie, Tchekhov fait un rapprochement avec le collectif de ce théâtre, qui met en scène *La Mouette* (1898), *L'Oncle Vania* (1899), *Les Trois Sœurs* (1901), *La Cerisaie* (1904) et crée plusieurs spectacles à Moscou et dans d'autres villes russes.

La Mouette n'est ni le premier échec théâtral de Tchekhov, ni la première pièce « grand format ». En 1889, le maître de la forme narrative écrit la comédie en quatre actes *Леший* (*Le Sylvain* ou *Le Sauvage*), suivie de toute une série de non-réussites. D'abord, l'idée de co-créer une pièce avec Souvorine s'est avérée non réalisable. Ensuite, le théâtre Alexandrinski de Saint-Pétersbourg a refusé d'inclure la pièce dans son répertoire, malgré le souhait initial du comédien célèbre Pavel Slobodine. Le choix de Tchekhov du théâtre privé Abramova, au lieu du théâtre Korch, est devenu la raison pour laquelle la création moscovite de la même année n'a pas eu beaucoup de succès. Le fondateur du théâtre

---

[110] Anton Tchékhov, *Œuvres, 20 : Correspondance 1877 - 1904*, trad. René Gauchet, Lida Vernant, Michèle Tanguy et Geneviève Roussel, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1966, p. 472.

[« Читаю Метерлинка. Прочел его «Les aveugles», «L'intruse», читаю «Aglavaine et Sélysette». Все это странные, чудны́е штуки, но впечатление громадное, и если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил «Les aveugles». Тут кстати же великолепная декорация с морем и маяком вдали. Публика наполовину идиотская, но провала пьесы можно избежать, написав на афише содержание пьесы, вкратце конечно; пьеса-де соч. Метерлинка, бельгийского писателя, декадента, и содержание ее в том, что старик проводник слепцов бесшумно умер, и слепые, не зная об этом, сидят и ждут его возвращения. », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 7. Pis'ma, Ijun' 1897 - dekabr' 1898*, Moskva, Nauka, 1979, p. 26.]

Fiodor Korch, offensé du fait de ne pas obtenir la nouvelle pièce de Tchekhov après avoir créé *Ivanov* (1887), a activement contribué à l'insuccès de la création, ce qui a apparemment influencé l'insuccès du théâtre Abramova.

La nouvelle version de cette pièce, intitulée *Oncle Vania,* présente un final tragique hors du commun. Bien qu'il y ait des ressemblances au niveau des personnages et de certains éléments du sujet, les différences entre les deux textes sont si importantes que les critiques parlent justement d'une pièce autonome. *Oncle Vania*, publiée en 1897, ouvre une nouvelle page dans l'évolution de l'œuvre théâtrale de Tchekhov, si bien saisie par Stanislavski, un des rares metteurs en scène de l'époque capables de démontrer l'action « sans action », où le bavardage de la parole quotidienne devient le fond pour le « sous-texte » qui contient l'essence du drame. La première a eu lieu le 25 octobre 1899, sans un grand succès immédiat, mais progressivement la pièce est devenue un des spectacles principaux du Théâtre d'Art.

Quant aux *Trois Sœurs*, il a fallu attendre une réussite d'*Oncle Vania*, pour que l'écrivain commence à rédiger une nouvelle pièce en 1900, cette fois-ci spécialement pour le Théâtre d'Art de Moscou, après une demande personnelle de Vladimir Némirovitch-Dantchenko. Pour la publication du texte de la pièce, Tchekhov a choisi la revue *Русская мысль (La Pensée russe)*. Le 31 janvier 1901, le public moscovite a assisté à la première, suivie par les commentaires très contradictoires, des plus critiques aux plus élogieux. Par exemple, Léon Tolstoï, tout en restant admiratif des récits de Tchekhov, a dit une phrase bientôt devenue célèbre : « Et votre pièce est tout de même mauvaise[111] », cela étant son avis franc sur *Les Trois Sœurs*. Néanmoins, le public a chaleureusement accueilli la pièce à Saint-Pétersbourg, à Kiev, à Varsovie, à Kherson, à Odessa, ainsi qu'à l'étranger, car la pièce fut bientôt traduite en allemand, en tchèque et en français.

Après *Les Trois Sœurs*, Tchekhov reprend le motif de la vente du domaine, abordé dans sa première pièce *Sans Père*, pour l'élaborer dans *La Cerisaie,* une pièce unique dans son genre. La comédie, comme l'a conçue Tchekhov, a été perçue comme un drame par Stanislavski et son théâtre, ce qui a inévitablement provoqué les avis controversés des critiques après la création. Dans cette pièce, le tragique tchekhovien atteint son apogée, en intégrant le comique, le quotidien, le personnel et l'universel.

1.6. « *Ich sterbe* »

Au Théâtre d'Art Tchekhov fait connaissance de la comédienne Olga Knipper, « une actrice extraordinaire, une femme remarquable[112] », comme il l'appelle dans leur correspondance, qui deviendra son épouse le 25 mai 1901. À cette date-là, l'état de santé de l'écrivain était déjà grave. Pour le voyage de noces, le couple se rend en Bachkirie, la région située à plus de mille kilomètres de Moscou, entre le fleuve Volga et les montagnes

[111] « А пьеса ваша все-таки плохая », P. A. Sergeenko, « O Čehove », *Niva*, vol. 10, 1904, col. 255.

[112] « необыкновенная актриса, замечательная женщина », lettre du 3 septembre 1899 in A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 8. Pis'ma, 1899*, éd. L. D. Opul'skaja, Moskva, Nauka, 1980, p. 257. *Notre traduction*.

de l'Oural, où Anton suit un cours de traitement de *koumys* (lait fermenté de jument), destiné à stimuler l'immunité contre la tuberculose.

On peut conclure des témoignages de Tchekhov à ses proches que le mariage pesait sur l'écrivain. Il préférait passer son temps séparé de son épouse, dont même la seconde grossesse perdue en 1902 n'a pas pu être liée à Anton, selon une étude biographique de Rayfield.[113] Néanmoins, cette période brève fut accompagnée d'une vaste correspondance de plus de huit cents lettres pleines de témoignages différents, qui dessinent un tableau détaillé de la vie culturelle russe de l'époque.

En 1904, Tchekhov décide d'entreprendre un voyage avec Olga en Allemagne, dans une ville d'eau en Forêt-Noire, « sur l'ordre des médecins[114] », comme il l'explique à son éditeur A. F. Marx. Les Tchekhov s'installent d'abord à l'hôtel Römerbad à Badenweiler, dont la direction leur a bientôt demandé de partir à cause de la toux gênante de l'écrivain. Après un court séjour à la villa Friederike, les Tchekhov s'installent à l'hôtel Sommer, qui sera la dernière adresse d'Anton Pavlovitch. Dans une lettre au docteur Rossolimo du 28 juin (11 juillet) 1904, dans laquelle Tchekhov se renseigne sur une possibilité de prendre un bateau au départ de Marseille vers Odessa, il avoue être dans un état pénible « à en crier au secours[115] », à cause des crises récurrentes d'étouffement.

Anton Pavlovitch Tchekhov est décédé le 15 juillet[116] 1904 à Badenweiler. Ses derniers mots continuent d'attirer l'attention des lecteurs. C'est un énoncé transparent et concis : le présent à la première personne du singulier du verbe allemand *sterben (mourir).* « *Ich sterbe*. Il y a longtemps que je n'avais pas bu de champagne[117] », – ses paroles adressées à un médecin allemand et à sa femme Olga Knipper « avant le grand silence[118] » sont devenues, elles aussi, un thème de littérature, sous la plume des écrivains comme Andreï Bitov, Alexandre Jolkovski ou le duo Ilf et Petrov. Un essai cinématographique de la réalisatrice suisse Dominique de Rivaz, *Un selfie avec Anton Tchekhov* (2022), est également consacré à cette phrase ultime. La question centrale de toutes ces réflexions est parfaitement formulée par le poète français Éric Sarner :

> Tchekhov ne sait pas l'allemand,
> Pourquoi meurt-il en allemand ?
> Dans quelle langue meurt-on ?[119]

---

[113] Donald Rayfield, *Anton Tchekhov, une vie*, *op. cit.*, p. 491.

[114] Lettre à A.F. Marx du 31 mai 1904 in Anton Tchékhov, *op. cit.*, p. 637.

[« По предписанию врачей » in A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 12. Pis'ma, 1904*. *Darstvennye i drugie nadpisi*, Moskva, Nauka, 1983, p. 110.]

[115] Anton Tchekhov, *Vivre de mes rêves*, trad. Nadine Dubourvieux, Paris, Bouquins, 2016, p. 994.

[« просто хоть караул кричи », A. P. Čehov, *Pis'ma,* T. 12, p. 132.]

[116] Le 2 juillet, selon le calendrier julien, qui était en vigueur en Russie jusqu'en 1918.

[117] Donald Rayfield, *Anton Tchekhov, une vie, op. cit.*, p. 523.

[118] Titre d'un essai de Maeterlinck (1934).

[119] Éric Sarner, *À Anton Tchekhov*, inédit, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://souffleinedit.com/poesie/anton-tchekhov-meurt-eric-sarner/

Un exemple saisissant d'un texte, qui inscrit l'énoncé de Tchekhov dans l'univers tchekhovien, est *Ich sterbe* de Nathalie Sarraute, qui fait entendre cette phrase comme un acte de langage réussi : « Je vais, moi-même, opérer… ne suis-je pas un médecin aussi ?... la mise en mots… Une opération qui va dans ce désordre sans bornes mettre de l'ordre. L'indicible sera dit. L'impensable sera pensé. Ce qui est insensé sera ramené à la raison. *Ich sterbe*[120] ». Les divergences des biographes de Tchekhov sur les derniers mots de l'écrivain, issues des souvenirs contradictoires d'Olga Knipper, ne font que renforcer l'idée du texte de Sarraute, visant à montrer l'angoisse de l'incertitude qui se résume dans un énoncé aussi exceptionnel qu'impossible.

L'hypothèse de Sarraute et des autres écrivains que l'énoncé *Ich sterbe* soit adressé au médecin allemand et non pas à sa femme russe, laisse échapper le fait que Knipper maîtrisait parfaitement la langue de son père Leonard Knipper, alsacien d'origine. Ainsi, c'est Olga, qui n'a pas eu la chance d'avoir avec son mari « un petit demi-Allemand[121] », et qui continuera d'écrire des lettres à Tchekhov pendant quelques années après sa mort, aurait été, elle aussi, la destinataire de son dernier *Ich sterbe*.

Maria Tchekhova, la sœur de l'écrivain qui a consacré une partie importante de sa vie à l'œuvre de son frère, est devenue son héritière principale, à laquelle nous devons la publication des œuvres et des lettres de Tchekhov, les dernières occasionnellement censurées par elle, mais diligemment sauvegardées et classifiées. Appelée par sa famille « Solness le constructeur » d'après le personnage d'Ibsen pour son caractère laborieux et pragmatique, Maria a transformé leur maison à Yalta en musée, dont elle a été la directrice jusqu'à sa mort en 1957. Aujourd'hui les maisons Tchekhov à Yalta, Moscou, Melikhovo et Taganrog sont devenues musées qui possèdent les archives littéraires et jouent un rôle important dans le développement des études tchekhoviennes.

L'œuvre tchekhovienne a été traduite à une centaine de langues, dont la première était le français, la traduction de ses nouvelles par Denis Roche étant approuvée par Tchekhov lui-même.

1.7. Maurice Maeterlinck, l'écrivain des deux siècles

Les premiers ouvrages portant sur la vie de Maurice Maeterlinck paraissent au sommet de la gloire de l'écrivain. Telle est la monographie, intitulée *Maurice Maeterlinck*[122], du journaliste belge Gérard Harry, publiée en 1909 et reprise en 1932 en tant que première partie (1889 – 1909) d'une autre étude, *La vie et l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, dont la deuxième partie couvre la période entre 1910 et 1932. Cet ouvrage, rédigé par son

[120] Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 924.

[121] Lettre à Olga Leonardovna Knipper-Tchekhova du 1 janvier 1903 in Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 919.

[« [желаю тебе] маленького полунемца », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 11. Pis'ma, ijul' 1902 - dekabr' 1903*, p. 111.]

[122] Gérard Harry, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles/Paris, Ch. Carrington, 1909, (« Les écrivains français de la Belgique »).

contemporain, contient des témoignages précieux permettant de saisir l'ambiance de l'époque de Maeterlinck. D'autres essais de langue française, comme ceux de Roger Bodart[123], Willy-Paul Romain[124], Franz Hellens[125] et Alex Pasquier[126], établissent un dialogue entre le chemin de la vie et l'écriture de Maeterlinck. Inévitablement influencés par le style de l'écriture de Maeterlinck, les essais portant sur la vie de l'écrivain sont d'une incontestable valeur littéraire, qui, dans certains cas, l'emportent sur la rigueur historique. Le chercheur belge Joseph Hanse, dans son étude sur l'histoire de la littérature belge[127], veille à clarifier la chronologie des événements et des publications concernant la poésie et le théâtre de Maeterlinck, dans le but d'éliminer les inexactitudes présentes dans un nombre considérable de textes sur ce sujet. Dans sa monographie fondamentale, *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*[128] (2005), l'éminent spécialiste de l'œuvre du dramaturge belge, Paul Gorceix, aborde les questions du parcours de l'écrivain à côté de l'analyse de ses œuvres.

Le centenaire de la naissance de Maurice Maeterlinck est marqué, outre les études de Bodart et Romain déjà mentionnées, par un ouvrage collectif *Maurice Maeterlinck, 1862 – 1962*[129], qui réunit les textes sur les aspects différents de l'œuvre de l'écrivain, y compris quelques recherches biographiques. Un essai biographique consacré à Maeterlinck, rédigé par l'écrivain et le chercheur belge Gaston Compère[130] (1989), qui choisit de l'écrire à la première personne, demeure une des études de référence sur ce sujet en langue française.

Un document unique qui continue à guider les études biographiques, malgré certaines inexactitudes factuelles inévitables qu'il contient, est l'autobiographie d'enfance de Maurice Maeterlinck, intitulée *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, qui joue avec le genre biographique, mais fait une sélection inhabituelle des épisodes à décrire. L'auteur appelle ces souvenirs « véritables », car « les seuls qui survient, les seuls qui ne vieillissent pas, les seuls qui soient enracinés, sont les souvenirs de l'enfance et de la première jeunesse[131] », affirme-t-il dans l'ouverture de l'ouvrage.

Les vingt années en compagnie de la comédienne et la cantatrice Georgette Leblanc deviendront une source de matériel biographique croisé. Outre les souvenirs de Madame

---

123 Roger Bodart, *Maurice Maeterlinck*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 1962, (« Poètes d'aujourd'hui », 87).

124 Willy-Paul Romain, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Pierre de Méyère, 1962, (« Portraits »).

125 Franz Hellens, *Maurice Maeterlinck : Extrait des « Annales de la Fondation M. Maeterlinck », Tome 3*, Gand, 1957.

126 Alex Pasquier, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1963.

127 Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, 1992, (« Archives du futur »).

128 Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible : L'essai*, Bruxelles, Le Cri, 2005.

129 Jean Cassou, Henri Clouard, Robert Guiette, [et al.], *Maurice Maeterlinck, 1862-1962*, éds. Joseph Hanse et Robert Vivier, Bruxelles, Renaissance du livre, 1962.

130 Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1989, (« Les Classiques de la Manufacture »).

131 Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948, p. 3.

Leblanc[132], les études de Maxime Benoît-Jeannin[133] offrent des détails sur le chemin de Maeterlinck, concernant en particulier l'histoire des mises en scène de ses pièces.

Parmi les recherches biographiques contemporaines sur Maurice Maeterlinck, les travaux d'Elisabeth Leijnse représentent un champ important des études maeterlinckiennes, avec les publications en langues néerlandaise et française, pour ne mentionner que les articles sur la réception de l'œuvre de Maeterlinck aux Pays-Bas[134] et la biographie de Maurice Maeterlinck en néerlandais à paraître dans les prochaines années.

1.8. Un francophone de Flandres

Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck est né le 29 août 1862 à Gand, une petite ville belge flamande. Il était le premier des quatre enfants de Polydore Jacques Marie Bernard Maeterlinck, notaire à Gand, et de Mathilde Colette Françoise Van den Bossche, qui, selon la description de Gaston Compère, « régnait admirablement sur une maison admirable[135] ». D'après l'étude de Paul Gorceix, le nom des Maeterlinck est traçable jusqu'à la fin du XIVe siècle et prend son origine en Flandre orientale, « sur la ligne qui sépare le français du néerlandais[136] ». La famille Maeterlinck était francophone, fait typique pour son milieu social, qui n'était tout de même pas isolé du milieu flamand de la région. À l'époque du règne de Léopold II, le milieu bourgeois auquel appartenait la famille Maeterlinck représentait, comme le décrit l'historien et l'écrivain belge Georges-Henri Dumont, « un ensemble assez bigarré où se rangent, suivant leur fortune, les financiers, les industriels, les rentiers, les commerçants, ceux qui exercent une profession libérale, le clergé, les fonctionnaires et les employés[137] ». Le père du futur écrivain était, selon la description d'André Capiteyn, un « grand propriétaire terrien et rentier prospère[138] », qui faisait de l'agriculture et de l'apiculture dans son domaine à Oostacker. Dans l'autobiographie d'enfance *Bulles bleues, Souvenirs heureux* de Maurice Maeterlinck, son père a un visage autoritaire, qui « portait un masque de dictateur, mais la chaleur du cœur en amollissait la cire[139] ». En revanche, sa mère a dans ce livre une image bienveillante d'une femme « qui ne pouvait rien refuser à ses enfants[140] ». Le temps du jeune Maurice était partagé entre la ville de Gand, le domaine rustique d'Oostacker entouré de canaux,

---

132 Georgette Leblanc, *Souvenirs (1895 - 1918)*, Paris, Bernard Grasset, 1931.

133 Maxime Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc & Maurice Maeterlinck : Biographie*, Bruxelles, Le Cri, 2021.

134 Elisabeth Leijnse, « Maurice Maeterlinck au pays de Vondel : un nouveau Shakespeare ? » in Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 2-9 septembre 2000*, Bruxelles, Éditions Labor, 2002, pp. 315-226).

135 Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 38.

136 Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible, op. cit.*, p. 20.

137 Georges-Henri Dumont, *La vie quotidienne en Belgique sous le règne de Léopold II (1865-1909)*, Le Cri, 1996, p. 63.

138 André Capiteyn, *Maeterlinck : un prix Nobel*, Gand, Snoeck, 2008, p. 9.

139 Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948, p. 27.

140 *Ibid.*, p. 205.

et le château médiéval de Rijvissche à Swynaerde, appartenant à sa grand-mère maternelle.

Religieux plutôt par tradition que par conviction, Polydore insiste sur une formation chrétienne pour ses enfants, ce qui était de coutume pour une famille catholique de l'époque d'avant les « guerres scolaires[141] » pour un enseignement laïque, qui déclencheront en 1879. Ce fut d'abord l'école maternelle chez les sœurs à l'Institut du Nouveau Bois à Gand, dans laquelle les garçons pouvaient étudier jusqu'à l'âge de sept ans. L'établissement était réservé aux filles de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie, comme la cousine de Maurice Maeterlinck, Louise, qui y étudiait également. Le chapitre « Sœur Julia » des *Bulles bleues* décrit en détail la matière enseignée à cet institut : « Les leçons étaient principalement consacrées aux prières, aux plus humbles questions du catéchisme, de l'histoire sainte et à la géographie ainsi qu'aux mathématiques infra-élémentaires[142] ». Bientôt dépassé ce niveau, le futur écrivain change d'établissement, et l'éducation se poursuit pendant une courte période à « l'Institut Calamus[143] », comme l'appelait Maeterlinck d'après le nom de son directeur, ou l'Institut Central à la Place Saint-Bavon de Gand.

Avec son frère Ernest, Maurice Maeterlinck commence en 1874 ses études au collège Saint-Barbe à Gand, établissement d'une remarquable qualité d'éducation, dans lequel, pourtant, il a passé « les moments les plus désagréables de (s)on existence[144] », comme il les décrit dans ses souvenirs d'enfance, où le seul chapitre sombre est intitulé « Chez les Jésuites ». Néanmoins, les amis du collège de Maurice Maeterlinck sont Grégoire Le Roy et Charles Van Lerberghe, les deux gantois avec lesquels il marquera l'histoire de la littérature belge. Cette amitié introduit Maeterlinck au romantisme allemand et au symbolisme : la passion pour les poèmes de Georg Büchner, qu'il partageait avec ses amis, particulièrement avec Le Roy, était une des inspirations pour la création des *Serres chaudes*, premier recueil poétique de Maeterlinck. Deux autres futurs écrivains éminents belges, Émile Verhaeren et Georges Rodenbach, font également leurs études au collège Saint-Barbe, qui devient ainsi un véritable berceau littéraire. Ces grands noms littéraires contribueront à ce que les chercheurs Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg appellent « l'âge d'or de la littérature belge[145] », représenté avant tout par le mouvement symboliste.

1.9. M. Mater, un avocat – poète

Malgré son désir de devenir médecin, Maurice suit les conseils de son père et commence à étudier le droit à l'Université de Gand qu'il termine en 1885 avec le grade de

---

141 Georges-Henri Dumont, *La vie quotidienne en Belgique sous le règne de Léopold II (1865-1909), op. cit.*, p. 176.

142 Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues*, *op. cit.*, p. 12.

143 *Ibid.*, p. 21.

144 *Ibid.*, p. 84.

145 Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge : Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005, p. 131.

docteur. Parallèlement, son intérêt pour la littérature se renforce. En 1883, dans la revue d'art et littérature *La Jeune Belgique,* voit le jour le poème *Dans les joncs*, signé M. Mater.

En septembre 1885, sous prétexte de « se perfectionner dans l'art de plaider[146] », Maeterlinck, accompagné de son ami Grégoire Le Roy, se rend à Paris, où il fait connaissance de Villiers de l'Isle-Adam et Saint-Pol-Roux, qui l'inspirent à commencer une carrière littéraire. Avec les poètes Pierre Quillard, Éphraïm Mickaël et Saint-Pol-Roux, Maeterlinck est à l'origine de la revue littéraire *La Pléiade*, où paraît d'abord, en 1886, sa première prose *Le Massacre des Innocents,* signée Mooris Maeterlinck, suivie par quelques poèmes. La prose est inspirée, comme le prouve Paul Gorceix[147], par la découverte frappante de l'œuvre du mystique flamand Ruysbroeck l'Admirable, qui marquera profondément l'écriture de Maeterlinck.

Son premier recueil de poèmes, *Serres chaudes,* est publié en 1889 chez Léon Vanier à Paris. La même année, une trentaine d'exemplaires de sa première pièce de théâtre, *La Princesse Maleine,* sont imprimés à Gand à compte d'auteur. Quelques mois plus tard, le premier tirage commercial paraît chez l'éditeur gantois Louis Van Melle (1890). Le succès immédiat apporte une édition commerciale de la pièce chez Paul Lacomblez à Bruxelles en 1890. Reprenant le sujet de *Demoiselle Maleen* des frères Grimm, la féerie noire *La Princesse Maleine* rendit bientôt son auteur célèbre grâce au fameux article d'Octave Mirbeau au *Figaro* le 24 août 1890, où l'écrivain et le critique littéraire français compare le jeune poète et dramaturge à Edgar Poe dans la traduction de Mallarmé et même à Shakespeare, les deux comparaisons étant en faveur de Maeterlinck. Selon Mirbeau, Maeterlinck crée le nouveau tragique, qui apporte au drame une puissance inégalable :

> Jamais, dans aucun ouvrage tragique, le tragique n'atteignit cette hauteur vertigineuse de l'épouvante et de la pitié. Depuis la première scène jusqu'à la dernière, c'est un crescendo d'horreur qui ne se ralentit pas une seconde et se renouvelle sans cesse. […] Pour arriver à cette impression d'effroi total, M. Maurice Maeterlinck n'emploie aucun des moyens en usage dans le théâtre. Ses personnages ne débitent aucune tirade. Ils ne sont compliqués en rien, ni dans le crime, ni dans le vice, ni dans l'amour. Ce sont, tous, de petites âmes embryonnaires qui vagissent de petites plaintes et poussent de petits cris. Et il se trouve que les petites plaintes et les petits cris de ces petites âmes sont ce que je connais de plus terrible, de plus profond et de plus délicieux, au delà [*sic*] de la vie et au delà du rêve. C'est en cela que je crois la *Princesse Maleine* supérieure à n'importe lequel des immortels ouvrages de Shakespeare.[148]

Le même article fait découvrir au public français le poème *Regards* de Maeterlinck, cité avec deux petites coupures. Néanmoins, il serait exagéré d'affirmer que c'est Mirbeau qui fait la découverte de Maeterlinck, même si le ton de l'article le présume. Comme le remarque Joseph Hanse, l'auteur de l'article « lui-même ne savait pas que des milliers de personnes connaissaient l'existence de cette œuvre et même avaient pu la lire, au moins partiellement[149] », de même que *Serres chaudes*, *L'Intruse* et *Les Aveugles*.

---

[146] André Capiteyn, *Maeterlinck : un prix Nobel, op. cit.*, p. 19.

[147] Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible, op. cit.*, p. 41 - 50.

[148] Octave Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, Paris, 24 août 1890, p. 1.

[149] Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, *op. cit.*, p. 265.

Au moment de la publication dans *Le Figaro*, le nom de Maurice Maeterlinck avait déjà fait ses premières parutions dans la presse belge. En février 1890, *La Princesse Maleine* est mentionnée dans l'article « Le Théâtre nouveau » de la revue bruxelloise *L'Art Moderne*[150], comme un exemple de la dramaturgie « symbolique ». Son auteur est également reconnu en tant que poète : le 22 février 1890 l'écrivain Edmond Picard donne une conférence consacrée aux « Trois poètes belges d'exception : Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe[151] », qui s'est tenue au *Salon des XX* à Bruxelles.

Parallèlement, les pièces de théâtre se succèdent : entre 1889 et 1894 sont composées *L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses, Pelléas et Mélisande,* et trois petits drames pour marionnettes : *Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles*.

1.10. Le premier théâtre de Maeterlinck

Dans le chapitre « La mort d'un frère » de son autobiographie, Maeterlinck fait un lien entre cet événement tragique et la création de la pièce *L'Intruse* (1890), en avouant que la mort de son jeune frère Oscar à la suite d'une pneumonie transforma à jamais la vie de Maurice, sa relation avec son père et son écriture. « C'est dans cette atmosphère de deuil que plus tard fut écrite *L'Intruse* et que la mort entra dans ma vie, la réveilla et m'apprit à vivre[152] », affirme l'écrivain, qui a consacré à l'histoire de son frère l'essai « Les Avertis » du recueil *Le Trésor des humbles* (1896), dont un des aphorismes fait écho à ses premiers drames : « C'est notre mort qui guide notre vie et notre vie n'a d'autre but que notre mort. Notre mort est le moule où se coule notre vie et c'est elle qui a formé notre visage[153] ».

En revanche, l'étude de Joseph Hanse sur la genèse de *L'Intruse*[154], prouve qu'Oscar Maeterlinck, âgé de vingt et un ans, est décédé après la composition de la pièce. La date de sa mort, le 20 mai 1891, coïncide avec celle de la première représentation de *L'Intruse* devant la presse à Paris. La même année paraît la pièce *Les Sept Princesses* chez Paul Lacomblez à Bruxelles. Les premiers succès théâtraux arrivent ainsi lors d'une période de deuil dans la vie du dramaturge.

La création de *L'Intruse* par Aurélien Lugné-Poe au Théâtre d'Art suscite un vif intérêt du public. Les critiques eux aussi se montrent bienveillants, comme Henri Bauer, qui dans *L'Écho de Paris* remarque la nouvelle approche du dramaturge au tragique : « L'acte de M. Maeterlinck est d'un art puissant et sensible ; je le souhaiterais à sa place sur une grande scène : c'est une forme nouvelle, profondément émouvante du tragique humain au théâtre[155] ». Ainsi, Maeterlinck entre sur la scène théâtrale comme un réformateur du

---

[150] Octave Maus, Edmond Picard, Émile Verhaeren, « Le Théâtre nouveau », *L'Art Moderne*, le 2 février 1890, p. 33-35.

[151] « Petite chronique », *L'Art Moderne* № 7, le 16 février 1890, p. 55.

[152] Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, *op. cit.*, p. 150.

[153] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, préf. de Marc Rombaut, lecture d'Alberte Spinette, Bruxelles, Labor, 1986, p. 40.

[154] Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, *op. cit.,* p. 281-288.

[155] Cité par l'auteur de « Artistes belges à Paris », *L'Art Moderne* № 21, le 24 mai 1891, p. 167.

drame, reconnu comme tel par ses contemporains dès les premières pièces. Par exemple, le peintre Édouard Vuillard, collaborateur de Lugné-Poe et un des futurs fondateurs du théâtre de l'Œuvre, s'inspirait des drames de Maeterlinck pour créer un art visuel où règnerait la force du destin. Son travail sur le décor et les costumes de *L'Intruse*, atteignait l'effet d'une « terreur inexorable qui s'emparait des personnages et de l'assistance[156] », comme le décrit l'historien de l'art Guy Cogeval.

Après le succès de *L'Intruse,* Lugné-Poe entreprend une mise en scène de *Pelléas et Mélisande*. La création du 17 mai 1893 sous la direction de Lugné-Poe et à l'aide du poète et critique français Camille Mauclair dans le Théâtre des Bouffes-Parisiens marque l'histoire du théâtre européen par une mise en scène qui tiendrait compte du « travail souterrain des forces à l'œuvre dans la pièce[157] », selon la formule d'Arnaud Rykner. Ce spectacle inaugure le théâtre de l'Œuvre, pour lequel, comme le souligne l'historienne d'art Isabelle Cahn, le rôle primordial appartient à « la création, matérielle, intellectuelle et artistique[158] ». L'ami de Lugné-Poe, le peintre Maurice Denis, créa le programme.

L'approche novatrice de tous les créateurs du spectacle, en commençant par le dramaturge, a suscité des louanges comme des critiques. Parmi ceux qui ne partageaient pas l'admiration des premiers lecteurs de Maeterlinck était le critique théâtral réputé Francisque Sarcey, fervent opposant du style d'Ibsen, qui juge « l'indicible » de Maeterlinck comme « l'incompréhensible », comme dans cet extrait de son article sur la première représentation de *Pelléas et Mélisande* à Paris :

> Le rideau tombe. Je regarde, effaré, mon voisin qui demeure impassible :
>
> – Est-ce que c'est un symbole, le trio des pauvres endormis ? Pour le coup, je ne comprends pas celui-là.
>
> Il pose mystérieusement un doigt sur sa bouche :
>
> – Chut ! me dit-il. Vous ne le comprenez pas ; je ne le comprends pas non plus ; ils ne le comprennent pas davantage... personne ne le comprend.
>
> – Sauf M. Maeterlinck, j'imagine ?
>
> – Pour qui le prenez-vous ? Maeterlinck ne le comprend pas non plus. C'est le triomphe du symbole.[159]

Le ton satyrique de cette conversation imaginaire illustre tout de même un trait important de l'approche maeterlinckienne au dialogue : les rapports entre l'énoncé et le sens sortent du cadre habituel de la perception du dialogue théâtral. Ce trait, qui fait de Maeterlinck un véritable représentant du drame moderne, est aussi une des raisons du bouleversement du monde théâtral produit par ses pièces, exigeant, comme les drames de Tchekhov, une nouvelle approche de la mise en scène.

---

[156] Serge Lemoine (éd.), *Le théâtre de l'Œuvre 1893 - 1900 : Naissance du théâtre moderne*, Paris & Milan, Musée d'Orsay & 5 Continents, 2005, p. 56.

[157] Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman (éds.), *Histoire de la littérature belge*, Paris, Fayard, 2003, p. 199.

[158] *Le théâtre de l'Œuvre 1893 - 1900 : Naissance du théâtre moderne*, *op. cit.*, p. 18.

[159] Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre. Tome VIII*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1902, p. 454.

Dans son article sur la réception de *Pelléas et Mélisande*, Maria Einman[160] mentionne la présence des « maeterlinckophiles » le jour de la première, comparés dans la presse aux adeptes d'un culte religieux, tant critiqués par Sarcey. La chercheuse souligne qu'en dehors des camps des opposants et des admirateurs, les critiques comme Hippolyte Lemaire et Jules Lemaître trouvent une autre voie de décrire ce type de théâtre naissant, sans y appliquer les critères habituels, comme les motifs de l'action des personnages.

Quel que soit le ton des avis des premiers spectateurs, on peut constater que le théâtre de Maeterlinck ne laisse pas son public indifférent. L'étonnement, la fascination, voire le dégoût ne sont pas liés tant à l'intrigue et aux personnages de la pièce, qu'à l'écriture même, qu'on pourrait appeler *l'écriture des profondeurs*, en raison de l'effet d'un dialogue avec le silence du spectateur qu'elle produit, ce qui recadre la notion même du dialogue théâtral.

1.10.1. Une célébrité inconnue

Malgré le succès de ses œuvres, la personnalité de Maeterlinck reste inconnue au public. Avant d'entreprendre un voyage à Gand pour interviewer Maeterlinck pour son enquête sur l'évolution littéraire, le journaliste Jules Huret a constaté avec étonnement que « personne à Paris, ou presque personne, ne connaît l'auteur de la *Princesse Maleine* : Octave Mirbeau lui-même l'ignore[161] ». Devenu un écrivain célèbre, Maeterlinck continuait de mener une vie tranquille à Gand, où il exerçait le métier d'avocat en plaidant en flamand.

En 1891, la renommée internationale élargit sa géographie avec quelques traductions : *L'Intruse* et *Les Aveugles* sont publiées aux États-Unis (Washington D.C.) en anglais, et *La Princesse Maleine* est traduite en hollandais. En Angleterre, les cercles théâtraux discutent « l'Ibsen belge[162] », loué par les uns, comme les écrivains George Moore, Oscar Wilde et un de ses premiers traducteurs William Archer, et critiqué par les autres : par exemple, l'acteur et l'entrepreneur célèbre Herbert Beerbohm Tree juge ses pièces trop littéraires pour être dramatiques[163]. William Archer, après avoir traduit la pièce *Intérieur*, écrit un article sur l'auteur belge dans *Fortnightly review* le comparant à Poe, à Baudelaire et à Webster.

Ce n'est qu'après un certain succès international que vient une véritable reconnaissance en Belgique, où un événement controversé marque le début de son chemin littéraire : en 1891 Maeterlinck refusa le Prix Triennal de Littérature Dramatique, qui lui fut décerné par l'Académie Royale pour *La Princesse Maleine*. Ce geste fut destiné à soutenir ses collègues écrivains, en particulier Camille Lemonnier, qui était à l'époque dans les relations controversées avec l'Académie.

---

[160] Maria Einman, « De l'événement social à l'événement intime : la réception critique de la première création de Pelléas et Mélisande aux Bouffes-Parisiens », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Ker éditions, décembre 2019, p. 157-172.

[161] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 116.

[162] « Mr. Beerbohm Tree on the drama », *St. James's Gazette*, 7 décembre 1891, p. 15.

[163] *Ibidem*.

En 1892, Maeterlinck commence à collaborer avec François-Ferdinand Candeilh. Homme de théâtre, devenu le directeur du Théâtre Royal du Parc en 1879, Candeilh transforma la vie théâtrale bruxelloise, la plaçant en avant-garde de l'Europe. Les tournées de Sarah Bernhardt, de Réjane, les collaborations avec Lugné-Poe et Gordon Craig, les créations des spectacles novateurs comme *Le Canard sauvage* (1885) d'Ibsen par Le Théâtre-Libre d'Antoine, telle était la scène où sont créés les premiers spectacles belges de *L'Intruse* et de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck après leurs créations mondiales à Paris. Ainsi, la renommée dans son pays natal vient après la gloire à l'étranger, ou, comme le dira plus tard Gérard Harry, « on lit désormais ses livres partout… même en Belgique[164] », cette formule décrivant autant la destinée de ses mises en scène que des textes.

1.11. Époque Georgette Leblanc[165]

Le 11 janvier 1895, dans le salon de l'avocat Edmond Picard à Bruxelles, lors d'une soirée théâtrale consacrée à la création du *Père* (1887) de Strindberg au théâtre du Parc, Maeterlinck fait connaissance de Georgette Leblanc. La sœur cadette de l'écrivain français Maurice Leblanc, Georgette est à l'époque une chanteuse lyrique de vingt-six ans, qui venait de se désengager de l'Opéra-Comique de Paris en faveur d'une collaboration bruxelloise avec le Théâtre de la Monnaie. D'après les souvenirs de Georgette Leblanc, c'est Maurice Maeterlinck qui est devenu « le mobile véritable[166] » des changements dans sa carrière, avant même qu'une connaissance personnelle n'ait eu lieu. Il est notable que ce n'est ni le poète symboliste qui l'a tant impressionnée dans l'œuvre de Maeterlinck, ni même « le Shakespeare belge » selon la lecture d'Octave Mirbeau ou de Maurice Leblanc, mais le penseur qui a préfacé les *Sept Essais d'Emerson*[167].

Après cette rencontre tant recherchée avec l'écrivain, Georgette Leblanc occupera une place importante dans la vie de Maeterlinck, souvent appelée sa « muse », mais, comme l'observe le philosophe et l'historien français Étienne Gilson, « elle ne pouvait s'en contenter[168] ». Leblanc lie avec Maeterlinck sa vie, mais aussi son œuvre : elle interprétera les personnages maeterlinckiens au théâtre dramatique et lyrique, elle s'occupera de l'organisation des spectacles, y compris des créations mondiales, elle écrira même quelques ouvrages, dont certains seront dans un dialogue avec l'écriture de Maeterlinck. La dédicace de l'essai de Maeterlinck *La Sagesse et la Destinée* (1898) à Georgette Leblanc

---

[164] Gérard Harry, *La vie et l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris, Fasquelle, 1932, p. 23.

[165] Cette sous-partie, ainsi que la suivante (1.12), reprennent les fragments de notre intervention intitulée « La trace de *L'Oiseau bleu* dans la vie et l'œuvre de Georgette Leblanc », qui sera publiée dans les Actes du colloque *Le cas Georgette Leblanc (1869 – 1941)*, organisé par Sophie Lucet, Quentin Rioual, Ana Orozco et Mathilde Régent à l'université Paris-Nanterre les 10 et 11 décembre 2021.

[166] Georgette Leblanc, *Souvenirs (1895-1918), op. cit.*, p. 13.

[167] Ralf Waldo Emerson, *Sept essais d'Emerson*, trad. I. Will, Bruxelles, P. Lacomblez, 1894.

[168] Étienne Gilson, *L'École des muses*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1951, p. 186.

témoigne d'une « collaboration plus haute et plus réelle que la plume[169] », dans laquelle son interlocutrice incarne la sagesse même.

Georgette Leblanc fut très impliquée dans la vie culturelle européenne et extra-européenne. Comme le souligne Gillian Opstad dans son étude sur Mélisande de Debussy[170], il est remarquable que l'*intelligence* fut une des principales caractéristiques relevée par les contemporains qui décrivaient la personnalité de la cantatrice. Dans ses *Souvenirs*, Georgette Leblanc souligne l'influence de son frère Maurice sur son parcours d'éducation, qu'elle décrit comme « une bonne culture latine[171] », et « la religion des classiques français[172] » :

> Sans curiosité de tout ce qui est géographie, histoire et mathématiques, j'étais nourrie de philosophes et de moralistes. Je savais par cœur La Bruyère et les Maximes de La Rochefoucauld. Mon frère étant sceptique, j'étais imbue des principes de Montaigne et de Schopenhauer, mais dès mon arrivée à Bruxelles, je commençai de lire Fénelon, Madame Guyon, tous les mystiques. Et c'est par cette porte dérobée à la vigilance de mon jeune maître que pénétra le symbolisme.[173]

Étant fort proche du cercle symboliste et ayant contribué au développement de ce mouvement, Georgette Leblanc a gardé tout de même un point de vue critique sur certaines de ses tendances :

> Époque symboliste, toute en simili, plus fausse que les autres. On enguirlandait les choses les plus simples, on les entourait d'un mystère artificiel, on les compliquait de significations absurdes en perdant de vue leur vrai sens. On aurait prêté des intentions profondes à un balai mécanique.[174]

Le couple s'installe à Paris en 1897. À cause d'un bref mariage raté, conclu avant sa carrière de cantatrice, Georgette Leblanc n'a pas pu épouser Maeterlinck, mais elle resta à ses côtés pendant une vingtaine d'années. Avec sa compagne, Maeterlinck mène une vie sociale active, pleine de voyages et de rencontres. Gand, Paris, Grasse, Nice accueillent le couple et deviennent leur maison pour quelques années.

Souvent comparée au personnage d'Aglavaine, Georgette Leblanc tenait à la création d'*Aglavaine et Sélysette* (1896). Le premier spectacle a eu lieu le 14 décembre 1896 au Théâtre de l'Odéon. Maxime Benoît Jeannin explique un insuccès relatif de cette pièce, qui a quand même été tout de suite mise en scène en France, en Angleterre et aux États-Unis, par le passage de son auteur vers une autre dramaturgie, à laquelle le public de Maeterlinck n'était pas encore préparé[175], mais qui s'affirme avec chaque pièce

---

169 Maurice Maeterlinck, *La Sagesse et la destinée*, Paris, Eugène Fasquelle, 1898 [*page non-numérotée*].

170 Gillian Opstad, *Debussy's Mélisande: The Lives of Georgette Leblanc, Mary Garden and Maggie Teyte*, Woodbridge, The Boydell Press, 2009.

171 Georgette Leblanc, *Souvenirs (1895-1918), op. cit.*, p. 51.

172 *Ibidem*.

173 *Ibidem.*

174 *Ibid.*, p. 50-51.

175 Maxime Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869 - 1941)*, Bruxelles, Le Cri, 1998, p. 105.

postérieure. Entre 1901 et 1902 paraît la première édition complète du *Théâtre* de Maurice Maeterlinck, dont le troisième volume, composé des pièces *Aglavaine et Sélysette* (1896), *Ariane et Barbe-bleue* (1901) et *Sœur Béatrice*, sort définitivement du cadre du premier théâtre. D'après Joseph Hanse, *Sœur Béatrice*, inspirée par la légende néerlandaise *Beatrijs* et publiée d'abord en allemand (1899) et en anglais (1900), marque non seulement un tournant dans le théâtre de Maeterlinck, mais « la reconnaissance d'une littérature[176] ».

Les premières œuvres musicales sur les drames de Maeterlinck paraissent à la même période. La musicalité reconnue de la poésie et de la prose maeterlinckiennes attirent l'attention des compositeurs dès les premiers succès théâtraux, sans pourtant susciter un grand intérêt chez le dramaturge. Par exemple, Erik Satie n'a pas obtenu la permission pour la composition de l'opéra *La Princesse Maleine*. En revanche, le drame lyrique de Claude Debussy *Pelléas et Mélisande*, après quelques années de travail tourmenté, est finalement joué le 30 avril 1902 à Paris. Georgette Leblanc se trouve au centre du conflit entre le dramaturge et le compositeur, le dernier lui refusant le rôle de Mélisande malgré un accord préalable, en faveur de Mary Garden, une cantatrice écossaise qui l'interprétera lors de la première à l'Opéra-Comique. Le conflit est bientôt devenu un scandale public, lors duquel *Le Figaro* a publié une lettre de Maeterlinck, dans laquelle le dramaturge refusait toute connexion au drame lyrique de Debussy, en résumant : « En un mot, le "Pelléas" en question est une pièce qui m'est devenue étrangère, presque ennemie ; et, dépouillé de tout contrôle sur mon œuvre, j'en suis réduit à souhaiter que sa chute soit prompte et retentissante[177] ». Malgré cela, *Pelléas et Mélisande* de Debussy fut vite reconnu comme un chef-d'œuvre, et le compositeur français est considéré parmi les lecteurs les plus sensibles et les plus profonds du drame de Maeterlinck.

La pièce *Monna Vanna,* qui rompt à la fois avec le tragique quotidien et avec l'imagerie médiévale, est publiée le 15 mai 1902 dans *La Revue de Paris*, après la création par Lugné-Poe avec Georgette Leblanc dans le rôle-titre. Le spectacle de l'Œuvre est reçu avec un tel succès auprès du public, qu'il se rend sans délai en une tournée en Europe, en passant d'abord par Bruxelles, Gand, Anvers et Londres. Ensuite, la collaboration de Leblanc, qui représentait Maeterlinck dans les négociations avec le monde théâtral, avec l'imprésario illustre Joseph Schürmann, rend possible une grande tournée européenne, bien que perturbe la relation avec Lugné-Poe. Cette pièce a bientôt donné matériel au livret d'opéra pour Henry Février, un jeune compositeur français qui en avait obtenu les droits exclusifs, sujet d'un autre conflit de Maeterlinck avec un compositeur. Parmi ceux qui aspiraient à créer un opéra sur le sujet de *Monna Vanna* était Sergueï Rachmaninov, qui a composé en 1906 l'acte I au texte russe du compositeur et librettiste Mikhail Slonov, mais n'a jamais achevé cette œuvre.

Après la grande tournée européenne de *Monna Vanna*, vient le tour de la pièce *Joyzelle* (1903), créée la même année au Théâtre du Gymnase, toujours avec Georgette Leblanc dans le rôle principal. Le spectacle a été créé par les soins de Schürmann, qui comptait

---

[176] Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, *op. cit.*, p. 305.

[177] *Le Figaro*, le 14 avril 1902, p. 4.

reproduire le succès commercial de la pièce précédente, mais cette fois-ci le spectacle s'est avéré un échec par rapport aux attentes de ses créateurs.

Parallèlement, à partir de 1903, Maeterlinck s'adresse au genre comique avec la pièce *Le Miracle de Saint Antoine*, une œuvre à part dans son héritage théâtral, qui réunit une critique sociale et des réflexions religieuses. Paul Gorceix inscrit cette œuvre dans la tradition de la farce dans l'œuvre des écrivains belges Charles de Coster et de Michel de Ghelderode, en raison de ce que le chercheur appelle « la veine du grotesque "flamand"[178] ». Cette pièce au croisement des genres trouve des traits communs avec les pièces aussi différentes que *Sœur Béatrice*, traitant la question d'un miracle au quotidien, et *Berniquel* (1926), une comédie brève sur un triangle amoureux.

1.11.1. « Le Bayreuth français »

De 1907 à 1919, Maurice Maeterlinck et Georgette Leblanc habitent à l'Abbaye de Saint-Wandrille en Normandie, la région natale de la comédienne. À cause de la loi de juillet 1901, interdisant les congrégations religieuses, cet endroit unique avait subi des changements importants dans son organisation, ce qui a rendu possible un bail à vie, qui ne sera cédé par Maeterlinck qu'en 1919. Durant la période Maeterlinck-Leblanc, l'abbaye est devenue un des points culturels importants de la région. L'ambition de l'actrice était de transformer cet immense domaine en un « Bayreuth français », qui deviendrait « la fortune pour le pays et un centre d'art incomparable[179] ». Même si le projet de Leblanc ne sera réalisé que partiellement, il donnera plus tard naissance à la compagnie « Théâtre Maeterlinck ».

Les décors de l'abbaye ont inspiré Georgette Leblanc à y créer d'abord le spectacle de *Macbeth* de Shakespeare dans la traduction de Maeterlinck, puis *Pelléas et Mélisande*. Un des premiers spectateurs de *Macbeth* était Gérard Harry, tellement impressionné par l'effet de présence créé par l'ambiance de l'abbaye, qu'il écrira plus tard : « nous étions, non plus des spectateurs tranquillement installés en de confortables loges ou fauteuils d'orchestre pour un spectacle imaginaire, mais comme des témoins accidentels, bouleversés et bousculés, de la plus immédiate et authentique tragédie humaine[180] ».

Parmi les visiteurs célèbres de Saint-Wandrille figure le nom de Constantin Stanislavski, le réformateur du théâtre russe, pour lequel l'idée d'un tel centre d'art reflétait son propre système de formation de l'acteur, comme on pourrait conclure de ses paroles citées par Georgette Leblanc : « Les cours, les leçons, les répétitions ne peuvent apporter aux artistes ce que donne une continuité d'atmosphère, la vie de l'esprit dans un cadre de beauté. Je vous envie cette Abbaye[181] ». Quant aux spectacles dans les locaux de l'abbaye, une autre idée fort originale de Leblanc était d'y mettre en scène *Intérieur* de Maeterlinck, avec Stanislavski dans le rôle du Vieillard et elle-même dans le rôle de l'Étranger, qui deviendrait à cette occasion une Étrangère. Voici l'intégralité de la lettre de

[178] Paul Gorceix et Roger Bodart, *Maeterlinck en partie double*, Bruxelles, Le Cri, 2011, p. 77.

[179] Georgette Leblanc, *Souvenirs (1895-1918), op. cit.*, p. 243.

[180] Gérard Harry, *La Vie et l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 96.

[181] Georgette Leblanc, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 244.

Leblanc à Stanislavski, envoyée en été 1908, dans laquelle elle expose son idée d'une manière à la fois poétique et pragmatique :

Mon Cher Maître,

Faut-il croire, d'après votre nouvelle adresse, que vous renoncez au projet que vous aviez fait de venir passer quelque temps dans nos environs ? – Nous en serions très déçus.

D'abord et surtout parce que le souvenir que vous nous avez laissés n'est point celui d'un sympathique *passant* mais bien plutôt celui d'un ami tardivement retrouvé et trop tôt quitté !

Puis nous nous sommes aperçus un soir que l'abbaye nous offre l'*exact décor* d'*Intérieur*… Sur la terrasse où nous avons eu d'amicales causeries vous souvenez-vous des deux grandes portes vitrées qui donnent sur une vaste salle blanche ?... La terrasse de pierres élevée de plusieurs marches, constitue un premier plan admirable, devant *cette scène* on peut placer aisément 170 chaises – et dans la nuit, le public verrait arriver les lumières du cortège tout au fond de la vallée, à l'extrémité du parc… On pourrait ainsi réaliser une chose inouïe, sans un seul élément factice…

La sonorité-même produite par les voûtes de la terrasse permettrait de parler mystérieusement.

Il y a dans tout cela vraiment une volonté du hasard, qui s'impose à nos volontés…

Mais j'hésite maintenant à vous dire notre pensée… et l'idée qui excuse cette trop longue lettre…

Nous rêvons de vous voir interpréter le rôle du vieillard… et je serais si désolée d'un refus…

Vous m'aviez dit que le rôle d'Arkël, c.a.dire un rôle de *Vieillard* point trop long ne vous inquiéterait pas au point de vue de la langue… Celui dont je vous parle est encore bien plus court et ses angoisses, son état d'émotion continue vous donneraient la sécurité dont votre modestie *s'imagine bien à tort* avoir besoin !...

Vous m'aviez dit aussi qu'un séjour de quinze jours vous serait possible, je crois que huit jours suffiraient pour mettre en scène un acte aussi simple, si vous trouviez naturellement tout préparé à votre arrivée et si vous n'aviez qu'à *disposer* de tous les éléments réunis… Il est utile de vous dire que vous auriez en moi l'élève la plus joyeusement soumise, la plus parfaitement docile… J'aimerais que vous puissiez nous accorder quinze jours pour travailler plus longtemps avec vous car dans cette pièce je ferais le rôle de l'étrang*ère*, figure plutôt symbolique et qui peut être jouée aussi bien par une femme que par un homme…

Qu'allez-vous dire à ma demande ?

Pourrez-vous nous accorder cette très grande joie ?... J'attendrai votre réponse avec beaucoup d'impatience, et

Croyez mon cher Maître à notre vive et profonde sympathie.

Georgette Leblanc

Je fixerai la date qui vous plairait : avant le 15 août si vous le désiriez – On fera des coupures dans le rôle *autant que vous voudrez* !... Si vous veniez avec *votre famille*, nous vous trouverions une villégiature proche et si vous êtes seul nous serons heureux de mettre à votre disposition l'appartement que vous avez occupé l'autre fois.[182]

[182] Lettre de Georgette Leblanc à Constantin Stanislavski, juillet / août 1908, manuscrit № 2547 aux archives KS du Théâtre d'Art de Moscou. Orthographe, ponctuation, soulignements de Georgette Leblanc.

Cette idée resta sans soutien de la part du metteur en scène russe, qui explique son refus dans une lettre, dans laquelle il avoue qu'il « tremble à la seule idée de jouer en français dans le décor si éblouissant que vous dessinez, en plein cœur de la belle France, devant un public français et, le plus effrayant de tout, en présence de Maurice Maeterlinck lui-même[183] ». Une autre excuse est liée au voyage récent de Stanislavski à Badenweiler à l'occasion de l'ouverture du premier monument à Tchekhov à l'étranger, l'événement qui avait mis de côté les projets personnels du metteur en scène.

D'autres idées de Leblanc, comme celle d'organiser une présentation des chansons de Maeterlinck au Théâtre d'Art de Moscou, dont elle serait l'interprète, ne se sont pas réalisées non plus. Malgré cela, les noms de Maeterlinck, Stanislavski et Leblanc se croisent dans une collaboration historique : la création mondiale de *L'Oiseau bleu*.

1.12. La Lumière de *L'Oiseau bleu*

La féérie *L'Oiseau bleu* est la pièce la plus jouée de Maurice Maeterlinck, devenue symbole même de son œuvre. Traduite en plusieurs langues, adaptée au cinéma, devenue aussi un livret d'opéra d'Albert Wolf[184], cette pièce a transformé le succès international en véritable triomphe du théâtre de Maeterlinck. Inaugurée par le célèbre spectacle de Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou en 1908, où le rôle de la Nuit fut interprété par Olga Knipper-Tchekhova, la pièce a ensuite été créée à Londres, puis à New-York et enfin à Paris, où le personnage de la Lumière est incarné par Georgette Leblanc.

Le rôle qu'a joué Leblanc dans *L'Oiseau bleu* s'étend bien au-delà du personnage de la Lumière qu'elle a brillamment incarné lors de la première parisienne au théâtre Réjane. *L'Oiseau bleu* s'est transformé en un grand projet artistique pour Leblanc, qui s'y est révélée parfaitement en tant que médiatrice culturelle sur un plan international, directrice artistique et femme de lettres.

1.12.1. « *L'Oiseau bleu*, féerie de la pensée »

« Il ne m'appartient pas de critiquer ni même de juger l'œuvre de Maeterlinck[185] », ainsi Georgette Leblanc résume son introduction à une anthologie des textes de Maeterlinck, *Morceaux choisis,* dans laquelle elle aborde le théâtre du dramaturge belge dans le contexte de l'ensemble de son œuvre :

---

[183] *Konstantin Stanislavski. Correspondance (1886 - 1938)*, éd. et trad. Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2018, p. 201.

[« дрожу при одной мысли, представляя себя играющим по-французски в такой изумительной обстановке, которую Вы рисуете, в самом центре прекрасной Франции, перед французской публикой и, что самое страшное, — в присутствии самого Maurice Maeterlinck », K. S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij: v 8 t. T. 7. Pis'ma. 1886–1917*, Moskva, Iskusstvo, 1960, p. 264.]

[184] Albert Wolff, compositeur et chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, a également mis en musique *Sœur Béatrice* de Maeterlinck.

[185] Maurice Maeterlinck, *Morceaux choisis*, Paris, Nelson, 1950 [*Section non-numérotée*].

> Le théâtre de Maeterlinck est étroitement lié à sa philosophie et ses héros ne sont point seulement ceux du monde immédiat que chaque drame met en action, mais ils précisent, ils éclairent la marche de sa philosophie. […] *Monna Vanna* domine *Le Temple Enseveli, Ariane* s'en élance armée de sa clef d'or. Dans le même rayon de clarté apparaissent bientôt *La Vie des Abeilles, Joyzelle, Le double Jardin, Marie Magdeleine* et enfin voici *L'Intelligence des Fleurs*, féerie de la nature mêlée à celle de *L'Oiseau Bleu*, féerie de la pensée…[186]

La vision de Leblanc saisit une tendance d'inspiration romantique propre à l'œuvre maeterlinckienne, à savoir celle d'une œuvre intégrale, à la fois poétique, philosophique et éducative. Le lien que la lectrice établit entre l'essai *L'Intelligence des fleurs* (1907) et la pièce *L'Oiseau bleu* élucide également un certain tournant vers l'optimisme dans le théâtre que Maeterlinck écrit à cette époque. Cette tendance se manifeste tout d'abord dans le genre de la pièce *L'Oiseau bleu*, qui, selon Paul Gorceix, porte les traits d'un conte de Noël et d'un « *Märchen* » symboliste, « une heureuse combinaison […] de *Volksmärchen*, conte de fées d'inspiration populaire et de *Kunstmärchen*, philosophique, symbolique, à l'instar des créations novalisiennes, tieckiennes ou hoffmanesques[187] ». Ensuite, l'idée romantique du « Génie de la Nature », qui est une des inspirations de l'essai *L'Intelligence des fleurs,* est en même temps un des motifs profonds de *L'Oiseau bleu* qui fait allusion à la fleur bleue d'*Henri d'Öfterdingen* de Novalis. Ainsi, dans *L'Oiseau bleu*, Maeterlinck rend possible au niveau du dialogue théâtral un langage universel décrit par Novalis : « Hommes, bêtes, plantes, pierres et astres, éléments, sons, couleurs, se réunissent comme membres d'une même famille, agissent et parlent comme une même race[188] », c'est-à-dire que dans cette pièce il fait parler le silence, qui constitue un de ses principaux moyens dramatiques.

1.12.2. Soulerjitski pour et contre Réjane

Le moment où Maurice Maeterlinck confia la création mondiale de *L'Oiseau bleu* à Constantin Stanislavski constitue un tournant historique, tant pour la carrière dramatique de Maeterlinck que pour le théâtre russe. Dans une lettre à Zinovi Grjebine d'août 1907, en demandant l'éditeur de la revue *Шиповник* (*Églantier*) de ne pas publier la pièce du dramaturge belge avant la parution du spectacle, Stanislavski écrit : « Maeterlinck a confié sa pièce aux Russes : ce n'est donc pas uniquement notre Théâtre et sa réputation qui sont

---

[186] *Ibidem.*

[187] Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 342.

[188] Novalis, *Henri d'Öfterdingen : Heinrich von Öfterdingen. Traduit et préfacé par Marcel Camus*, Paris, Éditions Montaigne, 1942, p. 411.

[« Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Elemente, Töne, Farben, kommen zusammen wie Eine Familie, handeln und sprechen wie Ein Geschlecht », Novalis, *Novalis Schriften : Die Werke Friedrich von Hardenbergs,* vol. I, Stuttgart, Kohlhammer, 1977, p. 368.]

concernées, mais l'ensemble de l'art russe[189] ». Ce projet a engagé Georgette Leblanc dans une longue et fructueuse entreprise qui a abouti à la création d'un spectacle, devenu un des joyaux de l'histoire du théâtre mondial.

Avec ses collaborateurs Leopold Soulerjitski et Ivan Moskvine, Stanislavski a combiné les recherches artistiques et les innovations techniques lors de la création de *L'Oiseau bleu*, tout en perfectionnant sa méthode de formation d'acteur. Dans son discours à la troupe après la première lecture de *L'Oiseau bleu*, le metteur en scène explique que pour transmettre la finesse de la pensée de Maeterlinck par les moyens théâtraux toujours trop matériels, le vieux théâtre, avec ses décorations criardes et sa bruyante manière de jouer, cèdera définitivement la place aux élaborations modernes, à la fusion des arts et à la finesse du non-dit. Même si le metteur en scène refuse de faire jouer les enfants sur scène, la manière de jouer s'est avérée certainement affectée par cette suggestion : « Liez-vous d'amitié avec les enfants, approfondissez leur monde, contemplez avec toute votre attention la nature et les choses, devenez amis d'un chien, d'un chat, et, le plus souvent possible, regardez à travers leurs yeux, dans leur âme[190] ». D'après Stanislavski, la pureté de la fantaisie d'un enfant de dix ans est la condition principale pour pouvoir jouer le rêve d'un poète. Quant aux remarques scéniques, il recommande de les lire en profondeur, pour saisir ce qui n'y est pas dit, afin d'éviter le risque de faire de cette pièce une féerie banale, si l'on suit les didascalies à la lettre.

La première de *L'Oiseau bleu* à Moscou le 30 septembre (le 13 octobre) 1908 fut triomphale. Le spectacle a tout de suite gagné l'estime du public et, parallèlement à la version principale a paru un spectacle pour enfants, qui a connu un nombre record de représentations, et est encore joué sur la scène moscovite depuis plus d'un siècle – il est aujourd'hui présenté dans sa version originale de 1925, grâce à sa reconstitution qui en a été faite en 2019.

Pour la mise en scène parisienne, Georgette Leblanc insista sur la candidature de Réjane, « par solidarité féminine[191] », selon sa propre expression. En 1910, les deux femmes de théâtre se sont rendues en Russie pour assister au spectacle du Théâtre d'Art de Moscou le 30 octobre. Une lettre de Maeterlinck à Stanislavski, datée du 31 novembre 1910, décrit les impressions de Leblanc :

> Ma femme revenue de Moscou tout éblouie encore de ce qu'elle y a vu, me dit, des larmes d'admiration dans les yeux, l'incomparable et géniale merveille que vous avez su faire de mon humble poème.

---

[189] *Konstantin Stanislavski. Correspondance (1886 - 1938)*, *op. cit.*, p. 181.

[« Метерлинк доверил пьесу русским, и потому дело идет не только о нашем театре и его порядочности – дело касается всего русского искусства », K. S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij: v 8 t. T. 7. Pis'ma. 1886 – 1917*, Moskva, Iskusstvo, 1960, p. 250.]

[190] Maxime Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869 - 1941)*, *op. cit.*, p. 295.

[« Сведите дружбу с детьми, вникните в их мир, приглядывайтесь больше к природе и вещам, которые нас окружают, сдружитесь с собакой и кошкой и почаще заглядывайте через глаза в их души », K. S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij: v 9 t. T. 5. Kn. 1. Stat'i. Reči. Vospominanija. Hudožestvennye zapisi*, Moskva, Iskusstvo, 1993, p. 121-122.]

[191] Georgette Leblanc, *Souvenirs (1895-1918), op. cit.*, p. 251.

Je savais que je vous devais beaucoup, j'ignorais que je vous devais tout.[192]

Le voyage de Leblanc et de Réjane à Moscou a abouti à une collaboration historique entre Maeterlinck, Leblanc, Stanislavski, Réjane et Soulerjitski. La version de Stanislavski avec le décor de Vladimir Egorov et la musique d'Ilia Sats était à la base du spectacle de Réjane de 1911. Pour le mettre en scène, une délégation russe sous la direction de Soulerjitski s'est rendue à Paris.

Leopold Soulerjitski (1872 – 1916) était un metteur en scène très dévoué à la Méthode de Stanislavski et au Théâtre d'Art. Se sentant contrarié par l'attitude de Réjane, il la croit parcimonieuse au détriment de l'art, de l'idée et de tous les arrangements, sa colère s'étendant également sur Georgette Leblanc. Dans une lettre à Stanislavski du 21 février 1911, il écrit :

> … hier nous avons eu la première répétition sous la direction de Leblanc, qui a dit qu'il lui suffisait d'une heure et demie par jour pendant les cinq jours qui restent, pour mettre en scène cet acte difficile, pour lequel chez nous il faut au moins deux mois. […] Aucune pitié envers les enfants, qui restent là jusqu'à deux heures du matin, sans nécessité, en attendant que Leblanc discute avec Réjane sur les costumes.
>
> C'est l'enfer et la méchanceté !
>
> Je ne crois pas que le public parisien puisse aimer cette chose de mauvais goût qu'en font les acteurs parisiens sous la direction de l'auteur et de Réjane. J'ai vu ici une compagnie belge qui a déjà joué une petite comédie à peu près 350 fois, et je vois que les Français comprennent parfaitement la finesse et la noblesse du jeu, l'humour sans trop de gestes, sans faire le pitre, alors, toute cette vulgarité qu'apportent dans la pièce Leblanc et Réjane et qu'elles imposent au public parisien n'est qu'une manifestation de leur propre mauvais goût ![193]

Stanislavski, déçu du processus de création, n'avait qu'un but : garder de bonnes relations avec les Maeterlinck, comme il l'écrit à Soulerjitski en février 1911. Sans le savoir, Georgette Leblanc semble partager cette idée, car elle fait de son mieux pour

---

[192] *C. Stanislavski, 1863-1963 : L'homme, le metteur en scène, l'acteur ; Stanislavski et le théâtre mondial ; Extraits de la correspondance de Stanislavski*, trad. Alice Orane et Cyrilla Falk, Moscou, Éditions du Progrès, 1965, p. 174.

[193] « …вчера делали первую репетицию под руководством Леблан, которая сказала, что ей довольно полутора часов в день, в течение пяти оставшихся дней, чтобы поставить этот труднейший акт, на который у нас надо не меньше двух месяцев. […] Безжалостность к детям, которых держат до двух часов ночи, без нужды, потому что в это время Леблан беседует с Режан о костюмах.

Вот ад и подлость!

Не верю я, чтобы публике Парижа понравилась эта грубая безвкусная вещь, которую из нее делают парижские актеры под руководством автора и Режан. Я видел здесь бельгийскую труппу, которая 350 раз уже сыграла небольшую комедийку, и вижу, что французы отлично понимают тонкий вкус и благородство игры, тонкий юмор без жеста, без ломанья и паясничанья, и все то безвкусие, которое вносят в пьесу Леблан и Режан и которое они навязывают парижской театральной публике, есть их личное безвкусие, и только », L. A. Suleržickij, *Povesti i rasskazi. Stat'i i zametki o teatre. Perepiska. Vospominanija o Suleržickom*, Moskva, Iskusstvo, 1970, p. 477. *Notre traduction.*

préserver cette amitié. Quant à Soulerjitski, sa colère ne fait qu'augmenter, même si les tensions s'atténuent, ce qui suit de sa lettre au maître à la fin du même mois :

> […] Ils font des promesses, jurent que tout sera bien, flânent, bavardent, mais personne ne peut rien faire, parce qu'ils ne savent absolument pas travailler.
>
> C'est de la racaille, et Leblanc… [elle est] encore pire que Réjane. Au moins, Réjane comprend ce qui est bien et ce qui est mal, et l'on peut toujours se mettre d'accord avec elle.
>
> […] "Épatant, merveilleux !", entend-on partout. Mais tout cela m'ennuie à mort, et je tiens exclusivement par devoir à notre théâtre, et j'ai un peu pitié de Réjane qui peut perdre une fortune. Je n'ai pas vu Maeterlinck et je n'ai aucune envie de le voir… [Il n'a pas dit] même un demi-mot de vous. Et il s'est avéré qu'il n'a aucune gratitude envers notre théâtre, mais est au contraire offensé par une faible commission.[194]

On pourrait supposer que ce ton ne fait partie que de la correspondance privée, mais c'est dans les expressions pareilles que Soulerjitski décrit ses impressions sur l'administration théâtrale parisienne aux journalistes du *Matin Russe*. Il est donc facile d'imaginer l'atmosphère dans laquelle se trouvait Georgette Leblanc qui effectuait une direction artistique de ce spectacle. D'un côté, le perfectionniste Soulerjitski, sous la pression d'une immense responsabilité qui lui incombait : présenter le Théâtre d'Art à l'étranger. Du côté de Réjane, les difficultés disciplinaires et financières. Enfin, Maeterlinck et sa pièce, à laquelle Leblanc reste fidèle, tout en atténuant les conflits entre Réjane et Soulerjitski.

1.12.3. La poésie de la Lumière

La première parisienne de *L'Oiseau bleu* connaît un immense succès, malgré tous les désaccords de ses créateurs. Comme le résume Maxime Benoît-Jeannin,

> Dans l'ensemble, la critique se montra unanime à louer la pièce, la mise en scène, les décors, la musique et le talent des acteurs, avec une mention spéciale pour Georgette Leblanc félicitée en raison de "sa direction intelligente et passionnément dévouée" et de son interprétation qui dominait la distribution.[195]

Georgette Leblanc a eu une vision très élaborée et déterminée de son rôle de la Lumière, qu'elle a pourtant dû défendre, car son opinion ne coïncidait pas avec celle de

---

[194] « …Они обещают, клянутся, что все будет хорошо, ходят, болтают, но никто ничего не может делать, потому что совершенно не умеют работать.

Все это сброд, а Леблан… хуже Режан. Режан все-таки понимает, что хорошо, что дурно, и с ней всегда можно столковаться.

[…] «Эпатан! Мервейе!» — носится кругом. Но все это надоело мне до смерти, и дотягиваю только из чувства долга к нашему театру, и немного жалко Режан, которая может потерять состояние. Метерлинка все еще не видал и видеть вовсе не хочу… О Вас ни полслова. И оказывается, что никакой благодарности он к нашему театру не чувствует, а, наоборот, обижен, что малый процент ему платят. », *ibid.*, p. 480-481. *Notre traduction.*

[195] Maxime Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869 - 1941)*, *op. cit.*, p. 301.

Stanislavski. Un voyage à Moscou lui a permis d'étudier en détail le spectacle du metteur en scène russe. Sa critique principale du spectacle moscovite portait sur le personnage de la Lumière :

> … l'ingéniosité des formes, des couleurs, des lignes était exquise. Seul l'esprit de la féerie avait été altéré par le mysticisme russe : La Lumière avait pris l'aspect d'une sainte. Plus tard, en Angleterre, elle semblait une nurse; à New-York une liberté éclairant le monde, et en Allemagne une fée. Nous voulûmes à Paris une statue de beauté païenne.[196]

Étant donné que la pièce porte les traits d'un conte de Noël et d'une quête initiatique, le personnage de la Lumière évoque à la fois l'étoile de Bethleem guidant les rois mages, un personnage maternel dont l'amour éclaire toute la vie de l'enfant, et le cycle de la nature, faisant entrer la lumière et l'abondance après le solstice d'hiver. Grâce à une approche complexe de son rôle, la Lumière de Georgette Leblanc devient « la clarté et la poésie mêmes[197] », selon l'aveu de l'écrivain et le critique théâtral Paul Léautaud, qui souligne qu'elle ne joue pas, mais incarne la lumière de la manière la plus quotidienne, sans maniérisme. Dans cette caractéristique se manifestent certains parallèles avec la méthode psychotechnique de Stanislavski, que Georgette Leblanc, alors l'une des premières actrices étrangères à assister à ses répétitions, a découvert lors de son voyage à Moscou. Les principes du jeu d'acteur proclamés par Stanislavski, notamment l'idée de *vivre* le moment de la création, correspondaient à l'époque aux idéaux artistiques de Georgette Leblanc : « Depuis que j'ai le plaisir de vous connaître, je regrette souvent de n'être pas tout au début de ma carrière, car j'aurais appris le russe pour suivre vos enseignements admirables et associer mes efforts à votre noble volonté[198] », admet-elle dans une lettre au maître d'octobre 1908. Plus tard dans sa vie, dans *La Machine à courage*, elle critique la Méthode pour sa « fausse sincérité[199] », consistant à reproduire une émotion, jusqu'à faire « de l'être humain une dynamo chargée à bloc et obéissant au moindre commandement[200] ». Ainsi, Georgette Leblanc souligne que la Méthode n'a jamais servi de fondement à sa carrière de comédienne. Quant à sa manière d'interpréter la Lumière, tout en étant influencée par le Théâtre d'Art, elle resta fidèle à sa propre compréhension du rôle.

1.12.4. *Blue Bird Craze*

Bien que la pièce de Maeterlinck ait été réclamée en 1905 par *The New Theater* aux États-Unis pour la création mondiale, elle n'a été jouée à New York qu'en 1910. Pourtant, le succès de la création de Broadway et de sa première tournée en Amérique du Nord fut incontestable. Comme l'écrit Robert Beachboard, « *L'Oiseau bleu* a été vu par plus

---

[196] Georgette Leblanc, *Souvenirs (1895-1918), op. cit.*, p. 252.

[197] Maxime Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869 - 1941)*, *op. cit.*, p. 301.

[198] Lettre de Georgette Leblanc à Konstantin Stanislavski, octobre 1908, manuscrit № 2548 aux archives KS du Théâtre d'Art de Moscou.

[199] Georgette Leblanc, *La Machine à courage : Souvenirs,* Paris, J. B. Janin, 1947, p. 184.

[200] *Ibid*., p. 184.

d'américains qu'aucune autre pièce de l'histoire, y compris *La Case d'oncle Tom*[201] ». *L'Oiseau bleu* a également inspiré la création d'un film, de nombreuses chansons et d'albums illustrés, ce qui fait en sorte que la gloire de Maeterlinck atteigne le niveau d'une véritable *Blue Bird Craze.*[202]

En 1913, Madame Maurice Maeterlinck, le nom de Georgette Leblanc pour les éditions américaines, a composé deux textes autour de *L'Oiseau bleu* : d'abord, un résumé de la pièce en cinq chapitres, publié par le *Ladies Home Journal* en Philadelphie ; ensuite, *L'Oiseau bleu pour les enfants (The Children's Blue Bird)*, un conte traduit en anglais par Alexander Teixeira de Mattos. Une édition pour les écoles, adaptée par Frederick Orville Perkins, porte une dédicace de Georgette Leblanc « aux écoliers de l'Amérique » (« *to the school children of America* »).[203] Le caractère narratif de ce texte répond au besoin d'une adaptation pour un public plus jeune, auquel s'adresse l'écrivaine, ce qui explique le fait que parfois c'est le texte de Georgette Leblanc qui s'utilise même comme *L'Oiseau Bleu* de référence. Avec la détérioration de la relation du couple, Maurice Maeterlinck s'oppose de plus en plus à l'utilisation de son nom sans permission ni récompense, jusqu'à en réclamer auprès des éditeurs américains.

1.13. Le comte Maeterlinck, Prix Nobel

Le succès de *L'Oiseau bleu* est suivi d'un événement remarquable non seulement dans la biographique du dramaturge, mais pour l'histoire de la littérature belge : en 1911 Maurice Maeterlinck a obtenu le prix Nobel de littérature. Le prix a été attribué à Maeterlinck pour l'ensemble de ses pièces, sans limiter son œuvre par le théâtre, comme il est formulé dans le rapport du jury :

> Par estime pour les multiples facettes de ses activités littéraires, et particulièrement de ses œuvres dramatiques, qui excellent par la richesse de leur fantaisie et leur grande imagination poétique, offrant parfois sous la forme d'un conte un sens profond, tout en faisant appel, d'une manière mystérieuse, à l'imagination du spectateur lui-même.[204]

Vu que Maeterlinck n'a pas assisté à la cérémonie le 10 décembre 1911 à Stockholm, le prix a été remis au ministre plénipotentiaire Charles Wauters, qui dans son discours a souligné que ce prix « rend hommage à la forme française d'une idée flamande[205] ». Cette nouvelle entraîne un succès définitif en Belgique. Les félicitations viennent de tous les côtés, du roi des Belges Albert I, jusqu'à l'ordre des Avocats du Barreau de Gand, auquel l'écrivain était toujours inscrit. Les titres se rajoutent : Maeterlinck devient officier de la

---

[201] Robert Beachboard, « Maeterlinck et l'Amérique », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 1952, p. 117-133, p. 123.

[202] *Ibid.*, p. 124.

[203] Robert Beachboard, *Le théâtre de Maeterlinck aux États-Unis*, Université de Paris, 1957, p. 152.

[204] André Capiteyn, *Maeterlinck : un prix Nobel, op. cit.*, p. 65.

[205] *Ibid.*, p. 64.

Légion d'honneur, membre-fondateur de l'Académie royale de langue et de littératures françaises. En 1932, il est anobli avec le titre de comte, conféré par le roi Albert I.

1.13.1. Autour des deux guerres

La Première Guerre mondiale n'a pas étourdi la gloire de Maeterlinck. Elle raffermit en même temps son engagement en tant que citoyen belge, qui effectuait régulièrement les exercices de la Garde civique de Gand bien avant la guerre. Sa position de citoyen fut une des raisons de conflits avec Georgette Leblanc. Après une tentative de joindre l'armée belge, Maeterlinck voit sa candidature refusée, avec une explication des autorités : « sa plume nous vaudra autant que les fusils et les canons d'une division entière[206] ». Maeterlinck répond avec la publication du livre *Les débris de la guerre* (1916), dans lequel il exprime sa position politique, avec toute la déception qu'il porte vers l'Allemagne. Avec son ami le dramaturge flamand Cyril Buysse et le journaliste gantois Louis Dumon-Wilden, il fait paraître *La Belgique en Guerre* (1918), l'ouvrage d'une véritable valeur historique. Le texte de Maeterlinck, intitulé *La Résistance*, y rend hommage au peuple belge et à son exploit pendant la Grande Guerre.

Les pièces de cette période, *Le Bourgmestre de Stilmonde* et Le Sel de la vie, toutes les deux composées en 1917, font écho au premier théâtre, ayant comme l'élément principal du drame une approche inexorable de la mort, mais dans les deux cas c'est le personnage de l'envahisseur qui dirige le personnage principal vers la mort. Après sa publication à Paris en 1919, *Le Bourgmestre de Stilmonde* est interdit à la représentation en France jusqu'en 1921, mais connaît plusieurs représentations en Argentine (1918), aux États-Unis, en Espagne et en Angleterre.

En 1919, Maeterlinck se marie avec Renée Dahon, une jeune comédienne rencontrée lors de la création de *L'Oiseau bleu* à Paris. Les Maeterlinck s'installent d'abord à Paris, puis en 1924 au château de Médan, à Nord-Ouest de Paris, qui réunissait au XVIe siècle les poètes de la Pléiade. Une des ailes du château est transformée en théâtre, où sont joués entre autres les spectacles *Pelléas et Mélisande* et *L'Oiseau Bleu*. La période entre deux guerres est aussi le temps des voyages en Italie, en Grèce, en Égypte, en Syrie et au Liban, à la suite desquels Maeterlinck publie un récit de voyage *En Sicile et en Calabre* (1924) et un ouvrage sur l'Égypte. En 1935 voit le jour « la dernière des princesses de Maurice Maeterlinck[207] », comme l'appelle le chercheur roumain Cristi Avram, c'est-à-dire la pièce *La Princesse Isabelle*.

Dans les années 1930, les Maeterlinck, inquiets par l'expansion du socialisme en Europe, sont contraints de quitter la France, « pour échapper aux potentielles saisies socialistes[208] », comme l'explique Anouk van Renterghem, qui analysa la correspondance entre l'écrivain belge et sa correspondante américaine Florence Perkins. Tout de même,

---

[206] *Ibid*., p. 71.

[207] Cristi Avram, « Isabelle – The Last Princess of Maurice Maeterlinck », *Theatrical Colloquia*, vol. 10, décembre 2020, p. 166-176.

[208] Anouk Van Renterghem, « "Ma chère Florence". Maurice Maeterlinck - Florence Perkins. Vingt années de correspondance inédite », *In Monte Atrium*, vol. 10, 2017, p. 185-203, p. 194.

pendant la Seconde Guerre mondiale, sa demeure à Nice et le château de Médan, ainsi que son compte en banque bruxelloise et même les manuscrits seront confisqués par le régime allemand.

L'amitié avec António de Oliveira Salazar, renforcée par une sympathie ouverte à sa politique, permettent à l'écrivain et à sa femme d'obtenir un séjour au Portugal neutre. Maeterlinck rédige même la préface au livre *Une Révolution dans la paix* (1937) de Salazar, où il caractérise l'homme d'État portugais comme quelqu'un qui « ramène partout la confiance et le bonheur de vivre[209] ». Le séjour au Portugal ouvre une opportunité aux Maeterlinck de se rendre en 1940 aux États-Unis. Ce pays n'a pas accordé cette fois-ci un accueil aussi chaleureux que lors de la tournée de *L'Oiseau bleu*, mais est devenu un refuge tranquille et fructueux pour l'écriture, avec la parution de plusieurs articles et essais, ainsi que de quelques nouvelles pièces de théâtre, parmi lesquelles *L'Abbé Sétubal*, publiée à Lisbonne et à Paris en 1959, et *Jeanne d'Arc*, publiée à Monaco en 1948.

De retour en France en 1947, Maeterlinck demeure à sa villa Orlamonde à Nice. Pourtant, le retour tant attendu dans son pays natal n'a pas été possible jusqu'à sa mort le 5 mai 1949. Même les cendres de l'écrivain n'ont pas pu regagner la Belgique, malgré les tentatives de son héritier de les emmener au Cabinet Maeterlinck à Gand.

Comme Tchekhov, Maeterlinck n'a pas eu d'enfants.

L'essai autobiographique de Maeterlinck, achevé en 1948 peu avant sa mort, ne contient que les souvenirs heureux, adressés à Dieu par « un homme de bonne volonté qui n'est pas un héros, un martyr ou un saint[210] ».

1.14. Le Maeterlinck russe

À partir de la première publication russe des *Aveugles* de Maeterlinck dans la revue pétersbourgeoise *Северный вестник (Le Messager du Nord)* en 1894, l'œuvre de l'écrivain belge en Russie acquiert rapidement une grande renommée, sans se passer de la critique sévère. Ses textes ont sans doute marqué la culture russe entre les années 1890 et 1910, qui expérimentait avec de nouvelles formes, ce qui a même formé une certaine image de Maeterlinck dans le théâtre, la critique et la littérature russes de l'époque. Ainsi naît un phénomène particulier, que la chercheuse Natalia Maroussiak appelle « le Maeterlinck russe[211] », qui réunit son approche au théâtre, à la poésie et au langage, vue par les poètes et les artistes russes.

Le nom de Maeterlinck se fait connaître à Moscou et à Saint-Pétersbourg grâce au mouvement littéraire et artistique *Серебряный век* (*L'Âge d'argent*), qui réunissait entre autres les poètes symbolistes comme Dimitri Merejkovski, Zinaïda Hippius, Nikolaï Minski, Fiodor Sologoub, Valéri Brioussov, Constantin Balmont, Alexandre Blok, Andreï

---

[209] António de Oliveira Salazar, *Une révolution dans la paix*, trad. Fernanda de Castro, préface de Maurice Maeterlinck, Paris, Flammarion, 1937, p. VII.

[210] Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues, op. cit.*, p. 232.

[211] Natal'ja Marusjak, « "Russkij Meterlink". Poèzija i scena », in *Moris Meterlink v Rossii Serebrjanogo veka*, Moskva, Rudomino, 2001, p. 7-38.

Biély et Viatcheslav Ivanov. Les premiers traducteurs et critiques russophones de Maeterlinck appartenaient à ce cercle, qui avait comme mission un renouvellement de la poésie et son rapprochement à la philosophie, ce qu'incarnait parfaitement l'œuvre de Maeterlinck dans son ensemble.

Nikolaï Minski était un des premiers traducteurs et divulgateurs de l'œuvre de Maeterlinck en Russie. C'est à Minski que l'on doit la première traduction des *Aveugles*, précédée d'une introduction détaillée, dans laquelle le symboliste russe présentait Maeterlinck comme l'une des figures majeures de ce mouvement. À Minski appartient également le surnom de *Maeterlinck-L'Heureux,* qui apparaît dans un essai biographique pour l'édition complète des *Œuvres* de Maeterlinck, parue en 1915 à Petrograd (Saint-Pétersbourg). Avec l'adjectif « heureux », Minski souligne que malgré le fait que le tragique gagne de nouveaux espaces dans les pièces de Maeterlinck, l'auteur de *La Sagesse et la Destinée* n'est pas un pessimiste, mais au contraire, un écrivain qui « marqua quelques heures les plus heureuses de l'âme humaine[212] ».

L'œuvre poétique de Maeterlinck a été présentée au public russe par Valéri Brioussov. Poète et théoricien, Brioussov s'intéressait à la « poésie nouvelle » et ses principes, et s'inspirait particulièrement des *Douze Chansons* et des *Serres chaudes* de Maeterlinck. Il publie quelques poèmes symbolistes sous le nom de plume de Vladimir Darov, un disciple du symboliste belge. Un des inspirateurs principaux de la revue *Весы* (*La Balance*), Brioussov en fait un porte-parole du symbolisme, dont Maeterlinck était un des représentants principaux. Selon l'étude d'Anne Ducrey[213], entre 1904 et 1909, dix-neuf articles de cette revue portent sur l'œuvre de Maeterlinck, y compris quelques textes de la presse européenne traduits en russe.

Brioussov – Darov était à l'origine du recueil *Les Symbolistes russes,* dont le troisième volume, publié en 1895, contient les traductions de quelques poèmes de *Serres chaudes*. Dans son article, daté de 1902 et écrit en réponse à une critique anonyme de la poésie symboliste, Brioussov affirme que « non seulement le poète-symboliste, mais aussi son lecteur doivent posséder une âme sensible[214] », pour pouvoir traduire le langage des rêves vers une langue ordinaire. Dans l'article « Зоилам и Аристархам » (« Aux Zoïles et Aristarques »), le poète insiste sur le fait que le symbolisme russe n'est pas une simple imitation du mouvement européen, car on ne peut ni le réduire, ni le diviser à quelques mouvements nationaux : pour Brioussov, « il n'existe que la poésie humaine[215] ».

La nouvelle poésie a trouvé des admirateurs comme des critiques. Un exemple remarquable du côté critique est le recueil satirique *Les nerfs nus* de Yemelyanov-

---

[212] « отметил несколько самых счастливых часов человеческой души », Moris Meterlink, *Polnoe sobranie sočinenij, Tom'' pervyj,* trad. N. Minskij et L. Vil'kina, Petrograd, T-vo A. F. Marks, 1915, p. x.

[213] Anne Ducrey, « Maeterlinck et la Russie : une aura "début de siècle" » in Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 2-9 septembre 2000*, Bruxelles, Éditions Labor, 2002, p. 358-363.

[214] « не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой », Valerij Brjusov, *Sredi stihov 1894 - 1924 : Manifesty, stat'i, recenzii*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, p. 43. *Notre traduction*.

[215] « существует только одна общечеловеческая поэзия », *ibid.*, p. 45. *Notre traduction*.

Kokhansky, paru en 1895, peu de temps après celui de Brioussov. Journaliste et humoriste, Yemelyanov-Kokhansky y inclut deux poèmes de Brioussov d'inspiration maeterlinckienne, à côté de ses propres poèmes, dans lesquels il imite les symbolistes « décadents » d'une manière exaltée. Le ton satirique de ses poèmes, amplifié par la couleur rose des pages et par la dédicace de l'auteur du recueil à lui-même « et à la reine d'Égypte Cléopâtre », ont contribué à la critique féroce des symbolistes dans la presse russe, jusqu'au point où les poèmes des *Serres Chaudes* ont été communément considérés comme un échec, ce qui mena à quelques refus des publications postérieures des textes de Maeterlinck dans les revues littéraires en Russie.

Malgré le premier échec poétique, Maeterlinck entre tout de même le monde artistique russe dans un contexte plus large de son œuvre. Une des revues majeures, *Мир искусства (Le Monde de l'art),* la mission de laquelle était d'encourager le dialogue entre les arts, publie, dès l'année de sa fondation, les extraits des essais de Maeterlinck, ainsi que les illustrations de ses poèmes réalisées par l'artiste gantois Charles Doudelet. L'œuvre de Maeterlinck répondait parfaitement aux attentes et aux exigences des éditeurs et des lecteurs de cette revue. Ainsi, la musicalité de la prose maeterlinckienne a été remarquée dans l'article du peintre Igor Grabar sur l'art japonais, qui constate une affinité avec l'écriture tchekhovienne : « Tout ce que cherchaient si ardemment Ibsen, Maeterlinck, Wilde et pour une part Tchekhov, est chez eux [les japonais] déjà tracé et partiellement réalisé, bien qu'avec les moyens complètement différents[216] ». Avec une dimension internationale, cette revue mensuelle sur l'art moderne fait également découvrir aux lecteurs russes le côté théorique et expérimental de l'œuvre de Maeterlinck. Par exemple, l'essai *Le Tragique quotidien* y est publié en 1899, en ouvrant une discussion sur son sujet dans les cercles philosophiques aussi bien qu'artistiques et littéraires. La même année, dans l'article sur l'exposition belge à Saint-Pétersbourg, la Belgique est présentée comme un pays « plus sensible aux demandes [artistiques] modernes et plus audacieux même que Paris[217] », dont « la littérature maeterlinckienne[218] » sert d'exemple de l'avant-gardisme artistique de ce pays par rapport à ses voisins européens.

Les publications dans *Le Monde de l'art* ont contribué au fait que la réception littéraire du recueil *Douze Chansons* (1896) dans la traduction de Tchoulkov en 1905 a été beaucoup plus favorable que celle de ses premiers poèmes. Selon Natalia Maroussiak, *Douze Chansons* de Maeterlinck ont même influencé l'art de la traduction poétique en Russie, grâce au texte de Valéri Brioussov sur la traduction, *Фиалки в тигеле* (*Les Violettes au creuset,* 1905), faisant référence à l'ouvrage du poète romantique britannique Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry* (*Une défence de la poésie*, 1840).[219] Dans son texte, le poète russe critique les traductions de Tchoulkov, qui ne sont pas fidèles à la

---

[216] « Всё то, чего так жадно искали Ибсен, Метерлинк, Уайльд и отчасти Чехов, у них уже намечено и отчасти достигнуто, хотя и совершенно другими средствами », Igor' Grabar', « Japoncy », *Mir iskusstva*, vol. 2, 1902, p. 33. *Notre traduction*.

[217] « [Бельгия] отзывчивее на современные запросы и смелее даже, чем Париж », S. D., « Bel'gijskaja vystavka v Peterburge », *Mir iskusstva*, vol. 3-4, 1899, p. 19-20, p. 19. *Notre traduction*.

[218] « метерлинковской литературе », *ibidem*. *Notre traduction*.

[219] Natal'ja Marusjak, « "Russkiy Meterlinck" Poeziya i scena », *op. cit.*, p. 7-38.

lettre maeterlinckienne. Pour Brioussov, la méthode de traduction choisie par Tchoulkov ne convenait pas à la poésie de Maeterlinck, parce qu'elle privilégiait l'image au détriment de la forme. Selon Brioussov, une véritable traduction poétique, qui s'appuie sur les expériences des poètes et traducteurs éminents comme Alexandre Pouchkine, Fiodor Tiouttchev, Afanassi Fet, n'a pas pour but de transmettre un texte au lecteur moins instruit, pour que ce dernier puisse accéder au texte étranger, mais représente un travail artistique, qui consiste à transmettre dans sa langue ce qui les avait tant séduits dans une autre. Brioussov applique ses propres principes de la traduction poétique dans son travail de traduction du théâtre de Maeterlinck, ce qui le mène à une collaboration avec Meyerhold, notamment pour la création des spectacles *Pelléas et Mélisande* et *La Mort de Tintagiles*.

À partir de 1904, avec les premiers spectacles moscovites de Stanislavski de *Les Aveugles, Intérieur* et *L'Intruse*, ainsi que de remarquables mises en scène de Meyerhold de *La Mort de Tintagiles* à Tiflis (1906), de *Sœur Béatrice, Le Miracle de Saint-Antoine* et *Pelléas et Mélisande* à Saint-Pétersbourg en 1906 et 1907, sans parler de *L'Oiseau bleu* de Stanislavski de l'année suivante, Maeterlinck, à ce début du siècle en Russie, « incarnait la modernité[220] », selon l'expression d'Anne Ducrey, qui fait un lien entre la réception des premières publications poétiques dans les cercles symbolistes et celles des premières mises en scène russes du dramaturge belge.

Le succès phénoménal de Maeterlinck dans la culture russe du tournant du XXe siècle est lié au fait que son œuvre correspondait à une certaine attente dans cette culture, parfaitement exprimée par l'écrivain Vassili Rozanov (1856 – 1919), qui décrit l'état de la culture russe de l'époque comme un *approfondissement* du sujet, à la suite duquel « tous sont devenus un peu "maeterlinck", c'est cela *l'essentiel*. Mais l'on est devenus "maeterlincks" avant qu'on n'ait entendu parler de Maeterlinck[221] ». Le paradoxe formulé par Rozanov fait comprendre le phénomène du « Maeterlinck russe », qui exprime les aspirations du renouvellement de l'art et de son rapprochement à la philosophie, le dialogue desquels réévalue les fondements du tragique. « Le tragique quotidien » de Maeterlinck s'accorde aussi bien avec les recherches philosophiques de Léon Chestov qu'avec les expériences théâtrales de Meyerhold, la poésie de Brioussov ou l'écriture dramatique de Tchekhov. Autrement dit, l'œuvre de Maeterlinck s'inscrit dans le même discours que véhicule une certaine partie de la culture russe de l'époque, tout en révélant l'indicible de cette culture, car elle redéfinit les rapports entre le créateur et son interlocuteur.

---

[220] Anne Ducrey, « Maeterlinck et la Russie : une aura "début de siècle" » in Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 354.

[221] « Все стали немножко "метерлинками", и в этом - *суть.* Но стали "метерлинками" раньше, чем услышали о Метерлинке », V. Rozanov, *Uedinënnoe*, Sankt-Peterburg, Tipografija A. S. Suvorina, 1912, p. 95. *Notre traduction*.

1.15. Maeterlinck lecteur de Tchekhov

Les échanges entre Maeterlinck et les écrivains russes étaient réciproques. Pour prendre l'exemple de Tchekhov, il est important de souligner que l'écrivain belge avait connaissance des drames de son collègue russe, aussi bien que de ses récits brefs. Ce sont pourtant ces derniers qui attirent l'attention de Maeterlinck, qui leur a accordés une lecture attentive, comme le montre une étude des archives de Maeterlinck par Carolina de Maegd-Soëp, publiée dans son texte *Чехов в Бельгии*[222] (*Tchekhov en Belgique, 1997*) pour la série *Чехов и мировая литература* (*Tchekhov et la littérature mondiale*) de l'édition académique *Литературное наследство* (*L'héritage littéraire*).

Il y avait au moins cinq livres de Tchekhov dans la bibliothèque de Maeterlinck, principalement composés de récits humoristiques traduits en allemand et publiés entre 1901 et 1904. Dans la correspondance entre Maeterlinck et Stanislavski sont également mentionnés quelques tomes de Tchekhov, envoyés au Gantois par le metteur en scène russe après sa visite à l'abbaye Saint-Wandrille.

L'habitude de Maeterlinck d'écrire dans les marges et de souligner les passages intéressants de ses lectures a permis à Carolina de Maegd-Soëp de supposer que certains récits de Tchekhov ont attiré l'attention particulière de Maeterlinck en raison de certains traits symbolistes les caractérisant. Tel est le cas de *Каштанка (Kachtanka ou Châtaigne,* 1887), *Сирена (La Sirène*, 1887) et *Красавицы* (*Beautés*, 1888) dans les deux premiers recueils de récits de Tchekhov dans la bibliothèque de Maeterlinck. Le troisième recueil contient les remarques sur les récits *Зеркало* (*Le Miroir*, 1885), *На пути* (*Sur la route,* 1886), *Несчастье* (*Fatalité*, 1886), *В суде* (*Au tribunal,* 1886), *Враги* (*Les Ennemis*, 1887), *Рассказ госпожи NN* (*Le Récit de Mlle X*, 1887), *Верочка* (*Vera*, 1887) et *Крыжовник* (*Les Groseilliers*, 1898). L'étude de la chercheuse belge nous permet de tracer quelques éléments du « tragique quotidien » dans l'écriture de Tchekhov, tels qu'ils se présentent dans son œuvre non-dramatique sous la plume de Maeterlinck.

1.15.1. Le troisième personnage dans *Kachtanka*

Dans le récit *Kachtanka*[223], l'histoire d'une « jeune chienne rousse, croisée de basset et de corniaud, dont le museau ressemblait fort à celui d'un renard[224] », perdue et enfin retrouvée par son propriétaire le menuisier, Maeterlinck se montre intéressé par la description de l'invisible. Malgré le ton humoristique du récit de Tchekhov, l'angoisse de

---

[222] Carolina de Maegd-Soëp, « Čehov v Bel'gii », *Čehov i mirovaja literatura*, vol. 100, Moskva, Nauka, 1997, (« Literaturnoe nasledstvo »), p. 596-637.

[223] *Châtaigne* dans la traduction de Brice Parain, publiée chez Gallimard en 1934.

[224] Anton Tchékhov, *Œuvres*, II, trad. Édouard Parayre, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1970, p. 400.

[« Молодая рыжая собака — помесь такса с дворняжкой — очень похожая мордой на лисицу », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 6. [Rasskazy], 1887,* Moskva, Nauka, 1976, p. 430.]

la rencontre avec l'inconnu, qui apparaît sous plusieurs formes, y prend une place centrale. Le récit commence par une description de la désorientation du personnage principal qui « courait de-ci de-là, sur le trottoir et jetait autour d'elle des regards inquiets[225] ».

La désorientation introduit dans le récit les souvenirs de Kachtanka : « Elle se rappelait parfaitement comment elle avait passé la journée et comment elle avait fini par échouer sur ce trottoir inconnu[226] ». Ainsi, la désorientation se dévoile comme un état transitoire entre le présent et le passé : le récit chronologique est alterné par les rêves de Kachtanka, dans lesquels se mêlent ses peurs et les souvenirs de sa vie antérieure.

Le deuxième chapitre est intitulé « Un mystérieux inconnu », qui est personnifié par le nouveau maître de Kachtanka. L'apparition d'un nouveau personnage, l'oie Ivan Ivanych, dans le chapitre suivant est précédée par une appréhension anxieuse : « Pressentant une rencontre désagréable, Kachtanka pénétra en grognant, l'œil aux aguets, dans une petite pièce aux tapisseries crasseuses et recula d'épouvante. Elle venait d'apercevoir quelque chose d'inattendu et de terrible[227] ». Cette façon d'introduire les personnages, l'apparition desquels est à chaque fois précédée d'une montée d'angoisse, crée l'effet de présence d'un tiers, ce qui rapproche ce récit tant des drames de Tchekhov, que de ceux de Maeterlinck.

À chaque nouveau contact de Kachtanka avec l'inconnu, Tchekhov augmente la tension en ajoutant les détails décrivant de plus en plus explicitement le sentiment d'angoisse qui atteint sa culmination dans le sixième chapitre, marqué par l'attente de la mort de l'oie Ivan Ivanytch. Cette scène porte également les traits du futur style dramatique de Tchekhov. La communication entre les personnages est plongée dans un sous-texte angoissant. La mort s'entend d'abord dans le cri de l'oie, décrit comme un son « sauvage, perçant et anormal[228] », qui, s'aliène de plus en plus de son émetteur à chaque répétition, jusqu'au point où Kachtanka a l'impression que « ce n'est pas M. Ivan qui criait, mais quelqu'un d'autre, un intrus[229] ».

Par sa façon de créer l'atmosphère de l'épouvante, cette scène de *Kachtanka* est comparable à la scène de l'apparition de l'inconnu invisible dans la pièce de Maeterlinck *L'Intruse*. L'effet de présence du vide se crée dans Kachtanka par la répétition anxieuse du

---

[225] Anton Tchékhov, *Œuvres*, II, *op. cit.,* p. 400.

[« бегала взад и вперед по тротуару и беспокойно оглядывалась по сторонам », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 6, p. 430.]

[226] Anton Tchekhov, *Châtaigne : Récit de Tchekhov*, trad. Brice Parain, Paris, NRF Gallimard, 1934, p. 7.

[« Она отлично помнила, как она провела день и как в конце концов попала на этот незнакомый тротуар », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 6, p. 430.]

[227] Anton Tchékhov, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 406.

[« Предчувствуя неприятную встречу, ворча и оглядываясь, Каштанка вошла в маленькую комнатку с грязными обоями и в страхе попятилась назад. Она увидела нечто неожиданное и страшное » in A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 6.,* p. 435.]

[228] Anton Tchékhov, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 413.

[*Original* : « дикий, пронзительный и неестественный » in A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 6.,* p. 441.]

[229] Anton Tchékhov, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 414.

[*Original* : « кричит не Иван Иваныч, а кто-то другой, посторонний » in A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 6,* p. 441.]

nom « Ivan Ivanytch » tout au long du chapitre, dans lequel s'entend la tentative de s'adresser à l'autre. Dans le texte de Maeterlinck, la question répétée « Tu es là ? », que l'Aïeul pose à ses petites filles, s'adresse à chaque fois à un autre personnage, qui n'est ni Geneviève, ni Gertrude, ni Ursule, mais un tiers, qui n'a pas de nom. La nécessité de réitérer la question augmente la tension et révèle la présence de ce tiers, mais dès que l'Aïeul aveugle le saisit avec la question « qui », le dialogue culmine avec l'indication « personne », par laquelle surgit l'effet du vide :

L'AÏEUL. – Tu es là, Geneviève ?

UNE DES FILLES. – Oui, grand-père.

L'AÏEUL. – Tu es là, Gertrude ?

UNE AUTRE FILLE. – Oui, grand-père.

L'AÏEUL. – Tu es ici, Ursule ?

LA FILLE AINEE. – Oui, grand-père, à côté de vous.

L'AÏEUL. – Et qui est-ce qui est assis là ?

LA FILLE. – Où donc, grand-père ? – Il n'y a personne.[230]

Dans *Kachtanka*, comme dans le texte de Maeterlinck, le vide n'indique pas une absence, mais au contraire, révèle la présence de quelqu'un d'invisible, jusqu'à faire de l'invisible un personnage par le biais du dialogue, c'est-à-dire en attribuant au silence la fonction signifiante. Ainsi, il est révélateur que le passage souligné par Maeterlinck dans le texte de Tchekhov saisisse l'incertitude du sujet à la rencontre de l'autre : « Le plus effroyable était qu'on ne pouvait pas le mordre, cet étranger, puisqu'il était invisible et qu'il n'avait pas de forme[231] ». Cette phrase décrit parfaitement la présence d'une force silencieuse, qui ressemble au « troisième personnage » de Maeterlinck, souvent lié à la mort dans son premier théâtre. Dans *L'Intruse* notamment, ce lien est direct, et l'apparition de la mort est préparée par l'image de la faucheuse qui encercle la maison :

(On entend, tout à coup, le bruit d'une faux qu'on aiguise au dehors.)

L'AÏEUL *(tressaillant).* – Oh !

L'ONCLE. – Ursule, qu'est-ce que c'est ?

LA FILLE. – Je ne sais pas au juste ; je crois que c'est le jardinier. Je ne vois pas bien, il est dans l'ombre de la maison.

LE PERE. – C'est le jardinier qui va faucher.

L'ONCLE. – Il fauche pendant la nuit ?

---

[230] Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept princesses*, éd. Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Luc Pire, 2009, (« Espace Nord »), p. 27.

[231] Anton Tchekhov, *Châtaigne : Récit de Tchekhov*, trad. Brice Parain, Paris, NRF Gallimard, 1934, p. 40.

[*Original* : « Страшнее всего было то, что этого чужого нельзя было укусить, так как он был невидим и не имел формы » in A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 6.,* p. 442.]

LE PERE. – N'est-ce pas dimanche, demain ? — Oui. — J'ai remarqué que l'herbe était très haute autour de la maison.

L'AÏEUL. – Il me semble que sa faux fait tant de bruit…

LA FILLE. – Il fauche autour de la maison.

L'AÏEUL. – L'aperçois-tu, Ursule ?

LA FILLE. – Non, grand-père, il est dans l'obscurité.

L'AÏEUL. – Il me semble que sa faux fait tant de bruit…[232]

La répétition de la réplique de l'Aïeul, qui renvoie l'attention à l'image de la mort-faucheuse, renforce l'inexorabilité de la venue de l'inconnu, qui est le seul personnage actant de la pièce. Comme le remarque l'écrivain Willy-Paul Romain dans son analyse des principes de la dramaturgie de Maeterlinck, la mort « est proprement le sujet de son œuvre. Tous les êtres imaginaires auxquels il a donné une apparence et prêté une voix ne sont là que pour répéter cette vérité : la vie est douleur, la vie est agonie, plus ou moins lente, plus ou moins consciente, agonie sans cesse[233] ». L'exemple de *L'Intruse* est l'un des plus remarquables sur ce sujet : l'agonie face à la mort y est palpitante : les spectateurs deviennent d'une part témoins de l'agonie silencieuse qui se passe derrière les portes fermées de la chambre de la malade, mais d'autre part, ils perçoivent une autre agonie, celle dont parle Romain, c'est-à-dire la mort qui vient lentement à la conscience des autres personnages.

Dans son récit, Tchekhov se permet de nommer « le troisième personnage » au moment où le nouveau Maître de Kachtanka prononce : « Oui, oui, il meurt ! La mort est entrée dans la chambre. Que faire ?[234] » Lorsque la mort devient le sujet de l'énoncé, l'infinitif du verbe « делать » *(faire*) crée un effet d'une phrase indéterminée et fait révéler l'angoisse, la véritable force motrice du texte de Tchekhov. Maeterlinck utilise le même moyen dans *L'Intruse*, quand les trois filles annoncent que l'enfant nouveau-né, la mère duquel risque la mort après l'accouchement, vient de s'endormir :

(Rentrent les trois filles.)

LE PERE. – Il dort ?

LA FILLE AINEE. – Oui, mon père, très profondément.

L'ONCLE. – Qu'allons-nous faire en attendant ?

L'AÏEUL. – En attendant quoi ?

L'ONCLE. – En attendant notre sœur.

LE PERE. – Tu ne vois rien venir, Ursule ?

---

[232] Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept princesses*, *op. cit.,* p. 18.

[233] Willy-Paul Romain, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Pierre de Méyère, 1962, p. 19.

[234] Anton Tchékhov, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 415.

[« Да, да, умирает! К вам в комнату пришла смерть. Что нам делать? », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 6, p. 443.]

LA FILLE AINEE, *à la fenêtre.* – Non, mon père.[235]

L'emploi des infinitifs des verbes *faire* et *venir* dans cet extrait joue sur l'angoisse croissante, fondée sur l'incertitude de l'attente. Dans *Kachtanka*, l'effet d'incertitude dû à la proximité de la mort renverse la direction du regard et dévoile ainsi la dimension de l'Autre. Le silence angoissé de Kachtanka devient insupportable sous le regard imaginaire de l'inconnu : « Elle avança le museau vers la fenêtre obscure où elle croyait voir l'intrus et se mit à hurler[236] ». Dans ce récit, on voit que le rôle du troisième personnage ne se limite pas avec l'apparition de la mort, qui n'est qu'un de ses visages. Dans une perspective plus large, le troisième personnage, ce tiers inconnaissable, rend le sujet conscient de sa propre mort. Dans *Kachtanka*, la chienne, de son nouveau nom Tiotka, étant témoin de la mort d'Ivan Ivanytch, se projette dans sa propre mort : « Tiotka eût l'impression qu'il lui arriverait, à elle aussi, la même chose, c'est-à-dire qu'elle aussi, sans savoir pourquoi, elle fermerait les yeux, allongerait les pattes, ouvrirait la gueule et que tout le monde la regarderait avec terreur[237] ». L'inconnu tchekhovien se révèle ainsi comme une force autre, dont la demande principale adressée au sujet est l'exigence même de la mort.

Le thème de l'incertitude est également présent dans d'autres textes de Tchekhov de cette période, comme dans le récit *Cmpaxu* (*Frayeurs*). Même si ce texte n'a pas été marqué par Maeterlinck, il apporte quelques précisions à notre lecture croisée. Publié en 1886 dans *La Gazette pétersbourgeoise* sous le titre de *Рассказ дачника* (*L'Histoire d'un villégiateur*), ce récit, pareillement à *Kachtanka,* décrit l'état du sujet hors de son contexte habituel. Le narrateur y raconte à la première personne trois situations les plus effrayantes qu'il n'ait jamais vécues, toutes les trois s'étant passées lors de la route au milieu de la campagne.

Ce texte sert d'exemple à Jacques Lacan dans le séminaire X *(L'Angoisse),* qui fait un rapprochement de la peur et de l'angoisse, dans le sens où la peur n'a pas nécessairement un objet concret, comme le suggèrent certaines élaborations psychologiques et psychanalytiques enracinées dans la pensée de Kierkegaard, et que l'angoisse à son tour « n'est pas sans objet[238] ». Lacan observe que dans les épisodes décrits par Tchekhov dans *Frayeurs* – d'abord, une lumière apparue dans les ténèbres, ensuite, un wagon autonome qui s'est avéré détaché du train, finalement, un chien inconnu rencontré dans la forêt – le narrateur a peur de quelque chose « qui n'est pas quoi que ce soit qui le menace, mais quelque chose qui a le caractère de se référer à l'inconnu qui se manifeste[239] ». Le commentaire du psychanalyste français Pierre Skriabine l'explique comme « quelque

---

[235] Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept princesses*, *op. cit.,* p. 14-15. *Nous soulignons.*

[236] Anton Tchékhov, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 415.

[237] Anton Tchékhov, *op. cit.,* p. 416.

[« Тетке казалось, что и с нею случится то же самое, то есть что и она тоже вот так, неизвестно отчего, закроет глаза, протянет лапы, оскалит рот, и все на нее будут смотреть с ужасом », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 6, p. 443.]

[238] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre X : L'Angoisse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 200.

[239] *Ibid.,* p. 187.

chose qui reste en arrière de ce qui est perçu[240] ». De ce point de vue, le troisième personnage de Tchekhov et de Maeterlinck se charge d'être l'objet de la peur qui n'a pas d'objet immédiat.

Pourtant, dans *Kachtanka* comme dans *L'Intruse*, on peut affirmer qu'il s'agit avant tout de l'angoisse et non pas de la peur. Avec le *pas sans objet* de l'angoisse, Lacan souligne que son objet désigne un manque au niveau de la chaîne signifiante. L'écriture dramatique de Maeterlinck en contient quelques exemples saisissants, comme la scène angoissante de *L'Intruse,* dans laquelle l'Aïeul, pressentant la mort de sa fille, fait face à sa propre mort :

> Il y a bien longtemps que je n'ai vu ma fille !… Je lui ai pris les mains hier au soir et je ne la voyais pas !… Je ne sais plus ce qu'elle devient… Je ne sais plus comment elle est… Je ne connais plus son visage… Elle doit être changée depuis ces semaines !… J'ai senti les petits os de ses joues sous mes mains… Il n'y a plus que les ténèbres entre elle et moi, et vous tous ! Ce n'est plus vivre ainsi… ce n'est pas vivre cela !… Vous êtes là, tous, les yeux ouverts à regarder mes yeux morts, et pas un de vous n'a pitié !… Je ne sais pas ce que j'ai… on ne dit jamais ce qu'il faudrait dire… et tout est effrayant quand on y songe…[241]

Dans cet extrait, le silence joue un rôle important et témoigne d'un « manque du manque », dans les termes lacaniens, dont le portrait disparaissant de la fille mourante devient le signe. Ainsi, l'organisation rythmique de la phrase renforce le lien entre l'angoisse et le manque, car les pauses de l'Aïeul font entendre le manque au niveau du signifiant, c'est-à-dire le signifiant manquant de la mort qui organise le drame.

1.15.2. Le quotidien tragique du docteur Kirilov

La façon tchekhovienne de décrire la présence de la mort a également attiré l'attention de Maeterlinck dans d'autres récits de l'écrivain russe. Dans *Ennemis* (1887), le conflit dramatique entre le devoir social et la tragédie personnelle se déroule chez le personnage du docteur Kirilov, qui est appelé chez une patiente mourante, tandis que son propre fils vient de mourir de la diphtérie. À l'arrivée dans la maison de la mourante, il s'est avéré que c'était un faux appel, et que la jeune dame avait simulé une maladie pour pouvoir s'enfuir avec son amant, au moment où son mari irait chez le docteur. Dans sa copie du texte, Maeterlinck a souligné le passage suivant :

> La stupeur générale, l'attitude de la mère, l'indifférence sur le visage du docteur avaient quelque chose de touchant, de poignant, la beauté subtile, à peine perceptible, de la douleur

[240] Pierre Skriabine, « La peur et l'angoisse chez Tchékhov », *La Cause freudienne*, N° 59, L'École de la Cause freudienne, 2005, p. 113-116.

[241] Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept princesses*, *op. cit.,* p. 29.

humaine que l'on ne saura pas de sitôt comprendre et décrire et que seule semble capable d'exprimer la musique.[242]

Dans ce passage sur le deuil, Tchekhov pose la question des limites du langage, qui est également au centre des réflexions de Maeterlinck, notamment dans le domaine de la dramaturgie. La chercheuse Delphine Cantoni, dans son article « La poétique du silence dans le premier théâtre », résume ainsi les aspirations de Maeterlinck concernant la structure du dialogue théâtral : « Pour Maeterlinck, le silence *est*, il détient une valeur pleine et ne constitue pas que l'envers négatif de la parole[243] ». Ce rapport à la parole rapproche l'écriture du dramaturge belge de celle de Tchekhov. Encore un passage des *Ennemis* de Tchekhov souligné par Maeterlinck fait écho à ses propres explorations du silence :

> …la plus haute expression du bonheur ou du malheur est le plus souvent le silence ; les amoureux se comprennent mieux lorsqu'ils ne disent mot, et un discours passionné, chaleureux, prononcé devant une tombe ne touche que les étrangers, à la veuve et aux enfants du défunt il paraît froid et insignifiant.[244]

L'extrait cité, qui décrit des moments exceptionnels dans lesquels le sujet affronte la mort, se rapproche des essais de Maeterlinck, tels que *Le Silence*, dans lequel l'auteur belge met l'accent sur le côté liminal du phénomène du silence, qui accompagne, voire constitue, les instants les plus intenses de la vie, allant jusqu'à la limite de l'existence même :

> Rappelez-vous le jour où vous rencontrâtes sans terreur votre premier silence. L'heure effrayante avait sonné ; et il venait au-devant de votre âme. Vous l'avez vu monter des gouffres de la vie dont on ne parle pas, et des profondeurs de la mer intérieure de beauté ou d'horreur, et vous n'avez pas fui… C'était à un retour, sur un seuil d'un départ, au cours d'une grande joie, à côté d'une mort ou au bord d'un malheur.[245]

Cet extrait décrit parfaitement les principes du drame maeterlinckien, selon lesquels il est moins question de montrer les grands événements de la vie, que d'explorer ce qui se passe à la marge de ces événements. La mort survient à *L'Intruse* derrière les portes

---

[242] Anton Tchékhov, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 26.

[« Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка », A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 6.,* p. 33-34.]

[243] Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck, op. cit.*, p. 130.

[244] Anton Tchékhov, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 28.

[« высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат, а горячая, страстная речь, сказанная на могиле, трогает только посторонних, вдове же и детям умершего кажется она холодной и ничтожной », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 6, p. 35.]

[245] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 18.

fermées, la noyée d'*Intérieur* a mis fin à sa vie avant le début de la pièce, et même l'annonce de sa mort se passe à l'abri des témoins, qu'ils soient des personnages ou des spectateurs.

1.15.3. Une petite trilogie du quotidien

En 1898, Tchekhov crée une série de récits connue comme « Une petite trilogie », qui comprend *Человек в футляре* (*L'Homme à l'étui*), *Крыжовник* (*Les Groseilliers*) et *О любви* (*De l'amour*). Ce qui réunit ces textes en dehors des personnages – le vétérinaire Ivan Ivanytch et l'instituteur Bourkine –, ainsi que la structure du récit dans le récit, c'est que le quotidien y devient une véritable matière du drame. Les récits de la petite trilogie de Tchekhov anticipent et continuent les thèmes de la « tétralogie[246] » de ses grandes pièces. Ainsi, le personnage principal de *L'Homme à l'étui,* le professeur de grec Belikov, est un des prototypes du personnage de Koulyguine dans *Les Trois Sœurs* : conservateur, passionné par une langue morte, il tient à ce que l'ordre soit toujours respecté. La passion du narrateur du récit *De l'amour* fait écho au drame de Voïnitski d'*Oncle Vania*, un personnage qui choisit une vie pleine de travail à la campagne, et qui fait face à un problème éthique de déclarer son amour à une femme mariée.

Dans *Les Groseilliers*, le narrateur Ivan Ivanytch raconte l'histoire de son frère cadet Nikolaï Ivanytch, qui a acheté un domaine pour accomplir son rêve de devenir propriétaire d'une maison avec du personnel, un potager et des groseilliers, sans lesquels son bonheur ne serait pas possible. Après des années de sacrifices, devenu veuf d'un mariage malheureux mais financièrement avantageux, Nikolaï se permet d'acheter un petit morceau de terre polluée pour y planter finalement ses groseilliers. Son frère lui rend visite durant la période de la première récolte des groseilles qui sont « dures et acides[247] », mais qui rendent Nikolaï tellement heureux qu'il se lève même la nuit pour en manger encore. Quant à Ivan, il observe avec terreur la tenue, la maison et même la bonne de son frère. Les détails de cette visite ont produit sur Ivan une impression si repoussante, par rapport au petit bonheur suscité par des petites choses, qu'il conclut en quittant le domaine, qu'il n'existe pas de « spectacle plus pénible que celui d'une famille heureuse en train de prendre le thé autour d'une table[248] ».

Ce geste de Tchekhov fait écho aux recherches de Maeterlinck réalisées dans sa pièce *Intérieur*, dont le dialogue produit une impression terrifiante sur le spectateur, tandis que se déroule une paisible scène familiale au deuxième plan. La terreur augmente avec

---

[246] Terme employé par Georges Banu, notamment dans son ouvrage *Le Théâtre d'Anton Tchekhov*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016, p. 7.

[247] Anton Tchékhov, *Œuvres*, III, trad. Édouard Parayre, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1971, p. 786.

[« жестко и кисло », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 10. [Rasskazy, povesti], 1898 – 1903,* Moskva, Nauka, 1977, p. 61.]

[248] Anton Tchékhov, *Œuvres*, III, *op. cit.,* p. 788.

[« нет более тяжелого зрелища, как счастливое семейство, сидящее вокруг стола и пьющее чай », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 10, p. 64.]

chaque réplique du dialogue, jusqu'à ce que l'image d'une famille heureuse devienne insupportable à l'Étranger qui veut interrompre la scène :

> L'ÉTRANGER. – Ils semblent heureux, et cependant, on ne sait pas ce qu'il y a…
>
> LE VIEILLARD. – Ils se croient à l'abri… Ils ont fermé les portes ; et les fenêtres ont des barreaux de fer… Ils ont consolidé les murs de la vieille maison ; ils ont mis des verroux aux trois portes de chêne… Ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir…
>
> L'ÉTRANGER. – Il faudra finir par le dire… Quelqu'un pourrait venir l'annoncer brusquement… Il y avait une foule de paysans dans la prairie où se trouve la morte… Si l'un d'eux frappait à la porte…[249]

Le passage que Maeterlinck souligne dans ce récit de Tchekhov renforce le parallèle entre ces deux textes : il s'agit de la phrase « Il faudrait que derrière la porte de chaque homme satisfait, heureux, s'en tînt un autre qui frapperait sans arrêt du marteau pour lui rappeler qu'il existe des malheureux, que, si heureux soit-il, tôt ou tard la vie lui montrera ses griffes…[250] ». Dans cette phrase, le bonheur des autres, opposé à la prise de conscience de sa fragilité, crée un effet terrifiant du temps inexorable. Autrement dit, dans la pièce de Maeterlinck, le temps *est* l'action, comme il *est* le personnage. Ainsi, ce n'est pas un événement tragique qui constitue la tragédie, mais une possibilité perpétuelle d'un tel événement. Cette idée, que Maeterlinck remarque également dans les récits de Tchekhov, est au cœur de la problématique du *tragique quotidien* : le potentiel tragique constitue le fond de l'existence quotidienne.

En deux phrases, Tchekhov souligne que le nouveau type du personnage tragique n'est pas un héros d'autrefois, quand, en décrivant la réaction des autres à l'histoire racontée par Ivan, il admet :

> Le récit d'Ivan Ivanytch n'avait satisfait ni Bourkine ni Aliokhine. Écouter l'histoire d'un pauvre fonctionnaire qui mangeait des groseilles, quand les généraux et des dames qui semblaient vivants dans la pénombre vous contemplaient du haut de leurs cadres dorés, était bien ennuyeux. On avait plutôt envie de parler et d'entendre parler de gens élégants, de femmes.[251]

---

[249] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles,* Fabrice van de Kerckhove (éd.), Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015, (« Espace Nord »), p. 63.

[250] Anton Tchékhov, *Œuvres*, III, *op. cit.*, p. 787.

[« Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти… », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 10, p. 62.]

[251] Anton Tchékhov, *Œuvres*, III, *op. cit.*, p. 788-789.

[« Рассказ Ивана Иваныча не удовлетворил ни Буркина, ни Алехина. Когда из золотых рам глядели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу-чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин. », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 10, p. 64–65.]

La présence des portraits de ceux dont la vie était auparavant digne de description, est le véritable geste tragique de Tchekhov, car la venue du personnage quotidien marque la fin d'une époque et d'une littérature. La tragédie du personnage, dont le prénom et le patronyme sont répandus à tel point que Tchekhov les attribue même à une oie à *Kachtanka*, ne se décide pas dans une lutte, mais dans l'absence de tout conflit. Ivan Ivanytch, qui regrette en fin de compte que sa jeunesse soit passée, est lui aussi une sorte de « Monsieur tout le monde », le frère de son frère, bouleversé par des histoires sans importance et des images auparavant invisibles.

Une autre perspective du tragique quotidien, démontrée par Tchekhov dans le récit *Au tribunal* (1886), a également paru saisissante à Maeterlinck, qui y souligne un passage qui décrit une banalisation de la tragédie, atténuant la perception des événements extraordinaires, lorsque ceux-ci entrent dans un registre quotidien :

> Le paysan tranquillisé ne comprenait pas qu'on était aussi blasé ici devant les drames et les tragédies de l'existence qu'on l'est devant la mort dans les hôpitaux, et que c'était précisément dans cette indifférence machinale que résidaient toute l'horreur et toute la fatalité de sa situation.[252]

Malgré le fait que ce passage tchekhovien s'ouvre vers un quotidien tragique et montre avec finesse la banalité des événements extraordinaires du point de vue de ceux qui s'y confrontent tous les jours, le véritable personnage tragique de ce récit n'est pas le moujik très probablement innocent, jugé pour le meurtre de sa femme, mais son fils, qui travaille au tribunal et, à cause d'une erreur d'organisation, est obligé de convoyer son père au procès.

Ce déplacement du poids de la tragédie, qui ouvre tout d'un coup la dimension du regard de l'autre, est également un des moyens dramatiques importants pour le théâtre de Maeterlinck, comme dans le cas du personnage de l'enfant nouveau-né dans *L'Intruse*, qui se trouve hors scène, mais pour lequel la mort de sa mère est l'événement le plus irréparable. Les personnages nommés L'Aïeul, le Père, l'Oncle et les trois sœurs soulignent le rôle principal de l'enfant, car c'est à ce nouveau-né que se réfèrent leurs statuts familiaux.

1.16. Lire le silence

Pour résumer les particularités de l'écriture du tragique notées par Maeterlinck dans les récits de Tchekhov, l'écrivain belge y distingue les passages dans lesquels le sujet fait face aux limites de la perception et du langage même, que ce soit l'intrus indétectable pour

---

[252] Anton Tchékhov, *Œuvres*, III, *op. cit.*, p. 1345. Traduction par Édouard Parayre.

[« Успокоившийся мужик не понимал, что к житейским драмам и трагедиям здесь так же привыкли и присмотрелись, как в больнице к смертям, и что именно в этом-то машинном бесстрастии и кроется весь ужас и вся безвыходность его положения », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 5. [Rasskazy, jumoreski], 1886*, Moskva, Nauka, 1976, p. 346.]

Kachtanka ou le deuil inexprimable dans la maison du docteur Kirilov. Ainsi, l'espace de la tragédie s'émerge là où la parole fait défaut. Les récits de Tchekhov qui soulèvent ce problème font écho aux trouvailles du premier théâtre de Maeterlinck, dont *Pelléas et Mélisande* est un parfait exemple. La tragédie de Mélisande qui se déploie dans la pièce n'est qu'un reflet de ce qui s'était déjà passé hors-scène, avant sa rencontre avec Golaud dans une forêt dans la scène II de l'acte I :

MÉLISANDE. – Ne me touchez pas ! ou je me jette à l'eau !...

GOLAUD. – Je ne vous touche pas… Voyez, je resterai ici, contre l'arbre. N'ayez pas peur. Quelqu'un vous a-t-il fait du mal ?

MÉLISANDE. – Oh ! oui ! oui, oui !...

Elle sanglote profondément.

GOLAUD. – Qui est-ce qui vous a fait du mal ?

MÉLISANDE. – Tous ! tous !

GOLAUD. – Quel mal vous a-t-on fait ?

MÉLISANDE. – Je ne veux pas le dire ! je ne peux pas le dire ![253]

Ainsi, dès le début de la pièce, Mélisande échappe à la narration et se positionne comme un personnage *hors-dialogue*. Ce qu'elle avait dû subir se trouve dans le non-dit, qui rend impossible une histoire de Mélisande, c'est pourquoi chaque instant de ce personnage dans le drame de Maeterlinck est marqué par une fatalité qui approche une fin tragique inévitable. Le caractère novateur d'un personnage comme Mélisande est parfaitement décrit par Arnaud Rykner, qui dans son ouvrage *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation* (2000), emploie la notion de « refoulé », qu'il définit ainsi : « c'est précisément ce qui ne cesse de vouloir s'imposer, ce qui frappe à la porte du théâtre (du plateau) sans jamais pouvoir y trouver sa place[254] ». Dans cette perspective, le refoulé du drame de Mélisande ne se dit pas au début, mais surgit plus tard dans la pièce, dans un enchaînement fatal des événements.

Le questionnement de ce dialogue se reproduit dans la scène II de l'acte II, mais suscite les réponses inverses :

GOLAUD. – Tu es souffrante ?... Qu'as-tu donc, Mélisande ?...

MÉLISANDE. – Je ne sais pas… Je suis malade aussi… Je préfère vous le dire aujourd'hui ; seigneur, je ne suis pas heureuse ici…

GOLAUD. – Qu'est-il donc arrivé, Mélisande ? Qu'est-ce que c'est ?... Moi qui ne me doutais de rien… Qu'est-il donc arrivé ? Quelqu'un t'a fait du mal ?... Quelqu'un t'aurait-il offensée ?

[253] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande,* préf. de Henri Ronse, lecture de Christian Lutaud, Bruxelles, Labor, 1983, p. 15.

[254] Arnaud Rykner, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, p. 263.

MÉLISANDE. – Non, non… Personne ne m'a fait le moindre mal… Ce n'est pas cela… Mais je ne puis plus vivre ici. Je ne sais pas pourquoi… Je voudrais m'en aller, m'en aller !... Je vais mourir si l'on me laisse ici…[255]

Paradoxalement, dans les deux dialogues il n'y a aucune importance si c'est « tout le monde » ou « personne » qui a fait du mal à Mélisande. Selon la lecture de Delphine Cantoni, « Mélisande n'a rien à avouer car précisément son mystère relève de l'*indicible*[256] ». C'est-à-dire qu'il s'agit d'un être poétique, dont la vérité « n'est pas discursive, elle est toute entière contenue dans l'être-là de la présence[257] ». La lecture de Cantoni démontre que Maeterlinck introduit une forme particulière des rapports du personnage dramatique avec le discours de la pièce, ce qui nécessite une réorganisation du dialogue, afin de le rendre capable d'intégrer les éléments hors-discours.

C'est sur ce point que les notes de Maeterlinck dans les marges des textes de Tchekhov révèlent un aspect important qui rapproche l'œuvre des deux écrivains, et qui permet de lire le théâtre de Tchekhov sous l'angle du non-dit dans son rapport avec l'action théâtrale. Même si Maeterlinck n'a pas laissé de notes sur sa façon de *lire* les fameuses pauses tchekhoviennes, c'est son écriture même qui offre les perspectives de dialogue avec le théâtre de son collègue russe.

Quant aux traductions des pièces de Tchekhov en français, c'est justement le silence, qui ne se limite pas à une pause entre les énoncés, qui lance un véritable défi au traducteur, car ce dernier doit transposer le poids du silence tchekhovien vers une autre langue. Le cas de la pièce *Les Trois Sœurs* représente un intérêt particulier pour notre étude, car il révèle entre autres la voix de l'auteur, tantôt considérée comme absente dans les textes du dramaturge russe, tantôt attribuée aux personnages de ses pièces. Sans soutenir l'idée de l'identité entre l'auteur et le personnage, nous pouvons néanmoins affirmer que la voix de l'auteur des *Trois Sœurs* n'est pas absente dans le texte, et les enjeux de l'écriture de l'arrière-texte dans la traduction réalisée par Elsa Triolet nous permettront de réfléchir sur la voix de l'auteur et son rapport au tragique.

Dans la prochaine sous-partie nous analyserons l'exemple de la traduction de la pièce *Les Trois Sœurs* par Elsa Triolet, écrivaine bilingue, dont les traductions des drames de Tchekhov se distinguent par une fidélité à la lettre tchekhovienne. Sa version du texte du dramaturge russe est particulièrement importante pour notre recherche, car elle représente le travail d'une théoricienne de la littérature, qui élabore la notion d'arrière-texte et applique ses principes à sa propre traduction. Notre analyse, à part l'histoire des traductions françaises des *Trois Sœurs* de Tchekhov, portera notamment sur la traduction du silence tchekhovien, parce que c'est dans la façon de traiter les perspectives expressives du silence que les croisements de son écriture avec celle de Maeterlinck se manifestent d'une façon prononcée.

---

[255] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.*, p. 26.

[256] Delphine Cantoni, « La poétique du silence dans le premier théâtre », *op. cit.*, p. 136.

[257] *Ibidem*.

1.17. *Les Trois Sœurs* d'Elsa Triolet, traduire le silence[258]

Écrivaine bilingue russo-française, la première femme de l'histoire du prix Goncourt qu'elle obtient en 1945 pour le recueil de nouvelles *Le premier accroc coûte 200 francs* (1944), Elsa Triolet fut également une traductrice éminente, qui traduisit vers le français un grand nombre de textes de la littérature russe, classiques comme contemporains, parmi lesquels les poèmes de Vladimir Maïakovski et de Velimir Khlebnikov. En collaboration avec la maison d'édition Les Éditeurs Français Réunis, dirigée par Louis Aragon, Elsa Triolet apporte sa contribution à l'héritage tchekhovien en Europe.

Les traductions, les articles et les annotations d'Elsa Triolet ont joué un rôle important dans la diffusion de l'œuvre d'Anton Tchekhov en France. Sa traduction des pièces du dramaturge russe, parue aux Éditeurs Français Réunis en 1954, représente un travail absolument remarquable, car elle réussit à faire découvrir au public français une œuvre déjà connue, tout en révélant le caractère novateur de l'écriture de Tchekhov.

« Quelle pièce étonnante, *Les Trois Sœurs*, la meilleure de toutes. Plus on l'observe attentivement, et meilleure elle semble, il y a tant de choses qu'on ne remarque pas du premier coup[259] », écrit Elsa Triolet à sa sœur Lili Brik le 22 février 1954, en lui annonçant la fin de la traduction du *Théâtre*. La polyphonie du texte de Tchekhov, dans laquelle on entend une voix du non-dit, fait l'objet des recherches de l'écrivaine dans le domaine de la traduction. Dans cette sous-partie, nous allons examiner sa traduction des *Trois Sœurs*, afin d'appréhender les modalités d'écriture élaborées par Elsa Triolet pour traduire le silence tchekhovien. En passant par l'histoire des traductions françaises de la pièce, nous procéderons à une analyse interdisciplinaire du silence tchekhovien tel qu'il est présent dans l'écriture de Triolet, dans une perspective psychanalytique de l'arrière-texte.

1.17.1. *Les Trois Sœurs* avant la traduction d'Elsa Triolet

Les Trois Sœurs a été la première pièce de Tchekhov à être publiée en France, dans *La Revue Blanche* en 1903. La traduction de Z. Yelenkovska et F. Fagus, tout en accordant une attention particulière à l'aspect psychologique du drame, n'a pas laissé de trace

[258] Cette sous-partie représente une version élargie de notre article du même titre, publié en 2024, cf. Nadezhda Washington, « *Les Trois Sœurs* d'Elsa Triolet, traduire le silence », dans *Elsa Triolet, une écriture plurielle*, sous la dir. de Marianne Delranc Gaudric et Geneviève Chovrelat-Péchoux, dossier mis en ligne sur le site de l'Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon (ERITA), https://louisaragon-elsatriolet.fr/2024/09/04/de-la-russie-comme-dune-litterature-monde/, le 4 septembre 2024.

[259] *Correspondance Lili Brik – Elsa Triolet 1921-1970*, trad. Marianne Delranc, Hélène Ravaisse, Hélène Rol-Tanguy, Simone Sentz-Michel, Jean Pérus et Léon Robel (dir.), Paris, Gallimard, 2000, p. 465.

importante dans l'histoire du théâtre français, en raison des difficultés d'adaptation scénique du texte, comme le remarquent Marie Gribomont[260] et Marija Zyrjanova[261].

C'est à partir de l'année 1922 que l'œuvre de Tchekhov est publiée en son intégralité en France chez Plon et Nourrit, dans la traduction de Denis Roche, avec la mention « seule traduction autorisée par l'auteur », en raison de sa collaboration personnelle avec Tchekhov pour la traduction de ses récits. Le tome XV des *Œuvres complètes d'Antone Tchékhov* [*sic*], publié en 1923, contient les pièces *La Mouette, L'Ours* et *Trois Sœurs* [*sic*]. C'est dans la traduction de Roche que Maeterlinck relit *Oncle Vania* et *La Cerisaie* en français, vingt ans après les avoir connues en langue allemande.

Connaisseur de la littérature russe, Denis Roche a apporté une grande contribution à la reconnaissance de l'œuvre de Tchekhov en France, même si, au départ, son travail de traducteur des récits n'inspirait pas confiance à l'écrivain russe, ce qui apparaît dans sa lettre à Ivan Pavlovski du 3 décembre 1898 sur la traduction de la *Salle n°6* : « J'ai entendu dire que c'était un mauvais traducteur, mais je n'ai pas eu la présence d'esprit de lui dire non, lorsqu'il m'a demandé une permission de continuer de traduire mes récits[262] ». Tout de même, l'Académie française a reconnu le talent et les efforts de Denis Roche, en lui attribuant en 1928 le prix Langlois pour la traduction du récit *Voisins* (1892) de Tchekhov. Quant à ses traductions du théâtre tchekhovien, les avis des lecteurs restent mitigés. Ainsi, familière avec les traductions théâtrales de Roche, Elsa Triolet en donne une opinion peu flatteuse dans une lettre à Lili Brik, jugeant sa traduction « si inepte qu'on ne sait s'il faut en rire ou en pleurer[263] ».

Dans la même période, la pièce *Les Trois Sœurs* a été traduite par le célèbre couple théâtral Georges et Ludmilla Pitoëff en collaboration avec l'écrivain français Pierre-Jean Jouve. Pour les Pitoëff, qui avaient déjà créé les pièces de Tchekhov en russe et en français, cette collaboration, commencée en 1925, avait pour but de créer une traduction des *Trois Sœurs,* adaptée à la fois pour le lecteur et pour le spectateur français. Metteur en scène et acteur, Georges Pitoëff aspirait à créer un « texte vivant, d'une réelle forme française, à travers quoi passerait le plus possible de la nostalgique substance russe[264] », selon les souvenirs de Pierre-Jean Jouve. L'inséparabilité de la traduction et de la mise en scène dans la version des Pitoëff est soulignée par Marija Zyrjianova dans son article « L'histoire des traductions des pièces de A. P. Tchekhov en langue française », lorsque la chercheuse russe remarque que « les principes stricts de l'esthétique théâtrale ne permettaient pas à

---

[260] Marie Gribomont, *La réception de l'œuvre d'Anton Pavlovitch Tchékhov en France*, Université Catholique de Louvain, 1997, p. 145.

[261] Marija Zyrjanova, « Istorija perevodov p'es Čehova na francuzskij jazyk », *Vestnik VGU*, vol. 2, 2010, p. 200-203.

[262] « Говорят, что это очень плохой переводчик, но у меня не хватило духа отказать ему, когда он попросил позволения продолжать переводить мои рассказы », A. P. Čehov, *Pis'ma, T. 7,* p. 351. *Notre traduction.*

[263] *Correspondance Lili Brik - Elsa Triolet 1921 - 1970*, *op. cit.*, p. 892.

[264] Cité par Michel Bataillon in « Quand la France découvre Anton Tchékhov », *Silex*, vol. 16, 1980, (« Anton Tchekhov 1860-1980 »), p. 56-69, p. 63.

G. Pitoëff d'utiliser dans son théâtre les traductions effectuées par d'autres auteurs[265] ». L'approche des Pitoëff a gagné l'estime du public français après la création des *Trois Sœurs* au Théâtre des Arts à Paris en 1929, et, comme l'écrit Jacqueline Jomaron, « en vingt ans, les Pitoëff ont assuré en France la "fortune" de Tchekhov[266] », tout en déterminant son image française. Malgré le succès des Pitoëff, continue la chercheuse, « il faudra des années pour que le dialogue tchékhovien, discontinu comme la vie, son écriture double, son contrepoint de silences, devienne réellement perceptible aux critiques français[267] ».

Elsa Triolet a traduit la « tétralogie » tchekhovienne (*La Mouette, L'Oncle Vania, Les Trois Sœurs* et *La Cerisaie*) vers 1954, pour une édition complète des *Œuvres* de l'écrivain russe parue chez Les Éditeurs Français Réunis. La traduction du théâtre de Tchekhov était pour Triolet un travail d'une grande intensité, qu'elle mentionne à deux reprises dans une lettre à Lili Brik du 2 février 1954 : « Je reste très tranquille, je traduis Tchekhov, je me dépêche. […] J'espère que j'y arriverai, avec Tchekhov[268] ». Malgré son inquiétude, elle parvient à le terminer en brouillon à peine trois semaines plus tard, pour ensuite faire publier la version finale dans le VIe volume des *Œuvres complètes*, paru l'année du cinquantenaire de la mort de l'écrivain, sous la direction de Jean Pérus.

Le public français étant déjà familiarisé avec les pièces de Tchekhov, la tâche de Triolet consistait à traduire et à annoter les pièces connues, en présentant ainsi sa propre lecture du célèbre auteur. Comme elle l'écrira plus tard dans *L'Histoire d'Anton Tchekhov* (1954),

> Parler d'un auteur étranger, dont le nom est célèbre, mais l'œuvre mal connue d'après les traductions souvent imparfaites, est comme parler couleurs à un aveugle de naissance. […] Pour que l'œuvre de Tchekhov, pour que l'homme Tchekhov arrivent à la conscience d'un public non-russe, il me faudrait trouver une équivalence pareille aux sons-couleurs.[269]

À la différence de la traduction des Pitoëff, celle d'Elsa Triolet n'a pas été influencée par le travail de mise en scène. Pourtant, sa traduction représente un regard complexe d'une lectrice, d'une écrivaine, voire d'une théoricienne de la littérature. Il est remarquable que Lili Brik et Nikolaï Petrov, qui comptent parmi ses premiers lecteurs, notent tout de suite le succès de sa traduction, comme l'écrit Lili le 5 août 1954 :

> Ma petite Elsa, merci pour le *Tchekhov*. Je l'ai parcouru et l'ai donné à lire à Petrov, le metteur en scène. Il nous a beaucoup plu à tous les deux. L'"âme" des pièces est conservée ; c'est particulièrement important pour Tchekhov et, me semble-t-il, particulièrement difficile à obtenir.[270]

---

[265] « Строгие принципы театральной эстетики не позволяли Ж. Питоеву использовать в своем театре переводы, выполненные другими авторами », Marija Zyrjianova, *op. cit.*, p. 201. *Notre traduction.*

[266] Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, (« Théâtre années vingt »), p. 132.

[267] *Ibidem*.

[268] *Correspondance Lili Brik - Elsa Triolet 1921 - 1970*, *op. cit.*, p. 463.

[269] Elsa Triolet, *L'Histoire d'Anton Tchekhov*, *op. cit.*, p. 7.

[270] *Correspondance Lili Brik - Elsa Triolet 1921 - 1970*, *op. cit.*, p. 478.

La remarque de la sœur aînée saisit d'une manière très juste la façon qu'a Elsa d'aborder le dialogue théâtral tchekhovien, tout en transposant vers une autre langue le non-dit de la parole.

1.17.2. Le non-dit tchekhovien : transposer ou traduire ?

L'indicible, que Tchekhov inclut dans la parole du personnage, crée dans son théâtre une atmosphère qu'on appelle souvent « tchekhovienne », c'est-à-dire « l'art de l'ellipse, du suggéré, du non-dit[271] », selon la formule de Marianne Delranc Gaudric, qui suit Aragon en comparant le style de Triolet à celui de Tchekhov dans son livre *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine* (2020).

Les pièces de Tchekhov n'obéissent pas aux règles de la hiérarchie dramatique traditionnelle, en mettant l'accent de l'action sur l'état du personnage, et en décomposant l'opposition entre le centre et la périphérie du drame. Cette particularité de l'écriture tchekhovienne a parfois été reprochée à son auteur par ses contemporains, comme le note le critique Nikolaï Mikhaïlovski par rapport au recueil *Хмурые люди* (*Des Gens maussades* ou *Les Gens difficiles,* publié également sous le titre *Mauvais caractères,* 1890) : « pour M. Tchekhov tout est égal, que ce soit un homme ou son ombre, une clochette ou un suicidé[272] ». Libérés des tensions habituelles, les drames de l'écrivain russe révèlent des structures discursives complexes et superposées, tout en exigeant une nouvelle approche de la traduction.

Le théoricien du théâtre Peter Szondi choisit l'exemple des *Trois Sœurs* pour illustrer le passage qu'effectue le théâtre moderne du dramatique vers l'épique, car c'est une pièce qui possède « des rudiments de l'action traditionnelle[273] », tout en organisant le dialogue d'une façon lyrique, dans lequel « le silence est encore du langage[274] ». Le chercheur allemand lie le lyrisme tchekhovien à la nature de la langue russe, ainsi qu'à la culture nationale qui permet « le partage de la solitude de l'autre[275] », en l'inscrivant en même temps dans le contexte du théâtre européen au tournant du XXe siècle, représenté par Ibsen, Maeterlinck, Strinberg et d'autres dramaturges. En tenant compte de l'analyse de

---

[271] Marianne Delranc Gaudric, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 133.

[272] « г-ну Чехову все едино, – что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца », N. K. Mihajlovskij, *Literatura i žizn' (Pis'ma o raznyh "raznostjah")*, S-Peterburg", Tipografija gazety "Novosti", 1892, p. 93. *Notre traduction*.

[273] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006, p. 33.

[« Rudimente der traditionellen Handlung », Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 35.]

[274] Peter Szondi, *op. cit.*, p. 34.

[« [In der Lyrik] wird aber noch das Schweigen Sprache », Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 36.]

[275] Peter Szondi, *op. cit.*, p. 34.

[« die Teilhabe an der Einsamkeit des andern », Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 37.]

Szondi, nous pouvons observer deux tendances quant aux traductions françaises des pièces de Tchekhov : d'une part, une tentative de préserver les intonations russes, en gardant l'exotisme de certaines expressions ; d'autre part, une accentuation de l'universalité du message tchekhovien, ce qui permet de privilégier les équivalents français aux expressions russes, visant à ne pas alourdir la perception du spectateur. Dans la préface au *Théâtre* de Tchekhov, Elsa Triolet remarque ces deux tendances propres à l'œuvre du dramaturge, et souligne que le côté universel y est aussi fort que le côté national :

> Je souhaite que le lecteur français sente, en plus du "charme slave" qui se dégage de cette œuvre comme les émanations grisantes d'un alcool, qu'il sente tout ce que l'œuvre de Tchékhov apporte à la connaissance d'une époque et de l'homme en général, russe ou pas, du XIXe ou d'un autre siècle.[276]

En tant que traductrice, Triolet cherche constamment un équilibre qui lui permettrait de transposer le style de Tchekhov pour le lecteur français, sans que les éléments de l'énigmatique atmosphère russe ne deviennent une barrière à la compréhension. Pour prendre les noms propres comme exemple, elle les translittère du cyrillique vers l'alphabet latin, ou bien les transcrit suivant les normes de lectures françaises. Ainsi, les noms propres restent tels qu'ils sont dans le texte initial, dans leurs variantes courantes russes : par exemple, *Macha* devient parfois *Machenka, Machka* ou *Maria Serguéevna*. Son choix du prénom *André* au lieu d'*Andreï* (ou *Andréy* chez Denis Roche) pourrait s'expliquer par le fait qu'en russe le son [j] se prononce d'une façon plus légère qu'en français, *André* n'étant alors pas une francisation, mais un rapprochement phonétique du prénom d'origine. Parfois Triolet utilise les notes de bas de page pour expliquer qu'*Arinouchka* et *Iricha* sont les diminutifs d'*Irina*, et qu'*Andrioucha* est celui d'*André*. Si le diminutif *Andriouchantchik* se trouve dans le même dialogue qu'*Andrioucha* et n'a pas besoin d'une explication, son caractère affectueux peut être moins évident pour le spectateur français, c'est pourquoi Triolet y ajoute l'épithète « mon petit ». Pour les toponymes liés à Moscou, elle procède à la fois à la traduction et à la transcription, comme dans le cas de « Grande Moskovskaïa » pour « Большой Московский » *(Bol'šoj Moskovskij)*, ou de la Rue Vieille-Basmannaïa, pour « Старая Басманная » *(Staraja Basmannaja)*. Grâce à la traduction d'une partie des noms propres, la couleur locale s'avère atténuée, tout en révélant le jeu de mots tchekhovien, car Moscou dans la pièce est associée avec la grandeur, et il est important pour le drame que la rue où sont nées et ont grandi les trois sœurs soit vieille. En faisant un choix entre la traduction du sens, la translittération graphique ou la transcription phonétique, Elsa Triolet s'appuie sur l'usage russe, lorsqu'elle traduit « Старая » par « Vieille », et transcrit « Basmannaïa ». Étymologiquement, *Rue Basmannaïa* veut dire *Rue des Boulangers de la Cour*[277], mais à l'époque de Tchekhov, cette notion est déjà devenue obsolète, ne s'utilisant qu'en tant que nom propre moscovite.

[276] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 4.

[277] Selon le *Dictionnaire raisonné du russe vivant* du lexicographe russe du XIXe siècle Vladimir Dahl, le mot *basman* est un terme ancien désignant le pain de la cour.

Ainsi, Triolet traduit même la perception russe de ces noms propres, dans les rapports synchroniques des signes.

1.17.3. La traduction de l'arrière-texte comme l'arrière-texte de la traduction

Pour Elsa Triolet, la poétique de Tchekhov présentait un véritable défi à la traduction, car il aurait fallu transposer une atmosphère, transmettre une impression, voire créer un espace de langage dans lequel le lecteur étranger puisse dialoguer avec le texte de Tchekhov. Comme elle le remarque dans sa correspondance, dans une piètre traduction « tout est à sa place, mais il n'y a pas l'ombre d'un vers[278] », c'est-à-dire que parfois il n'y a plus de poésie dans le poème traduit. Ainsi, il s'agit de révéler ce qui est communément appelé « le sous-texte tchekhovien », qui contient l'essence du drame, ou bien « le goût de l'indicible[279] », selon la formule de Marianne Delranc Gaudric. Pour décrire un sentiment insaisissable, produit par l'écriture du dramaturge, Constantin Stanislavski distingue un « état d'âme tchekhovien[280] » unique, qu'il compare à un « flacon rempli de ces richesses invisibles, de ces trésors échappant à la prise de conscience qui constituent l'âme tchekhovienne[281] ». Lors de la création des *Trois Sœurs,* son collègue Vladimir Némirovitch-Dantchenko parle du « courant sous-marin de toute la pièce qui remplacera "l'action scénique" dépassée[282] ». Némirovitch remarque que l'on peut avoir l'impression que les dialogues tchekhoviens sont superflus et insignifiants, mais s'ils parlent des choses quotidiennes, c'est parce qu'ils sont « capturés de la vie et passés par le tempérament artistique de l'auteur, et sont, bien sûr, profondément liés par un certain sentiment ou un certain rêve[283] ». Ainsi, Tchekhov élargit la perception du dialogue, en y incluant les éléments de langage en dehors de la parole prononcée.

---

[278] Lettre à Lili Brik du 19 avril 1964 *in Correspondance Lili Brik - Elsa Triolet 1921 - 1970*, *op. cit.*, p. 1153.

[« всё на месте, а стихов-то и нету », V. V. Katanjan (éd.), *Lilja Brik - El'za Triole. Neizdannaja perepiska (1921 - 1970)*, Moskva, Ellis Lak, 2000, p. 438.]

[279] Marianne Delranc Gaudric, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, *op. cit.*, p. 129.

[280] Konstantin Sergueevitch Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, trad. Denise Yoccoz-Neugnot, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, (« Théâtre années vingt »), p. 284.

[« чеховское настроение », K. S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij: v 9 t. T. 1. Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, Iskusstvo, 1988, p. 293.]

[281] Konstantin Sergueevitch Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, *op. cit.*, p. 284.

[« сосуд, в котором хранятся все невидимые, часто не поддающиеся осознанию богатства и ценности чеховской души », K. S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v 9 t.,* T. 1, p. 293.]

[282] « подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее "сценическое действие" », Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Roždenie teatra. Vospominanija, stat'i, zametki, pis'ma*, Moskva, Pravda, 1989, p. 383. *Notre traduction.*

[283] « схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубоко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой », *Ibidem*. *Notre traduction.*

Dans l'approche de Triolet, il n'est pas question de décrypter le sens impliqué par l'auteur, mais de créer un espace de rencontre du lecteur francophone avec Tchekhov, l'expérience du « courant sous-marin » étant personnelle et à chaque fois unique. Quand elle compare le métier de traducteur à celui de copiste, en affirmant que « le traducteur se doit être un copiste, copier la pâte, la patine, la couleur, le rythme d'un texte[284] », elle souligne le fait que ni l'un ni l'autre ne sont absents dans leurs textes. Tous les deux sont les passeurs de l'auteur, mais des passeurs qui ont une voix et une écriture propres.

Dans son ouvrage *La Mise en mots* (1969), Triolet introduit la notion d'*arrière-texte*, qui nous permet d'aborder la poétique de ses traductions, ainsi que sa traduction de la poétique tchekhovienne. « Comment dire plus qu'il ne m'est donné de dire avec les mots ?[285] », une des questions principales de cet ouvrage, contient en soi une clé de lecture de son œuvre. Dépasser la parole en disant un mot, telle était sa propre tâche d'écrivaine et de traductrice. Quand elle prend l'exemple saussurien de l'arbre, elle réfléchit sur l'arbitraire du signe dans le travail de création, ainsi que sur la notion même de connotation :

> *Mon* arbre avec toutes ses feuilles, le lecteur le prend pour un nuage, un cavalier, un fantôme, ce n'est jamais que le signe-arbre, son symbole, il y a tout ce que je n'ai pas dit de lui. Tout ce que je n'ai pas dit autour de lui : le jardin, la rue, Adam et Ève, des enfants qui jouent au pied, des oiseaux dans les branches. Tout ce dont je n'ai pas parlé et qui entoure l'arbre pendant que je dis : arbre.[286]

Les rapports entre l'image acoustique et l'image visuelle élargissent la perspective du texte, et mettent en lumière ce qu'elle appelle l'*arrière-texte*, en décrivant le processus de création : « Je me tourne vers l'image, à bout d'arguments verbaux. Je veux dire *plus*, et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur, elle vient en point sur l'i, en réminiscences, en échos[287] ».

Comme l'écrit Alain Trouvé, « pour Elsa Triolet, l'arrière-texte renvoie à ce que les mots ne suffisent pas à prendre en charge et notamment à la dimension non verbale de l'image[288] ». Cette idée permet de poser la question du sens, unique à chaque lecture, dont nous trouvons un développement intéressant dans le dialogue entre Macha et Touzenbach de l'acte II des *Trois Sœurs* :

ТУЗЕНБАХ. – […] Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и	TOUSENBACH. – […] Les oiseaux migrateurs, les cigognes, par exemple, volent et volent, et quelles que soient les pensées, grandes ou petites, qui errent dans leurs têtes, elles continueront à voler sans savoir pour quoi faire et où elles vont. Les oiseaux volent et voleront, quels que soient les

[284] Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969, (« Les sentiers de la création »), p. 79.

[285] *Ibid.*, p. 107.

[286] *Ibidem*.

[287] *Ibid.*, p. 109-110.

[288] Alain Trouvé, *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, EPURE, 2018, p. 11.

будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...	philosophes qui pousseraient parmi eux et ils peuvent philosopher à leur guise, pourvu qu'ils volent…
МАША. – Все-таки смысл?	MACHA. – Mais tout de même, la raison d'être de tout ça ?
ТУЗЕНБАХ. – Смысл... Вот снег идет. Какой смысл? (*Пауза*)[289]	TOUSENBACH. – La raison d'être… Voyez, il neige. Quelle en est la raison d'être ? (*Un temps.*)[290]

Le mot « смысл » *(sens)* de la réplique de Macha, qui trouve un écho dans la réponse de Touzenbach, est traduit ici comme *la raison d'être*. Ce choix d'Elsa Triolet montre à quel point elle prend en considération le silence tchekhovien, dans lequel sont plongées les répliques des personnages. Dans la chaîne associative réunissant le signifiant *philosophe* et le *vol* de la pensée, renforcée par une image des oiseaux dans le ciel, le signifiant *sens* cherche son prolongement logique dans la phrase : *de la vie*, qui ne se prononce pas, mais dont le spectateur peut entendre l'écho dans la pause qui suit. La traduction *la raison d'être* se rapproche alors beaucoup plus du *sens de la vie*, que le signifiant *sens* ne l'aurait fait tout seul. En ce qui concerne le sous-entendu signifiant *vie*, il est traduit à la fois par le groupe de mots *(de) tout ça*, absent chez Tchekhov, et par *l'image* de la cigogne, en tant que symbole de la naissance. Dans le texte russe il s'agit pourtant des *grues (журавли)*, qui ne renvoient pas au même symbole culturel, mais qui ressemblent visuellement aux cigognes. Autrement dit, Triolet traduit le signifiant par l'image, qui se trouve à son tour traduite, en révélant les rapports du texte avec l'image dans le processus de création, qu'elle décrit dans *La Mise en mots* : « Je me mis à écrire autant avec des images qu'avec des mots : c'étaient mes *citations* picturales[291] ».

Un autre exemple remarquable de la traduction des citations picturales se trouve dans l'acte I des *Trois Sœurs*, lorsque le baron Touzenbach parle de son enfance :

Помню, когда я приезжал домой из корпуса, то лакей стаскивал с меня сапоги, я капризничал в это время, а моя мать смотрела на меня с благоговением и удивлялась, когда другие на меня смотрели иначе.[292]	Je me rappelle, quand je rentrais à la maison de l'école militaire, le valet de chambre m'ôtait les bottes, pendant que je faisais des caprices, et ma mère me regardait avec extase, et s'étonnant que d'autres puissent me regarder autrement.[293]

La description du regard de la mère évoque dans la mémoire visuelle de tout lecteur familier avec le champ culturel européen une série d'images de la Vierge Marie et Jésus. Si Triolet traduit « благоговение » par *extase* et non par *vénération*, c'est qu'elle « cite » pour le lecteur français les images catholiques et non orthodoxes, c'est-à-dire qu'elle crée une image de Marie plus jeune qu'elle n'est suggérée dans l'arrière-texte de Tchekhov. Ce

[289] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13,* p. 147.

[290] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 449. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[291] Elsa Triolet, *La Mise en mots*, *op. cit.*, p. 108.

[292] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 123. *Nous soulignons*.

[293] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 425. *Nous soulignons. Traduction d'Elsa Triolet.*

procédé adapte l'image produite par le texte russe, enracinée dans la culture orthodoxe, au lecteur français. Quant à leur poids dramatique, les deux images construisent un lien vers l'acte IV, en préfigurant le destin de Touzenbach : dans ce contexte, sa mort inévitable devient un acte conscient, un sacrifice de soi pour qu'un jour Irina puisse aimer, sans accepter le sacrifice qu'elle ferait pour lui en l'épousant.

La traduction d'Elsa Triolet accorde une place importante à ce que Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé appellent un « arrière-texte géographique », en indiquant « les lieux habités ou traversés par l'écrivain, ceux qui nourrissent son regard et son imagination comme objets perçus et constructions culturelles[294] ». D'un côté, dans le contexte des opinions politiques d'Elsa Triolet, sa Russie et celle d'Anton Tchekhov représentaient deux formations tellement différentes, que dans la préface au *Théâtre* de Tchekhov, publié une cinquantaine d'années après la création des *Trois Sœurs*, elle donne son évaluation historique de l'œuvre de l'écrivain dans un paradigme évolutionniste : « Œuvre exotique pour les Français, elle est aujourd'hui déjà historique pour les Russes qui ont dépassé cette époque de plusieurs siècles[295] ». Tout de même, dans le texte français des *Trois Sœurs,* le signifiant *Russie* se révèle en arrière-texte dans une perspective sollicitant l'imaginaire, lorsqu'il s'agit de sa culture, de ses paysages et de ses personnages.

Par exemple, la description d'un paysage provincial, donnée par le colonel Verchinine dans l'acte I, contient plusieurs références visuelles et culturelles, qu'Elsa Triolet réussit à transposer en français :

Что вы ! Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река… и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить.[296]	Oh, peut-on dire ! Le climat d'ici est excellent, sain, slave. La forêt, la rivière… et des bouleaux, comme là-bas. Chers bouleaux modestes, je les préfère à tous les arbres. La vie est bonne ici.[297]

La pause, qui est marquée graphiquement, révèle la mémoire du personnage qui pense à Moscou, et s'adresse en même temps à la mémoire du lecteur, car la réplique décrit un paysage typique de la bande médiane russe, présent sur de nombreux tableaux d'Isaac Levitan, l'ami proche de Tchekhov, devenu un des peintres les plus célèbres de la Russie. Un des tableaux de Levitan correspondant à cette description est *Тишина (Silence)*, créé en 1898, deux ans avant la rédaction des *Trois Sœurs*. Une autre évocation indirecte du tableau s'entend dans la première phrase de cette réplique, adressée à Olga qui, dans un sentiment nostalgique pour Moscou, critique le climat local. La traduction de cette phrase révèle le verbe refoulé « dire », car « что вы » semble être une version courte de la question-exclamation « что вы говорите » *(qu'est-ce que vous dites)*, exprimant un léger

[294] Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, p. 51.

[295] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 4.

[296] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 128.

[297] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 430. *Traduction d'Elsa Triolet.*

désaccord avec son interlocutrice, et silenciant gentiment son idée. Ainsi, Triolet traduit le silence à l'aide du verbe *dire*, en l'affirmant en tant qu'action, voire en l'inscrivant dans l'héritage culturel russe.



Isaac Levitan, *Silence* (1898). Source : Le Musée Russe virtuel https://rusmuseumvrm.ru

À la différence des éléments intertextuels, largement présents dans le texte à travers les citations de Pouchkine, de Gogol, de Lermontov et de Shakespeare, ainsi que dans les références culturelles et les proverbes, l'arrière-texte de Triolet comprend à la fois les aspects textuels, visuels, culturels, historiques et géographiques, ce qui permet d'y incorporer le silence tchekhovien dans la complexité de ses manifestations. Dans son livre *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte,* Alain Trouvé distingue une des composantes de l'arrière-texte qui se manifeste dans les enjeux de l'inconscient, dont une des perspectives serait « l'idée d'un inconscient linguistique, en quelque sorte déposé dans l'outil commun des langues et dont certains artistes encore, comme Khlebnikov, ont eu l'intuition[298] ».

Ce point de vue nous invite à lire la traduction de Triolet dans une perspective lacanienne, en prenant en compte un de ses développements importants, avec cette formule : « l'inconscient est structuré comme un langage ». L'enseignement de Jacques Lacan s'appuie largement sur les concepts de la linguistique structurale dans son « retour à Freud », qui lui accordent de nouveaux outils permettant d'approfondir les idées freudiennes sur les rapports entre l'inconscient et le langage. Comme le remarque le

[298] Alain Trouvé, *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte, op. cit.*, p. 58.

psychanalyste français dans le Séminaire *Encore* (1972 – 1973), en s'adressant entre autres au linguiste Roman Jakobson, l'ami de Lacan et de Triolet, « il était difficile de ne pas entrer dans la linguistique à partir du moment où l'inconscient a été découvert[299] ». En utilisant la terminologie de Saussure, notamment les distinctions fondamentales entre le signifiant et le signifié, entre la langue et le langage, Lacan différencie son approche de celle des linguistes. La primauté du signifiant sur le signifié, théorisée par Lacan, permet d'aborder la parole du sujet en tant que « chaîne signifiante », dans laquelle « le signifiant n'a de sens que dans sa relation à un autre signifiant[300] », comme il l'affirme dans *Du sujet enfin en question* (1966). De ce point de vue, le silence en tant qu'élément du langage s'inscrit dans la parole dans sa fonction signifiante, en créant les rapports avec d'autres signifiants.

Une des trouvailles d'Elsa Triolet dans la traduction de la chaîne signifiante est sa traduction du verbe actif « молчать » *(être silencieux* ou *garder le silence)*, important pour la lecture du théâtre de Tchekhov. Dans le texte de Triolet, la question de Natacha de l'acte II « Андрюшанчик, отчего ты молчишь?[301] » est traduite par « Mon petit Andriouchantchik, tu ne dis rien ?[302] » Celle d'Irina du même acte « Что вы молчите, Александр Игнатьич?[303] » devient « Vous ne dites rien, Alexandre Ignatiévitch ?[304] ». Ainsi, dans les deux cas, elle traduit « молчать » encore par le verbe actif *dire* complété par *rien*, qui refoule dans le silence la question *pourquoi* (« отчего » ou « что »), présente dans les deux exemples du texte russe, qui devient « sous-entendue ».

Le signifiant *rien* placé juste avant une pause crée un effet d'ouverture du sujet vers le silence, que la psychanalyse lacanienne, s'appuyant sur la pensée de Hegel et de Heidegger, donne l'occasion de lire comme un dialogue du sujet avec sa propre mort par le fait même de son existence dans le langage. Cela veut dire que le silence tchekhovien s'organise autour du signifiant *mort* qui n'a pas de signifié, ce qui fait en sorte que la pièce se déploie entre les répliques d'Olga « Ça fait juste un an aujourd'hui que père est mort[305] » et « Si l'on pouvait savoir, si l'on pouvait savoir[306] », la dernière faisant écho à sa phrase « Le temps passera et nous partirons pour toujours, on nous oubliera[307] ». Si Elsa Triolet réussit à traduire et à faire sentir ce premier signifiant, c'est qu'elle l'aborde par le biais du langage afin de le placer entre les deux langues, pour reprendre la terminologie

---

[299] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XX Encore*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 24.

[300] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 234.

[301] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 140.

[302] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 442.

[303] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 145.

[304] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 447.

[305] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 421.

[*Original* : « Отец умер ровно год назад » in A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 119.]

[306] Anton Tchékhov, *op. cit.*, p. 492.

[*Original* : « Если бы знать, если бы знать! » in A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 188.]

[307] Anton Tchékhov, *op. cit.*, p. 491.

[*Original* : « Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут » in A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 187.]

saussurienne. De ce point de vue, l'arrière-texte révèle les effets du langage dans la langue, qu'elle soit française ou russe, et aborde le sujet en tant qu'*être parlant*.

1.17.4. *Чепуха* ou la voix de l'auteur

La perspective de la chaîne signifiante permet de résoudre le problème de « l'intraduisible », posé par l'écriture cyrillique dans le cas du mot *чепуха,* qui peut se prononcer comme *tchépoukha,* qui signifie *absurde* en russe, ou bien comme *réniksa*, si l'on essaie de le lire en latin, qui apparemment n'a pas de sens, et devient à son tour absurde.

чепуха

Le Dictionnaire Larousse Russe – Français contient deux traductions de « чепуха » en français :

1) Absurdités, âneries • нести чепуху – dire des âneries.
2) Un rien, une bêtise • десять километров? это чепуха. – dix kilomètres ? C'est trois fois rien.[308]

Dans *Les Trois Sœurs*, le mot « чепуха » apparaît pour la première fois dans le dialogue entre André et son domestique Féraponte dans l'acte II, où Féraponte raconte des histoires fantastiques, mal comprises et exagérées, provenant des commérages, qualifiées par André comme « чепуха », qu'Elsa Triolet traduit comme « des histoires idiotes » :

Ф е р а п о н т . А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомню.

А н д р е й . Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий.

Ф е р а п о н т . Чего?

Пауза.

И тот же подрядчик сказывал — может, и врет, — будто поперек всей Москвы канат протянут.

А н д р е й . Для чего?

FÉRAPONTE. – Tout à l'heure, à l'administration, un entrepreneur racontait qu'à Moscou des gros marchands avaient mangé des crêpes et que l'un d'eux, qui en avait mangé quarante, est mort. Quarante ou cinquante, je ne sais plus. Je n'ai pas de tête.

ANDRÉ. – À Moscou, on s'assied dans une immense salle de restaurant, on n'y connaît personne, et personne ne t'y connaît, et pourtant on ne se sent pas dépaysé. Et ici, tu connais tout le monde, et tout le monde te connaît, et tu te sens un étranger, un étranger… Étranger et solitaire.

FÉRAPONTE. – Quoi ? (*Un temps.*) Et le même entrepreneur disait – à moins qu'il mente – qu'à travers tout Moscou on avait tendu un câble.

ANDRÉ. – Pour quoi faire ?

[308] P. Pauliat, *Dictionnaire français-russe russe-français*, Paris, Larousse, 2008, p. 938.

Ферапонт. Не могу знать. Подрядчик говорил.	FÉRAPONTE. – Je ne sais pas. C'est l'entrepreneur qui le disait.
Андрей. Чепуха. *(Читает книгу.)* Ты был когда-нибудь в Москве?[309]	ANDRÉ. – Des histoires idiotes. (*Il lit son livre.*) Est-ce que tu as jamais été à Moscou ?[310]

Ce dialogue démontre un des principes tchekhoviens d'enchaînement des répliques : même si André néglige les histoires de Féraponte, il réagit tout de même à ce qu'il dit et y fait écho, en reprenant le signifiant *Moscou*, qui ouvre à son tour l'espace rêveur dans ses propres répliques. Ainsi, dans cet extrait, les répliques des personnages s'engrènent suivant le principe d'une séquence des rêves : ceux de Moscou imaginaire de Féraponte qui n'y est jamais allé, et ceux d'André, qui ne sont pas moins imaginaires, malgré le fait qu'André est moscovite. C'est pourquoi « чепуха » se rapporte ici aux histoires des deux personnages, et expose la déception et le désespoir d'André.

Dans l'acte IV, le docteur Tchéboutykine appelle « чепуха » les rumeurs sur le duel entre Soliony et Touzenbach, traduit cette fois-ci par « des sottises » :

Ирина. Иван Романыч, голубчик, родной мой, я страшно обеспокоена. Вы вчера были на бульваре, скажите, что произошло там?	IRINA. – Ivan Romanitch, mon ami, mon bon Ivan Romanitch, dites-moi, je suis terriblement inquiète : vous avez été hier sur le boulevard, dites-moi, qu'est-ce qui s'est passé ?
Чебутыкин. Что произошло? Ничего. Пустяки. *(Читает газету.)* Все равно!	TCHEBOUTYKINE. – Ce qui s'est passé ? Rien. Aucun intérêt. (*Il lit le journal.*) Qu'est-ce que ça peut bien faire !
Кулыгин. Так рассказывают, будто Соленый и барон встретились вчера на бульваре около театра...	KOULYGUINE. – Mais on raconte que Solioni et le baron se seraient rencontrés hier sur le boulevard près du théâtre…
Тузенбах. Перестаньте! Ну, что право... *(Машет рукой и уходит в дом.)*	TOUZENBACH. – Voulez-vous vous taire ! Vraiment… *Il fait un geste de la main et entre dans la maison.*
Кулыгин. Около театра... Соленый стал придираться к барону, а тот не стерпел, сказал что-то обидное...	KOULYGUINE. – Près du théâtre… Solioni s'est mis à le provoquer, et le baron a perdu patience et lui a dit quelque chose de blessant…
Чебутыкин. Не знаю. Чепуха все.[311]	TCHEBOUTYKINE. – Je ne sais pas. Des sottises tout ça.[312]

Dans cet extrait, « чепуха » culmine la dynamique des expressions « ничего » (*rien*) et « пустяки » (*aucun intérêt* dans la version de Triolet, ou *bagatelles*). Cette réplique de

[309] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 141. *Nous soulignons*.

[310] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 443-444. *Nous soulignons*.

[311] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 174. *Nous soulignons*.

[312] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 477 – 478. *Nous soulignons*.

Tchéboutykine interrompt celle de Koulyguine afin de faire taire la vérité sur le duel à venir. Au moment de ce dialogue, Tchéboutykine sait bien que Solioni a provoqué le baron au duel, car dans le même acte il l'avoue à André et Macha :

А н д р е й . […] Что-то произошло вчера около театра; все говорят, а я не знаю.

Ч е б у т ы к и н . Ничего. Глупости. Соленый стал придираться к барону, а тот вспылил и оскорбил его, и вышло так в конце концов, что Соленый обязан был вызвать его на дуэль. *(Смотрит на часы.)* Пора бы, кажется, уж... В половине первого, в казенной роще, вот в той, что отсюда видать за рекой... Пиф-паф. *(Смеется.)* Соленый воображает, что он Лермонтов, и даже стихи пишет. Вот шутки шутками, а уж у него третья дуэль.

М а ш а . У кого?

Ч е б у т ы к и н . У Соленого.

М а ш а . А у барона?

Ч е б у т ы к и н . Что у барона?

Пауза.

М а ш а . В голове у меня перепуталось... Все-таки, я говорю, не следует им позволять. Он может ранить барона или даже убить.

Ч е б у т ы к и н . Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно? Пускай! Все равно![313]

ANDRÉ. […] – Qu'est-ce qu'il y a eu hier, devant le théâtre, tout le monde en parle et moi je ne sais pas de quoi il s'agit.

TCHÉBOUTYKINE. – Rien. Des idioties. Solioni s'est mis à exciter le baron, le baron s'est emporté et l'a insulté, et, au bout du compte, cela a tourné de telle façon que Solioni a été obligé de le provoquer en duel. (*Il regarde sa montre*.) Il est l'heure, je crois… À midi et demi, dans le petit bois, celui que l'on voit d'ici, de l'autre côté de la rivière… Pif-paf ! (*Il rit*.) Solioni s'imagine qu'il est Lermontov, et même il écrit des vers. Mais, plaisanterie à part, ça lui fait son troisième duel.

MACHA. – À qui ?

TCHÉBOUTYKINE. – À Solioni.

MACHA. – Et au baron ?

TCHÉBOUTYKINE. – Quoi, au baron ? (*Un temps*.)

MACHA. – Tout s'embrouille dans ma tête… Tout de même, je dis qu'il ne faut pas le permettre. Il pourrait blesser le baron ou même le tuer.

TCHÉBOUTYKINE. – Le baron est un brave homme, mais un baron de plus ou de moins – qu'est-ce que ça peut faire ? Tant pis ! Qu'est-ce que cela peut faire ?[314]

Qui plus est, Tchéboutykine est un des témoins de ce duel, et sait bien l'heure, le lieu, les noms des tous les participants et même le résultat, la vérité sur lequel commence à surgir dans sa première réponse – « Ничего. Глупости » (*Rien. Des idioties*), synonyme de « чепуха ». La suite de cette réplique révèle le véritable conflit tragique, qui reste ici dans le mi-dit. Sans juger Solioni, il explique que celui-ci *a été obligé* de provoquer le baron au duel, il est donc question de la coutume de noblesse, plus forte que le désir de Macha de « ne pas permettre » le duel. Les personnages sont alors soumis à cet événement

[313] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 177-178. *Nous soulignons.*

[314] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 481. *Traduction d'Elsa Triolet. Nous soulignons.*

inévitable, et la solution de Tchéboutykine pour terminer cette explication est remarquablement absurde, car il réduit le personnage au signifiant par son étrange arithmétique : « un baron de plus ou de moins ».

Pour comparer ces deux dialogues, si Tchéboutykine arrive même à plaisanter en parlant du duel à Macha et à André, il n'ose pas du tout l'annoncer à la plus jeune des sœurs. L'approche de la menace de la mort du baron, dont l'annonce est dissimulée de sa fiancée Irina sous ses « bagatelles », est un geste qui se réfère à l'écriture de Maeterlinck, faisant écho à la pièce *Intérieur,* le dialogue principal de laquelle est organisé de sorte que chaque phrase serve à retarder l'annonce tragique. Le mot « смерть » (*mort*) n'est pas employé dans la pièce de Tchekhov une seule fois, mais l'angoisse qui surgit à chaque parole qui remplace la vérité sur le duel fait en sorte que chaque tour de mensonge de Tchéboutykine devienne une manifestation de la mort, qui se cache sous les signifiants qui se réfèrent à quelque chose d'insignifiant, voire à un manque de signification.

Ainsi, l'accroissement de « чепуха » dans le sens d'*absurdité* dans le déploiement du dialogue représente un jeu tchekhovien de signifiants, dont le principe ressemble au jeu de *чехарда* [*čeharda*] ou *saute-mouton*, quand un signifiant passe par-dessus un autre et produit ainsi un glissement de significations. Lorsque Tchekhov joue à la *tchekharda* linguistique, il illustre un autre principe d'enchaînement des répliques dans le dialogue, qui est le glissement métonymique.

Par glissement métonymique, la réplique de Tchéboutykine « Не знаю. Чепуха всё » / « Je ne sais pas. Des sottises tout ça » est immédiatement suivie de l'anecdote sur « чепуха » racontée par Koulyguine : il s'agit d'un élève, qui prend un mot russe (évaluation négative de son professeur) pour un mot latin. L'histoire est souvent omise dans les traductions françaises, y compris dans celle d'Elsa Triolet qui ne fait pas exception. Voici ce passage dans notre traduction qui garde les deux écritures :

К у л ы г и н . В какой-то семинарии учитель написал на сочинении «чепуха», а ученик прочел «реникса» — думал, по-латыни написано. (*Смеется.*) Смешно удивительно.[315]	KOULYGUINE. – Dans un séminaire, un professeur a écrit « чепуха » sur une copie, mais l'élève a lu « renyxa » – en pensant que c'était écrit en latin. (*Il rit.*) C'est merveilleusement drôle.[316]

« Чепуха » effectue ici une double fonction métonymique : d'une part, elle enchaîne les répliques de façon associative, c'est-à-dire que ce n'est pas le sens, mais le signifiant qui en devient l'élément cohésif. D'autre part, c'est une métonymie dans un sens général, souligné par Lacan, c'est-à-dire qu'elle « consiste à faire entendre quelque chose en parlant de tout à fait autre chose[317] ». Ainsi, « чепуха » dans ce dialogue est un *pas* (à la fois *mouvement* et *négation*) de plus dans la chaîne signifiante, qui fait parler la mort de Touzenbach telle qu'elle se manifeste dans la chaîne dans laquelle s'inscrit le personnage d'Irina.

[315] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 174.

[316] Notre traduction.

[317] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre IV La relation d'objet*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 145.

André Markowicz et Françoise Morvan traduisent cette phrase en gardant le jeu de lecture, destiné avant tout à être entendu par le spectateur. « Чепуха » dans leur version devient « pataquès », qui fait entrer l'écriture dans la parole, comme dans le texte de Tchekhov :

> TCHÉBOUTYKINE. – Je n'en sais rien. Pataquès, tout ça.
>
> KOULYGUINE. – Dans un séminaire, je ne sais plus où, un professeur avait écrit "pataquès" sur la copie d'un élève, et l'élève, il lui a demandé : "Pourquoi ça, pas ma caisse ?" (*Il rit.*) Étonnant ce que c'est drôle.[318]

La traduction de Markowicz et de Morvan, quoique représente une solution très proche à la polyvalence de l'humour tchekhovien et met très justement l'accent sur la façon erronée de lire, laisse tout de même échapper le côté absurde du signe. Elle remplit l'espace de la tragédie avec l'humour, déplacé, tel qu'il surgit dans la réplique de Koulyguine, mais n'atteint pas l'effet du vide du signifiant, tandis que le mot d'esprit de Tchekhov continue le jeu de *tchekharda* et met en scène la lettre qui rompt la chaîne signifiante et ne s'inscrit pas dans l'ordre du discours.

Quand l'élève lit *renyxa* « en latin », il a affaire à une lettre qui échappe, car à ce moment-là l'écriture cyrillique disparaît du texte. Tchekhov atteint ici l'effet de ce que Lacan appelle « ce qui manque à sa place[319] », dans le séminaire sur *La lettre volée* d'Edgar Poe (1955). Gilles Deleuze, dans *Logique du sens* (1969), appelle cet effet « le paradoxe de Lacan », en décrivant une instance paradoxale : « elle manque à sa propre identité, elle manque à sa propre ressemblance, elle manque à son propre équilibre, elle manque à sa propre origine[320] ».

Ainsi, *renyxa* sur la copie exerce la fonction de *rature* : non pas dans le sens de rayure de ce qui y est écrit par un élève nonchalant, mais dans le sens lacanien, c'est-à-dire « le ravinement du signifié[321] », qui la met en rapport avec la jouissance. *Renyxa* dans la version « latine » est le lieu où la chaîne signifiante fait défaut, la béance où surgit la trace de la jouissance de la mort. En effet, tous les participants de cette conversation savent, mais ne se permettent pas de l'admettre, que le baron Touzenbach sera mort dans quelques heures, ce qui fait en sorte qu'à la fin de la pièce, sa mort ne surprenne même pas Irina.

Koulyguine insère sa phrase facétieuse sur *renyxa* au milieu de son histoire sur le duel. C'est à partir de l'explication des motifs du duel que Triolet reprend la traduction :

Кулыгин. […] Говорят, Соленый влюблен в Ирину и будто возненавидел	KOULYGUINE. – On dit que Soliony est amoureux d'Irina et qu'il s'est mis à haïr le

[318] Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1993, p. 105.

[319] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 25.

[320] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 55.

[321] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 122.

барона... Это понятно. Ирина очень хорошая девушка. Она даже похожа на Машу, такая же задумчивая. Только у тебя, Ирина, характер мягче. Хотя и у Маши, впрочем, тоже очень хороший характер. Я ее люблю, Машу.

В глубине сада за сценой: «Ау! Гоп-гоп!»

И р и н а *(вздрагивает)*. Меня как-то все пугает сегодня. *(Пауза.)*[322]

baron… C'est compréhensible. Irina est une jeune fille charmante. Je dirais même qu'elle ressemble un peu à Macha, pensive comme elle. Seulement, Irina est plus douce. Pourtant Macha aussi a très bon caractère. Je l'aime, Macha.

Au fond du jardin, derrière la scène : « Ohé ! ohé ! »

IRINA, *tresaille.* – Tout me fait peur aujourd'hui. *(Un temps.)*[323]

Ce « сегодня » / « aujourd'hui » d'Irina, prononcé avant une pause, souligne l'effet temporel de l'angoisse. Dans l'attente de la mauvaise nouvelle, chaque son devient pour Irina un présage de la mort de son fiancé. Le cri hors-scène symbolise l'approche d'un événement tragique, ce qui aurait produit un effet mystérieux *fin-de-siècle*, si le réalisme tchekhovien n'avait pas résolu ce problème plus tard dans la réplique de Tchéboutykine, dans laquelle ce dernier explique que c'est « Skvortzov, le témoin qui gueule[324] ».

Lorsque Irina, au cours de la même scène, avoue de nouveau son inquiétude, et que l'angoisse de l'approche de la mort surgit dans sa réplique comme l'intruse maeterlinckienne, Tchéboutykine prononce : « Реникса. Чепуха » *(Reniksa. Tchepukha)*, traduit par Triolet comme « Des histoires ». Avec cet ordre de mots pour une paire de signifiants renvoyant au même signe visuel, l'effet de sens s'introduit finalement dans cette énigme, car dire *renyxa* est bien produire de la *tchepoukha*, de l'absurdité. La réplique de Tchéboutykine crée alors le sens de l'absence de sens, le signifiant par excellence :

И р и н а . […] Я так и решила: если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть. Значит, судьба. Ничего не поделаешь... Всё в божьей воле, это правда. Николай Львович сделал мне предложение... Что ж? Подумала и решила. Он хороший человек, удивительно даже, такой хороший... И у меня вдруг точно крылья выросли на душе, я повеселела, стало мне легко и опять захотелось работать, работать... Только вот вчера произошло что-то, какая-то тайна нависла надо мной...

IRINA. – […] Alors je me suis dit : s'il ne m'est pas donné d'aller à Moscou, c'est que cela ne doit pas être. C'est que tel est mon destin. Il n'y a rien à faire… Tout est dans la main de Dieu, c'est vrai. Nicolaï Lvovitch m'a demandée en mariage… Eh bien, j'ai réfléchi et je me suis décidée. C'est un homme très bien, c'est même extraordinaire à quel point il est bien… Et c'était, soudain, comme si mon âme avait reçu des ailes, et je suis devenue plus gaie, comme si on m'avait enlevé un poids, et j'ai eu à nouveau l'envie de travailler, travailler… Seulement hier, il s'est produit quelque chose, je sens comme un mystère suspendu au-dessus de moi…

[322] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 174-175.

[323] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 478. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[324] *Ibid.,* p. 481.

[*Original* : « Скворцов кричит, секундант » in A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 178.]

Ч е б у т ы к и н . Реникса. Чепуха.[325]	TCHÉBOUTYKINE. – Des histoires.[326]

Si le choix de Triolet était d'omettre l'anecdote de Koulyguine, cela ne veut pas dire que la lignée de *tchepoukha* disparaît de son texte. Au contraire, elle traduit parfaitement le dialogue absurde de l'acte II entre Solioni et Tchéboutykine sur *tcheremcha* et *tchekhartma*, qui prépare phonétiquement l'histoire de *tchepoukha* :

Ч е б у т ы к и н *(идя в гостиную с Ириной)*. И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.	TCHEBOUTYKINE, *entrant dans le salon avec Irina*. – Et les plats aussi étaient authentiquement caucasiens : de la soupe avec de l'oignon et comme rôti une *tchekhartma* de viande.
С о л е н ы й . Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.	SOLIONI. – La *tcheremcha* n'a jamais été de la viande, mais une plante qui ressemble à notre oignon.
Ч е б у т ы к и н . Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.	TCHEBOUTYKINE. – Non, mon ange. La *tchekhartma* n'est pas de l'oignon, mais un rôti de mouton.
С о л е н ы й . А я вам говорю, черемша — лук.	SOLIONI. – Je vous dis que la *tcheremcha* c'est de l'oignon.
Ч е б у т ы к и н . А я вам говорю, чехартма — баранина.	TCHEBOUTYKINE. – Et moi je vous dis que la *tchekhartma* c'est du mouton.
С о л е н ы й . А я вам говорю, черемша — лук.	SOLIONI. – Et je vous dis, la *tcheremcha* c'est de l'oignon.
Ч е б у т ы к и н . Что же я буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.	TCHEBOUTYKINE. – Pourquoi voulez-vous que je discute avec vous ? Vous n'avez jamais été au Caucase et vous n'avez jamais mangé de *tchekhartma*.
С о л е н ы й . Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.[327]	SOLIONI. – Je n'en ai pas mangé, parce que je déteste ça. La *tcheremcha* a la même odeur que l'ail.[328]

Avec cette dispute, Tchekhov démontre le mécanisme langagier propre à un conflit, c'est-à-dire le glissement de l'instance de la vérité, du au dédoublement du signifiant, qui se trouve à l'origine d'un *mal*-entendu. *Tcheremcha* et *tchekhartma* se rapportent l'une à l'autre comme *tchepoukha* et *renyxa*, présentant deux faces du même signe de la vérité qui se déplace.

Dans sa traduction du conflit entre Soliony et Tchéboutykine, Elsa Triolet choisit de conserver les termes russes, tout en gardant le genre féminin des mots *tchekhartma* et

[325] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 176. *Nous soulignons*.

[326] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 479. *Traduction d'Elsa Triolet*.

[327] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13*, p. 151. *Nous soulignons*.

[328] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 454. *Traduction d'Elsa Triolet. Les italiques sont dans le texte français*.

tcheremcha, et la façon d'épeler le son russe [*x*] par « kh », qui souligne la ressemblance de *tchekhartma* avec le nom de Tchekhov, ce qui fait surgir la présence de la voix de l'auteur dans les jeux phonétiques avec son nom propre. Ainsi, *tchepoukha* est dans la pièce à la fois l'expression directe de la voix de l'auteur, la manifestation de sa propre temporalité, et le seul jugement possible dans le cadre d'une écriture impartiale.

Ainsi, étant un des signifiants-clés de la pièce qui tend vers l'absurdisme, *чепуха* ne disparaît pas de la traduction de Triolet, malgré son absence dans le texte. L'interview de Triolet et d'Aragon du 28 octobre 1954 pour RTF[329] nous en offre un éclaircissement. Interviewée par Pierre Desgraupes, Elsa Triolet fait un geste tchekhovien, et passe de *Tchekhov* à *Чехов*, en prononçant son nom à la russe :

> P. D. – Et Tchekhov?
>
> E. T. – Et Tchekhov, ou plutôt comme nous [le] disons – Чехов. C'est en somme cet accent russe que je voulais traduire en français, lorsque j'ai traduit le théâtre de Tchekhov[330]. Et ensuite, j'ai été emmené, après avoir en somme exécuté une commande […] de traduire le théâtre de Tchekhov pour les *Œuvres complètes* de Tchekhov […], [à] écrire la biographie de Tchekhov, et, pour ainsi dire, la biographie de son œuvre, parce que j'avais bien l'impression que les lecteurs français ne se rendaient pas compte de ce que Tchekhov représente dans la littérature russe.
>
> P. D. – Dans la littérature et dans l'histoire russes. […] Je veux dire que qu'on [le] replace assez difficilement dans son temps, dans son époque, c'est ce que vous avez cherché à faire.
>
> E. T. – Oui, je crois qu'il fallait faire cela, pour expliquer pourquoi Tchekhov est tellement cher aux Russes, pourquoi chaque petit récit, chaque conte, chaque nouvelle de Tchekhov était [pendant] cent ans un événement, et comment il a réussi à garder toute sa fraîcheur et toute son importance pour la Russie actuelle, tellement transformée, tellement différente du temps où vivait Tchekhov.[331]

Dans la prononciation de Triolet, on peut entendre le jeu tchékhovien de l'écriture. Compte tenu du désir de Triolet de traduire le théâtre de Tchekhov « avec un accent russe », on peut retracer dans son texte la chaîne *tcheremcha-tchekhartma-tchekhov,* avec les sous-entendus *thepoukha* et *tchekharda*. C'est alors *Чехов* écrit en cyrillique, qui devient le signifiant-clé de sa traduction, dont on entend l'accent russe dans l'arrière-texte.

Les traductions d'Elsa Triolet ont marqué une nouvelle étape pour le théâtre d'Anton Tchekhov en France, après une période de rupture pendant laquelle les droits exclusifs à la traduction appartenaient à Denis Roche. En même temps, le travail de Triolet fait voir que redécouvrir Tchekhov n'est pas une question diachronique liée à la parution d'une nouvelle traduction ou d'un nouveau commentaire, mais une expérience perpétuelle de chaque lecture.

---

[329] Disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf86644616/elsa-triolet-louis-aragon

[330] Le nom de Tchekhov est prononcé « à la russe » pour le reste de l'interview.

[331] Extrait de l'interview dans notre transcription.

Sa traduction des *Trois Sœurs* prend en considération à la fois les enjeux de l'écriture et de la lecture, en ouvrant un véritable espace du dialogue entre Tchekhov et son lecteur francophone. Cette approche singulière fait parler le texte même de Tchekhov, qui s'y révèle dans sa profondeur. C'est pourquoi les textes d'Elsa Triolet continuent de vivre à côté des traductions plus récentes[332] et sont régulièrement mises en scène par les metteurs en scène contemporains, dont Dorothée Sornique, Cyril Kaiser, Pierre Pradinas, Jean-Michel Potiron, Daniel Amar et bien d'autres. C'est aussi une des raisons pour lesquelles les traductions de Triolet demeurent celles de référence. En 1967, elles ont été choisies pour l'édition des *Œuvres complètes* de Tchekhov chez Gallimard dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », où sont également repris ses préfaces et ses commentaires tout aussi précieux, ainsi que son choix des textes sur l'œuvre de Tchekhov et des textes de Tchekhov sur son œuvre. Un exemplaire de cette édition a été offert à Lili Brik et son mari, l'écrivain soviétique Vassili Katanian, avec une dédicace remarquable :

À mes chers Lilitchka-Vassia un Tchekhov totalement francisé – anxieusement ! Elia[333]	Родным Лиличке-Васе полностью офранцуженный Чехов – с тоской ! Эля

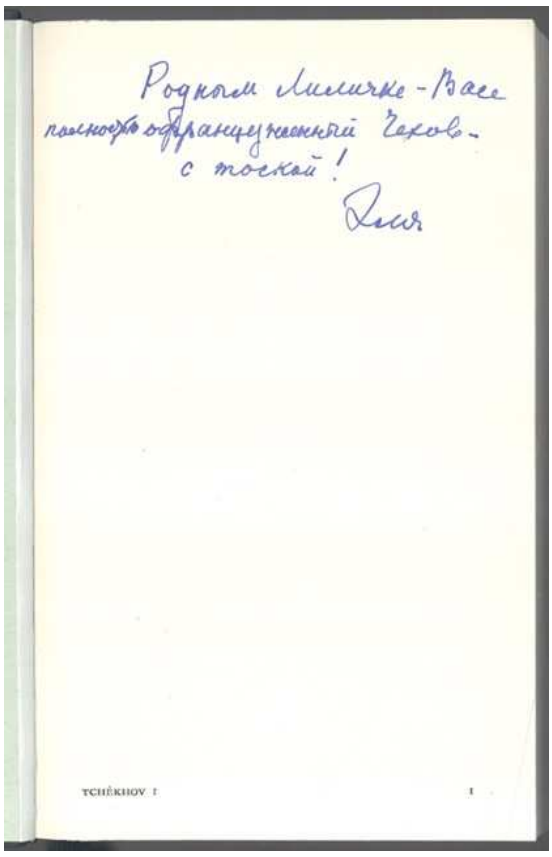

Image : Dédicace d'Elsa Triolet sur le premier tome des *Œuvres* d'Anton Tchékhov paru chez Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) en 1967. L'exemplaire fait partie du Fonds du livre rare de la Bibliothèque d'État de littérature étrangère M. I. Rudomino (Moscou, Russie).

Dans cette angoisse d'Elsa, confiée aux plus proches, se mêleraient sa fidélité au texte et son respect de l'auteur. Si le théâtre d'Anton Tchekhov, malgré un immense succès mondial, reste toujours en quelque sorte « comme un piano précieux fermé à clef[334] », l'arrière-texte de Triolet nous offre une des clefs pour la lecture de Tchekhov, en français aussi bien qu'en russe. Pour traduire le non-dit tchekhovien, Elsa Triolet se montre à la fois comme une poétesse bilingue, une musicienne et une peintre, car sa lecture-écriture de

[332] Par exemple, le spectacle *Les Trois Sœurs* dans la traduction d'Elsa Triolet, mise en scène par Daniel Amar pour le Festival Théâtral du Val d'Oise en 2005.

[333] Traduction : Nadezhda Washington, Marianne Delranc Gaudric.

[334] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 484.

Tchekhov est une réflexion sur la création même, ainsi que sur l'œuvre et son histoire.

1.18. Tchekhov et Maeterlinck : le croisement de contextes dans l'arrière-texte

Comme nous avons démontré dans ce chapitre, l'arrière-texte, en tant que perspective de la recherche interdisciplinaire, permet de traiter l'écriture théâtrale dans la pluralité de ses connexions textuelles et extratextuelles. Terme né d'une rencontre littéraire russe et française, il désigne, comme l'écrit Alain Trouvé, « tout ce qui se trouve en amont de la création littéraire, appréhendée selon les deux versants auctorial et lectorial[335] » et peut être vu comme « le réseau d'associations présidant à l'effet littérature : associations verbales, sensorielles, cognitives[336] », continue le chercheur français dans son article « De l'intertexte à l'arrière-texte » (2011). La traduction d'Elsa Triolet du théâtre de Tchekhov démontre bien que l'arrière-texte donne lieu à un rapprochement de cultures à travers un dialogue de contextes dans lesquels s'inscrit une œuvre.

Dans cette perspective, une étude sur les croisements des chemines littéraires de Tchekhov et de Maeterlinck, ainsi que sur leurs lectures réciproques, établit des liens entre les biographies des deux écrivains avec leurs œuvres de façon indirecte, sans faire des personnes réelles les prototypes des personnages de fiction. Tel est par exemple le cas d'Annie Anargyros, qui, dans son livre *Une psychanalyste lit Tchékhov* (2010), préfacé par Gilbert Diatkine, trace des liens associatifs entre les événements biographiques et certains thèmes de l'œuvre de Tchekhov, tout en créant le portrait de l'écrivain libéré des clichés d'un enfant-victime d'un père patriarcal ou d'un médecin malade. L'auteure souligne que « mettre en rapport la vie et l'œuvre de Tchékhov n'a pas pour but d'expliquer l'œuvre, car celle-ci parle d'elle-même, mais de percevoir les correspondances secrètes entre les expériences de sa vie et les thèmes qui traversent ses écrits[337] ». C'est justement le côté « secret », non-dit de ces correspondances qui se révèle dans l'arrière-texte de l'écriture. Dans le cas de Maeterlinck, son autobiographie unique représente un travail tout à fait original dans son genre. « Les souvenirs heureux », c'est-à-dire les impressions qui surgissent librement sous un regard rétrospectif, portent le nom poétique de « bulles bleues » : éphémères, ils se ressemblent et reflètent le regard de l'auteur, dissipé et glissant, mais qui reste le principal élément cohésif de cette forme de l'écriture onirique.

Dans leur ensemble, les chemins littéraires des deux écrivains reflètent une époque bouleversée et bouleversante, y apportant leur contribution notable. Leurs drames sortent également du cadre de l'histoire du théâtre russe, belge ou français, mais créent une histoire du théâtre mondial, qui reste dans leur cas une histoire en acte, qui dialogue

---

[335] Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (éds.), *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2011, p. 7.

[336] *Ibidem*.

[337] Annie Anargyros, *Une psychanalyste lit Tchékhov*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 13.

avec le théâtre contemporain, donc une histoire qui s'écrit et qui se réécrit de manière perpétuelle. La question des traductions des pièces de Maeterlinck et de Tchekhov est l'une des questions essentielles pour notre approche, car l'écriture qui révèle les capacités d'une langue et élargit la notion même de la parole en y incorporant de nouveaux éléments, pose un défi à la traduction, qui cherche les moyens de traduire, de transposer et de transmettre ces particularités avec les moyens d'une autre langue. C'est pourquoi les traductions notables dans ces deux cas sont réalisées par des traducteurs, qui sont aussi écrivains et poètes.

Pour réunir ces éléments sous une même optique, le potentiel profond de l'arrière-texte permet d'effectuer une recherche interdisciplinaire au croisement de la littérature et de la psychanalyse, qui correspond bien à ce qu'André Green invite à explorer dans une lecture psychanalytique d'une œuvre littéraire, comme il l'écrit dans *La lettre et la mort* (2004) :

> La critique psychanalytique, c'est avant tout la mise en évidence dans l'œuvre des ressorts que l'on peut rattacher à l'inconscient. Inconscient de l'auteur ? Sans doute, mais surtout inconscient du lecteur, spectateur, auditeur. Et ce sont ces ressorts qui éclairent certains aspects du pouvoir que les œuvres ont sur le public.[338]

Dans l'arrière-texte de l'écriture théâtrale se croisent les optiques de l'auteur, du lecteur et du spectateur, ce qui recadre la notion même du dialogue théâtral, qui ne se limite pas au dialogue entre les personnages. Ainsi, l'approche de Tchekhov, selon laquelle l'enchaînement direct des répliques en fonction de leur sens fait plutôt exception, pose bien les questions « qui parle » et « à qui l'on parle ». Celle de Maeterlinck s'avère particulièrement révélatrice à cet égard, ce qui est parfaitement formulé par Arnaud Rykner, qui affirme que dans le théâtre de Maeterlinck « non seulement ce qui parle reste incertain (puisque le sujet n'en est plus tout à fait un) mais en outre ce à quoi l'on parle n'est plus déterminé[339] ». Dans les deux cas, on peut parler d'un *décentrement du dialogue*, c'est-à-dire d'une pluralité des instances parlantes et parlées, dans les rapports indirects, révélant la présence d'un tiers. C'est ce tiers référent qui éclaircit la notion du « troisième personnage » de Maeterlinck, et dont la théorie psychanalytique permet d'explorer l'altérité.

Cette approche est ainsi l'un des angles possibles de l'étude du tragique qui se transforme à la fin du XIXe siècle. Dans le but de renouveler le théâtre, les dramaturges de l'époque mettent en scène un tragique nouveau, que Maeterlinck appelle « le tragique quotidien », et que le drame de Tchekhov met en scène de façon originale.

Cette notion fera l'objet de la prochaine partie de notre étude, dans laquelle nous aborderons « le tragique quotidien » premièrement dans le contexte de l'époque de l'apparition de cette notion, deuxièmement dans celui de l'œuvre de nos dramaturges, et troisièmement, en tant que réforme théâtrale. Nous analyserons cette notion à l'aune de

---

[338] André Green, *La lettre et la mort*, Paris, Denoël, 2004, p. 14.

[339] Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 301.

l'enseignement de Jacques Lacan, qui, dans la séance du 5 mars 1958 du séminaire V, dans laquelle il est question de la comédie, formule ce qu'il appelle « l'essence de la tragédie » :

> Au temps de la grande époque du théâtre grec, la tragédie représente le rapport de l'homme à la parole, en tant que ce rapport le prend dans sa fatalité – une fatalité conflictuelle pour autant que la chaîne qui lie l'homme à la loi signifiante, n'est pas la même au niveau de la famille et au niveau de la communauté. Cela est l'essence de la tragédie.[340]

Ce regard sur la tragédie ouvre une voie originale pour une étude interdisciplinaire du « tragique quotidien », réunissant le théâtre et la philosophie par le biais de la psychanalyse. L'enseignement de Lacan donne ainsi des clefs pour repenser le conflit du drame du point de vue du conflit des discours au sein du même sujet, inscrit à la fois dans des structures différentes.

Orienté par la question de savoir quels éléments constituent l'arrière-texte culturel et historique des pièces du tragique quotidien, notre objectif pour la deuxième partie est de réfléchir sur des prémisses de la réforme théâtrale de la fin du XIXe siècle transformant le dialogue dramatique, ainsi que sur des changements au niveau de l'instance parlante du sujet, tels qu'ils se manifestent dans le dialogue maeterlinckien et tchekhovien.

[340] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre V : Les formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 369.

2. *Le tragique quotidien* comme réforme théâtrale

Comme le monde change, et, comme, moi, je change !
Si un seul nom me nomme, – un nom étrange –,
En fait, ce qui s'appelle avec mon nom
N'est pas moi seul. En moi, tant d'autres sont.

Nikolaï Zabolotski, *Métamorphoses*[1]

La formule « le tragique quotidien » appartient au Maeterlinck dramaturge et essayiste, étant à la fois un des principes de son théâtre et un des fondements de sa pensée. Dans son essai homonyme paru en 1896, l'auteur belge décrit le tragique quotidien comme un registre théâtral, mais en même temps il l'inscrit dans le contexte de la philosophie de son temps. Selon Maeterlinck, une des nouvelles tâches du théâtre consiste à « faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée[2] ». Ainsi, Maeterlinck interroge les limites du tragique et fait entrer sur scène la vie de tous les jours, dans laquelle se déroule le drame de l'être humain. Pour Maeterlinck, ce n'est qu'au moment où le danger d'une mort violente n'est plus d'actualité que « l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre[3] ».

En formulant la question de ses recherches dramatiques comme un paradoxe, Maeterlinck redéfinit à la fois le tragique et la quotidienneté, c'est-à-dire qu'il interroge les fondements de la tragédie et de la représentation théâtrale. Pour Maeterlinck, il ne s'agit pas de réinventer le tragique, mais plutôt de le redécouvrir, en remettant l'accent de l'action théâtrale extérieure vers son essence intérieure, à chaque fois surprenante. Cette position de Maeterlinck nous invite à une lecture de ses drames à l'aune de la philosophie traitant la question de la tragédie en rapport avec le quotidien, dont un des exemples remarquables, l'œuvre du philosophe français Clément Rosset, nous offre une opportunité de relire les essais de l'écrivain belge en lien avec ses pièces et avec celles de Tchekhov.

---

[1] Traduction d'André Markowicz, publiée dans André Markowicz, *Partages II,* Paris, Dernière Marge, 2016, p. 171.

[« Как мир меняется! И как я сам меняюсь! / Лишь именем одним я называюсь, / На самом деле то, что именуют мной, — / Не я один. Нас много. Я — живой », N. A. Zabolockij, *Metamorfozy / Nikolaj Zabolockij*, Moskva, OGI, 2014, p. 504.]

[2] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 102.

[3] *Ibid.*, p. 182-183.

Rosset, qui considère le tragique comme « un mystère que l'on ne peut que constater[4] », décrit dans son ouvrage *La philosophie tragique* (1960) la différence entre la *situation* et ce qu'il appelle le *mécanisme* tragique. Selon Rosset, le tragique n'est pas la scène d'une mort d'un individu, mais « l'idée du passage entre l'état vivant et l'état mort[5] », un état transitoire. Ainsi, le philosophe met le tragique dans le contexte temporel : « Le tragique, c'est d'abord l'idée de l'immobilité introduite dans l'idée du temps, soit une détérioration de l'idée du temps : au lieu du temps mobile auquel nous sommes accoutumés, nous nous trouvons soudain dans le temps tragique, un temps immobile[6] », écrit-il. Le philosophe français démontre ainsi le conflit des temps du présent, qui est l'une des questions centrales du théâtre du tournant du XXe siècle, se jouant particulièrement dans les drames de Maeterlinck et de Tchekhov, qui mettent en scène le temps quotidien, qui a tendance à échapper à la représentation.

Le dramaturge, selon Maeterlinck, n'a plus besoin de montrer « le sublime traditionnel […] du sang, des larmes extérieures et de la mort[7] », car la vérité du tragique réside dans l'angoisse du présent. Sa pièce *Intérieur* offre un exemple saisissant du dialogue incarnant l'angoisse du moment présent, lorsque se manifeste le conflit entre l'état à la fois mort et vivant de la jeune fille. Elle est morte pour l'Étranger, qui a découvert son corps, tandis que pour le Vieillard, qui exclame qu'elle *vivait*, elle est ce que Rosset appelle « un ancien vivant[8] », qui ne s'éteint pas dans la mémoire et dans le discours de ceux qui l'ont connue :

> L'ÉTRANGER. – De quel courage parlez-vous ? Nous avons fait tout ce que l'homme pouvait faire… Elle était morte depuis plus d'une heure…
>
> LE VIEILLARD. – Elle vivait ce matin !… Je l'avais rencontrée au sortir de l'église… Elle m'a dit qu'elle partait ; elle allait voir son aïeule de l'autre côté de ce fleuve où vous l'avez trouvée… Elle ne savait pas quand je la reverrais… Elle doit avoir été sur le point de me demander quelque chose ; puis elle n'a pas osé et elle m'a quitté brusquement. Mais j'y songe à présent… Et je n'avais rien vu !… Elle a souri comme sourient ceux qui veulent se taire ou qui ont peur qu'on ne comprenne pas… Elle semblait n'espérer qu'avec peine… ses yeux n'étaient pas clairs et ne m'ont presque pas regardé…[9]

Les parallèles avec la philosophie tragique de Rosset révèlent les liens de l'œuvre de Maeterlinck avec la pensée existentialiste, son écriture étendant également des liens vers la philosophie de Martin Heidegger, Vladimir Jankélévitch, Emmanuel Lévinas, Nicolas Berdiaev et Léon Chestov. C'est notamment ce dernier qui rapproche la littérature et la philosophie en analysant le tragique dans l'œuvre de Dostoïevski et de Nietzsche, de Tolstoï et de Schopenhauer à partir de la question de la vérité, pour retourner à laquelle

---

[4] Clément Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, (« Quadridge »), p. 19.

[5] *Ibid*., p. 9.

[6] *Ibid.,* p. 8.

[7] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.,* p. 104.

[8] Clément Rosset, *La philosophie tragique*, *op. cit.*, p. 10.

[9] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015, (« Espace Nord »), p. 61.

il faudrait « renoncer à l'orgueil et à la beauté de la mort et à tous les ornements extérieurs[10] ». Cette idée répond parfaitement aux aspirations théâtrales de Maeterlinck et de Tchekhov, les deux dramaturges visant à recadrer le tragique et redéfinir ainsi la représentation théâtrale.

Dans le cadre de cette partie, nous allons interroger le tragique quotidien au croisement du théâtre et de la philosophie, pour explorer sa double face : la quotidienneté du tragique et la tragédie du quotidien, afin de réfléchir sur la question du sujet du tragique quotidien et ses manifestations dans le dialogue tchekhovien et maeterlinckien. Nous passerons d'abord par le contexte culturel du mouvement réformateur du « drame nouveau », pour ensuite explorer le sujet parlant de Tchekhov et de Maeterlinck dans le contexte du problème du temps et de l'altérité du présent.

2.1. *The New Drama*

« Le tragique quotidien » est une solution proposée par Maeterlinck au problème de la nécessité d'une réforme théâtrale, afin de faire face à la « crise du drame », couvée à la fin du XIXe siècle et déclenchée comme une crise de la dramaturgie classique. D'après Maeterlinck, cette crise révèle une incapacité du théâtre de l'époque d'aborder la complexité de l'être humain, voilée par des événements exceptionnels auxquels se confrontent des héros tragiques, ou par des conflits clichés des personnages comiques. « Le théâtre meurt entre les mains des vaudevillistes. Il est le plus arriéré de tous les arts. L'heure est venue de le régénérer[11] », proclame-t-il dans une interview au journaliste et critique dramatique français Adolphe Brisson en 1897. En critiquant le théâtre de l'époque, dominé par l'acteur, dont la présence éloigne le lecteur du « chant mystérieux de l'infini[12] » propre aux grandes tragédies, Maeterlinck insiste sur une évolution de l'art théâtral, afin de l'adapter à son époque.

Selon Peter Szondi, le théâtre de cette période-là met en question le drame et le dramatique même, en révélant l'obsolescence de la forme, de la thématique et de la poétique. Le théoricien du théâtre allemand emploie le terme du *drame moderne* pour désigner le théâtre de la fin du XIXe au milieu du XXe siècles, faisant écho à l'idée née au sein du théâtre même. Un des premiers théoriciens à interpréter le processus théâtral de la fin du XIXe siècle du point de vue de sa « modernité », était le dramaturge George Bernard Shaw, qui utilise les termes *the new drama (le drame nouveau)* et *the new theatre (le théâtre nouveau*) pour souligner la démarcation entre la tragédie classique et le mouvement théâtral, dont Shaw lui-même faisait partie. Selon Shaw, le théâtre de

[10] Léon Chestov, *La philosophie de la tragédie. Sur les confins de la vie*, trad. Boris de Schloezer, Paris, Flammarion, 1966, p. 60.

[« нужно бросить и гордость, и красоту умирания, и все внешние украшения », L. Šestov, *Dostoevskij i Nitše (Filosofija tragedii)*, S-Peterburg, Tipografija M. M. Stasjuleviča, 1908, p. 57.]

[11] « Un déjeuner avec M. Maeterlinck » (Adolphe Brisson) in Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, (« Archives du futur »), p. 165.

[12] *Ibid.*, p. 130.

l'époque révèle un écart entre l'expression et l'écriture théâtrales. Dans son essai *La Quintessence de l'ibsénisme* (*The Quintessence of Ibsenism*, 1891), Shaw explique que les exigences de la nouvelle écriture dramatique, notamment ibsénienne, ne trouvent d'expression adéquate avec les moyens proposés par la vieille école théâtrale, et nécessitent une nouvelle approche au jeu d'acteur :

> Il n'est plus possible d'en tirer un personnage ibsénien, que de composer une tenue grecque d'une garde-robe anglaise ; quelques tentatives déjà entreprises ont été si grotesques, qu'à présent, lorsqu'un des éléments spécifiquement ibséniens est à créer, on serait plus sûr de le confier à un novice qu'à un acteur compétent et expérimenté.[13]

Henrik Johan Ibsen (1828 – 1906), étant une des figures clé du théâtre européen de la deuxième moitié du XIXe siècle, sert d'exemple d'un esprit novateur pour Bernard Shaw, car l'œuvre du dramaturge norvégien affirme les principes du théâtre nouveau, qu'on trouvera également chez Maeterlinck et Tchekhov, tels que le rôle augmenté du sous-entendu par rapport au dit, et le détachement du temps théâtral de l'action. Pour Szondi, cette dissociation entre le temps et l'action fait échapper le présent d'une « représentation dramatique directe[14] », comme il l'écrit dans *Théorie du drame moderne* (1956).

Le tragique chez Ibsen provient d'un nouveau type de fatalité, qui évoque, comme le remarque Frédérique Toudoire-Surlapierre, « une contradiction plus intérieure, plus obscure en ce qu'elle est mal connue du sujet lui-même[15] ». Ainsi, l'obscurité du *moi* et l'altérité du *je* marquent le sujet ibsénien, qui fait face à un tragique décentré, voire disséminé. « Ibsen nous montre la force paradoxalement éclatante et la puissance éminemment tragique du quotidien[16] », continue la chercheuse française, en soulignant avec sa remarque un lien entre le théâtre d'Ibsen et de Maeterlinck.

La contribution d'Ibsen dans l'élaboration du tragique quotidien théâtral est significative. Il est nécessaire de rappeler que l'essai de Maeterlinck « Le tragique quotidien » est né d'un article sur *Solness le constructeur* d'Ibsen, paru dans *Le Figaro* le 2 avril 1894. Dans cet article, Maeterlinck appelle *Solness* « l'un des premiers d'entre les drames modernes qui nous montrent la gravité et le tragique secret de la vie ordinaire et immobile[17] ». Pour le dramaturge belge, les personnages d'Ibsen réussissent à affronter la vérité du réel, c'est-à-dire l'inconnu entourant le sujet et « l'attitude de la destinée

---

[13] « It is no more possible to get an Ibsen character out of it than to contrive a Greek costume out of an English wardrobe; and some of the attempts already made have been so grotesque, that at present, when one of the more specifically Ibsenian parts has to be filled, it is actually safer to entrust it to a novice than to a competent and experienced actor. », George Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, New York, Dover Publications, 1994, p. 74. *Notre traduction*.

[14] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Sybille Muller, Belval, Circé, 2006, p. 28.

[« direkte dramatische Darstellung » in Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966, p. 29.]

[15] Anne Ducrey, Frédérique Toudoire-Surlapierre, Fabrice Van de Kerckhove, [et al.], *Le Tragique quotidien*, Neuilly, Atlande, 2005, (« Clefs concours »), p. 148.

[16] *Ibid.*, p. 149.

[17] « À propos de *Solness le Constructeur* (Le Tragique quotidien) » in Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886 - 1896*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 96.

envers lui[18] ». Encore un parallèle avec le théâtre ibsénien peut-on lire dans la remarque de Szondi sur le « tragique immanent[19] » ibsénien, qui « n'est pas établi dans la mort, mais dans la vie elle-même[20] », car c'est l'effet dramatique que Maeterlinck visera également à atteindre dès sa première pièce, *La Princesse Maleine* (1889).

Pour Maeterlinck, Ibsen est l'un des rares dramaturges capables de saisir l'air de son temps, jusqu'au point où, dans une lettre à Edmond Picard, l'écrivain belge exprime une inquiétude face au possible caractère passager du drame moderne. « On pourra toujours relire Shakespeare et Racine. Mais, dans quelque vingt ou soixante ans, pourra-t-on supporter encore la lecture d'Ibsen, par exemple ?[21] », la question ainsi posée porte également sur ses propres pièces et s'élargit au théâtre moderne en général.

Le succès international d'Ibsen n'échappe pas à Anton Tchekhov, qui connaissait bien l'œuvre de son collègue norvégien. Ibsen symbolise le nouveau théâtre pour le dramaturge russe, lorsque dans une lettre à Souvorine du 6 janvier 1895, écrite peu de temps après la parution du *Petit Eyolf* (1894) en norvégien, français, allemand et anglais, Tchekhov demande un avis personnel de son éditeur, pour savoir si ce dernier estime que cette pièce puisse également paraître en russe, sans être censurée. L'intérêt de Tchekhov pour le caractère novateur de la forme dramatique ibsénienne, concerne, entre autres, la réception du théâtre européen contemporain en Russie : pour lui, un accueil favorable des pièces d'Ibsen et de Maeterlinck par le public russe signifierait que celui-ci était également prêt à accepter *Les Trois Sœurs*, une pièce brisant les règles du drame classique.

Malgré un véritable intérêt pour le théâtre d'Ibsen, Tchekhov trouve le spectacle *Le Canard Sauvage,* créé au Théâtre d'art de Moscou en 1901, « languide, inintéressant et faible[22] », comme il l'écrit dans une lettre à son ami médecin Leonid Srédine. Tout de même, la comparaison du *Canard Sauvage* (1885) d'Ibsen à sa pièce *La Mouette* (1895) par la critique théâtrale russe, ainsi que par le public qui assistait à la création, était inévitable. Une combinaison de méthodes réalistes et symbolistes, le caractère onirique de l'écriture font en sorte que cette pièce soit la plus « ibsenienne » et « maeterlinckienne » de toutes les pièces de Tchekhov, selon les avis de ses contemporains.

Sa femme Olga Knipper-Tchekhova, connue pour son interprétation remarquable des rôles tchekhoviens, a également interprété plusieurs personnages d'Ibsen au Théâtre d'art de Moscou, comme ceux de Maja dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, de Lona Hessel dans *Les Piliers de la société*, de Régine Engstrand dans *Les Revenants* et

---

[18] *Ibid.*, p. 99.

[19] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 30.

[20] *Ibidem*.

[« Ihre immanente Tragik ist nicht im Tod, sondern im Leben selbst beheimatet », Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966, p. 31.]

[21] Lettre à Edmond Picard du 29 novembre 1891 in Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886 - 1896*, *op. cit.*, p. 153.

[22] Donald Rayfield, *Anton Tchekhov, une vie*, trad. Agathe Peltereau-Villeneuve et Nadine Dubourvieux, Paris, Louison éditions, 2019, p. 483.

[« Вяло, неинтересно и слабо », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 10. Pis'ma, Aprel' 1901 - ijul' 1902*, éd. A. I. Revjakin, Moskva, Nauka, 1981, p. 84.]

de Rebekka West dans *Rosmersholm.* Cette expérience lui permet d'expliquer, dans son article « Ibsen au Théâtre d'art » consacré au centenaire de la naissance du dramaturge, un tel rapprochement entre les pièces de Tchekhov et de son collègue norvégien par le fait que les deux dramaturges sont « optimistes du futur et pessimistes du présent[23] ». Par cette formule très précise, la comédienne russe décrit un important trait commun dans leur perception du tragique. La « dimension sacrificielle[24] », pour emprunter l'expression de Frédérique Toudoire-Surlapierre, propre au théâtre d'Ibsen, organise aussi le drame tchekhovien, ce qui fait en sorte que les personnages de *Rosmersholm* (1886) et des *Trois Sœurs* (1901) renoncent au présent et vivent pour un futur éloigné et nébuleux, c'est-à-dire qu'ils existent au nom de leur nom.

Le fait que le Norvégien Ibsen, le Russe Tchekhov, le Belge Maeterlinck et bien d'autres dramaturges forment un champ littéraire uni, révèle une des caractéristiques importantes du nouveau drame, à savoir son cosmopolitisme, renforcé par le fait que certains courants littéraires européens de l'époque ne sont pas séparés par les frontières nationales. Par exemple, le mouvement symboliste accueille et favorise le cosmopolitisme littéraire, l'échange des idées, ce qui fait en sorte que *les* littératures fassent place à *la* littérature, comme le remarque l'historien belge de la littérature Paul Delsemme, qui, dans son ouvrage *Les Grands courants de la littérature européenne et les écrivains belges de la langue française* (1995), affirme qu'une telle « victoire de l'universel sur le particulier est assurément un des apports de la génération symboliste à la culture moderne[25] ». Dans sa préface à l'Anthologie des poètes symbolistes, Bernard Delvaille réaffirme qu'il n'existe pas « de poésie française, non plus qu'anglaise, allemande ou espagnole. Il existe seulement des modes de sensibilité, que l'on retrouve, à une même époque, en divers pays[26] ». Ayant subi une grande influence du symbolisme, le drame moderne ne s'isole ni dans certains courants littéraires, ni dans certaines cultures, mais au contraire, il explore, voire assimile l'altérité.

Pour caractériser cette période de l'histoire du théâtre, Jean-Pierre Sarrazac emploie le terme de Szondi *le drame moderne*. Néanmoins, pour l'homme de théâtre français cette notion ne marque ni la crise, ni la fin du drame. D'après Sarrazac, sans être inscrit dans un cadre temporel défini, le drame moderne est inséparablement lié au drame contemporain, les deux faisant du désordre un élément constructif : « depuis Ibsen, Strindberg et Tchekhov jusqu'à Kane, Fosse, Lagarce ou Danis, la dramaturgie moderne et contemporaine n'a jamais cessé d'accueillir le désordre[27] ». Selon Sarrazac, le drame moderne interroge les fondements même de l'art dramatique et explore les principes non-

---

[23] « оптимисты будущего и пессимисты настоящего », *Ol'ga Leonardovna Knipper-Čehova : V 2 č. Č. 1. Vospominanija i stat'i. Perepiska s A. P. Čehovym (1902 - 1904)*, Moskva, Iskusstvo, 1972, p. 69. *Notre traduction*.

[24] Anne Ducrey [et al.], *Le Tragique quotidien*, *op. cit.*, p. 150.

[25] Paul Delsemme, *Les grands courants de la littérature européenne et les écrivains belges de la langue française*, Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire et Bibliothèques de l'Université Libre de Bruxelles, 1995, (« Documenta et Opuscula »), p. 45.

[26] Bernard Delvaille, *Poètes symbolistes : Anthologie*, Paris, La Table Ronde, 2003, p. 7.

[27] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 13.

aristotéliciens : la fable subit des changements en renonçant au conflit et au dénouement habituels ; la temporalité théâtrale s'avère transformée d'un côté par les drames courts sans début et sans fin précis, comme *Intérieur* (1894) ou *Les Aveugles* (1890) de Maeterlinck, et de l'autre, par l'absence de frontières de l'œuvre, certains drames ayant plusieurs fins possibles.

Pour Szondi, la période de création des drames de Maeterlinck et de Tchekhov est celle de la transition dans l'histoire du théâtre européen, qui effectue un renversement entre le subjectif et l'objectif. Si le drame classique, connu à partir de la Renaissance, est marqué par la primauté du dialogue qui y devient même « le seul élément du tissu dramatique[28] » et sert à exprimer principalement les relations interhumaines, le drame moderne « dénie dans son contenu ce qu'il veut continuer à dire formellement, par fidélité envers la tradition : une action interhumaine actuelle[29] ».

Dans les pièces de Tchekhov, l'interaction échappe au dialogue formel, comme dans le dialogue entre Irina et Touzenbach de l'acte II des *Trois Sœurs* :

Т у з е н б а х . У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауер, но я русский, православный, как вы. Немецкого у меня осталось мало, разве только терпеливость, упрямство, с каким я надоедаю вам. Я провожаю вас каждый вечер.	TOUZENBACH. – J'ai un triple nom, je m'appelle Touzenbach-Krone-Altschauer, mais je suis Russe, orthodoxe, comme vous. Je n'ai presque rien d'un Allemand, sauf peut-être la patience, et l'entêtement avec lequel je viens vous ennuyer. Je vous raccompagne tous les soirs.
И р и н а . Как я устала!	IRINA. – Comme je suis fatiguée !
Т у з е н б а х . И каждый вечер буду приходить на телеграф и провожать вас домой, буду десять-двадцать лет, пока вы не прогоните... *(Увидев Машу и Вершинина, радостно.)* Это вы? Здравствуйте.	TOUZENBACH. – Ainsi, chaque soir je viendrai vous chercher au télégraphe, vous reconduire à la maison, pendant dix ou vingt ans, jusqu'à ce que vous me chassiez… (*Apercevant Macha et Verchinine, joyeusement*) C'est vous ? Bonsoir !
И р и н а . Вот я и дома, наконец. *(Маше.)* Сейчас приходит одна дама, телеграфирует своему брату в Саратов, что у ней сегодня сын умер, и никак не может вспомнить адреса. Так и послала без адреса, просто в Саратов. Плачет. И я ей нагрубила ни с того ни с сего.	IRINA. – Enfin à la maison ! (*À Macha*.) Tout à l'heure, une dame est venue télégraphier à son frère, à Saratov, pour lui dire que son fils est mort aujourd'hui. Et voilà qu'elle ne peut pas se rappeler son adresse. Alors on a envoyé le télégramme, à Saratov, comme ça. Elle pleurait. Et moi, sans raison, j'ai été grossière, je lui ai dit que je n'avais pas de temps à

[28] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 14.

[« alleinigen Bestandteil des dramatischen Gewebes », Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, *op. cit.*, p. 15.]

[29] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 70.

[« verneint [das Drama des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts] in seinem Inhalt, was es, aus Treue zum Überlieferten, formal weiter aussagen will: die zwischenmenschliche Aktualität », Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, *op. cit.*, p. 75.]

«Мне, говорю, некогда». Так глупо вышло. Сегодня у нас ряженые?

М а ш а . Да.

И р и н а *(садится в кресле)*. Отдохнуть. Устала.

Т у з е н б а х *(с улыбкой)*. Когда вы приходите с должности, то кажетесь такой маленькой, несчастненькой...

Пауза.

И р и н а . Устала. Нет, не люблю я телеграфа, не люблю.

М а ш а . Ты похудела... *(Насвистывает.)* И помолодела, и на мальчишку стала похожа лицом.

Т у з е н б а х . Это от прически.

И р и н а . Надо поискать другую должность, а эта не по мне. Чего я так хотела, о чем мечтала, того-то в ней именно и нет. Труд без поэзии, без мыслей...[30]

perdre. C'était d'un bête… Il y aura des masques aujourd'hui ?

MACHA. – Oui.

IRINA *se laisse tomber dans un fauteuil*. – Me reposer. Fatiguée.

TOUZENBACH *en souriant*. – Quand vous revenez du travail, vous paraissez si petite, [une enfant] malheureuse… (*Un temps*.)

IRINA. – Fatiguée. Non, je n'aime pas le télégraphe, je ne [l']aime pas !

MACHA. – Tu as maigri… (*Elle sifflote*.) Et rajeuni, tu ressembles à un gamin.

TOUZENBACH. – C'est la coiffure.[31]

IRINA. – Il faudrait que je cherche un autre travail, il ne me convient pas, celui-là. Ce que je voulais si fort, ce à quoi je rêvais, c'est justement ce qui lui manque. Un travail sans poésie, sans idées...[32]

Au premier regard, le dialogue entre les futurs fiancés n'existe qu'au niveau de la forme, car les répliques de Touzenbach sont laissées sans réponse par Irina et ne servent qu'à interrompre de temps en temps son monologue sur la fatigue. La façon démonstrative d'Irina de négliger Touzenbach et de ne s'adresser qu'à Macha, fait écho à la manière de sa sœur de parler à son mari, comme on l'entend dans l'acte III :

К у л ы г и н *(смеется)*. Нет, право, она удивительная. Женат я на тебе семь лет, а кажется, венчались только вчера. Честное слово. Нет, право, ты удивительная женщина. Я доволен, я доволен, я доволен!

М а ш а . Надоело, надоело, надоело...[33]

KOULYGUINE, *rit*. – Non, vraiment, elle est merveilleuse. Je suis marié avec toi depuis sept ans, mais il me semble que nous ne sommes mariés qu'hier. Parole d'honneur. Non, vraiment, tu es une femme merveilleuse. Je suis content, je suis content, je suis content !

MACHA. – C'est embêtant, c'est embêtant, c'est embêtant…[34]

[30] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13,* p. 144.

[31] Anton Tchekhov, *Théâtre complet, II : La Mouette, Oncle Vania, Les Trois Sœurs*, trad. Genia Cannac et Georges Perros, Paris, L'Arche, 1960, p. 152-153.

[32] La référence de la dernière réplique citée : Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1993, p. 52.

[33] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13,* p. 165.

[34] Notre traduction.

Lasse de son mariage, Macha jette sa réplique en parlant à la fois de Koulyguine et d'un accablement général, car le verbe « надоело » est employé ici dans une forme impersonnelle. Dans ce contexte, les répliques répétitives d'Irina « fatiguée », qui font écho aux phrases du baron sur le temps quotidien de type « chaque soir », se rapportent autant à son travail au télégraphe qu'à la présence de Touzenbach. Par glissement métonymique, elle parvient à dire que c'est du baron qu'elle est fatiguée et que c'est le baron qu'elle n'aime pas. Ainsi, le dialogue de Tchekhov, dans lequel les personnages ne s'entendent pas, s'organise non pas autour du sens des répliques, mais autour de la vérité subjective, qui parle malgré le personnage et la situation.

L'histoire tragique racontée par Irina sur une mère qui a perdu son fils et qui a envoyé un télégramme tout simplement « à Saratov » sans adresse précise, fait référence au récit de Tchekhov *Ванька (Vanka).* Dans ce texte de 1886, il s'agit d'un garçon orphelin, qui écrit une lettre à son grand-père pour se plaindre de son quotidien en tant qu'apprenti du cordonnier qui le maltraite, qu'il envoie ensuite à l'adresse suivante : « Au village grand père Konstantin Makarytch[35] ». Le message qui ne sera jamais reçu par celui à qui il est adressé, révèle l'existence d'un destinataire autre, notamment dans le cas d'Irina, qui envoie tout de même le télégramme. L'introduction de cet élément dans le dialogue théâtral transforme sa structure : le récepteur et le destinataire de l'énoncé tchekhovien ne forment plus la même instance.

La suite de cette réplique d'Irina, – sa question sur les masques –, change soudain de contexte et introduit cette histoire tragique dans une conversation quotidienne. Maeterlinck utilise cette méthode déjà dans *La Princesse Maleine*. À la fin de la pièce, après la mort de la princesse Maleine, suivie de celle de la reine Anne, le Roi, terrifié et dévasté, pose à la Nourrice une question sur la salade pour le déjeuner :

> LE ROI. – Je viens, je viens ! Oh ! oh ! comme je vais être seul maintenant ?… — Et me voilà dans le malheur jusqu'aux oreilles ! — À soixante-dix-sept ans ! Où donc êtes-vous ?
>
> LA NOURRICE. – Ici, ici.
>
> LE ROI. – Vous ne m'en voudrez pas ! — Nous allons déjeuner ; y aura-t-il de la salade ? — Je voudrais un peu de salade…
>
> LA NOURRICE. – Oui, oui, il y en aura.[36]

Ainsi, la culmination tragique ne marque nécessairement pas la fin de la pièce, au contraire, le fait de montrer la vie ordinaire qui se passe après n'est pas moins angoissant. Le drame moderne fait appel à une nouvelle écriture, capable de démanteler la hiérarchie textuelle et dramatique, et d'incarner ainsi le *drame*-de-*la*-*vie*[37] (terme emprunté par

---

[35] « *На деревню дедушке* […] Константину Макарычу », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 5. [Rasskazy, jumoreski], 1886*, éd. G. A. Bjalyj, Moskva, Nauka, 1976, p. 481. *Notre traduction*.

[36] Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine,* éd. Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, 1998, (« Espace Nord »), p. 140.

[37] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 66.

Jean-Pierre Sarrazac de Restif de la Bretonne et de Valère Novarina) au lieu du *drame-dans-la-vie,* ancien paradigme dominant la scène jusqu'à la fin du XIXe siècle. La nouvelle écriture théâtrale est particulièrement manifeste dans l'œuvre de Maeterlinck, car le dramaturge belge répond à l'exigence de son temps, dans lequel « la plupart de nos vies se passent loin du sang, des cris et des épées, et que les larmes des hommes sont devenues silencieuses, invisibles et presque spirituelles…[38] » S'appuyant sur les écrits de Maeterlinck et Szondi, Sarrazac fait un rapprochement entre le théâtre de Maeterlinck et de Tchekhov, car tous les deux créent une « dramaturgie sans grandes actions[39] », en explorant le tragique propre au drame moderne, c'est-à-dire un tragique immanent, exprimant l'aliénation de la vie qui s'oppose à l'existence.

Dans les études théâtrales russes, la période de l'histoire de la dramaturgie européenne entre les années 1870 et 1920 est appelée « новая драма » *(le drame nouveau)*, le terme étant une traduction de *the new drama* de Bernard Shaw. D'après la chercheuse Tatiana Shakh-Azizova[40], la première vague du drame nouveau (années 1870-1880) comprend les pièces d'Émile Zola, Julian Beck, Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen et Léon Tolstoï. La deuxième vague (années 1880-1890) fait découvrir les œuvres de Gerhart Hauptmann, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Knut Hamsun et Bernard Shaw. Pourtant, *le drame nouveau* n'a pas de frontières définies et constitue une approche à l'analyse du théâtre plutôt qu'une période historique.

Le terme de drame nouveau touche également à la pratique théâtrale, car dans la période en question le théâtre voit un renforcement du rôle du metteur en scène. Les grands metteurs en scène comme Max Reinhard, André Antoine ou Konstantin Stanislavski ont contribué à la réforme théâtrale autant que les grands dramaturges. Comme le disait Stanislavski, pour jouer les pièces symbolistes, comme celles d'Ibsen,

> … il faut entrer à fond dans la peau du rôle, bien comprendre le contenu spirituel de la pièce et s'en imprégner profondément, cristalliser ce contenu et polir le cristal obtenu ; puis trouver une forme artistique qui soit claire, lumineuse, et qui synthétise en même temps ses différentes aspects dans toute leur complexité. Nous avions trop peu d'expérience pour le faire, et notre technique intérieure n'était pas assez développée.[41]

Pour Stanislavski, c'est surtout l'œuvre de Tchekhov qui révèle les limites du théâtre de l'époque et exige une nouvelle approche du jeu d'acteur. Ainsi, afin de jouer *La Mouette,*

---

[38] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 103.

[39] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 78.

[40] Tat'jana Šah-Azizova, *Čehov i zapadno-evropejskaja drama ego vremeni*, Moskva, Nauka, 1966.

[41] Konstantin Sergueevitch Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, trad. Denise Yoccoz-Neugnot, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, (« Théâtre années vingt »), p. 277.

[« надо крепко сжиться с ролью и пьесой, познать и впитать в себя ее духовное содержание, скристаллизовать его, отшлифовать полученный кристалл, найти для него ясную, яркую, художественную форму, синтезирующую всю многообразную и сложную сущность произведения. Для такой задачи мы были мало опытны, а наша внутренняя техника была недостаточно развита. », K. S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij: v 9 t. T. 1. Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, Iskusstvo, 1988, p. 287.]

Le Théâtre d'Art a transformé l'approche du texte dramatique, ce qui leur a permis de mettre en scène le message tchekhovien, qui ne se dit pas avec les mots.

Le point de départ de l'approche avant-gardiste d'un autre metteur en scène russe éminent, Vsevolod Meyerhold, fait écho à l'idée de Stanislavski, car, d'après les deux hommes de théâtre, l'école russe avait atteint une impasse artistique. Meyerhold voit dans le nouveau mouvement l'avenir du théâtre et crée, après avoir quitté le théâtre de Stanislavski, la *Confrérie du Drame Nouveau*, où il collabore avec Maeterlinck et met en scène les pièces de Tchekhov également. Un des projets de Meyerhold était de réformer le jeu d'acteur, pour faire face à l'incapacité des comédiens d'exprimer l'essence du texte de Maeterlinck lors du travail sur *La Mort de Tintagiles* en 1905, l'écriture de Maeterlinck étant pour le metteur en scène russe un point tournant de l'histoire du théâtre.

Un mouvement hétérogène, le drame nouveau a tout de même quelques incontestables traits communs, comme le déplacement du conflit dans le monde intérieur du personnage ; l'exploration de l'inconscient ; la suggestion remplaçant la représentation ; le poids du sous-texte nécessitant une lecture « entre les lignes » ; la transformation active du langage théâtral ; la désorganisation des lois du drame. La primauté du comédien, quant à elle, cède la place à la priorité accordée désormais à l'auteur. Tous ces thèmes trouveront leur développement au XXe siècle.

2.2. La naissance de l'inconscient de l'esprit de la tragédie[42]

Le théâtre *fin-de-siècle*, inspiré par le mouvement symboliste, se distingue par une active exploration des domaines de l'indicible, de l'invisible, du rêve et de l'oubli. La formule du philosophe français Jacques Rancière, exposée dans son ouvrage *L'Inconscient esthétique* (2001), révèle aussi bien l'esprit de l'époque de la naissance de la psychanalyse : « il y a du sens dans ce qui semble n'en pas avoir, de l'énigme dans ce qui semble aller de soi, une charge de pensée dans ce qui paraît être un détail anodin[43] ». Un tel intérêt de la part des artistes et des écrivains de l'époque envers l'altérité du soi émerge en réponse à la crise du réalisme et du scientisme. Comme l'écrit le chercheur Bertrand Marchal, le discours symboliste critique le naturalisme comme « l'annexion de la littérature par la science[44] », afin d'affirmer le Beau en tant que but ultime de la création littéraire.

Dans ce contexte, le cas de Maeterlinck est exemplaire, car la beauté représente une valeur incontestable dans son écriture, que ce soient les poèmes, les essais ou les pièces de théâtre, à toute période de son œuvre. Un véritable avant-gardiste de l'histoire du

[42] Les sous-parties 2.2 et 2.4 reprennent certains développements de notre article publié en langue russe dans la revue *Anthropologie philosophique* de l'Académie russe des sciences en 2022, cf. Nadezhda Washington, « The birth of unconscious from the spirit of tragedy », Philosophical anthropology, №1, 2022, p. 46-61.

[43] Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, (« La philosophie en effet »), p. 11.

[44] Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, éd. Daniel Bergez, Paris, Dunod, 1993, p. 9.

théâtre, il n'a jamais mis la beauté *fin-de-siècle* à l'épreuve du concept ou de l'idée de l'œuvre, restant toujours et avant tout un poète. En revanche, l'écriture de Tchekhov redéfinit le réalisme, tout en critiquant « la fausseté » du naturalisme. Pour le dramaturge russe, il n'y a pas d'élément de langage indigne de représentation théâtrale, un dialogue théâtral peut donc inclure les répliques aussi bien que les non-dits, les ellipses et les lapsus.

Dans cette sous-partie, nous allons analyser les éléments hors-parole dans les dialogues de Maeterlinck et de Tchekhov du point de vue de l'exploration de l'altérité en tant qu'élément contemporain de leur écriture.

2.2.1. À l'épreuve de l'invisible

Les symbolistes et leurs précurseurs explorent la faculté métaphorique du langage, quelle que soit la langue de leurs œuvres, dans un effort de nommer l'innommable. Ce tournant littéraire est éprouvé par un « défi de l'invisible[45] », comme l'appelle Gérard Dessons, en parlant de nombreuses découvertes scientifiques de l'époque, prouvant l'existence des phénomènes imperceptibles avec les cinq sens. Tels sont, entre autres, les rayons X de Wilhelm Röntgen, la transmission d'énergie sans fil de Nikola Tesla, les expériences de Thomas Edison et de Heinrich Hertz mettant en évidence la possibilité d'utilisation des ondes radio. Selon le chercheur français, il s'agit donc de l'invisible « *enfin* vu[46] », qui influence, entre autres, la littérature, en mettant d'une part à l'épreuve les fondements du réalisme, et d'autre part en donnant un certain appui théorique aux idées spirituelles et mystiques, qui sont alors en plein essor. Passionné par l'exploration de l'invisible, Maurice Maeterlinck fait partie de ce mouvement, ses ambitions allant jusqu'à réunir les aspirations spirituelles avec les découvertes scientifiques, comme il l'écrit dans *Le Sablier* :

> L'invisible n'existe pas. Tout doit être visible. C'est une question d'œil ou de lentille. Si l'homme vit encore quelques siècles, il verra ce que nous appelons l'âme ou l'esprit. Il verra peut-être Dieu. En attendant, il commence à entrevoir les ondes, les vibrations, les atomes et les électrons.[47]

La découverte de l'invisible contribue inévitablement à une crise générale de représentation, dont l'écriture, en tant que moyen littéraire, fait partie et se trouve également à la recherche de nouvelles voies. Les poètes attirent l'attention sur « l'illusion référentielle[48] » du langage, comme le note Bertrand Marchal dans *Lire le Symbolisme* : « le langage poétique construit des réseaux de significations, acquérant ainsi une opacité qui interdit toute lecture cursive et permet par conséquent un réapprentissage de la lecture comme prise de conscience des mécanismes signifiants[49] ». Autrement dit, les

---

[45] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper, 2005, p. 19.

[46] *Ibid.*, p. 21.

[47] Maurice Maeterlinck, *Le Sablier*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1936, p. 85.

[48] Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme, op. cit.*, p. 24.

[49] *Ibidem*.

poètes explorent les capacités métaphoriques du langage, tout en élargissant la compréhension même de la métaphore.

Le recueil poétique *Serres chaudes* (1889) de Maeterlinck en contient de remarquables exemples, comme le poème *Regards*, dans lequel le signifiant « regard » substitue à chaque répétition les signifiants qui se trouvent dans le non-dit. Paradoxalement, les regards *muets, chuchotant* ou *étouffés* désignent les états inexprimables d'un sujet qui parle :

> Et ceux que nul ne comprendra jamais !
> Et ces pauvres regards presque muets !
> Et ces pauvres regards qui chuchotent !
> Et ces pauvres regards étouffés ![50]

Pour Maeterlinck, l'un des plus grands accomplissements scientifiques de son temps est le rapprochement de l'éloigné. Inspiré par les découvertes des astronomes comme James Hopwood Jeans, auteur de l'ouvrage *Astronomy and Cosmogony* (*Astronomie et Cosmogonie,* 1928), ainsi que de la pensée réunissant les mathématiques et la philosophie, notamment celle de Bertrand Russell en tant qu'auteur de *Mysticism and logic* (*Le Mysticisme et la Logique,* 1910), Maeterlinck écrit son essai *La Grande Féerie* (1929), dans lequel il remarque que « presque sous nos yeux, c'est-à-dire depuis dix ans, on a déplacé les bornes du monde[51] ». La conquête théorique et pratique de l'espace n'est, selon Maeterlinck, qu'une étape dans la maîtrise de l'infini.

L'attitude de Maeterlinck envers la science le rapproche de Tchekhov, qui n'oppose pas la littérature à la science et même effectue quelques tentatives de les réunir, comme son projet de thèse *Les affaires médicales en Russie,* ou son reportage marquant *L'Île de Sakhaline*. Néanmoins, Tchekhov critique les tentatives littéraires, parmi lesquelles nous pouvons même ranger certains textes de Maeterlinck, d'un rapprochement trop abrupt à la science, allant jusqu'à expliquer le processus de la création littéraire du point de vue scientifique, comme le font notamment certains symbolistes russes. Ainsi, dans une lettre à Souvorine, dans laquelle il s'agit de l'article de Dimitri Merejkovski sur la prose, Tchekhov critique une telle approche :

> Quiconque est maître de la méthode scientifique sent en son âme qu'il y a quelque chose de commun dans un morceau de musique et dans un arbre, que l'un et l'autre sont produits par des lois simples, identiquement rigoureuses. D'où le problème : quelles sont donc ces lois ? D'où la tentation d'écrire une physiologie de la création (Boborykine), et, pour les plus jeunes et les timides, la tentation de se référer à la science et aux lois de la nature (Merejkovski). Une

[50] Maurice Maeterlinck, *Poésies complètes : Serres chaudes, Quinze Chansons, Neuf Chansons de la trentaine, Treize Chansons de l'âge mur*, éd. Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965, p. 159.

[51] Maurice Maeterlinck, *La Grande Féérie*, Paris, Eugène Fasquelle, 1929, p. 28.

physiologie de la création existe vraisemblablement dans la nature, mais il faut d'emblée couper court à toute divagation sur elle.[52]

Pour Tchekhov, la seule voie possible qui réunirait la création et la science serait « la philosophie de la création[53] » (« философия творчества »), qui, se fondant sur une analyse des œuvres, établirait des lois propres à l'art. L'idée tchekhovienne se trouve en corrélation avec *La Philosophie de la composition* (*The Philosophy of Composition*, 1846) d'Edgar Allan Poe, ainsi qu'avec les réflexions de Maeterlinck sur l'art et ses principes.

2.2.2. L'*inconscient* des symbolistes[54]

La définition du symbolisme, formulée par Charles Chassé comme « un romantisme qui s'occupa de la représentation du monde intérieur[55] », souligne une tendance à l'exploration de l'altérité du soi, propre à l'art de l'époque, que ce soit la peinture, la littérature, la musique ou le théâtre. Un regard aliéné ne devient possible qu'à condition d'un clivage du soi, une fêlure qui se présente comme un symptôme de la crise du sujet, qui est, selon Bertrand Marchal, « le corollaire obligé de la crise générale des valeurs et des représentations que l'effervescence symboliste enregistre pour une part, et pour une autre part recouvre[56] ». Pour désigner un *au-delà*, la notion d'inconscient entre dans la rhétorique symboliste, étant également un terme de la philosophie, de la psychologie et enfin de la psychanalyse naissante. S'appuyant sur la thèse des *perceptions infra-conscientes* de Leibniz, la pensée du XIXe siècle développe l'idée d'une altérité du sujet, ce qui stimule une croissance des courants mystiques, inspirés d'un côté par la découverte des religions orientales comme le bouddhisme, et de l'autre par les courants pessimistes de la pensée européenne.

Un des premiers théoriciens de l'inconscient fut le philosophe allemand Eduard von Hartmann (1842 – 1906). Dans un dialogue avec la pensée de Schopenhauer, Hartmann aspire à réconcilier la philosophie et la science sur le terrain de l'inconscient. Hartmann

---

[52] Lettre à A.S. Souvorine du 3 novembre 1888 in Anton Tchékhov, *Correspondance*, trad. Renée Gauchet, Lida Vernant, éd. Lida Vernant, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1966, p. 210-211.

[« Кто владеет научным методом, тот чует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что та и другое создаются по одинаково правильным, простым законам. Отсюда вопрос: какие же это законы? Отсюда искушение — написать физиологию творчества (Боборыкин), а у более молодых и робких — ссылаться на науку и на законы природы (Мережковский). Физиология творчества, вероятно, существует в природе, но мечты о ней следует оборвать в самом начале. », A. P. Čehov, Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 3. Pis'ma, Oktjabr' 1888 - dekabr' 1889, Moskva, Nauka, 1976, p. 53-54.]

[53] Anton Tchékhov, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 210-211.

[54] Cette sous-partie reprend les fragments de notre étude de 2022, cf. Nadezhda Washington, « Strange and Stranger Woman in the First Plays by Maurice Maeterlinck », *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, vol. 46, № 1 (2022), p. 13-23.

[55] Charles Chassé, *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle : Gustave Moreau - Redon - Carrière. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Maurice Denis*, Paris, Floury, 1947, p. 21.

[56] Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, A. Colin, 2011, p. 102.

définit l'inconscient comme un instinct naturel, propre aux hommes aussi bien qu'aux animaux et aux plantes, qui peut être collectif et remplit certaines fonctions, dont la primordiale est la conservation de l'organisme. L'inconscient contribue ainsi au développement humain, à l'apprentissage du nécessaire et à l'organisation sociale. L'inconscient fait manifester et en même temps organise l'instinct sexuel et l'amour maternel, en conduisant « le genre humain par un progrès ininterrompu vers la plus haute perfection possible[57] », inaccessible par les moyens de la conscience. En outre, l'inconscient est une source d'inspiration, qui « contribue au bonheur des hommes par le sentiment du beau et le goût de la production artistique[58] », continue le philosophe allemand. Cette idée de Hartmann est partagée par les écrivains symbolistes, qui soutiennent la perspective de l'inconscient se manifestant dans la beauté, étant son origine et sa source.

Ainsi, la notion d'inconscient entre activement dans le vocabulaire culturel vers la fin du XIXe siècle, par le biais de la philosophie, de l'art et de la littérature. Néanmoins, il faut souligner qu'il ne s'agit pas du même phénomène décrit par les différentes disciplines. Ou bien, comme le remarque Rancière dans *L'Inconscient esthétique*, il n'est pas question d'établir une « généalogie de l'inconscient freudien qui en reprendrait les traits[59] ». Malgré l'intérêt des artistes à ce qu'ils appellent *l'inconscient*, et le fait que le thème de la folie s'élabore activement dans l'art de l'époque, ses développements ne croisent pas le champ clinique. Pareillement, lorsque Freud s'adresse aux exemples littéraires ou artistiques pour élaborer ou renforcer certaines de ses idées, il ne se met pas en position d'un critique d'art. Néanmoins, le contexte culturel de la naissance de la psychanalyse met en évidence à quel point l'élaboration freudienne répond à un certain changement de discours qui s'effectue à son époque, et que son approche offre de nouveaux moyens pour une lecture interdisciplinaire des textes littéraires.

2.2.3. Le rêve d'Éfime Pérékladine

Conformément au *Dictionnaire fréquentiel grammatico-sémantique de la langue des œuvres de Tchekhov*[60], l'écrivain russe utilise l'adjectif « бессознательный » (*inconscient*) six fois dans la prose et l'adverbe « бессознательно » (*inconsciemment*) neuf fois, dont huit dans la prose et un dans la pièce *Oncle Vania*. Ce terme est employé par Tchekhov

[57] Édouard de Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, vol. 1, trad. D. Nolen, Paris, Librairie Germer Baillière, 1877, p. 452.

[« die Menschengattung in der Geschichte unverrückt dem Ziele ihrer möglichsten Vollkommenheit zu », Eduard von Hartmann, *Ausgewählte Werke; 7-9. Philosophie des Unbewussten. Phänomenologie des Unbewussten*, Leipzig, Hermann Haacke, 1890, p. 355.]

[58] Édouard de Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 453.

[« [Es] beglückt die Menschen durch das Gefühl für's Schöne und die künstlerische Production [*sic*] », Eduard von Hartmann, *AW, 7-9*, p. 356.]

[59] Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, *op. cit.,* p. 43.

[60] O. V. Kukuškina, E. V. Surovceva et L. V. Laponina, *Častotnyj grammatiko-semantičeskij slovar' jazyka hudožestvennyh proizvedenij A. P. Čehova s èlektronnym priloženiem*, éd. A. A. Polikarpov, Moskva, MAKS Press, 2012.

avec une ironie légère, comme un mot à la mode. Ainsi, dans le conte de Noël *Восклицательный знак* (*Le Point d'exclamation,* 1886), l'utilisation du terme *inconscient* marque un conflit entre les générations. C'est l'histoire d'un vieux secrétaire de collège, Éfime Fomitch Pérékladine, qui rédige les textes depuis quarante ans sans connaître les règles de grammaire, et d'un jeune étudiant qui le critique pour son manque d'éducation. C'est le mot *inconscient* dans leur dialogue qui devient le marqueur de la nouvelle génération dans le discours de l'étudiant :

Но привычка совсем не то, что образование. Мало того, что вы знаки препинания правильно ставите... мало-с! Нужно сознательно ставить! Вы ставите запятую и должны сознавать, для чего ее ставите... да-с! А это ваше бессознательное... рефлекторное правописание и гроша не стоит. Это машинное производство и больше ничего.[61]	Mais la routine n'est pas du tout la même chose que l'instruction. Il ne suffit pas de mettre la ponctuation correctement… non, monsieur ! Encore faut-il la mettre en connaissance de cause ! Si vous mettez une virgule, vous devez avoir conscience de la raison pour laquelle vous la mettez… oui, monsieur ! Et votre orthographe inconsciente… réflexe… ne vaut pas un sou. C'est de la production mécanique, rien de plus.[62]

Du point de vue de l'étudiant, l'orthographe « inconsciente » est une insulte, mais pour le secrétaire expérimenté cela devient une insulte à un autre niveau. Le soir, lorsque Pérékladine se rappelle la conversation, il répète les mots de l'étudiant avec amertume, apparemment sans comprendre leur sens : « Inconsciemment !... Léfrexivement ! La production mécanique[63] ». Ainsi, pour le secrétaire, l'usage des mots « à la mode » n'est pas moins mécanique que son écriture.

En même temps, Tchekhov joue sur la perception du lecteur des nouveaux thèmes de la littérature de l'époque et fait même un hommage à l'écriture des symbolistes, car les péripéties du secrétaire commencent au milieu de la nuit, dans un espace entre le rêve et la veille, où les signes de ponctuation surgissent des profondeurs de sa mémoire :

В закрытых глазах засыпавшего Перекладина сквозь толпу темных, улыбавшихся облаков метеором пролетела огненная запятая. За ней другая, третья, и скоро весь безграничный темный фон, расстилавшийся перед его воображением, покрылся густыми толпами летавших запятых...	Devant les yeux de Pérékladine qui sombrait dans le sommeil, une virgule de feu passa soudain comme un météore au travers d'une masse de nuages noirs qui lui souriaient. Une autre, une autre encore, et bientôt tout le fond noir, infini, qui s'étalait devant son imagination se couvrit d'une foule dense de virgules volantes.

[61] A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 4 [Rasskazy, jumoreski], 1885-1886*, Moskva, Nauka, 1976, p. 266-267. *Nous soulignons*.

[62] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1967, p. 1026-1027. Traduction par Édouard Parayre, révision de Lily Denis. *Nous soulignons*.

[63] « Бессознательно!... Лефректорно! Машинное производство », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 4, p. 267. *Notre traduction*.

«Хоть эти запятые взять... — думал Перекладин, чувствуя, как его члены сладко немеют от наступавшего сна. — Я их отлично понимаю... Для каждой могу место найти, ежели хочешь... и... и сознательно, а не зря... Экзаменуй, и увидишь... Запятые ставятся в разных местах, где надо, где и не надо. Чем путаннее бумага выходит, тем больше запятых нужно. Ставятся они перед „который“ и перед „что“. Ежели в бумаге перечислять чиновников, то каждого из них надо запятой отделять... Знаю!»[64]

« Ne prenons que ces virgules comme exemple…, songeait Pérékladine qui sentait une agréable torpeur gagner ses membres, je les comprends très bien… Je suis capable, si tu le veux, de trouver une place à chacune d'elles et… consciemment, pas au petit bonheur… Fais-moi passer un examen, tu verras… Les virgules, ça se met à bien des endroits, où il en faut, où il n'en faut pas. Plus une pièce est embrouillée, plus il faut de virgules. On les met devant « qui » et devant « quoi ». Si on dresse une liste de fonctionnaires, il faut les séparer les uns des autres par une virgule… Je le sais ! »[65]

Le contraste entre les états conscient et inconscient, qui se réfère à la littérature symboliste, est montré par Tchekhov avec une pointe d'humour, car le mystérieux état de rêve de Pérékladine ne fait paraître que quelques signes de ponctuation, qui réveillent à leur tour sa conscience, où il formule les règles de leur utilisation. Ce contraste est renforcé par le fait que dans les épisodes de rêve Tchekhov imite l'écriture symboliste et poétise sa prose, mais tout de suite, il met le mystique dans le contexte quotidien.

Dans ce texte, Tchekhov met une ligne de démarcation entre les deux états du sujet. Pendant cette longue nuit, le personnage du conte arrive à trouver une place pour tous les signes de ponctuation, sauf le point d'exclamation, qui résiste à sa mémoire et échappe ainsi à la symbolisation. Autrement dit, ce signe de ponctuation *manque* au secrétaire, qui a « écrit pendant quarante ans sans mettre un seul point d'exclamation[66] ». Le surgissement du symbole du manque tourne le rêve en un cauchemar, où le point d'exclamation montre le visage de l'Autre moqueur :

Из-за ряда огненных восклицательных знаков показалась ехидно смеющаяся рожа юноши-критика. Сами знаки улыбнулись и слились в один большой восклицательный знак.[67]

Derrière la haie des points d'exclamation apparut la face du jeune censeur, un rire hypocrite aux lèvres. Les points eux-mêmes se mirent à sourire et se fondirent en un seul point d'exclamation.[68]

Impossible de mettre dans une phrase, le point d'exclamation devient le signe du signifiant innommable et illustre la marque du signifiant du sujet, ou le *trait unaire*, comme l'appelle Lacan dans le séminaire *L'Identification*, en traduisant l'*Einziger Zug* de Freud. La seule place que le personnage trouve pour mettre finalement ce trait est *à côté*

[64] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 4, p. 267.

[65] Anton Tchékhov, *op. cit.*, p. 1027. *Traduction par Édouard Parayre, révision de Lily Denis.*

[66] *Ibid.,* p. 1029.

[« За сорок лет ни одного восклицательного! », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 4, p. 269.]

[67] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 4, p. 269.

[68] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 1029.

de son nom propre : « Secrétaire de collège Éfime Pérékladine !!![69] », écrit-il dans le cahier des visites du bureau, et cette affirmation du soi le sort définitivement de l'espace du rêve. La ligne des points d'exclamation effectue ici un passage des signes vers les signifiants. Identiques graphiquement, ils ne le sont pas dans la chaîne signifiante, dans laquelle vient de s'inscrire Éfime Pérékladine, dont le nom de famille vient du substantif « перекладина » (*perekladina*) qui signifie *la barre* : « en mettant ces trois signes, il s'enthousiasmait, s'indignait, se réjouissait, bouillonnait de rage[70] », c'est-à-dire que face au problème d'identification, sans trouver les mots pour se désigner, le personnage tchekhovien *s'exclame*.

Ainsi, en ironisant sur les poètes symbolistes et sur la mode de l'époque à l'exploration de l'inconscient, Anton Tchekhov interroge la crise du sujet à sa façon, mettant en évidence les problèmes du personnage et de l'identification, de la lettre et du signe – les questions qui trouveront leur développement dans son écriture dramatique. C'est la faculté onirique de l'écriture de Tchekhov qui sert également d'appui aux rapprochements entre son théâtre et celui des symbolistes, remarqués par certains chercheurs, par exemple Olga Morozova dans sa thèse *Anton Pavlovitch Tchekhov et l'œuvre des symbolistes*[71], qui en fait le vecteur principal de son étude comparatiste. Afin d'examiner les principes d'un tel rapprochement, nous analyserons les éléments de l'écriture onirique de la pièce *Oncle Vania* de Tchekhov et d'*Alladine et Palomides* de Maeterlinck.

2.2.4. *Alladine et Palomides*, le drame onirique

L'intérêt pour les profondeurs de la psyché inspire les écrivains de l'époque à interroger le domaine du rêve, un trait remarquable de l'écriture symboliste. Héritier du romantisme allemand, le symbolisme se plonge dans l'exploration de l'onirique. Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans, Adolphe Retté et d'autres hommes de lettres affirment la rhétorique du rêve comme nouveau principe de création. Les poètes russes, comme Valéri Brioussov et Alexandre Blok, s'y intéressent également. Un des exemples marquants de ce mouvement est le poème de Vladimir Soloviov *Зачем слова ?* (*Pourquoi les mots ?,* 1892), qui interroge l'effet mystique du silence :

И в этот миг незримого свиданья	À l'instant du mystique rendez-vous
Нездешний свет вновь озарит тебя,	Une lumière d'en-haut tombera sur toi
И тяжкий сон житейского сознанья	Et tu dépouilleras, toute angoisse et amour,
Ты отряхнешь, тоскуя и любя.[72]	

[69] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 4, p. 270. *Notre traduction*.

[*Original* : « Коллежский секретарь Ефим Перекладин!!! »]

[70] *Ibidem*. *Notre traduction.*

[*Original* : « ставя эти три знака, он восторгался, негодовал, радовался, кипел гневом »]

[71] O. V. Morozova, *A. P. Čehov i hudožestvennoe tvorčestvo simvolistov*, Kazan', Kazanskij (Privolžskij) federal'nyj universitet, 2015.

[72] V. S. Solov'ëv, *Stihotvorenija i šutočnye p'esy*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1974, p. 92.

Le songe lourd du quotidien et du conscient.[73]

L'écriture onirique dialogue à la fois avec le solipsisme, qui fait du *moi* une instance centrale et considère le monde extérieur comme un reflet de l'esprit ou un travail de la pensée, et avec l'idée naissante de l'inconscient qui au contraire décentralise le sujet, en le dissociant du « je ». La poésie de Mallarmé, de Maeterlinck permet de lire, selon l'expression de Bertrand Marchal, « les mécanismes inconscients du langage, qui ne sont rien d'autre, puisque l'homme est un être de langage, que les mécanismes de l'imaginaire humain[74] ». Ainsi, l'écriture onirique dévoile le caractère décentré de l'être parlant, et pose la question de la pluralité des instances parlantes au sein du même sujet.

Maeterlinck a consacré de nombreuses pages à la réflexion sur la nature du rêve, sous les noms d'*onirologie*, de *psychologie des songes*, de *culture des songes* et de *métapsychie*. Comme le montre l'étude de Samuel Thévoz[75], Maeterlinck étudiait les ouvrages médicaux sur le rêve, notamment *Le Sommeil et les Rêves* (1861) d'Alfred Maury, les travaux de Charles Féré et Pierre Janet de l'école de Jean Martin Charcot. L'écrivain belge connaissait également les développements de l'école de Nancy, notamment dans le domaine de l'hypnose, à travers les ouvrages du professeur de philosophie de l'Université de Gand, Joseph Delbœuf.

Dans le théâtre de Maeterlinck, le sommeil est une action théâtrale aussi digne de représentation qu'une bataille ou une déclaration d'amour, apportant un aspect quotidien sur la scène. Ainsi, la pièce *Alladine et Palomides* s'ouvre par une scène dans la partie sauvage d'un des jardins du palais, où le spectateur découvre le roi Ablamore se penchant sur sa bien-aimée Alladine, qui est en train de dormir. Le premier monologue d'Ablamore introduit le contraste entre le rêve d'Ablamore sur l'amour d'Alladine, et le sommeil de celle dont les rêves sont inaccessibles :

> ABLAMORE. – Je crois que le sommeil règne jour et nuit sous ces arbres. Chaque fois qu'elle y vient avec moi, vers le soir, elle est à peine assise qu'elle s'endort. Il faut, hélas ! que je m'en réjouisse… Durant le jour, quand je lui parle, et que son regard rencontre, par hasard, mon regard, il est dur comme celui d'un esclave à qui l'on vient d'ordonner une chose impossible…[76]

Le début du monologue d'Ablamore ouvre l'espace du rêve et sa dimension quotidienne, soulignée par l'expression « chaque fois ». Le sommeil organise le dialogue de façon paradoxale : d'un côté, l'amour d'Ablamore, insupportable pour Alladine, l'endort. En même temps, c'est l'échappement d'Alladine dans son rêve à elle qui lui permet d'être avec Ablamore, comme le roi l'admet lui-même dans son monologue :

---

[73] Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, [et al.], *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. L'Age d'argent*, Paris, Fayard, 1987, p. 93.

[74] Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 109.

[75] Samuel Thévoz, « Dans "les infirmeries de l'âme" : les *Sept Princesses* de Maeterlinck et la culture neurologique », Romantisme, 163, 2014, p. 101-110.

[76] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes* : *Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles,* éd. Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015, (« Espace Nord »), p. 17.

ABLAMORE. – […] Je l'ai vu bien des fois lorsqu'elle arrêtait ses beaux yeux sur des enfants, sur la forêt, la mer ou sur ce qui l'entoure. Elle me sourit comme on sourit à l'ennemi ; et je n'ose me pencher sur elle qu'aux moments où ses yeux ne peuvent plus me voir… J'ai quelques instants tous les soirs ; et le reste du jour, je vis à ses côtés les yeux baissés… Il est triste d'aimer trop tard…[77]

Dès le début de la pièce, on voit que la nature personnelle du rêve rend impossible un dialogue classique à cause de l'impossibilité pour les personnages de rêver ensemble : le monologue domine le temps scénique de la pièce. Ainsi, les premières répliques d'Alladine répondent aux questions d'Ablamore d'une manière sélective. Si la question « qu'y a-t-il » dans l'extrait suivant porte à la fois sur le mauvais rêve d'Alladine et sur sa posture, elle ne répond qu'à la deuxième question, laissant son rêve inaccessible pour Ablamore :

ABLAMORE. – […] Ah ! Voici qu'elle s'éveille en sursaut… D'où viens-tu, Alladine ?

ALLADINE. – J'ai fait un mauvais rêve…

ABLAMORE. – Qu'y a-t-il ? Pourquoi regardes-tu de ce côté ?

ALLADINE. – Quelqu'un a passé sur la route.

ABLAMORE. – Je n'ai rien entendu…

ALLADINE. – Je vous dis que quelqu'un va venir… Le voilà ! (*Elle désigne un jeune cavalier qui s'avance entre les arbres en tenant son cheval par la bride*.) Ne me prenez pas la main, je n'ai pas peur… Il ne nous a pas vus…

ABLAMORE. – Qui ose venir ici ?... Si je ne savais pas… Je crois que c'est Palomides… C'est le fiancé d'Astolaine… Il a levé la tête… Est-ce vous, Palomides ?

(*Entre Palomides*)[78]

Cette scène évoque les motifs du conte *La Belle au bois dormant.* Fabrice Van de Kerckhove, dans sa lecture des *Trois petits drames pour marionnettes*, remarque que Maeterlinck possédait un exemplaire de *The Sleeping Beauty* de Walter Crane, et affirme que « lorsqu'il y fait écho dans son œuvre, c'est toujours pour en inverser les données[79] ». Néanmoins, on peut également supposer que Maeterlinck se penche vers la version de Charles Perrault, selon laquelle ce n'est pas le baiser, mais l'arrivée du prince charmant qui fait réveiller la princesse, car ce n'est pas le baiser d'Ablamore mais l'arrivée de Palomides qui l'éveille :

ABLAMORE. – […] Alladine, Alladine !... Oh ! elle est belle ainsi, les cheveux sur les fleurs et sur l'agneau familier ; et la bouche entr'ouverte et plus fraîche que l'aurore… Je vais l'embrasser sans qu'elle s'en aperçoive, en retenant ma pauvre barbe blanche… (*Il l'embrasse*.) – Elle a souri… […] Ah ! Voici qu'elle s'éveille en sursaut…[80]

---

[77] *Ibidem.*

[78] *Ibid*., p. 18-19.

[79] *Ibid*., p. 140.

[80] *Ibid*., p. 18.

Par cette référence, l'arrivée de Palomides apporte le réveil dans tout le royaume. Le monde qu'il promettra à Alladine dans la scène II de l'acte III est l'inverse du royaume dormant d'Ablamore : « un ciel sous lequel on n'a plus peur de rien, des forêts qui s'éveillent toujours, des fleurs qui ne se ferment pas…[81] ». Le rêve d'Alladine qu'elle fait avant l'arrivée de Palomides est cependant « mauvais » et préfigure l'issue tragique pour ces personnages. Son amour pour Palomides, le futur gendre d'Ablamore, est impossible et interdit, mais il est la force la plus active de ce drame, plus importante que les ordres et la volonté du roi. Quant à sa rivale, la princesse Astolaine, elle se réveille aussi, et l'admet à Palomides dans la scène IV de l'acte II : « J'attendais le réveil… Il est venu et je puis respirer avec moins d'inquiétude, puisque je ne suis plus heureuse…[82] ». Ainsi, Maeterlinck reprend les motifs du conte de Perrault dans une séquence onirique des associations, à la fois fidèle à la source et libre quant à l'enchaînement de ces éléments.

Dans l'acte III, au moment où il devient clair que l'isolation d'Alladine ne peut pas retenir son amour clandestin, Ablamore retourne le geste d'Alladine et s'endort, ce qui suit de la didascalie : « *Il va s'asseoir, accablé, sur un banc, à côté de la porte de l'appartement d'Alladine, chantonne quelque temps encore, et ne tarde pas à s'endormir, les bras pendants, et la tête renversée*[83] », son geste devenant une tentative de dialogue, dont le spectateur n'entendra que le silence. Sa fille Astolaine et les sœurs de Palomides confirment que son sommeil n'est pas celui de repos :

> ASTOLAINE. – Venez, venez ; ne faites pas de bruit. Il s'est endormi sur le banc. – Oh ! mon pauvre vieux père ! Comme ses cheveux ont blanchi ces jours-ci ! Il est si faible, il est si malheureux que le sommeil lui-même ne peut plus l'apaiser. Voilà trois jours entiers que je n'avais plus osé regarder son visage…
>
> UNE DES SŒURS DE PALOMIDES. – Il dort profondément…
>
> ASTOLAINE. – Il dort profondément, mais on voit que son âme n'a jamais de repos… Le soleil vient tourmenter ses paupières… Je vais ramener son manteau sur son visage…
>
> UNE AUTRE SŒUR. – Non, non, n'y touchez pas… il pourrait s'éveiller en sursaut…[84]

La répétition de la phrase « il dort profondément » fait partie de la rhétorique du rêve, et effectue un glissement métonymique permettant de garder la forme du dialogue. Ablamore est un personnage qui existe entre le rêve et la veille, et admet lui-même que son état immobilise tout ce qui l'entoure : « Je crois que j'ai paralysé ma destinée ; et longtemps, j'ai tiré vanité de ce don. On vivait à l'abri sous mon règne… Mais maintenant, j'ai reconnu que le malheur lui-même vaut mieux que le sommeil et qu'il doit y avoir une vie plus active et plus haute que l'attente[85] », dit-il dans son premier monologue.

Ainsi, le drame de Maeterlinck se passe dans l'espace du rêve. Dans la scène III de l'acte II, quand Ablamore accuse Alladine d'avoir embrassé Palomides, les faits sont secondaires

---

[81] *Ibid*., p. 33.

[82] *Ibid*., p. 30.

[83] *Ibid.,* p. 35.

[84] *Ibid*., p. 35-36.

[85] *Ibid*., p. 18.

aux rêves. Alladine nie le baiser, et le spectateur ne sait pas si c'est vrai, car cette scène n'est qu'un souvenir d'Ablamore :

> ABLAMORE. – […] Réponds-moi sans rien craindre, tu sais d'avance que je pardonne tout.
>
> ALLADINE. – Je ne l'ai pas embrassé.
>
> ABLAMORE. – Quoi ? Tu n'as pas embrassé Palomides et Palomides ne t'a pas embrassée ?
>
> ALLADINE. – Non.
>
> ABLAMORE. – Ah !... Écoute : j'étais venu pour te pardonner tout… Je croyais que tu avais agi comme nous agissons presque tous, sans que rien de notre âme intervienne…[86]

Le rêve d'Ablamore, plus fort que la vérité d'Alladine, domine la scène qui se déroule comme un épisode violent, ressemblant la scène de jalousie entre Golaud et Mélisande (*Pelléas et Mélisande*). Même sa violence trouve une expression dans le sommeil, car lorsqu'Ablamore capture Alladine et Palomides avant de les jeter dans les grottes, il les fait endormir, ce qui fait en sorte que tous les deux ne se souviennent pas comment ils s'y sont retrouvés :

> ALLADINE. – Je ne sais pas comment cela s'est fait. Je dormais dans la chambre où tu m'avais trouvée, et quand je me suis éveillée, j'avais les yeux bandés et mes deux mains étaient liées à ma ceinture…
>
> PALOMIDES. – Moi aussi, je dormais. Je n'ai rien entendu et j'avais un bandeau sur les yeux avant d'avoir pu les ouvrir. Je me suis débattu dans les ténèbres ; mais ils étaient plus forts que moi… Je dois avoir passé sous des voûtes profondes, car j'ai senti le froid tomber sur mes épaules ; et j'ai descendu si longtemps que je n'ai pu compter les marches…[87]

Dans cette scène de l'acte IV, Alladine et Palomides se retrouvent, après s'être endormis, dans l'au-delà de « rêver, peut-être » shakespearien. Enterrés vivants dans les souterrains du château, ils se souviennent du moment de leur enfermement comme d'un sommeil hypnotique, induit. À la fin de l'acte précédent, la dernière scène « consciente » du couple évoque une mode croissante à l'hypnose à la deuxième moitié du XIXe siècle, notamment la méthode de James Braid (1795 – 1860) de fixation du regard sur un objet brillant. C'est en dirigeant leurs regards que la parole d'Ablamore plonge les amants dans un sommeil transitoire :

> ABLAMORE. – […] Voyez-vous, mes enfants, il fait noir dans la chambre. Il y fait aussi noir que si l'on se trouvait à mille pieds sous terre. Mais j'ouvre un des volets, et voyez ! Toute la lumière du ciel et du soleil !... Il n'y faut pas un grand effort; et la lumière est pleine de bonne volonté… […] Le ciel est un anneau de cristal aujourd'hui… Alladine, Palomides, venez voir… Approchez-vous tous deux du paradis… Il faut vous embrasser dans la clarté nouvelle… Je ne vous en veux pas. Vous avez fait ce qui est ordonné ; et moi aussi… Penchez-vous un instant à la fenêtre ouverte ; et regardez encore les douces choses vertes…

[86] *Ibid.,* p. 33-34.

[87] *Ibid.,* p. 43.

(*Un silence. Il referme le volet sans rien dire*).[88]

La chanson d'Ablamore « Allez où vos yeux vous mènent » fonctionne dans la pièce comme une berceuse. Son refrain provient de l'expression russe « идти куда глаза глядят », littéralement « *aller où [s]es yeux regardent* », typique pour les contes folkloriques. Comme l'établit Fabrice Van de Kerckhove, il s'agit d'un emprunt à un des textes du recueil *Russian Fairy Tales (Contes de fées russes),* collectés par Robert Nisbet Bain, intitulé *L'Histoire du Tsarévitch Ivan et de la harpe pincée sans harpiste*[89], dont Maeterlinck possédait un exemplaire. L'expression russe, dans laquelle le facteur géographique d'abondance en *espace* d'un paysage typique influence le genre du conte, évoque l'espace infini sans direction précise, car c'est le lieu du départ qui compte uniquement.

La même référence est utilisée dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, quand le docteur Tchéboutykine prodigue un conseil à André à l'acte IV, lorsque celui-ci avoue qu'il est las de son mariage. La réplique de Tchéboutykine peut paraître absurde et déplacée, une sorte de conseil d'ivrogne, mais elle ne prend sens que dans le contexte du même proverbe, dont elle est une paraphrase :

А н д р е й . […] Говорю вам как другу, единственному человеку, которому могу открыть свою душу. Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за что, отчего я так люблю ее, или, по крайней мере, любил...	ANDRÉ. […] Je vous le dis comme à un ami, le seul homme à qui je puisse m'ouvrir. J'aime Natacha, c'est vrai, mais parfois elle me semble extraordinairement vulgaire, et alors je suis décontenancé, je ne comprends plus pourquoi, comment cela se fait que je l'aime tant, ou, du moins, que je l'aie tant aimée…[91]
Ч е б у т ы к и н *(встает)*. Я, брат, завтра уезжаю, может, никогда не увидимся, так вот тебе мой совет. Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше.[90]	TCHÉBOUTYKINE (*se lève*). – Moi, mon frère, je pars demain, peut-être nous ne nous reverrons plus jamais, donc voici le conseil que je te donne. Tu sais, mets ton chapeau, prends un bâton dans la main et va-t-en… va-t-en et marche, marche, sans te retourner. Et plus loin tu iras, mieux ça vaudra.[92]

Dans la littérature russe on peut trouver également des paraphrases poétiques de cette expression, par exemple dans le premier quatrain du poème de Serge Essénine *Гой ты, Русь, моя родная* (1914) :

Гой ты, Русь, моя родная, Хаты — в ризах образа…	Ohé toi, Russie, ma chère, Maisonnettes – visages pieux…

[88] *Ibid*., p. 38.

[89] *Ibid*., p. 160.

[90] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13*,* p. 178-179.

[91] Anton Thékhov, *Œuvres I*, p. 482. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[92] Notre traduction de la réplique de Tchéboutykine.

Не видать конца и края —	On ne voit aucune frontière,
Только синь сосет глаза.[93]	Sauf le bleu qui suce les yeux.[94]

Dans ce poème, tout comme dans la réplique de Tchéboutykine et dans l'expression de référence, on peut entendre l'angoisse d'un espace ouvert. Dans ce contexte, l'absence de l'objet n'est pas le marqueur de l'angoisse, car ce n'est pas le manque de direction, mais l'infini devant soi, par lequel surgit le réel, qui en devient l'objet. Cette expression fait écho à l'aveuglement d'Œdipe dans l'interprétation de Lacan dans le séminaire X, où le psychanalyste français explique que ce n'est pas la possibilité de se mutiler qui constitue l'angoisse œdipienne, mais « l'impossible vue » de ses propres yeux[95], ou la séparation avec un objet détachable.[96] Paradoxalement, ce n'est qu'après son aveuglement qu'Œdipe *va où ses yeux le mènent*, devenu un animal à trois pattes de sa réponse à l'énigme de la Sphinge, se précipitant vers la mort.

Dans son interprétation de ce proverbe russe, Maeterlinck met l'accent sur l'angoisse du sujet face à la mort, ce qu'il développera dans la chanson *Bons conseils*, parue dans le recueil *L'Autre Monde ou le Cadran stellaire* (1942) :

> Allez où vos yeux vous mènent,
> Vers le mal ou vers le bien,
> Vers le plaisir ou la peine,
> Vers le malheur quotidien,
> Vers le bonheur qui n'est rien,
> Allez où vos yeux vous mènent,
> Dieu les fermera demain.[97]

On dirait que cette chanson résume poétiquement toute l'œuvre dramatique de Maeterlinck, l'angoisse du quotidien et la détermination par la mort silencieuse, qui lui sont propres. Quant à la berceuse d'Ablamore, elle crée l'effet d'un état transitoire pour Alladine et Palomides, ainsi que pour lui-même, qui devient un personnage à double face : Hypnos qui règne par le sommeil et son frère jumeau Thanatos qui attend de l'autre côté.

La disparition mystérieuse d'Ablamore, décrite par sa fille dans l'acte V, fait penser qu'il n'était peut-être qu'un rêve lui-même :

> ASTOLAINE. – […] Il a fui vers les prés, en chantant, tout en larmes, le soir où il a fait descendre dans les grottes la petite Alladine et le malheureux Palomides. On ne l'a plus revu. J'ai fait chercher partout dans la campagne et jusque sur la mer. On ne l'a pas trouvé.[98]

---

[93] Sergej Esenin, *Polnoe sobranie sočinenij v semi tomah. Tom pervyj : Stihotvorenija*, éd. A. A. Kozlovskij, Moskva, Nauka - Golos, 1995, p. 50.

[94] Notre traduction.

[95] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre X : L'Angoisse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 191.

[96] *Ibid.,* p. 195.

[97] Maurice Maeterlinck, *Poésies complètes : Serres chaudes, Quinze Chansons, Neuf Chansons de la trentaine, Treize Chansons de l'âge mur*, *op. cit.*, p. 255.

[98] *Id*., *Trois petits drames pour marionnettes* : *Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles, op. cit.,* p. 49.

Le rêve comme l'au-delà du sommeil dans le drame de Maeterlinck devient le seul espace qui rend possible la jouissance, qui est dans ce contexte la possibilité de rêver ensemble. Jetés dans les grottes, Alladine et Palomides, s'ouvrent vers la mort et partagent le même rêve, éblouis par une lumière surnaturelle. La scène I de l'acte IV se déroule à la fois comme un rêve des personnages endormis, et comme un songe d'un amour idéal, inaccessible dans l'état de veille. Le rêve laisse le désir organiser la scène et atteint sa culmination dans la déclaration poétique de Palomides :

> PALOMIDES. – […] Regarde autour de nous tout ce qui s'illumine… La lumière n'ose plus hésiter et nous nous embrassons dans les vestibules du ciel… Vois-tu les pierreries des voûtes ivres de vie qui semblent nous sourire ; et les milliers et les milliers d'ardentes roses bleues qui montent le long des piliers…[99]

Le rêve à deux réunit la jouissance et l'agonie. La tragédie dans ce contexte est la séparation finale des amants mourants, malgré le rêve commun, dont le réveil final est la mort :

> LA VOIX DE PALOMIDES. – Tu songes à quelque chose que tu ne me dis pas…
>
> LA VOIX D'ALLADINE. – Ce n'étaient pas des pierreries…
>
> LA VOIX DE PALOMIDES. – Et les fleurs n'étaient pas réelles…[100]

Dans ce drame onirique, Alladine et Palomides ont quitté le rêve d'Ablamore pour créer le leur. Ainsi, l'exploit du personnage de ce drame consiste à trouver la sortie du labyrinthe du rêve de l'autre, pour faire parler son propre désir. À la différence des drames qui mettent en scène le conflit entre le devoir et le désir, le théâtre de Maeterlinck crée le conflit entre le désir et la jouissance, dont la nature inaccessible, refoulée, devient atteignable par *la voie royale* du rêve.

C'est ainsi que l'écrivain belge voit la réforme du théâtre – une révélation de cet art tel qu'il est « dans l'instinct de la foule, à savoir : *le temple du rêve*[101] », écrit-il dans son essai « Un théâtre d'Androïdes ». Selon Maeterlinck, l'écriture est l'élément central du théâtre, opposée à la fois à la représentation et à la parole. Si « la plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques[102] », écrit-il, c'est parce que la représentation détruit l'espace du rêve, co-créé avec le spectateur.

Avec l'idée de Rancière, qui, dans son ouvrage *L'inconscient esthétique,* affirme que l'écriture « ne veut pas seulement dire une forme de manifestation de la parole[103] », mais qu'elle est « le *logos* muet[104] », s'ouvre encore un biais de rapprochement entre le théâtre de Maeterlinck et de Tchekhov, car pour les deux dramaturges l'écriture est une parole

---

[99] *Ibid.,* p. 45.

[100] *Ibid*., p. 53.

[101] Maurice Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre (Un théâtre d'Androïdes) » in *Introduction a une psychologie des songes et autres écrits 1886 - 1896*, *op. cit.*, p. 83.

[102] *Ibidem*.

[103] Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique, op. cit.*, p. 34.

[104] *Ibidem*.

« qui parle et se tait à la fois, qui sait et ne sait pas ce qu'elle dit[105] », pour emprunter la formule de Rancière.

2.2.5. La nuit de Voïnitski

Pour les personnages de la pièce *Oncle Van*ia de Tchekhov, le rêve et la veille se trouvent amalgamés dans un état onirique, irréel, qui rend possible des conversations autrement censurées. Par exemple, la scène entre Elena Andréevna et Voïnitski dans l'acte II se passe la nuit, où la parole acquiert une certaine liberté :

В о й н и ц к и й *(припадая к ее руке)*. Дорогая моя... чудная!

Е л е н а А н д р е е в н а *(с досадой)*. Оставьте меня. Это, наконец, противно. *(Уходит.)*

В о й н и ц к и й *(один)*. Ушла...

Пауза.

Десять лет тому назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения? Ведь это было так возможно! И была бы она теперь моею женой... Да... Теперь оба мы проснулись бы от грозы; она испугалась бы грома, а я держал бы ее в своих объятиях и шептал: «Не бойся, я здесь». О, чудные мысли, как хорошо, я даже смеюсь... но, боже мой, мысли путаются в голове... Зачем я стар? Зачем она меня не понимает? Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о погибели мира — все это мне глубоко ненавистно.

Пауза.

О, как я обманут! Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика, я работал на него, как вол! Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами не доедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему.

VOÏNITSKI, *se penchant sur sa main.* – Ma chérie… merveilleuse !

ELENA ANDRÉEVNA, *contrariée*. – Laissez-moi. C'est, en fin de compte, dégoûtant. (*Elle sort*.)

VOÏNITSKI, *seul*. – Partie…

Un temps.

Il y a dix ans, je la rencontrais chez ma défunte sœur. À l'époque elle avait dix-sept, et moi trente-sept ans. Pourquoi ne suis-je pas tombé amoureux d'elle à l'époque et ne l'ai pas demandée en mariage ? Puisque c'était tellement possible ! Et elle serait maintenant ma femme… Oui… Maintenant tous les deux on aurait été réveillés par l'orage ; elle serait effrayée par le tonnerre, et moi je la serrerais dans mes bras en murmurant : « N'aie pas peur, je suis là ». Oh, les pensées merveilleuses, ça fait si bien, j'en ris même… mais, mon Dieu, les pensées s'embrouillent dans ma tête… Pourquoi suis-je vieux ? Pourquoi ne me comprend-elle pas ? Sa rhétorique, sa morale indolente, ses pensées insensées et indolentes sur la fin du monde – tout cela m'est profondément odieux. (*Un temps*.)

Oh, comme je suis trompé ! J'adorais ce professeur, ce goutteux pitoyable, je travaillais pour lui comme un bœuf ! Moi et Sonia, nous pressurions les dernières gouttes de ce domaine ; nous étions comme des koulaks à vendre de l'huile, des pois, du fromage blanc, nous ne mangions pas à notre faim pour amasser des milliers à partir des petits sous. J'étais fier de lui et de sa science, je vivais, je

[105] *Ibid.*, p. 35.

Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им! Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь! И я обманут... вижу — глупо обманут...[106]	respirais de lui ! Tout ce qu'il écrivait et proférait me paraissait génial… Dieu, et maintenant ? Le voici retraité, et l'on voit maintenant le résultat de sa vie : après lui il ne restera pas une seule page, il est totalement inconnu, il [n']est rien ! Une bulle de savon ! et moi, je suis trompé… [je le] vois, bêtement trompé…[107]

Le monologue de Voïnitski est organisé comme une séquence de rêves qu'on peut diviser en cinq parties. La première, c'est son adresse à la belle Elena, qu'il vénère comme une idole. Le verbe « припасть », employé dans la première didascalie, ajoute une touche religieuse à son geste. En tant qu'indication scénique, il signifie « se pencher sur [sa main] ». Markowicz et Morvan le traduisent par « tombant à genoux pour lui baiser la main[108] », et même si cette traduction peut paraître un peu exagérée au niveau du geste théâtral, elle transmet bien le sentiment de la cérémonie orthodoxe de vénération des saints, qui est un des contextes de l'emploi de ce verbe. Le songe rend possible pour Voïnitski d'appeler Elena « *ma* chérie », en réalisant son rêve qu'il avait depuis une dizaine d'années.

Le deuxième rêve décrit la première apparition de la jeune Elena dans la vie de Voïnitski. Dans ce souvenir, elle apparaît comme l'objet de son désir, ce qui fait de sa jeunesse un écran du jeu de l'imaginaire. Ce leurre lacanien est décrit par le psychanalyste et le philosophe Jean-François de Sauverzac dans son lien avec la parole : « le phallus imaginaire, la cause de son désir, le réel dont il n'a pas d'image, dont il ne peut rien dire, mais qui le fait parler[109] ». Il est remarquable que ce n'est pas du tout la beauté de la merveilleuse Elena qui attire, tente, voire dupe Voïnitski, qui se fait piéger volontairement, mais son âge. Autrement dit, Elena possède la jeunesse en tant qu'objet imaginaire qui manque à Voïnitski. De ce point de vue, ce rêve révèle que l'objet du désir d'Ivan Voïnitski est sa propre jeunesse qui lui échappe.

Le troisième rêve commence à partir d'un « Oui » rêveur entouré des pauses. Une merveilleuse scène lyrique se crée entièrement dans l'imaginaire du spectateur d'après un bref dialogue imaginé par Voïnitski, dans lequel c'est lui seul qui parle en s'affirmant : « je suis là ». Le signifiant *pensées* glisse et se répète pour faire un enchaînement avec le quatrième rêve, dans lequel l'objet du désir se retrouve aliéné : Elena s'avère désagréablement superficielle, et Voïnitski se voit vieux.

La cinquième partie commence après une pause et fait surgir la déception de Voïnitski. Commençant comme un rêve, ce monologue révèle la vérité qui cache une autre :

---

[106] A. P. Čehov, *Sočinenija, T. 13,* p. 80.

[107] Notre traduction.

[108] Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1994, p. 40.

[109] Jean-François de Sauverzac, *Le désir sans foi ni loi : Lecture de Lacan*, Paris, Aubier, 2000, p. 14.

premièrement, celle sur le professeur Sérébriakov, qui, dans les yeux de Voïnitski, s'est avéré un « rien ». Mais le leurre de sa renommée scientifique voile celui de la jeunesse d'Elena, ce qui révèle le déplacement du motif du sacrifice de Voïnitski. Ainsi, ce n'est pas pour la prospérité du professeur Sérébriakov qu'il travaille pendant tant d'années, mais pour le bien-être de sa femme Elena, dont il est amoureux. C'est au moment où surgit cette vérité qu'il parle non comme Ivan amoureux, mais comme oncle Vania, qui travaille côte à côte avec sa nièce, et fait face au quotidien impitoyable dans sa dimension temporelle qui le fait vieillir.

Ainsi, le drame de Voïnitski se déroule comme celui du désir dans un rêve. Comme Palomides maeterlinckien, le personnage de Tchekhov se révolte contre le rêve de l'autre et s'éveille, mais comme Ablamore vieillissant, il est obligé de céder à l'appel du temps qui dirige tout désir vers la mort.

Une particulière attention de Tchekhov aux détails, qui constitue la finesse de ses mi-dits, est un trait onirique de son écriture, pour laquelle chaque détail compte, ou, comme le dit Maeterlinck dans « Onirologie », même le paysage dans un rêve n'est jamais un simple décor : « il n'existe que pour autant qu'il fasse partie intégrante de l'action, et au fur et à mesure de cette action[110] ». Ainsi, c'est l'intérêt au rêve qui favorise la création de l'écriture décentrée et non-hiérarchisée, pour laquelle il n'y a plus d'éléments insignifiants dans ce théâtre onirique.

2.2.6. Théâtre et psychanalyse : « le contexte ibsénien »

Depuis Freud, la psychanalyse accorde une place particulière au théâtre, qui offre à ce discours une dimension scénique du regard. Comme le rappelle le psychanalyste français Paul-Laurent Assoun, le théâtre ouvre tout un registre de métaphores pour le vocabulaire de la psychanalyse, à partir de l'inconscient même, caractérisé comme *autre scène*[111].

Si le rôle important de la tragédie grecque est incontestable quant à l'élaboration de certains propos de Freud, celui du théâtre qui lui était contemporain, représenté notamment par Ibsen, n'est pas moins significatif. Freud utilise l'exemple du personnage de Rebekka West de *Rosmersholm* d'Ibsen afin d'illustrer le travail du fantasme dans son rapport à l'œuvre de fiction[112]. Dans son article « Personnages psychopathiques à la scène » (*Psychopathische Personen auf der Bühne*) de 1905-1906, qui ne fut publié en anglais qu'en 1942 et en allemand en 1962, Freud propose une explication du mécanisme de la *catharsis*, selon lequel le théâtre procède à « ouvrir le passage à des sources de plaisir ou de jouissance provenant de notre vie d'affect, tout comme on le fait dans le comique, le

[110] Maurice Maeterlinck, *Introduction a une psychologie des songes et autres écrits 1886 - 1896*, *op. cit.*, p. 30.

[111] Paul-Laurent Assoun, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance*, vol. 2 / 1, Toulouse, Érès, 2006, p. 27-37, p. 27.

[112] Sigmund Freud, « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique », *Œuvres complètes*, tome XV, trad. Janine Altounian, André Bourgignon, Pierre Cotet, Jean-Gilbert Delarbre et Daniel Hartmann, Paris, PUF, 1996.

trait d'esprit, etc., pour des sources provenant du notre travail d'intelligence[113] ». Le psychanalyste attire l'attention du lecteur au motif du jeu, qui constitue le principe du théâtre et ouvre au spectateur adulte une spécifique jouissance illusoire, basée sur le fait que les souffrances du héros ne représentent pas pour lui un danger réel.

Freud distingue quelques types de jouissance, liés aux types d'écriture théâtrale, parmi lesquels le drame laisse éprouver l'intensité inégalable de l'affect, permettane de « tirer du plaisir même de l'attente des malheurs[114] », ce qui est lié aux origines mêmes de la tragédie dans les rites sacrificiels. Dans le même article, Freud fait également une remarque notable sur la compréhension du tragique dans le théâtre moderne, qui ne suit plus la loi de la *catharsis*, c'est-à-dire que la satisfaction de l'auditeur n'y est pas proportionnelle au niveau de la souffrance qu'il puisse éprouver. Même si les propos du psychanalyste ne concernent pas directement les drames du *tragique quotidien*, ils démontrent le changement de l'attitude des dramaturges modernes, comme Ibsen et Bahr qu'il évoque, envers le tragique. Ainsi, le drame moderne renonce à la révolte du héros contre l'ordre divin, permettant de réconcilier le spectateur avec la société dans son aspect familial, religieux ou politique, au profit d'un tragique indépassable, c'est-à-dire de l'impossibilité de la jouissance.

À la différence de Freud, Lacan souligne le sens purificateur de la *catharsis*, fondé dans l'étymologie du mot grec, qui désigne « purgation ». Selon Lacan, la tragédie nous purifie de « la série de l'imaginaire[115] » par ses propres moyens, c'est-à-dire « par l'intermédiaire de la pitié et de la crainte[116] ». Quant aux relations du spectateur aux péripéties du héros tragique, Lacan remarque que c'est grâce au Chœur antique, à savoir aux « gens qui s'émeuvent[117] », qu'on atteint ce sentiment de sécurité, évoqué par Freud. Autrement dit, l'existence du commentaire émotionnel au théâtre libère le spectateur de la nécessité de s'engager dans cette émotion.

Lacan souligne l'influence d'Ibsen sur le développement de la psychanalyse. En élaborant l'idée freudienne du désir féminin dans le séminaire VII, le psychanalyste français remarque que l'exploration de cette question est liée au discours théâtral, c'est-à-dire au « contexte ibsénien[118] », dans lequel se forme la théorie freudienne. C'est au sein du théâtre de l'époque que cette question s'articule, en particulier par le personnage de Nora d'*Une Maison de Poupée* d'Ibsen. Le désir inconscient et par conséquent l'altérité de

---

[113] Sigmund Freud, *Œuvres complètes,* tome VI, trad. Janine Altounian, Pierre Cotet, Pascale Haller, Daniel Hartmann, Françoise Kahn, René Lainé, Jean Laplanche, Alain Rauzy, Franck Rexand-Galais et François Robert, Paris, PUF, 2006, p. 321.

[« die Eröffnung von Lust- oder Genußquellen aus unserem Affektleben [geradeso] wie beim Komischen, Witz usw. aus unserer Intelligenzarbeit », Sigmund Freud, *Studienausgabe, X, Bildende Kunst und Literatur,* Frankfurt am Main, S. Fischer, 1969, p. 163.]

[114] Sigmund Freud, *Œuvres complètes,* VI, p. 180.

[« die Unglückserwartungen noch zum Genuß gestalten », Sigmund Freud, *Studienausgabe, X,* p. 164.]

[115] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1986, (« Champ Freudien »), p. 405.

[116] *Ibid.*, p. 404.

[117] *Ibid.*, p. 411.

[118] *Ibid.*, p. 22.

la femme sont les thèmes du drame moderne, et c'est Maurice Maeterlinck qui présente notamment toute une galerie des personnages féminins, commençant par la Princesse Maleine, qui incarnent l'altérité du désir. Ainsi, l'exploration de l'inconscient par le théâtre est liée à la question du féminin, avec les femmes étranges et étrangères, venues d'ailleurs comme Mélisande ou Alladine de Maeterlinck, ou d'une autre classe sociale, comme la petite bourgeoise Natacha des *Trois Sœurs* de Tchekhov. C'est ce désir, étranger à la femme même, qui organise la structure du drame et le transforme en un drame moderne.

Dans la prochaine sous-partie, nous allons aborder les questions du désir et de l'altérité de la femme dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck, afin d'interroger les enjeux du dialogue du drame nouveau.

2.3. Femme étrange et étrangère dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck[119]

Le théâtre européen *fin-de-siècle* est marqué par un vif intérêt à l'altérité, questionnée notamment dans l'œuvre des dramaturges symbolistes, tels qu'Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Hofmannsthal ou Przybyszewski, qui explorent les moyens de langage pour dire l'indicible, exprimer l'inexprimable, ou bien représenter l'irreprésentable. Mouvement cosmopolite, le symbolisme s'ouvre à l'Autre, à la fois étranger, spirituel et sensible, qui a avant tout un visage féminin, évoquant les images archétypales, comme la vierge enceinte, la noyée ou la Sphinge.

Les personnages féminins du premier théâtre de Maurice Maeterlinck, silencieuses et énigmatiques, sont à la fois étrangères et étranges, étant une parfaite incarnation de l'altérité du féminin, se manifestant dans l'art symboliste. Le dramaturge belge accorde une attention particulière au mystère féminin, qui est une des principales forces dramatiques de son théâtre. Présentant un autre désir, un autre pays ou même la mort comme la frontière ultime qu'elle seule puisse approcher tout en restant vivante, la femme se positionne comme un être liminal dans le discours de ses drames.

Dans cette sous-partie, nous allons examiner l'évolution des personnages féminins dans le premier théâtre de Maeterlinck – les pièces *La Princesse Maleine, L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses, Pelléas et Mélisande*, ainsi que dans *Trois petits drames pour marionnettes*, afin d'observer les enjeux de cette altérité dans l'espace du dialogue théâtral. Nous aborderons en premier lieu la notion de l'étrangeté dans sa relation à l'étranger et au connu, pour réfléchir ensuite sur le rôle du sujet féminin face à la crise du sujet parlant, ainsi qu'à l'aspect étrange et féminin de la mort comme personnage.

[119] Cette sous-partie s'appuie sur les fragments de notre étude de 2022, cf. Nadezhda Washington, « Strange and Stranger Woman in the First Plays by Maurice Maeterlinck », *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, vol. 46, № 1 (2022), p. 13-23.

2.3.1. Femme étrange, femme étrangère

« Aujourd'hui c'est au tour de la femme… nous verrons… Il est temps qu'on se lève à la fin…[120] », cette réplique d'Ygraine de l'acte II de *La Mort de Tintagiles*, résume une des caractéristiques importantes du théâtre de Maeterlinck, qui accorde à la femme une place inégalée. La parole d'Ygraine fait entendre la femme à la fois comme un sujet de l'action théâtrale, un objet de la réflexion (*autour* de la femme), et un état transitoire entre la vie et la mort, car dans ce jeu des signifiants elle fait retentir la *tour* de la Reine meurtrière. La femme dans le théâtre de Maeterlinck est plus qu'un personnage : elle fait entrer sur scène un nouveau type de désir qui nécessite de nouveaux moyens de langage pour se déployer dans l'espace poétique du drame.

De nombreux lecteurs de Maeterlinck remarquent une ressemblance entre ses personnages féminins, en décrivant une femme mystérieuse à plusieurs noms. Ainsi, l'écrivaine Marthe Bibesco décrit une image à la fois d'une *femme-enfant* et d'un sujet divisé, qui se projette dans une existence supérieure à celle du corps :

> Toutes les héroïnes du grand Flamand sont des enfants abandonnées, perdues dans l'épaisseur de la forêt humaine, qu'elles s'appellent Maleine ou Mélisande ; toujours nous l'entendrons soupirer ces paroles si simples, si justes, qui disent bien ce qu'il faut dire à des âmes prisonnières.[121]

D'après Gaston Compère, Maeterlinck accorde aux femmes « le privilège d'une communion intime et mystérieuse avec les puissances obscures qui nous cernent[122] », car c'est la femme qui entend le fameux « troisième personnage » du dialogue se manifestant dans le silence. Dans cette veine, Dina Mantcheva, dans son ouvrage *La Dramaturgie symboliste de l'Ouest à l'Est européen* (2013), remarque les traits féminins de la mort dans la dramaturgie de Maeterlinck, en la comparant à l'image de l'Éternel Féminin, notamment dans son « aspect énigmatique[123] », de l'œuvre du poète russe Alexandre Blok.

Un autre type de personnage féminin est présenté notamment dans la lecture des *Trois petits drames pour marionnettes* par Fabrice Van de Kerckhove. Dans son analyse de la pièce *Alladine et Palomides*, le chercheur belge oppose à la femme-enfant Alladine le personnage d'Astolaine, qui incarne une « femme forte, indépendante, moralement supérieure dans son désintéressement[124] ». L'évolution et la distinction de ces deux types féminins deviennent un des critères pour une division répandue entre le premier et le second théâtre de Maeterlinck, qui transforme une femme silencieuse et passive en une femme agissante des pièces *Ariane et Barbe-bleu, Monna Vanna, Aglavaine et Sélysette.*

---

[120] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes* : *Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles, op. cit.,* p. 84.

[121] Princesse Bibesco, « Maeterlinck, Séraphita et L'Étoile Polaire », *Europe : revue littéraire mensuelle*, Juillet - Août 1962, p. 6-12, p. 10-11.

[122] Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck,* Paris, La Manufacture, 1989, p. 160.

[123] Dina Mantcheva, *La dramaturgie symboliste de l'Ouest à l'Est européen*, Paris, L'Harmattan, 2013, (« Univers théâtral »), p. 83.

[124] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, *op. cit.*, p. 256.

Ainsi, dans sa monographie *Maeterlinck*, Jean-Marie Andrieu écrit : « Ariane appartient à la famille des Aglavaine et des Monna Vanna. Elle parle, elle agit et s'éloigne, victime de sa générosité[125] ». Néanmoins, la démarcation entre les théâtres de Maeterlinck ne demeure pas stricte, car les personnages d'Astolaine d'*Alladine et Palomides* et d'Ygraine de *La Mort de Tintagiles,* s'inscrivent dans la même lignée, bien qu'elles appartiennent au premier théâtre.

Ce qui réunit les personnages féminins des pièces de Maeterlinck écrites avant 1895, c'est leur altérité à l'espace et au langage du drame. Les mystérieuses princesses maeterlinckiennes s'inscrivent, selon l'expression de Monique Borie, dans une « "dimension d'étrangeté" des figures extérieures à l'univers des autres personnages[126] », ce qui est lié au fait de leur étrangèreté au lieu de l'action. On dirait même que les descriptions de ces personnages énigmatiques font entendre le signifiant *étranger* dans celui d'*étrange* et de ses dérivés. L'étrangeté de la beauté de Maleine est liée à la fois à ses origines lointaines, donc étrangères, et à un autre au-delà, dont parle Borie, quand elle évoque les questions du prince Hjalmar à la princesse Maleine : « Mais d'où venez-vous ? et comment êtes-vous venue jusqu'ici ?[127] ». Vu que le prince la croyait morte, ces questions se réfèrent à un au-delà infranchissable et inconnaissable, c'est-à-dire étrange par excellence.

La scène VI de l'acte II de *La Princesse Maleine,* dans laquelle Maleine est venue discrètement dans le château de Hjalmar et vient à sa rencontre au lieu de sa nouvelle fiancée Uglyane, en est un exemple révélateur. Malgré le fait que le prince pense qu'il parle à Uglyane, sa parole fait surgir la vérité à travers le signifiant *étrange* :

> HJALMAR. – Pourquoi tremblez-vous ?
>
> MALEINE. – Je ne tremble pas.
>
> HJALMAR. – Je ne vous vois pas. – Venez ici ; il fait plus clair, et renversez un peu la tête vers le ciel. – Vous êtes <u>étrange</u> aussi ce soir ! – On dirait que mes yeux se sont ouverts ce soir. – On dirait que mon cœur s'est entr'ouvert ce soir… Mais je crois que vous êtes vraiment belle ! Mais vous êtes <u>étrangement</u> belle, Uglyane ! – Il me semble que je ne vous ai jamais regardée jusqu'ici ! Mais je crois que vous êtes <u>étrangement</u> belle ! – Il y a quelque chose autour de vous ce soir… – Allons <u>ailleurs</u>, à la lumière ! – Venez ![128]

Dans ce fragment, Maeterlinck fait allusion aux scènes comiques du déguisement des personnages, en créant ainsi le véritable jeu de signifiants, qui fait entendre ce « vous » dans « vous êtes étrangement belle, Uglyane » au pluriel, car Hjalmar s'adresse à Uglyane et à Maleine à la fois, le signifiant *étrangement* surgissant au lieu de *Maleine.* Ainsi, la chaîne *Uglyane-étrangement-Maleine* indique l'instance glissante de l'*autre,* dont la place reste toujours ailleurs.

---

[125] Jean-Marie Andrieu, *Maeterlinck*, Paris, Éd. Universitaires, 1962, (« Classiques du XXe siècle », 44), p. 76.

[126] Monique Borie, *Maurice Maeterlinck*, Lausanne, Ides et Calendes, 2018, (« Le théâtre de »), p. 83.

[127] Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine,* Bruxelles, Labor, 1998, p. 55-56.

[128] *Ibid*., p. 52. *Nous soulignons.*

La question se pose de savoir si les adjectifs *étrange* et *étranger* appartiennent chez Maeterlinck aux champs sémantiques différents. L'article « Étrangèreté » de Daniel Delas dans le *Vocabulaire des études francophones* définit ces deux notions ainsi :

> […] deux adjectifs très courants, d'étymon identique, mais de signification différente, le premier traduisant une réaction de surprise, voire de malaise, devant quelque chose d'insolite tandis que le second est plus dénotatif, qualifiant ce ou celui qui n'appartient pas au groupe social auquel on se réfère et qui de ce fait n'est pas connu. Le premier a un substantif dérivé : *étrangeté*, le second n'en a pas alors même que la réflexion sur l'Autre est devenue, à l'époque moderne, centrale. D'où le néologisme é*trangèreté* qui se répand dans les études francophones.[129]

En nous appuyant sur cette définition, nous pouvons constater que l'adverbe « étrangement » dans la caractéristique de Maleine se réfère en même temps à l'étrange et à l'étranger. Cet amalgame est également présent dans *Pelléas et Mélisande*, particulièrement dans la réplique de Pelléas dans la scène des adieux de l'acte IV : « Tu es étrange quand je t'embrasse ainsi. Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir...[130] », dans laquelle s'entend une étrange étrangèreté de la mort. Si la beauté d'Alladine dans la pièce *Alladine et Palomides* est étrangère comme elle-même, « venue ici du fond de l'Arcadie[131] », celle de la jeune aveugle de la pièce *Les Aveugles,* qui est « belle comme une femme qui vient de très loin[132] », est étrangement étrangère, quand elle raconte ses souvenirs du monde des voyants :

> PREMIER AVEUGLE-NE. – D'où venez-vous donc ?
>
> LA JEUNE AVEUGLE. – Je ne pourrais pas vous le dire. Comment voulez-vous que je vous l'explique ? – C'est trop loin d'ici ; c'est au-delà des mers. Je viens d'un grand pays… Je ne pourrais le montrer que par signes ; mais nous n'y voyons plus… J'ai erré trop longtemps… Mais j'ai vu le soleil et l'eau et le feu, des montagnes, des visages et d'étranges fleurs… Il n'y en a pas de pareilles dans cette Île ; il y fait trop sombre et trop froid… Je n'en ai plus reconnu le parfum depuis que je n'y vois plus… Mais j'ai vu mes parents et mes sœurs… J'étais trop jeune alors pour savoir où j'étais… Je jouais encore au bord de la mer… Mais comme je me souviens d'avoir vu !... Un jour, je regardais la neige du haut d'une montagne… Je commençais à distinguer ceux qui seront malheureux…[133]

---

[129] *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, éds. Michel Beniamino et Lise Gauvin, Limoges, PULIM, 2005, p. 73.

[130] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 2005, (« Espace Nord »), p. 73. *Nous soulignons*.

[131] *Id.*, *Trois petits drames pour marionnettes* : *Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles, op. cit.,* p. 20.

[132] Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept princesses*, éd. Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Luc Pire, (« Espace Nord »), p. 56.

[133] *Ibid*., p. 54-55. *Nous soulignons*.

2.3.2. La mémoire comme étrangisation et étrangement

Les souvenirs visuels de la réplique de la jeune aveugle apportent un autre aspect de l'étrangeté, qu'on peut décrire à l'aide d'un néologisme créé par le théoricien de littérature russe Victor Chklovski. Dans son ouvrage *L'Art comme procédé*, publié en 1917, il théorise la méthode d'*étrangisation* (« остранение »), dont le but est de « délivrer la sensation de l'objet, comme vision, et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu[134] ». L'étrangisation, selon Chklovski, est un procédé qui permet à l'écrivain de dépasser la perception mécanique de la temporalité du quotidien. Chklovski cite l'exemple d'un fragment des notes du journal intime de Tolstoï, dans lequel il s'agit d'une action quotidienne de passer le chiffon pour essuyer la poussière, un geste qui tout d'un coup s'interrompt, car le narrateur ne peut pas se rappeler s'il l'a déjà fait pour le divan : « Comme ces gestes sont habituels et inconscients, je ne pouvais pas m'en souvenir et sentais qu'il m'était déjà impossible de le faire[135] ». La conclusion de Tolstoï se répand sur toute la vie, qui passe inconsciemment, comme si la personne ne l'a jamais vécue, mais Chklovski en formule une autre – le temps quotidien apporte dans la perception un aspect automatique : « Ainsi la vie s'écoule-t-elle, tombant dans le néant. L'automatisation dévore les objets, les habits, les meubles, votre épouse et la peur de la guerre[136] ». L'étrangisation littéraire effectue ainsi le retour d'un objet disparu, effacé par le temps quotidien. Dans *Les Aveugles*, Maeterlinck crée l'effet d'étrangisation par le retour des souvenirs visuels de la jeune aveugle, qui créent un tel contraste avec sa cécité, que le simple fait de voir ce personnage sur scène vise à créer chez le spectateur un sentiment d'étrangisation de toute l'image de la pièce, qui intensifie l'expérience même du théâtre.

Le texte de Freud de 1936, rédigé à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de Romain Rolland, élargit la perspective de l'étrangeté quant à la perception d'un texte littéraire. Dans cette lettre, publiée sous le titre *Un trouble du souvenir sur l'Acropole* (*Brief an Romain Rolland – Eine Erinnerungsstörung auf des Akropolis),* Freud décrit un *sentiment d'étrangement (Entfremdungsgefühl)*, c'est-à-dire « un élément de doute quant à la

---

[134] Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008, p. 23.

[« дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание », Viktor Šklovskij et B. M. Èjhenbaum, *Poètika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka, II*, Petrograd, 18-ja Gosudarstvennaja tipografija, 1919, p. 105.]

[135] Victor Chklovski*, L'Art comme procédé*, *op. cit.,* p. 22.

[« Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить », Lev Nikolaevič Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij. Tom 53. Dnevniki 1895 - 1899 gg.*, éd. N. S. Rodionov, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1953, p. 218.]

[136] Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, *op. cit*., p. 22.

[« Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация с'едает вещи, платье, мебель, жену и страх войны », Viktor Šklovskij et B. M. Èjhenbaum, *op. cit*., p. 105.]

réalité[137] », vécu par lui-même lors de son voyage à Athènes. Le doute se manifeste par les deux biais : d'un côté, c'est le souvenir d'un doute sur la réalité d'Acropole qui porte sur le savoir appris il y a longtemps à l'école ; de l'autre, c'est le doute d'avoir douté sur ce fait. Ces deux lignes de doute font partie des mécanismes de défense face au problème de l'étrangement, formulé par Freud dans les termes d'incrédulité : « D'après le témoignage de mes sens, je me trouve à présent sur l'Acropole, seulement, je ne puis le croire[138] ». Ainsi, l'*Entfremdung* freudien est, comme le définit le psychanalyste Alain Deniau, « le devenir étranger et le devenu étranger[139] ». Pour revenir au texte de Maeterlinck, les fleurs du souvenir de la jeune aveugle prennent un aspect irréel par leur « étrangeté » *rétrospective*. La phrase « Je n'en ai plus reconnu le parfum… » évoque les deux temps à la fois, par l'absence dans le présent et par l'étrangement dans le passé. La mention de ces fleurs qui n'existent plus et qui n'ont même peut-être jamais existées, ne fait que cerner une béance qui divise les instances de l'être parlant.

D'autres exemples remarquables de l'étrangement dans le théâtre de Maeterlinck concernent ses descriptions du regard féminin. Ainsi, la didascalie des *Sept Princesses* mentionne « un long regard plein d'étonnements, d'éblouissements et de silences[140] », au moment où les princesses s'éveillent après un sommeil si long que tout leur devient inconnu et étrange. Dans *La Princesse Maleine*, le regard de Maleine bouleverse le prince Hjalmar, comme il l'avoue dans l'acte I :

> HJALMAR. – Je ne l'ai vue qu'une seule fois… elle avait cependant une manière de baisser les yeux ; – et de croiser les mains ; – ainsi – et des cils blancs étranges ! – Et son regard !... on était tout à coup comme dans un grand canal d'eau fraîche… Je ne m'en souviens pas très bien ; mais je voudrais revoir cet étrange regard...[141]

Le regard de Maleine introduit l'étrangement dans le souvenir de Hjalmar et c'est à ce moment dans la réplique que surgit une métaphore poétique d'un « grand canal d'eau fraîche », qui devient un leurre pour le désir de Hjalmar, ce qui changera le cours des événements du drame.

Dans *Pelléas et Mélisande*, les yeux de Mélisande qui ne ferment pas inquiètent Golaud dès le début de la pièce, renforcent son angoisse quand son fils Yniold lui dit que Pelléas

---

[137] Sigmund Freud, *Œuvres complètes tome XIX : 1931 - 1936, Nouvelle suite des leçons, Autres textes*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Michel Candelier, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 334.

[« *ein Element von Zweifel an der Realität* », Sigmund Freud, *GW*, XVI, p. 254.]

[138] *Id.*, *Œuvres complètes*, XIX, p. 334.

[« *Nach den Zeugnis meiner Sinne stehe ich jetzt auf der Akropolis, allein ich kann es nicht glauben* », Sigmund Freud, *GW*, XVI, p. 253.]

[139] Alain Deniau, « Prendre le large, l'Entfremdung freudienne ? », *Che vuoi ?*, vol. 4 / 1, 2020, p. 25-34, p. 25.

[140] Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept princesses*, Bruxelles, Luc Pire, p. 103.

[141] Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, *op. cit.*, p. 26.

et Mélisande « ne ferment jamais les yeux[142] », et déclenchent sa fureur dans la scène de jalousie de l'acte IV :

> GOLAUD. – Une grande innocence !... Ils sont plus grands que l'innocence !... Ils sont plus purs que les yeux d'un agneau… Ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence ! Une grande innocence ! Écoutez : j'en suis si près que je sens la fraîcheur de leurs cils quand ils clignent ; et cependant, je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux !... Une grande innocence !... Plus que de l'innocence. On dirait que les anges du ciel s'y baignent tout le jour dans l'eau claire des montagnes !... Je les connais ces yeux ! Je les ai vus à l'œuvre ! Fermez-les ![143]

Dans ce monologue de jalousie, la rage de Golaud fait l'inverse et désenchante ce qui auparavant lui paraissait étrange dans les yeux de Mélisande. Il se moque des métaphores poétiques, en dépoétisant et démystifiant son regard. Au moment de dépoétisation, un effet de mécanisation du discours se produit, car l'itération du mot « innocence » est loin des échos poétiques qui se produisent dans les conversations entre Pelléas et Mélisande. Au contraire, les répétitions dans la parole de Golaud proviennent de la langue parlée, spontanée. Ce monologue correspond le plus à l'explication des répétitions dans ses dialogues que donne le dramaturge lui-même dans l'interview à Brisson, quand il avoue que c'est sa façon d'introduire le quotidien au théâtre :

> Les paysans de chez nous […] ont coutume de prononcer plusieurs fois les mêmes épithètes ou les mêmes verbes. Cette habitude donne à leur discours un caractère de gravité tout à la fois puéril et silencieux. […] J'ai été poussé par une sorte d'instinct d'imitation et non par le désir de me singulariser.[144]

Ainsi, l'étrangisation de Chklovski et l'étrangement de Freud donnent des clés de lecture d'une particularité de l'écriture maeterlinckienne liée au féminin, à savoir l'effet de révélation de l'inconnu dans le connu. Cette caractéristique du théâtre de Maeterlinck fait écho à l'idée de l'un de ses maîtres littéraires : « La poésie résout l'essence étrangère en essence propre[145] ». Cette formule de Novalis fait partie des *Fragments* dans la traduction de Maeterlinck, et fait écho à toute l'œuvre du Flamand, dans laquelle le poète prête sa parole au silence et devient l'interprète de l'inconscient.

2.3.3. Le désir féminin face à la crise du sujet

Le texte de Maeterlinck *Sur les femmes*, paru en 1896 dans le recueil *Le Trésor des humbles,* contient un rapprochement important entre le féminin et l'inconscient, ce qui trouvera un développement dans sa dramaturgie. Dans cet essai, Maeterlinck rappelle ses

---

[142] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 1983, p. 46.

[143] *Ibid*., p. 51.

[144] Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, *op. cit.*, p. 166.

[145] Novalis, *Les Disciples à Saïs* et *Les Fragments*, trad. Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895, p. 183.

principes esthétiques, dont avant tout la possibilité du dialogue au-delà des paroles, qu'il voit comme une force spirituelle du langage. C'est la femme qui possède cette force, car elle est « encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère[146] ». Dans ce texte, Maeterlinck trace déjà quelques traits de la notion d'inconscience qu'il élaborera plus tard, en attribuant à la femme « la conscience supérieure[147] », qui incarne le *fatum* dans la tragédie nouvelle.

Tel se manifeste le personnage d'Alladine de la pièce *Alladine et Palomides*, lorsque dans la scène III de l'acte II, le roi Ablamore lui dit : « Tu obéis à des lois que tu ne connais pas et tu ne pouvais agir autrement[148] », cette réplique évoquant le désir de la jeune femme, inconnu à elle-même. Paradoxalement, la femme change le cours des événements sans le vouloir, mais tout en le désirant. Le *fatum,* incarné ainsi par la femme, s'entend également dans la réplique de Palomides de la scène suivante, qui transmet à sa fiancée Astolaine la voix du destin, un appel irrésistible d'Alladine :

> [...] j'ai reconnu qu'il devait y avoir une chose plus incompréhensible que la beauté de l'âme la plus belle ou du visage le plus beau ; et plus puissante aussi, puisqu'il faut bien que je lui obéisse... [...] Je sais ce que je perds, car je sais que son âme est une âme d'enfant, d'une pauvre enfant sans force, à côté de la vôtre, et cependant je ne puis pas y résister…[149]

Cette particularité du théâtre de Maeterlinck l'inscrit pleinement dans le mouvement du drame moderne, représenté notamment par l'œuvre d'Ibsen. C'est Jacques Lacan qui remarque dans le séminaire VII que la question du désir féminin a été posée par le théâtre de l'époque avant la clinique freudienne. De ce point de vue, les personnages féminins d'Ibsen se révoltent contre l'ordre des choses, mais aussi contre les lois du drame, en organisant ce dernier autour d'un fantasme spécifiquement féminin, que ce soit celui de Rebekka West de *Rosmersholm* ou de Nora d'*Une maison de poupée*. Rebekka, agissant dans le domaine de Rosmersholm comme une intruse au sens maeterlinckien, laisse son désir jouer le drame, ce qui inspire Freud à y consacrer un chapitre illustrant les enjeux du complexe d'Œdipe dans la hiérarchie du foyer familial, dans son article « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse » (1915–1916). Le fondateur de la psychanalyse remarque que « "Rosmersholm" est la plus grande des œuvres d'art dans le genre traitant de cette fantaisie quotidienne des jeunes filles[150] », en parlant du fantasme de remplacement de la maîtresse de la maison par la servante. Quant à Nora, qui renverse le désir de l'Autre pour y révéler le sien, elle annonce sa vérité dans son altérité, en laissant parler son désir.

---

[146] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 56.

[147] *Ibidem.*

[148] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes* : *Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles, op. cit.,* p. 26.

[149] *Ibid*., p. 29-30.

[150] Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, XV, *op. cit.*, p. 38.

[« *Rosmersholm* ist das höchste Kunstwerk der Gattung, welche diese alltägliche Phantasie der Mädchen behandelt », Sigmund Freud, *Studienausgabe, Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1969, p. 250.]

Un des premiers ouvrages critiques traitant la question du féminin dans l'œuvre du dramaturge norvégien est *Figures de femmes dans Ibsen* (1892) de Lou Andreas-Salomé. Dans sa lecture d'*Une maison de poupée*, la future psychanalyste distingue deux types de femmes dans le personnage de Nora : celui d'une femme-enfant, une « charmante petite alouette[151] » qu'elle est pour son mari, et le nouvel être fort et inconnu à elle-même, qu'elle devient progressivement au cours de la pièce. Lou Andreas-Salomé remarque la complexité des rapports familiaux chez Ibsen, comme l'amour que porte Nora envers un « autre » en la personne de son mari, la réalité d'un être intérieur dans le personnage de la femme, finalement, l'évolution personnelle qui sépare les époux, ce qui fait questionner la possibilité même de l'existence d'un couple. La voix de Nora, qui s'élève vers la fin, la pousse vers l'inconnu jusqu'à la forcer à quitter la maison, ce qui, selon Andreas-Salomé, ne laisse son mari Helmer qu'observer l'écroulement de tout ce qu'il a connu[152]. Ainsi, grâce à la lecture de Salomé, on peut tracer un lien entre le masculin et le quotidien, que le désir féminin révèle et contre lequel il se révolte.

D'après Bernard Shaw, un autre grand admirateur d'Ibsen, une femme qui se permet d'affirmer son désir, devient un être du troisième sexe, car elle ne s'inscrit plus dans les impératifs du genre féminin du XIXe siècle. Les femmes ibséniennes ressemblent, selon Shaw, à l'artiste Marie Bashkirtseff, dont le célèbre journal intime conteste « la féminité de la femme[153] » en raison des défis d'accomplissement qu'elle s'y pose. Cette idée ouvre une possibilité d'examiner l'altérité du féminin sans l'opposer au masculin, mais en tenant compte du désir spécifique, complexe et inaccessible de la femme, donc de la nécessité de tenir compte de l'inconscient.

Ainsi, la vision de Maeterlinck de la femme répond à l'esprit de son époque. Selon l'écrivain belge, l'égalité entre l'homme et la femme n'élimine pas, mais renforce son altérité, car la femme est un être hors-temps, pour lequel « l'amour est toujours éternel[154] ». L'altérité de la femme est vue comme un terrain inaccessible par la conscience : « elles savent des choses que nous ne savons pas, et elles ont une lampe que nous avons perdue[155] ». Pareillement à Ibsen, dans ce *nous,* qui s'oppose aux femmes dans le texte cité, Maeterlinck n'oppose pas le féminin au masculin, car il s'agit plutôt d'un conflit entre la perception profane du sujet et le mystère du monde, que l'on ne peut voir qu'avec un regard éveillé. Quand l'écrivain souligne qu'il voit la femme comme une égale, il insiste quand même qu'il s'agit d'une égale « vraiment admirable et étrange[156] ». C'est le féminin qui rapproche le sujet au seuil de son être, sans pourtant le franchir. Ainsi, la description d'Astolaine par Palomides dans l'acte I d'*Alladine et Palomides* évoque ce

---

[151] Lou Andreas-Salomé, *Figures de femmes dans Ibsen*, trad. Pascal Hummel, Paris, Michel de Maule, 2007, p. 29.

[« meine holde, kleine Lerche », Lou Andréas-Salomé, *Henrik Ibsens Frauen-Gestalten nach seinen sechs Familiendramen : Ein Puppenheim ; Gespenster ; Die Wildente ; Rosmersholm ; Die Frau vom Meere ; Hedda Gabler*, Jena, Diederichs, 1908, p. 22.]

[152] Lou Andreas-Salomé, *Figures de femmes dans Ibsen*, *op. cit.*, p. 46.

[153] George Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, *op. cit.*, p. 21.

[154] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles, op. cit.,* p. 57.

[155] *Ibid*., p. 58.

[156] *Ibid*., p. 57.

pouvoir mystérieux : « Elle a une âme que l'on voit autour d'elle, qui vous prend dans ses bras comme un enfant qui souffre et qui sans rien vous dire vous console de tout... Je n'y comprendrai jamais rien...[157] ».

Une autre image novalisienne, celle d'un « éternel enfant-femme[158] », peut servir d'illustration du désir spécifiquement féminin, manifesté par Mélisande, qui joue sur l'archétype de la vierge enceinte, « innocente » étant une de ses caractéristiques principales. Comme l'écrit le penseur allemand, la vierge possède un « pressentiment de la maternité, le pressentiment d'un monde à venir qui sommeille en elle, et s'épanouira d'elle. Elle est l'image la plus frappante de l'Avenir[159] ». Dans *Pelléas et Mélisande*, ce pressentiment se manifeste dans le désir inconscient, en constituant la tragédie de Mélisande, qui donne naissance à une fille, portant déjà en elle le même pressentiment. « C'est au tour de la pauvre petite...[160] », dit le roi Arkel à la fin de la pièce, en révélant le mystérieux objet échappant du désir féminin. De ce point de vue, tout le drame est centré autour du désir de Mélisande de mettre une fille au monde, qui va à l'encontre de l'ordre des choses dans le royaume d'Allemonde, et dans lequel les pulsions de vie sont inséparables des pulsions de mort. Ainsi, la femme du premier théâtre de Maeterlinck n'est pas un personnage qui agit, car elle représente le nouveau type du personnage – celle qui désire.

2.3.4. La mort, une étrangère étrange

Pour Monique Borie, l'étrangeté dans le théâtre de Maeterlinck « ouvre sur un ailleurs, placé souvent sous le signe de la mort, suggère l'accès plus ou moins mystérieux à un autre monde, à un univers marqué du signe du secret où ici et ailleurs, vie et mort sont mêlés[161] ». Les portraits féminins de Maeterlinck réunissent ainsi les pulsions conflictuelles, dont un des exemples les plus remarquables est la scène de la mort de Tintagiles qui joue sur le fantasme de la naissance : « Tu n'as pas quelque chose pour ouvrir, sœur Ygraine ?... rien du tout, rien du tout... et je pourrais passer... car je suis si petit, si petit... tu sais bien...[162] ». Dans ce dernier dialogue entre Ygraine et Tintagiles, l'angoisse de la mort renvoie à l'angoisse de la naissance en tant que séparation des corps vivants, la mort étant ainsi le retour dans le féminin éternel.

Le mystère du féminin dans le premier théâtre de Maeterlinck est également enraciné dans ses recherches spirituelles développées dans ses essais métaphysiques. Les sept filles d'Ablamore, les sept sœurs de Palomides ainsi que les sept princesses de la pièce homonyme, font référence au *Livre des sept degrés de l'escalier de l'amour* et au *Livre des*

---

[157] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes* : *Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles, op. cit.,* p. 19.

[158] Novalis, *Les Disciples à Saïs* et *Les Fragments*, *op. cit.*, p. 105.

[159] *Ibid*., p. 137.

[160] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande,* Bruxelles, Labor, 2005, p. 90.

[161] Monique Borie, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, Lausanne, Ides et Calendes, 2018, p. 82.

[162] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes, op. cit.*, p. 101.

sept châteaux[163] de Ruysbroeck l'Admirable. Cet auteur flamand médiéval, qui, selon l'expression de Maeterlinck, « ne peut parler que de l'ineffable[164] », incarne pour l'écrivain belge l'idéal d'un saint. Sa traduction française de *L'Ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck paraît en 1891, la même année que la pièce *Les Sept Princesses*. Comme l'écrit le chercheur Christian Lutaud, l'univers maeterlinckien recréé dans ce drame, est « à la fois celui d'avant-naître et celui du *post-mortem*[165] », les frontières entre la vie et la mort y étant indéterminées. Le nombre sept comme symbole de la transfiguration spirituelle est ainsi lié au féminin, ce qui se manifeste déjà dans la composition visuelle de la pièce, où la première didascalie indique les sept jeunes filles vêtues en blanc sur les échelles d'un grand escalier de marbre. Pâles, maladives et faibles, elles dorment presque tout le temps depuis la mort de leurs parents. L'arrivée du prince charmant est trop tardive, car la Princesse Ursule, qui l'attendait depuis sept ans, est en train de mourir. Personnifiant la « Belle au bois dormant », elle ne se réveille pourtant pas à l'arrivée de Marcellus. Morte depuis quelque temps, peut-être même sous les regards de la famille trop effrayée de l'admettre, Ursule symbolise la septième échelle spirituelle, inaccessible pour les vivants. Pour Ruysbroeck, l'ultime étape de l'amour spirituel est contemplative, qui « s'atteint lorsqu'au-dessus de tout savoir et toute connaissance nous découvrons en nous un non-savoir sans fond[166] ». C'est-à-dire que pour l'atteindre, il faut franchir l'infranchissable, traverser « toute limite jusqu'à l'éternel qui ne se peut nommer[167] ». C'est la seule condition de la jouissance pure, qui, dans l'interprétation de Maeterlinck, n'est que la jouissance de la mort, ouverte uniquement à la femme. Dans la pièce, la mort énigmatique d'Ursule ressemble à un suicide, car sa réplique, citée par la Reine, « Surtout ne nous éveillez plus[168] » indique qu'elle le savait d'avance. Ainsi, le drame du prince maeterlinckien est celui de l'impossibilité de la jouissance, parfaitement exprimé par le geste féminin d'échappement.

Dans les pièces évoquées du premier théâtre de Maeterlinck, la mort joue le rôle principal, souvent liée au pouvoir féminin, comme celui de la reine Anne dans *La Princesse Maleine*, de la Reine dans *La Mort de Tintagiles*, ou bien étant une volonté de la femme, comme la mort d'Ursule des *Sept Princesses* ou le suicide de la jeune fille d'*Intérieur*. Parfois la mort prend une forme d'allégorie, faisant référence aux trois Parques mythologiques. Ainsi, la didascalie d'ouverture de la scène II de *La Princesse Maleine* indique « la reine Godelive, la princesse Maleine et la nourrice ; elles chantent en filant

---

[163] Nous mentionnons ici les titres dans la traduction de Maeterlinck. Ces ouvrages sont également connus sous les titres *Les sept degrés de l'échelle d'amour spirituel*, traduit par Claude-Henri Rocquet, et *Les Sept clôtures*, dans la traduction des Bénédictins de Saint-Paul de Wisques.

[164] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 63.

[165] Christian Lutaud, « Les Sept Princesses ou la mort maeterlinckienne », *Les lettres romanes*, vol. 40 / 3-4, 1986, p. 255-273, p. 256.

[166] Jean Ruysbroeck, *Les sept degrés de l'échelle d'amour spirituel*, trad. Claude-Henri Rocquet, Paris, Groupe Artège, 2015, p. 111.

[167] *Ibidem.*

[168] Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept princesses*, *op. cit.*, p. 92.

leur quenouille[169] », l'action que l'on trouve également dans l'acte III de *Pelléas et Mélisande*, où Mélisande apparaît « chantant à mi-voix en filant[170] ». Parmi tous les personnages féminins de Maeterlinck, le rapprochement le plus évident aux Parques se manifeste dans le personnage collectif des trois servantes de la Reine dans *La Mort de Tintagiles*. Voilées, elles coupent les cheveux du garçon avec leurs ciseaux, comme le fil de sa vie, en obéissant aux ordres inaudibles de la mort.

Ainsi, le féminin dans les premières pièces de Maeterlinck met en scène les pulsions inconscientes du sujet, qui trouvent leur expression dans le dialogue théâtral, tout en réformant les relations entre la parole et l'action. À la fois étrange et étrangère, fascinante, énigmatique, la femme maeterlinckienne invite le spectateur à explorer l'autre en soi, afin qu'il puisse faire face à sa propre mortalité avec un regard aliéné, offert par la scène théâtrale.

2.4. L'*inconscient* dans le système esthétique de Maeterlinck

Maurice Maeterlinck est un des premiers auteurs symbolistes à employer la notion d'*inconscient*, qui dans son système se trouve en rapport avec le concept de volonté de Schopenhauer. « Le génie, c'est l'inconscient, c'est-à-dire la vie de tous et de tout, la vie universelle qui, durant un millième de seconde, monte à la surface de la conscience[171] », écrit le penseur belge dans *Le Sablier*. Son exploration des forces inconscientes lui permet d'intégrer la question de fatalité dans son théâtre. Dans son système théâtral, le *fatum* des tragédies devient une force intérieure, qu'il voit comme une faculté universelle de la psyché. Dans son essai sur le théâtre de l'Œuvre, Maeterlinck donne un exemple linguistico-ethnographique du *fatum*, en analysant le mot écossais *fey,* désignant une spécifique fatalité du comportement humain :

> Les paysans écossais ont un mot qui pourrait s'appliquer à toutes les existences. Dans leurs légendes ils appellent *Fey* l'état d'un homme qu'une sorte d'irrésistible impulsion intérieure entraîne, malgré tous ses efforts, malgré tous les conseils et les secours, vers une véritable catastrophe.[172]

Le théâtre d'Aurélien Lugné-Poe, selon Maeterlinck, saisit l'essence de la nouvelle tragédie, qui ne se préoccupe plus « des effets du malheur, mais du malheur lui-même[173] ». Le dramaturge belge utilise l'exemple d'Œdipe pour illustrer l'état du théâtre, dans lequel règne le pouvoir de la destinée, en comparaison avec le théâtre moderne, qui fait un pas

---

[169] Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine, op. cit.*, p. 19.

[170] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, op. cit.,* p. 43.

[171] Maurice Maeterlinck, *Le Sablier*, *op. cit.*, p. 69.

[172] Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, *op. cit.*, p. 107.

[173] *Ibid.*, p. 106.

vers une « fatalité aperçue *ab intra*[174] ». Il conclut que « nous portons tous les ennemis dans notre âme[175] », qui nous parlent, qui nous préviennent, mais qui en même temps sont capables de nous diriger vers une destruction. Dans le même essai, publié sous le titre « L'Étoile », dans le recueil *Le Trésor des humbles*, Maeterlinck réfléchit sur le thème du destin en lien avec l'idéalisme allemand, et reproche à Schopenhauer le fait de ne pas avoir élaboré la question des origines de la mélancolie humaine. Les traits du pessimisme schopenhauerien se manifestent dans la dramaturgie de Maeterlinck quand il s'agit de l'attente du malheur, qui constitue déjà un malheur en soi : « Il n'y a pas de destin de la joie ; il n'y a pas d'étoile heureuse. Celle qu'on appelle ainsi est une étoile qui patiente[176] ». Le désespoir quotidien, qui constitue l'essence du tragique nouveau, est inhérent à l'homme car il est une conséquence du péché originel, toujours présent dans l'existence humaine comme un crime inconscient. Selon Fabrice Van de Kerckhove, la philosophie de Schopenhauer a transformé la vision maeterlinckienne de la culpabilité :

> … si l'homme n'est que le jouet d'une Volonté aveugle, qui existe en dehors du temps et pour laquelle tout est déjà accompli, la seule forme de culpabilité, si c'en est une, résiderait dans le fait même d'exister et dans l'attachement de chacun à son identité historique.[177]

Dans cette perspective, le questionnement de Maeterlinck de la temporalité au théâtre interroge la tragédie grecque, pour laquelle les éléments-clés pour le déploiement du drame ne font nécessairement pas partie de l'action scénique. Par exemple, la tragédie d'Œdipe est prédestinée par une malédiction d'Apollon, portée sur son père Laïos par le roi Pélops, le père de Chrysippe, à cause du viol de ce dernier par Laïos. La diachronie tragique inclut ainsi le temps hors-scène. Cette méthode est activement utilisée par Ibsen, lorsque les personnages de son théâtre agissent sous le poids du passé. Maeterlinck en fait aussi un de ses moyens dramatiques. C'est ainsi que la tragédie de Mélisande est prédestinée par un malheur caché dans le passé, mais à la différence des secrets familiaux des personnages d'Ibsen, son histoire reste dans le non-dit, refoulée de l'espace du drame.

Une telle approche à l'histoire du personnage révèle encore un trait distinct de l'inconscient maeterlinckien, qui concerne la mémoire et la place de l'oubli dans la narration. L'aphorisme de Maeterlinck, « L'inconscient ou le subconscient, c'est de la mémoire oubliée[178] », bien qu'il ne touche aucunement à la clinique, révèle tout de même certains traits communs avec le refoulement freudien, car dans les deux approches le contenu oublié se place hors-temps, restant toujours capable de surgir dans le présent.

La question que l'écrivain belge se pose dans son autobiographie d'enfance *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, influence également la structure du sujet de ses drames : « Quelle influence le souvenir mort a-t-il sur notre vie ?[179] » Pour sa propre biographie, il choisit les moments atypiques et les détails qui peuvent paraître insignifiants, comme les

---

[174] *Ibid.*, p. 107.

[175] *Ibidem*.

[176] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles, op. cit.*, p. 114.

[177] Anne Ducrey [et al.], *Le Tragique quotidien, op. cit.*, p. 162.

[178] Maurice Maeterlinck, *L'Autre monde ou Le Cadran stellaire*, Paris, Fasquelle, 1942, p. 59.

[179] *Id.*, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948, p. 2.

souvenirs des jours tranquilles à l'école, quelques portraits, quelques textes qu'il avait écrits et lus. « Rien n'est plus capricieux que les sélections de notre mémoire[180] », écrit Maeterlinck, en se refusant le droit de juger sur la grandeur ou l'importance d'un événement particulier, tout en laissant le quotidien entrer dans son récit. Ainsi, pour Maeterlinck, l'oubli comme tel n'existe pas, car chaque épisode de la vie peut un jour devenir un souvenir mort, c'est-à-dire qu'il dépassera une existence temporelle et s'éternisera dans la mémoire. L'épigraphe, tirée des *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas Quincey, que Maeterlinck choisit pour son *Onirologie* – « *there is not such thing as* forgetting *possible to the mind*[181] » (« oublier *est chose impossible pour l'esprit*[182] ») – reflète aussi bien son attitude envers la place de l'oubli dans le texte. Dans ses pièces, c'est le matériel refoulé qui représente la plus grande importance pour le sujet, comme pour les personnages féminins d'Alladine ou de Mélisande : n'ayant pas d'histoire dans le contexte où elles vivent, elles sont tout de même influencées par leur passé, dont elles ne peuvent pourtant pas parler. « Je ne veux pas le dire ! je ne peux pas le dire !...[183] », dit Mélisande dans l'acte I de la pièce *Pelléas et Mélisande* en réponse aux premières questions de Golaud, et ce refus de la parole incarne l'essence du souvenir mort, devenu inaccessible par le langage.

Une autre question, qui contribue à l'élaboration de l'inconscient de Maeterlinck à la philosophie de Schopenhauer, est le dialogue de la littérature avec la philosophie de la nature. Dans le cas de Maeterlinck, cela correspond aux exigences du mouvement symboliste, marqué par l'admiration de Schopenhauer et de Wagner. L'idée schopenhauerienne du monde comme représentation correspond aux recherches symbolistes, influencées par la pensée du philosophe allemand, qui donne à ce mouvement artistique « un état d'esprit aristocratique et pessimiste[184] », selon l'expression de Francine-Claire Legrand. Les artistes renoncent au naturalisme, en privilégiant les formes stylisées, les sujets fantastiques ou mythologiques, souvent d'inspiration médiévale. Le premier théâtre de Maeterlinck incarne parfaitement cette atmosphère, en créant un univers des châteaux médiévaux et des îles sombres, avec les rois et les princes, les reines funestes et les princesses exotiques. Comme les autres symbolistes, il privilégie l'alexandrin dit « modernisé » pour organiser le rythme de la parole des personnages, en créant un effet de poésie dans la prose.

La tendance des arts à établir les dialogues, à s'emprunter les moyens d'expression en estompant ainsi les frontières les divisant, reflète l'influence de Schopenhauer et culmine dans le *Gesamtkunstwerk* wagnérien. Il est important de remarquer que le compositeur allemand ait grandement influencé le mouvement symboliste, avant tout par le côté littéraire et philosophique de son œuvre, dans lequel il aborde le retour au mythe,

---

[180] *Ibid.*, p. 3.

[181] Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, *op. cit.*, p. 25.

[182] Thomas De Quincey, *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais, Suspiria de profundis, La malle-poste anglaise*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1990, p. 136.

[183] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op. cit.,* p. 15.

[184] Francine-Claire Legrand, *Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1971, p. 49.

l'exploration de l'irrationnel et vise à atteindre le champ du sacré avec les moyens artistiques. L'ampleur de l'approche wagnérienne à la synthèse des arts s'accorde bien avec les aspirations de Schopenhauer. En attribuant le rôle de l'art « parfait » à la musique, Schopenhauer admet tout de même, que c'est la poésie dans ses meilleures manifestations qui dépasse la division entre le sujet et l'objet et atteint une vision intégrale du monde :

> … dans la poésie lyrique, s'il se rencontre un vrai poète, il exprime dans son œuvre la nature intime de l'humanité entière. Tout ce que des millions d'êtres passés, présents et à venir, ont ressenti ou ressentiront dans les mêmes situations qui reviennent sans cesse, il le ressent et l'exprime vivement.[185]

L'idée schopenhauerienne de l'universalité, ayant beaucoup en commun avec certaines idées de la philosophie orientale, notamment bouddhiste, a exercé une forte influence sur le mouvement symboliste. Un théoricien éminent du symbolisme, Théodore de Wyzewa, recommande notamment un des premiers ouvrages en français consacrés au philosophe allemand, *La philosophie de Schopenhauer* de Théodule Ribot, aux lecteurs de la *Revue Wagnérienne*[186]. Dans les essais de Maeterlinck, l'idée de l'universalité s'entrelace avec l'esprit cosmopolite des symbolistes, en ce qui concerne l'élargissement des horizons européens de sa propre pensée. Maeterlinck s'inspire des auteurs de l'Inde, de la Chine, de l'Égypte, de la Perse et de l'Amérique, ayant comme idée la quête du « grand secret[187] » réunissant l'humanité, ce qui n'échappe d'ailleurs pas à un certain ésotérisme d'inspiration mystique et suscite chez ses contemporains des avis mitigés.

Enfin, l'inconscient pour Maeterlinck n'est pas une faculté purement humaine, se rapprochant plutôt de l'*âme du monde* des naturphilosophes – le mouvement philosophique qui l'intéresse beaucoup et qui correspond à l'esprit de ses propres recherches. Dans les essais consacrés à la nature, comme *La Vie des abeilles* ou *La Vie des termites*, Maeterlinck établit des parallèles entre la vie humaine et celle des autres espèces. Par exemple, dans *La Vie des fourmis*, il compare une fourmilière en tant qu'intelligence collective et guerrière, aux « plus hautes civilisation humaines ; comme si la morale de cette terre, de la nature, de la Providence ou de l'esprit de l'Univers voulait, en attendant mieux, qu'il en soit ainsi[188] ». Ceci prouve encore que l'inconscient maeterlinckien dans sa visée universelle et spirituelle a peu de traits communs avec celui de Freud, même si Merete Stistrup Jensen affirme que « Maeterlinck, Ibsen et Strindberg

---

[185] Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. Auguste Burdeau, Paris, PUF, 1966, p. 319.

[*Original* : « bildet in der lyrischen Poesie ächter Dichter sich das Innere der ganzen Menschheit ab, und Alles, was Millionen gewesener, seiender, künftiger Menschen, in den selben, weil stets wiederkehrenden, Lagen, empfunden haben und empfinden werden, findet darin seinen entsprechenden Ausdruck », Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Köln, Könemann, 1997, p. 368-369.]

[186] Paul Delsemme, *Les grands courants de la littérature européenne et les écrivains belges de la langue française*, *op. cit.*, p. 27.

[187] Maurice Maeterlinck, *Le Grand secret*, Paris, Eugène Fasquelle, 1921.

[188] *Id.*, *La Vie des fourmis*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1953, p. 62.

sont freudiens avant la lettre[189] ». Néanmoins, la chercheuse française fait une observation incontestable, lorsqu'elle dit que le théâtre *fin-de-siècle* incorpore « les domaines irrationnels que le naturalisme avait laissés en lisière de ses analyses[190] ». Dans le cas de Maeterlinck, cette observation porte également sur toute son œuvre, la dramaturgie étant inséparable des poèmes et des essais, suivant le même principe de l'unité.

Dans la prochaine sous-partie, nous analyserons comment Maeterlinck traite-t-il la question de l'inconscient dans ses essais consacrés à la vie de la nature, prenant comme exemple *L'Intelligence des fleurs*.

2.5. Le sensible et le sensuel dans *L'Intelligence des fleurs* de Maeterlinck[191]

Parmi les essais de Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs* (1907) n'est pas le seul consacré au monde végétal, mais c'est dans cet ouvrage que l'écrivain belge incorpore les résultats de ses propres expériences, tout en continuant les réflexions sur la nature humaine. Ainsi, *L'Intelligence des fleurs* se rapproche à la fois de ses essais sur les insectes sociaux, comme *La Vie des abeilles* (1901) et *La Vie des fourmis* (1930), et de ses essais métaphysiques, comme *La Grande Féerie* (1929) ou *Le Temple enseveli* (1903). Dans un court essai intitulé « Les Chrysanthèmes », publié dans *Le double jardin* en 1904, Maeterlinck expose son approche à la nature qu'il développera ensuite dans *L'Intelligence des fleurs* : « Il n'est rien qui soit puéril dans la nature, et si l'on se passionne pour une feuille, un brin d'herbe, une aile de papillon, un nid, un coquillage, on enroule sa passion autour d'une petite chose qui renferme toujours une grande vérité[192] ».

La nature, que l'écrivain fait parler dans *L'Intelligence des fleurs,* est avant tout un poème, et l'on y entend le Maeterlinck-poète, auteur des *Serres chaudes,* « le jardinier du verbe pur[193] », comme l'appelle le chercheur français Robert G. Souriaud d'Albret. En même temps, Maeterlinck s'adresse au thème de la nature au sommet de sa gloire dramatique, et l'écriture du dramaturge s'y révèle à travers les descriptions métaphoriques des manifestations du comportement des fleurs, en créant un véritable théâtre de la nature.

La fleur, dans laquelle « éclatent les plus grandes merveilles[194] » du monde végétal, est vue par l'auteur de *L'Intelligence des fleurs* comme un être intelligent, sensible et sensuel.

---

189 Merete Stistrup Jensen, « Maisons condamnées. Crise de la représentation dans quelques pièces de théâtre du XX siècle » Sylvie Camet (dir.), *Le tragique quotidien*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 25.

190 *Ibidem*.

191 Cette sous-partie reprend le texte de notre intervention au colloque « Sensibilités végétales : par-delà art et nature », qui s'est tenu en octobre 2021 à l'Université d'Artois.

192 Maurice Maeterlinck, *Le Double jardin*, Paris, Eugène Fasquelle, 1924, p. 201.

193 Robert G. Souriaud d'Albret, *Une autre sagesse au XIXe siècle – Maeterlinck, Baudelaire, Fustel de Coulanges. Les Temps d'Art*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2011, p. 59.

194 Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs*, Paris, Eugène Fasquelle, 1907, p. 38-39.

Ainsi, la nouveauté de l'approche de Maeterlinck constitue, selon l'expression de l'écrivain Jacques Lacarrière, « une révolution, sinon une provocation, dans le monde de la botanique[195] », comme il l'écrit dans la préface au recueil *La Vie de la nature* (1997), car parler des fleurs du point de vue de leur intelligence était à l'époque aussi audacieux que de suggérer que les abeilles avaient un langage, comme le fait Maeterlinck dans *La Vie des abeilles* en 1901. Néanmoins, l'essai sur les fleurs s'inscrit bien à la fois dans le champ de l'art et de la pensée de son temps, où l'on trouve des liens avec la philosophie de Schelling et la poésie de Coleridge, avec le symbolisme européen et le romantisme allemand, et notamment avec « l'encyclopédistique » de Novalis.

Notre lecture de *L'Intelligence des fleurs* a pour but d'aborder cet ouvrage dans un large contexte culturel, qui tiendrait compte des liens entre les notions d'intelligence et de sensibilité dans l'œuvre de Maeterlinck, et qui contribue à la lecture de ce que Maeterlinck comprend par l'inconscient. « Qui enrichit sa sensibilité enrichit son intelligence[196] », écrit-il dans son essai *L'Inquiétude de notre morale*, qui suit *L'Intelligence des fleurs* dans la première édition. Les affinités entre ces deux textes révèlent les croisements entre l'intelligent et le sensible, les deux se manifestant dans le sensuel. La question se pose de savoir comment Maeterlinck résout-il le paradoxe de la « nature – artiste » sans anthropomorphiser les fleurs, que nous aborderons en réfléchissant d'abord sur le genre de cet essai, ensuite sur la création se manifestant dans le sensible et le sensuel, pour montrer finalement que c'est la faculté humaine de créer que Maeterlinck aborde en tant que manifestation du « Génie de la Terre », propre également aux autres espèces.

2.5.1. *L'Intelligence des fleurs*, un essai naturaliste et philosophique

Maeterlinck écrit *L'Intelligence des fleurs* en Provence, dans une villa aux Quatre Chemins à côté de la ville de Grasse, qu'il décrit dans son essai *Les Sentiers dans la montagne* en 1919 : « Je ne crois pas qu'il y ait au monde chose plus belle que ces jardins et ces vallées de la Provence maritime durant les six ou sept semaines où le printemps qui s'éloigne mêle encore ses verdures aux premières ardeurs de l'été qui s'installe[197] ». L'éloge de la région, dans laquelle le Gantois a passé une grande partie de sa vie, est fait encore davantage dans *L'Intelligence des fleurs*, car pour l'écrivain c'est le pays où la fleur « règne sans partage[198] ». Étant une source d'inspiration qui offre une « vision satisfaisante du bonheur[199] », la Provence devient aussi un lieu d'observation du comportement des plantes, ce qui explique que la majorité des exemples de Maeterlinck proviennent des fleurs typiques de cette région.

---

[195] Maurice Maeterlinck, *La Vie de la nature*, Bruxelles, Complexe, 1997, p. 26.

[196] Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs*, *op. cit.*, p. 165.

[197] Maurice Maeterlinck*, Les Sentiers dans la montagne*, Paris, Eugène Fasquelle, 1919, p. 76.

[198] Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs*, *op. cit.*, p. 96.

[199] *Ibid.,* p. 98.

Les observations de Maeterlinck tantôt confirment, tantôt affinent les études des chercheurs botanistes, parmi lesquels il mentionne la thèse de A. Lothelier *Recherches morphologiques sur les épines et les aiguillons des plantes* (1892), les expériences de Gaston Bonnier, prouvant la capacité des fleurs de détruire et de stériliser des pollens étrangers, et les travaux d'Hermann Müller sur la pollinisation de la Pédiculaire.

L'approche d'Henri Bocquillon, qui considérait les plantes comme les êtres vivants, sensibles et sages, se rapproche particulièrement de celle de Maeterlinck, lorsque notre auteur se réfère à l'ouvrage du botaniste français *La Vie des plantes* (1868), particulièrement au chapitre « Les plantes se marient ». Ainsi, dans le chapitre VII de *L'Intelligence des fleurs*, l'écrivain belge cite un long passage de Bocquillon sur les utriculaires, dans lequel il s'agit de la floraison de ces plantes aquatiques. Si Maeterlinck se permet d'insérer dans son texte une citation aussi déployée, c'est que l'aspect explicatif de ce passage est aussi important que l'écriture même de Bocquillon, dont le style s'accorde bien avec celui de Maeterlinck. En outre, dans l'introduction de *La Vie des plantes*, nous trouvons de remarquables parallèles avec les essais de Maeterlinck, tant aux sujets d'intérêts, qu'à l'écriture :

> Qui ne s'est senti frappé d'admiration devant la prodigieuse activité des Fourmis, l'ordre admirable qui règne dans les sociétés d'Abeilles, la délicatesse extrême, le fini du tissu des toiles d'Araignée, la sorte de prévoyance qui porte l'Insecte à pondre ses œufs dans l'endroit où ses larves trouveront leur nourriture ?[200]

On dirait que l'auteur de *La Vie des abeilles* et de *L'Araignée de verre* (1932) suit la recommandation de Bocquillon : « Savants qui échafaudez des théories, poëtes qui voulez du merveilleux, cessez d'inventer ; observez, expérimentez, car la nature, c'est toute vérité, et c'est aussi toute poésie[201] ». C'est notamment dans *L'Intelligence des fleurs* que Maurice Maeterlinck se montre comme un observateur passionné, savant et poète.

Dans cet ouvrage, il rend hommage au grand Linné, un des premiers théoriciens de la sexualité des plantes. Une citation de Linné : « *Mariti et uxores uno eodemque thalamo gaudent*[202] », s'inscrit bien dans le chapitre X décrivant le mécanisme d'autofécondation florale. En soulignant que cette phrase, désignant une catégorie de classement, est tout à fait imagée, l'essayiste belge attire l'attention du lecteur sur le fait que l'écriture scientifique porte aussi des traits poétiques. Tel est également le cas d'un autre chercheur éminent, Charles Darwin, dont les pages sur les orchidées dans l'ouvrage *De la Fécondation des Orchidées par les insectes* (*On the Fertilisation of Orchids by Insects,* 1862) racontent, selon l'expression de Maeterlinck, « l'histoire merveilleuse des plus héroïques efforts de l'âme de la fleur[203] ». Comme le remarque Jean Rostand dans son texte « Hommage d'un naturaliste » consacré à Maeterlinck, « d'entre tous les grands écrivains qui ont éloquemment parlé de la nature, il est un des seuls – avec Michelet, peut-être, et Bernardin de Saint-Pierre – qui, voyant en elle bien autre chose qu'un décor, possèdent ce

---

[200] Henri Bocquillon, *La Vie des plantes*, Paris, L. Hachette et Cie, 1868, p. X-XI.

[201] *Ibid.*, p. XII.

[202] Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs*, *op. cit.*, p. 33.

[203] *Ibid.,* p. 59.

qu'on pourrait appeler la *sensibilité au vital*[204] ». L'écrivain et le biologiste français souligne qu'à la différence des naturalistes, Maeterlinck fait parler l'émotion du chercheur, ou « l'âme du naturaliste[205] », en devenant ainsi « l'interprète de leurs silences[206] ». Il s'agit d'un langage poétique, par lequel l'écrivain exprime son admiration envers la nature, tout en restant précis quant au sujet traité.

Parmi d'autres botanistes, Maeterlinck dialogue dans son livre avec Henri Coupin et complimente son ouvrage de vulgarisation intitulé *Les Plantes originales.* Paru en 1905, juste après *Le Double jardin*, l'ouvrage de Coupin contient une référence à l'essai maeterlinckien sur les chrysanthèmes, sans passer inaperçue une erreur concernant l'apparition et la rareté de la couleur verte chez les fleurs, que l'auteur belge conçoit comme « une grande nouvelle et une mémorable conquête[207] », mais qui, nous échappant visuellement, est en fait beaucoup plus fréquente qu'on n'en ait l'impression. En renvoyant ses lecteurs au livre de Coupin pour de plus amples informations sur la défense des plantes, Maeterlinck rend hommage à la rigueur de son approche. Même si les deux auteurs soulignent leur appartenance à de différents domaines, l'homme de lettres belge et le botaniste français trouvent beaucoup de points de rapprochement, particulièrement dans le fait qu'ils réussissent à exposer le savoir spécialisé dans un texte ouvert au large public.

Néanmoins, le texte de Maeterlinck n'appartient entièrement pas à la catégorie de vulgarisation scientifique. Au début de l'ouvrage l'auteur insiste n'avoir fait aucune découverte, et n'avoir exposé que « quelques observations élémentaires[208] », son but n'étant pas de transmettre des connaissances, mais de montrer « l'effort de la vie végétale vers la lumière et vers l'esprit[209] ».

2.5.2. Le sensible et le sensuel de l'intelligence

Le titre de l'ouvrage de Maeterlinck se réfère à *L'Intelligence des animaux* (*Animal Intelligence,* 1886) de George John Romanes, sans tenter de faire une étude aussi minutieuse que celle du chercheur britannique. « J'y veux simplement attirer l'attention sur quelques évènements intéressants qui se passent à côté de nous, dans ce monde où nous nous croyons un peu trop vaniteusement privilégiés[210] », dit Maeterlinck, en soulignant que la notion d'intelligence s'avère applicable au monde végétal, car elle se manifeste à la fois dans les stratégies d'adaptation de l'espèce à son environnement, et dans sa capacité d'adapter l'environnement à ses besoins. Dans le chapitre XIV, il affirme

---

[204] Jean Rostand, « Hommage d'un naturaliste », in Joseph Hanse, Robert Vivier (éds.), *Maurice Maeterlinck : 1862-1962*, Paris, La Renaissance du livre, 1962, p. 423-429, p. 426.

[205] *Ibid.*, p. 427.

[206] *Ibidem.*

[207] Maurice Maeterlinck, *Le Double jardin*, *op. cit.*, p. 197.

[208] Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs*, *op. cit.,* p. 1.

[209] *Ibidem.*

[210] *Ibid.*, p. 38.

que « chaque fleur a son idée, son système, son expérience acquise qu'elle met à profit[211] ». Pour Maeterlinck, si l'on a tendance à refuser l'intelligence à la plante, c'est parce que l'échelle de son « génie conscient et libre[212] » dépasse les capacités d'observations humaines, incapables d'englober les « drames muets et trop longs pour notre petite vie[213] ».

En observant le comportement des fleurs, il trouve de nombreuses preuves de leur intelligence. Par exemple, une fleur se montre capable de compter, comme dans le cas de *Ruta graveolens*, et de prendre les décisions élaborées, comme le font les orchidées. Six chapitres du livre (de XV à XXI) sont consacrés aux manifestations de l'ingéniosité de la « tribu » des Orchidées, le comportement desquelles Maeterlinck trouve tellement fascinant qu'il le présente comme un exemple de l'expérience et de la prévoyance végétales les plus avancées. L'auteur dépeint un portrait des êtres étranges et stupéfiantes, sages et perfides, qui sont dotées d'imagination, ont leurs propres habitudes, savent mesurer, apprendre et influencer le comportement des autres, car la fleur « connaît et exploite les passions des insectes[214] ». En décrivant dans le chapitre XVI la scène de pollinisation de l'*Orchis latifolia* ou *la Pentecôte*, dans laquelle l'abeille doit décoller de la fleur mâle deux boulettes contenant les tiges remplis de pollen, afin de les transporter et implanter d'une façon très élaborée dans la fleur femelle, Maeterlinck emploie les verbes *calculer* et *constater*, s'avérant les plus convenables pour décrire un tel comportement.

Selon l'auteur de *L'Intelligence des fleurs,* les données concernant la vie des orchidées, rassemblées par Darwin, Miller, Sprengel, Delpino, Hooker et Hildebrant, faisant preuve de l'intelligence et de la sensibilité des fleurs, sont suffisantes pour percer les parois divisant les règnes. S'appuyant sur ses propres expériences, Maeterlinck conclut que certaines plantes, comme le Mimosa pudique, le Sainfoin oscillant, les Dionées et les Rossolis, sont « des êtres nerveux dépassant un peu la crête mystérieuse et probablement imaginaire qui sépare le règne végétal de l'animal[215] ».

Il est remarquable que certaines conclusions de Maeterlinck trouvent des parallèles avec les ouvrages de notre siècle. Par exemple, le célèbre biologiste britannique Anthony Trewavas[216], qui a initié les débats contemporains sur l'intelligence végétale, comprend par l'intelligence des plantes leurs capacités de choisir, de prendre les décisions, de corriger ensuite les décisions erronées, de réagir aux stimuli d'une façon stratégique et intentionnelle, d'explorer, d'observer et d'apprendre. En 2009, trois chercheurs tchèques, Fatima Cvrčková, Helena Lipavská et Viktor Žárský, dans l'article « Plant intelligence, why, why not or where ?[217] » mentionnent la problématique de Trewavas comme une

---

[211] *Ibid.*, p. 52.

[212] *Ibid*., p. 14.

[213] *Ibid.,* p. 15.

[214] *Ibid.,* p. 83.

[215] *Ibid.,* p. 17.

[216] Anthony Trewawas, *Plant Behaviour and Intelligence*, Oxford University Press, 2014.

[217] Fatima Cvrčková, Helena Lipavská et Viktor Žárský, « Plant intelligence: Why, why not or where? », *Plant Signaling & Behavior*, vol. 4 / 5, mai 2009, p. 394-399.

réintroduction de la question de l'intelligence des plantes, posé il y a plus d'un siècle par le poète Maeterlinck. Ainsi, comme le remarque son contemporain Auguste Bailly, Maeterlinck a prouvé l'existence « de ce que chez l'homme, nous nommons l'intelligence, de ce que nous appelons l'instinct chez l'insecte, de ce à quoi nous n'avons pas donné le nom chez le végétal[218] ».

En donnant de nombreux exemples de prouvant l'existence de l'intelligence des plantes, Maeterlinck interroge l'image de la fleur « insensible et inanimée[219] ». Il souligne que le concept d'intelligence est inséparable de celui de sensibilité, tout en suggérant que « parmi les végétaux qui donnent les preuves les plus frappantes d'initiative, les plantes qu'on pourrait appeler animées ou sensibles auraient droit à une étude détaillée[220] ». La sensibilité de la plante est, selon Maeterlinck, un phénomène plus complexe qu'une réaction mécanique aux stimuli. Par exemple, les Orchidées de la famille Catasétidées américaines réagissent à la présence de l'abeille à l'intérieur de la fleur par une série compliquée de mouvements menant à frapper l'insecte avec le disque visqueux contenant deux paquets de pollen, destinés à être transportés dans une fleur voisine. « Non, ce n'est plus seulement dans une fleur admirablement machinée, c'est dans une fleur animée et, au pied de la lettre, sensible, que pénètre l'insecte[221] », conclut Maeterlinck.

L'écrivain belge suggère que la sensibilité de la fleur permet même d'en parler en termes de sensualité, voire de sentiments. En décrivant dans le chapitre VIII « l'épisode le plus tragique de l'histoire amoureuse des fleurs[222] », c'est-à-dire le suicide des fleurs mâles de la Vallisnère qui se détachent de la tige afin de rejoindre les fleurs pistillaires à la surface de l'eau, il pose la question : « Les mâles avaient-ils le pressentiment de leur déception ?[223] », en comparant leurs sensations à l'intuition humaine et évoquant les questions du désir et de la volonté.

La pensée de Maeterlinck, étant ancrée dans l'esprit *fin-de-siècle*, se montre influencée par la philosophie de Schopenhauer. Dans *L'Intelligence des fleurs*, Maeterlinck se réfère à son traité *De la volonté dans la nature* (*Über den Willen in der Natur,* 1836), particulièrement au chapitre sur la physiologie des plantes. Il est remarquable que Maeterlinck renvoie le lecteur avant tout aux expériences et à la bibliographie, citées par Schopenhauer, et non pas à son concept de volonté, serait-il parce que l'approche maeterlinckienne n'implique pas d'hiérarchie des êtres vivants, établie par le philosophe allemand.

Néanmoins, Maeterlinck tente à prouver que la sensibilité des plantes est véhiculée par le désir, ce qui introduit dans l'essai le motif de sensualité des fleurs. Avec l'habileté du dramaturge, il crée les scènes des noces des fleurs, comparables aux culminations du lyrisme dans ses pièces *Joyzelle* ou *Alladine et Palomides*, pour n'en donner qu'un exemple de description de la pollinisation de la Nigelle de Damas :

---

[218] Auguste Bailly, *Maeterlinck*, Paris, Firmin-Didot, 1931, (« Visages contemporains »), p. 154.

[219] Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs*, *op. cit.,* p. 39.

[220] *Ibid*., p. 15.

[221] *Ibid.,* p. 74.

[222] *Ibid.,* p. 22.

[223] *Ibid*., p. 23.

À la naissance de la fleur ; les cinq pistils, extrêmement longs, se tiennent étroitement groupés au centre de la couronne d'azur, comme cinq reines vêtues de robes vertes, altières, inaccessibles. Autour d'elles se presse sans espoir la foule innombrable de leurs amants, les étamines, qui n'arrivent pas à la hauteur de leurs genoux. Alors, au sein de ce palais de turquoises et de saphirs, dans le bonheur des jours d'été, commence le drame sans paroles et sans dénouement que l'on puisse prévoir, de l'attente impuissante, inutile, immobile. Mais les heures s'écoulent, qui sont les années de la fleur ; l'éclat de celle-ci se ternit, des pétales se détachent, et l'orgueil des grandes reines, sous le poids de la vie semble enfin s'infléchir. À un moment donné, comme si elles obéissaient au mot d'ordre secret et irrésistible de l'amour qui juge l'épreuve suffisante, d'un mouvement concerté et symétrique, comparable aux harmonieuses paraboles d'un quintuple jet d'eau qui retombe dans sa vasque, toutes ensemble se penchent à la renverse et viennent gracieusement cueillir, aux lèvres de leurs humbles amants, la poudre d'or du baiser nuptial.[224]

Cette scène évoque à la fois les décors du château dans *Ariane et Barbe-bleue*, et même la fameuse scène lyrique de l'acte III de *Pelléas et Mélisande*. Dramaturge – symboliste, Maurice Maeterlinck y reste fidèle aux principes de son écriture dramatique, qui consistent à dire l'indicible et faire entendre la beauté du silence. Si dans *L'Intelligence des fleurs* il expose une idée que le sens esthétique humain est une capacité universelle, en affirmant que « tous nos motifs architecturaux, musicaux, toutes nos harmonies de couleur et de lumière, etc., sont directement empruntés à la Nature[225] », on peut affirmer que son écriture même fait parler la sensualité liée à tout processus de création.

2.5.3. Le Génie Universel

Pour le dramaturge et penseur belge, ce ne sont pas les plantes, mais plutôt les hommes qui sont privés des sens les plus fins, et c'est en collaborant avec le monde végétal que se réveille et s'enrichit la sensibilité humaine. Dans *Le Double jardin,* il suggère que les hommes cultivant les fleurs sont, à leur tour, cultivés par les plantes, qui affinent la perception humaine de la beauté[226]. C'est pourquoi, lorsque dans son essai « Fleurs démodées » Maeterlinck imagine le monde propre humain dans lequel il n'y aurait pas de fleurs, il décrit une image bien déserte :

Supposer un instant que notre globe les ignore : une grande région, la plus enchantée de notre psychologie heureuse, serait détruite, ou plutôt ne serait pas découverte. Toute une sensibilité délicieuse dormirait à jamais au fond de notre cœur, plus dur et plus désert, et dans notre imagination privée d'images adorables.[227]

En parlant des plantes en termes de sensibilité, Maeterlinck dialogue avec le romantisme allemand, en évoquant également le courant de la « philosophie de la nature », notamment la pensée de Schelling et de Novalis. Grande figure du romantisme,

[224] *Ibid*., p. 36-38.

[225] *Ibid.,* p. 94.

[226] Maurice Maeterlinck, *Le Double jardin*, *op. cit.*, p. 230.

[227] *Ibid*., p. 206-207.

le poète allemand Novalis joua un rôle important dans l'évolution de l'œuvre de Maeterlinck, qui en 1895 a traduit et préfacé ses *Fragments* et *Les Disciples à Saïs*, publiés à Bruxelles par Paul Lacomblez. Dans son introduction à cette édition, Maeterlinck expose son opinion sur l'œuvre d'un de ses maîtres littéraires, tout en soutenant l'approche novalisienne à l'histoire de la pensée, où la contribution des uns dans la culture humaine influence indirectement mais inévitablement les autres : « si Platon, Swedenborg ou Plotin n'avaient pas existé, l'âme du paysan qui ne les a pas lus et n'en a jamais entendu parler ne serait pas ce qu'elle est infailliblement aujourd'hui[228] ».

La pensée de Novalis offre un exemple d'écriture onirique, fragmentée. Inspiré par la *Doctrine de la science* (*Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, 1794) de Fichte, Novalis inaugure le projet ambitieux de l'*Encyclopédie*, dont chaque élément serait une manifestation d'un savoir global. Dans la « Théorie de la nature et du vivant » il affirme que son « encyclopédistique » est une réponse à la tendance générale des sciences de se réunir, lorsqu'une science s'élargit en en incorporant d'autres.[229] C'est-à-dire que dans l'esprit de la totalité, propre à la philosophie de la nature, une classification stricte du vivant s'avère impossible. Novalis ébauche une nouvelle classification, c'est-à-dire des « degrés de la végétabilité – de l'animalité – de la minéralité[230] », l'idée qui trouve un développement dans l'essai maeterlinckien, questionnant également les frontières divisant la nature animée et inanimée.

Comme le remarque Paul Gorceix dans son ouvrage *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, pour établir les liens entre le romantisme allemand et l'œuvre de l'écrivain belge, les termes d'emprunt et d'influence ne sont pas convenables, « car elles impliquent trop de passivité[231] ». En effet, Maeterlinck n'est pas un disciple des naturphilosophes, mais certaines idées propres à ce courant se manifestent dans son texte sur les fleurs. Par exemple, il évoque l'idée d'une *âme universelle* ou *l'âme du monde*, enracinée dans la philosophie de Platon, et développée au XIXe siècle par les naturphilosophes, en particulier par Friedrich Schelling, qui considérait la nature comme un organisme uni, et par Gustav Theodor Fechner, l'auteur de *Nanna ou la vie psychique des plantes* (*Nanna oder über das Seelenleben des Pflanzen,* 1848), l'ouvrage dans lequel il propose l'idée de l'existence d'une sensibilité des plantes en dehors du système nerveux.

L'idée schlégélienne de *Totalorganismus*, étant au cœur de la *Naturphilosophie*, comprend la nature en tant qu'être vivant et uni, sensible, parcouru par une force vitale, dont la conscience n'est pas mécanique mais organique. Exigeant une réflexion complexe, cette approche engendre le projet romantique de la *science totale* qui réunirait les

---

[228] Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, *op. cit.*, p. 118.

[229] Novalis, *L'Encyclopédie*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966, p. 237.

[230] *Ibid.,* p. 239.

[« Grade des Vegetabilität – Animalität – Mineralität », Novalis, *Werke, Briefe, Dokumente*, Heidelberg, L. Schneider, 1953, paragraphe 1004, p. 274.]

[231] Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 20.

scientifiques aussi bien que les philosophes et les poètes. Le philosophe français Georges Gusdorf dans son ouvrage sur le romantisme, *L'homme et la nature* (1894 – 1895), le résume parfaitement : « La *Natuphilosophie* voudrait dire le sens de la nature, comme la vision dit le sens de l'œil ; manifestation de la nature dont l'homme est une part, et ensemble manifestation de la divinité qui se révèle en se cachant sous le voile des phénomènes[232] ».

Dans les derniers chapitres de *L'Intelligence des fleurs*, Maeterlinck évoque l'Intelligence générale, qu'il appelle également le Génie Universel ou le Génie de la terre, en soulignant que le nom d'a pas tellement d'importance, car, comme il le résume dans le chapitre final, « il n'y a pas d'êtres plus ou moins intelligents, mais une intelligence éparse, générale, une sorte de fluide universel qui pénètre diversement, selon qu'ils sont bons ou mauvais conducteurs de l'esprit, les organismes qu'il rencontre[233] ». Ainsi, l'idée d'un génie propre à tous les êtres vivants se manifestant dans l'intelligence et la sensibilité des plantes, fait l'auteur du texte reconsidérer la place de l'être humain.

L'écrivain français Willy-Paul Romain remarque que ce texte de Maeterlinck a un trait commun avec les autres essais, à savoir une position ferme de l'écrivain de ne pas attribuer la complexité de l'ensemble la vie physique et psychique au travail de l'instinct : « tout ce qui vit a sa place dans le monde conscient, ne doit pas être considéré comme un mouvement instinctif, mais comme la preuve de la multiplication des formes de la vie telle que l'inspire un pouvoir supérieur[234] ». Ce point de vue réactualise la question des rapports de l'homme avec le monde. Car, en tant que manifestation du Génie universel, l'homme n'est-il « ni une exception ni un monstre, mais l'être par qui passent, en qui se manifestent le plus intensément les grandes volontés, les grands désirs de l'Univers[235] », ainsi formule Maeterlinck la question principale de *L'Intelligence des fleurs*.

Comme les autres essais de Maeterlinck sur la nature, *L'Intelligence des fleurs* contient les réflexions sur la nature humaine. Néanmoins, les relations des plantes avec leur *umwelt*, telles qu'elles sont présentées dans ce texte, ne se réduisent pas à une métaphore de la société humaine. Dans *La Vie des abeilles,* l'écrivain parle de l'esprit de la ruche, dont le désir dirige la volonté de ses membres. Le monde floral, aussi varié qu'il soit, semble obéir à des lois semblables, visant à prolonger et propager la vie de l'espèce, à mieux s'adapter au monde qui change constamment, tout en développant la sensibilité, suivant le mouvement éternel *vers le mieux*.

Il est important de remarquer que Maeterlinck ne conçoit pas la nature comme un tableau bucolique idéalisé, ni comme un système parfait et irréprochable : « il faut ne l'avoir guère étudiée pour affirmer que la nature ne se trompe jamais[236] », dit-il dans *L'Intelligence des fleurs*, en soulignant que la nature progresse de la même façon que nous : elle explore, suppose, essaie, fait des erreurs et les corrige, se crée parfois des impasses et cherche constamment de nouvelles voies. En répondant aux reproches possibles d'une

---

[232] Georges Gusdorf, *Le Romantisme,* II, Paris, Payot, 1993, p. 383.

[233] Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs*, *op. cit.*, p. 105.

[234] Willy-Paul Romain, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Pierre de Méyère, 1962, p. 53.

[235] Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs, op. cit.*, p. 100.

[236] *Ibid*., p. 11.

certaine anthropomorphisation de la nature, Maeterlinck ironise : « Je sais qu'en parlant ainsi, je parle un peu comme cet évêque qui admirait que la Providence fît toujours passer les grands fleuves à proximité des grandes villes ; mais il est difficile d'envisager ces choses d'un autre point de vue que l'humain[237] ». Tout de même, il insiste qu'il n'analyse pas la nature à partir de l'homme, mais au contraire, suggère de contempler l'homme à partir de la nature. Dans cette perspective, ne deviendrait-il pas possible de parler d'un homme intelligent comme une fleur ou sensible comme une plante, manifestant sa sensualité dans un monde déhiérarchisé.

2.6. L'âme du monde – мировая душа

Anton Pavlovitch Tchekhov, dont un des noms de plume humoristiques était Schiller Shakespearovitch Goethe, évoque l'idée romantique de fusion avec l'absolu dans son théâtre, notamment dans *La Mouette*, à partir du monologue de « l'âme universelle » du premier acte, qu'il inscrit dans une scène comique, qui représente un théâtre décadent amateur :

Н и н а . […] Общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь.[238]	NINA. – […] L'âme commune universelle, c'est moi… moi. En moi réside l'âme d'Alexandre le Grand, de César, de Shakespeare, de Napoléon, et de la dernière des sangsues. En moi se rejoignent l'esprit des êtres humains et l'instinct des bêtes, je me souviens de tout, de tout, et chaque vie, je la revis en moi.[239]

Dans ce monologue de Nina, l'auteur se réfère à l'idée de l'âme universelle, ou *l'âme du monde*[240], une notion philosophique remontant au *Timée* de Platon, selon lequel l'Âme du monde est le principe unique du mouvement de l'univers. La cosmogonie platonicienne fut reprise au XIXe siècle par le courant de *Naturphilosophie,* représenté en particulier par Friedrich Wilhelm Schelling, qui considérait la nature comme un organisme uni et vivant. C'est dans cette vision platonicienne, enrichie dans la période de la Renaissance par la philosophie de Marsile Ficin, puis développée par les romantiques allemands et notamment par Novalis, que le concept de l'âme du monde est repris par Maeterlinck. Outre *L'Intelligence des fleurs*, ce concept est développé dans son essai *La Vie des fourmis,* dans lequel l'auteur belge va jusqu'à tracer une analogie entre le corps humain et la structure du corps des insectes sociaux :

---

[237] *Ibid.,* p. 96.

[238] A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 13. P'esy. 1895-1904*, Moskva, Nauka, 1978, p. 13.

[239] Anton Tchekhov, *La Mouette*, trad. Vladimir Ant, Paris, L'Arche, 2006, p. 20.

[240] La phrase russe « мировая душа » peut se traduire par « l'âme universelle » ou par « l'âme du monde ».

… bien qu'enfermées dans notre corps, nos soixante trillions de cellules sont relativement aussi disséminées que les milliers d'abeilles, de termites ou de fourmis hors de leurs demeures. Les distances entre chacune de nos cellules sont proportionnées à leur taille ou du moins à la taille des électrons qui en forment l'âme ; et ces distances doivent être comparativement aussi grandes que celles qui séparent les astres dans les cieux, car l'infiniment petit équivaut à l'infiniment grand.[241]

Cette idée trouve également des parallèles avec *La Mouette* de Tchekhov, par exemple dans la description de l'image éloquente de la foule dans l'acte IV, quand le docteur Dorn décrit sa ville préférée. L'ironie de Tchekhov fait le docteur décrire un lieu qu'il considère unique par une caractéristique bien générale – tout simplement par le fait qu'il y a des gens dans la rue. Le contraste qui se produit ainsi crée une touche romantique, renforcée par la référence au personnage que jouait Nina au premier acte :

М е д в е д е н к о . Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?	MEDVEDENKO. – Permettez-moi de vous poser une question, docteur : quelle est la ville à l'étranger que vous avez le mieux aimée ?
Д о р н . Генуя.	DORN. – Gênes.
Т р е п л е в . Почему Генуя?	TREPLEV. – Pourquoi, Gênes ?
Д о р н . Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная.[242]	DORN. – Elle a dans les rues une foule exceptionnelle. Lorsque, le soir, on sort de l'hôtel, la rue est bondée de monde. On circule dans la foule, sans but, à droite, à gauche, en zigzag, on vit avec elle, on se fond avec elle psychiquement, et on commence à croire qu'il n'existe qu'une seule âme universelle ; à la manière de celle qu'avait jouée dans votre pièce Zaretchnaïa.[243]

L'idée que l'âme humaine fasse partie de l'âme du monde, s'entend aussi dans la réplique de Medvedenko dans l'acte I sur le spectacle de Treplev et Zaretchnaïa à venir : « Ils sont amoureux l'un de l'autre, et aujourd'hui leurs âmes s'uniront dans une aspiration à donner la même image artistique[244] ». Mais tout de suite, Tchekhov change la poésie par la prose, en terminant la réplique par un énoncé contrastant : « Or, mon âme et la vôtre n'ont pas de points de contact[245] ». Ainsi, Tchekhov fait un geste double : il introduit dans la pièce l'idée de l'unité de tous les éléments, tout en l'isolant du reste de son texte. Le même jeu se déroule pour le monologue de Nina « Hommes, lions, aigles et perdrix… »,

[241] Maurice Maeterlinck, *La Vie des fourmis*, *op. cit.*, p. 21.

[242] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 49.

[243] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, p. 339. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[244] « Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 5. *Notre traduction*.

[245] « А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения », *ibid*. *Notre traduction.*

qui est à la fois le monologue de Zaretchnaïa en tant qu'actrice, de l'âme du monde qu'elle incarne, de Treplev qui a écrit cette pièce, et enfin de la mouette, dont on entend les intonations à travers les répétitions « maeterlinckiennes » : « Il fait froid, froid, froid. Vide, vide, vide. Terrible, terrible, terrible[246] ». L'âme du monde tchekhovienne devient ainsi une image encadrée, faisant partie de la scène du théâtre dans le théâtre. Dans cette isolation de l'idée de l'unité, surgit le regard tchekhovien, toujours distinct. Selon Claude Le Manchec, Tchekhov se méfie « de toute absolutisation de la nature comme chez Spinoza[247] », et par ce fait il exclut la possibilité d'être classé parmi les pessimistes : « il ne dévalue pas l'existence humaine[248] », continue le chercheur français.

Dans *La Cerisaie*, Tchekhov introduit quelques références ironiques aux idées de la philosophie de la nature. Le discours du personnage de l'étudiant Pétia Trofimov se trouve particulièrement inspiré par ce système de pensée, notamment dans son dialogue avec Ania dans l'acte II :

А н я . Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад.

Т р о ф и м о в . Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест.

Пауза.

Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней...[249]

ANIA. – Qu'est-ce que vous m'avez fait, Pétia ? Pourquoi je n'aime plus la cerisaie comme avant ? Je l'aimais si tendrement, il me semblait qu'il n'y avait rien sur la terre de plus beau que notre jardin.

TROFIMOV. – La Russie tout entière est notre jardin. La terre est grande et belle, elle est pleine d'endroits merveilleux. (*Un temps*.) Pensez-y, Ania : votre grand-père, votre arrière-grand-père et tous vos ancêtres étaient des propriétaires des serfs, ils possédaient des âmes vivantes, et ne voyez-vous pas que dans chaque cerise du jardin, dans chaque feuille, dans chaque tronc d'arbre, il y a des êtres humains qui vous regardent ? Vous n'entendez pas leurs voix ?... Posséder des âmes vivantes – cela vous a tous transformés, ceux qui vivaient autrefois et ceux qui vivent aujourd'hui, si bien que votre mère, vous, votre oncle, vous ne vous rendez même pas compte que vous vivez aux dépens des autres, aux dépens de gens à qui vous ne permettez pas de dépasser votre vestibule…[250]

[246] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 302. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[« Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 13.]

[247] Claude Le Manchec, *Anton Tchékhov. Nature et création*, Paris, Éditions du Cygne, 2015, p. 53.

[248] *Ibidem*.

[249] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 227-228.

[250]Anton Tchekhov, *La Cerisaie*, trad. Jean-Claude Carrière, Paris, Flammarion, 1988, p. 89.

D'une part, le discours de Pétia fait écho à l'idée de l'unité, propre à la philosophie de la nature, comprise dans son cas littéralement (« La Russie tout entière est notre jardin »). D'autre part, quand il oppose les ancêtres d'Ania aux serfs, Pétia reprend les idées des cercles socialistes inspirés par les travaux d'Henri de Saint-Simon et de Charles Fourier, penseurs populaires parmi les jeunes intellectuels russes du XIXe siècle, avec leur idée de division de la société en deux classes – travailleurs et prédateurs –, comme dans la célèbre métaphore des abeilles et des frelons de Saint-Simon. Le signifiant « душа » (*âme*) glisse entre les deux discours, tantôt renvoyant à un serf, ce qui correspondait au vocabulaire courant du XIXe siècle, tantôt à une substance vivante de la philosophie de la nature. Dans le deuxième cas, l'énumération *chaque cerise, chaque feuille, chaque tronc* etc. fait écho au monologue de l'âme universelle de *La Mouette*, qui ressent en soi l'existence de chaque être vivant. Le reproche adressé par Pétia à la famille d'Ania pour le fait de vivre aux dépens de ceux qui ne peuvent même pas entrer dans leur maison, au premier regard paraît être un de ses propos d'inspiration socialiste, mais connaissant bien la famille d'Ania, il ne peut pas ignorer le fait que le père d'Ania n'était ni aristocrate ni riche. La mention des ancêtres morts prépare le monologue de Lopakhine de l'acte IV, qui annoncera l'achat de la cerisaie, en évoquant son père et son grand-père, les serfs du domaine, qui ne verront jamais que leur descendant en sera devenu le propriétaire.

La romantisation idéaliste des paysans imaginaires se transforme en mépris, quand Pétia parle de Lopakhine, un ancien serf réel – travailleur, pragmatique et par conséquent prospère. C'est dans ce double esprit que dans l'acte II Pétia le compare à un animal prédateur :

Л о п а х и н *(смеется)*. Позвольте вас спросить, как вы обо мне понимаете?	LOPAKHINE, *rit*. – J'aurais bien aimé connaître votre opinion sur ma personne.
Т р о ф и м о в . Я, Ермолай Алексеич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен.	TROFIMOV. – Mon opinion, Ermolaï Alexeevitch, est la suivante : vous êtes riche, bientôt vous serez millionnaire. Et comme, du point de vue du métabolisme, il nous faut des rapaces qui dévorent tout ce qu'ils rencontrent sur leur chemin, il faut que tu existes, toi aussi.
Все смеются.	*Tout le monde rit.*
В а р я . Вы, Петя, расскажите лучше о планетах.[251]	VARIA. – Pétia, parlez-nous plutôt des planètes.[252]

La comparaison de Lopakhine à un prédateur effrayant mais utile se trouve dans la même série de métaphores inspirées par la philosophie de la nature. Une référence plus subtile à ces idées se trouve dans l'acte III, dans le dialogue entre les domestiques, où la métaphore végétale de Douniacha provoque une réaction de Yepikhodov de se comparer à un insecte :

[251] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 222.

[252] Anton Tchékhov, *op. cit.*, p. 528. *Traduction d'Elsa Triolet.*

Д у н я ш а . […] Фирс Николаевич, а сейчас чиновник с почты такое мне сказал, что у меня дыхание захватило. […]

Ф и р с . Что же он тебе сказал?

Д у н я ш а . Вы, говорит, как цветок.

Я ш а *(зевает)*.
Невежество... *(Уходит.)*

Д у н я ш а . Как цветок... Я такая деликатная девушка, ужасно люблю нежные слова.

Ф и р с . Закрутишься ты.

Входит Е п и х о д о в .

Е п и х о д о в . Вы, Авдотья Федоровна, не желаете меня видеть... как будто я какое насекомое. *(Вздыхает.)* Эх, жизнь!

Д у н я ш а . Что вам угодно?

Е п и х о д о в . Несомненно, может, вы и правы. *(Вздыхает.)*[253]

DOUNIACHA. – […] Firs Nikolaïevitch, et à l'instant, le receveur des postes m'a dit une chose, qui m'a coupé le souffle. […]

FIRS. – Qu'est-ce qu'il t'a dit ?

DOUNIACHA. – Vous êtes, il m'a dit, comme une fleur.

YACHA (*il bâille)*. – L'inculture… *(Il sort).*

DOUNIACHA. – Comme une fleur… Je suis une jeune fille si délicate, c'est fou ce que j'aime les mots tendres.

FIRS. – Tourne toujours, tu finiras mal.

Entre Epikhodov.

ÉPIKHODOV. – Vous ne désirez pas me voir, Avdotia Fédorovna… comme si j'étais quelque insecte. (*Il soupire*.) Ah, la vie!

DOUNIACHA. – Que puis-je pour vous ?

ÉPIKHODOV. – Indubitablement, sans doute, vous pouvez être dans le vrai. (*Il soupire*.)[254]

Le signifiant *insecte* comme une auto-caractéristique du personnage de Yepikhodov, amoureux de Douniacha, à part son côté péjoratif, introduit une dimension sensuelle dans sa parole, et ajoute une touche érotique dans le dialogue, car il se manifeste ainsi prêt à effectuer une pollinisation de la fleur, à laquelle elle se compare. Compte tenu de l'ironie subtile de Tchekhov sur la philosophie de la nature dans les deux dialogues cités et sur les mouvements sociaux qu'elle influence, la remarque du laquais Yacha élève l'ironie à un autre niveau. Tout au long de la pièce, Yacha montre son mépris envers les domestiques Douniacha, Firs et même envers sa propre mère, qu'il oppose aux Européens éclairés, peuplant son imagination. L'opposition se passe par le biais de la métonymie, car l'idée de l'Europe des Lumières se répand dans sa vision du monde sur chaque habitant de l'Europe, qu'il oppose à des Russes du « peuple ». Au début de l'acte IV, quand les moujiks viennent dire adieux aux anciens maîtres qui partent après la vente du domaine, Yacha, fils d'une paysanne, prononce : « Le populo est venu vous faire ses adieux. Voici mon avis, Ermolaï Alexéïevitch, le peuple est bon, mais il ne comprend pas grand-chose[255] ». Ainsi,

[253] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 237.

[254] Anton Tchekhov, *La Cerisaie*, trad. André Markowicz et Françoise Morwan, Arles, Actes Sud, 1992, p. 81.

[255] Anton Tchekhov, *Théâtre*, trad. Denis Roche et Anne Coldefy-Faucard, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 699.

[« Простой народ прощаться пришел. Я такого мнения, Ермолай Алексеич, народ добрый, но мало понимает », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 242.]

dans le discours de Yacha, se joue l'opposition *intelligentsia – peuple*, animant les débats des salons pétersbourgeois du XIXe siècle, mais Tchekhov la montre de façon exagérée, voire grotesque, quand il confère ce discours à un domestique, qui fait de son mieux pour imiter les conversations qu'il avait entendues.

Les traces de la philosophie de la nature dans l'écriture de Maeterlinck et de Tchekhov démontrent la différence principielle de l'approche des deux dramaturges à la voix de l'auteur dans l'œuvre littéraire. Si pour l'auteur de *L'Oiseau bleu* son œuvre s'organise autour du concept de l'universalité du langage artistique et s'inscrit dans une *Weltanschauung* romantique, celui de *La Cerisaie* se détache de toute conception du monde implicite, et fait révéler les impasses des discours les soutenant. La voix de Tchekhov ne partage pas le paradigme de ses personnages, on dirait même qu'il lui est structurellement impossible de s'y inscrire. Ce trait de l'écriture tchekhovienne nous fait poser la question du sujet de l'écriture, que nous traiterons dans les prochaines sous-parties, commençant par sa critique de la *vision du monde*.

2.7. Critique de la *Weltanschauung*

La position tchekhovienne par rapport à la subjectivité dramatique peut être abordée à l'aune de la critique de la *Weltanschauung* dans la philosophie du premier quart du XXe siècle. Catherine Colliot-Thélène traduit le terme *Weltanschauung* pour le *Grand Dictionnaire de la philosophie* par « conception du monde », tout en précisant que « cette expression révèle une dimension plus particulièrement allemande de l'interprétation de la philosophie[256] ». Depuis l'essor du romantisme, ce terme acquiert un sens large dans lequel il s'emploie souvent aujourd'hui, celui d'une *vision du monde*, qui ne se réduit pas aux connaissances empiriques, mais présente le monde en tant qu'objet d'appréhension.

Selon Philippe Fritsch, auteur de l'article « Vision du monde (*Weltanschauung*) » pour le *Dictionnaire du monde germanique*, ce terme désigne « de grandes orientations de pensée qui forment autant de types de conception du monde [*Weltanschauungstypen*] : idéaliste ou matérialiste, naturaliste ou panvitaliste, etc.[257] », se rapportant à une théorie, à un milieu social ou à une époque. C'est dans ce sens que Tchekhov emploie le terme « мировоззрение » (*mirovozzrenie* – littéralement, *vision du monde,* calque de *Weltanschauung*) dans le second acte de la pièce *Ivanov*, qu'Elsa Triolet traduit avec justesse par « point de vue sur la vie » :

Ш а б е л ь с к и й . […] Хорошо, что у тебя никакого мировоззрения нет.	CHABELSKI. – […] Tu as de la veine de n'avoir aucun point de vue sur la vie.
Л е б е д е в . Какое мое мировоззрение?.. Сижу и каждую минуту околеванца жду — вот мое мировоззрение. Нам, брат, не время	LÉBÉDEV. – Quel point de vue ? Je suis là et j'attends la crève d'un instant à l'autre. Voilà mon point de vue. Il n'est plus temps, vieux,

[256] Michel Blay (dir.), *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003, p. 1104.

[257] *Dictionnaire du monde germanique*, éds. Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider, Paris, Bayard, 2007, p. 1185.

с тобой о мировоззрении думать… Так-то…[258]	de réfléchir sur les points de vue. Oui, oui…[259]

Ce fragment du dialogue de l'acte II décrit le propriétaire terrien Lébédev, qui proclame n'avoir aucune vision du monde, sauf celle d'attendre la mort. Dans cette perspective, son antagoniste dans la pièce est docteur Lvov, figure aussi passionnée par les idées d'équité et de justice que critiquée par d'autres personnages. Dans une lettre à Souvorine du 30 décembre 1888, Tchekhov décrit ce type de caractère comme tellement soumis à une idée, qu'il « jettera une bombe sous une voiture, cassera la gueule à un inspecteur, traitera un homme de salaud[260] ». Dans ses relations avec autrui, continue Tchekhov, ce type a tendance à vénérer ou détester l'autre en fonction des idées que ce dernier partage, sans y voir autre chose. Ainsi, Tchekhov démontre le péril d'une vision du monde, c'est-à-dire des limites imposées par tel ou tel paradigme, menant au fait qu'une vision risque à dominer sur le monde.

La notion de *Weltanschauung* prend son ampleur à l'époque du romantisme. Les auteurs de *Révolte et mélancholie. Le romantisme à contre-courant de la modernité,* Michael Löwy et Robert Sayre, définissent *Weltanschauung* comme une *vision du monde*, le terme permettant de « reconnaître la multiplicité culturelle du romantisme[261] », c'est-à-dire de ne pas limiter le romantisme à un courant littéraire ou artistique, mais de prendre en compte ses manifestations politiques, sociales, économiques et religieuses. Pour Löwy et Sayre, une *Weltanschauung* dans le sens romantique est une « structure mentale collective[262] ». Ainsi, la *vision du monde* romantique dans son esprit d'appréhender le monde dans sa totalité se distingue de la philosophie et de la religion, comme le souligne Philippe Fritsch, qui précise que la *Weltanschauung* « peut à la fois inspirer ou sous-tendre ces systèmes de pensée et s'y trouver contenue implicitement[263] ». C'est en dialogue avec la philosophie que la critique tchekhovienne de *Weltanschauung* prend une ampleur remarquable.

Un des représentants de la critique philosophique de la conception du monde est le philosophe allemand Martin Heidegger. À partir de ses premières conférences données à l'université de Fribourg en 1919, Heidegger parle du problème de *vision du monde*, en la

[258] A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 11. P'esy. 1878-1888*, éd. N. F. Bel'čikov, Moskva, Nauka, 1976, p. 245. *Nous soulignons.*

[259] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 233. *Nous soulignons.*

[260] Cité par Elsa Triolet in *Ibid*., p. 202.

[« он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору, пустит подлеца », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 3. Pis'ma, Oktjabr' 1888 - dekabr' 1889*, éd. Z. S. Papernyj, Moskva, Nauka, 1976, p. 113.]

[261] Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, p. 16.

[262] *Ibid*., p. 25.

[263] *Dictionnaire du monde germanique*, *op. cit*., p. 1185.

présentant comme « un phénomène étranger à la philosophie[264] », bien que cette dernière se la pose comme une tâche fondamentale. Une véritable philosophie des visions du monde s'est formée, selon Heidegger, dans la dernière décennie du XIXe et au tout début du XXe siècle, la période dans laquelle s'émerge le concept spécifique de culture, lié à une conscience historique. La philosophie de la culture devient alors une philosophie de la vision du monde, qui « immobilise des situations déterminées de l'histoire de l'esprit et veut *interpréter (deuten)* la *culture*[265] ». Néanmoins, c'est le monde même en tant que mouvement qui échappe à la philosophie de la vision du monde, qui révèle une tendance de le muséifier, le réduire à un tableau immobile.

Une vingtaine d'années plus tard, toujours à Fribourg, Heidegger prononce une conférence intitulée *L'époque des « conceptions du monde » (Die Zeit des Weltbildes)*, dans laquelle « la conception du monde » est présentée comme un trait marquant de toute la philosophie des Temps Modernes. Le philosophe trace les prémisses de l'apparition de la conception du monde dans les traits caractéristiques des Temps Modernes, à savoir : la domination de la science qui trouve son expression ultime dans le développement de la technique moderne, la transformation de l'œuvre d'art en une « expression de la vie humaine[266] », la tendance à interpréter toute l'histoire humaine à travers un prisme culturel, et, finalement, ce qu'il appelle « le dépouillement des dieux[267] », c'est-à-dire une absolutisation de la vision chrétienne et une christianisation de l'idée du monde.

Heidegger pointe un paradoxe du positionnement du sujet des Temps Modernes : l'objectivisme, au premier regard visé par la science, qui sert à une libération de l'homme de ses attaches au Moyen Âge, crée en fait le piège du subjectivisme. Ici, Heidegger renvoie son auditeur au sens grec du terme *sujet,* en le définissant comme « ce qui est étendu-devant (*das Vor-Liegende*), qui, en tant que fond (*Grund*), rassemble tout sur soi[268] ». Le philosophe souligne qu'initialement, cette notion n'avait rien à voir avec l'homme et surtout avec le concept du « je ». C'est la transformation de l'homme sous l'influence de l'individualisme qui fait en sorte que l'homme devienne « le premier et seul véritable

---

[264] Martin Heidegger, *Vers une définition de la philosophie*, trad. Sophie-Jan Arrien et Sylvain Camilleri, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 37.

[« ein philosophiefremdes Phänomen », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1919 - 1944. Band 56/57 Zur Bestimmung der Philosophie*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1987, p. 12.]

[265] Martin Heidegger, *Vers une définition de la philosophie*, *op. cit.*, p. 273.

[« *stellt bestimmte geistesgeschichtliche Situationen still und will die* Kultur deuten », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* Band 56/57, p. 220.]

[266] *Id.*, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 100.

[« *Ausdruck des Lebens des Menschen* », Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950, p. 75.]

[267] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.,* p. 100.

[« *Beseitigung der Götter* », Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950, p. 76.]

[268] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 115.

[« [Das Wort] nennt das Vor-Liegende, das als Grund alles auf sich sammelt », Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950, p. 76.]

subjectum[269] », c'est-à-dire « l'étant sur lequel désormais tout étant comme tel se fonde quant à sa manière d'être et quant à sa vérité[270] ». Ainsi, l'homme devient le fondement et la mesure d'une conception du monde, lequel à son tour devient son objet, une « image conçue (*Bild*)[271] », à la différence du cosmos grec ou de l'ordre divin du Moyen Âge. Les rapports de l'homme au monde se transforment de l'entente de ce qui s'ouvre, à la représentation de ce qui est fixé. Ainsi, l'homme moderne met le monde devant soi et le pense à partir de soi, ou, selon la formule de Heidegger,

> … plus complètement le monde semble disponible comme monde conquis, plus objectivement l'objet apparaît, plus subjectivement, c'est-à-dire plus péremptoirement, se dresse le sujet, et plus irrésistiblement la considération du monde, la théorie du monde se change-t-elle en une théorie de l'homme – l'anthropologie.[272]

La critique heideggérienne de l'anthropologie est adressée au fait que l'humanisme moderne, impensable pour les Grecs et impossible au Moyen Âge, réduit tout événement à une expérience, rendant difficile, voire inconcevable, un questionnement authentique. L'idée de subjectivation comme une impasse philosophique traverse toute l'œuvre heideggérienne. Dans la conférence « La fin de la philosophie et la tâche de la pensée » (1964), Heidegger poursuit la critique hégélienne de Descartes, en affirmant que le fameux geste du philosophe français se trouve à l'origine du sujet moderne, en faisant du « je » le sous-jacent ultime :

> Si avec l'*ego cogito* comme *subjectum* par excellence, c'est le *fundamentum absolutum* qui est atteint, alors cela veut dire : le sujet est l'ὑποκείμενον transposé dans la conscience, il est ce qui est véritablement présent, lui qui, dans la langue traditionnelle de la philosophie, porte le nom par trop indéterminé de substance.[273]

---

[269] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 115.

[« dem ersten und eigentlichen Subjectum wird », Martin Heidegger, *Holzwege*, *op. cit.*, p. 88.]

[270] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 115.

[« jenem Seienden, auf das sich alles Seiende in der Art seines Seins und seiner Wahrheit gründet », Martin Heidegger, *Holzwege*, *op. cit.*, p. 88.]

[271] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 117.

[272] *Ibid.*, p. 121.

[« Je umfassender nämlich und durchgreifender die Welt als eroberte zur Verfügung steht, je objektiver das Objekt erscheint, um so subjektiver, d. h. vordringlicher erhebt sich das Subjectum, um so unaufhaltsamer wandelt sich die Welt-Betrachtung und Welt-Lehre zu einer Lehre vom Menschen, zur Anthropologie. », Martin Heidegger, „Die Zeit des Weltbildes" in *Gesamtausgabe, V, Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, p. 93.]

[273] Martin Heidegger, *Questions III et IV*, trad. Jean Beaufret et François Fédier, Paris, Gallimard, 1990, (« Collection Tel », 172), p. 290.

[« Wird mit dem ego cogito als dem ausgezeichneten subiectum das fundamentum absolutum erreicht, dann sagt dies: Das Subjekt ist das in das Bewußtsein verlegte ὑποκείμενον, das wahrhaft Anwesende, welches in der überlieferten Sprache undeutlich genug Substanz heißt. », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Verröffentlichte Schriften 1910 - 1976. Band 14. Zur Sache des Denkens*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2007, p. 76.]

Le je comme *fundamentum absolutum inconcussum* se trouve également au fondement de la science moderne, en raison d'une « tendance à faire de la philosophie une connaissance absolue[274] », comme l'explique Heidegger dans *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, un cours donné en 1929-1930 à l'Université de Fribourg-en-Brisgau. L'apparition du *je* comme *subjectum* répond alors à l'impératif de l'objectivité, imposé par la science. Par conséquence, ce qui se présente devant *je*, devient objet. Le paradoxe de cette position consiste, selon Heidegger, à l'absence du questionnement sur le sujet même. Si le doute se trouve au fondement de tout questionnement philosophique dans l'approche de Descartes, en revanche, la philosophie métaphysique ne met véritablement pas en question le Je questionnant, rendant même impossible une telle interrogation.

Les débats qui se déroulent dans le milieu psychanalytique concernant la vision du monde représentent un intérêt particulier pour notre étude. Dans les années 1930, lorsque les divergences des opinions entre Freud et Jung ne permettent même plus de parler de la même école, un article de Jung est suivi d'une conférence de Freud sur le thème de *Weltanschauung*. Dans son article « La psychologie analytique et *Weltanschauung* » (*Analytische psychologie und Weltanschauung*, 1931), Carl Gustav Jung remarque que *Weltanschauung* serait une notion intraduisible, qui désigne une conception du monde, incluant également « la manière dont un homme conçoit le monde[275] », ce qui la rapproche ainsi à l'attitude, qui peut être consciente ou inconsciente. Pour Jung, façonner une *Weltanschauung* complète en tant qu'image du monde et du soi-même dans ce monde s'avérerait une tâche illusoire, car une connaissance pleine n'est pas possible. Le psychanalyste suisse rappelle que « la psychologie analytique n'est pas une conception du monde (*Weltanschauung*); elle est une science[276] », en précisant qu'« une science n'est jamais une *Weltanschauung*, elle n'en est qu'un instrument[277] ». Le risque que comporte toute *Weltanschauung*, selon Jung, provient du fait de jouer avec l'instance de la vérité, qui tend à devenir « une vérité dernière sur l'univers[278] ». Avec ce problème, Jung introduit la dimension signifiante d'une vision du monde, car il ne s'agit que des noms donnés aux choses. La critique jungienne de la psychanalyse freudienne met l'accent

---

[274] Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique : Monde - finitude - solitude*, trad. Daniel Panis, éd. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Paris, Gallimard, 1992, p. 43.

[« [Descartes] hatte die Grundtendenz, die Philosophie zu einer absoluten Erkenntnis zu machen », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944. Band 29/30 Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt - Endlichkeit - Einsamkeit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, p. 30.]

[275] Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, trad. Yves Le Lay, Paris, Buchet Chastel, 1961, p. 95.

[« wie einer die Welt anschaut », C. G. Jung, *Gesammelte Werke, VIII: Die Dynamik des Unbewussten*, Olten und Freiburg in Breisgau, Walter-Verlag, 1976, p. 395.]

[276] Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, *op. cit.*, p. 122.

[« *Die analytische Psychologie ist keine Weltanschauung, sondern eine Wissenschaft* », C. G. Jung, GW, VIII, p. 413.]

[277] Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, *op. cit.*, p. 122.

[« Eine Wissenschaft ist niemals eine Weltanschauung, sondern bloß das Werkzeug zu einer solchen. », C. G. Jung, GW, VIII, p. 413.]

[278] Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, *op. cit.*, p. 124.

[« eine objektiv gültige Wahrheit », C. G. Jung, GW, VIII, p. 415.]

sur le côté matérialiste de cette dernière, ce qui rend impossible sa contribution à la formation d'une nouvelle *Weltanschauung*, qui était l'ambition de Jung. Tout de même, quand l'auteur emploie les notions comme « la Nature, notre mère[279] », son écriture révèle un dialogue avec le paradigme romantique. Le geste jungien représente ainsi une renonciation au renoncement au romantisme et au sujet en tant que *sub-jectum*, en s'opposant, dans son retour au romantisme, à la psychanalyse freudienne.

En 1932, Sigmund Freud rédige la dernière conférence du cycle *Nouvelle suite des leçons sur la psychanalyse*, intitulée « Über eine *Weltanschauung* » (« D'une vision du monde »), dans laquelle il distingue la science des autres formes de la pensée fabriquant des *Weltanschauungen,* pour conclure que la psychanalyse est « incapable de créer une vision du monde qui lui soit particulière[280] ». Faisant partie de la pensée scientifique, la psychanalyse, selon Freud, n'a pas d'ambition de tout prendre en considération, « n'élevant aucune prétention à la clôture et à la formation de système[281] ». De ce point de vue, si une *Weltanschauung* scientifique est possible, elle n'a pas pour but d'arriver à une description complète du monde, mais restera un discours ouvert.

La critique tchekhovienne de la vision du monde, telle qu'elle se manifeste dans son écriture, se rapproche à la fois à celle de Heidegger, car elle démontre le mécanisme de subjectivation ; à celle de Jung, car elle révèle les limites qu'une conception instaure sur *son monde* ; et, notamment, à celle de Freud, qui fait un pas théorique décisif pour interroger une vision du monde en tant que discours, ce qui trouvera un développement dans la théorie des discours de Lacan.

Reste ouverte la question comment Tchekhov résout le problème du sujet de l'écriture, si celle-ci n'est pas soumise à une vision du monde particulière. Afin de répondre à cette question, nous nous adresserons d'abord au problème du sujet tel qu'il est traité dans la psychanalyse lacanienne, pour ensuite aborder le sujet du tragique quotidien créé par Tchekhov, prenant comme exemple la pièce *Oncle Vania*.

2.8. Le sujet de Lacan

La notion de sujet est un des principaux développements lacaniens, et de nombreux chercheurs affirment même que c'est Lacan qui (ré)introduit le sujet dans le vocabulaire psychanalytique. Ainsi, Christian Chelebourg remarque que « l'objet de la psychanalyse lacanienne, c'est le sujet, c'est-à-dire non pas l'individu, pas même le *moi* freudien, mais ce qui résulte de l'immersion de l'enfant dans le langage : un conglomérat de désirs qui se

---

[279] Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, *op. cit.,* p. 100.

[« Mutter Natur », C. G. Jung, GW, VIII, p. 398.]

[280] Sigmund Freud, *Œuvres,* XIX, p. 267.

[« ist unfähig, eine ihre besondere Weltanschauung zu erschaffen », Sigmund Freud, *Gesammelte Werke, XV: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1940, p. 197.]

[281] Sigmund Freud, *Œuvres,* XIX, p. 267.

[« erhebt keinen Anspruch auf Geschlossenheit und Systembildung », Sigmund Freud, *GW*, XV, p. 197.]

manifestent dans les formations de l'inconscient[282] ». Le contexte interdisciplinaire de cette observation, car il s'agit de la poétique du sujet dans l'étude de Chelebourg, le fait particulièrement intéressant au regard d'un dialogue possible avec les études théâtrales. C'est notamment autour de la notion de sujet que la psychanalyse lacanienne est ouverte à une approche interdisciplinaire, car la distinction entre le moi, le sujet grammatical et le sujet de l'inconscient devient principielle pour l'enseignement de Lacan, qui se trouve en dialogue avec la philosophie et la linguistique.

Les références linguistiques de Lacan au cours de son enseignement sont nombreuses. Les noms de Saussure, Jakobson, Benveniste, Milner, Hjelmslev, Pierce, Chomsky, Pichon et Damourette sont parmi ceux qui ont rendu possible son *retour à Freud*, enrichi de concepts linguistiques, en y apportant une élaboration approfondie du concept de sujet. Dans ses « linguisteries », comme les appelle le psychanalyste à partir des années 1970, l'enseignement de Lacan est loin d'une « croyance à la grammaire », tant critiquée par Nietzsche et Heidegger. Au contraire, Lacan établit une distinction entre le sujet philosophique et le sujet grammatical, aussi bien qu'entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation. La dernière distinction est inspirée par les travaux théoriques d'Émile Benveniste, dont Lacan emprunte la notion d'énonciation. Ainsi se révèle la division profonde au sein du sujet même : celui qui parle et celui qui est parlé ne forment pas le même sujet, malgré une convergence possible : « *Je* est un terme verbal, dont l'usage est appris en une certaine référence à l'autre, qui est une référence parlée. Le *je* naît en référence au *tu*[283] », affirme Lacan au séminaire I, et ajoute que « le *je* est avant tout une certaine référence psychologique[284] ». Ainsi, le sujet ne se limite pas par le *je*, il se trouve également dans le *on* et le *nous*.

Dans le texte *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée*, Lacan démontre comment se forme le *je* du discours. En invoquant la pièce *Huis clos* (1944) de Sartre, Lacan crée un problème de logique, dans lequel il s'agit des trois détenus enfermés dans une pièce. À chacun est attaché un disque de couleur noire ou blanche, de façon qu'il ne puisse pas voir le sien, mais reste capable de voir les deux autres. Pour qu'un détenu puisse sortir, il doit déduire logiquement quelle est la couleur de son disque, vu qu'il y a trois disques blancs et deux disques noirs possibles. Alors, tous les trois ont reçu des disques blancs. La solution parfaite prévoit que tous les trois sortent en même temps, en suivant la logique de l'identification et de la référence à l'autre :

> Je suis un blanc, et voici comment je le sais. Étant donné que mes compagnons étaient des blancs, j'ai pensé que, si j'étais un noir, chacun d'eux eût pu en inférer ceci : "Si j'étais un noir moi aussi, l'autre, y devant reconnaître immédiatement qu'il est un blanc, serait sorti aussitôt, donc je ne suis pas un noir."[285]

---

[282] Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p. 98.

[283] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre I : Les Écrits techniques de Freud*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 188.

[284] *Ibidem*.

[285] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 198.

La logique de cette conclusion démontre les principes du fonctionnement du sujet. C'est le temps qui en devient le facteur-clé, car tout le monde attend la réaction de l'autre, et réagit à une réaction suspendue. L'absence de l'action en un temps anticipé permet de conclure que l'autre doute lui aussi. « Si le doute, depuis Descartes, est intégré à la valeur du jugement, il faut remarquer que, pour la forme d'assertion ici étudiée, cette valeur tient moins au doute qui la suspend qu'à la *certitude anticipée* qui l'a introduite[286] », explique Lacan. Ce qui est particulièrement intéressant dans le contexte de notre étude, c'est la démonstration lacanienne de la formation du *je,* qui « se définit par la subjectivation d'une *concurrence* avec l'autre dans la fonction du temps logique[287] ». Ainsi, le sujet se forme et s'affirme dans sa référence à l'autre.

En ce qui concerne le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire celui qui énonce, « ce *je* désigne le sujet de l'énonciation, mais ne le signifie pas[288] », comme l'explique le psychanalyste argentin Juan-David Nasio. On peut en conclure que dans un énoncé de type « je parle », on voit le *je* se dédoubler en tant que sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, fonctionnant à la fois dans les deux registres. Selon la formule de Joël Dor, l'énonciation implique une identification, en tant que « lieu et agent de la production des énoncés[289] ». Ainsi, le sujet de l'énonciation est une instance, *un autre* dans un sens rimbaldien, auquel se réfère Lacan afin d'illustrer sa distinction.

Une particularité de la langue française, le *ne explétif*, devient pour Lacan un appui dans son développement de la notion de sujet. La discordance entre l'énoncé et l'énonciation se manifeste dans les phrases de type « Je crains qu'il ne vienne », où la particule *ne* n'exprime pas la négation. Dans le séminaire VII, Lacan affirme que « la particule négative *ne* vient au jour qu'à partir du moment où je parle vraiment, et non pas au moment où je suis parlé[290] ». Dans cet exemple, on voit bien que le sujet de l'énonciation n'est nullement désigné par le *je*, mais bien par le *ne*, qui fait surgir le sujet du désir.

Comme le remarque Michel Arrivé, dans les exemples de ce type, la pensée de Lacan révèle « son enracinement profond dans les problèmes du langage, tels qu'ils sont incarnés dans une langue, la sienne[291] ». Tout de même, loin de la position heideggérienne, selon laquelle l'allemand, comme le grec ancien, serait la seule langue rendant possible la philosophie même, Lacan introduit dans son enseignement un nombre important d'éléments comparatistes, enrichissant ses exemples avec les références provenant d'autres langues. Ainsi, dans le séminaire X, le psychanalyste français renforce son exemple du *ne* explétif avec quelques exemples similaires de la langue russe, fournis par l'un de ses auditeurs, le neuropsychiatre Victor Smirnoff, en lien avec l'intervention de Lacan sur le récit de Tchekhov *Frayeurs* (*Cmpaxu,* 1886). La phrase russe « Я боюсь чтоб

---

[286] *Ibid.*, p. 209.

[287] *Ibid.*, p. 208.

[288] J.-D. Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Éditions Rivages, 1992, p. 230.

[289] Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Denoël, 2002, p. 150.

[290] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1986, (« Champ Freudien »), p. 79.

[291] Michel Arrivé, *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient : Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, (« Linguistique nouvelle »), p. 162.

он *не* пришёл[292] » (*Je crains qu'il* ne *vienne*), citée dans le séminaire de Lacan sur l'angoisse, que nous formulerions plutôt ainsi : « Я боюсь как бы он *не* пришёл », contient le même aspect explétif, et la particule *не* y introduit également la position du sujet de l'énonciation, puisqu'elle divise la crainte (qu'il vienne) et l'espoir (qu'il *ne* vienne).

Un autre récit de Tchekhov, *L'Homme à l'étui* (*Человек в футляре,* 1898), offre un parfait exemple à ce développement de Lacan. C'est la phrase « Как бы чего не вышло », qui sert de leitmotiv pour le personnage principal du récit, qui, ayant peur de tout, se protège du monde entier avec des objets divers lui servant d'étui, jusqu'au cercueil comme un étui final. Édouard Parayre la traduit par « Pourvu qu'il n'arrive rien[293] », en y ajoutant ce *rien,* qui en fait une négation, tandis que la phrase russe est affirmative, parce que la particule *не* y exerce la même fonction que le *ne* explétif français. Nous proposons de traduire ce « чего » par *quelque chose*, ce qui donnerait *Pourvu qu'il n'arrive quelque chose*, qui exprimerait de manière plus apparente la peur face au monde en tant qu'objet, en faisant de l'homme à l'étui un exemple d'un sujet métaphysique au sens heideggérien. Comme dans *Frayeurs*, dans *L'Homme à l'étui* il s'agit de la peur qui a un objet réel, mais aussi de l'angoisse qui a le réel pour l'objet. « Чего » en tant que sujet de l'énoncé, parfaitement traduit par Parayre comme *il* neutre, s'y déplace au deuxième plan, ce qui fait en sorte que le *ne* explétif domine l'énoncé et fasse surgir le sujet de l'énonciation.

2.8.1. *Moi*, le personnage comique

La distinction entre le sujet et le moi est fondamentale pour l'enseignement de Lacan. Le psychanalyste affirme même que confondre les deux, serait méconnaître ou ignorer l'enseignement de Freud. À la séance inaugurale du séminaire II, Lacan inscrit le moi freudien dans l'histoire de la philosophie, tout en le distinguant du moi philosophique qui serait le moi « pré-analytique », ainsi que de celui de la « conscience commune ». Le geste novateur de Freud consiste, selon Lacan, à introduire « une nouvelle perspective qui révolutionne l'étude de la subjectivité et qui montre précisément que le sujet ne se confond pas avec l'individu[294] », par le biais du décentrement du sujet. Comme le remarque le philosophe et le psychanalyste luxembourgeois Thierry Simonelli, « Lacan reproche à ce qu'il appelle "philosophie du Moi" de rater le véritable sujet, en ne retenant que la seule conscience de soi, médiée par l'expérience spéculaire[295] ». Il serait même possible de mettre en parallèle ce que Lacan désigne comme la « philosophie du Moi » et la métaphysique telle que la décrit Heidegger, car toutes les deux impliquent une vision du monde avec un sujet en tant que « sous-jacent ».

---

[292] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre X*, *op. cit.*, p. 199.

[293] Anton Tchékhov, *Œuvres : Récits (1892 - 1903)*, III, trad. Édouard Parayre, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1971, p. 765.

[294] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 17.

[295] Thierry Simonelli, *Lacan. La Théorie. Essai de critique intérieure*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000, (« Passages »), p. 22.

Le moi dans le système de Lacan prend appui dans le *stade du miroir*, qui décrit le développement enfantin entre six et dix-huit mois, lorsque l'enfant commence à concevoir l'idée de son corps en tant qu'unité, en établissant un lien entre sa propre image dans le miroir et celle de l'adulte. En 1949, lors du XVIe Congrès international de psychanalyse à Zurich, publié dans les *Écrits* sous le titre *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Lacan définit le stade du miroir comme « *une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, – dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique d'*imago*[296] ». Dans le séminaire II, Lacan reprend cette idée dans la perspective d'une formation de l'image propre du sujet. L'image de l'autre s'avère pour le sujet « sa propre image anticipée[297] », dans les rapports non-symétriques à l'autre, car dans l'histoire de ces rapports avec le corps, le sujet est morcelé : il est *personne,* affirme Lacan[298]. Bien qu'il s'agisse d'une image trompeuse, elle offre au sujet une unité du corps fragmenté. Ainsi, l'identification à sa propre image, passant par l'identification établie entre l'autre et son image, constitue une étape importante dans la formation et le développement du sujet, et effectue une liaison entre les parties et le tout en tant que *Gestalt*. D'après la formule de Simonelli, « le Moi du sujet n'est jamais autre chose […] qu'une réflexion de l'image d'un corps, d'une forme unitaire originelle dans laquelle se reconnaît un nourrisson[299] ». En même temps, ce stade, lorsque l'enfant entre dans « la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet[300] », écrit Lacan dans *Le stade du miroir*, révèle le sujet différent du moi, répondant à un appel de l'Autre et irréductible à l'individu. Par ce procédé entre en jeu la dimension symbolique, à partir de laquelle on peut parler du sujet. Ainsi, le sujet naît d'une scission entre l'imaginaire et le symbolique.

Pour illustrer cette scission, Lacan recourt à un exemple théâtral dans le séminaire II. Il s'agit du personnage de Sosie, introduit par Plaute dans sa version du mythe d'Amphitryon exposée dans la pièce homonyme, et repris par Molière (1668). Selon Lacan, le choix de l'exemple est dicté par le genre même : la comédie grecque donne la parole au *moi*, en lui attribuant uniquement le rôle du personnage comique. Dans la lecture lacanienne, le personnage de Sosie dans *Amphitryon* incarne le moi, « toujours un peu excisé de sa propre jouissance[301] ». Lorsque Sosie rencontre son sosie, c'est-à-dire un autre moi, dans la pièce de Plaute, la scène se déroule comme un aparté, une série des échos et des malentendus, ce qui illustre parfaitement l'idée de Lacan que « le sort du moi, de par sa nature même, est de trouver toujours en face de lui son reflet, qui le dépossède

[296] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 94.

[297] Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique, op. cit.*, p. 72.

[298] *Ibidem*.

[299] Thierry Simonelli, *Lacan. La Théorie. Essai de critique intérieure*, *op. cit.*, p. 23.

[300] Jacques Lacan, *Écrits, op. cit.,* p. 94.

[301] Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique, op. cit.*, p. 306.

de tout ce qu'il veut atteindre[302] ». Selon Lacan, le conflit dévoile une autre scission, cette fois-ci entre le réel et le symbolique, qui se produit chez le sujet, lorsqu'il se reconnaît en tant qu'image.

Dans son commentaire à l'*Introduction au narcissisme* de Freud dans le séminaire I, Jacques Lacan conclut que « le moi humain se constitue sur le fondement de la relation imaginaire[303] ». Cette idée se cristallise au cours du séminaire II*, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, où Lacan aborde sous plusieurs angles l'idée que le moi est un objet qui effectue une fonction imaginaire, laquelle n'est pas une catégorie *a priori*, mais une découverte de l'expérience. Ainsi, dans l'enseignement de Lacan il ne s'agit pas du moi comme une désignation du sujet, mais du « moi du sujet, avec ses limitations, ses défenses, son caractère[304] », comme l'affirme le psychanalyste lors du séminaire I le 17 février 1954.

Ainsi, le tournant de Jacques Lacan, dans la continuation du cheminement freudien, fait dissocier le moi et le sujet, en présentant le *sujet de l'inconscient*. Ce dernier est une véritable élaboration lacanienne, selon l'aveu de Lacan même dans le séminaire XI : « Il paraît, à juste titre, nouveau que je me sois référé au sujet quand il s'agit de l'inconscient[305] ». La nouveauté du geste lacanien consiste à déceler le manque du sujet au lieu du sujet, ce qui résulte dans une impossibilité de l'identification. D'après Bernard Baas, le but du développement lacanien n'est pas d'identifier ce qu'est le sujet, mais de « reconnaître le sujet comme ce qui manque d'identité, ou plutôt comme ce manque même dont la logique réclame l'affirmation, la *position* de l'inconscient[306] ». Si l'inconscient ne constitue pas le sujet, ce dernier est impensable sans l'inconscient.

Lacan insiste sur le fait que la psychanalyse change radicalement le concept philosophique du sujet, en ouvrant le sujet « qui fonctionne au-delà[307] », différent du moi et du je empirique. Le psychanalyste français les distingue particulièrement dans le séminaire III : « le sujet, celui qui parle, et l'autre avec lequel il est pris dans la relation imaginaire, centre de gravité de son moi individuel, et dans lequel il n'y a pas de parole[308] ». Le sujet se révèle donc là, où le moi n'est plus, c'est-à-dire dans l'espace de la parole.

2.8.2. Le retour à Descartes

La question du sujet dans l'enseignement de Lacan est également abordée dans le contexte de ses réflexions autour du statut de la psychanalyse à l'égard des sciences.

---

[302] *Ibid.*, p. 308.

[303] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre I, op. cit.*, p. 133.

[304] *Ibid.*, p. 75.

[305] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 44.

[306] Bernard Baas et Armand Zaloszyc, *Descartes et les fondements de la psychanalyse*, Paris, Navarin-Osiris, 1988, p. 27.

[307] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre V : Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 48.

[308] *Id., Le Séminaire Livre III : Les psychoses*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 54.

« Science humaine par excellence[309] », comme l'appelle Lacan dans le séminaire II, la psychanalyse a affaire au sujet qui n'est autre que celui de la science. Une décennie plus tard, dans le texte *La science et la vérité* (1966), Lacan interroge le discours des sciences humaines, en les dissociant de la « science de l'homme » qu'il trouve impossible, car « l'homme de la science n'existe pas, mais seulement son sujet[310] ». Ainsi, le rapprochement entre le sujet lacanien et le sujet cartésien se situe dans la position de ce dernier en tant que fondement du sujet de la science. Selon le commentaire de Bernard Baas dans *Descartes et les fondements de la psychanalyse*, le sujet cartésien peut être considéré comme le sujet de la science par deux biais :

> … d'une part comme ce sujet qui cherche la connaissance vraie et qui, récusant toute autorité extérieure, décide de n'accepter pour vrai que ce dont il aura lui-même éprouvé la vérité par la seule lumière de sa propre raison ; d'autre part comme ce sujet qui se révèle à lui-même et par lui-même être la seule certitude susceptible de soutenir la science.[311]

Avec ce rapprochement, Lacan inscrit la psychanalyse dans l'histoire des sciences et de la philosophie, tout en posant un paradoxe du sujet antérieur à la science. Lecteur attentif de Koyré depuis le séminaire d'Alexandre Kojève sur Hegel à l'École pratique des hautes études, Lacan situe son sujet dans un discours présumant les origines de la science. Selon Koyré, la méthode de Descartes propose une voie vers la vérité qui consiste à se défaire des croyances, de sorte que le doute ne soit plus un « état d'une incertitude nonchalante[312] », mais un acte volontaire. Le doute y est examiné dans une perspective historique, c'est-à-dire tel qu'il se forme dans la pensée d'Agrippa de Nettesheim, de François Sanchez et notamment de Michel Montaigne, qui à son tour suit la manœuvre de Socrate.

Comme le remarque l'historienne des sciences Françoise Balibar dans son article « À propos du "sujet de la science" », la pensée de Lacan donne un développement à la réflexion de Koyré portant sur la conception de l'histoire des sciences, selon laquelle « la science […] est née en un lieu et à une époque bien précis : l'Europe au XVIIe siècle[313] ». Selon Balibar, la science moderne apporte un changement dans les rapports entre le savoir et la vérité, en s'opposant « au savoir qui ne se soucie pas (ou ne se donne pas les moyens) d'être vrai[314] ». Ce qu'introduit l'époque moderne, c'est « quelque chose qui dépasse la science en tant que discipline et qui est justement la position du sujet[315] ». Ainsi, divisé entre la vérité et le savoir, le sujet psychanalytique trouve une résolution à son propre paradoxe, car à travers des lapsus, des mots d'esprit et des rêves, il fait surgir

---

[309] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre II, op. cit.*, p. 282.

[310] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 859.

[311] Bernard Baas et Armand Zaloszyc, *Descartes et les fondements de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 14.

[312] Alexandre Koyré, *Introduction à la lecture de Platon, suivi de : Entretiens sur Descartes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 196.

[313] Erik Porge et Antonia Soulez (éds.), *Le moment cartésien de la psychanalyse : Lacan, Descartes, le sujet*, Strasbourg, Éditions Arcanes, 1996, p. 21.

[314] *Ibid.*, p. 23.

[315] *Ibidem*.

une vérité qu'il ne sait pas, ou bien une vérité qu'il croit ne pas savoir. C'est ainsi, selon Lacan, que le séisme provoqué par la psychanalyse est comparable à la révolution copernicienne, voire à celle de Johannes Kepler, qui ne déplace pas le centre de la pensée, mais décentre la pensée même. Le geste de Lacan est donc cartésien au niveau que Jean-Claude Milner appelle « le cartésianisme radical[316] », c'est-à-dire que le psychanalyste attribue à Descartes l'invention du sujet moderne et/ou du sujet de la science, tout en démontrant avec Freud que la conscience de soi n'est pas une condition de la pensée. Ici se manifeste un autre croisement avec la pensée de Koyré chez Lacan, concernant l'actualité de Descartes. Si Koyré, dans les *Entretiens sur Descartes*, place la pensée de Descartes dans le même rang que celle de Platon, quant à la nécessité d'un renouvellement du dialogue avec la philosophie contemporaine, pour Lacan la question d'actualité réside toujours dans un retour à Descartes et non pas au cartésianisme.

Parallèlement et pareillement à Heidegger, Lacan articule le problème de la science comme une objectivation du monde et une absolutisation du sujet. « L'objet, en fin de compte, n'est jamais tel que pour la science. Et il n'y a jamais qu'un seul sujet – le savant qui regarde l'ensemble, et espère un jour tout réduire à un jeu déterminé de symboles enveloppant toutes les interactions entre objets[317] », dit-il dans le séminaire I. Le sujet ainsi organisé devient le fondement même du monde objectal.

À la différence de Heidegger, l'interrogation du sujet par Lacan n'a pas pour but de déconstruire le sujet métaphysique afin d'ouvrir la pensée à une nouvelle approche à l'être humain. Au contraire, le sujet de l'inconscient garde les traits du sujet cartésien. Dans le séminaire II, Lacan insiste que sa position ne soit pas celle d'un philosophe critiquant la démarche cartésienne. Sa lecture des *Méditations* dialogue avec une position existentialiste, pour démontrer que :

> … la saisie de la conscience par elle-même est, à la limite, désamarrée d'une quelconque saisie existentielle du moi. Le moi n'y apparaît que comme une expérience particulière, liée à des conditions objectivables, à l'intérieur de l'inspection qu'on croit être simplement cette réflexion de la conscience sur elle-même. Et le phénomène de la conscience n'a aucun caractère privilège dans une telle saisie.[318]

Dans le séminaire XIV*, La logique du fantasme*, Lacan souligne que les sources de sa manière de traiter le *cogito* de Descartes ne sont pas à chercher dans le champ de la philosophie heideggérienne, même si le cartésianisme incarne le problème principal posé par le philosophe allemand :

> … si le c*ogito* de Descartes a un sens, c'est […] de substituer l'instauration de l'être du *Je* au rapport de la pensée et de l'Être, et il constitue à ce titre un véritable franchissement de la pensée, qui représente quelque chose qu'on peut appeler – refus de la question de l'Être. Ce refus a engendré une suite, une levée d'un nouvel abord qui est la science.[319]

---

[316] Jean-Claude Milner, *L'Œuvre claire : Lacan, la science, la philosophie*, Paris, Seuil, 1995, p. 39.

[317] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre I, op. cit.*, p. 218.

[318] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre II, op. cit.*, p. 84.

[319] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XIV : La logique du fantasme*, Paris, Seuil, 2023, p. 117.

Si Heidegger présente l'oubli de l'être comme le trait commun des différentes époques de l'histoire de la philosophie, pour Lacan ce rejet marque « chacun des franchissements essentiels qui ont permis de constituer, sous des formes scandées mais périssables, et toujours précaires, les étapes de l'humanité[320] ». Aussi heideggérienne que puisse résonner cette position, il ne s'agit pas d'une approche ontologique dans le cas de Lacan. Le psychanalyste français place la découverte freudienne parmi les effets du geste cartésien, et trouve important de mettre en exergue le fait que « cela ne veut dire en aucun cas – retour à la pensée de l'Être. Rien dans ce qu'apporte Freud, qu'il s'agisse de l'inconscient et du ça, ne fait retour à l'interrogation de l'être, ne nous replace sur ce plan au niveau de la pensée[321] ». Tout de même, continue Lacan, le pas de Freud « renouvelle les rapports de la pensée à l'être[322] », et c'est à ce niveau que devient possible un dialogue avec Heidegger.

Pour aborder la question de l'être du *Je*, Lacan propose d'écrire le *cogito* avec des guillemets : « *Je pense : "donc je suis"* », le geste qu'il explique dans *La science et la vérité* : « la pensée ne fonde l'être qu'à se nouer dans la parole où toute opération touche à l'essence du langage[323] ». La causalité de soi ici touchée est moins heideggérienne que freudienne, formulée par le fondateur de la psychanalyse par le célèbre appel *Wo es war, soll Ich werden*, que Lacan traduit par « là où c'était, là comme sujet dois-je advenir[324] ». Ainsi, dans l'approche de Lacan, la position freudienne n'est pas principalement opposée à celle de Descartes, car ni l'une ni l'autre ne conçoivent le moi comme le centre. Qui plus est, le moi freudien est « un mirage, une somme d'identifications[325] », qui ne sert pas d'appui à la certitude du sujet. C'est le doute en tant qu'expérience permettant à Descartes de résoudre le problème du fondement de la connaissance, qui devient également un appui pour le sujet lacanien.

Dans sa lecture de Freud dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (séminaire XI), Lacan fait une distinction entre *le sujet de la certitude* et *la recherche de la vérité*. Pour illustrer cette distinction, il examine l'effet paradoxal de la formule « Je ne suis pas sûr, je doute[326] », qui sert d'appui à la certitude :

> Dans le terme de sujet – c'est pourquoi je l'ai rappelé à l'origine – nous ne désignons pas le substrat vivant qu'il faut au phénomène subjectif, ni aucune sorte de substance, ni aucun être de la connaissance dans sa partie, seconde ou primitive, ni même le logos incarné quelque part, mais le sujet cartésien, à savoir qui apparaît, à ce moment où le doute se reconnaît comme certitude – à ceci près que, par notre abord, les assises de ce sujet se révèlent bien plus larges,

[320] *Ibid.*, p. 120.

[321] *Ibid.*, p. 117.

[322] *Ibid.*, p. 133.

[323] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 865.

[324] *Ibid.*, p. 864.

[325] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre II, op. cit.*, p. 285.

[326] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI, op. cit.*, p. 36.

mais du même coup bien plus serves, quant à la certitude qu'il manque, qu'il rate. C'est là ce qu'est l'inconscient.[327]

Ainsi, Lacan affirme que la certitude aussi bien que le doute sont les fondements du sujet, ce qui rapproche sa pensée avec celle de Descartes par le biais de la théorie freudienne. Si le terme principal du dernier chapitre de la *Science des rêves* de Freud n'est pas la vérité, mais *Gewissheit* (certitude), cela permet à Lacan de conclure que « la démarche de Freud est cartésienne – en ce sens qu'elle part du fondement du sujet de la certitude. Il s'agit de ce dont on peut être certain[328] ». C'est à partir de ce séminaire que le psychanalyste français reprend ses recherches dans le domaine du sujet, en élargissant le paradigme du sujet soumis au signifiant. Selon une observation d'Erik Porge dans l'article « L'erre du sujet supposé savoir », le séminaire XI introduit « un nouveau retour à Freud en passant par Descartes[329] », tout en marquant une nouvelle étape dans l'enseignement de Lacan, en raison de la séparation de l'IPA (*International Psycho-Analytical Association*).

Comme le rappelle Vannina Micheli-Rechtman dans son article « Science et psychanalyse », publié dans l'ouvrage collectif *Le moment cartésien de la psychanalyse*, Lacan y articule « l'explication de la découverte freudienne avec l'étude de la définition du sujet cartésien[330] ». La psychanalyste française souligne que cela n'assimile pas le sujet freudien à celui de la philosophie, et que l'enracinement du savoir dans la conscience, dans les rapports entre le douter et le penser, se trouve au fondement du sujet de l'inconscient. L'analyse de Bernard Baas pourrait résumer les commentaires autour du séminaire XI :

> Il s'agit pour Lacan de replacer la découverte freudienne dans l'horizon de l'affirmation cartésienne du sujet, plus exactement de montrer jusqu'à quel point ce que vise l'expérience cartésienne du doute s'inscrit dans une perspective qui fait aussi l'orientation de la recherche de Freud ; mais aussi d'épingler, si l'on peut dire, ce point comme la limite au-delà de laquelle peut alors être manifesté le caractère proprement inédit de la découverte freudienne.[331]

Ainsi, d'une part, selon Lacan, c'est dans la pensée de Descartes que l'on trouve déjà les prémisses de l'inconscient freudien. C'est pourquoi la découverte de l'inconscient n'a pu avoir lieu qu'après l'instauration du sujet cartésien : « Je ne dis pas que Freud introduit le sujet dans le monde – le sujet come distinct de la fonction psychique, laquelle est un mythe, une nébuleuse confuse – puisque c'est Descartes[332] », explique le psychanalyste français dans le séminaire XI. D'autre part, Lacan tient à démontrer que ce que Freud apporte de nouveau dans la question du sujet, c'est qu'à la différence de Descartes, la certitude freudienne est fondée sur l'existence du champ de l'inconscient, dans lequel le sujet est « chez lui ». Les exemples de la *Science des rêves* témoignent que le *je pense* du rêve est absent, mais c'est justement dans cette absence que le sujet s'émerge. La

---

[327] *Ibid.,* p. 116.

[328] *Ibid.*, p. 36.

[329] Erik Porge et Antonia Soulez (éds.), *Le moment cartésien de la psychanalyse : Lacan, Descartes, le sujet*, *op. cit.*, p. 152.

[330] *Ibid.*, p. 44.

[331] Bernard Baas et Armand Zaloszyc, *Descartes et les fondements de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 30.

[332] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI, op. cit.*, p. 45.

découverte freudienne démontre alors que « le sujet de l'inconscient se manifeste, que ça pense avant qu'il entre dans la certitude[333] ». Pour Bernard Baas, ce *chez lui* résume la différence principale entre le sujet de l'inconscient et le sujet cartésien, car l'inconscient n'est le propre du sujet « qu'à condition à n'être pas appropriable[334] », tandis que chez Descartes, par le geste d'*ergo*, le sujet pensant s'approprie sa substance.

Une autre réalisation freudienne consiste, selon Lacan, à introduire la dimension du désir dans l'existence du sujet. La nouveauté de l'interprétation lacanienne place à son tour le désir au niveau du cogito : « *desidero*, c'est le *cogito* freudien[335] », dit-il dans le séminaire XI. Ainsi, la certitude lacanienne n'est pas celle du sujet pensant mais celle du sujet désirant. Comme l'écrit Alain Juranville dans son étude *Lacan et la philosophie* sur le sujet lacanien du désir ou le sujet castré, « en tant qu'il entre dans l'ordre de la castration, le sujet se caractérise par la certitude de son existence de sujet[336] ». Le sujet est alors marqué par un manque, que Lacan interprète comme une béance révélant le réel, autrement dit, comme un manque de signifiant.

La dimension du désir permet un autre niveau de rapprochement entre les systèmes de Freud et de Descartes, plus précisément entre le Dieu de Descartes et l'Autre (« grand Autre ») de Lacan, défini par le psychanalyste français comme un « lieu où se constitue le je qui parle avec celui qui entend[337] », qu'il propose comme l'appui du sujet qu'il ne trouve pas dans le moi. La possibilité de la tromperie, propre au Dieu de Descartes et à l'Autre de Lacan, révèle dans les deux cas un Autre absolu, une altérité radicale qui, en tant que lieu du signifiant, est la condition même de la vérité. Ainsi, le transfert psychanalytique, se référant au *sujet supposé savoir,* fait recours au Dieu cartésien en tant que « garant de la vérité de ce qui s'articule comme savoir[338] », pour emprunter la formule d'Armand Zaloszyc.

L'un des gestes les plus importants de Freud consiste, selon Lacan, à réintroduire l'instance de la vérité dans le discours scientifique. En septembre 1960, Jacques Lacan fait une communication au Congrès du Royaumont autour du thème de la dialectique, publiée sous le titre *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*. Dans cette communication, le psychanalyste expose une réflexion sur le sujet dans son rapport au savoir, à l'aune de la philosophie de Hegel. Pour se délimiter de « la praxis qui s'autorise au nom de la psychanalyse[339] » et pour situer cette dernière dans un rapport au discours scientifique, Lacan procède à ce qu'il appelle *la subversion du sujet*, qui vise à la fois le sujet philosophique et le sujet de la science : « la fonction du sujet telle que l'instaure l'expérience freudienne, disqualifie à la racine ce qui sous ce titre ne fait, de quelque forme qu'on en rhabille les prémisses, que perpétuer un cadre académique[340] ». Le « cogito

[333] *Ibid.*, p. 37.

[334] Bernard Baas et Armand Zaloszyc, *Descartes et les fondements de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 35.

[335] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI, op. cit.*, p. 141.

[336] Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 110.

[337] Jacques Lacan, « La chose freudienne » in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 431.

[338] Bernard Baas et Armand Zaloszyc, *Descartes et les fondements de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 89.

[339] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 794.

[340] *Ibid.*, p. 795.

freudien » représente ainsi une subversion du sujet par Lacan, un geste psychanalytique et non pas philosophique. La différence principielle peut être démontrée à l'aide de la philosophie de Koyré, qui formule la réponse à la question *que suis-je* comme « un être qui pense, et qui doute, et qui nie[341]. À son tour, Lacan dans le séminaire IX *(L'identification)* défend l'idée que dans le *cogito* il ne peut pas s'agir de la pensée, car « la pensée commence à l'inconscient ». Le *je pense*, selon Lacan, est donc « celui d'opinion ou d'imagination[342] ». La subversion du sujet consiste à défaire le préjugé fondamental de la philosophie, « la limite au-delà de laquelle commence la possibilité de l'inconscient[343] ». Ainsi, le sujet lacanien est celui de la psychanalyse : c'est un être qui désire, et qui parle, et qui ment.

2.9. Le sujet du tragique quotidien dans *Oncle Vania* de Tchekhov[344]

La pièce *Oncle Vania* de Tchekhov pose d'une manière originale la question du sujet dans la littérature. L'élaboration lacanienne du problème du sujet, avec ses prémisses philosophiques, que nous avons retracée dans la sous-partie précédente, orientera notre lecture de cette pièce de Tchekhov, œuvre remarquable par le fait que le sujet, introduit sur scène par le dramaturge russe dans *Oncle Vania,* est celui du tragique quotidien.

2.9.1. Scènes de la vie de campagne

Comme cela est le cas pour les autres grandes pièces de Tchekhov, la question du genre d'*Oncle Vania* reste toujours d'actualité. Le sous-titre « Scènes de la vie de campagne en quatre actes[345] » dépeint une image pastorale, qui cherche à redéfinir le registre tragique. L'histoire se passe dans un domaine provincial russe, où habitent Ivan Voïnitski avec sa mère et sa nièce Sonia, et où s'est installé depuis un mois le père de Sonia, professeur Sérébriakov, avec sa jeune épouse Elena Andréevna. Un paysage rural observé d'une grande maison devient une toile de fond pour le drame qui se déroulera pour chacun des personnages principaux. Malgré l'intensité de l'effet dramatique, au niveau de l'action ces épisodes restent les scènes de la vie de campagne : une jeune fille tombée amoureuse d'un

---

341 Alexandre Koyré, *Introduction à la lecture de Platon, suivi de : Entretiens sur Descartes*, *op. cit.*, p. 222.

342 Jacques Lacan, *L'Identification,* séminaire IX, inédit. Séance du 15 novembre 1961.

343 *Ibidem.*

344 La synthèse de cette sous-partie a été présentée en langue russe dans notre communication « Le problème du sujet divisé dans *Oncle Vania* de Tchekhov : perspectives lacaniennes d'une lecture d'un texte dramatique » au Symposium Psychanalytique – 2022 à l'université MGIMO (Odintsovo, Russie). La communication est publiée en langue russe dans Karpenko A. S., Lobza O. V. (éds.), *Sovremennye psihotehnologii v upravlenii, politike, biznese, obrazovanii: Materialy Vtoroj i Tret'ej Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, Moskva, Ijun' 2021 – 2022 gg.: Sbornik statej / kol. Avtorov,* Moskva, Rusajns, 2023, pp. 200-208.

345 Anton Tchékhov, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 353.

[« Сцены из деревенской жизни в четырёх действиях », A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 61.]

homme pour le seul fait qu'il fréquente la maison ; la déception d'un spécialiste retraité qui s'installe à la campagne après avoir terminé une carrière brillante ; une tentative d'un amour de vacances entre un homme et une femme qui s'ennuient.

L'approche à l'écriture théâtrale de Ginette Michaux offre une solution originale d'inspiration lacanienne au problème du genre et du registre tragique chez Tchekhov. Dans le texte « Le discours tragique dans le théâtre de Sophocle », la chercheuse belge propose d'analyser « la logique du "discours tragique"[346] », plutôt que le genre tragique dans le cas des pièces de Sophocle. Cette perspective met également en lumière le fait que la pastorale d'*Oncle Vania*, tout comme la comédie des *Trois Sœurs*, se construisent par un discours tragique, malgré la structure et les codes propres aux autres genres.

À part les destins perturbés, c'est l'angoisse de la trivialité des événements que partagent les personnages d'*Oncle Vania* ; autrement dit, le tragique tchekhovien inclut la présence et le rejet de ce qu'on peut décrire avec le mot russe « пошлость » (*pošlost'*). Traduit par « platitude, trivialité[347] » par Pauliat pour Larousse, avec l'adjectif « пошлый » (*pošlyj)* désignant « vulgaire » dans l'exemple « пошлый человек – un homme vulgaire[348] » ; et par « vulgarité, trivialité, banalité, platitude[349] » par Cherba et Matusevitch, ce terme met l'accent sur l'insupportabilité de la trivialité. Quand Vladimir Nabokov donne une conférence pour les étudiants américains sur « пошлость » dans la vie et la littérature, il emploie le terme *Philistinism*, repris par la traductrice Marie-Odile Fortier-Masek pour l'édition française. Nabokov le définit ainsi :

> Les Russes ont, ou avaient, une expression particulière pour ce philistinisme sentencieux : *pochlost*. Le « pochlisme » ne désigne pas seulement la médiocrité évidente, mais surtout ce qui est faussement important, faussement beau, faussement intelligent, faussement attrayant. Appliquer à quelque chose l'étiquette fatale de « pochlisme » n'est pas uniquement émettre un jugement esthétique, mais aussi porter une condamnation morale. L'authentique, l'innocent, le bon, n'est jamais *pochlost*.[350]

---

[346] Ginette Michaux, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2008, (« Psychanalyse et écriture »), p. 115.

[347] P. Pauliat, *Dictionnaire français-russe russe-français*, Paris, Larousse, 2008, p. 787.

[348] *Ibidem.*

[349] L. V. ŠČerba et M. I. Matusevič, *Russko-francuzskij slovar': 50000 slov. 11-e izd., stereotip.*, Moskva, Russkij jazyk, 1983, p. 494.

[350] Vladimir Nabokov, *Littératures II : Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, trad. Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Fayard, 1981, p. 417.

[« Russians have, or had, a special name for smug philistinism – *poshlust. Poshlism* is not only the obviously trashy but mainly the falsely important, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive. To apply the deadly label of *poshlism* to something is not only an esthetic judgment but also a moral indictment. The genuine, the guileless, the good is never *poshlust*. », Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, éd. Fredson Bowers, New York & London, Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1981, p. 313.]

Tchekhov emploie les dérivés de ce mot dans le dialogue entre Voïnitski et le docteur Astrov, dans l'acte II de la pièce *Oncle Vania,* dans le sens qui se rapproche plutôt de *vulgarité,* quand Astrov se moque de l'amour de Voïntski pour Elena :

А с т р о в . Что ты сегодня такой печальный? Профессора жаль, что ли?

В о й н и ц к и й . Оставь меня.

А с т р о в . А то, может быть, в профессоршу влюблен?

В о й н и ц к и й . Она мой друг.

А с т р о в . Уже?

В о й н и ц к и й . Что значит это «уже»?

А с т р о в . Женщина может быть другом мужчины лишь в такой последовательности: сначала приятель, потом любовница, а затем уж друг.

В о й н и ц к и й . Пошляческая философия.

А с т р о в . Как? Да... Надо сознаться, — становлюсь пошляком. Видишь, я и пьян. Обыкновенно, я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности. Мне тогда всё нипочем! Я берусь за самые трудные операции и делаю их прекрасно; я рисую самые широкие планы будущего; в это время я уже не кажусь себе чудаком и верю, что приношу человечеству громадную пользу... громадную! И в это время у меня своя собственная философская система, и все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками... микробами. *(Телегину.)* Вафля, играй!

Т е л е г и н . Дружочек, я рад бы для тебя всею душой, но пойми же — в доме спят!

А с т р о в . Играй!

Телегин тихо наигрывает.[351]

ASTROV. – Pourquoi es-tu aussi triste aujourd'hui ? Aurais-tu, par chance, pitié du professeur ?

VOÏNITSKI. – Laisse-moi.

ASTROV. – Sinon, serais-tu, par hasard, amoureux de sa femme ?

VOÏNITSKI. – Elle est mon ami[e].

ASTROV. – Déjà ?

VOÏNITSKI. – Qu'est-ce que ça veut dire, ce « déjà » ?

ASTROV. – Une femme ne peut être l'amie d'un homme que dans cet ordre : d'abord, une connaissance, puis une amante, et ce n'est qu'après qu'elle devient une amie.

VOÏNITSKI. – Une philosophie vulgarissime.

ASTROV. – Comment ? Oui… Il faut l'avouer, - je deviens vulgaire. Regarde-moi, je suis même ivre. D'habitude, je me soûle comme ça une fois par mois. Quand je suis dans cet état, je deviens impertinent et insolent jusqu'au bout. Je me fous de tout ! Je prends les opérations les plus difficiles et je les fais parfaitement ; je dessine les projets les plus vastes de l'avenir ; dans ces moments, je ne crois pas que je sois drôle, et je crois que j'apporte à l'humanité un immense bien… immense ! Et pendant ce temps j'ai mon propre système philosophique, et vous tous, mes petits bonhommes, m'avez l'air des petites bêtes… des microbes. (*À Téléguine*.) Gaufre, joue !

TÉLÉGUINE. – Cher ami, j'aimerais de tout cœur jouer pour toi, mais il faut le comprendre, la maison dort !

ASTROV. – Joue !

Téléguine joue doucement.[352]

[351] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 81-82. *Nous soulignons*.

[352] Notre traduction.

Astrov, qui confirme volontiers qu'il est vulgaire, prête ainsi sa parole à la vulgarité, qui devient une instance parlante au sens lacanien, et l'on pourrait même intituler ce monologue « Moi, la vulgarité, je parle ». À chaque phrase, la vulgarité échappe et se déplace, néanmoins elle arrive à se manifester dans la parole d'Astrov : vulgaire est le fait de se soûler ainsi, mais encore plus vulgaire est de le faire *avec modération*, une fois par mois. Il est sans doute vulgaire de se proclamer le bienfaiteur de l'humanité, mais encore plus vulgaire est d'appeler son prochain « Gaufre » pour son visage grêlé. C'est dans l'état de vulgarité incarnée qu'Astrov se permet de donner des ordres de façon à n'accepter aucune objection. Mais la finesse de l'écriture tchekhovienne démontre par un seul adverbe le caractère irréalisable de ses propos : Téléguine obéit, mais trouve un compromis et joue de la guitare *doucement*. C'est à ce moment où la vulgarité se tait, et que l'imagination d'Astrov se retrouve apaisée par la réalité quotidienne.

Dans ce monologue, l'imagination d'Astrov, c'est-à-dire la seule instance où il est possible d'accomplir brillamment les opérations médicales compliquées dans un état d'ivresse, se mêle aux idées de Nietzsche transposées dans la Russie rurale, ce qui produit son exemple de petits insectes pour son « propre » système philosophique. La scission de l'instance parlante, que nous pouvons observer dans la phrase « je ne me prends plus pour un drôle d'homme », révèle le personnage comique qu'Astrov est pour lui-même, et la jouissance qu'il se permet enfin, en laissant parler la vulgarité. S'appuyant sur le développement lacanien portant sur le personnage de Sosie de Plaute et de Molière[353], on peut affirmer que dans le monologue de la vulgarité d'Astrov, c'est son *moi* qui parle. La phrase « Regarde-moi, je suis même ivre » révèle son aspect relatif à l'image et l'effet miroir qui se produit dans la parole : ce monologue montre que le *moi*, que l'on préférerait taire, surgit *vulgairement* dans la parole. Il démontre également que l'analogue français de *pochlost* russe en tant que signifiant, ce n'est pas tellement le substantif *vulgarité*, mais plutôt le subjonctif des verbes qui l'accompagnent. Si dans l'exemple lacanien *Je crains qu'il ne vienne*, le sujet se manifeste dans le *ne* explétif, nous supposons que c'est dans la forme subjonctive *vienne* que parle son *moi*, quand l'imagination de l'un se met par-dessus l'imaginaire de l'autre. Ainsi, *pochlost* ou le moi comique d'Astrov surgit dans le *sois* de « je ne crois pas je *sois* drôle » dans la traduction que nous proposons.

L'ironie tchekhovienne prend son ampleur dans le fait qu'une telle description de la vie ordinaire s'effectue par quelqu'un de parfaitement ordinaire, et par ce geste le dramaturge résout le problème du genre, dû à la présence des éléments comiques dans la tragédie. Ce qui rend possible une tragédie dans un contexte quotidien et dérisoire, c'est la dimension de la démesure, qui est une faculté purement tragique, et qui s'ouvre dans le texte tchekhovien grâce au terme *pochlost*, car *pochlost* c'est *l'hubris du quotidien*.

Dans l'acte IV, après une tentative de suicide de Voïnitski, le dialogue entre les mêmes personnages est organisé autour du signifiant *pochlost,* qui se révèle dans les phrases « vie philistine, vie méprisable », « nous avons vécu nos vies si bêtement, si vulgairement » et le substantif *pošljak (vulgaire)*, quand Voïnitski s'adresse à Astrov en tant que docteur :

[353] Cf. sous-partie 2.8.1 « *Moi*, le personnage comique » de la présente étude.

В о й н и ц к и й . Дай мне чего-нибудь... *(Показывая на сердце.)* Жжет здесь.	VOÏNTSKI. – Donne-moi quelque chose… (*Montrant son cœur*.) Ça brûle ici.
А с т р о в *(кричит сердито)*. Перестань! *(Смягчившись.)* Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, — те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы... У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные. *(Вздохнув.)* Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все...[354]	ASTROV, *crie de colère*. Arrête ! (*Il s'adoucit*.) Ceux qui vivront dans cent ou deux cents ans après nous, et qui nous mépriseront pour le fait que nous avons vécu nos vies si bêtement, si vulgairement, – ceux-là trouveront, peut-être un moyen pour être heureux, mais nous… Nous n'avons qu'un seul espoir. L'espoir que, quand nous dormirons dans nos cercueils, nous aurons des rêves, et peut-être même agréables. (*Il soupire*.) Oui, mon frère. Dans toute la région, il n'y avait que deux personnes décentes et intelligentes : moi et toi. Mais en une dizaine d'années la vie philistine, vie méprisable nous a engloutis, elle a empoisonné notre sang avec ses miasmes, et nous sommes devenus aussi vulgaires que les autres…[355]

La démesure du quotidien se manifeste même au niveau de la forme du dialogue, chaque réplique tendant à devenir un monologue –, un trait propre à la parole de certains personnages de Tchekhov, tel Pétia Trofimov de *La Cerisaie* ou le docteur Astrov d'*Oncle Vania*, qui partagent d'une part l'idée de l'opposition *intelligentsia – peuple,* courante dans la pensée russe de la deuxième moitié du XIXe siècle, mais qui s'inscrit d'autre part dans une *Weltanschauung* romantique, ce qui les fait rêver de transformer le monde, en attendant l'avènement d'un bien global pour tous sans exception. Pour Astrov, la vie quotidienne est bête et vulgaire dans le sens de l'absence de goût, ce qui fait écho aux idées des artistes russes de la fin du XIXe siècle, notamment à celles du cercle de la revue *Le Monde de l'art,* – l'une des premières à publier les textes de Maeterlinck, – qui visaient à transformer le monde par la beauté et la force spirituelle de l'art, tout en épatant le goût bourgeois.

Dans ce monologue d'un Hamlet de l'intelligentsia nietzschéenne, Astrov se montre de nouveau comme un personnage comique, notamment quand il se prend pour la personne décente numéro un de la région. Tchekhov ironise sur l'ironie amère d'Astrov, et par cette double ironie il inscrit ce personnage dans le registre quotidien, contre lequel se positionne Astrov, mais dans lequel il *parle* malgré lui.

Ainsi, écrite en 1896, l'année où Maeterlinck publie son essai *Le Tragique quotidien*, la pièce *Oncle Vania* reflète le même changement de paradigme dramatique dont parle l'écrivain belge :

[354] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 108. *Nous soulignons*.

[355] Notre traduction.

> Un bon peintre ne peindra plus Marius vainqueur des Cimbres ou l'assassinat du duc de Guise, parce que la psychologie de la victoire ou du meurtre est élémentaire et exceptionnelle, et que le vacarme inutile d'un art violent étouffe la voix la plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses. Il représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos ; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de la vie ; ce qui est un bien qu'il est impossible de perdre.[356]

Les *scènes de la vie de campagne* de Tchekhov se déroulent dans la simplicité d'un village, dont le calme n'étouffe pas l'intensité du tragique, comme c'est le cas des pièces de Maeterlinck, notamment *Intérieur* et *L'Intruse*. Le poids de la tragédie se déplace alors de l'*extra*ordinaire à l'ordinaire, ce qui crée un nouveau type du personnage dramatique, dont Ivan Petrovitch Voïnitski ou oncle Vania est un exemple éminent.

2.9.2. *Moi* contre *moi-même*

Avec la parole du personnage central de la pièce *Oncle Vania*, Tchekhov pose la question du sujet du tragique quotidien. À l'aide de la théorie de Lacan, on peut lire la dimension tragique du sujet comme une division, liée à son existence dans le langage en tant qu'instance répressive qui le dépasse. Une parfaite illustration d'une telle scission est la demande de Voïnitski qu'il adresse à Elena à l'acte II, lorsqu'elle se plaint du comportement de son époux :

Елена Андреевна. Я замучилась с ним. Едва на ногах стою.	ELENA ANDREEVNA. – Je suis éreintée par lui. Je tiens à peine debout.
Войницкий. Вы с ним, а я с самим собою. Вот уже третью ночь не сплю.	VOÏNITSKI. – Vous, par lui, et moi par moi-même. Voici déjà trois nuits que je ne dors pas.[358]
Елена Андреевна. Неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мною вот уже две недели; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать... Неблагополучно в этом доме.	ELENA ANDREEVNA. – Ça va de travers dans cette maison. Votre mère déteste tout, excepté ses brochures et le professeur ; le professeur est sur les nerfs, il ne me fait pas confiance, il a peur de vous ; Sonia en veut à son père, m'en veut à moi, et ne me parle plus depuis déjà deux semaines ; vous détestez mon mari et méprisez ouvertement votre mère ; je suis sur les nerfs, et, aujourd'hui, j'ai failli pleurer une bonne vingtaine de fois… Ça va de travers dans cette maison.
Войницкий. Оставим философию!	VOÏNITSKI. – Laissons la philosophie !
Елена Андреевна. Вы, Иван Петрович, образованны и умны и, кажется,	

[356] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 184.

[358] Notre traduction, pour les deux premières répliques.

должны бы понимать, что мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг... Ваше бы дело не ворчать, а мирить всех.

Войницкий. Сначала помирите меня с самим собою! Дорогая моя... *(Припадает к ее руке.)*

Елена Андреевна. Оставьте! *(Отнимает руку.)* Уходите![357]

ELENA ANDREEVNA. – Vous, Ivan Petrovitch, vous êtes intelligent et cultivé, vous devriez comprendre, semble-t-il, que ce qui détruit le monde, ce ne sont pas les brigands, les incendies, mais la haine, l'inimitié, tous ces conflits mesquins… Au lieu de grogner, votre rôle, ce serait de réconcilier tout le monde.

VOÏNITSKI. – Réconciliez-moi d'abord avec moi-même !... Ma bien-aimée… (*Lui baise la main.*)

ELENA ANDREEVNA. – Arrêtez ! (*Retirant sa main.*) Sortez ![359]

La séquence des pronoms dans la première réplique de Voïnitski ouvre le conflit principal de la pièce, qui est le conflit intérieur du personnage, c'est-à-dire l'opposition entre le *moi* et le *moi-même,* qui s'amplifie dans la demande de la troisième réplique de Voïnitski : « Réconciliez-moi d'abord avec moi-même ! ». Cette demande révèle le problème du dédoublement du moi, qui « n'est plus qu'un élément des relations objectales du sujet[360] », pour emprunter la formule de Lacan du séminaire I. La place du sujet dans cette phrase est en dehors du *moi*, car celui qui parle le perçoit comme un objet dédoublé ; qui plus est, le sujet dans cet exemple n'est pas l'énonciateur ou une instance parlante. Le désespoir profondément tragique de Voïnitski fait entendre la place du sujet dans cette fêlure entre le moi imaginaire et son signifiant, et révèle le problème du sujet divisé.

2.9.3. La révolte contre le langage

Dès le début de la pièce, les commentaires critiques de Voïnitski sont adressés au langage dans ses manifestations diverses, comme la parole, l'écriture, la lecture et l'énonciation, comme dans ce dialogue de l'acte I, qui commence par une question d'Astrov posée par ennui, plutôt que par curiosité :

Астров. Расскажи-ка что-нибудь, Иван Петрович.

Войницкий *(вяло)*. Что тебе рассказать?

Астров. Нового нет ли чего?

Войницкий. Ничего. Все старо. Я тот же, что и был, пожалуй, стал хуже,

ASTROV. – Raconte-moi quelque chose, Ivan Petrovitch…

VOÏNITSKI, *indolemment*. – Que puis-je te raconter ?

ASTROV. – N'y aurait-il quelque chose de nouveau ?

[357] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 78-79.

[359] Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, *op.cit.*, p. 38-39. Traduction par André Markowicz et Françoise Morvan, à partir de la troisième réplique.

[360] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre I, op. cit.*, p. 219.

так как обленился, ничего не делаю и только ворчу, как старый хрен. Моя старая галка, maman, все еще лепечет про женскую эмансипацию; одним глазом смотрит в могилу, а другим ищет в своих умных книжках зарю новой жизни.

А с т р о в . А профессор?

В о й н и ц к и й . А профессор по-прежнему от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет. «Напрягши ум, наморщивши чело, всё оды пишем, пишем, и ни себе, ни им похвал нигде не слышим». Бедная бумага! Он бы лучше свою автобиографию написал. Какой это превосходный сюжет! Отставной профессор, понимаешь ли, старый сухарь, ученая вобла... Подагра, ревматизм, мигрень, от ревности и зависти вспухла печенка... Живет эта вобла в именье своей первой жены, живет поневоле, потому что жить в городе ему не по карману. Вечно жалуется на свои несчастья, хотя, в сущности, сам необыкновенно счастлив. *(Нервно.)* Ты только подумай, какое счастье! Сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора и прочее и прочее. Все это неважно, впрочем. Но ты возьми вот что. Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, — значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какое самомнение! Какие претензии! Он вышел в отставку, и его не знает ни одна

VOÏNITSKI. – Rien. Tout est vieux. Je suis le même que j'étais, ou pire peut-être, parce que je suis paresseux, je ne fais rien, sauf grogner comme une vieille buse. Ma vieille pie, *maman*, pérore toujours sur l'émancipation féminine, un œil regarde la tombe, et l'autre cherche dans ses bouquins intelligents l'aube de la nouvelle vie.

ASTROV. – Et le professeur ?

VOÏNITSKI. – Et le professeur, comme d'habitude, dès le matin jusqu'à la nuit profonde, reste dans son cabinet et écrit. « Tendant l'esprit, plissant le front, les odes écrit-on, écrit-on, quant aux louanges, ni nous ni elles n'en méritons ». Pauvre papier ! Il ferait mieux d'écrire son autobiographie. Quel sujet excellent ! Professeur retraité, tu comprends, une vieille biscotte, un savant poisson séché… Goutte, rhumatisme, migraine, le foie gonflé de jalousie et d'envie… Cette espèce de poisson fumé habite dans le domaine de sa première femme, y habite contre sa volonté, parce qu'une vie dans la ville n'est pas dans ses moyens. Se plaint constamment de ses malheurs, mais, en principe, il est extrêmement heureux. (*Nerveusement*.) Imagine-toi, quel bonheur ! Fils d'un petit diacre, séminariste, a obtenu les grades scientifiques et la chaire, est devenu Son Excellence, gendre du sénateur, et cetera et cetera. Tout cela n'est pas important, d'ailleurs. Mais ne prends qu'un seul exemple. Un homme lit et écrit sur l'art pendant exactement vingt-cinq ans, sans exactement rien comprendre à l'art. Depuis vingt-cinq ans il mâche les pensées des autres sur le réalisme, le naturalisme et autres bêtises ; depuis vingt-cinq ans il écrit ce que les gens intelligents savent déjà depuis longtemps, et ce qui n'intéresse pas les idiots, – c'est-à-dire que pendant vingt-cinq ans il ne fait que brasser du vent. Et en même temps, quelle fatuité ! Quelles prétentions ! Il a démissionné, et pas une seule âme vivante le connaît, il est complètement inconnu, c'est-à-dire que pendant vingt-cinq ans il occupait la place de quelqu'un d'autre. Mais regarde-le : il marche comme un demi-dieu ![362]

[362] Notre traduction. *Le mot en italiques est en français dans le texte russe.*

живая душа, он совершенно неизвестен; значит, двадцать пять лет он занимал чужое место. А посмотри: шагает, как полубог![361]	

Le premier objet de la critique de Voïnitski est lui-même en qualité de vieux râleur. La mère de Voïnitski obtient tout de suite une caractéristique négative par sa double qualité de lectrice bavarde. L'oiseau de métaphore est « галка », *le choucas*, qui possède une caractéristique *bavarde* en russe, c'est pourquoi nous le traduisons ici par *pie,* qui a la même propriété en français. Le professeur Sérébriakov est décrit par un extrait du poème humoristique d'Ivan Dmitriev, qui porte également sur l'écriture abondante et superflue : « L'esprit tendu, le front plissé, nous composons sans fin nos odes, en méprisant l'espoir commode d'être jamais récompensés[363] ». La traduction de cette citation par André Markowicz et Françoise Morvan, étant une des meilleures trouvailles au niveau du rythme et de la rime parmi les traductions françaises existantes, nous laisse tout de même préciser que dans le texte original l'auteur répète le verbe « писать » (*écrire*) : « пишем, пишем » (*écrivons, écrivons*), qui crée un effet de redoublement, soulignant un aspect aliéné de la production langagière. Le monologue de dénonciation du professeur qui suit représente une libération de la parole de Voïnitski et atteint sa culmination dans le passage sur les vingt-cinq ans de production langagière, aussi inutile du côté de lecture que du côté de l'écriture. Il est remarquable que de tout le théâtre de Tchekhov c'est le seul passage souligné par Maeterlinck dans les deux copies de son texte, en allemand et en français. Manifestement, cette idée tchekhovienne résonne chez Maeterlinck, qui dans son essai *Le Silence* soulève la même question de la parole qui ne dit rien : pour l'écrivain belge, « les seuls êtres qui passent vraiment inaperçus[364] » sont ceux dont la parole ne fait que détruire le silence.

L'objet de la colère de Voïnitski peut être ainsi désigné par la notion de bavardage au sens heideggérien, ou du point de vue de la « parole vide » de Lacan. Il s'agit des déclarations impersonnelles, se diffusant dans des clichés langagiers, faisant partie de ce que Lacan appelle « mur du langage[365] ». C'est pourquoi, une dispute typiquement tchekhovienne entre Voïnitski et sa mère dans le premier acte a pour objet le fait même de parler :

Войницкий. [...] Пейте, maman, чай.	VOÏNITSKI. [...]– Buvez votre thé, *maman*.
Мария Васильевна. Но я хочу говорить!	MARIA VASSILIEVNA. – Mais j'ai envie de parler !

[361] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 67.

[363] Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, *op. cit.*, p. 17.

[364] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles, op. cit.*, p. 18.

[365] Jacques Lacan, *Écrits, op. cit.*, p. 288.

В о й н и ц к и й . Но мы уже пятьдесят лет говорим и говорим, и читаем брошюры. Пора бы уж и кончить.[366]	VOÏNITSKI. – Depuis cinquante ans, nous ne faisons que parler, parler, et lire des brochures. Il serait grand temps d'arrêter.[367]

Dans la même veine, le reproche principal adressé à sa bien-aimée Elena Andréevna, porte moins sur le fait de sa fidélité au professeur, que sur sa façon d'en parler :

А с т р о в . Она верна профессору?	ASTROV. – Elle est fidèle au professeur ?
В о й н и ц к и й . К сожалению, да.	VOÏNITZKI. – Malheureusement, oui.
А с т р о в . Почему же к сожалению?	ASTROV. – Pourquoi malheureusement ?
В о й н и ц к и й . Потому что эта верность фальшива от начала до конца. В ней много риторики, но нет логики. Изменить старому мужу, которого терпеть не можешь, — это безнравственно; стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство — это не безнравственно.[368]	VOÏNITZKI. – Parce que cette fidélité est hypocrite d'un bout à l'autre. Elle relève de beaucoup de rhétorique mais d'une parfaite absence de logique. Tromper un vieux mari, qu'on déteste, c'est immoral ; s'efforcer d'étouffer en soi sa pauvre jeunesse et tout sentiment – ça, ce n'est pas immoral.[369]

Comme un véritable personnage du drame moderne, Voïnitski admet la force du désir féminin et l'impossibilité d'en devenir l'objet. Il est forcé d'admettre que même en suivant l'ordre du mariage patriarcal, comme il le fait dans son rêve d'épouser Elena dans l'acte II, il n'aurait pas été capable d'apprivoiser son désir à elle, qui n'obéit pas à cette loi. Le personnage se trouve tout de même piégé par le désir féminin inscrit dans l'ordre patriarcal dans la situation avec l'héritage paternel, quand sa sœur, amoureuse de Sérébriakov, l'épouse, et que Voïntski est obligé de renoncer à ses droits à l'héritage au profit de sa sœur, pour que la famille puisse acquérir le domaine en tant que dot. À la mort de sa sœur, Voïnitski continue à travailler dans la propriété pour payer les dettes du domaine et ensuite subvenir aux besoins de la nouvelle famille de Sérébriakov. Ainsi, le reproche d'occuper la place d'un autre, adressé par Voïnitski à Sérébriakov, porte sur ses relations avec les femmes importantes dans la vie de Voïnitski, comme si chacune l'avait privé de quelque chose – de l'argent, de l'admiration, de l'amour – pour le donner à Sérébriakov, comme il l'admet dans la suite du dialogue cité de l'acte I :

А с т р о в . Ну, ты, кажется, завидуешь.	ASTROV. – Eh, il me semble bien que c'est de l'envie !
В о й н и ц к и й . Да, завидую! А какой успех у женщин! Ни один Дон-Жуан не знал такого полного успеха! Его первая жена, моя сестра, прекрасное, кроткое создание, чистая, как вот это голубое небо,	VOÏNITZKI. – Oui, c'est de l'envie ! Et quel succès auprès des femmes ! Aucun don Juan n'a connu un pareil succès ! Sa première femme, ma sœur, un être beau et doux, pur

[366] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 70.

[367] Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, *op. cit.*, p. 22. *Traduction de Markowicz & Morvan.*

[368] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 68.

[369] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 363. *Traduction d'Elsa Triolet.*

благородная, великодушная, имевшая поклонников больше, чем он учеников, — любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами. Моя мать, его теща, до сих пор обожает его, и до сих пор он внушает ей священный ужас. Его вторая жена, красавица, умница — вы ее только что видели — вышла за него, когда уже он был стар, отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск. За что? Почему?[370]	comme ce ciel bleu, noble, généreuse, qui avait plus d'admirateurs que lui n'avait d'élèves, – elle l'a aimé, comme seuls les anges pourraient aimer leurs pareils. Ma mère – sa belle-mère – l'adore jusqu'à aujourd'hui, et jusqu'à aujourd'hui il lui inspire une terreur sacrée. Sa deuxième femme, belle, intelligente – vous venez de la voir – s'est mariée avec lui quand il était déjà vieux, elle lui a donné sa jeunesse, sa beauté, sa liberté, son éclat. Pour quelle raison ? Pourquoi ?[371]

De tous les personnages de la pièce, le professeur Sérébriakov devient le destinataire principal de la fureur de Voïnitski. Sa position d'un sujet, la parole duquel se fait retransmettre et même changer la vie d'autrui, est soumise à la critique ouverte de Voïnitski, qui fait écho aux arguments de dénonciation de l'acte I :

Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза! Я все вижу! Пишешь ты об искусстве, но ничего не понимаешь в искусстве! Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного! Ты морочил нас![372]	Pour nous, tu étais un être supérieur, et tes articles, nous les connaissions par cœur… Mais maintenant mes yeux se sont ouverts ! Je vois tout ! Tu écris sur l'art mais tu ne comprends rien à l'art ! Tous tes travaux que j'aimais, ils ne valent pas un sou ! Tu nous jetais de la poudre aux yeux ![373]

En tant qu'objet de dévoilement, le professeur Sérébriakov se présente comme le porteur du pouvoir du discours. Cette position est soulignée par le commentaire de Maria Vassilievna : « Jean, ne contredis pas Alexandre. Fais-lui confiance, il sait mieux que nous ce qui est bien et ce qui est mal[374] ». De ce point de vue, la révolte de Voïnitski contre Sérébriakov au niveau symbolique représente une révolte du sujet contre le discours même, donc une action supra-héroïque, car elle vise l'impossible, ce qui fait de l'oncle Vania un personnage tragique par excellence.

Au moment du désespoir le plus profond il exclame : « Perdu, la vie ! J'ai des talents, des dons, du courage… Si j'avais eu une vie normale, j'aurais pu faire un Schopenhauer, un Dostoïevski…[375] ». Le choix tchekhovien de ces deux noms en tant que symboles culturels,

---

[370] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 67-68.

[371] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 363. *Traduction d'Elsa Triolet*.

[372] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 102.

[373] Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, *op.cit.*, p. 77. Traduction de Markowicz & Morvan.

[374] *Ibid.,* p. 74.

[« Жан, не противоречь Александру. Верь, он лучше нас знает, что хорошо и что дурно », A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 100.]

[375] *Ibid.*, p. 78.

[« Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... », A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 102.]

du point de vue de l'approche au problème du sujet, permet d'établir la chaîne associative qui permet à Voïnitski de les placer dans le même rang. La philosophie de Schopenhauer présente un sujet qui « connaît tout le reste sans être soi-même connu[376] », étant en même temps un objet connaissable par un autre sujet. Selon Schopenhauer, la tragédie du sujet se relève du fait que ce dernier est dépassé par sa propre volonté, qui à son tour fait partie d'une volonté universelle.

Quant à la mention de Dostoïevski, on peut tracer ici une double référence à un récit de Tchekhov de 1883, intitulé *Загадочная натура (Une nature énigmatique)* : d'une part, il s'agit d'un mariage entre un riche homme âgé avec une jolie jeune femme, prototypes du professeur Sérébriakov et Elena Andréevna ; d'autre part, ce récit contient une citation de Dostoïevski, placée dans un contexte ironique, voire satyrique. D'abord, la jeune femme se décrit comme « une martyre dans le goût de Dostoïevski[377] », pour le sacrifice qu'elle fait de se marier avec un vieux général, et la citation vient ensuite dans la réponse de son interlocuteur : « Ce n'est pas vous que j'embrasse, ma divine, mais toute la souffrance humaine ! Vous souvenez-vous de Raskolnikov ? C'est ainsi qu'il embrassait[378] ». Le renvoi au roman de Dostoïevski *Преступление и наказание* (*Crime et châtiment,* 1866) révèle un geste important pour la représentation du sujet dans la littérature. Il s'agit de la scène dans l'appartement de Sonia Marmeladova dans la quatrième partie du roman, quand Rodion Raskolnikov explique pourquoi il s'est agenouillé devant elle : « Ce n'est pas devant toi que je me suis prosterné, mais devant toute la souffrance humaine[379] ». La scission, indiquée même par le nom du personnage principal, car *raskol* veut littéralement dire *schisme*, incarne déjà la tragédie du sujet dans l'œuvre de Dostoïevski. Dans le roman *Братья Карамазовы* (*Les Frères Karamazov*, 1879-80), le même geste devient encore plus illustratif. Dans le livre VI du roman, le vieux moine Zossima explique à son novice Alexey Karamazov pourquoi, lors de sa rencontre avec les Karamazov, il s'est soudain incliné devant son frère Dimitri : « Hier je me suis incliné devant sa profonde souffrance future[380] ». Dans cette citation, la scission tragique du sujet, digne d'un tel hommage, le

---

[376] Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 27.

[« Dasjenige, was Alles erkennt und von Keinem erkannt wird », Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Köln, Könemann, 1997, p. 35.]

[377] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 676. *Traduction par Madeleine Durand et André Radiguet, révision de Lily Denis.*

[« страдалица во вкусе Достоевского », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 2. [Rasskazy. Jumoreski]; 1883-1884*, Moskva, Nauka, 1975, p. 90.]

[378] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 677.

[« Не вас целую, дивная, а страдание человеческое! Помните Раскольникова? Он так целовал », A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 2, p. 91.]

[379] Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, trad. Pierre Pascal, Paris, Garnier Frères, 1961, p. 444.

[« Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился », F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t. T. 6 : Prestuplenie i nakazanie*, Leningrad, Nauka, 1973, p. 246.]

[380] Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov. Les carnets des Frères Karamazov. Niétotchka Niézvanov*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard, 1952, (« Bibliothèque de la Pléiade », 91), p. 306.

[« Я вчера великому будущему страданию его поклонился », F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t. T. 14: Brat'ja Karamazovy, Knigi I - X*, Leningrad, Nauka, 1976, p. 258.]

sépare de sa propre souffrance. Dans le cas de Dimitri Karamazov, la souffrance déjà présente en lui se déploiera dans le futur, et c'est ainsi que le sujet représenté dans la littérature cesse d'être l'acteur de la tragédie, mais en devient le porteur.

Ainsi, en évoquant Schopenhauer et Dostoïevski au moment d'une forte désillusion, le personnage de Tchekhov révèle en soi l'ampleur de la tragédie digne de ces deux grands noms, à savoir l'exigence de la maxime « il faut vivre », qu'il entendra à la fin de la pièce. En tant que signifiants de l'exclamation de Voïnitski, *Schopenhauer* et *Dostoïevski* deviennent les métaphores de la grandeur du tragique quotidien. Et c'est là où « commence *la philosophie de la tragédie*[381] », selon l'expression de Léon Chestov qui, dans son livre *La Philosophie de la tragédie : Dostoïevski et Nietzsche*, décrit l'état du sujet de Dostoïevski dans les termes très tchekhoviens : « l'espoir s'est évanoui pour toujours, mais il faut vivre, et vivre longtemps encore[382] ». La formule de Chestov pourrait également décrire la position du sujet tchekhovien, dont parle Sonia dans son monologue final, adressé à oncle Vania :

Что же делать, надо жить!

Пауза.

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...[383]

Que faire donc, il faut vivre ![384]

(*Un temps*.) Nous allons vivre, oncle Vania. Nous allons vivre une longue, longue file de jours, de soirées ; nous allons patiemment supporter les épreuves que nous infligera notre sort ; nous travaillerons rien que pour les autres, et aujourd'hui, et lorsque nous serons vieux, sans jamais nous arrêter ; et quand notre heure sonnera, nous mourrons avec résignation, et de l'autre côté de la tombe nous raconterons que nous avons souffert, que nous avons pleuré, que nous avons connu l'amertume, et Dieu aura pitié de nous… Nous allons voir, mon oncle, nous allons voir tous les deux, mon cher oncle, une vie lumineuse, belle, harmonieuse, qui nous donnera de la joie, et nous penserons à nos malheurs d'aujourd'hui avec un sourire ému – et nous nous reposerons… J'y crois, oncle, avec feu, avec passion…[385]

---

[381] Léon Chestov, *La philosophie de la tragédie. Sur les confins de la vie*, *op. cit.*, p. 81.

[« [Здесь-то и] начинается *философия трагедии* », L. Šestov, *Dostoevskij i Nitše (Filosofija tragedii)*, S-Peterburg, Tipografija M. M. Stasjuleviča, 1908, p. 87.]

[382] Léon Chestov, *op. cit.*, p. 81.

[« Надежда погибла навсегда, а жизнь — есть, и много жизни впереди », L. Šestov, *Dostoevskij i Nitše (Filosofija tragedii)*, S-Peterburg, Tipografija M. M. Stasjuleviča, 1908, p. 87.]

[383] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 115.

[384] Notre traduction de la première phrase.

[385] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 410-411. *Traduction d'Elsa Triolet.*

Face au problème de l'existence, Voïnitski effectue une révolte consistant d'abord dans une tentative du meurtre de Sérébriakov, et ensuite dans une intention de suicide, à la fois cachée et apparente. Mais sa révolte n'aboutit à rien, car sa cible principale n'est ni le professeur, ni lui-même, mais le langage même, véhiculé par la parole de Sérébriakov, c'est-à-dire l'Autre inatteignable. Après avoir échoué à atteindre l'Autre, Voïnitski perd les repères du discours dans la folie :

В о й н и ц к и й . […] Разыграть такого дурака: стрелять два раза и ни разу не попасть! Этого я себе никогда не прощу!

А с т р о в . Пришла охота стрелять, ну, и палил бы в лоб себе самому.

В о й н и ц к и й *(пожав плечами)*. Странно. Я покушался на убийство, а меня не арестовывают, не отдают под суд. Значит, считают меня сумасшедшим. *(Злой смех.)* Я — сумасшедший, а не сумасшедшие те, которые под личиной профессора, ученого мага, прячут свою бездарность, тупость, свое вопиющее бессердечие. Не сумасшедшие те, которые выходят за стариков и потом у всех на глазах обманывают их. Я видел, видел, как ты обнимал ее!

А с т р о в . Да-с, обнимал-с, а тебе вот. *(Делает нос.)*

В о й н и ц к и й *(глядя на дверь)*. Нет, сумасшедшая земля, которая еще держит вас!

А с т р о в . Ну, и глупо.

В о й н и ц к и й . Что ж, я — сумасшедший, невменяем, я имею право говорить глупости.

А с т р о в . Стара штука. Ты не сумасшедший, а просто чудак. Шут гороховый. Прежде и я всякого чудака считал больным, ненормальным, а теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека — это быть чудаком. Ты вполне нормален.[386]

VOÏNITSKI. […] Faire l'idiot à ce point : tirer deux fois, et deux fois à côté ! Ça, je ne me le pardonnerai jamais.

ASTROV. Si tu avais envie de tirer, tu n'avais qu'à te faire sauter la cervelle.

VOÏNITSKI, *(haussant les épaules.)* Étrange. J'ai fait une tentative de meurtre, et personne ne me traîne en justice. Donc, on me prend pour un fou. (*Rire méchant*.) Moi, je suis fou, ils ne sont pas fous, ceux qui, sous un masque de professeur, de mage savant, cachent leur nullité, leur balourdise, et leur cœur sec à faire hurler. Elles ne sont pas folles, celles qui se marient avec des vieillards, et qui les trompent ensuite, aux yeux de tous. J'ai vu, j'ai vu comment tu la tenais dans tes bras !

ASTROV. Oui, mon cher – dans mes bras. Et pour toi – ça.

Il lui fait un pied de nez.

VOÏNITSKI. *(regardant la porte)*. Non, c'est la terre qui est folle de vous porter encore !

ASTROV. C'est bête, ce que tu dis.

VOÏNITSKI. Soit, je suis fou – je suis irresponsable, et j'ai le droit de dire des bêtises.

ASTROV. Renouvelle-toi. Tu n'es pas fou, tu es tout simplement toqué. Un bouffon de bas étage. Avant, je pensais que tous les toqués étaient malades, pas normaux, et maintenant, l'opinion que j'ai, c'est que l'état normal de l'homme est d'être toqué. Tu es parfaitement normal.[387]

[386] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 107.

[387] Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 85 – 86. *Traduction de Markowicz & Morvan.*

Dans cet extrait de l'acte IV, Tchekhov joue avec l'absurdité jusqu'à rendre la vérité absurde, au moment où Astrov admet avoir embrassé Elena. C'est une vérité bien cynique, étant donné qu'il s'agit à la fois d'une femme mariée, et de celle dont son ami Voïnitski est amoureux. Dans ce dialogue, Voïnitski et Astrov font un lien entre la folie et le discours, car celui qui a le droit d'être fou est celui qui ose dire la vérité, tel un bouffon shakespearien, ou, comme l'écrit un des élèves de Lacan, Octave Mannoni, dans son texte *Le théâtre et la folie*, « ce ne sont pas tant les paradoxes de la sagesse que ceux de la vérité que les fous sont chargés de nous présenter[388] ».

Les deux personnages se reflètent dans le rôle de bouffon : Voïnitski ne cache pas le fait qu'il a vu une scène intime, Astrov pour sa part ne cache pas qu'il y ait participé. Cette bouffonnade interroge le problème de l'aliénation du discours, car le bouffon est un signifiant privilégié qui ne s'intègre pas à un système discursif quelconque. Dans les termes lacaniens, Voïnitski se déclare fou au moment où il *ne se laisse pas duper* par le discours d'un mariage heureux, mais les conséquences de cette position de vérité sont fatales : il est obligé d'*errer* et ainsi de faire face à son propre état divisé.

2.9.4. L'exploit de Sisyphe

La façon tchekhovienne d'aborder le problème du suicide dans la pièce *Oncle Vania* fait écho à la philosophie d'Albert Camus, qui, dans l'essai *Le Mythe de Sisyphe* (1942), le décrit comme une réaction à « l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance[389] ». L'idée qui rend ce texte un des ouvrages clés sur l'absurdisme, est la constatation que ce n'est pas pour un principe ou une idée que le sujet est prêt à mourir, mais parce que sa vie « ne vaut pas la peine d'être vécue[390] ». Dans l'interprétation de Camus, Sisyphe est un personnage tragique qui, étant conscient de l'absurdité de ses tâches, s'élève au-dessus de son quotidien et rend ainsi sa peine absurde. Dans ce paradigme, le véritable exploit tragique de Voïnitski est sa réconciliation avec l'absurdité, ce qui lui permet d'accepter son sort, et par son travail quotidien devenir un Sisyphe, qui « passe de la consolation d'une fausse utilité à l'acceptation cruelle de l'infinité[391] », selon l'expression de Georges Banu.

La solution de Voïnitski est sisyphéenne, car il finit par accepter le travail sans but ultime, ni pour soutenir le professeur, ni pour une possibilité de voir de temps en temps sa femme, ni même à la mémoire de sa sœur défunte, mais le travail comme tel, qui rend sa vie supportable, et dont l'idée permet d'abandonner une tentative de suicide :

В о й н и ц к и й . Оставь меня.	VOÏNITSKI. Laisse-moi.
А с т р о в *(Соне)*. Софья Александровна, ваш дядя утащил из моей	ASTROV (*à Sonia*.) Sonia Alexandrovna, votre oncle a fauché une petite boîte de morphine

[388] Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, (« Le Champ freudien », 6), p. 314.

[389] Albert Camus, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2013, p. 256.

[390] *Ibid.*, p. 255.

[391] Georges Banu, *Le Théâtre d'Anton Tchekhov*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016, p. 84.

аптеки баночку с морфием и не отдает. Скажите ему, что это... не умно, наконец. Да и некогда мне. Мне пора ехать.

С о н я . Дядя Ваня, ты взял морфий?

Пауза.

А с т р о в . Он взял. Я в этом уверен.

С о н я . Отдай. Зачем ты нас пугаешь? *(Нежно.)* Отдай, дядя Ваня! Я, быть может, несчастна не меньше твоего, однако же не прихожу в отчаяние. Я терплю и буду терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собою... Терпи и ты.

Пауза.

Отдай! *(Целует ему руки.)* Дорогой, славный дядя, милый, отдай! *(Плачет.)* Ты добрый, ты пожалеешь нас и отдашь. Терпи, дядя! Терпи!

В о й н и ц к и й *(достает из стола баночку и подает ее Астрову)*. На, возьми! *(Соне.)* Но надо скорее работать, скорее делать что-нибудь, а то не могу... не могу...

С о н я . Да, да, работать. Как только проводим наших, сядем работать... *(Нервно перебирает на столе бумаги.)* У нас все запущено.[392]

dans ma pharmacie et il refuse de me la rendre. Dites-lui que… ce n'est pas malin, à la fin. Et je n'ai pas le temps, moi. Il faut que j'y aille.

SONIA. Oncle Vania, tu l'as prise, la morphine ?

Pause.

ASTROV. Il l'a prise. J'en suis sûr.

SONIA. Rends-la. Pourquoi tu nous fais peur ? (*Tendrement*.) Rends-la, oncle Vania ! Je ne suis pas moins malheureuse que toi, si ça se trouve, pourtant je ne me laisse pas aller au désespoir. Je supporte et je supporterai tant que ma vie ne finira pas d'elle-même… Supporte aussi, toi.

Pause.

Rends-la ! (*Elle lui embrasse les mains*.) Mon cher, mon gentil, mon petit oncle adoré, rends-la ! (*Elle pleure*.[393]) Tu as bon cœur, tu vas avoir pitié de nous et tu vas la rendre. Supporte, mon oncle ! Supporte !

VOÏNITSKI. (*prenant une petite boîte dans son bureau et la tendant à Astrov*). Tiens, prends ! (*À Sonia*.) Mais il faut vite travailler, vite faire quelque chose, sinon, je ne peux pas… je ne peux pas…[394]

SONIA. Oui, oui, travailler. Dès que nous aurons dit au revoir aux nôtres, nous nous mettrons à travailler. (*Elle feuillette nerveusement les papiers sur le bureau*.) Nos affaires sont abandonnées.[395]

Si dans ce dialogue de l'acte IV, c'est Voïnitski qui répond à Astrov par un refus de rendre le poison, c'est en tant qu'oncle Vania que le même personnage abandonne l'idée de suicide, car c'est sa nièce Sonia qui lui parle de manière authentique, ce qui vaut la peine d'engendrer une réaction. Ce changement de rôle dans le cadre du même personnage se passe pendant la pause au milieu de la réplique de Sonia, ce qui est souligné par un changement de ton de sa voix, marqué dans les didascalies. La réitération du verbe

[392] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 108-109. *Nous soulignons*.

[393] Nous avons ajouté la traduction manquante de la didascalie « Elle pleure », importante pour ce développement.

[394] Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 88 – 89. *Traduction de Markowicz & Morvan. Nous soulignons.*

[395] Notre traduction de la dernière réplique.

« работать » (*travailler*) déploie le caractère quotidien et répétitif de cette action, et fait écho au monologue final de Sonia « Que faire donc, il faut vivre ».

Élaborée dans un contexte différent de celui de notre thèse, la problématique de l'ouvrage *La Violence du* logos *: Entre science du texte, philosophie et littérature* apporte tout de même un appui pour notre lecture de Tchekhov. Dans la perspective des auteurs de cet ouvrage collectif, résumée par Lia Kurst-Wöste, le sujet est « à la fois le site de la violence opérée par le *logos*, la victime de ce dernier, mais en même temps, le lieu d'affranchissement de cette violence, la condition de sa dissolution[396] ». Ainsi, comme le prouvent les autrices de cet ouvrage, le sujet localise le *logos*, tout en étant localisé par le *logos*, c'est pourquoi toute révolte le visant serait dénuée de sens. Ce point de vue expliquerait le geste de Voïnitski, pour lequel à la fin il ne lui reste qu'à s'unir avec le quotidien dans le travail, sa parole se dispersant dans les répétitions et les chiffres :

В о й н и ц к и й *(пишет)*. «Второго февраля масла постного двадцать фунтов... Шестнадцатого февраля опять масла постного двадцать фунтов... Гречневой крупы...»	VOÏNITSKI, (*écrivant).* « Le deux février, huile, vingt mesures… Le seize février, à nouveau, huile, vingt mesures… Blé noir… »
Пауза. Слышны бубенчики.	*Pause. On entend les grelots.*
М а р и н а . Уехал.	MARINA. Il est parti.
Пауза.	*Pause.*
С о н я *(возвращается, ставит свечу на стол).* Уехал...	SONIA (*elle revient, pose la bougie sur le bureau*). Il est parti…
В о й н и ц к и й *(сосчитал на счетах и записывает)*. Итого... пятнадцать... двадцать пять…[397]	VOÏNITSKI. (*ayant calculé sur le boulier, il inscrit*). Total… quinze… vingt-cinq…[398]

Voïnitski se plonge dans le calcul, sans dire au revoir aux Sérébriakov, ni à Astrov, sans faire attention au fait que la réplique « Уехал » (« Parti »), concernant le départ d'Astrov, est une constatation quotidienne pour Marina et l'expression d'un désespoir profond pour Sonia, dont le cœur est brisé. La dernière réplique d'oncle Vania, adressée à Sonia – « Mon enfant, qu'est-ce que c'est dur pour moi. Oh, si tu savais qu'est-ce que c'est dur pour moi ![399] » – est à la fois le dernier éclat de « la parole pleine », pour reprendre le terme de Lacan, et son aliénation immédiate par une répétition mécanique, avant le silence final. La dernière description de ce personnage à la fin du dernier monologue de Sonia – « Mon pauvre, mon pauvre oncle Vania, tu pleures… (*Au bord des larmes*.) Tu n'as pas connu de joie dans ta vie, mais attends un petit peu, oncle Vania, attends… Nous nous reposerons…

---

[396] Lia Kurts-Wöste, Mathilde Vallespir et Marie-Albane Watine (éds.), *La Violence du* logos *: Entre sciences du texte, philosophie et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 159.

[397] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 115. Nous soulignons.

[398] Anton Tchekhov, *Oncle Vania, op. cit.*, p. 98. *Traduction de Markowicz & Morvan.*

[399] « Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело! » in A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 115. *Notre traduction*.

(*Elle le prend dans ses bras*.) Nous nous reposerons ![400] » – dévoile la raison pour laquelle le titre de la pièce est bien *Oncle Vania*, et non pas « Ivan Voïnitski ». « Oncle Vania » désigne l'objet du regard de l'autre, ou bien le portrait de Voïnitski du point de vue de sa nièce, la seule parmi tous les personnages de la pièce, qui s'entend avec son oncle dans les dialogues. Quant au signifiant qui définit Voïnitski pour lui-même, c'est la *mort* qui n'a pas de signe matériel dans le langage, et qui se révèle dans le silence. Ainsi, parallèlement au monologue final de Sonia cité plus haut, qui fait déceler le sujet comme *être-pour-la-mort*, on peut entendre le silence de l'oncle Vania, permettant à la mort d'entrer dans le dialogue.

La scène finale d'*Oncle Vania* expose un problème propre au théâtre de l'époque, c'est-à-dire non pas le fait de la mort du héros, ou la conscience de sa mortalité, mais l'angoisse de l'incertitude de pouvoir mourir. La question sur la certitude de la mort, posée par Freud dans *Jenseits des Lustprinzips* (*Au-delà du principe de plaisir,* 1920), formule un doute fondamental sur l'existence même d'une mort dite naturelle, la perception de laquelle en tant que loi inexorable n'est peut-être « qu'une des illusions que nous nous sommes créés "pour supporter la lourdeur de l'existence"[401] », écrit Freud en empruntant un vers de Schiller (*Die Braut von Messina*, 1803). Dans le texte *Das Unheimliche* (*L'inquiétant*, 1919) Freud décrit le paradoxe de la pensée humaine quant à la perception de notre propre mort :

> La proposition : tous les hommes doivent mourir, s'étale certes dans les manuels de logique comme modèle d'une affirmation universelle, mais elle n'est évidente pour aucun homme, et notre inconscient a de nos jours aussi peu de place que jadis pour la représentation de notre propre mortalité.[402]

L'observation de Freud qu'il n'y a pas d'unanimité concernant la mort naturelle même chez les biologistes démontre le mécanisme d'une persuasion sans fondement réel, ce que Lacan interprète en termes de croyance, en reprenant l'idée freudienne d'une croyance qui apporte un soulagement. Ainsi, la vie en tant que pro-jet est orientée et réconfortée par une insistance sur la réalité de la mort. La fameuse formule de Lacan, « la mort est du

---

[400] Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 99. *Traduction de Markowicz & Morvan.*

[*Original* : « Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... *(Сквозь слезы.)* Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... *(Обнимает его.)* Мы отдохнем! » in А. Р. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 116.]

[401] Sigmund Freud, *Œuvres complètes, XV*, p. 316-317.

[« Aber vielleicht ist dieser Glaube an die innere Gesetzmäßigkeit der Sterbens auch nur eine der Illusionen, die wir uns geschaffen haben, „um die Schwere des Daseins zu ertragen" », Sigmund Freud, *Gesammelte Werke, XIII : Jenseits des lustprinzips, Massen-psychologie und Ich-analyse, Das Ich und das Es*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verl, 1940, p. 47.]

[402] Sigmund Freud, *Œuvres complètes, XV*, p. 176.

[« Der Satz : alle Menschen müssen sterben, paradiert zwar in den Lehrbüchen der Logik als Vorbid einer allgemeinen Behauptung, aber keinem Menschen leuchtet er ein, und unser Unbewußtes hat jetzt so wenig Raum wie vormals für die Vorstellung der eigen Sterblichkeit », Sigmund Freud, *Gesammelte Werke, XII : Werke aus den Jahren 1917 – 1920*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1947, p. 255.]

domaine de la foi[403] », peut également éclaircir la dimension tragique du sujet tchekhovien et faire lire le final d'*Oncle Vania* (« nous nous reposerons ») comme une expression de l'angoisse de l'incertitude. En s'adressant à son auditoire à l'Université catholique de Louvain en 1972, Lacan pose des questions assez tchekhoviennes quant à leur ton :

> Vous avez bien raison de croire que vous allez mourir, bien sûr – ça vous soutient. Si vous n'y croyiez pas, est-ce que vous pourriez supporter la vie que vous avez ? Si on n'était pas solidement appuyé sur cette certitude que ça finira, est-ce que vous pourriez supporter cette histoire ?[404]

La pulsion de mort surgit dans la parole de Voïnitski dans sa relation au temps, par exemple dans la suite du dialogue avec Astrov de l'acte IV, qui contient une question, formulée comme un calcul mécanique des années :

В о й н и ц к и й . […] О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь... *(судорожно жмет Астрову руку)* понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. *(Плачет.)* Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...	VOÏNITZKI. – […] Oh, mon Dieu… J'ai quarante-sept ans, supposons que je vive jusqu'à soixante ans, il me reste encore treize ans. C'est long ! Comment vivre ces treize ans ? Que vais-je faire, comment les remplir ? Oh, veux-tu comprendre… (*Il serre convulsivement la main d'Astrov*.) Veux-tu comprendre… Si on pouvait vivre ce qui vous reste à vivre, autrement qu'on n'a vécu. Se réveiller par un matin clair et calme, et sentir que tu recommences ta vie, que le passé est entièrement oublié, dissipé comme la fumée. (*Il pleure*.) Commencer une vie nouvelle… Dis-moi, comment recommencer, par où ?
А с т р о в *(с досадой)*. Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно.[405]	ASTROV, *avec dépit*. – Va te faire fiche ! une vie nouvelle ! Notre situation, la tienne comme la mienne, est désespérée.[406]

L'angoisse de Voïnitski devant le temps insupportable, comme la demande de l'Autre « il faut vivre », constitue une tentative de révolte contre le temps linéaire. Après la pause, indiquée dans la didascalie par le geste de poignée de main, il propose une solution de renouvellement du temps, c'est-à-dire le passage au temps cyclique, qui permettrait d'inscrire la pulsion de mort dans l'existence. Un nouveau tour du temps cyclique serait marqué par un réveil du rêve d'Elena. Si dans l'acte II, qui est un acte nocturne, le rêve d'une vie avec Elena est lié à l'orage, l'acte IV en apporte une libération avec l'image d'une matinée, étant un rêve sur le réveil.

---

[403] « Jacques Lacan : Conférence de Louvain », *La Cause du Désir*, vol. 96, no. 2, 2017, pp. 7-30.

[404] *Ibid.,* p. 11.

[405] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 107-108.

[406] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.,* p. 403. *Traduction d'Elsa Triolet*.

L'existence insupportable du sujet divisé tchekhovien fait écho à l'idée de Heidegger concernant l'horizon de la finitude du *Dasein*, selon laquelle le *Dasein* n'acquiert sa complétude qu'au moment de mourir. Cette perspective ouvre la seconde partie du monologue final de Sonia :

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... *(Вытирает ему платком слезы.)* Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... *(Сквозь слезы.)* Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... *(Обнимает его.)* Мы отдохнем![407]	Nous nous reposerons ! Nous entendrons les anges, nous verrons tout le ciel constellé de diamants, et nous verrons le mal terrestre, toutes nos souffrances se noyer dans la charité qui remplira le monde entier, et notre vie deviendra douce, tendre, légère comme une caresse. Je crois, je crois… (*Elle essuie avec son mouchoir les larmes de son oncle.*) Mon pauvre, mon pauvre oncle Vania, tu pleures… (*Au bord des larmes.*) Tu n'as pas eu de joies dans ta vie, mais, attends un petit peu, oncle Vania, attends… Nous nous reposerons… (*Elle le prend dans ses bras*.) Nous nous reposerons ![408]

Ce monologue est une parfaite manifestation de la foi, au sens même religieux, en la mort, qui élève le quotidien du sujet à la hauteur de la tragédie. Du fait que les paroles finales appartiennent à Sonia, la pièce change de paradigme et la sort du statut d'un personnage périphérique. Si elle parle de son oncle dans le passé –, « tu n'as pas connu de joies dans ta vie[409] » –, c'est qu'elle a devant elle une vie potentiellement encore plus longue du temps quotidien qui se déploie devant elle, et qu'elle maîtrise par sa foi.

L'existence paradoxale du sujet divisé tchekhovien représente une vie dans la routine du travail de tous les jours, dans l'attente de la mort en tant que plénitude, qui ne reste qu'un fantasme inaccessible, car elle exige l'absence du sujet même et le silence du *logos*. Ainsi, le théâtre tchekhovien pose le problème du sujet divisé, qui se manifeste comme un être parlant et qui effectue une tentative de révolte contre le logos. Dans cette perspective, la réforme tchekhovienne du dialogue théâtral reflète le problème de la confrontation à l'Autre en tant que destinataire de tout énoncé, révélant le travail de l'inconscient *structuré comme un langage*.

[407] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 116.

[408] Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, *op. cit.*, p. 99. *Traduction de Markowicz & Morvan.*

[409] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.,* p. 411. *Traduction d'Elsa Triolet*.

3. Le quotidien tragique

Время!	Temps !
Хоть ты, хромой богомаз,	Toi donc, peintre d'icônes boiteux,
лик намалюй мой	gribouille mon visage
в божницу уродца века!	pour le kiot du siècle ignoble !
Я одинок, как последний глаз	Je suis tout seul, comme le dernier des yeux
у идущего к слепым человека!	de quelqu'un qui marche vers les aveugles![1]

Vladimir Maïakovski, *Quelques mots sur moi-même*

Dans les ouvrages critiques consacrés au *tragique quotidien* de Maeterlinck, c'est avant tout le tragique qui est interrogé par les chercheurs, car, effectivement, dans l'essai homonyme c'est la représentation théâtrale qui est mise en question en premier lieu. Tout de même, il est nécessaire de remettre en question le quotidien de cette formule, car en redéfinissant le tragique, Maeterlinck confère au quotidien le statut d'un registre théâtral. Pour réfléchir sur l'aspect quotidien du dialogue théâtral dans le cadre de notre étude, nous allons renverser cette formule, ce qui mettrait en lumière d'autres affinités entre les drames de Maeterlinck et de Tchekhov.

Le terme *quotidien* dans son sens courant désigne une vie ordinaire et des événements non-significatifs, ce qui en fait un objet échappant au regard, le *déjà connu*. Si les essais ainsi que les pièces de Maeterlinck visent l'indicible et l'immobile, c'est que le tragique quotidien interroge le présent de façon que son énigme émerge sous un regard spécifiquement orienté. Le quotidien maeterlinckien n'est donc pas le synonyme du banal, au contraire, il propose un autre regard sur l'habituel. Le dramaturge belge partage cette position avec Tchekhov, dont le théâtre montre la tragédie des petits moments de la vie, tandis que les grands événements se déplacent en arrière-plan : ainsi, l'incendie de la ville et le duel dans *Les Trois Sœurs* se passent hors scène, alors que la culmination du tragique s'entend dans une phrase passagère de Touzenbach « Voyez, il neige[2] ». C'est grâce à ces moments que Stanislavski a traité Tchekhov d'impressionniste, dont le talent d'ajouter une petite touche qui changerait tout le tableau constitue le véritable art du quotidien.

En tant qu'objet de recherche, le quotidien a inspiré une réflexion interdisciplinaire élaborée, réunissant les études philosophiques, sociologiques, anthropologiques et psychanalytiques. La littérature et le théâtre abordent le quotidien à la fois du point de

[1] Notre traduction.

[2] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1967, p. 449. *Traduction d'Elsa Triolet*.

[« Вот снег идет », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 13. P'esy. 1895-1904*, éd. A. I. Revjakin, Moskva, Nauka, 1978, p. 147.]

vue narratif et représentatif, mais aussi éthique, jusqu'à la création de « l'écriture du quotidien[3] » d'Annie Ernaux ou de Nathalie Quintane, qui mettent en question la relation entre l'œuvre et l'auteur, ou du « théâtre du quotidien[4] » européen des années 1970, pour ne mentionner que Jean-Paul Wenzel ou Georges Michel, qui, en introduisant l'homme ordinaire sur scène, réfléchissent sur la notion du personnage.

Dans cette partie, nous allons nous interroger sur le quotidien et sa place dans le drame, en nous focalisant sur l'élaboration maeterlinckienne de cette question en lien avec la philosophie de son temps, pour réfléchir sur les manifestations du quotidien dans le dialogue théâtral, notamment dans son aspect temporel. Afin de démontrer l'exemple des enjeux de la temporalité quotidienne dans le théâtre, nous analyserons la pièce de Maeterlinck *Le Bourgmestre de Stilmonde*, l'une des plus rares dans le théâtre du dramaturge belge à faire l'objet d'une étude. La façon très élaborée du dramaturge de traiter la question du temps quotidien dans cette pièce nous permet de supposer que *le tragique quotidien* ne caractérise pas uniquement certaines pièces de son premier théâtre, mais est propre à son écriture théâtrale et se manifeste dans ses pièces du XXe siècle.

3.1. Les définitions du quotidien

Vu la grande diversité d'interprétations du terme « quotidien » en lien avec le tragique, il est essentiel de commencer par en examiner les définitions, en tant que substantif et adjectif :

Le Grand Robert de la langue française :

- De chaque jour ; qui se fait, qui revient tous les jours.
- (1885, Laforgue) *Littér*. Monotone et banal comme tout ce qu'on voit tous les jours.[5]

Trésor de la langue française :

A. – 1. Qui a lieu ou qui se reproduit chaque jour ; que l'on fait régulièrement, tous les jours.

- *En partic*. Qui a lieu, qui s'effectue chaque jour (ouvrable) ; qui s'accomplit en une journée, qui s'étend sur une journée.
- **Rem**. – *quotidien, -ienne* peut fonctionner comme élém. de compos. V. bi(-)quotidien, multiquotidien.

B. – 1. Dont on use ou dont on a besoin tous les jours.

– 2. Qui est de tous les jours, qui est propre à chaque jour.

– *P. ext.* Synon. de familier, de tous les jours, ordinaire, habituel.

---

[3] Maryline Heck, « Écrire le quotidien aujourd'hui : formes et enjeux », *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles, septembre 2019.

[4] Armelle Talbot, « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien », *Études théâtrales*, N° 43, 2008, p. 49-68.

[5] *Le Grand Robert de la langue française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, vol. 5, éds. Alain Rey et Paul Robert, 2e éd., Paris, Le Robert, 2001, p. 1501.

C. *Vie quotidienne.* Vie d'une personne ou d'une communauté, considérée dans ce qu'elle a de répétitif, d'habituel, d'obligatoire.

D. – *Souvent avec une valeur dépréc.*

1. *Gén. au plur.* Qui est lié à la vie de tous les jours et qui pour cette raison ne présente aucun caractère notable, remarquable.

2. [En parlant d'un comportement, d'un sentiment, d'une atmosphère] Qui est causé, suscité, créé par le rythme très régulier des choses.

3. Synon. de *banal, monotone, plat*.

E. – *Empl. subst. masc.*

1. Le quotidien

a) [s'oppose à rêve, idéal, imaginaire, fantastique] Ce qui appartient à la vie de tous les jours; réalité de tous les jours.

b) *Cour*. Vie, activité, tâches de tous les jours.

- HIST. DU THÉÂTRE. Théâtre du quotidien. Ensemble des tendances de l'art dramatique dont le but est la réhabilitation de la vie quotidienne.

2. *le quotidien de qqn*. ou *de qqch*.

a) Ce qui arrive habituellement, ce qui est vécu chaque jour.

b) Caractère monotone, banal; aspect quelconque, prosaïque, commun, trivial de quelque chose.

3. Loc. *Au quotidien*. De manière quotidienne, dans la vie de tous les jours.[6]

Dictionnaire historique de la langue française :

Adj. et n.m., réfection étymologique (XVe s., av. 1453) de *cotidian* (v. 1120), *cotidien* (XIIe s.), est emprunté au latin *quotidianus* « de tous les jours » et, familièrement, « ordinaire, commun ». Le mot est dérivé de *quotidie* (ou *cottidie*) « chaque jour », formé de *quot* « combien » et de *dies* « jour ».

– L'adjectif qualifie ce qui est de chaque jour, spécialement le pain, dans un syntagme diffusé par la prière du *Pater* (*pain cotidian* dans le psautier d'Oxford, v. 1120). Il a développé le sens figuré de « ce que l'on fait tous les jours, à quoi on a sans cesse affaire » (av. 1613).
– La valeur figurée péjorative de « monotone, banal », qui existait déjà en latin, s'est développé au XIXe s. (1836), y compris en emploi substantivé (1836, *le quotidien*), la locution *au quotidien* étant récente.[7]

La polysémie du mot *quotidien* se joue dans les interprétations du tragique dans l'œuvre de Maeterlinck, à commencer par son propre texte *Le Tragique quotidien*. Premièrement, c'est l'aspect étymologique de « tous les jours » qui y est pris en compte,

[6] *Trésor de la langue française*, vol. 14, éd. Bernard Quemada, Paris, Gallimard, 1990, p. 187-189.

[7] *Dictionnaire historique de la langue française: contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, éds. Alain Rey et Tristan Hordé, Paris, Dictionnaires le Robert, 2006, p. 3051.

lorsque Maeterlinck pose les questions suivantes : « N'est-ce pas quand on nous dit à la fin des histoires "Ils furent heureux" que la grande inquiétude devrait faire son entrée ? Qu'arrive-t-il tandis qu'ils sont heureux ?[8] ». En invitant à explorer l'angoisse du bonheur quotidien, l'écrivain interroge les codes du genre. Ce questionnement fait partie intégrante de son premier théâtre, mais ne s'y limite pas.

Une des définitions du *Trésor de la langue française* (*A, cas particulier*) correspond particulièrement aux règles aristotéliciennes du drame, car elle prend en compte l'action achevée en une journée. Une trace de ce rare emploi du terme se trouve dans les réflexions de Maeterlinck sur l'action théâtrale, qui, au lieu d'une longue séquence des événements, se focaliserait plutôt sur l'immobilité du présent : « Est-ce que le bonheur ou un simple instant de repos ne découvre pas des choses plus sérieuses et plus stables que l'agitation des passions ?[9] ». Ainsi, le dramaturge réduit l'action « extérieure » au profit d'une élaboration psychique. C'est ainsi que Maeterlinck met en évidence « ces lois lentes, discrètes et silencieuses, comme tout ce qui est doué d'une force irrésistible[10] » de la tragédie de nouveau type. Le quotidien devient une façon d'explorer la *temporalité immobile*, car, paradoxalement, il se passe lorsqu'il ne se passe rien. Cette perspective permet de retracer une évolution de la temporalité quotidienne dans les drames de Maeterlinck : dans les pièces du premier théâtre, comme *Les Sept Princesses, Les Aveugles* ou *Intérieur*, l'action se déroule en un temps relativement court grâce à la condensation au sens freudien qui se produit dans le discours rêveur des personnages. Ainsi, le temps scénique de la mort d'Ursule des *Sept Princesses* inclut le long temps d'attente de Marcellus ; le temps du dialogue d'*Intérieur* comprend toute une histoire *sous-entendue* de la noyée restée hors-scène ; et l'angoisse des aveugles de la pièce homonyme en un acte se projette hors-temps.

En revanche, l'action de la pièce *Le Bourgmestre de Stilmonde,* suit le principe d'une journée d'une façon plus stricte et se déroule exactement en neuf heures. Le temps du théâtre de la guerre, devenu plus précis, élimine tout ce qui est extérieur à l'action. Les événements de guerre restent donc en arrière-plan, tandis que le drame demeure avant tout un drame de famille, et représente le dilemme d'un personnage ordinaire face à son malheur.

Certaines définitions évoquent le côté ordinaire, banal du quotidien, tantôt en mettant l'accent sur une légère touche péjorative, tantôt le décrivant comme quelque chose qui ne mérite pas une attention particulière. C'est en évoquant ce paradoxe qu'Anne Ducrey problématise la formule maeterlinckienne dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Le Tragique quotidien* (2005). D'après la chercheuse française, l'expression *le tragique quotidien* représente une aporie, qui touche à la fois à l'ordinaire et à l'extraordinaire, en réunissant « l'insignifiance absolue et le questionnement le plus exigeant[11] ». Quoiqu'ils jouent sur cette opposition, les textes de Maeterlinck montrent aussi que le signifiant

---

[8] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 102.

[9] *Ibidem.*

[10] *Ibid.*, p. 106.

[11] Anne Ducrey, Frédérique Toudoire-Surlapierre, Fabrice Van de Kerckhove, [et al.], *Le Tragique quotidien*, Neuilly, Atlande, 2005, p. 8.

quotidien ne renvoie nécessairement pas à l'ordinaire. Au contraire, le dramaturge suggère que le théâtre est capable de montrer « l'existence supérieure de l'homme[12] » à tout moment de la vie, car ce n'est pas dans l'action, « mais dans les paroles, que se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies[13] ». Il remarque en ce lien que les actions des héros de Sophocle sont aussi simples que celles des personnages modernes, car c'est la langue qui les élève au-dessus du banal. Le quotidien littéraire est ainsi loin d'être ordinaire grâce au « secret des poètes[14] », qui fait apparaître la vie de tous les jours « dans sa prodigieuse grandeur, dans sa soumission aux puissances inconnues, dans ses relations qui ne finissent pas, et dans sa misère solennelle[15] ». Ainsi, le quotidien maeterlinckien est un effet de langage, qui révèle les rapports du signe avec la temporalité, donc « une réflexion *en acte* sur le langage[16] », comme l'a brillamment formulé Gérard Dessons dans son ouvrage *Maeterlinck, le théâtre du poème* (2005).

Dans l'essai *Le Tragique quotidien*, Maeterlinck expose les principes de l'écriture du quotidien, selon lesquels le renouvellement du théâtre serait possible, si le dernier s'adressait aux moyens expressifs de la musique et de la peinture contemporaines,

> … qui ont su démêler et reproduire les traits plus cachés, mais non moins graves et étonnants de la vie d'aujourd'hui. Elles ont observé que cette vie n'avait perdu en surface décorative que pour gagner en profondeur, en signification intime et en gravité spirituelle.[17]

Il est remarquable que l'écriture de Tchekhov démontre une parfaite maîtrise de ce type d'écriture, qui correspond le plus à la compréhension tchekhovienne du réalisme, qui signifie dans son cas la capacité de montrer la vie de tous les jours. Il est même possible d'affirmer que l'écrivain russe est un des précurseurs de l'hyperréalisme, grâce à son approche au quotidien, car il accorde une attention équivalente aux petits et aux grands détails, sans séparer le fond de la figure. L'écriture tchekhovienne, libérée des tensions habituelles, est parfaitement décrite par le chercheur russe Alexandre Tchoudakov, qui, dans son livre *La poétique de Tchekhov* (*Поэтика Чехова,* 1971), explique l'aspect décentré du quotidien tchekhovien :

> Tchekhov n'accorde d'attention prédominante ni aux petits riens, ni aux objets, ni aux traits de mœurs. Les lois de son système poétique font qu'il ne peut être accordé de préférence ni au petit, ni à l'important, ni au fortuit ni à l'essentiel, ni au matériel ni au spirituel et à l'idéal. Le grand et le petit, ce qui est hors du temps et ce qui est dans l'instant, le haut et le bas, tout est

[12] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 106.

[13] *Ibid.*, p. 107.

[14] *Ibid.*, p. 106.

[15] *Ibidem*.

[16] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper, 2005, p. 6.

[17] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 103.

considéré non comme bon à représenter à des niveaux différents, mais comme également digne de représentation.[18]

Dans ses souvenirs sur le travail effectué sur *La Mouette* de Tchekhov, Stanislavski démontre comment l'écriture tchekhovienne influence les principes du jeu d'acteur et de la mise en scène : « tout ce qui est sur scène reste vivant ; les objets morts, les sons, les décors, le personnage créé par l'acteur, l'ambiance même de la pièce s'animent[19] ». Comme le souligne le metteur en scène russe, Tchekhov redéfinit ainsi le quotidien : « alors qu'il semble dépeindre continuellement la prose du quotidien, ce dont il parle, au fond, ce qui constitue son leitmotiv spirituel, ce n'est ni le hasard, ni le particulier, mais l'Humain, avec un grand H[20] ».

Ainsi, pour nos deux dramaturges, le quotidien exige un regard disséminé, permettant de voir le sujet décentré dans ses relations avec le monde imprévisible, malgré sa quotidienneté mesurée. Une alliance du quotidien avec le tragique s'avère novateur, car, comme le souligne Sylvie Camet, « le tragique n'obéit pas aux règles qui ordonnent l'ordinaire de l'expérience[21] ». Ainsi, le quotidien qui fait son entrée dans la dramaturgie, s'avère plus compliqué à démontrer qu'une action extraordinaire, car il nécessite des moyens d'expression plus délicats, capables d'évoquer l'esthétique du quotidien, qui s'entend à mi-voix, dont l'écriture des profondeurs, en tant qu'écriture condensée, devient une solution.

3.2. Le quotidien comme objet philosophique

Le fait que l'élaboration maeterlinckienne du quotidien ne soit pas mentionnée dans les ouvrages philosophiques consacrés à ce sujet, comme *La découverte du quotidien* (2018) de Bruce Bégout ou *Traversées du quotidien* (2006) de Michael Sheringham,

---

[18] Alexandre Tchoudakov, « Poétique de Tchekhov », *Silex*, vol. 16 / Anton Tchekhov 1860-1980, trad. Jacqueline Fleurat-Lessard, 1980, p. 112-115.

[« У Чехова нет преимущественного внимания ни к мелочам, ни к вещам, ни к быту. По законам его художественной системы не может быть отдано предпочтение мелкому или крупному, случайному или существенному, материальному или духовно-идеальному. Великое и малое, вне временное и сиюминутное, высокое и низкое — все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостойное его. », A. P. Čudakov, *Poètika Čehova*, Moskva, Nauka, 1971, p. 282.]

[19] Konstantin Sergueevitch Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, trad. Delphine Yoccoz-Neugnot, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 280.

[« оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля », K. S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij: v 9 t. T. 1. Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, Iskusstvo, 1988, p. 289.]

[20] Konstantin Sergueevitch Stanislavski, *op. cit.*, p. 281.

[« несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы. », K. S. Stanislavskij, *Sočinenija, T. 1,* p. 290.]

[21] Arthur Duda, Sophie Lucet, Marcin Skibicki, [et al.], *Le tragique quotidien*, éd. Sylvie Camet, Paris, Armand Colin, 2005, p. 11.

démontre que l'influence du penseur belge n'y est qu'indirecte, via l'œuvre de Beckett ou de Perec, les écrivains qui s'inspiraient de la pensée du dramaturge belge.

Maeterlinck interroge la perception du quotidien par la philosophie, souvent vu comme un obstacle à la pensée « élevée », ce qui en ferait même un antipode de la philosophie. Comme le remarque Bégout dans *La découverte du quotidien*, « la reconnaissance de l'écart existant entre la philosophie et la réalité quotidienne est le véritable point de départ de toute véritable philosophie du quotidien[22] ». Cette remarque ne contredit pas celle d'Henri Lefebvre, qui, dans son ouvrage *La Vie quotidienne dans le monde moderne* (1968), souligne que « le concept de *quotidienneté* provient de la philosophie et ne peut se comprendre sans elle. Il désigne le non-philosophique pour et par la philosophie[23] ». Le philosophe français distingue ainsi la quotidienneté et le quotidien, ce dernier étant affecté par l'aliénation au sens marxiste, subie par le sujet. Le quotidien dans la philosophie de Lefebvre se manifeste dans l'écriture, accessible par le biais de la poésie et du théâtre. Pourtant, pour Maeterlinck, la question n'est pas de faire descendre la philosophie du ciel, comme l'exige le jeune Marx feuerbachien[24], ou de créer un futur « homme sans qualités » de Robert Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930). Le geste maeterlinckien n'est pas aussi radical du point de vue discursif, mais autant novateur au niveau de l'écriture.

Parmi les inspirations de Maeterlinck, nous trouvons les penseurs comme Ralph Waldo Emerson ou Thomas Carlyle, qui n'excluent pas le quotidien de l'écriture, sans pourtant en faire l'objet central de réflexion. Dans son essai « Emerson », qui fait partie du recueil *Le Trésor des humbles,* Maeterlinck admet l'influence du philosophe américain sur son œuvre, notamment dans son aspiration de montrer « la science de la grandeur humaine[25] ». Il trouve dans la figure d'Emerson « le sage des jours ordinaires[26] », qui a su montrer la raison d'être du quotidien :

> Il faut vivre, vous tous qui traversez des jours et des années, sans actions, sans pensées, sans lumière, parce que votre vie, malgré tout, est incompréhensible et divine. Il faut vivre parce que nul n'a le droit de se soustraire aux événements spirituels des semaines banales. Il faut vivre parce qu'il n'y a pas d'heures sans miracles intimes et sans significations ineffables.[27]

Pour Maeterlinck, Emerson rend visible la vie de tous les jours, grâce à une attention spécifiquement orientée, qui ne se détourne pas de ce qu'on peut caractériser comme commun. Comme le souligne la philosophe Sandra Laugier, la catégorie de l'ordinaire chez Emerson n'a rien à voir avec « la fascination du banal[28] », au contraire, elle est

---

[22] Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Pluriel, 2018, p. 16.

[23] Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968, (« Idées »), p. 30.

[24] Pierre Macherey, « Le quotidien, objet philosophique ? », *Articulo - Journal of Urban Research*, décembre 2005.

[25] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 78.

[26] *Ibid.,* p. 86.

[27] *Ibid.,* p. 84.

[28] Sandra Laugier, « Emerson : penser l'ordinaire », *Revue française d'études américaines*, vol. 91 / 1, 2002, p. 43.

« inséparable de l'obscurité, voire de l'inquiétante étrangeté (*uncanniness*)[29] ». Cette particularité de l'écriture d'Emerson, remarquée par la philosophe française, trouve un développement dans la pensée de Maeterlinck, notamment dans l'idée que le moment présent est toujours digne d'attention. Quant au théâtre de Maeterlinck, ce n'est pas la peur d'un affrontement mais l'angoisse de la tranquillité qui y est le moyen d'expression le plus puissant. Ainsi, la découverte du présent est accompagnée d'un malaise, qu'on peut décrire à l'aide de la notion freudienne d'*Unheimlich*, qui éclaircit notamment les enjeux de la corporalité de l'acteur dans le théâtre de Maeterlinck.

3.2.1. L'inquiétante étrangeté des marionnettes[30]

L'idée de Maeterlinck de créer un *théâtre d'androïdes,* qui trouvera un retentissement dans l'indication « pour marionnettes » de ses petits drames, propose un regard original sur les relations entre l'humain et le mécanique, qui font partie de la réflexion théâtrale de l'époque. L'ambition de Maeterlinck était de dissocier le corps de l'acteur de la parole, permettant à cette dernière de devenir autonome. L'aspect aliénant de cette approche du jeu d'acteur évoque tout d'abord un sentiment de malaise devant un phénomène quotidien, qui se met en parallèle avec l'élaboration psychanalytique de la question.

L'ouvrage de Freud *Das Unheimliche* (1919), dont le titre a été traduit en français en 1933 par Marie Bonaparte comme *L'Inquiétante étrangeté*, décrit l'effet de l'altérité du familier, qui provoque une expérience d'épouvante et d'angoisse. Freud objecte à l'idée de l'équation entre l'effrayant et l'étranger, en analysant l'étymologie du mot allemand *Unheimlich,* qui dans certains cas coïncide avec son antipode *Heimlich* et appartient alors « à deux sphères de représentation qui, sans être opposées, n'en sont pas moins franchement étrangères, celle du familier, du confortable, et celle du dissimulé, du tenu caché[31] ». Compte tenu du caractère « apprivoisé » et « intime » du terme, sa traduction française comme « l'étrange familier[32] » correspond bien à l'approche freudienne à l'esthétique, qui consiste à ne pas réduire cette dernière aux questions de la beauté, mais à la considérer comme « la doctrine traitant des qualités de notre façon de sentir[33] ». Cet ouvrage de Freud apporte une contribution à la lecture de Maeterlinck par deux biais : premièrement, c'est le lien entre le sentiment de l'étrange familier et le double *(Doppelgänger)*, établi par Freud, qui s'appuie sur une étude minutieuse des textes

[29] *Ibidem.*

[30] Cette sous-partie reprend un fragment de notre article publié en 2022, cf. Nadezhda Washington, « Femme étrange et étrangère dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck », Lublin Studies in Modern Languages and Literature, vol. 46, №1, 2022, p. 13-23.

[31] Sigmund Freud, « L'Inquiétant » in *Œuvres complètes, XV*, *1916-1920*, trad. Janine Altounian, André Bourgignon, Pierre Cotet, Jean-Gilbert Delarbre et al., Paris, PUF, 1996, p. 157.

[« Zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen », Sigmund Freud, *Studienausgabe. Bd. 4: Psychologische Schriften*, Frankfurt am Main, Fischer, 1989, p. 248.]

[32] Cf. François Roustang, « L'étrange familier », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 14, 1976, p. 85-116.

[33] Sigmund Freud, *Œuvres complètes, XV*, *op. cit.*, p. 27.

[« Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens », Sigmund Freud, *Studienausgabe. Bd. 4*, p. 243.]

littéraires et des mythes, réalisée par le psychanalyste Otto Rank en 1914[34]. Deuxièmement, c'est le sentiment d'aliénation provoqué par des phénomènes mécaniques, décrit par le fondateur de la psychanalyse en lien avec l'ouvrage du psychiatre allemand Ernst Jentsch[35]. Pour illustrer son propos, Freud reprend l'exemple des poupées, des figures de cire ou des automates, comme le personnage d'Olympia de la nouvelle d'Hoffmann *L'Homme au sable* (*Der Sandmann,* 1817). Évoquant le mythe de Pygmalion et Galatée, la poupée automatique d'une beauté parfaite provoque un sentiment « fantasmatique », et pourtant bizarrement repoussant, créant un effet *sur*naturel, ou un effet de dédoublement du point de vue du signe.ans son ire d

Les deux cas présument un regard différent, et c'est là où la réflexion freudienne apporte une contribution unique dans la lecture du théâtre de Maeterlinck : la scène qui présente l'inconnaissable dans le connu provoque à son tour une certaine étrangeté du regard. L'inquiétude qui surgit à ce moment résume l'ambiance du premier théâtre de Maeterlinck, parfaitement formulée par Christian Lutaud dans sa lecture de la pièce *Pelléas et Mélisande* :

> À notre sens *Pelléas* apparaît comme l'ancêtre primordial du sentiment de « l'inquiétante étrangeté » [...] L'univers n'est ni réaliste, ni merveilleux : il est extraordinaire dans son ordinaire, insolite dans sa banalité, fantastique dans sa familiarité. Bref, il est *étrange*, et le poète a pour charge de nous *inquiéter*, c'est-à-dire de nous remuer intérieurement, nous éveiller, en soulignant cette étrangeté. C'est ce que l'auteur de *Pelléas* n'a cessé de faire à travers son obsession du tragique quotidien.[36]

En dialogue avec la philosophie d'Emerson, Maeterlinck interroge la notion du héros tragique, pour en créer un nouveau type, celui qui saura « vénérer les petites heures de la vie[37] ». Bégout appelle l'approche émersonienne « l'héroïsme de la vie quotidienne[38] », en insistant sur le fait que le quotidien ne s'oppose pas à l'héroïque, et même affirmant que « l'homme ordinaire participe tous les jours à une certaine forme d'héroïsme[39] ». Dans ce contexte, la caractéristique *ordinaire* de cet homme n'a pas de connotation péjorative, mais évoque la détermination de l'être humain par la mort.

Dans le théâtre de Maeterlinck, le calme d'un tableau immobile – un homme assis près du feu, une femme accoudée à une table, deux sœurs qui brodent, un enfant qui dort – provoque un sentiment macabre, en raison d'*étrangisation* de la scène en tant qu'objet du regard. C'est pourquoi ce n'est pas la noyée qui est le personnage tragique d'*Intérieur*, mais sa famille passant une soirée calme à la maison, avant d'apprendre la nouvelle. Cette famille, montrée dans un état tranquille, dans son milieu habituel, est devenue le symbole même du tragique quotidien, qui n'est que l'approche inexorable de la mort, dissimulée

---

[34] Otto Rank, *Der Doppelgänger*, Wien, Turia & Kant, 1993.

[35] Jentsch E., « Zur Psychologie des Unheimlichen », *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift,* 8.22, 25 août 1906.

[36] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 1983, p. 107-108.

[37] *Id., Le Trésor des humbles, op. cit.,* p. 86.

[38] Bruce Bégout, *La découverte du quotidien, op. cit.*, p. 146.

[39] *Ibidem*.

« au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive[40] ». Ainsi, le tragique quotidien fait voir l'aliénation de l'habituel, explorant les limites de la représentation et l'au-delà de l'angoisse.

3.2.2. *L'Ève future* et le théâtre des androïdes

Le roman de Villiers de l'Isle-Adam *L'Ève future* (1886), qui soulève les questions importantes de son époque, a exercé une grande influence sur le théâtre de Maurice Maeterlinck, Villiers étant un des maîtres littéraires reconnus du Gantois, comme il l'avoue à Jules Huret en 1891 : « Tout ce que j'ai fait, c'est à Villiers que je le dois, à ses conversations plus qu'à ses œuvres que j'admire beaucoup d'ailleurs[41] ». Il s'agit de la poétisation de la prose, de la dimension onirique de l'écriture, et surtout, comme le note Fabrice Van de Kerckhove, de « l'ambition de rendre au théâtre sa portée métaphysique[42] ».

Le titre du roman de Villiers renvoie à Ève biblique et pose la question du dédoublement propre au mythe de l'origine humaine. Le personnage de Miss Alicia Clary de *L'Ève future* passe par une désillusion radicale de la part de son fiancé Lord Ewald, qui la décrit comme une personnalité mesquine, étrangère à un corps parfait, telle une « Déesse bourgeoise[43] ». Comme dans le conte d'Hoffmann, le rapport du personnage à la réalité y fait surgir l'inquiétante étrangeté, en révélant son lien avec la mort : l'angoisse de Lord Ewald devant son propre avenir avec Miss Alicia le pousse même à envisager un suicide. Il est sauvé par une intervention presque théâtrale, un véritable *deus ex machina*, lorsque le personnage nommé Thomas Edison crée une femme-andréïde parfaite aux traits d'Alicia. La belle et irréprochable Hadaly devient le double de Miss Alicia, incarnant un idéal inaccessible.

Villiers de l'Isle-Adam est le premier écrivain à employer le terme « andréïde » dans la littérature. Contrairement à l'*androïde*, qui désigne un automate ou une machine parlante imitant l'homme, l'*andréïde* de Villiers représente une créature humaine artificielle, car Hadaly possède une âme. Quatre ans après la publication de *L'Ève future*, un extrait de l'essai théorique de Maeterlinck intitulé *Menus propos : le théâtre* (1890), est publié dans *La jeune Belgique*[44]. Dans cet essai, Maeterlinck partage ses réflexions sur l'esthétique théâtrale, englobant l'écriture et la mise en scène. Dans une version manuscrite ultérieure[45], cet essai est intitulé « Un théâtre d'Androïdes », où il adapte le terme de Villiers à l'usage théâtral.

---

[40] Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 101.

[41] *Id.*, *Introduction a une psychologie des songes et autres écrits 1886 - 1896*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 152.

[42] Fabrice Van de Kerckhove, « Maeterlinck: *L'Intruse* et *Intérieur* » in Anne Ducrey [et al.], *Le Tragique quotidien, op. cit.*, p. 43.

[43] Villiers de L'Isle-Adam, *Œuvres complètes, I* : *L'Ève future*, Paris, Mercure de France, 1940, p. 73.

[44] *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 331-336.

[45] Annales de la Fondation Maeterlinck, t. 23, 1977, p. 7-33.

Les « androïdes » de Maeterlinck ne sont pas des machines, mais « des êtres sans destinées[46] », tels que des sculptures, des ombres, des projections, des figures de cire ou des marionnettes, destinées à remplacer l'acteur. Leur fonction est d'écarter de la scène l'être humain avec ses passions individuelles, afin de laisser le poème parler. En s'inspirant des idées de Villiers et de Coleridge, Maeterlinck imagine des marionnettes ressemblant à des androïdes, ce qui devient une indication scénique partant sur le jeu de l'acteur. Avec l'indication « pour marionnettes », Maeterlinck invite l'acteur à explorer son double, faisant appel à son altérité.

Selon Fabrice Van de Kerckhove, Maeterlinck suggère d'utiliser ses « formes marginales de théâtralité que privilégiaient déjà Baudelaire, Bainville ou Mallarmé[47] ». L'appel au double effectue également un retour au théâtre antique, dont les masques servaient, d'après Maeterlinck, à « atténuer la présence de l'homme et à soulager le symbole[48] ». Dans les premières mises en scène des *Aveugles*, des *Sept Princesses* et de *L'Intruse* il envisage l'utilisation des figures en cire et des illusions optiques, en remplaçant partiellement le dialogue par la pantomime.

Dans son essai sur le théâtre d'Androïdes, Maeterlinck interroge les origines du sentiment d'effroi que suscitent ses créatures. Sa description met en lumière un lien entre l'inquiétante étrangeté et le double, celui de l'altérité absolue :

> L'effroi qu'inspirent ces êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d'une âme morte, vient-il de ce qu'ils sont absolument privés de mystère? Vient-il de ce qu'ils n'ont pas d'éternité autour d'eux? Est-ce l'effroi, né précisément de la privation de l'effroi qu'il y a autour de tout être vivant, et si inévitable et si habituel, que sa suppression nous épouvante, comme nous épouvanterait un homme sans ombre ou une armée sans armes? Est-ce l'allure de nos vêtements ordinaires sur des corps sans destinées? Sommes-nous terrifiés par les gestes et les paroles d'un être pareil à nous, parce que nous savons que ces gestes et ces paroles, par une exception monstrueuse, ne retentissent nulle part et n'indiquent le choix d'aucune éternité? Est-ce parce qu'ils ne peuvent pas mourir ?[49]

Dans ce passage, Maeterlinck développe le thème de la représentation du double dans le folklore et la littérature, en formulant son attribut principal comme un manque : un individu sans ombre, sans destinée, sans âme, sans mystère. Il s'agit alors d'un être sans faculté de mourir, ce qui le rend insaisissable : un autre absolu, immortel parce qu'il est toujours déjà mort, un spectre.

Un autre problème soulevé dans le roman de Villiers est celui de l'instance parlante du double. Le personnage d'Edison a pour ambition de conférer à Hadaly une parole parfaite, composée de meilleures manifestations de la littérature et la philosophie, dans la reproduction éternelle, qu'il explique par un plaisir spécifique de la perception de la

---

[46] Maurice Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre » (« Un théâtre d'Androïdes ») in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, (« Archives du futur »), p. 87.

[47] Anne Ducrey [et al.], *Le Tragique quotidien*, *op. cit.*, p. 46.

[48] Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, *op. cit.*, p. 86.

[49] *Ibid.*, p. 87.

répétition : « le mieux est de *réentendre* les seules paroles qui puissent nous ravir, précisément parce qu'elles nous ont ravi une fois déjà[50] ». Avec la parole d'andréïde, Villiers soulève la question de la liberté de la parole humaine : « vous croyez donc que l'on improvise quoi que ce soit ? Que l'on ne *récite* pas toujours?[51] », demande Edison dans le roman, en révélant la nature double de la parole inscrite dans le langage même. La réplique du Vieillard d'*Intérieur* de Maeterlinck, « Vous voyez qu'on parle malgré soi[52] », serait une réponse évocatrice à la question de Villiers, résumant les recherches du théâtre de son temps, marqué par le décentrement du dialogue.

3.3. La temporalité du quotidien

La compression du temps de récit, étant au cœur d'une des définitions du quotidien, qui prend en considération son côté répétitif, devient un des points principaux de la réforme du dialogue de Maeterlinck. En faisant du quotidien l'objet de son écriture, l'écrivain belge travaille sur la temporalité du récit, c'est-à-dire qu'il fait déployer le temps quotidien dans la langue. Les répétitions des mots, les phrases-échos apportent dans le dialogue les traits des genres folkloriques et épiques, qui ne compriment pas le temps du récit à l'aide des locutions comme « d'ordinaire » ou « tous les jours ». Par exemple, un des vers des *Douze Chansons,* à part des raisons phonético-musicales du choix de l'itération, décrit une longue attente à la façon des chansons folkloriques, en parvenant à faire entendre le temps, grâce à la répétition monotone de la phrase « il faut attendre » :

> — Les clefs des portes sont perdues,
> Il faut attendre, il faut attendre,
> Les clefs sont tombées de la tour,
> Il faut attendre, il faut attendre,
> Il faut attendre d'autres jours…[53]

La répétition dans cet extrait éveille à la fois l'angoisse de l'immobilité et le déploiement du quotidien. Ce paradoxe du mouvement immobile de la temporalité quotidienne est parfaitement décrit par un des aphorismes de *L'Autre monde ou le cadran stellaire* de Maeterlinck : « Notre temps, quel qu'il soit, ne peut aller qu'à notre mort. Mais le temps ne coule que pour nous. En soi il est immobile[54] ». Maeterlinck formule ce principe comme « l'éternel présent[55] », le temps immobile, opposé au mouvement de la vie.

---

[50] Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 264.

[51] *Ibidem.*

[52] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles,* éd. Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015, (« Espace Nord »), p. 59.

[53] Maurice Maeterlinck, *Poésies complètes : Serres chaudes, Quinze chansons, Neuf Chansons de la trentaine, Treize Chansons de l'âge mur*, éd. Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965, p. 203.

[54] *Id.*, *L'autre monde ou Le cadran stellaire*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1942, p. 119.

[55] *Ibid.*, p. 119.

Ainsi, la temporalité du quotidien fait découvrir le conflit entre le temps subjectif et le temps objectif. Dans un des aphorismes du recueil *Avant le grand silence* (1934), l'écrivain belge renverse la perspective du *temps qui passe*, enracinée dans le problème philosophique de la subjectivité moderne et de sa vision du monde : « Ce n'est pas le temps mais les hommes qui passent. Le temps, lui, ne bouge pas ; il est immobile comme l'espace et l'éternité. Il est l'espace et l'éternité[56] ». C'est dans le « Théâtre de guerre » de Maeterlinck, *Le Bourgmestre de Stilmonde* et *Le Sel de la vie*, que cette opposition se manifeste de manière saisissante, une lecture de laquelle nous proposons dans la prochaine sous-partie.

3.4. *Le Bourgmestre de Stilmonde* : la tragédie du temps présent

Le Bourgmestre de Stilmonde (1917) est un drame de famille dans le contexte de guerre dans une petite ville flamande, Stilmonde, pendant la période de la Résistance belge. Le jeune Otto Hilmer, le gendre du bourgmestre de Stilmonde, est un lieutenant allemand chargé de l'occupation de cette ville. Le jour de l'arrivée à Stilmonde, un autre lieutenant allemand, Karl von Schauberg, est tué. L'assassin est inconnu, mais conformément à la loi martiale, c'est le bourgmestre de la ville de Stilmonde qui sera assassiné pour ce crime, le jour même, à sept heures précises, à moins qu'il ne désigne le coupable. Otto Hilmer, étant le seul officier de l'armée dans cette ville, devra exécuter cet ordre, à moins qu'il ne se fasse tuer à côté de son beau-père.

L'indication du temps de l'exécution crée un effet saisissant du temps immobile : l'action se déroule en se précipitant vers une fin définie – *sept heures*. Maeterlinck se montre catégorique quant à la question du temps dans la pièce, et précise sous la liste des personnages l'heure exacte de chaque acte : « Le premier acte commence à 10 heures et finit à midi ; le deuxième à 2 heures et finit à 4 ; le troisième à 5h. ½ et finit à 7 heures de la même journée[57] ».

L'énonciation de l'ordre divise le temps de la pièce et fait tout de suite couper le passé du reste de la pièce. Symboliquement, le passé est lié au personnage du contremaître du Bourgmestre, Claus, qui est le suspect principal en raison de sa proximité de ce lieu au moment du crime. Ce clivage du temps se passe dans le dialogue entre le Commandant allemand et le Bourgmestre de Stilmonde au début de l'acte II :

> LE BOURGMESTRE. – Je répète ce que j'ai dit à ceux qui l'ont arrêté ; il est tout à fait impossible que mon contremaître, le vieux Claus, ait commis le crime. Il est à mon service depuis plus de quarante ans et j'en réponds comme de moi-même. C'est l'homme le plus doux, le plus patient, le plus résigné, le plus inoffensif qu'on puisse rencontrer. Si on l'a arrêté dans le petit bois où est tombé le lieutenant, c'est qu'au milieu de ce petit bois se trouve une pépinière où je l'avais moi-même envoyé ce matin pour y écussonner les rosiers. Il n'avait d'autre arme que son

[56] Maurice Maeterlinck, *Avant le grand silence*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1934, p. 77.

[57] *Id*., *Le Bourgmestre de Stilmonde* suivi de *Le Sel de la vie*, Paris, Édouard Joseph, 1919, p. 2.

sécateur et son greffoir… Il n'y a plus une arme à feu dans la maison. Je suis du reste convaincu que de tous mes ouvriers ou employés, le vieux Clauss est peut-être le seul qui de sa vie n'ait manié un fusil ou un revolver.

LE COMMANDANT. – Monsieur le bourgmestre, vous ne semblez pas vous rendre compte qu'en disculpant votre contremaître, c'est vous-même que vous accusez et condamnez. Mais je ne discute pas ; l'enquête ne me regarde point. Arrangez-vous comme vous voudrez ; ce que j'ai dit est dit. Il me faut un coupable et il faut que ce coupable soit exécuté à sept heures. Ce sera celui que vous désignerez parmi les vôtres ; vous-même, si vous ne m'en offrez pas d'autre. En attendant, veuillez vous considérer comme prisonnier chez vous. La maison est gardée ; et toute tentative d'évasion serait impitoyablement réprimée. Je vous ferai connaître, à quatre heures, le montant de l'amende que la ville, outre la contribution de guerre, aura à me payer demain matin, avant midi.

Il sort.[58]

Le marqueur du temps de la première réplique est la phrase « depuis plus de quarante ans », qui compresse le temps quotidien du passé nostalgique d'avant la guerre. Le vieillard innocent incarnant le passé ressemble au sage ou au héros du quotidien des essais de Maeterlinck, par ses caractéristiques *doux, patient* et *résigné*. Les objets de Claus, son sécateur et son greffoir, renvoient à l'image de la faucille – l'attribut de Saturne, dieu du temps. Mais le temps régulier, si parfaitement maîtrisé par Claus, reste dans le passé, car les frontières temporaires exactes – « à sept heures », « à quatre heures », « avant midi » – instaurent le nouvel ordre et recardent le quotidien, ce qui fait du *Bourgmestre de Stilmonde* la tragédie du temps présent.

La réplique du Commandant contient un jeu de signifiants temporel. La phrase « Il me faut un coupable et il faut que le coupable soit exécuté à sept heures[59] » démontre que l'exécution n'est que l'affaire du signifiant, sous lequel peut être placé n'importe quel personnage. Dans cette réplique, il existe un écart temporaire entre *un* coupable et *le* coupable, le premier étant un signifiant errant dans le discours avant sept heures, et le second étant déjà attribué à la mort à l'heure définie, donc un signifiant immobile. Ainsi, Maeterlinck attribue à la mort, qui organise l'action comme dans ses premières pièces, le signifiant le plus approprié, c'est-à-dire l'indicateur du temps précis. Ainsi, *Le Bourgmestre de Stilmonde* n'est plus un drame silencieux, parce que la mort y obtient une symbolisation dans la parole des personnages.

L'angoisse au sens lacanien, qui « n'est pas sans objet[60] », se manifeste dans la pièce dans son sens double : d'un côté, le fait d'une mort inexorable est certain, mais il se trouve dans un temps autre que l'action de la pièce, c'est pourquoi l'objet en question reste inaccessible. La scène II de l'acte II révèle l'impénétrabilité entre les deux temps, quand le Bourgmestre, tout en étant conscient de cette perspective, exprime un doute :

---

[58] *Ibid.,* p. 59-60. *Nous soulignons.*

[59] *Ibidem*.

[60] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre X : L'Angoisse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 187.

LE BOURGMESTRE. – [...] Si je ne fais pas tout ce qu'il est possible de faire pour démontrer son innocence, c'est comme si je commandais moi-même le peloton d'exécution…

OTTO. – Et si vous démontrez son innocence, vous vous mettez à sa place, devant le peloton.

LE BOURGMESTRE. – Tant pis, j'aime mieux ça !... Mais il n'est pas possible que nous en venions là…

OTTO. – Et nous n'y viendrons pas, si vous le voulez bien… nous avons du temps devant nous. D'ici ce soir, il est à peu près certain que le véritable coupable sera découvert.

LE BOURGMESTRE. – Le véritable coupable ?... Savez-vous où il faut le chercher ?... Parmi vos hommes !...[61]

L'article partitif *du,* employé avec le substantif *temps* dans la deuxième réplique d'Otto, indique le lieu de l'angoisse du futur et surtout sa durée indéterminée, mais dans la phrase suivante Otto crée une tranche de temps à deux bouts : *d'ici – ce soir*, et coupe encore une fois le passé de l'action de la pièce.

Si le vieux Clauss avec son sécateur – faucille évoque le temps quotidien du passé, le Commandant, en revanche, agit comme s'il avait un sablier laissant couler le temps jusqu'à sept heures, donc l'autre attribut de Saturne, et devient ainsi sa deuxième face – l'incarnation de l'ordre implacable, de la loi incompréhensible, mais impitoyable. Cette face se révèle dans la suite du dialogue entre le Bourgmestre et Otto :

LE BOURGMESTRE. – [...] Mais, entre nous, croyez-vous que le commandant ait parlé sérieusement et qu'il ait réellement l'intention de m'écraser dans son effroyable dilemme en me condamnant à mourir à la place de l'innocent que je me refuse à livrer ?...

OTTO. – Ne fous faites pas d'illusions ; ce n'est pas par là qu'il nous faut chercher le salut. Tel que je le connais, il ne revient jamais sur ce qu'il a décidé. Il n'y a pas d'espoir de ce côté ; mais il y en a beaucoup de tous les autres. Nous nous y mettrons tous. Interrogez d'abord votre Claus ; moi je vais voir mes hommes…[62]

Par le fait qu'il ne peut jamais revenir sur le passé, le personnage du Commandant porte le trait principal du temps linéaire. Sa caractéristique suivante, donnée par quelqu'un qui le connaît, porte sur un manque, ou le caractère inutile de l'espoir, car Saturne en tant que Dieu du temps *n'écoute pas*. C'est Claus, le personnage qui maîtrise le temps, qui l'admet dans sa réplique :

LE BOURGMESTRE. – Et parmi nos ouvriers, vous ne soupçonnez personne, vous ne voyez personne à qui on ait monté la tête ou qui ait tenu des propos qui puissent nous mettre sur la voie ?... Je vous donne une fois de plus ma parole que tout ceci restera strictement entre nous…

CLAUS. – Les jeunes gens sont partis, monsieur le bourgmestre, les têtes chaudes sont allées rejoindre l'armée… Il ne reste ici que les vieux comme nous qui savent bien qu'on ne peut rien contre la volonté de Dieu et que la violence attire le malheur…[63]

---

[61] Maurice Maeterlinck, *Le Bourgmestre de Stilmonde, op. cit.*, p. 63-64. *Nous soulignons.*

[62] *Ibid*., p. 65. *Nous soulignons*.

[63] *Ibid*., p. 73.

Le tempo de l'action accélère avec chaque scène de la pièce. Plus de personnages sont au courant de la condition du Commandant, plus le temps devient précieux. Au début de la scène V de l'acte II, le Bourgmestre constate : « Trois heures… Il n'y a plus beaucoup de temps à perdre…[64] ». Vers la fin de la même scène, après un dialogue avec Otto, dans lequel son gendre essaie de le persuader d'accuser Claus, le Bourgmestre fait le choix contraire, et par cette décision il coupe son temps personnel, comme s'il était déjà sept heures :

> OTTO. – [...] Vous avez le temps de réfléchir, il vous reste plus de trois heures et j'obtiendrai qu'on vous laisse le choix jusqu'à la dernière minute…
>
> LE BOURGMESTRE. – Mon choix est fait. Plus je réfléchirai, plus je verrai clairement qu'il m'est impossible de faire autre chose que ce que tout honnête homme ferait à ma place…[65]

Ainsi, la fin du temps quotidien pour le Bourgmestre arrive à quatre heures, à la fin de l'acte II, ce qui suit de la dernière réplique : « Quelle heure est-il ?... Quatre heures passées… Et j'étais là à m'occuper tranquillement de mes petites affaires, comme si j'étais seul au monde… Il est temps de penser aux autres…[66] ». Avec cette réplique, le Bourgmestre souligne une caractéristique importante du temps quotidien, qui est le fait que ce temps est *personnel*, et c'est au moment de sa fin que le personnage entre dans le temps objectif, qui est le temps héroïque. C'est pourquoi, en mettant fin à son temps, le Bourgmestre n'accepte pas le sacrifice des autres.

Le Bourgmestre reste le personnage du quotidien, quand sa fille Bella se déclare prête à mourir à ses côtés, afin de ne pas se confronter à la vie insupportable, après que son mari sera obligé de tuer son père. Dans son monologue tragique du dernier acte, six heures passées, le Bourgmestre rappelle que son exploit tragique et sa prouesse ne sont que les manifestations de l'ordre quotidien des choses :

> J'ai fait mon devoir, Bella et tu m'as approuvé… J'ai fait le sacrifice de ma vie ; et je l'ai fait beaucoup plus facilement que je ne l'avais espéré de mon courage… Mais je ne suis pas un héros ; je ne suis qu'un pauvre homme que rien n'avait préparé à faire ce que je dois faire aujourd'hui… il ne faut pas m'en demander trop… Ma force a des limites… Je n'ai pas l'habitude de souffrir et de tenir tête au malheur… Je peux porter le mien, mais non celui des autres ; et je sens que je n'irai pas jusqu'au bout sans faiblir, si je dois entraîner dans ma perte la plus précieuse des existences que je croyais avoir rachetées… tu ne m'infligeras pas la seule douleur intolérable qui puisse encore m'atteindre… Il faudrait le comprendre… Il faut m'aider un peu…[67]

C'est au personnage quotidien qu'il est permis dans le genre tragique de se plaindre et d'admettre un manque de forces, mais en même temps, le sacrifice du Bourgmestre l'élève et le place parmi les héros tragiques les plus illustres. Comme il l'admet dans le monologue des dernières minutes de sa vie, « Au lieu d'une mort lente, inutile, douloureuse, effrayante, dans un lit, on m'offre une fin prompte, honorable, sans pensées, sans

[64] *Ibid.,* p. 79.

[65] *Ibid*., p. 93.

[66] *Ibid.,* p. 102.

[67] *Ibid.,* p. 129-130.

souffrances et qui sauve peut-être la moitié d'une ville… Il faudrait être fou pour regretter le lit…[68] ». Avec cette réplique, le personnage démontre que le temps quotidien n'appartient pas à la vie, mais représente une manifestation de la mort lente, et c'est cette mort qui est l'objet visé par son sacrifice. Ainsi, le geste de Bourgmestre est l'assassinat de son temps, c'est-à-dire un meurtre paradoxal, car il lui faudra s'identifier à l'Autre pour le tuer.

Quant à Claus, la cible initiale du hasard, il échappe à son sort, comme il échappe au regard des personnages et des spectateurs, et n'apparaît même plus au dernier acte. En lisant l'absence de Claus dans la deuxième moitié de la pièce comme un signifiant de manque, on peut voir que le fatum déplacé de la structure du drame vise toujours Claus – Saturne, car le Bourgmestre décide de mourir au moment où il s'identifie à Claus :

> Vous avez beau me dire que Claus, tout innocent qu'il est, doit mourir parce qu'il a été désigné par le sort et que je n'en suis pas responsable… Mais moi aussi je suis désigné par le sort !... Si un malheureux hasard a voulu qu'il se trouvât à l'endroit du crime, c'est un hasard pareil et également malheureux qui veut que je me trouve à la tête de cette ville au moment d'une responsabilité et d'un danger terribles… Notre situation, au point de vue de la malchance et de l'excuse que vous cherchez dans le destin, est absolument identique… Si Claus avait dans ses mains le pouvoir que j'ai dans les miennes, si ma vie ou ma mort dépendait de son seul témoignage, et si, me sachant innocent, il me proclamait coupable, vous le considériez comme un monstre ou le dernier des lâches ; or il ferait exactement ce que vous voulez que je fasse.[69]

Dans ce monologue, qui se déroule à la scène V de l'acte II, avant la dernière rencontre avec Claus, on peut observer comment le signifiant *un coupable,* oscille entre Clauss et Le Bourgmestre par glissements métonymiques, prenant comme élément-connecteur les phrases « désigné par le sort », « un malheureux hasard », « dans ses mains » et « il ferait ».

Un coupable devient *le* coupable, quand Le Bourgmestre se jette dans les *sept heures* à la fin de la pièce. La mort du Bourgmestre devient ainsi un suicide, l'exploit ultime du héros du quotidien, qui le place dans le même rang que les personnages de la noyée d'*Intérieur*, de Sélysette d'*Aglavaine et Sélysette*, ainsi qu'avec quelques héros tchekhoviens : Konstantin Treplev de *La Mouette*, Voïnitski d'*Oncle Vania*, Ivanov de la pièce homonyme, et le personnage hors-scène – la femme de Verchinine dans *Les Trois Sœurs*, qui organise la tension temporelle de la pièce.

Le phénomène du temps immobile, décrit par Maeterlinck dans *Le Bourgmestre de Stilmonde*, produit l'effet du temps du drame qui se raccourcit, car, à plusieurs reprises, les personnages coupent le passé du reste de la pièce, voire l'écrêtent comme un surplus de l'imaginaire : il ne leur reste pas de temps pour penser au passé sous forme de souvenirs, et en même temps, le point final dans l'avenir est absolument impensable. Ainsi, l'objet de l'angoisse de cette pièce est la castration, évoqué par le mythe de Saturne castrant son père Ouranos, qui fait du temps présent le véritable lieu du drame.

---

[68] *Ibid*., p. 133.

[69] *Ibid*., p. 90-91. *Nous soulignons*.

Nous développerons ce thème d'une manière plus détaillée dans le chapitre cinq de notre étude, notamment en lien avec la métaphore paternelle dans le théâtre de Tchekhov et de Maeterlinck. Afin d'interroger cette affinité, il est essentiel d'explorer d'abord la perspective du quotidien tragique sous l'angle d'une interprétation heideggérienne de la temporalité théâtrale. Dans cette perspective, la mort émerge comme la condition même du temps, le sujet se manifestant comme *être-vers-la-mort*. Ce concept, développé d'une manière originale par Jacques Lacan, fera l'objet de la prochaine partie de notre étude.

4. Être parlant, sujet parlé

La philosophie de Martin Heidegger offre une élaboration ontologique au problème du quotidien dans la perspective des rapports du *Dasein* – l'être humain ouvert à l'Être – à l'ensemble des étants, dans l'interaction avec lesquels se construit et s'ouvre le monde dans sa « mondéité » (*Weltlichkeit*). Comme le précise Bruce Bégout dans son élaboration du problème du quotidien en lien avec la pensée du philosophe allemand, « l'existence elle-même n'est que l'extériorisation mondaine de la vie, pour laquelle le vouloir-vivre n'est qu'un vouloir-vivre-dans-le-monde[1] ». Ainsi, le *Dasein,* à l'aune du problème du quotidien, se dévoile comme *être-au-monde*.

Dans son ouvrage fondamental, *Être et Temps*, Heidegger distingue « le monde ambiant » (*Umwelt*), le « être-avec » (*Mitwelt*) et le monde de l'ipséité (*Selbswelt*). La quotidienneté du *Dasein* réside dans son attitude envers le *monde ambiant*, c'est-à-dire dans son état de préoccupation (*Besorgen*) des étants disponibles, qui se révèlent dans leur utilité. Mais les étants, comme le souligne Joël Balazut, « ne sont pas seulement les instruments que nous utilisons pour agir sur la nature qui sont des outils, mais c'est la nature elle-même qui est instrumentalisée et qui nous apparaît ainsi comme un ensemble d'outils au sens large du mot[2] ». Le philosophe français remarque que ce *monde ambiant* « n'est pas un monde particulier, mais la manière particulière dont le monde dans son ensemble et comme tel *se dévoile* dans le cadre de l'existence quotidienne[3] ». La quotidienneté en tant que préoccupation n'a pas un sens délimitant de l'être, au contraire, elle ouvre la perspective de se projeter vers le monde. Au niveau du langage et de la parole, la quotidienneté (*Alltäglichkeit*) se manifeste dans les redites et les palabres qui marquent l'absence du fondement ontologique. Le quotidien langagier pour Heidegger est constitué par le *on-dit*, c'est-à-dire « la façon qu'a le Dasein quotidien d'entendre et d'expliciter[4] ». Le *on* n'est qu'un *être-dans-la-moyenne*, un étant impersonnel, ou « un conformisme anonyme sécurisant[5] », selon la formule de Balazut.

Le bavardage, étant un des problèmes philosophiques fondamentaux du siècle passé, efface les frontières même entre la parole et le texte, qui en devient également envahi. Michel de Certeau, en lien avec la pensée de Ludwig Wittgenstein, le problématise en tant

---

[1] Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Pluriel, 2018, p. 99.

[2] Joël Balazut, *L'Impensé de la philosophie heideggérienne. L'essence du tragique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 76.

[3] *Ibid.*, p. 79.

[4] Martin Heidegger, *Être et Temps*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1992, p. 214.

[« das die Seinsart des Verstehens und Auslegens des alltäglichen Daseins konstituiert », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Verröffentlichte Schriften 1914 - 1970. Band 2. Sein und Zeit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, p. 222.]

[5] Joël Balazut, *L'Impensé de la philosophie heideggérienne, op. cit.*, p. 74.

que *langage ordinaire*, c'est-à-dire une « dissémination langagière qui n'a plus d'auteur mais devient le discours ou la citation indéfinie de l'autre[6] ». Pour Heidegger, la tragédie du sujet réside dans son existence dans le langage, qui contient en soi la menace du non-être qui dévoile l'être.[7] Comme l'écrit Balazut dans *L'Impensé de la philosophie heideggérienne*, l'élaboration du tragique de la philosophie de Martin Heidegger dévoile un paradoxe de sa philosophie : d'une part, elle aborde « la relation essentielle de l'homme à l'être en tant qu'elle doit être comprise, à partir de la finitude, comme une relation paradoxale à l'insondable et l'impossible dans et par une distance infranchissable[8] ». D'autre part, le tragique y est compris dans un sens ontologique, comme « un trait de l'être[9] », oublié par la philosophie, comme l'être même y était oublié.

En ce qui concerne son dialogue avec la littérature, l'élaboration du problème du bavardage par Heidegger est liée à celui de la crise du sujet de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe siècle, qui a touché la philosophie aussi bien que le vaste champ des sciences humaines, des arts et de la littérature, et qui trouve son prolongement dans l'idée du dépassement de l'humain et du post-humanisme.

4.1. L'analytique du Dasein face à la *machine à parler*

La réflexion sur le langage occupe une place importante dans la philosophie de Heidegger à partir de sa thèse d'habilitation, soutenue en 1915 et publiée en 1916 sous le titre de *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot (Kategorien und Bedeutungslehre des Duns Scotus)*, dans laquelle il pose des questions qui orienteront largement toute son œuvre. Dans la pensée du théologien et philosophe écossais, y compris dans *Grammatica speculativa* de Thomas d'Erfurt, à l'époque attribuée à Duns Scot, Heidegger analyse la distinction établie entre la forme et le contenu linguistiques, en présentant comme argument l'absence du caractère intentionnel du mot. Dans le contexte de la pensée médiévale, Heidegger questionne les rapports entre le signe et le signifié pour conclure que « le monde des significations s'est avéré former un nouveau secteur autonome[10] ». Il remarque que les distinctions principielles établies par Scot permettent d'éviter un fusionnement de l'histoire, de la linguistique, de la psychologie, et de la philosophie au moment où le langage devient un objet de recherche. Cette idée orientera également son propre parcours philosophique.

---

[6] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990, p. 13.

[7] Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, trad. François Fédier et Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1988, p. 67.

[8] Joël Balazut, *L'impensé de la philosophie heideggérienne, op. cit.*, p. 12.

[9] *Ibidem*.

[10] Martin Heidegger, *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot*, trad. Florent Gaboriau, Paris, Gallimard, 2019, p. 137.

[« ergab sich die Welt der Bedeutungen als ein neues selbständiges Gebiet », Martin Heidegger, *Die Kategorien und Bedeutungslehre des Duns Scotus*, Tübingen, Mohr, 1916, p. 122.]

Une décennie après, Heidegger insiste sur le fait que sa pensée ne doit pas être assimilée à la « philosophie du langage », à laquelle, selon l'auteur d'*Être et Temps*, doit renoncer la recherche philosophique, afin de « porter le questionnement sur les "choses mêmes"[11] ». En même temps, l'analytique du Dasein ne fait pas du langage un outil pour le questionnement de l'être, mais vise à appréhender comment l'être même s'y manifeste. Heidegger souligne que pour aborder l'essence du langage, il faudrait se défaire de la fragmentation de ce dernier, afin de ne pas le réduire à ses fonctions d'expression ou de communication. Dans le texte *Hölderlin et l'essence de la poésie* (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung,* 1936), Heidegger synthétise ses réflexions sur l'essence du langage, en affirmant que ce dernier « n'est pas un instrument disponible ; il est, tout au contraire, cet avènement (*Ereignis*) qui lui-même dispose de la suprême possibilité de l'être de l'homme[12] ».

Dans une série de textes et de conférences, Heidegger constate que les rapports de l'homme au langage subissent une mutation, ayant comme perspective une possibilité de soumettre la langue à la *machine à parler* (*Sprachmaschine*). Ce rapport utilitaire est vu par le philosophe allemand comme un trait inquiétant de son époque. Selon Heidegger, la tendance à pousser cette attitude à l'extrême est une des faces du danger de la Technique moderne. Dans son essai consacré au poète allemand Johann Peter Hebel (*Hebel – der Hausfreund*, 1957), il écrit :

> On sait que maintenant, dans le contexte de la construction des cerveaux électroniques, on ne fabrique pas seulement des machines à calculer, mais aussi des machines à penser et à traduire. Tout calcul, au sens précis et au sens large, toute pensée et toute traduction s'accomplit cependant au sein de la langue. Grâce aux machines évoquées ci-dessus, la *machine à parler* est devenue réalité.[13]

Les commentaires de Heidegger sur les travaux du fondateur de la cybernétique Norbert Wiener expriment un intérêt pour la nouvelle science, particulièrement pour la manière dont celle-ci traite la langue. Dans le séminaire de Zollikon du 14 mai 1965,

---

[11] Martin Heidegger, *Être et Temps*, *op. cit.*, p. 213.

[« um den "Sachen selbst" nachzufragen », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914 - 1970. Band 2. Sein und Zeit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, p. 221.]

[12] Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, 1973, (« Collection Tel »), p. 48.

[« [Die Sprache] ist nicht ein verfügbares Werkzeug, sondern dasjenige Ereignis, das über die höchste Möglichkeit des Menschseins verfügt », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 - 1976. Band 4. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1981, p. 37-38.]

[13] Martin Heidegger, *Questions III*, trad. Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1966, p. 68.

[« Man weiß, daß jetzt im Zusammenhang mit der Konstruktion des Elektronenhirns nicht nur Rechenmaschinen, sondern auch Denk- und Übersetzungsmaschinen gebaut werden. Alles Rechnen im engeren und weiteren Sinne, alles Denken und Übersetzen bewegt sich jedoch im Element der Sprache. Durch die genannten Maschinen hat sich die *Sprachmaschine* verwirklicht. », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 - 1976. Band 13. Aus der Erfahrung des Denkens*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, p. 148-149.]

Heidegger démontre que dans l'approche de la cybernétique, il est nécessaire que le langage soit mesurable[14], ce qui reflète une tendance de l'époque de subordonner la langue aux besoins de la technique. Le 30 octobre de la même année, il prononce le discours à l'occasion d'une réunion organisée en l'honneur de Ludwig Binswanger à Amriswil, qui sera publié en français en 1990 sous le titre *L'Affaire de la pensée* (en allemand, *Zur Frage nach der Bestimmung der Sache des Denkens,* publié en 1984). Dans ce discours, Heidegger met en parallèle le début de la cybernétique et la fin de la philosophie, qui se décomposerait en plusieurs sciences indépendantes, dont la psychologie, l'anthropologie culturelle, la sociologie, la sémantique et quelques autres, qui se réuniront ayant comme fondement nouveau la notion d'information[15], qui supplanterait leurs fondements ontologiques.

La lettre de Martin Heidegger à Jean Beaufret du 22 février 1975 éclaircit son inquiétude quant à la fusion entre la linguistique et les sciences de l'information. Selon le philosophe allemand, la technique moderne touche aux fondements de la pensée, en appliquant une approche algorithmique à la langue : « L'empire croissant de la linguistique et de l'informatique menace les tentatives de la pensée et de la poésie dans leur grande tradition, d'être reléguées hors de l'horizon de l'homme, au point qu'elles ne restent plus que des îles inconnues[16] ». Heidegger y voit un effet de l'assujettissement de la pensée même au service de la technique. Ainsi, dans une autre réponse adressée à Beaufret, publiée sous le titre de *Lettre sur l'humanisme* (*Brief über den humanismus,* 1947), le philosophe allemand écrit qu'à cette époque, « la pensée même a valeur de τέχνη, elle est processus de la réflexion au service du faire et du produire[17] ». Paradoxalement, si Heidegger se positionne contre une certaine algorithmisation de la pensée, il n'attribue pas à l'homme le statut du sujet pensant. Au contraire, le problème de la soumission de l'homme à la Technique est à chercher dans son rapport au langage, dont il n'est pas le maître.

La pensée de Heidegger trace les voies d'une autre approche à la langue, qui ferait face à une accélération de la circulation de l'information qui mène l'homme à l'oubli du phénomène, donc de l'essence même de la pensée. Il s'agit d'entendre dans la langue l'ouverture du monde, et par cela de s'ouvrir à l'Être qui s'ouvre dans le langage. Comme il le formule dans la conclusion du séminaire de Zollikon du 12 mars 1965,

> Mais quelques-uns encore ont la capacité de faire l'expérience que la pensée n'est pas un calcul, mais une gratitude, pour autant que la pensée est redevable de ceci, c'est-à-dire demeure exposée à devoir accepter que l'ouverture s'adresse à elle – l'ouverture où s'ouvre

---

[14] Martin Heidegger, *Séminaires de Zurich*, trad. Caroline Gros, éd. Medard Boss, Paris, Gallimard, 2010, (« Œuvres de Martin Heidegger »), p. 146.

[15] *Id., L'affaire de la pensée (Pour aborder la question de sa détermination)*, trad. Alexandre Schild, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1990, p. 15.

[16] Eryck de Rubercy et Dominique Le Buhan, *Douze questions posées à Jean Beaufret à propos de Martin Heidegger*, Paris, Aubier Montaigne, 1983, p. 75.

[17] Martin Heidegger, *Questions III*, *op. cit.*, p. 75. *Traduction de Roger Munier.*

[« Das Denken selbst gilt dort als eine τέχνη, das Verfahren des Überlegens im Dienste des Tuns und Machens », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 9, p. 314.]

que l'étant est et non pas rien. Dans ce "est" s'adresse aux êtres humains la parole imprononcée de l'être, leur marque distinctive, mais aussi ce qui les menace, c'est de se tenir ouverts en modes multiples pour l'étant en tant qu'étant.[18]

Cette idée, élaborée par le philosophe allemand tout au long de son œuvre, est pour Jacques Lacan un des pivots de la pensée heideggérienne et constitue un des points de repère pour sa propre théorie, comme il l'avoue dans le séminaire III. Lors de la séance du 27 juin 1956, le psychanalyste français constate que « l'ouverture de l'être fascine tout un chacun qui se met à penser[19] ». Pour Lacan, cette affirmation touche aux rapports du sujet à la parole, car l'être humain reste *un être ouvert*, « lorsque précisément il veut articuler quelque chose[20] ». Contrairement à Lacan, qui trouve dans la linguistique à la fois les horizons de recherche interdisciplinaire et les appuis scientifiques pour la psychanalyse, Heidegger va jusqu'à délimiter catégoriquement sa philosophie de la linguistique. En critiquant l'approche grammairienne à la philosophie, qui met l'accent sur l'aspect logique de la langue, Heidegger approche le langage en tant que problème ontologique.

4.2. L'horloge de Lacan

L'approche de Jacques Lacan à la cybernétique et à la linguistique est à première vue principalement différente de celle de Heidegger. Si le philosophe allemand voit le développement de la machine comme provoquant un changement potentiellement irréversible de la façon de penser, Lacan y trouve un espace de dialogue entre la psychanalyse et les sciences cognitives par le biais de la théorie des jeux et de celle de la machine. S'appuyant sur les travaux de Norbert Wiener et du mathématicien Alain Turing, Lacan compare l'appareil psychique freudien à la machine à calculer. Dans ce domaine, Lacan se montre comme un structuraliste, qui dialogue autant avec Claude Lévi-Strauss qu'avec Ferdinand de Saussure. Néanmoins, l'optique lacanienne ne perd pas de vue la philosophie de l'époque et intègre certaines élaborations dans son discours clinique.

Le 22 juin 1955, Lacan donne une conférence intitulée *Psychanalyse et cybernétique, ou de la nature du langage*, au cours de laquelle il propose d'appeler les sciences humaines *sciences conjecturales*, pour souligner le caractère décentré de leurs discours[21]. La cybernétique ne serait pas pour Lacan une science exacte, mais une science conjecturale,

---

[18] Martin Heidegger, *Séminaires de Zurich*, *op. cit.*, p. 123.

[« Aber noch sind einige, die zu erfahren vermögen, daß das Denken kein Rechnen ist, sondern ein Danken, insofern das Denken sich dem verdankt, das heißt hinnehmend ausgesetzt bleibt dem Anspruch der Offenbarkeit: Seiendes ist und nicht nichts. In diesem *„ist"* spricht die ungesprochene Sprache des Seins den Menchen an, dessen Auszeichnung und Gefährdung zugleich darin beruht, offenständig zu sein in mannigfaltigen Weisen für das Seiende als das Seinde. » – Martin Heidegger, éd. Medard Boss, *Zollikoner Seminare: Protokolle - Gespräche – Briefe*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1987, p. 96.]

[19] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre III : Les psychoses*, Paris, Seuil, 2018, p. 333.

[20] *Ibid.*, p. 334.

[21] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 341.

ayant comme origine la pensée de Pascal. Les fondements de la cybernétique ouvrent à la psychanalyse une autre voie pour démontrer la différence entre l'énoncé et le message, et pour expliquer comment le désir humain introduit le sens dans le système des signes.

Le développement impétueux de la cybernétique marque l'époque du début de l'enseignement de Lacan, mais le passage conceptuel de l'appareil psychique à la machine influencera tout son enseignement. Les élaborations de Joseph Weizenbaum, Norbert Wiener, William Grey Walter, ou Albert Ducrocq en France, connues au grand public grâce aux démonstrations des robots, sont mentionnées par Lacan dans les commentaires sur la structure de l'inconscient. Ainsi, les expériences du cybernéticien et neurophysiologiste William Grey Walter se montrent comme un parfait exemple, lorsque Lacan explique dans le séminaire II le fonctionnement du Moi dans le registre imaginaire et la formation du Je dans l'inconscient. Les fameuses « tortues » de Grey Walter, chacune desquelles bouge en fonction de la position de l'autre, démontrent le propos de Lacan sur l'identification et la formation du sujet : « pour que le sujet humain apparaisse, que la machine, dans les informations qu'elle donne, se compte elle-même, comme une unité parmi les autres. Et c'est précisément la seule chose qu'elle ne peut pas faire[22] ». Ainsi, c'est l'autre en tant que référence d'identification qui est le facteur primaire dans la formation du Moi.

Un autre passeur de Lacan dans le domaine de la cybernétique fut le mathématicien français Georges-Théodule Guilbaud, membre de l'École des Hautes Études, qui a également travaillé dans le domaine de vulgarisation scientifique, ayant publié une synthèse de ses recherches dans le volume *La Cybernétique* de la série « Que sais-je ? » en 1954, l'année du début du séminaire II de Lacan. Ronan Le Roux, dans son article « Structuralisme(s) et cybernétique(s). Lévi-Strauss, Lacan et les mathématiciens » (2013), remarque que les parallèles entre les ouvrages de Guilbaud et le *Séminaire sur « La Lettre volée »* de Lacan, ainsi que son texte *Le temps logique et la certitude anticipée* (1945), dans lequel est traité l'exemple du jeu de pair et impair, témoignent de l'influence de Guilbaud sur le développement de la psychanalyse.[23]

La position de Lacan envers la cybernétique n'entre pas en contradiction avec la vision de Guilbaud de cette nouvelle science, que le chercheur présente comme un domaine interdisciplinaire et comparatif. L'ami de Lacan du cercle de Lévi-Strauss à l'École des Hautes Études, il affirme dans son ouvrage didactique *La Cybernétique* qu'une rencontre des disciplines différentes dans cette « science-carrefour[24] » est à la fois inévitable et indispensable. Une réflexion de Guilbaud concernant la notion du temps est particulièrement intéressante dans le contexte de la présente étude, car le mathématicien y soulève le problème du temps dans le contexte de l'histoire de la pensée, en se référant

[22] *Ibid.,* p. 68.

[23] Ronan Le Roux, « Structuralisme(s) et cybernétique(s). Lévi-Strauss, Lacan et les mathématiciens », *Dossiers d'HEL*, vol. 3, SHESL, 2013, (« Les structuralismes linguistiques : problèmes d'historiographie comparée »), p. 1-30.

[24] G. Th. Guilbaud, *La Cybernétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, (« Que sais-je ? », 638), p. 8.

aux travaux d'Henri Bergson, qui réaffirme la distinction entre les types de temps, propre à la culture occidentale :

> Le temps des machines a longtemps été un temps rudimentaire, presque complètement spatialisé : l'horloge elle-même est une machine. On en a même profité – avant ou après Bergson – pour opposer la pauvreté du « temps mécanique » à la richesse du temps réel, un peu imprudemment, puisque la mécanique n'a pas dit son dernier mot.[25]

Dans cet ouvrage de référence, *Durée et simultanéité* (1922), écrit en réponse à la question du temps à l'aune de la théorie de la relativité d'Einstein, Bergson s'oppose au concept de la pluralité des temps, en proposant de distinguer le temps réel, « vécu et compté par une conscience[26] », et le temps fictif :

> Contre le sens commun et la tradition philosophique, qui se prononcent pour un Temps unique, la théorie de la Relativité avait d'abord paru affirmer la pluralité des Temps. En y regardant de plus près, nous n'avons jamais trouvé qu'un seul Temps réel, celui du physicien qui construit la science : les autres sont des Temps virtuels, je veux dire fictifs, attribués par lui à des observateurs virtuels, je veux dire fantasmatiques.[27]

Bergson rapproche le temps mécanique, mesurable, et le temps réel, en introduisant la notion qui sépare la science et la philosophie, à savoir la *durée*, vécue subjectivement. Selon Guilbaud, un des exemples les plus parlants d'une pareille distinction se trouve déjà dans le texte révélateur d'Edgar Allan Poe, publié en avril 1836, sur le mystère du fameux automate de jeu d'échecs de Maelzel. Lorsque Poe démystifie le phénomène d'un automate capable de jouer aux échecs avec son audience, le premier argument de l'écrivain porte sur l'observation des intervalles irréguliers des coups de la machine, ce qui le fait conclure que le fameux « Turc » n'est pas un véritable automate. Même si les suppositions principales de Poe se sont confirmées, car l'automate avait été discrètement manipulé par les joueurs aux échecs de haut niveau, l'argument de Poe sur le temps se trouve dans le paradigme du temps réel opposé au temps mécanique, ce qui attribue à la machine une temporalité répétitive. Pour Guilbaud, rien n'indique que cette distinction soit nécessaire, en revanche, le développement de la mécanique au XXe siècle prouve le contraire. En particulier, l'existence des machines supérieures, capables de reproduire l'acquisition et le fonctionnement des réflexes conditionnés, montre que « le futur *dépend* du passé[28] », la machine étant même capable d'apprendre.

Dans le séminaire II, Lacan soulève la question de la machine dans le contexte de la division cartésienne et de la position scientifique de l'époque de Freud, selon lesquelles le corps humain est perçu comme un objet que l'on possède. Autrement dit, à partir de Descartes, le corps est pensé comme une machine, sans être réduit à cette dernière. L'exemple le plus saisissant de la machine est l'horloge, qui, selon Lacan, a influencé la façon de penser l'être humain. Ainsi, dans son ouvrage *L'Homme*, Descartes compare le

---

[25] *Ibid.*, p. 41-42.

[26] Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, 2009, p. 72.

[27] *Ibid.*, p. 167.

[28] G. Th. Guilbaud, *La Cybernétique*, *op. cit.*, p. 42.

corps aux créations artificielles, telles que l'horloge, la fontaine ou le moulin, pour conclure que le corps est une machine humaine formée par Dieu[29]. Le fonctionnement de multiples parties et systèmes du corps en tant qu'ensemble a pour idéal un mécanisme élaboré et autonome.

D'après Lacan, ce qui fait de l'horloge un exemple unique, c'est qu'elle n'est pas opposée au vivant. « Qu'elle ait été faite pour incarner quelque chose qui s'appelle le temps et qui est le mystère des mystères, doit nous mettre sur la voie[30] », affirme le psychanalyste dans le séminaire II. La réflexion de Lacan fait allusion à l'ontologie heideggérienne, car elle considère l'homme en tant qu'*être-là*, pour qui le rapport au temps est essentiel. Mesurer le temps s'avère ainsi une *fonction radicalement humaine*[31], donc une fonction symbolique qui définit l'être humain à partir de la mort.

En parlant de l'historicité du Dasein dans le contexte de la science historique, Heidegger interroge l'opposition d'Aristote, qui considère le temps comme « ce qui fait que quelque chose passe, plutôt que ce qui fait que quelque chose vient à être[32] ». Le philosophe allemand renverse cette position, car pour lui le temps crée l'horizon de l'existence et rend possible l'être-au-monde en tant que *pro-jet*, propre uniquement à l'homme, qui se détermine à partir de l'avenir. En 1934, Heidegger traite cette question dans une série de conférences publiée sous le titre *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage (Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache)*, dans lequel il démontre, en s'appuyant sur la notion de tradition, que l'avenir et le passé (*l'être-été* du Dasein) ne sont pas deux temps séparés. « Être jeté d'avance dans l'avenir, comme nous le sommes, c'est l'avenir de l'être-été : c'est le *temps originalement unique et le temps véritable*[33] », affirme le philosophe. Ainsi, l'avenir et l'être-été constituent l'être propre du Dasein.

La notion heideggérienne du temps original interroge l'image du temps comme une séquence des éléments, ce qui met en question le concept de l'espace en tant que distance. Dans *L'Affaire de la pensée*, Heidegger réfléchit sur la coappartenance de l'espace et du temps à l'aune du concept de l'éclaircie (*Lichtung*)[34], qui marque l'horizon d'une pensée autre, ni dialectique, ni intuitive, mais la pensée qui éprouve sa propre finitude. L'éclaircie détermine l'espace et le temps en tant que présence. Si la *temporellité* du Dasein le situe dans l'éclaircie de l'être, c'est qu'ainsi s'ouvre une possibilité d'avoir lieu, et le temps

---

[29] René Descartes, *L'Homme*, Paris, Flammarion, 2018, p. 127-128.

[30] Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, *op. cit.*, p. 94.

[31] *Ibidem*.

[32] Martin Heidegger, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, trad. Frédéric Bernard, Paris, Gallimard, 2008, p. 126.

[« Die Zeit ist also an sich selbst mehr schuld daran, daß etwas vergeht, als daß etwas entsteht », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944. Band 38 Zur Bestimmung der Philosophie: Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1998, p. 105.]

[33] Martin Heidegger, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, *op. cit.*, p. 140.

[« Unser Vorausgeworfensein in die Zukunft ist die Zukunft der Gewesenheit: Es ist die ursprünglich einzige und eigentliche Zeit », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 38, p. 118.]

[34] Martin Heidegger, *L'Affaire de la pensée (Pour aborder la question de sa détermination)*, trad. Alexandre Schild, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1990, p. 26.

même devient la condition de l'espace, dans lequel Dasein *ek-siste*. Ainsi, le temps et l'espace ne s'opposent pas, mais s'ouvrent l'un vers l'autre dans l'événement.

Dans *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, Heidegger démontre que c'est *par le biais du langage* que « l'être-le-là de l'homme se différencie de l'être de l'animal en tant que *vie*, de l'être du nombre en tant que *validité permanente* et de l'être de la nature inanimée en tant que *déroulement présent là-devant*[35] ». Ainsi, le temps original constitue le fondement de la *temporellité*, et par conséquent, de l'historicité du Dasein.

L'idée heideggérienne de la primauté du symbolique apporte un appui à la pensée lacanienne quant aux rapports de l'homme au langage dans sa temporalité : si le langage est un univers des signes qui « a tout le temps[36] », dit Lacan dans le séminaire II, la dimension de la parole, qui se manifeste dans la hâte, constitue la « liaison propre de l'être humain au temps[37] ». Dans ce croisement avec la pensée heideggérienne, la métaphore lacanienne de l'horloge prend son plein sens. Si la notion lacanienne de hâte trouve les fondements dans la philosophie de Kierkegaard et de Bergson, c'est dans son aspect ontologique qu'elle s'ouvre à une perspective linguistique. C'est-à-dire que dans les rapports du sujet au temps s'introduit une différence ontologique entre la parole et le langage, ou, comme l'écrit Alexandre Saint-Jevin dans son ouvrage *La Machine psychanalytique : Théorie de la machine lacanienne*, « l'humain tente de faire que sa temporalité soit asymptotique au Temps[38] ». Ainsi, l'être de l'homme, qui se manifeste dans la hâte, trouve son expression dans la temporalité de la parole.

L'exemple d'une telle liaison est présenté dans le texte *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée*, dans lequel Lacan décrit le temps qu'il appelle « logique », lié au déploiement de la parole. Dans le problème de l'histoire des trois détenus, le psychanalyste met l'accent sur la hâte avec laquelle s'introduit le mouvement logique de « *l'assertion sur soi*[39] », lorsque l'un des prisonniers fait une conclusion suivante : « *Je me hâte d'affirmer pour être un blanc, pour que ces blancs, par moi ainsi considérés, ne me devancent pas à se reconnaître pour ce qu'ils sont*[40] ». Une précipitation de ce jugement, liée à la *tension temporelle* du sujet, révèle une angoisse que Lacan caractérise comme *ontologique*, parfaitement exprimée par une tournure française « de peur que ». Cet exemple contient une indication des deux positions du sujet : celui du *je,* qui est le sujet du temps logique dont parle Lacan, et celui du *ne* explétif, qui n'est pas mentionné, mais

---

[35] Martin Heidegger, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage, op. cit.*, p. 171.

[« Durch die Sprache ist das Dasein des Menschen vom Sein des Tieres als *Leben*, vom Sein der Zahl als *Bestand* und vom Sein der leblosen Natur als *vorhandenem Ablauf* unterschieden », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 38, p. 144.]

[36] Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, *op. cit.*, p. 336.

[37] *Ibidem*.

[38] Alexandre Saint-Jevin, *La machine psychanalytique : Théorie de la machine lacanienne*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019, p. 211.

[39] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 206. *Italiques de l'auteur.*

[40] *Ibidem*. *Italiques de l'auteur.*

qui est exigé par la locution « de peur que », dans lequel se manifeste l'angoisse, dont le caractère fuyant sert d'indication d'un manque du manque, ou de l'objet *a*.

4.3. La poésie, maison du monde

La tendance de l'époque à percevoir le langage comme un enchaînement algorithmique est vue par Heidegger comme un défi, auquel répond l'approche goethéenne à la langue, notamment dans l'idée de sa profondeur, qui trouve une expression dans la poésie. La réflexion de Heidegger se penche sur le domaine de la poésie à partir des années 1930, notamment avec le cours de 1934-35, professé à l'université de Fribourg-en-Brissau sur les hymnes de Friedrich Hölderlin *La Germanie* et *Le Rhin (Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein")*. Un des points de départ pour sa lecture de Hölderlin est la distinction fondamentale entre deux voies de perception de la poésie : « La poésie – ce n'est pas un jeu, le rapport à elle n'est pas une détente ludique dans laquelle on s'oublie, c'est l'éveil et la concentration de l'essence la plus propre de l'individu, grâce à quoi il se ressource au plus profond de son *Dasein*[41] », remarque le philosophe. Dans le texte *Hölderlin et l'essence de la poésie*, Heidegger affirme que c'est l'essence du langage qui est à interroger pour toucher à l'essence de la poésie, mais non pas dans un sens utilitaire, car « jamais la poésie ne reçoit le langage comme une matière à œuvrer et qui serait à sa disposition, mais c'est au contraire la poésie qui commence par rendre possible le langage[42] ». Ainsi, pour Heidegger, l'être de l'homme est poétique en son fond, et c'est par ce biais que la poésie entre dans le domaine philosophique.

L'essence de la poésie ne se laisse pas définir, car c'est avant tout une expérience. Par exemple, une tentative d'expliquer la poésie de Hölderlin exigerait d'établir un « dialogue d'une pensée (*Denken*) avec une poésie (*Dichten*) dont la singularité historiale ne peut en aucun cas être démontrée par la critique littéraire historisante, mais seulement montrée à partir d'un dialogue pensant[43] ». Ainsi, le poème s'adresse toujours au lecteur, qui à son tour ne dialogue pas avec l'auteur, mais avec l'œuvre même. L'expression ultime de ce rapprochement est, selon Heidegger, la *Dichtung*, la langue du philosophe et du poète, capable de révéler l'être des mortels en tant que *maison du monde*. Ainsi, le langage,

---

[41] Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, trad. François Fédier et Julien Hervier, éd. Suzanne Ziegler, Paris, Gallimard, 1988, p. 19.

[« Dichtung — kein Spiel, das Verhältnis zu ihr nicht die spiele- rische, sich selbst vergessen machende Entspannung, sondern die Erweckung und der Zusammenriß des eigensten Wesens des Einzelnen, wodurch er in den Grund seines Daseins zurückreicht », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944. Band 39. Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, p. 8.]

[42] Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 55.

[« nimmt die Dichtung niemals die Sprache als einen vorhandenen Werkstoff auf, sondern die Dichtung selbst ermöglicht erst die Sprache », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 4, p. 43.]

[43] Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 7.

[« das Gespräch eines Denkens mit einem Dichten, dessen geschichtliche Einzigkeit niemals literar-historisch bewiesen, in die jedoch durch das denkende Gespräch gewiesen werden kann », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 4, p. 7.]

particulièrement dans son expression poétique, soulève dans la philosophie de Heidegger une problématique existentiale, à savoir la « topologie de l'être », comme il le formule poétiquement dans *L'Expérience de la pensée (Aus der Erfahrung des Denkens, 1910 - 1976)* :

> Ce caractère de la pensée, qu'elle est œuvre de poète, est encore voilé.
> Là où il se laisse voir, il est tenu longtemps pour l'utopie d'un esprit à demi poétique.
> Mais la poésie qui pense est en vérité la topologie de l'Être.
> À celui-ci elle dit le lieu où il se déploie.[44]

Heidegger emploie le terme *Dichtung* dans un sens plus large que la *poésie*, car il repense la poésie à partir de la notion *poiesis*, au sens de *mener-vers*. Dans *Les Hymnes de Hölderlin*, il critique la définition de la poésie de l'écrivain autrichien Kolbenheyer, comme « une fonction biologique nécessaire du peuple[45] », ainsi que celle de Spengler, qui la comprend comme « l'expression de l'âme propre à chaque culture[46] », ce qui en fait dans les deux cas un outil. En s'opposant à la réduction de la langue à son utilité, Heidegger insiste que la poésie ne soit pas une « "expression linguistique" d'un vécu psychique[47] ». Le développement et la culmination de cette idée se trouvent dans l'ensemble des textes de Heidegger regroupés sous le titre *Acheminement vers la parole* (*Unterwegs zur Sprache,* 1959). Dans l'essai *La Parole dans l'élément du poème. Situation du Dict de Georg Trakl (Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, 1952), Heidegger réfléchit sur le site du Dit poétique (*Gedicht*) ou du Dict, selon la traduction de Jean Beaufret. « Tout grand poète n'est poète qu'à partir de la dictée d'un Dict unique[48] », écrit Heidegger, qui accorde au Dire du poète un statut ontologique, car dans la formule citée il ne s'agit pas d'un style qui serait personnel, ni d'une conception du monde plus générale, mais de la

---

[44] Martin Heidegger, *Questions III*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1966, p. 37.

[*Der Dichtungscharakter des Denkens ist noch verhüllt.*
Wo er sich zeigt, gleicht er für lange Zeit der Utopie eines halbpoetischen Verstandes.
Aber das denkende Dichten ist in der Wahrheit die Topologie des Seyns.
Sie sagt diesem die Ortschaft seines Wesens. – Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 4, p. 84.]

[45] Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, *op. cit.*, p. 38.

[« Dichtung ist eine biologisch notwendige Funktion des Volkes », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 39, p. 27.]

[46] Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, *op. cit.*, p. 38.

[« Ausdruck der jeweiligen Kulturseele faßt », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 39, p. 27.]

[47] Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, *op. cit.,* p. 40.

[« [Dichtung] ist nicht der sprachliche „Ausdruck" seelischer Erlebnisse », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 39, p. 28.]

[48] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, Gallimard, 1976, p. 41-42.

[« Jeder große Dichter dichtet nur aus einem einzigen Gedicht », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 - 1976. Band 12. Unterwegs zur Sprache,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985, p. 37.]

parole qui s'élève au-dessus de la personnalité de son auteur et devient un lieu de « l'entretien de la pensée avec la poésie[49] ».

Le poète et le philosophe français Jacques Garelli, dans sa communication « Temporalité poétique : Topologie de l'Être », faite dans le cadre du colloque « Heidegger » organisé par le Collège international de philosophie en mars 1987, souligne que la poésie chez Heidegger ne signifie ni l'art poétique, ni une discipline rhétorique : « Dans le mot *Dichtung*, poésie, se fait entendre le verbe *dichten* qui signifie "rendre dense". C'est cette "densité poétique" […] dont ne peut rendre compte une science objective d'inspiration linguistique, condamnée à ne saisir du poème que sa dimension ontique[50] ». Garelli aborde la temporalité poétique heideggerienne par le biais des notions grecques *to eon* et *legein* en leur lien avec la temporalité, c'est-à-dire que le texte poétique devient le lieu où l'être se recouvre et se dévoile.

Pour Marlène Zarader, c'est le mot même dans la philosophie heideggérienne qui instaure l'être. Dans son ouvrage *Heidegger et les paroles de l'origine* (1986), la philosophe française traite la question du dévoilement de l'être dans le langage en s'appuyant sur un écrit de Heidegger, dans lequel le penseur allemand analyse le poème de Stefan George *Le Mot.* Le règne du mot, dont il s'agit dans l'essai, se manifeste en deux voies : « *là seulement où il y a mot, il y a chose*[51] » et « *seul le mot accorde l'être aux choses*[52] ». Heidegger attire l'attention du lecteur sur le renversement des rapports de causalité entre le mot et la chose, manifesté dans la dernière ligne du poème de George : « Aucune chose ne soit, là où le mot faillit[53] ». Le mot dont il s'agit est poétique, dans lequel s'appartiennent la pensée et la poésie. Ainsi, selon Zarader, l'instauration des choses par la parole veut dire que « le langage n'est ni expression ni présentation, mais donation de l'être[54] ». Ce n'est pas la chose qui a besoin d'être nommée, mais c'est le mot qui la crée, et c'est du fait d'être nommée que la chose soit. Il appartient au poète de nommer les choses, mais c'est la langue même qui les nomme à travers le dire poétique. « En se vouant au langage, ils veillent sur l'être[55] », conclut Zarader, en parlant des poètes et des penseurs en tant que « gardiens » de l'être.

Le texte de Heidegger *L'Origine de l'œuvre d'art (Der Ursprung des Kunstwerkes,* 1935-36), interroge la notion de la vérité, en la mettant au fondement de toute œuvre d'art. La question de l'origine de l'œuvre d'art devient donc le problème de l'origine de la vérité qui advient dans l'œuvre. Pour Heidegger, ce qui constitue l'essence de l'art, c'est sa

---

[49] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 42.

[« Die Zwiesprache des Denkens mit dem Dichten », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 12, p. 34.]

[50] Jacques Garelli, « Temporalité poétique : Topologie de l'Être », *Heidegger : Questions ouvertes*, Paris, Éditions Osiris, 1988, p. 37-61, p. 38-39.

[51] Marlène Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, Vrin, 1986, p. 200.

[52] *Ibidem*.

[53] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 222.

[« Kein ding sei wo das wort gebricht », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 12, p. 208.]

[54] Marlène Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, *op. cit.*, p. 203.

[55] *Ibid.*, p. 206.

faculté d'y faire advenir la vérité, c'est-à-dire que « *tout art est essentiellement Poème*[56] ». Ainsi, *Poésie* n'est qu'un mode de *Dichten*, ce qui fait que le rôle du poète dépasse le champ de la poésie : en tant que gardien de l'être, le poète prête sa voix à la vérité.

4.4. Langue technique *VS* langue de tradition

La distinction entre *Poesie* et *Dichtung* chez Heidegger se fonde sur les différentes manifestations de la langue : d'un côté, c'est la langue comme *message*, considérée comme un outil de communication, de l'autre – la langue comme *dire*, vue dans son aspect ontologique. Ainsi se renversent les rapports communément admis entre la poésie et la langue : pour Heidegger, la poésie n'est pas un produit de la langue, mais au contraire, « c'est la poésie qui advient à elle-même dans la langue parce que celle-ci garde en elle l'essence originelle du Poème[57] ». Quant à la langue, selon le philosophe, dans son essence elle *est* Poème, qui trouve sa meilleure expression dans la grande poésie.

À partir de la différence entre le dire et le message, Heidegger distingue la langue de tradition et la langue technique. Une explication détaillée de cette distinction se trouve dans le texte de la conférence *Langue de tradition et langue technique (Überlieferte Sprache und technische Sprache)*, prononcée en 1962 devant un public de l'école d'ingénieurs. Heidegger y montre l'insuffisance de la conception de la langue en tant que message, et critique la position de Norbert Wiener, selon laquelle l'homme partage la langue avec les machines qu'il a créées, qui réduit la langue à une séquence de signes composant un message. Cette langue, qu'il appelle *technique*, est opposée à la langue *naturelle* ou *la langue de tradition*, avec une précision que la tradition n'est pas une transmission mécanique, mais la préservation de ce qui y est de l'initialement ouvert.[58] Conserver une langue ne veut donc pas dire la refermer en soi, mais au contraire, la faire révéler son être, la préserver comme ouverte.

Le concept heideggérien de la Technique se fonde sur la notion grecque de *technè*. Le philosophe allemand insiste sur un retour à l'emploi grec du terme, selon lequel la *technè* ne renvoie pas à une réalisation de quelque chose de pratique[59], comme il le remarque dans *L'Origine de l'œuvre d'art*. La *technè* est un savoir et non pas le travail manuel, et quand il s'agit du travail, c'est la « pro-duction du vrai dans le beau[60] », explique Heidegger

---

[56] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 81. *Italiques du traducteur.*

[« alle Kunst im Wesen Dichtung ist », Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1952, p. 60.]

[57] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 84.

[« die Poesie ereignet sich in der Sprache, weil diese das ursprüngliche Wesen der Dichtung verwahrt », Martin Heidegger, *Holzwege, op. cit.*, p. 61.]

[58] *Id.*, *Langue de tradition et langue technique*, trad. Michel Haar, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990, p. 43.

[59] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 66.

[60] *Id.*, *Essais et Conférences,* trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, *op. cit.*, p. 46.

[« Hervorbringen des Wahren in das Schöne », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 7, p. 35.]

dans *La Question de la technique* (*Die Frage nach der Technik,* 1953). C'est pourquoi un artiste est un technicien dans le sens de *faire-venir* plutôt que de savoir-faire. La Technique pour Heidegger est donc *Poïésis* et, par conséquent, son essence est l'avènement de la vérité. Néanmoins, le dévoilement propre à la technique moderne, comme le remarque le philosophe dans le même texte, « est une pro-vocation (*Herausfordern*) par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite (*herausgefördert*) et accumulée[61] ». C'est-à-dire que l'approche moderne à la technique mène à la création des industries, qui dévoilent l'énergie de la nature, en prenant cette dernière pour un fonds à l'usage de l'homme.

L'essence de la technique est formulée par Heidegger par le terme *Gestell, arraisonnement* dans la traduction d'André Préau. Le péril de la technique moderne ne réside pas dans son côté mécanique, mais dans l'échappement du dévoilement authentique. Ainsi, selon le philosophe, le danger de l'industrie technique n'est pas autant dans ce qu'elle produit, même s'il s'agit d'une bombe atomique, que dans la séparation de l'homme de son être. Une résolution possible est également à chercher dans la langue : c'est dans la poésie, qui se rapproche le plus à la technique, tout en étant le domaine principalement différent, que Heidegger voit une source d'un autre questionnement, prenant comme exemple la poésie de Hölderlin dans son texte *Pourquoi des poètes ?* (*Wozu Dichter?*). La poésie dont il s'agit dans ce contexte est « la poésie pensante[62] » (*denkende Dichtung*), qui s'ouvre à l'être et en même temps s'expose au péril de la langue même. Mais c'est dans son aspect technique, selon Heidegger, que la langue représente un danger. Dans *Les Hymnes de Hölderlin*, le philosophe remarque que la langue est « ce qu'il y a de plus périlleux, le péril des périls, parce qu'elle seule crée et maintient suspendue la possibilité d'une menace sur l'Être. Parce que l'homme *est* dans la langue, il crée ce péril et apporte la destruction latente en elle[63] ». Ainsi, selon le système philosophique de Heidegger, la perte de l'être ne devient possible que dans le domaine créé par le langage, dont un des plus importants est sa complexité inauthentique qui voile le dire. Néanmoins, dans le texte *Hölderlin et l'essence de la poésie*, Heidegger remarque qu'« une parole essentielle a souvent l'air, dans sa simplicité, d'être une chose non essentielle[64] ». Telle est la parole du poète, capable de nommer les Dieux et les choses, qui se livre à toutes les potentialités d'éloignement et d'illusion, de mésinterprétation et de mésusage qu'offre le

---

[61] Martin Heidegger, *Essais et Conférences, op. cit.*, p. 20.

[« ist ein Herausfordern, das an die Natur das Ansinnen stellt, Energie zu liefern, die als solche herausgefördert und gespeichert werden kann », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 7, p. 15.]

[62] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 328.

[63] Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, *op. cit.*, p. 68.

[« [Die Sprache] ist nicht nur gefährlich, weil sie den Menschen in eine Gefahr bringt, sondern das Gefährlichste, die Gefahr der Gefahren, weil sie die Möglichkeit der Seynsbedrohung überhaupt erst schafft und allein offenhält. Weil der Mensch in der Sprache ist, deshalb schafft er diese Gefahr und bringt die in ihr lauernde Zerstörung », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 39, p. 62.]

[64] Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin, op. cit.*, p. 47.

[« ein wesentliches Wort nimmt sich in seiner Einfachheit oft aus wie ein Unwesentliches », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 4, p. 37.]

langage courant, mais qui contient tout de même une trace de l'être, ouvert à celui qui l'entend.

4.4.1. *Die Sprache spricht*

Le célèbre aphorisme de Heidegger, *Die Sprache spricht,* qu'il prononce à plusieurs reprises à partir du texte sur la parole (*Die Sprache*), résume ses recherches dans la voie du langage. Les traductions françaises de cette formule et du terme *Sprache* en particulier, témoignent d'une certaine divergence d'interprétations. Si Vezin traduit *Sprache* comme *langue*, Boehm et Waelhens, au contraire, se montrent saussuriens, quand ils se penchent plutôt vers le terme *langage* dans leur traduction d'*Être et Temps* de 1964, à l'exception de quelques cas où ils emploient le terme *langue* pour désigner un idiome national. Le terme *parole* a pris sa place dans les traductions de Martineau et de Fédier, ainsi que dans les fragments des traductions de Derrida.

Pour Henri Meschonnic, Heidegger ne parle pas du langage, mais de la langue, « à travers l'unicité du terme allemand *Sprache*[65] ». D'après Meschonnic, cette différence est cruciale pour distinguer l'approche heideggérienne de la linguistique et de la philosophie du langage. Dans son ouvrage *Le Langage Heidegger* (1990), Meschonnic insiste sur le fait que l'emploi du terme plus général *langage* poserait des limites sur une lecture de Heidegger :

> On pourrait penser que *Sprache* a la valeur générale de langage. Ce qui, bien sûr, en allemand, est fréquent. Mais toute la technique langagière, chez Heidegger, montre que la langue, au sens d'un idiome national, y inclut et recouvre cette valeur, au point de l'enfermer dans une seule langue. Selon le contexte, le grec ancien ou l'allemand. Aussi la valeur générale n'est-elle pas exclue. Seulement elle est située. Implicitement confisquée. Fusion de l'universel et du particulier en une seule langue.[66]

Meschonnic critique la traduction de Fédier « La parole est parlante[67] », publiée dans *Acheminement vers la parole*, car celle-ci

> … élimine le heurt conceptuel entre les deux termes, voulu par Heidegger, l'effet même du texte allemand, contradiction entre la figure étymologique et la différence de concept. Qui montre que *la langue* est le *sujet* de la *parole*. La traduction remplace cet effet par un pléonasme qui a le choix entre la grandiloquence vague et la tautologie vide.[68]

D'après Meschonnic, Heidegger parle de la *langue*, et le fait de traduire celle-ci comme *parole* renverse les rapports entre ce qui est montré et ce qui est caché. Son idée ne contredit pas l'interprétation des auteurs anglophones, comme le philosophe canadien Peter J. McCormick et le chercheur américain David A. White. Un des points-clé de l'ouvrage de McCormick, *Heidegger and the Language of the World : an Argumentative*

---

[65] Henri Meschonnic, *Le Langage Heidegger*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 185.

[66] *Ibid.*, p. 262.

[67] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole, op. cit.*, p. 36.

[68] Henri Meschonnic, *Le Langage Heidegger*, *op. cit.*, p. 286.

Reading of the Later Heidegger's Meditations on Language (1976), est l'idée formulée après Heidegger « la langue parle comme le son du silence[69] », selon laquelle l'homme ne parle qu'en réponse à l'appel de la langue, qui s'adresse à l'homme et réunit dans le silence les mots et les choses. Ainsi, la langue parle dans le poème, dont les exemples les plus authentiques laissent toujours un espace du « non-dit ».

Dans son ouvrage *Heidegger and the Language of Poetry* (1973), David A. White propose une autre solution, en établissant la distinction entre "*language of saying*" et "*language of speaking*" chez Heidegger[70], le deuxième étant comparable au bavardage, tandis que le premier représente un mode authentique du parler. Ainsi, le problème de l'assujettissement chez Heidegger, à la fois du sujet à la parole et de la parole à la langue, ne cesse d'être discuté dans les cercles philosophiques, linguistiques et littéraires. Dans ce contexte, l'approche de Jacques Lacan à ce problème se distingue par le fait qu'elle dialogue avec les discours différents.

4.4.2. La langue maternelle

Le phénomène d'entendre est à la base de l'approche heideggérienne au langage et renvoie à son élaboration de la notion de la langue maternelle, qui, selon Heidegger, commence par une écoute de la parole. Dans le paragraphe 34 d'*Être et Temps*, Heidegger introduit la question de la langue par le biais de celle de la parole : « Que la langue *ne* devienne *que maintenant* notre thème, cela doit indiquer que ce phénomène a ses racines dans la constitution existentiale de l'ouvertude du Dasein. *Le soubassement ontologique de la langue est la parole*[71] ». Cette dernière, en tant que langue parlée, est abordée dans une perspective plus large que ne fait penser sa caractéristique principale, car le parler s'ouvre à la possibilité de l'écoute et du silence.

D'après Heidegger, l'entendre réunit le parler et l'écouter. Le fait d'entendre dans l'écoute s'oppose à la machination de la langue qui se manifeste dans le bavardage. Ainsi, l'écoute propre à la langue en tant qu'existential ne provient pas de la perception sonore, c'est pourquoi, quand on écoute une langue étrangère, on entend les mots inconnus et incompréhensibles, et non pas un fond sonore indivisible. L'entendre n'est pas une conséquence de l'écouter, mais au contraire, pour être à l'écoute il faut déjà entendre. C'est-à-dire que le fait d'entendre commence dans le silence, qui n'est qu'une forme de la parole.

---

[69] « language speaks as the sound of stillness », Peter J. McCormick, *Heidegger and the Language of the World : An Argumentative Reading of the Later Heidegger's Meditations on Language*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1976, p. 59. *Notre traduction*.

[70] David A. White, *Heidegger and the Language of Poetry*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1978, p. 35-52.

[71] Martin Heidegger, *Être et Temps, op. cit.*, p. 207.

[« Daß *jetzt erst* Sprache Thema wird, soll anzeigen, daß dieses Phänomen in der existenzialen Verfassung der Erschlossenheit des Daseins seine Wurzeln hat. *Das existenzial-ontologische Fundament der Sprache ist die Rede* », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 2, p. 213.]

Dans le texte *Hebel. L'ami de la maison,* Heidegger élucide cette capacité d'écouter comme le rapport principal de l'individu à *une* langue : « Quand l'homme parle et quoi qu'il dise, il ne parle qu'après avoir prêté l'oreille à la langue. […] L'homme parle à partir de la langue à laquelle son être est voué. Nous nommons cette langue : la langue maternelle[72] ». Ce renversement de la perspective utilitariste, qui perçoit l'homme en tant qu'émetteur de la parole, fait de lui un récepteur de la langue maternelle, ce qui ouvre une possibilité de reconsidérer les rapports entre le parlant et le parlé : « *En vérité, c'est la langue qui parle et non l'homme. L'homme ne parle que dans la mesure où il cor-respond à la langue*[73] », continue le philosophe. La parole révèle ainsi l'être-au-monde en tant qu'être-jeté, tout en révélant son propre caractère transcendantal. Dans le cours proféré à Fribourg en 1932, publié sous le titre *Le commencement de la philosophie occidentale. Interprétation d'Anaximandre et de Parménide (Der Anfang der abendländischen Philosophie [Anaximander und Parmenides])*, Heidegger réaffirme son approche à l'usage de la parole, consistant à refuser d'en faire un outil[74] et d'entendre ce que la langue elle-même aurait à dire. Ainsi, son approche à l'étymologie n'est pas à interpréter comme un intérêt à l'histoire d'un mot, mais elle se présente dans la voie synchronique, comme une multitude de significations dont la langue même révèle les traces.

4.5. Le Saussure de Lacan

Si Lacan choisit le terme de *parole* pour traduire *Sprache* de Heidegger, ce n'était pas sans influence de la linguistique structurale, et particulièrement des travaux de Ferdinand de Saussure. Les interventions de Lacan au congrès de Bonneval de 1960, regroupés dans l'un des textes des *Écrits* sous le titre « Position de l'inconscient », démontrent bien que le psychanalyste français adapte les termes saussuriens au discours clinique. Ainsi, en parlant de la métaphore et de la métonymie en tant que mécanismes de l'inconscient freudien, Lacan pose la question : « sont-ce là effets de langage, ou effets de parole ? Tenons qu'elle n'adopte ici que le contour de la dichotomie de Saussure. Tournée vers ce qui intéresse son auteur, les effets sur la langue, elle fournit chaîne et trame à ce qui se tisse entre synchronie et diachronie[75] ». Donc, quand Lacan parle de « l'effet de langage[76] », en tant que « cause introduite dans le sujet[77] », il s'agit bien d'une capacité

---

[72] Martin Heidegger, *Questions III*, *op. cit.*, p. 67.

[« Wann immer und wie immer der Mensch spricht, er spricht nur, indem er zuvor schon auf die Sprache hört. […] Der Mensch spricht aus jener Sprache heraus, der sein Wesen zugesprochen ist. Wir nennen diese Sprache: die Muttersprache », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 13, p. 148.]

[73] Martin Heidegger, *Questions III*, *op. cit.*, p. 67.

[« *Eigentlich spricht die Sprache, nicht der Mensch. Der Mensch spricht erst, insofern er jeweils der Sprache ent-spricht* », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 13, p. 148.]

[74] Martin Heidegger, *Le commencement de la philosophie occidentale : Interprétation d'Anaximandre et de Parménide*, trad. Guillaume Badoual, Paris, Gallimard, 2017, p. 95.

[75] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 835.

[76] *Ibidem*.

[77] *Ibidem*.

universelle humaine, qui constitue le fondement de l'inconscient, d'où la formule : « L'inconscient *est* ce que nous disons, si nous voulons entendre ce que Freud présente en ces thèses[78] ». Néanmoins, le *langage* de Saussure n'est pas tout à fait celui de Lacan. Dans la Conférence de Louvain (1972), le psychanalyste français met l'accent sur l'article indéfini de son aphorisme : « l'inconscient est structuré comme *un* langage », ce qui fait la différence avec le langage en tant que superstructure linguistique. « Jamais personne n'a vu le langage hors d'un langage, seulement ça n'empêche pas que le langage, ça veut quand même dire quelque chose[79] », dit Lacan, sans contester la théorie linguistique, mais en ouvrant la voie théorique à *un* langage qui contiendrait la vérité du sujet, tout en laissant parler l'universel dans le personnel.

La notion de parole dans l'enseignement de Lacan se diffère également de celle de Saussure, même si elle en porte les traits marquants. Avec l'introduction de l'inconscient, le sujet se rapporte à la parole sans en être un émetteur. « Le sujet donc, on ne lui parle pas. – affirme Lacan dans *Position de l'inconscient* – Ça parle de lui, et c'est là qu'il s'appréhende, et ce d'autant plus forcément qu'avant que du seul fait que ça s'adresse à lui, il disparaisse comme sujet sous le signifiant qu'il devient[80] ». Ainsi, la dichotomie saussurienne signifiant – signifié s'intègre dans la psychanalyse, dans une perspective plus large que celle de la linguistique, car, comme le souligne Lacan dans *Subversion du sujet et dialectique du désir*, le terme de signifiant a été

> … ranimé de la rhétorique antique par la linguistique moderne, en une doctrine dont nous ne pouvons marquer ici les étapes, mais dont les noms de Ferdinand de Saussure et de Roman Jakobson indiqueront l'aurore et l'actuelle culmination, en rappelant que la science pilote du structuralisme en Occident a ses racines dans la Russie où a fleuri le formalisme.[81]

Lacan affirme même que le terme de signifiant manquait à Freud, qui l'avait anticipé. Parallèlement, il attribue à Heidegger un intérêt au signifiant, comme il l'admet dans le séminaire III : « M. Heidegger donne beaucoup d'importance au signifiant, au niveau de l'analyse du mot et de la conjugaison comme on dit couramment, disons plus exactement de la déclinaison[82] ». À la différence de la théorie de Saussure, la psychanalyse lacanienne accorde au signifiant le rôle primordial dans le discours, ce qui est désigné dans les schémas par un S majuscule, avec une barre entre le Signifiant et le signifié (S/s). C'est dans les rapports des signifiants que deviennent possibles les formations de l'inconscient comme les rêves et les lapsus, qui représentent les enchaînements des signifiants dans les rapports décrits par Freud dans *L'Interprétation du rêve* (*Die Traumdeutung,* 1899), et théorisés par Lacan comme métaphore et métonymie. La capacité de former la métaphore et la métonymie est une autre différence majeure entre le signifiant et le signe, décrite par Lacan dans *Position de l'inconscient*. La formule lacanienne, « le registre du signifiant

---

[78] *Ibid.*, p. 830.

[79] Jacques Lacan, « Jacques Lacan : Conférence de Louvain », *La Cause du Désir*, vol. 96 / 2, L'École de la Cause freudienne, 2017, p. 7-30, p. 20.

[80] Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 835.

[81] *Ibid.*, p. 799.

[82] Jacques Lacan, *Les psychoses*, *op. cit.*, p. 471-472.

s'institue de ce qu'un signifiant représente un sujet pour un autre signifiant[83] », interroge la place du sujet dans le langage, et dans cette interrogation se croisent la linguistique de Saussure et la philosophie de Heidegger.

Ainsi, dans l'enseignement de Lacan, le système saussurien ne contredit pas ceux de Heidegger et de Freud. On peut remarquer que l'idée de la primauté du langage a subi une certaine évolution depuis le séminaire III, où Lacan distingue l'attitude du névrosé et celle du psychotique envers le langage : « Si le névrosé habite le langage, le psychotique est habité, possédé, par le langage[84] ». Vers les années 1960, cette formule d'inspiration heideggérienne, qui conçoit le langage dans les termes d'habitat, cède la place à la parole révélant son impensé. S'appuyant sur l'idée heideggérienne de langue comme « maison de l'Être[85] », Lacan théorise le langage comme un lieu, ou « le discours de l'Autre », c'est-à-dire la condition même de l'inconscient. Ces idées se condensent par exemple dans le néologisme lacanien *dit-mension*, introduit dans *L'Étourdit* (1972), qui réunit la dimension, le dire et *mansion* (angl.), la maison. À la suite de Heidegger, qui introduit dans le discours philosophique les existentiaux comme *être-vers-la-mort* ou *être-au-monde*, Lacan crée un existential universel, *être parlant*, et précise dans la Conférence de Louvain qu'il ne s'agit que d'un pléonasme, car « c'est parce qu'il est parlant qu'il est être, puisqu'il n'y a d'être que dans le langage[86] ». Selon Lacan, la voie d'entrée du sujet dans la langue, voire dans *sa* langue, est marquée par quelque chose d'indépassable dans chaque cas particulier : la langue préexiste à l'homme, et au fur et à mesure de son entrée dans la parole, le sujet est obligé de s'y soumettre.

4.6. *Lalangue* comme principe du dialogue

Dans l'enseignement de Lacan, la question de la langue maternelle a reçu une élaboration tout à fait originale, liée à la notion de *lalangue*, le néologisme lacanien se référant à la fois à la langue et à la lallation. L'apparition du signifiant *lalangue* est liée à une anecdote psychanalytique, plus précisément à un lapsus de Lacan, quand il dit « Vocabulaire de la Philosophie » au lieu de « Vocabulaire de la Psychanalyse ». Selon l'aveu du psychanalyste français à propos de ce lapsus, qu'il donne lors d'une conférence *Le Savoir du psychanalyste*[87], prononcée le 4 novembre 1971 à l'hôpital Sainte-Anne, « ça vaut le Lalande », donc le vocabulaire philosophique le plus connu. Mais lalangue n'a rien à voir avec le dictionnaire, continue Lacan, car elle ne se réfère à la diction ni sous sa forme poétique, ni sous sa forme rhétorique. En tant que langue et lallation, lalangue se trouve en rapport avec la grammaire et la répétition.

---

[83] Jacques Lacan, *Écrits, op. cit.*, p. 840.

[84] Jacques Lacan, *Les Psychoses*, *op. cit.*, p. 395.

[85] Martin Heidegger, *Questions III*, *op. cit.*, p. 120.

[« das Haus des Seins», Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 9, p. 313.]

[86] Jacques Lacan, « Conférence de Louvain », *op. cit.*, p. 9.

[87] Disponible en ligne : https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1971.11.04-1.pdf

En mars 1974, Lacan donne une conférence au centre culturel français de Milan, suivie d'une discussion, lors de laquelle il explique sa triade Réel-Symbolique-Imaginaire, lalangue y étant le fondement du symbolique :

> Quand je parle du symbolique, il s'agit de la langue.
>
> Pour vous la langue… – que j'écris en un seul mot : je fais *lalangue*, parce que ça veut dire *lalala*, la *lalation*, à savoir que c'est un fait que très tôt l'être humain fait des lallations, comme ça, il n'y a qu'à voir un bébé, l'entendre, et que peu à peu il y a une personne, la mère, qui est exactement la même chose que *lalangue*, à part que c'est quelqu'un d'incarné, qui lui transmet lalangue…[88]

Néanmoins, lalangue n'est pas identique à la langue maternelle, car cette dernière est à la fois la langue d'une mère et celle d'une société. Lalangue ouvre un aspect particulier quant aux rapports du sujet à la parole, c'est-à-dire le passage du langage universel vers une langue individuelle. S'il est possible de partager la langue maternelle, lalangue, au contraire, reste toujours propre au sujet.

Dans la conférence « De James Joyce comme symptôme[89] », prononcée au Centre Universitaire Méditerranéen de Nice le 24 janvier 1976, Lacan donne une précision à la question pourquoi lalangue s'écrit en un seul mot : « ceci pour évoquer ce qu'elle a de lallation, ce qu'elle a de… de *langué,* de linguistique ». Cette affirmation fait partie de la réflexion lacanienne sur *L'Interprétation du rêve* de Freud. Selon Lacan, c'est lalangue qui rend possibles les équivoques, les lapsus, les mots d'esprit, ce qui montre qu'« un certain noyau d'impressions langagières est au fond de tout ce qui se pratique humainement[90] ». Ainsi, avec le terme *lalangue* Lacan théorise le domaine du langage en tant que matière psychanalytique.

En 1975, dans un discours, publié par Jacques-Alain Miller sous le titre « Conférence à Genève sur le symptôme », Lacan explique qu'avec le signifiant *lalangue* il désigne « ce langage qui n'a absolument pas d'existence théorique[91] ». Cette idée fut déjà articulée en 1973 dans le séminaire XX *(Encore)* : « Si j'ai dit que le langage est ce comme quoi l'inconscient est structuré, c'est bien parce que le langage, d'abord, ça n'existe pas. Le langage est ce qu'on essaye de savoir concernant la fonction de lalangue[92] ». Ainsi, le psychanalyste français rappelle qu'un de ses principaux développements, l'idée que *l'inconscient est structuré comme un langage*, s'appuie toujours sur la théorie freudienne de l'inconscient. Cela fait écho au séminaire V, *Les formations de l'inconscient*, où Lacan fait une démarcation entre son enseignement et celui de Freud, tout en s'y appuyant :

---

[88] Jacques Lacan, *Lacan in Italia - Lacan en Italie : 1953-1978*, éd. Giacomo B. Contri, La Salamandra, 1978, p. 102.

[89] Publié par la revue *Le croquant* n° 28, novembre 2000, texte disponible en ligne à l'adresse suivante : https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1976-01-24.pdf

[90] *Ibidem*.

[91] Jacques Lacan, « Conférence à Genève sur le symptôme », *La Cause du Désir*, vol. 95 / 1, L'École de la Cause freudienne, 2017, p. 7-24, p. 12.

[92] *Id., Le Séminaire Livre XX : Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, (« Points »), p. 175.

> Lorsqu'il nous parle de l'inconscient, Freud ne nous dit pas qu'il est structuré d'une certaine façon, mais il nous le dit pourtant, pour autant que les lois qu'il avance, les lois de composition de cet inconscient recoupent exactement certaines des lois de composition les plus fondamentales du discours.[93]

En tant que disciple fidèle de Freud, Lacan admet que le fondateur de la psychanalyse avait déjà tracé ce chemin avec les outils de l'époque. Qui plus est, il s'agit du « champ déjà cerné, défini, circonscrit, exploré, voire labouré par Freud[94] ». Dans son développement de l'idée freudienne, Lacan s'appuie non seulement sur les travaux des linguistes comme Saussure, Benveniste ou Jakobson, mais va au-delà de la linguistique pour interroger ce que c'est que le langage, ce qui fait interroger le *nom* du langage. La nouveauté de l'enseignement de Lacan dans ce domaine est parfaitement formulée par la psychanalyste française Simone Wiener, quand elle affirme que lalangue est « le lieu où se manifeste, où s'entend le lien de la parole à la jouissance[95] ». À la différence de la langue, les liens entre les éléments de lalangue s'organisent avant tout d'une façon phonétique et répétitive. Comme le démontrent Jean-Jacques Rassial, Nicolas Guérin et Laetitia Petit dans l'article « Le lapsus, lalangue et l'adolescence », l'élément structurel de lalangue est le phonème, qui est son objet *a.*[96]

Pour Lacan, le phénomène d'équivoque, en tant qu'effet de lallation, n'est pas complètement arbitraire. Par exemple, le *pas* de négation et le *pas* de la marche, aussi bien que les raisons du choix lexical du sujet, s'entrelacent en formant ce fondement de l'inconscient, qu'il appelle le *motérialisme*, qu'on peut comprendre comme « l'accès matérialiste au matériel et au matériau du langage et de ses effets[97] », en nous appuyant sur la formule de Michael Meyer zum Wischen.

Ainsi, l'élaboration lacanienne de lalangue se réfère à l'ontologie, dans la façon de cette dernière de traiter le langage. Pareillement à Heidegger, Lacan met en question la primauté de la fonction communicative du langage, mais selon le psychanalyste, c'est lalangue qui rend un dialogue impossible, car elle « sert à de toutes autres choses qu'à la communication[98] », affirme-t-il dans le séminaire XX.

Ce terme ouvre notamment des perspectives pour une lecture des fameux « dialogues tchekhoviens », dans lesquels, au premier regard, les personnages ne se parlent pas directement, c'est-à-dire que leurs répliques ne s'enchaînent pas de façon séquentielle. Comme les décrit Arnaud Rykner, « chacun parle une langue qui lui est propre, condamné au ressassement du monologue, coupé de l'autre et de soi-même par une parole qui, unissant apparemment les individus, les isole en fait à tout jamais et dessine l'espace d'un

---

[93] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre V : Les formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 90-91.

[94] *Ibid.*, p. 91.

[95] Simone Wiener, « Aharon Appelfeld, lalangue perdue ? », *Essaim*, vol. 29 / 2, 2012, p. 17-25, p. 17.

[96] Jean-Jacques Rassial, Nicolas Guérin et Laetitia Petit, « Le lapsus, lalangue et l'adolescence », *Recherches en psychanalyse*, vol. 17 / 1, Paris, Association Recherches en psychanalyse, 2014, p. 46-53.

[97] Michael Meyer zum Wischen, « Le motérialisme du symptôme dans la clinique lacanienne de la psychose », *Savoirs et clinique*, vol. 16 / 1, 2013, p. 170-178, p. 178.

[98] Jacques Lacan, *Encore, op. cit.*, p. 174.

silence irrémédiable[99] ». Par exemple, dans *Les Trois Sœurs*, on trouve trois variantes de la didascalie « sans écouter », comme dans ce fragment du dialogue entre Irina et Touzenbach de l'acte I :

И р и н а . Николай Львович, не говорите мне о любви.	IRINA. – Nikolaï Lvovitch, ne me parlez pas d'amour.
Т у з е н б а х *(не слушая)*. У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам, Ирина, и, как нарочно, вы прекрасны, и жизнь мне кажется такой прекрасной! О чем вы думаете?[100]	TOUZENBACH, *sans écouter*. – J'ai une soif passionnée de vivre, de lutter, de travailler, et cette soif s'est fondue dans mon âme avec mon amour pour vous, Irina, et, comme par miracle, vous êtes belle, et la vie me semble si belle ! À quoi pensez-vous ?[101]

Au premier regard, la réponse de Touzenbach fait le contraire de ce qui est demandé dans la réplique d'Irina, ce qui contredit le genre courtois et chevaleresque de sa réplique. Mais c'est précisément par ce manquement à la poésie, que l'approche tchekhovienne démontre un autre moyen d'enchaînement langagier, car Touzenbach répond au signifiant *amour,* prononcé par Irina, par les signifiants *passionnée, soif, amour, belle, vie*. Ainsi, c'est en suivant les principes de lalangue, répétitive, sensuelle et personnelle, que la réplique de Touzenbach fait écho à celle d'Irina, sans rien communiquer au niveau de la réponse. Dans ce fragment se forme déjà un couple, dont on peut décrire le dialogue avec l'équivoque lacanien du texte *L'Étourdit* : « faire deux d'eux[102] ».

Ce principe rend évident la relation secrète d'une autre paire des personnages de la même pièce, Macha et Vérchinine, lorsque dans l'acte III leurs répliques commencent à rimer et à se refléter :

В е р ш и н и н . [...] Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски... *(Поет.)* Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны... *(Смеется.)*	VERCHININE. – [...] Je suis d'une humeur extraordinaire aujourd'hui. J'ai diablement envie de vivre ![104] (*Il chante*.) « Tout âge a ses amours pour maître… Leurs feux nous font toujours renaître… » (*Il rit*.)
М а ш а . Трам-там-там...	MACHA. – Ta-ra-ta…
В е р ш и н и н . Трам-там...	VERCHININE. – Ta-ta…
М а ш а . Тра-ра-ра?	MACHA. – Ta-ra-tam…

[99] Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 183.

[100] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 135. *Nous soulignons*.

[101] Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1993, p. 36. *Nous soulignons*.

[102] Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 490.

[104] Référence pour les deux premières phrases : Anton Tchekhov, *Oncle Vania suivi de Les Trois Sœurs*, trad. Genia Cannac et Georges Perros, Paris, L'Arche, 1960, (« Le livre de poche »), p. 198-199.

В е р ш и н и н . Тра-та-та. (*Смеется.*)[103]	VERCHININE. – Ta-ta-ta… (*Il rit.*)[105]

Le choix d'Elsa Triolet de ne pas traduire l'effet de lallation à la lettre, afin de garder la légèreté de la prononciation, reflète bien le caractère sonore, voire acoustique des échanges des personnages. Le premier « ta-ra-ta » de Macha répond à la citation de l'air du comte Grémine de l'opéra de Tchaïkovski *Eugène Onéguine* (1878), et ce n'est pas tant aux paroles, même s'il s'agit de l'amour dans le texte de Pouchkine, qu'elle répond, qu'à la mélodie, en imitant l'orchestre, qui joue un pentamètre descendant après chacune des deux phrases de Grémine. Ainsi, Verchinine reprend et achève la phrase de Macha, en répondant à son imitation de l'accompagnement, de façon que les deux répliques forment un pentamètre, ce qui, au niveau du dialogue, *fait deux,* c'est-à-dire crée une seule *Malangue musicale*[106], pour emprunter l'expression du musicologue Joseph Delaplace. La deuxième séquence sort du rythme de l'air et oscille entre un jeu sonore et un jeu musical.

Plus tard dans le même dialogue, le lien entre Macha et Verchinine se réaffirme en s'intégrant dans la scène de Soliony :

Входит С о л е н ы й .	*Entre Solioni.*
И р и н а . Нет, пожалуйста, уходите, Василий Васильич. Сюда нельзя.	IRINA. – Non, je vous en prie, Vassili Vassilitch, allez-vous-en. C'est interdit d'entrer ici.
С о л е н ы й . Почему же это барону можно, а мне нельзя?	SOLIONI. – Pourquoi est-ce permis au baron, et interdit à moi ?
В е р ш и н и н . Надо уходить, в самом деле. Как пожар?	VERCHININE. – C'est vrai qu'il faut partir. Et l'incendie ?
С о л е н ы й . Говорят, стихает. Нет, мне положительно странно, почему это барону можно, а мне нельзя? *(Вынимает флакон с духами и прыскается.)*	SOLIONI. – Il paraît que cela se calme. Non, je trouve cela positivement étrange, pourquoi est-ce permis au baron, et à moi pas ? *Il sort un flacon de parfum, et s'en asperge.*
В е р ш и н и н . Трам-там-там.	VERCHININE. – Ta-ra-ta…
М а ш а . Трам-там.	MACHA. – Ta-ta…
В е р ш и н и н *(смеется, Соленому)*. Пойдемте в залу.[107]	VERCHININE, *à Solioni, riant*. – Allons dans la salle.[108]

[103] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 163-164.

[105] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, trad. Lily Denis, Madeleine Durand, Édouard Parayre, André Radiguet et Elsa Triolet, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1967, p. 467-468. *Traduction d'Elsa Triolet*.

[106] Joseph Delaplace, « Lalangue musicale et la répétition », *Champ lacanien*, vol. 12 / 2, EPFCL-France, 2012, p. 101-114, p. 107.

[107] A. P. Čehov, *Sočinenija*, T. 13, p. 164.

[108] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 468. *Traduction d'Elsa Triolet*.

Un nouveau tour d'imitation dans la phrase à deux « Ta-ra-ta – Ta-ta » reprend le rythme de l'air de Grémine, cette fois-ci c'est Macha qui boucle la phrase. Mais le jeu de lalangue continue : la dernière phrase de Verchinine est adressée à Macha en même temps qu'à Soliony, car le rire provoqué par ce jeu affecte le ton de sa réplique. Comme on peut voir de cet exemple, même s'il n'y a pas de message codé dans les énoncés de Macha et Verchinine, l'aspect phonétique de leurs répliques fait en sorte que ces personnages entrent en dialogue « véritable », où ils s'écoutent et se répondent. Ainsi, le *ta-ra-ta* tchékhovien se présente comme une métaphore de la réplique qui, dans l'écriture de Tchekhov, n'est qu'effet de lallation et constitue le nœud du dialogue, la question du sens passant au deuxième plan.

Dans le contexte du décentrement du dialogue, lalangue soulève le problème de la place du sujet dans le discours dans son rapport à l'Autre. Notre hypothèse principale étant que le signifiant paternel, en tant qu'élément cohésif du dialogue, passe par la subversion dans le discours de l'époque, nous procéderons dans le chapitre suivant à l'analyse des enjeux de la métaphore paternelle dans les pièces *Les Trois Sœurs* de Tchekhov et *Le Sel de la vie* de Maeterlinck.

5. La métaphore paternelle dans l'écriture théâtrale de Tchekhov et de Maeterlinck : lecture croisée

Я вижу — Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала плача слякоть.

Je vois – Christ s'est enfui de l'icône,
le bout hâlé de sa tunique
embrassé par la boue du pleur.[1]

Vladimir Maïakovski, *Quelques mots sur moi-même*

5.1. Le contexte de *Sans Père* de Tchekhov

La question du père se pose dans la dramaturgie de Tchekhov dès sa première pièce, écrite en 1878 et connue sous le titre de *Platonov*. La pièce fut originairement intitulée *Безотцовщина* (*Sans Père,* ou *Le Fléau de l'absence de pères,* d'après la traduction de Serge Rezvani), son titre initial n'étant restauré qu'après sa première publication en 1923. Dans cette œuvre de jeunesse, Tchekhov, âgé de 18 ans, soulève le problème de perte d'autorité paternelle et esquisse dans le personnage de Platonov « le meilleur représentant de l'incertitude actuelle[2] », comme le décrit un des personnages de la pièce. Platonov représente l'état d'un sujet désorienté, qui au moment de détresse se l'explique par le fait d'être « engendré par une mère stupide et un père ivre[3] ». Le titre « Sans Père » reflète également l'état controversé de la société russe de l'époque, dans laquelle la figure du père cesse d'être une incarnation de la loi. L'historien François-Xavier Coquin caractérise la société russe du deuxième quart du XIXe siècle par la formule « Un tsar, un peuple, une foi[4] », qui est une traduction adaptée de la devise du comte Sergueï Uvarov, ministre de l'Instruction publique russe entre 1833 et 1849, « Православие, самодержавие, народность » (*l'orthodoxie, l'autocratie, l'esprit du peuple*). En revanche, la Russie des années 1870, après une série de réformes libérales, est marquée par une multitude de

[1] Notre traduction.

[2] Anton Tchékhov, *Œuvres I*, trad. Lily Denis, Madeleine Durand, Édouard Parayre, André Radiguet et Elsa Triolet, Paris, Gallimard, 1967, p. 23. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[« лучший выразитель современной неопределенности », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 11. P'esy. 1878-1888*, Moskva, Nauka, 1976, p 16.]

[3] Anton Tchékhov*, Œuvres I*, *op.cit.,* p. 128. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[*Original* : « Глупая мать родила от пьяного отца! », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 11, p. 114.]

[4] François-Xavier Coquin, *Des pères du peuple au père des peuples. La Russie de 1825 à 1929*, Paris, CDU Sedes, 1991, (« Regards sur l'histoire »), p. 23.

mouvements sociaux, dont le discours ne s'organise plus autour du signifiant *царь-батюшка* (*tsar-petit-père*).

Les événements emblématiques, tels que l'abolition du servage, l'urbanisation du pays, la création des assemblées locales (*zemstvo*) et bien d'autres, trouvent leur reflet dans les pièces de Tchekhov. Si le théoricien du théâtre Jan Kott résume qu'« au théâtre, l'histoire n'est plus souvent rien d'autre qu'un grand décor[5] », la dramaturgie de Tchekhov est aussi loin de cette approche à l'histoire, que de celle où elle est « jouée sur scène, ou plutôt répétée, par des acteurs déguisés en personnages historiques[6] ». Les destinées des personnages tchekhoviens s'inscrivent pleinement dans le contexte des perturbations de leur époque, mais ces dernières ne servent ni de toile de fond, ni de *fatum* extérieur pour un drame personnel. Ce qui distingue l'approche du dramaturge de celles de certains de ses collègues et même de certains historiens, c'est qu'il n'impose pas une opinion quelconque à son lecteur. Par exemple, il ne s'oppose pas aux idées libérales, sans pourtant partager l'enthousiasme de leurs adeptes. Ainsi, la réforme du 1861 portant sur les « droits des sujets ruraux libres[7] », est mentionnée comme « le malheur » du point de vue du valet Firs dans *La Cerisaie*, ce qui suit d'un fragment du dialogue entre Gaev et Firs de l'acte II :

Ф и р с . Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.	FIRS. – C'était la même chose avant le malheur : la chouette a crié et le samovar n'a pas arrêté de bourdonner.
Г а е в . Перед каким несчастьем?	GAEV. – Avant quel malheur ?
Ф и р с . Перед волей.[8]	FIRS. – Avant qu'on nous ait affranchis.[9]

Le *malheur* dans ce cas est le synonyme de désordre, l'explication étant déjà donnée par Firs dans la scène précédente de l'acte II :

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Как ты постарел, Фирс!	LIOUBOV. – Que tu as vielli, Firs!
Ф и р с . Чего изволите?	FIRS. – Vous désirez ?
Л о п а х и н . Говорят, ты постарел очень!	LOPAKHINE. – Elle dit que tu as beaucoup vieilli.

[5] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, trad. Anna Posner, Paris, Payot, 2016, p. 48.

[« Historia jest najczęściej w teatrze tylko wielką dekoracją », Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.]

[6] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, *op. cit.*, p. 48.

[« w których jest odgrywana albo raczej powtórzona na scenie przez aktorów przebranych za postacie historyczne », Jan Kott, *Szekspir współczesny*, *op. cit.*, p. 51.]

[7] *La Russie et l'URSS 1850 - 1991*, éds. Alexandre Sumpf et Étienne Peyrat, Neuilly, Atlande, 2021, (« Clefs concours - Histoire contemporaine »), p. 49.

[8] A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 13. P'esy. 1895-1904*, Moskva, Nauka, 1978, p. 224.

[9] Anton Tchékhov, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 531. *Traduction d'Elsa Triolet.*

Ф и р с . Живу давно. Меня женить собирались, а вашего папаши еще на свете не было... *(Смеется.)* А воля вышла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не согласился на волю, остался при господах...

Пауза.

И помню, все рады, а чему рады, и сами не знают.

Л о п а х и н . Прежде очень хорошо было. По крайней мере, драли.

Ф и р с *(не расслышав)*. А еще бы. Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего.[10]

FIRS. – C'est que je vis depuis longtemps. On essayait de me marier, que votre père n'était pas encore né… (*Il rit*.) Et quand les serfs ont été affranchis, j'étais déjà premier valet de chambre. J'ai refusé la liberté et je suis resté avec mes maîtres. (*Un temps*.) Je me rappelle, ils étaient tous heureux. Heureux de quoi ? Ils n'en savaient rien.

LOPAKHINE. – C'était la belle vie, en ce temps-là. Au moins, on fouettait.

FIRS, *qui n'entend pas*. – Cela va de soi. Les moujiks étaient avec les maîtres, les maîtres avec les moujiks. Maintenant, tout s'en va en morceaux, on n'y comprend plus rien.[11]

Ce dialogue reflète en quelques touches les conséquences complexes de la réforme controversée de l'abolition du servage. La dichotomie des maîtres et des moujiks, présentée par Firs sous forme d'équation, témoigne d'un discours qui implique l'existence d'un signifiant paternel, que ce soit Dieu ou tsar, car la nostalgie du vieux laquais porte sur la loi et l'ordre qu'elle implique. Ce vecteur sort le problème de Firs du cadre russe et démontre en échelle plus large la crise sociale européenne de l'époque dans le contexte de laquelle se déroule l'action de la pièce.

Le théâtre de Maeterlinck trouve également l'expression de l'angoisse de l'attente du désordre. La pièce *Pelléas et Mélisande* (1893), loin d'être un drame social, contient tout de même quelques répliques dans lesquelles on entend un retentissement de la crise, du point de vue du discours de l'ordre. La première scène de l'acte V, qui représente un dialogue des sept servantes du château dans l'attente de la mort de Mélisande, dessine un crescendo de l'angoisse qui atteint sa culmination dans la réplique de la septième servante :

> PREMIÈRE SERVANTE. – Ils ont peur de nous maintenant…
>
> DEUXIÈME SERVANTE. – Ils se taisent tous…
>
> TROISIÈME SERVANTE. – Ils baissent les yeux dans les corridors.
>
> QUATRIÈME SERVANTE. – Ils ne parlent plus qu'à voix basse.
>
> CINQUIÈME SERVANTE. – On dirait qu'ils l'ont commis le crime tous ensemble…
>
> SIXIÈME SERVANTE. – On ne sait pas ce qu'ils ont fait…
>
> SEPTIÈME SERVANTE. – Que faut-il faire quand les maîtres ont peur ?…
>
> (*Un silence*.)[12]

[10] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 221-222.

[11] Anton Tchekhov, *La Cerisaie*, trad. Jean-Claude Lacarrière, Paris, Flammarion, 1988, p. 80.

[12] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 1983, p. 63.

L'effet d'incertitude qu'apporte l'infinitif du verbe *faire,* opposé à la locution « ont peur », évoque d'une manière subtile un conflit entre l'action et l'état, propre au drame moderne. Même si cette pièce symboliste ne soulève pas les questions de l'ordre social, elle retrace l'angoisse au niveau du discours, qui fait face à l'instance paternelle ébranlée. Si les maîtres ont peur, c'est que les repères se déplacent dans une instance autre, ce qui se manifeste dans l'expression « Mon Dieu ! », répétée quatre fois dans cette scène par la Vieille servante.

La chercheuse Irina Nikiforova propose une explication d'un certain manque d'intérêt du Maeterlinck-dramaturge pour les péripéties de la vie sociale :

> Le rôle secondaire des circonstances sociales dans l'œuvre de Maeterlinck découle de sa conception de l'existence humaine, selon laquelle la position sociale d'un homme, d'un « roi » ou d'un « esclave » n'a guère d'importance, car ce qui compte pour le dramaturge, ce sont les conflits de la vie intérieure de l'individu, sa capacité d'opposer son intelligence et sa volonté aux caprices de la destinée.[13]

Cette description du théâtre de Maeterlinck correspond tout à fait aux principes de la réforme théâtrale du dramaturge belge. Dans son essai *La Sagesse et la destinée* (1898), en parlant de l'impossibilité de la véritable fatalité au théâtre, Maeterlinck réfléchit sur des raisons du succès de la Révolution française, qu'il attribue en grande partie aux défauts de la personnalité du roi Louis XVI :

> Voyez une mémorable victime du destin : Louis XVI. Jamais, semble-t-il, la fatalité ne voulut plus implacablement le malheur d'un pauvre homme, honnête, bon, doux, vertueux. Mais si on regarde l'histoire de plus près, de quoi est fait tout le venin de cette fatalité sinon des faiblesses, des hésitations, des petites duplicités, des inconséquences, de la vanité et de l'aveuglement de la victime ?[14]

D'après Maeterlinck, l'idée de justice qui véhiculait le discours de la Révolution, bien que s'émergeant assez brusquement, « n'avait jamais dormi dans la raison de l'homme[15] ». La tragédie du roi se trouve alors déterminée par le fait qu'il ne possédait pas de « sagesse désintéressée[16] », qui lui aurait permis d'agir autrement, peut-être même d'aller jusqu'à « accepter loyalement la vérité nouvelle et la justice supérieure qu'on offrait à ses yeux[17] ». Le sort dramatique de Louis XVI et l'enchaînement drastique des événements révèlent, selon le penseur belge, le conflit qui se trouve au fondement de toute tragédie : « Qu'importent mes meilleures pensées, si je n'existe plus, disent les uns ; que reste-t-il de moi, si pour conserver ma vie, tout ce que j'aime doit périr dans mon cœur et dans mon

---

[13] Irina Nikiforova, « L'œuvre de Maurice Maeterlinck : patrimoine sous-estimé de la culture européenne » in Robert Jouanny, Irina Nikiforova et Svetlana Projoghina (éds.), *Regards russes sur les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1997, (« Critiques littéraires »), p. 187.

[14] Maurice Maeterlinck, *La Sagesse et la Destinée*, Paris, Eugène Fasquelle, 1898, p. 48.

[15] *Ibid.*, p. 53.

[16] *Ibid.*, p. 54.

[17] *Ibid.*, p. 51.

esprit ? leur répondent les autres[18] ». Ainsi, Maeterlinck démontre le mécanisme d'un conflit tragique, qui est la position soumise du sujet par rapport au discours. Dans ce texte de Maeterlinck, la sagesse est opposée à la destinée : un sage par sa position impartiale ne se laisse pas instrumentaliser par un discours, c'est pourquoi il est moins sujet à une destinée préétablie. En analysant le rôle du roi Louis XVI dans l'événement qui a transformé à jamais l'histoire de l'Europe, Maeterlinck interroge les rapports du signifiant paternel et de la loi, et montre que même la soumission du roi aux autorités nouvelles aurait été un geste incarnant la loi du père, tandis que c'est la fuite accompagnée d'une certaine nonchalance qui a déterminé son non-lieu tragique dans un discours nouveau.

Un autre exemple dramatique traitant la question des repères de façon plus manifeste que la pièce *Pelléas et Mélisande,* est le dialogue entre Le Baron Turelure et Sygne de Coûfontaine de l'acte II de la pièce *L'Otage* (1911) de Paul Claudel. Dans le premier drame de la trilogie des Coûfontaine, dont le fond est constitué par la crise sociale en France, le dramaturge démontre un conflit entre les anciens et les nouveaux maîtres, dont le noyau est la question du devoir, devant laquelle l'histoire de leur mariage devient secondaire :

> LE BARON TURELURE. – Vous avez ce devoir cependant de me bien faire.
>
> SYGNE. – Un devoir envers vous ?
>
> LE BARON TURELURE. – Qu'est-ce qu'une génération ? Ne suis-je pas né votre serf et le fils de votre servante ? Voici combien de temps que mon sang sert le vôtre ? Et vous, ne ferez-vous rien pour moi ?
>
> […]
>
> SYGNE. – Quel devoir ai-je envers vous ?
>
> LE BARON TURELURE. – Celui de toute votre race envers la mienne.
>
> SYGNE. – Est-ce nous qui avons rompu le lien ?
>
> LE BARON TURELURE. – C'est vous, c'est nous. Nous vous servions et vous ne serviez plus à rien.[19]

La dernière phrase de Turelure, qui porte un caractère radical, résume parfaitement les mécanismes discursifs profonds du conflit entre l'action et l'état, attribués dans ce cas aux groupes sociaux différents. Dans cette formule concise, l'ancien serf et le nouveau baron jette ce « rien » à la place de l'instance suprême, désignant ainsi un manque au lieu de l'Autre, le vide du signe qui organise l'angoisse. Comme le remarque Jacques Lacan dans sa lecture de la trilogie de Claudel, « les valeurs qui sont agitées dans *L'Otage* sont ce que nous appellerons les valeurs de la foi[20] ». Selon Lacan, la question centrale du drame de Claudel est celle du lieu du signifiant *père*, qui a comme support le personnage du Pape, qui est « le Père suprême […] dont toute la présence dans le drame sera définie

[18] *Ibid.*, p. 61.

[19] Paul Claudel, *Théâtre II*, éds. Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1965, (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 255.

[20] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre VIII : Le transfert*, Paris, Seuil, 2001, (« Champ Freudien »), p. 323.

littéralement comme celle du représentant sur la terre du Père céleste[21] ». L'histoire tragique de Sygne de Coûfontaine, qui dédie sa vie au devoir à son nom de famille et meurt en protégeant Turelure devenu son époux, est soumise au signifiant paternel errant, ce qui constitue son drame, car face aux péripéties de ce que Lacan appelle après Ricœur « Dieu méchant[22] », une réconciliation avec lequel est impossible, le Père suprême s'avère impuissant. La génération suivante des personnages, qui est au centre de la seconde pièce de la trilogie, *Le Pain dur* (1918), fait face à l'absence des (re)pères. La jeune étrangère Lumir en donne une formule saisissante dans son dialogue avec Louis, le fils de Sygne de Coûfontaine et de Toussaint Turelure :

> LOUIS, *amer*. – Il y a patrie là-bas.
>
> LUMIR. – Sans père, sans patrie, sans Dieu, sans lien, sans bien, sans avenir, sans amour !
> Rien autour de moi que la pluie sempiternelle, ou ce soleil blanc plus effrayant que la mort,
> Qui ne me montre rien autour de moi que des figures aussi vaines que le sable, un peuple d'ombres nulles. Le torrent qui passe et personne absolument de qui je sois connue,
> Rien que la rumeur éternelle de ces boucles sans aucun sens qui parlent en une langue étrangère.[23]

La série de signifiants-clés *père, patrie, Dieu, lien, bien, avenir, amour* avec la négation répétitive « sans », ouvre une description de l'angoisse de Lumir, pour laquelle une libération des attaches marque le non-lieu dans un discours. Au niveau de la parole, le personnage de Lumir incarne l'état du sujet moderne, voué à se symboliser à la place de l'autre pour répondre avec sa parole à la demande de l'Autre. Ainsi, le théâtre de Claudel aide à comprendre les enjeux du sujet de Maeterlinck et de Tchekhov, car il met en évidence le sujet divisé qui fait face à la crise de l'instance paternelle dans le discours.

Pour revenir à la parole de Firs de *La Cerisaie* dans l'extrait cité plus haut, la mention du mariage possible de Firs ayant comme point de référence temporaire la naissance du père de Lopakhine, joue sur l'historicité du récit, car il s'agit du moment où le grand père de Lopakhine devait devenir père. Le choix du mot « папаша » (*papacha*) qui désigne le père de façon légèrement familière, fait comprendre que Firs s'adresse à Lopakhine et non pas à Ranevskaïa. C'est la première mention indirecte du grand père de Lopakhine qui surgira encore une fois à l'acte III, au moment du passage du domaine de Ranevskaïa à son ancien serf Lopakhine, lorsque ce dernier s'écrie :

Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил	Si mon père et grand-père se levaient de leurs cercueils et pouvaient bien voir, comment leur Yermolaï, un Yermolaï battu, illettré, qui courait pieds-nus en hiver, comment ce même Yermolaï a acheté le domaine, que rien ne dépasse en beauté dans ce monde. J'ai acheté le domaine où mes grand-père et père avaient été des esclaves,

[21] *Ibid.*, p. 324.

[22] *Ibid.*, p. 329.

[23] Paul Claudel, *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 471.

имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню.[24]	où l'on ne les laissait même pas entrer dans la cuisine.[25]

Dans ce fragment, deux pères déjà morts apparaissent dans l'appel de Lopakhine, ce qui fait dédoubler son nom propre, et le recadre à chaque répétition : d'abord, un prénom typiquement paysan est mentionné comme « leur » Yermolaï et crée un effet d'une dynastie paysanne ; ensuite, c'est un Yermolaï humilié, héritier de leur humiliation et par ce fait, futur père lui-même ; et finalement, c'est *ce même* (этот самый) Yermolaï – maître de La Cerisaie. Les deux indications de soi, « этот » (*ce*) et « самый » (*même*) produisent un effet de dédoublement, qui se rapproche à ce que Lacan appelle le *mihilisme* dans le séminaire IX (*L'identification*)[26], en décrivant l'expérience du moi qui se nomme. Dans le monologue de Lopakhine, on peut entendre le « nihilisme » du « mihilisme » de Lacan, car si l'identification passe toujours par le biais de l'autre, la mêmeté de la répétition représente la négation du soi en tant que lieu vide du discours, et la recherche d'un autre Autre.

Encore un dédoublement se produit dans la répétition du verbe « купил » (*acheta*), dans la troisième et puis dans la première personne. Le choix du passé composé, à part se rapprocher au style de la parole de Lopakhine, permet de reproduire phonétiquement la répétition (Yermolaï a *acheté*, J'ai *acheté*). Le paradoxe tragique du discours de Lopakhine se manifeste dans le fait que tout en évoquant ces ancêtres en tant qu'esclaves attachés à La Cerisaie, Yermolaï Lopakhine achète le domaine avec toute son histoire, et devient ainsi leur maître, en renversant la hiérarchie familiale. Ainsi, au problème de Firs du rejet de l'affranchissement des serfs, Lopakhine, affranchi par la loi et libéré par l'argent, répond par son rattachement à La Cerisaie, mais dans la qualité du propriétaire, et non pas d'une propriété.

5.1.1. *Pères et Enfants* de Tourgueniev : « la cohérence du signifiant »

Malgré le traitement des thèmes sociaux les plus aiguës, ainsi que la tendance de certains critiques soviétiques, comme Anatoly Lounatcharski[27], de créer le portrait de Tchekhov révolutionnaire et socialiste, l'angoisse qui constitue l'atmosphère des œuvres de Tchekhov n'est pas liée à un présent insoutenable nécessitant une transformation, mais à l'avenir comme tel, quelles que soient les idées dans lesquelles ses personnages trouvent leur soulagement. Et même s'ils n'en trouvent aucun, comme le personnage de Platonov de *Sans Père*, le ton tchekhovien ne change pas, car l'absence de solution correspond parfaitement à l'air du temps du premier théâtre de Tchekhov. Au milieu du

[24] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 240.

[25] Notre traduction.

[26] Jacques Lacan, *L'Identification,* séminaire IX, inédit. Séance du 15 novembre 1961.

[27] A. V. Lunačarskij, « A. P. Čehov v naši dni », *Ogonëk*, 27, 1929, p. 1-2.

XIXe siècle, au moment de « s'occidentaliser, se moderniser et se démocratiser[28] », selon la formule du philosophe François Guery, la Russie voit naître un état d'esprit spécifique – le nihilisme, fondé sur la négation des repères traditionnels allant, jusqu'à une « négation en acte[29] », comme dans le cas du théoricien du terrorisme Serge Netchaïev.

Le célèbre roman d'Ivan Tourgueniev, *Pères et Enfants (Отцы и дети,* 1862), traduit également par *Pères et Fils*, est symptomatique de cette époque et soulève le problème du refus de repères conservateurs. Tourgueniev, à qui l'on doit la propagation du terme *nihilisme*, dépeint dans le personnage d'Eugène Bazarov le *type* nihiliste, qui nie toute vision du monde, tout en en créant une, fondée sur la négation. Comme le décrit François Guery, le nihiliste de Tourgueniev « ne s'exprime pas en son propre nom, mais il parle pour *la cause*, l'utilité, l'urgence, soit la négation projetée[30] ». Le nihilisme de Bazarov proclame ainsi l'avènement d'un nouveau discours, ce qui fait en sorte que le conflit entre les pères et les enfants dans le roman montre une incompatibilité des discours des deux générations au niveau des signifiants principaux, dont le primordial est celui du père. L'apogée de ce conflit est le duel entre Bazarov et Pavel Kirsanov, lorsque Bazarov blesse Kirsanov en tant qu'adversaire irréconciliable, et soigne tout de suite sa blessure en tant que médecin. Le corps de Kirsanov, qui devient l'objet d'une attaque en qualité de porteur du discours, devient ainsi un corps malade à guérir. Cette fêlure au niveau du signifiant, où se manifeste le nouveau sujet, est la trace principale du caractère de Bazarov en tant que fils dans le conflit des générations. D'un côté, il nie l'influence de son père sur sa personnalité, en disant que « chaque homme doit s'élever lui-même comme je l'ai fait, moi…[31] », mais de l'autre, toute sa vie représente une tentative de s'identifier au père, car son identité principale du nihiliste est fondée sur le fait d'être médecin, qui « ne croit pas aux principes et croit aux grenouilles[32] », comme le décrit ironiquement Pavel Kirsanov. Eugène Vassilievitch Bazarov, docteur, réfute ainsi ses propres principes, car *médecin* est pour lui un des signifiants du père, Vassili Ivanovitch Bazarov, « ancien chirurgien militaire[33] ». En s'identifiant au père d'une telle manière, il entre avec celui-ci dans l'affrontement final, qui se passe au niveau symbolique : à la fin du roman, Eugène Bazarov meurt d'une maladie dans la maison de son père inconsolable, qui perd cette dernière bataille en tant que médecin et en tant que père du fils unique.

---

[28] François Guery, *Archéologie du nihilisme : de Dostoïevski aux djihadistes*, Paris, Bernard Grasset, 2015, p. 18.

[29] *Ibid.,* p. 23.

[30] *Ibid.,* p. 50.

[31] Ivan Tourgueniev, *Pères et Enfants*, Paris, Charpentier, 1863, p. 50.

[« Всякий человек сам себя воспитать должен — ну хоть как я, например... », Turgenev I. S. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. T. 7. Otcy i deti: [Roman]; Povesti i rasskazy; Dym: [Roman]*, *1861 – 1867,* Moskva, Nauka, 1981, p. 34.]

[32] Ivan Tourgueniev, *Pères et Enfants*, *op. cit.,* p. 36.

[« в принсипы не верит, а в лягушек верит », Turgenev I. S. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. T. 7, op. cit.*, p. 26.]

[33] Ivan Tourgueniev, *Pères et Enfants*, *op. cit.,* p. 32.

[« Он был прежде полковым доктором », Turgenev I. S. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. T. 7, op. cit.*, p. 24.]

L'enseignement de Jacques Lacan démontre que la possibilité d'une telle interprétation est propre à la pensée occidentale depuis les Grecs, lorsque dans sa lecture du *Banquet* de Platon dans le séminaire VIII, le psychanalyste donne un commentaire sur le questionnement du problème de parenté par Socrate : « Quand vous dites *père*, qu'est-ce que cela implique ? Il ne s'agit pas d'un père réel, à savoir ce qu'il a comme enfant, mais de ceci que, quand on parle d'un père, on parle obligatoirement d'un fils. Le père est, par définition, père du fils en tant que père[34] ». Ainsi, dans la logique de la dialectique de Socrate dans la lecture lacanienne, c'est-à-dire dans l'interrogation du « signifiant sur sa cohérence du signifiant[35] », la mort de Bazarov-fils devient le meurtre de Bazarov-père, un acte de négation accompli.

5.1.2. Platonov, un nihiliste idéal

Anton Tchekhov avait la plus haute estime pour le roman de Tourgueniev, comme il l'écrit dans sa correspondance :

> Mon Dieu ! Quelle splendeur que *Pères et fils* ! C'est à crier au secours. La maladie de Bazarov est rendue avec tant de force que je m'en suis senti tout affaibli. J'avais l'impression de l'avoir attrapée. Et la mort de Bazarov ? Et les vieux ? Et Koukchina ? Le diable seul sait comment s'est fait. C'est tout bonnement génial.[36]

En parlant de la description saisissante de la maladie du personnage principal, Tchekhov se réfère vraisemblablement à la fin du roman, où Bazarov est atteint du typhus. Néanmoins, l'état de Bazarov n'est qu'une culmination de son mal-être, ce qui fait écho à la description tchekhovienne de Platonov de *Sans Père*, attribuée au personnage lui-même :

Грекова. Что у вас болит?	Grékova. – Où avez-vous mal ?
Платонов. Платонов болит.[37]	Platonov. – J'ai mal à Platonov ![38]

Dans cet exemple, la réplique de Platonov reflète d'une manière condensée la crise du sujet de la fin du XIXe siècle. Le séminaire VIII de Lacan ouvre une perspective originale pour une interprétation de cette phrase, car Platonov de Tchekhov, tout comme Bazarov de Tourguéniev, représente le sujet en tant que porteur, voir un support du discours. En

---

[34] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre VIII : Le transfert*, Paris, Seuil, 2001, (« Champ Freudien »), p. 144.

[35] *Ibidem*.

[36] Lettre à Souvorine du 24 février 1893 in Anton Tchekhov, *Vivre de mes rêves : Lettres d'une vie*, trad. Nadine Dubourvieux, Paris, Robert Laffont, 2016, (« Bouquins »), p. 449.

[« Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это чёрт знает как сделано. Просто гениально. », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 5. Pis'ma, Mart 1892 – 1894,* Moskva, Nauka, 1977, p. 174.]

[37] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 11, p. 177.

[38] Anton Tchékhov, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 195. *Traduction d'Elsa Triolet.*

commentant la trilogie des Coûfontaine de Claudel (*L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié*), le psychanalyste français démontre les enjeux d'une telle négation :

> L'homme est devenu l'Otage du Verbe parce qu'il s'est dit, ou aussi bien pour qu'il se soit dit, que Dieu est mort. À ce moment s'ouvre cette béance, où rien d'autre ne peut être articulé que ce qui n'est que le commencement même du *ne fus-je*, qui ne saurait être qu'un refus, un *non*, un *ne*, ce tic, cette grimace, bref, ce fléchissement du corps, cette psychosomatique, qui est le terme où nous avons à rencontrer la marque du signifiant.[39]

Face à cette béance, la négation de Platonov et de Bazarov devient une négation en acte, menant à la mort du second, et allant jusqu'au suicide dans le cas du personnage de Tchekhov. Si ces actes peuvent paraître inattendus au niveau de l'enchaînement des événements, ils ne sont que la seule solution possible dans la perspective de leur parole, compte tenu de ce manque de signifiant que devient le sujet en tant que trace du signifiant.

Si le personnage de Bazarov du roman de Tourgueniev se porte comme un nihiliste qui rejette définitivement l'héritage inerte des pères, Platonov de Tchekhov montre l'angoisse d'un tel état de déracinement. La lutte de Platonov contre son père lors de la pièce est toujours déjà perdue, car son père est mort, et l'acte I de la pièce se passe le jour de sa fête, à l'occasion de laquelle Sacha, la femme de Platonov, avait commandé une messe. La première mention du père de Platonov introduit alors le père mort dans le discours de la pièce : « Aujourd'hui c'est la fête du défunt père de Micha, ce serait un peu embarrassant de ne pas prier[40] », prononce Sacha.

L'identification de Platonov au père passe par le double biais : le refus du père vivant, et le désir de devenir un père idéal, comme on peut observer dans le dialogue entre Sacha et Platonov de l'acte III, à propos de leur fils malade :

С а ш а . […] Что с Колей делать?	SACHA. – […] Que faire avec Kolia ?
П л а т о н о в . Не беспокойся, Саша!	PLATONOV. – Ne t'inquiète pas, Sacha.
С а ш а . Как же не беспокоиться? Умри он, чего не дай господи, что с нами тогда будет?	SACHA. – Comment veux-tu que je ne m'inquiète pas ? S'il mourait, que Dieu nous en préserve, qu'est-ce que nous allons devenir ?
П л а т о н о в . Да... Не возьмет бог у тебя нашего мальчишку! За что тебя наказывать? Разве за то, что за шалопая замуж вышла? *Пауза.*	PLATONOV. – Non, Dieu ne te prendra pas notre petit ! Il n'a pas de raison de te punir ! Si ce n'est de ce que tu te sois mariée avec un vaurien ! (*Une pause*.)
Береги, Саша, моего маленького человечка! Сбереги ты мне его, и клянусь я тебе всем святым, что я сделаю из него человека! Каждый его шаг будет твоею радостью! А ведь он, бедняга, тоже	Veille sur mon petit bonhomme Sacha ! Garde-le-moi, et je te jure par tout ce que j'ai de sacré que j'en ferai un homme ! Chacun de ses pas t'apportera de la joie ! Le malheureux,

[39] Jacques Lacan, *Le transfert*, *op. cit.*, p. 359-360.

[40] « Сегодня именинник Мишин отец покойник, и неловко как-то не помолиться », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 11, p. 20. *Notre traduction*.

Платонов! Фамилию бы ему только переменить... Как человек я мал, ничтожен, но как отец я буду велик! Не бойся за его судьбу![41]	il est lui aussi un Platonov ! S'il pouvait changer de nom… Comme homme je suis petit, médiocre, mais comme père, je serai grand ! Ne crains pas pour son sort ![42]

Ce dialogue est une autre illustration parfaite de l'état du sujet tchekhovien, qui se manifeste dans le glissement de l'instance parlante de Platonov. D'abord, son « Да… » ambivalent, traduit comme « Non » par Elsa Triolet, mais qui peut également se traduire par un « Oui » en fonction de l'intonation, qui pourtant devrait rester ambivalente vu les points de suspension, devient ce point de basculement dans un état du père tout-puissant, car à ce moment-là Platonov commence à parler de la part de Dieu. La pause qui suit tourne le discours de Platonov en une prophétie du mourant : « Veille sur mon petit bonhomme… » Ensuite, il se dissocie de son nom propre en le faisant dédoubler entre le petit et le grand Platonov, le nom devenant alors synonyme d'un « vaurien ». Pourtant, selon le raisonnement du personnage, ce n'est pas lui, Mikhaïl Platonov, qui a contaminé son nom de famille par son comportement, mais son nom même qui l'a impliqué dans une telle vie, et qui devient ainsi une malédiction portée sur son fils. Quant à la fin de sa réplique, elle se prononce de la part d'un père déjà mort, car c'est dans cet état uniquement qu'une grandeur lui puisse être accordée. Ainsi, dans la phrase « comme père, je serai grand ! », on peut déjà entendre le futur suicide de Platonov, qui est dans la logique du personnage l'unique issue de cet état divisé entre un vaurien et un tout-puissant, deux instances paternelles incompatibles.

Dans le personnage de Platonov, Tchekhov crée un nihiliste idéal, car il ne trouve pas d'appui même dans le nihilisme, en se refusant ainsi toute symbolisation dans un discours, ce qui fait de lui « le héros du meilleur roman contemporain, malheureusement pas encore écrit[43] », comme le décrit un des personnages de la pièce.

Ainsi, la première pièce de Tchekhov *Sans Père* soulève les questions qui marqueront toute son œuvre dramatique et trouveront un développement particulier dans *Les Trois Sœurs*, notamment en ce qui concerne le conflit des instances paternelles, que nous aborderons à l'aide de la triade lacanienne des registres dans les parties suivantes. Avant de procéder à cette analyse, il nous faudra examiner le contexte historico-culturel du théâtre de Tchekhov, largement déterminé par le mouvement du nihilisme et par la philosophie de Nietzsche, le rôle desquels dans l'écriture de Tchekhov était indirectement influencé par la poésie de Maeterlinck.

---

[41] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 11, p. 143. *Nous soulignons.*

[42] Anton Tchékhov, *Œuvres I*, *op.cit.*, p. 158 - 159. *Traduction d'Elsa Triolet. Nous soulignons*.

[43] Anton Tchékhov, *Œuvres I, op. cit.*, p. 23. *Traduction d'Elsa Triolet*.

[«Это герой лучшего, еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа», A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 11, p. 16.]

5.2. Nietzsche dans la critique russe

Les deux forces du nihilisme, la destruction et la libération préparant l'avènement du nouveau, sont les thèmes courants dans la philosophie et la littérature russes de l'époque, marquées par un vif intérêt à la pensée de Friedrich Nietzsche. Le premier ouvrage critique sur la philosophie de Nietzsche en langue russe paraît en 1892 : il s'agit de l'article de Vassili Préobrajenski « Фридрих Ницше: критика морали альтруизма » (*Friedrich Nietzsche : la critique de la morale de l'altruisme*), dans la revue *Вопросы философии и психологии* (*Questions de la philosophie et de la psychologie*). Selon le chercheur Alexandre Tsvetkov[44], l'article de Préobrajenski n'avait pas pour but d'introduire la pensée de Nietzsche au lecteur russe, car pour les représentants de l'intelligentsia russe il était de coutume de lire les ouvrages actuels en langues originales, notamment dans le cas de l'allemand et du français. Néanmoins, le texte du philosophe et critique littéraire russe[45] ouvre une discussion à la fois dans les cercles philosophiques et artistiques, car le penseur allemand y est aussi présenté comme un artiste, qui a théorisé l'expérience de la jouissance du tragique. Préobrajenski met l'accent sur les contradictions inhérentes à la pensée de Nietzsche, en les expliquant par le travail profond, voire « souterrain » (« подземная »), de la pensée vivante, qui a tendance à se détruire, car elle se défie constamment. Cependant, le comité de rédaction de la revue rajouta un commentaire à l'article de Préobrajenski, visant à spécifier le but de la publication, qui était, selon eux, de démontrer à quel point certaines formes de la culture occidentale peuvent prendre une tournure scandaleuse, voire intolérable. Ainsi, la critique nietzschéenne du christianisme est devenue la raison principale de la critique de sa pensée en Russie de l'époque. En même temps, l'athéisme qui gagne du terrain dans le pays à la deuxième moitié du XIXe siècle, soutient l'intérêt pour les idées audacieuses du philosophe, malgré une critique explicite par le public orthodoxe, qui n'acceptait pas le discours de la mort de Dieu, le classifiant comme un symptôme de la dégénérescence occidentale. Ainsi, en 1893 le philosophe Lev Lopatine publie dans la même revue son article « Больная искренность » (*Une sincérité malade*)[46], dans lequel il critique la « misanthropie » et le « cynisme » de Nietzsche.

Ceci n'empêche que, dans les cercles artistiques, c'est le mysticisme nietzschéen d'*Ainsi parlait Zarathoustra (Also sprach Zarathustra : Ein Buch für Alle und Keinen, 1883 - 1885),* qui a trouvé un retentissement avant tout dans la littérature de « l'Âge d'argent », le mouvement pour lequel la poésie de Maeterlinck était une source importante d'inspiration. Ce mouvement littéraire assimile la pensée de Nietzsche à l'aide de la

[44] Aleksandr Tsvetkov, « Reception of Nietzschean ideas in Russia at the turn of XIX-XXth centuries », *Yaroslavsky pedagogichesky vestnik*, vol. 1 / 4, 2012, p. 288-290.

[45] V. P. Preobraženski, « Fridrih Nicše, kritika morali al'truizma », *Voprosy filosofii i psihologii*, 1892, p. 115-160.

[46] L. M. Lopatin, « Bol'naja iskrennost' », Voprosy filosofii i psihologii, № 16 / 1893, p. 109-114.

philosophie théosophique de Vladimir Soloviev[47]. Le symbolisme russe approuve l'idée de l'âme créatrice et de l'esprit de la musique, notamment dans le contexte de l'œuvre de Richard Wagner[48]. Pour les écrivains comme Andreï Biély, Vyatcheslav Ivanov, Alexandre Blok, l'œuvre de Nietzsche est devenue l'expression même de la tragédie de la culture.

La pensée de Nietzsche dans le contexte russe est souvent mise en parallèle avec l'œuvre de Dostoïevski. Un exemple marquant d'une telle position est le texte de Léon Chestov *Philosophie de la tragédie*, publié dans la revue *Мир искусства* (*Le Monde de l'art*) en 1902. La question qui oriente cet ouvrage – « peuvent-ils encore conserver quelque espoir ceux qu'ont repoussés la science et la morale. Autrement dit : la philosophie de la tragédie est-elle possible ?[49] » – est, selon Chestov, la question profonde autant de l'écriture de Nietzsche que de celle de Dostoïevski. Le désenchantement par les idées qui ont orienté un important parcours de leurs vies, le cas Wagner pour l'un et le cercle de Biélinski pour l'autre, démontre, d'après le philosophe russe, la façon d'accepter l'impuissance de la pensée catégorisante, et d'affronter le tragique en tant que force créatrice.

Le philosophe Nikolaï Berdiaev, dans un de ses premiers textes, écrit en 1902 et intitulé *К философии трагедии: Морис Метерлинк* (*Pour une philosophie de la tragédie : Maurice Maeterlinck*), met en parallèle l'œuvre de Nietzsche et de Maeterlinck, la dernière étant pour le philosophe russe l'expression la plus pure de la pensée tragique. La beauté tragique, décrite par Nietzsche dans *Naissance de la tragédie de l'esprit de la musique* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872), est destinée à ranimer le sens du tragique, refoulé par le pragmatisme de la culture européenne. Berdiaev fait un lien entre la pensée de Nietzsche et la renaissance du drame européen, effectuée avant tout par Henrik Ibsen. Pour le philosophe russe, le mouvement du drame nouveau n'est pas homogène : la hauteur du talent d'Ibsen, ainsi que l'ampleur de son impact sur la culture européenne peuvent uniquement être comparées avec le génie de Maurice Maeterlinck, qui est « le représentant le plus limpide de la tragédie non seulement dans la littérature contemporaine, mais, peut-être dans la littérature de tous les temps[50] ». Berdiaev démontre le pouvoir du quotidien dans l'expression du tragique, en prenant comme exemple les pièces *Intérieur*, *L'Intruse* et *Les Aveugles*.

---

[47] Un exemple particulier d'un tel dialogue est analysé par Tatiana Victoroff dans son article « Dramaturgie du silence dans les mystères des symbolistes russes et francophones » in Yves-Michel Ergal et Michèle Fink (éds.), *Écriture et Silence au XXe siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 121-132.

[48] Igor Kondakov et Julia Korzh, « Friedrich Nietzsche in Russian culture of the Silver age », *Social sciences and the contemporary world*, vol. 6, 2000, p. 176-186.

[49] Léon Chestov, *La philosophie de la tragédie. Sur les confins de la vie*, trad. Boris de Schloezer, Paris, Flammarion, 1966, p. 34.

[« имеют ли надежды те люди, которые отвергнуты наукой и моралью, т. е. возможна ли философия трагедии? », Lev Šestov, « Nitče i Dostoevskij (Predislovie i gl. I i II) », *Mir iskusstva*, 1902, №2, pp. 69-79, p. 79.]

[50] « Это самый чистый представитель трагедии не только в современной литературе, но, может быть, и в литературе всех времен », Nikolaj Berdjaev, Sub specie aeternitatis. *Opyty filosofskie, social'nye i literaturnye (1900 - 1906),* Sankt-Peterburg, Izdanie M. V. Pirožkova, 1907, p. 40. *Notre traduction.*

La lecture de Berdiaev de la pièce *Les Aveugles* fait entendre un écho nietzschéen dans l'œuvre de Maeterlinck :

> Трагическая судьба слепых символизирует собою трагическую судьбу всего человечества. Человек пришел на землю откуда-то издалека, он смутно припоминает, что видел когда-то и свет, и солнце, он жаждет теперь увидеть, жаждет познать истину и правду, но бродит в потемках. Религия была его руководителем, но она состарилась и умерла. Человек не сразу заметил, что религия умерла, и что он остался в темном лесу мировой жизни без всякого руководителя. Поняв, что религия умерла, человек почувствовал безысходный трагизм своего положения: для него нет выхода из бесконечного темного леса. Тут целиком сказалось пессимистическое неверие Метерлинка в человеческий разум и прогресс. Спасения можно искать только в искусстве и красоте, которые, может быть, символизируются в ребенке, рожденном сумасшедшей слепой.
>
> [*Traduction*] Le destin tragique des aveugles symbolise le destin tragique de l'humanité. L'homme est venu sur cette terre de loin, il se souvient vaguement d'avoir vu la lumière et le soleil, il a maintenant envie de voir, de connaître la vérité, mais il erre dans les ténèbres. La religion était son guide, mais elle a vieilli et s'est éteinte. L'homme n'a pas immédiatement constaté que la religion était morte, et qu'il était abandonné dans la sombre forêt de la vie sans aucun guide. Ayant pris conscience que la religion était morte, l'homme a senti sa position éminemment tragique : il n'y a aucune issue de cette sombre forêt infinie. Ainsi se manifeste le manque de foi pessimiste de Maeterlinck en conscience humaine et en progrès. Les seuls endroits où l'on peut trouver le salut, sont l'art et la beauté, incarnés, peut-être, par le personnage de l'enfant, mis au monde par une aveugle folle.[51]

Selon Berdiaev, la mort silencieuse du guide dans *Les Aveugles* éveille la création. Cette conclusion du penseur russe fait entendre l'écho du fameux aphorisme de Dostoïevski sur la beauté, dans le roman *L'Idiot*, qui fait partie de l'exclamation d'Hippolyte : « Messieurs, […] le prince affirme que la beauté sauvera le monde ![52] ». L'enseignement de Lacan, et particulièrement son commentaire sur le discours de Diotime du *Banquet* de Platon, ouvre une perspective autre que de nombreuses interprétations romantiques du texte de Dostoïevski. Le psychanalyste français, dans la lignée des réflexions de Freud, lie la catégorie du beau à la pulsion de mort, en affirmant que « le beau est le mode d'une sorte d'accouchement, non pas sans douleur, mais avec la moindre douleur possible, de la pénible menée de tout ce qui est mortel vers ce à quoi il aspire, c'est-à-dire l'immortalité[53] ». Ainsi, le surgissement du beau dans le discours du sujet voile son désir de mort dans son rapport à la symbolisation, et c'est là, pour Lacan, où se manifeste le tragique. Le beau permet alors de symboliser la pulsion de mort, c'est-à-dire de lui donner

---

[51] *Ibid*., p. 48. *Notre traduction.*

[52] Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, vol. 2, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1993. 3 vol., (« Babel »), p. 102.

[« Господа, — закричал он громко всем, — князь утверждает, что мир спасет красота! ». – F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t. T. 8. Idiot: roman*, Leningrad, Nauka, 1973, p. 317.]

[53] Jacques Lacan, *Le Transfert*, *op. cit.*, p. 155.

la parole. Dans sa lecture de Platon, Lacan développe l'idée de symbolisation de la pulsion de mort par le biais de la tragédie :

> La tragédie, c'est à la fois l'évocation, l'approche du désir de mort qui, comme tel, se cache derrière l'évocation de l'*Atè*, de la calamité fondamentale autour de quoi tourne le destin du héros tragique, et c'est aussi, pour nous, en tant que nous sommes appelés à y participer, ce moment de maximum où apparaît le mirage de la beauté tragique.[54]

Dans cette perspective, le *fatum* comme force intérieure de la tragédie dont parle Maeterlinck dans son essai déjà cité sur le théâtre de Lugné-Poe, et qu'il nomme *fey* d'après le folklore écossais pour désigner « l'irrésistible impulsion intérieure[55] » qui pousse le sujet vers une inévitable catastrophe, introduit sur scène un désir spécifique, lié à l'expression du beau. Dans la suite du commentaire sur le discours de Diotime, Lacan distingue le désir *de* beau et le désir *du* beau, le premier répondant « à la présence cachée du désir de mort[56] », tandis que le second suit les glissements de l'objet de son appel, toujours dans un état transitoire. C'est pourquoi la beauté tragique reste un mirage qui fait jouer l'identification du sujet à une instance suprême. Cette idée lacanienne fait écho à celle de Nietzsche, exposée dans *La Naissance de la tragédie*, où le philosophe allemand souligne que la tragédie comme genre doit son apparition au chœur tragique, qui symbolise le rassemblement consacré au Dionysos[57]. Ainsi, l'anéantissement nietzschéen, dans ses rapports avec le beau, permet de voir la création comme une symbolisation dans un discours, où la mort devient le signifiant principal. Dans ce sens, le beau chez Lacan et Dostoïevski se trouve en conjonction avec le « nihilisme actif » de Nietzsche, le *gai savoir* qui pose de nouvelles questions, et qui s'oppose au « nihilisme passif », qui n'est que, selon la formule de Lionel Duvoy, le « suicide de la morale[58] » qui entraîne une dévalorisation des valeurs.

C'est dans cette veine que Berdiaev voit dans la beauté sublime du théâtre de Maeterlinck une réconciliation qui rend le tragique *quotidien*, donc un geste nietzschéen, qui proclame que « le monde et l'existence ne peuvent paraître justifiés qu'en tant que phénomène esthétique[59] », un geste suprêmement tragique, comme le *Requiem aeternam deo*[60], chanté par le dément dans la fameuse parabole de Nietzsche, après avoir proclamé la mort de Dieu.

---

[54] *Ibid.*, p. 156.

[55] Maurice Maeterlinck, *Introduction a une psychologie des songes et autres récits*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 107.

[56] Jacques Lacan, *Le transfert*, *op. cit., p. 156.*

[57] *Philosophie du théâtre*, éd. et tr. Matthieu Haumesser, Paris, Vrin, 2008, p. 268.

[58] Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour 1880 - 1888*, trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2017, p. 125.

[59] *Id*., *La Naissance de la tragédie*, trad. Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015, p. 128.

[« denn nur als *aesthetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt* », Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, 1872, p. 25.]

[60] Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. Patrick Wotling et Typhaine Morille, Paris, Flammarion, 2020, (« GF », 1619), p. 178.

Ainsi, l'idée du nihilisme actif fait manifester le côté créateur de la pensée tragique de Nietzsche. Comme l'écrit Olivier Abiteboul dans son texte *Diagolales : Essai sur le théâtre et la philosophie* (1997), la négation active est « un moment de décadence, mais une décadence qui se détruit elle-même pour se transcender par une activité créatrice[61] », qui fait révéler l'essence du tragique, c'est-à-dire la joie. L'interprétation du philosophe Michel Haar se rapproche à un regard psychanalytique, quand il affirme que la pulsion d'anéantissement reste pour Nietzsche une volonté, ce qui « donne une *jouissance* nouvelle, non seulement de se sentir pécheur devant Dieu, mais encore de vivre son propre anéantissement, de jouir de son propre *désir de mort*[62] ». Cette perspective est particulièrement intéressante pour notre étude, car elle ouvre un champ de dialogue avec le théâtre, du point de vue de la mise en scène du désir de mort.

5.3. La jouissance entre l'anéantissement et l'interdiction

5.3.1. Le personnage de Sélysette, la jouissance du mourir

Un des exemples théâtraux saisissants, soulevant le problème de la jouissance dans le rapport à la mort, est la pièce de Maeterlinck *Aglavaine et Sélysette* (1896). Dans cette œuvre, Maeterlinck dépeint une histoire d'amour entre trois personnages, sans en faire un triangle amoureux classique. Méléandre, Sélysette et Aglavaine s'unissent dans un sentiment qui s'élève au-dessus de la jalousie et de la rivalité, bien que ces émotions et ces épreuves y soient présentes. Le personnage d'Aglavaine ressemble à ces portraits féminins maeterlinckiens mystérieux, comme Alladine (*Alladine et Palomides*) et Mélisande (*Pelléas et Mélisande*), car c'est une femme d'une beauté sublime à tel point qu'elle devient irréelle, impossible. Elle entre dans la vie mesurée de Méléandre et Sélysette pour éveiller leurs esprits et ne jamais partir. C'est la petite Sélysette qui partira, tout en surmontant la tragédie de la beauté par la beauté de la tragédie.

Pour Irina Nikiforova, le geste de Maeterlinck dans *Aglavaine et Sélysette* consiste à « découronner l'idéal de l'homme fort (surhomme) proclamé par Nietzsche[63] ». La chercheuse russe remarque que dans les relations d'Aglavaine et de Sélysette il existe une forte ligne de rivalité, dans laquelle Aglavaine « veut affirmer son droit du plus fort[64] », tandis que Sélysette la surpasse par la grandeur de sa petite âme. La parole du personnage de Sélysette s'exprime elle-même en faveur d'une allusion nietzschéenne dans la lecture de Nikiforova. Pendant toutes les scènes de l'acte IV, Sélysette exprime une inégalable joie

[61] Olivier Abiteboul, *Diagonales : Essai sur le théâtre et la philosophie*, Avignon, Arias, 1997, p. 122.

[62] Michel Haar, *Par-delà le nihilisme : Nouveaux essais sur Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 101.

[63] *Regards russes sur les littératures francophones*, *op. cit.*, p. 195.

[64] *Ibidem.*

transcendante de l'anticipation de la mort, et la beauté de ses monologues est comparable aux pages les plus admirables de *Pelléas et Mélisande*. Ainsi, la mort de Sélysette devient une négation active du quotidien tragique, et les circonstances de sa mort renforcent ce fait, si nous nous permettons de supposer un détail : Sélysette tombe de la tour un instant avant qu'elle ne passe à l'acte de se jeter de la tour. Le dédoublement de l'action, créé par un écart temporel entre le suicide bien préparé sous prétexte d'un accident, et l'accident même qui survient, crée le conflit des registres. Cette supposition permet de résoudre le problème de l'instance de la vérité qui se joue dans la parole de la mourante : ainsi, Sélysette ne ment pas lorsqu'elle dit qu'elle est tombée.

Malgré une dispute, dans laquelle Aglavaine l'entraîne, voulant entendre qu'elle-même fut la raison indirecte de sa mort, Sélysette reste heureuse pendant les derniers instants de sa vie, atteignant les hauteurs vertigineuses de la joie tragique :

> AGLAVAINE. – Il n'y a que la vérité, Sélysette !
>
> SÉLYSETTE. – Mais quelle vérité veux-tu donc, Aglavaine ?...
>
> AGLAVAINE. – C'est moi qui t'ai poussée sans le savoir…
>
> SÉLYSETTE. – Non, non, mon Aglavaine, personne ne m'a poussée…
>
> […]
>
> AGLAVAINE. – Sélysette, qu'y a-t-il, souffres-tu davantage ?...
>
> SÉLYSETTE. – Non… je souffre de joie… oh ! comme tu pleures, Méléandre !...
>
> MÉLÉANDRE. – Sélysette !...
>
> SÉLYSETTE. – Ne pleure pas ainsi, mon pauvre Méléandre… C'est maintenant qu'on s'aime… Il n'y a pas de quoi pleurer deux larmes… Vous verrez tout à l'heure, comme je vous sourirai lorsque je serai morte… vous ne pourrez pas croire que je sois morte, tant j'aurai l'air heureuse…[65]

La rivalité entre les deux femmes atteint ici son apogée et trouve en même temps une résolution extraordinaire. Tout en s'ouvrant vers la mort dans une joie sublime, Sélysette n'accorde pas la jouissance du meurtre inconscient à Aglavaine et répète : « Je suis tombée en me penchant[66] ». De belles vérités cruelles révèlent ainsi le drame de Méléandre, dont le monologue incarne la tragédie d'un sujet divisé, l'amour qu'il éprouve pour les deux femmes continuant un éternel dialogue entre Éros et Thanatos :

> L'amour est aussi cruel que la haine… Je ne crois plus, je ne crois plus !... Et toute ma douleur se transforme en dégoût !... Je crache sur la beauté qui amène le malheur… Je crache sur la raison qui veut être trop belle… Je crache sur le destin qui ne veut rien admettre… Je crache sur les mots qui trompent l'animal, et je crache sur la vie qui n'écoute pas la vie !...[67]

---

[65] Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 220-223.

[66] *Ibid*., p. 221-222, 228.

[67] *Ibid.,* p. 207.

Dans ce monologue, Méléandre dévoile le côté fatal de la beauté. Quant à l'amour, ce n'est que « les mots qui trompent l'animal », c'est-à-dire le logos. Ici, le dramaturge démontre la dimension tragique de ce que Lacan appelle « l'amour courtois », qui a pour origine la poésie médiévale, dont l'atmosphère est parfaitement recréée dans le drame de Maeterlinck, et dont le seul objet possible est la mort. Ainsi, on peut conclure que si la pièce *Aglavaine et Sélysette* est le plus nietzschéen des drames de Maeterlinck, ceci se manifeste moins dans la critique de l'idée de surhomme, que dans la négation en acte qu'effectue Sélysette face au quotidien tragique de son amour, ainsi que dans sa jouissance de l'anéantissement.

La pièce de Maeterlinck démontre également un lien entre la jouissance et la mort par l'impossibilité de la première de se manifester autrement. La célèbre formule de Lacan, « la jouissance est interdite à qui parle comme tel[68] », qui se rapporte à la Loi, expliquerait ce qui se joue dans la parole de Sélysette, qui ne rend possible une jouissance qu'à condition de franchir l'infranchissable.

Les rapports entre la Loi et la jouissance sont marqués par un paradoxe, posé par Lacan dans le même texte, *Subversion du sujet et dialectique du désir* :

> La loi en effet commanderait-elle : Jouis, que le sujet ne pourrait y répondre que par un : J'ouïs, où la jouissance ne serait plus que sous-entendue.
>
> Mais ce n'est pas la Loi elle-même qui barre l'accès du sujet à la jouissance, seulement fait-elle d'une barrière presque naturelle un sujet barré. Car c'est le plaisir qui apporte à la jouissance ses limites, le plaisir comme liaison de la vie, incohérente, jusqu'à ce qu'une autre, et elle non contestable, interdiction s'élève de cette régulation découverte par Freud comme processus primaire et pertinente loi du plaisir.[69]

Une solution au problème soulevé par Lacan est offerte par le théâtre de Tchekhov : la parole du personnage de Koulyguine de la pièce *Les Trois Sœurs* incarne ce qu'on peut appeler *la joie tragique,* d'après l'expression de Clément Rosset.

5.3.2. La joie tragique de Koulyguine

Dans son ouvrage *La Philosophie tragique* (1960), paru la même année que le texte de Lacan que nous venons de citer, le philosophe français Clément Rosset propose sa définition du tragique, qui ouvre quelques pistes de réflexion pour notre étude :

> le tragique, c'est d'abord ce qui nous permet de vivre, ce qui est le plus chevillé au corps de l'homme, c'est l'instinct de vie par excellence, puisque aussi bien, sans tragique, nous ne pourrions pas vivre : nous n'estimerions pas qu'il vaut la peine de vivre, si la voie tragique nous était bouchée. Aux caractéristiques de l'insurmontable et de l'irresponsable, il faut ajouter celle de l'indispensable. Toute tentative d'expliquer ou de justifier le tragique […] revient donc à

[68] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 821.

[69] *Ibid*.

éliminer le tragique dans sa caractéristique essentielle : la joie tragique ; ou, plus simplement : la joie.[70]

Le paradoxe de la joie tragique est un des points importants de la philosophie de Rosset, qui nous offre un éclaircissement particulier quant au tragique tchekhovien et maeterlinckien. La frustration devant l'idée du bonheur, dont parle Rosset dans son premier livre, se rapporte à la frustration du sujet qui fait face à une joie obligatoire.

Le théâtre de Tchekhov pose la question de la joie en tant qu'impératif de l'Autre, notamment dans la pièce *Les Trois Sœurs*. C'est le personnage de Koulyguine, avec son leitmotiv « Je suis content », qui y répond d'une manière saisissante. Ce personnage est souvent perçu par des critiques comme une sorte d'esprit étroit, par exemple, Nina Razumova traite « l'optimisme » de Koulyguine comme la plus pleine satisfaction du personnage de son sort, allant jusqu'à provoquer un effet comique sur le spectateur[71]. Effectivement, Koulyguine est « content » même quand sa femme lui dit de partir d'un ton irrité, ou quand tout le monde critique son apparence.

Néanmoins, dans une perspective rossetienne, ce personnage représente le sujet affrontant le réel, ce qui est un fait éminemment tragique. Le mot russe « безысходность » (*bezysxodnost'*, littéralement « sans issue »), qui signifie à la fois un sentiment de fatalité, un désespoir profond et un quotidien insupportable, décrit très bien la tragédie de Koulygine, quand il répète son « Je suis content ». Bien que présent dans la littérature russe de l'époque, ce terme n'est jamais employé par Tchekhov, selon le *Dictionnaire fréquentiel grammatico-sémantique de la langue des œuvres de Tchekhov*[72] de L'Université d'État de Moscou, mais les chercheurs dans le domaine des études littéraires l'utilisent activement pour décrire le style tchekhovien en lien avec la problématisation du tragique, comme Abdulaziz Abbaskhilmi et Marina Larionova[73], qui le listent parmi les principaux motifs de l'œuvre du dramaturge.

La tragédie de Koulyguine, trahi et humilié, est un petit drame d'un petit homme dans une petite histoire de famille, mais l'ampleur du tragique derrière cet insignifiant « Je suis content » est digne des grands héros de l'histoire du théâtre. Koulyguine, en affrontant l'insurmontable et l'irrémédiable, devient ainsi un personnage rossetien, qui fait un choix d'être joyeux tout en restant dans la dimension tragique. C'est la façon dont il accepte l'adultère de sa femme : « Les militaires partiront aujourd'hui, et tout reprendra comme par le passé. Quoi qu'on dise, Macha est une femme honnête et très bonne, je l'aime

---

[70] Clément Rosset, *La Philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, (« Quadridge »), p. 51.

[71] Nina Razumova, « Ontologija sud'by v dramaturgii Čehova », *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 291, 2006, p. 103-112.

[72] O. V. Kukuškina, E. V. Surovceva et L. V. Laponina, *Častotnyj grammatiko-semantičeskij slovar' jazyka hudožestvennyh proizvedenij A. P. Čehova s èlektronnym priloženiem*, éd. A. A. Polikarpov, Moskva, MAKS Press, 2012.

[73] Abdulaziz Abbaskhilmi et Marina Larionova, « The Works of A.P. Chekhov in A. Naim's Reception (Iraq) », *Novyj filologičeskij vestnik*, vol. 4 / 51, 2019, p. 372-383.

beaucoup, je remercie mon sort…[74] » Ainsi, le professeur de lycée Koulyguine réussit à affronter et à accepter le « drame-de-la-vie », pour reprendre l'expression de Sarrazac. La tragédie de Koulyguine ne se limite pas par l'infidélité de sa femme, mais s'étend à la question « Quoi faire lorsque l'ordre trompeur du quotidien perd ses repères pour inviter à la reconsidération de sa vie ?[75] » Georges Banu, l'auteur de cette formule, qualifie cette question d'essentielle pour toute la « tétralogie » tchekhovienne, qui comprend *La Mouette, Les Trois Sœurs, Oncle Vania* et *La Cerisaie*.

L'affirmation de Koulygine « Je suis content » n'est pas une action que le sujet puisse effectuer, mais un état qu'il ne peut que subir, et qui en même temps lui échappe. La réitération de cette formule révèle le caractère fuyant d'une jouissance qui n'est pas symbolisable. Ainsi, « Je suis content » de Koulyguine représente une réponse spéculaire « j'ouïs » à l'impératif « jouis », dévoilant la tragédie du sujet en tant qu'être parlant, ce qui fait de Koulyguine le véritable personnage tragique moderne.

5.4. Les motifs nietzschéens dans l'œuvre de Tchekhov

Comme le suggère le chercheur Alexandre Koubassov[76], la connaissance de Tchekhov des textes de Nietzsche se passait de façon indirecte, à travers les articles du critique Nikolaï Mikhaïlovski ou du philosophe Nikolaï Grot, parus en 1894 et 1895 dans les revues *Русское богатство* (*La richesse russe*) et *Вопросы философии и психологии* (*Questions de la philosophie et de la psychologie*), et notamment grâce au roman *Перевал* (*Le Passage*, 1897) de Piotr Boborykine, écrivain célèbre et grand intellectuel de son temps, l'œuvre duquel était appréciée par Tchekhov pour son caractère encyclopédique, donnant une image détaillée de leur époque.

Dans le roman *Le Passage*, Boborykine décrit amplement l'atmosphère des réunions lors desquelles les idées de Nietzsche étaient discutées à Moscou de la fin du XIXe siècle. C'est un cercle de toutes couches sociales confondues, mais composé principalement des étudiants. Un court exposé par le personnage de Kostritsyne de la théorie du surhomme, un de ces types qui se sont levés au-dessus de tous, et qui « vivent peut-être sur la planète Mars[77] », fait l'objet d'un ton légèrement ironique de l'écrivain et n'omet pas la mention

---

[74] Anton Tchekhov, *Théâtre complet, II : La Mouette, Oncle Vania, Les Trois Sœurs*, trad. Genia Cannac et Georges Perros, Paris, L'Arche, 1960, p. 184.

[« Вот сегодня уйдут военные, и все опять пойдет по-старому. Что бы там ни говорили, Маша хорошая, честная женщина, я ее очень люблю и благодарю свою судьбу », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 175.]

[75] Georges Banu, *Anton Tchekhov*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016, p. 45.

[76] Aleksandr Kubasov, « Fridrih Nicše v russkoj proze konca XIX veka : ironiki i adepty (A. P. Čehov i P. D. Boborykin) », *Ural'skij filologičeskij vestnik*, vol. 3, 2015, p. 158-174.

[77] « Быть может, такие живут на планете Марс », P. D. Boborykin, *Polnoe sobranie romanov, povestej i rasskazov : Pereval. Čast' 1 i 2*, vol. 7, S-Peterburg", Izdanie A. F. Marksa, 1897. 12 vol., p. 286. *Notre traduction.*

de la folie du philosophe, présentée quasiment comme une suite logique d'un tel enchaînement de pensées. Le marchand richissime Zachary Koumatchov, un des personnages principaux du roman de Boborykine, prend la place du surhomme dans le discours de l'apologiste nietzschéen Kostritsyne. Un homme d'action, la parole duquel ne remplace pas, mais qui donne appui à ses actions, ressemble au personnage tchekhovien de Lopakhine de *La Cerisaie*. Comme Lopakhine, Koumatchov est perçu par les aristocrates appauvris d'un air discrètement hautain, mais ils sont tout de même obligés d'admettre l'émergence d'un nouveau pouvoir dans la société. En tant que porteurs d'un nouveau discours, Koumatchov et Lopakhine sont voués à la solitude, et sans pouvoir se symboliser dans le discours des anciens pères de la société, ils restent toujours *autres*.

Edith W. Clowes, l'autrice de *The Revolution of Moral Consciousness : Nietzsche in Russian Literature, 1980 – 1914*[78] (*La révolution de la conscience morale : Nietzsche dans la littérature russe, 1980 – 1914,* 1988), classe les livres de Boborykine parmi les textes du « nietzschéisme populaire », qui ont contribué plutôt à une schématisation, voire une incompréhension de la pensée de Nietzsche par le large public en Russie. Clowes remarque avec justesse que Boborykine inscrit la pensée de Nietzsche dans le contexte des transformations de la société russe de la deuxième moitié du XIXe siècle, en particulier en lien avec l'émergence du capitalisme. Issu de la noblesse, Boborykine critique dans son œuvre la mentalité bourgeoise, et si dans *Le Passage* cette critique se présente sous forme de légères nuances, dans la comédie *Le Tartre* (*Накипь*, 1899) et le roman *Les Cruels* (*Жестокие*, 1901), elle prend des formes de plus en plus flagrantes.

C'est probablement de ce nietzschéisme littéraire que parle Tchekhov dans une lettre à Souvorine du 25 février 1895, concernant la pensée du philosophe allemand : « Avec un philosophe comme Nietzsche, j'aimerais me rencontrer dans un train ou un bateau et passer toute une nuit à causer. Quant à sa philosophie, je la trouve éphémère. Elle a moins de force de persuasion que de bravoure[79] ». Dans une autre lettre, envoyée quelques jours plus tard, Tchekhov mentionne Nietzsche comme un phénomène social : « Est venu me voir de Moscou un médecin, fervent admirateur de Nietzsche, tout à fait charmant et très intelligent, avec lequel il a été bien agréable de passer deux jours[80] ». Ces deux extraits de la correspondance prouvent que la mode russe à la pensée de Nietzsche n'a pas échappé au regard de Tchekhov, mais qu'il la perçoit comme un phénomène dans l'air du temps. C'est pourquoi la thèse de la chercheuse Evgenia Maslova[81], qui défend la version que Tchekhov connaissait les textes de Nietzsche à travers ses propres lectures, ainsi qu'un

---

[78] Edith W. Clowes, *The Revolution of Moral Consciousness : Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914*, DeKalb, Ill, Northern Illinois University Press, 1988.

[79] « С таким философом, как Нитче, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь. Философию его, впрочем, я считаю недолговечной. Она не столь убедительна, сколь бравурна », A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 6. Pis'ma, janvar' 1895 - maj 1897*, Moskva, Nauka, 1978, p. 29. *Notre traduction.*

[80] Lettre à Souvorine du 16 mars 1895 in Anton Tchekhov, *Vivre de mes rêves*, trad. Nadine Dubourvieux, Paris, Bouquins, 2016, p. 514.

[81] Evgenija Anatol'evna Maslova, *Nicševskij sloj v p'esah Čehova « Djadja Vanja » i « Tri sestry »*, Tjumenskiy gosudarstvennyj universitet, 2008.

large spectre des œuvres européennes, de Wagner à Hauptmann, nous paraît plus fondée que celle de Koubassov.

Les interprétations des idées nietzschéennes dans l'œuvre de Tchekhov se trouvent également dans l'air du temps, car la pensée de Nietzsche était souvent vue en lien avec sa personnalité et son état de santé, comme dans un ouvrage remarquable de Lou Andreas-Salomé *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres* (*Friedrich Nietzsche in seinen Werken*), publié en allemand en 1894. Mais le regard tchekhovien, celui d'un écrivain-médecin, ne porte pas sur la personnalité du philosophe, lorsqu'il soulève les thèmes de la philosophie de Nietzsche, comme dans la nouvelle *Чёрный монах* (*Le Moine noir*) écrite en 1893, où le nom du philosophe n'est pas mentionné, mais sous-entendu dans la structure même du récit. Dans *Le Moine noir*, la folie du personnage principal se manifeste dans les idées d'élitisme. Andreï Kovrine se prend pour un élu, un homme de capacités extraordinaires, encouragé par un moine aux habits noirs, son interlocuteur régulier, qui s'avère n'être qu'une hallucination. L'état délirant du personnage est décrit par Tchekhov avec une exactitude médicale, l'écriture révélant un spécialiste en médecine qui s'intéressait beaucoup à la psychiatrie.

Quant au théâtre, les mentions occasionnelles de Nietzsche et de ses idées dans les pièces de Tchekhov se font souvent dans un contexte à la fois d'actualité et d'emprunt. Un fragment du dialogue entre Pistchik et Trofimov dans l'acte III de *La Cerisaie*, ironise à la fois sur la perception de la philosophie de Nietzsche en Russie et sur la façon dont se forme l'opinion publique sur des sujets courants :

П и щ и к . Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно.	PISTCHIK. – Nietzsche… un philosophe… très grand, très célèbre… un homme d'une intelligence supérieure, dit dans ses écrits qu'on aurait le droit de fabriquer de la fausse monnaie.
Т р о ф и м о в . А вы читали Ницше?	TROFIMOV. – Vous avez lu Nietzsche ?
П и щ и к . Ну... Мне Дашенька говорила.[82]	PISTCHIK. – C'est Dachenka qui me l'a dit.[83]

Dans cet extrait, Nietzsche devient le personnage de sa propre philosophie, doté de qualités du surhomme. En même temps, le signifiant *Nietzsche* prend la place d'une instance créatrice et permettante, car avec sa fausse citation, Pistchik joue sur les rapports entre le désir et l'interdiction : sa situation financière ne lui laisse qu'à « fabriquer de la fausse-monnaie[84] ». Les valeurs morales sont également mises en question par Pistchik dans l'acte IV, où il se réfère à Nietzsche en préférant ne pas le nommer : « À l'instant, un jeune homme racontait dans le wagon que je ne sais quel grand philosophe… recommande

[82] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 230.

[83] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 535. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[84] *Ibidem*.

[« хоть фальшивые бумажки делай », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 230.]

de sauter du toit… “Sautez ! dit-il, c’est là tout le problème.”[85] ». Les deux mentions de Nietzche par Pistchik contiennent des références aux idées des représentants de la jeune génération, sa fille Dacha dans le premier extrait, et « un jeune homme » anonyme dans le deuxième. Ceci démontre que, d’une part, pour Tchekhov, la pensée du philosophe allemand est imprégnée d’un certain maximalisme, propre plutôt aux jeunes gens, comme Pétia Trofimov – le personnage le plus « nietzchéen » d’esprit de *La Cerisaie*. D’autre part, cela devient encore une façon de souligner le caractère passager de tout courant culturel. D’après le chercheur Sergueï Komarov[86], l’engouement pour les idées de Nietzsche dans *La Cerisaie* est un marqueur de la jeune génération, qui réunit Ania Ranevskaïa, Pétia Trofimov et Dacha Simeonova-Pistchik. Ainsi se dessine un paradoxe tragique relatif au temps : le nietzschéisme, comme le marxisme dans la pièce, en tant que domaines des intérêts des jeunes, marquent l’avènement de nouveaux discours, mais leur côté éphémère dans le texte fait entendre l’effet du « passé du futur », ou l’écho d’un futur tragique à dépasser.

Dans *Les Trois Sœurs*, c’est le personnage d’Irina, la plus jeune de la fratrie, qui incarne de manière la plus aiguë la tragédie du futur. Contrairement au médecin Tchéboutykine, qui a des traits communs avec le personnage de Bazarov de *Pères et Enfants* de Tourguéniev quant à l’acceptation des idées nihilistes, Irina rejette l’ancien ordre de choses, tout en étant pleine d’enthousiasme pour une activité différente, que ce soit partir pour Moscou ou travailler : « Il faut travailler, travailler. Si nous ne sommes pas gais, si nous voyons la vie en noir, c’est que nous ne savons pas ce que c’est que le travail. Nous sommes issus de gens qui méprisaient le travail[87] ». Les idées d’Irina, conformes à l’ordre du jour de la jeunesse éduquée, comme celles de Pétia de *La Cerisaie*, ne sont pas prises au sérieux par l’entourage, qui les perçoit avec attendrissement, comme Tchéboutykine qui ne fait que refléter les paroles d’Irina :

И р и н а. В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать. И если я не буду рано вставать и трудиться, то откажите мне в вашей дружбе, Иван Романыч.	IRINA. – J’ai une de ces envies de travailler, comme on peut avoir soif par un jour de chaleur. Et si je ne me lève pas tôt, et si je ne travaille pas, Ivan Romanovitch… Retirez-moi votre amitié.
Ч е б у т ы к и н *(нежно)*. Откажу, откажу…[88]	

[85] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 555. *Traduction d’Elsa Triolet.*

[« Сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то... великий философ советует прыгать с крыш... “Прыгай!”, говорит, и в этом вся задача », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 249.]

[86] Sergej Komarov, « “Cherry Orchard” by A. P. Chekhov in the aspect of nonclassical poetics », *Ural'skij filologičeskij vestnik*, vol. 4, 2017, p. 96-120.

[87] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 438. *Traduction d’Elsa Triolet.*

[« Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд... », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 135.]

[88] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 123.

TCHÉBOUTYKINE, *tendre*. – Je vais vous la retirer, je vais vous la retirer…[89]

Le futur que se dessine Irina n'existe pas, ce qui n'est pas lié à son travail au télégraphe et à l'administration, qui ne lui apporte que la fatigue et la déception, mais au pressentiment de la tragédie, qui s'entend dans les répliques passagères dès l'acte I : « Je ne l'aime pas, votre Solioni, et j'ai peur de lui. Il ne dit que des bêtises…[90] », dit-elle à son futur fiancé Touzenbach, qui sera tué au duel par Solioni. Dans l'acte III, après la réplique d'Irina « Nous aussi, nous partirons[91] », Tchéboutykine casse la pendule de leur défunte mère, ce qui fait entendre dans la pause après ce « partirons » non pas « pour Moscou », mais « pour toujours », comme à la fin de la pièce. Devenue veuve avant même d'être l'épouse du baron Touzenbach, Irina, comme le personnage de l'oncle Vania, finit par accepter le tragique quotidien et son impératif « il faut vivre » dans sa temporalité déployée, que l'on entend dans les répétitions du verbe travailler :

И р и н а (кладет голову на грудь Ольге). Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать…[92]

IRINA, *posant sa tête sur la poitrine d'Olga*. – Il viendra un jour où tout le monde saura pourquoi tout cela, pourquoi ces souffrances, il n'y aura plus de mystères… en attendant, il faut vivre… Il faut travailler, seulement travailler ! Demain je partirai seule, j'enseignerai à l'école et je donnerai toute ma vie à ceux qui en ont peut-être besoin. C'est l'automne, bientôt viendra l'hiver, la neige couvrira tout, et moi je travaillerai, je travaillerai…[93]

Ainsi, Tchekhov traite les thèmes nietzschéens dans son œuvre sans les assimiler. C'est l'écriture tchekhovienne même qui reflète les changements apportés dans l'histoire du théâtre par les turbulentes années 1880. Henri Vergniolle de Chantal, dans son livre *Tchekhov : rêverie et liberté*, décrit la Russie de cette décennie-là comme un « vivier d'idées contradictoires[94] », de l'église universelle au nietzschéisme, en passant par Kant, Marx et les auteurs slavophiles comme Konstantin Leontiev. En parlant du style de l'écrivain, le chercheur français remarque que Tchekhov « fait de la digression et de la narration

[89] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 424. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[90] *Ibid*., p. 437.

[« Я не люблю и боюсь этого вашего Соленого. Он говорит одни глупости... », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 135.]

[91] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 466. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[« И мы уедем! », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 162.]

[92] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 187.

[93] Anton Tchékhov, *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 491. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[94] Henri Vergniolle de Chantal, *Tchekhov : rêverie et liberté*, Paris, L'Harmattan, 2009, (« Critiques littéraires »), p. 19.

sinueuse et sans conclusion l'image d'un réel en son fond énigmatique[95] », ce qui marque une distance entre les théories courantes et sa propre écriture.

Parmi les quatre grandes pièces de Tchekhov, c'est dans *Les Trois Sœurs* que la problématique de sa première œuvre théâtrale *Sans Père* reçoit un développement important, quant aux questions du nom, des origines et de la perte des repères. Pour procéder à une lecture plus détaillée, nous nous adresserons d'abord au concept lacanien du *Nom-du-Père*, car cette élaboration psychanalytique offre une nouvelle perspective, quant aux études littéraires et théâtrales, pour une lecture du théâtre de Tchekhov et de Maeterlinck. Ce concept de Lacan permet de prendre en considération le signifiant et la métaphore paternels dans leurs rapports avec la structure du drame, afin d'aborder le texte de Tchekhov du point de vue du glissement de la métaphore paternelle dans le dialogue.

5.5. Les *Noms-du-Père* pour le décentrement du dialogue

5.5.1. La trinité des pères

Jacques Lacan aborde le problème du père dans la lignée des travaux de Freud tout au long de son enseignement. Dans la théorie lacanienne, *le père* devient un signe structurant pour l'entrée du sujet dans le langage, et par conséquent dans la sexuation, car le signifiant du père se place au fondement de l'identité symbolique de l'enfant. En lien complexe avec sa triade des « registres essentiels de la réalité humaine[96] », c'est-à-dire, le réel, l'imaginaire et le symbolique, Lacan distingue trois instances paternelles.

Le père réel est celui qui échappe à une appréhension, « en raison de l'interposition des fantasmes et de la nécessité de la relation symbolique[97] », comme l'explique le psychanalyste français dans le séminaire IV, où il attribue au père réel le rôle primordial dans le complexe de castration, par son intervention sous forme d'une menace imaginaire, aussi bien que par son absence. Ainsi, le père réel agit par la privation et par l'interdiction, ce qui en fait une instance principale dans la formation du sujet.

Dans le séminaire XVII, Lacan ajoute un élément important pour distinguer le réel de la réalité, en disant que pour le père réel il n'y a d'autre réel que le langage. Différent de la fonction du géniteur, le père réel n'a pas affaire à la réalité, mais bien au réel, tant que celui-ci échappe en qualité d'objet de privation. Jean-Jacques Rassial, dans son article « L'énigme du père réel », démontre bien que « tenir cette place de père réel est, à proprement parler, impossible, au sens où ce réel attribué au père, immédiatement, le

[95] *Ibidem.*

[96] Jacques Lacan, *Des Noms-du-Père*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 13.

[97] *Id.*, *Le Séminaire Livre IV : La relation d'objet*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 220.

dépaternalise[98] ». Ainsi, la castration, dont le père réel est l'agent et non pas l'exécuteur, se trouve à la limite du symbolique et de l'imaginaire. L'explication qu'en donne Pierre Bruno dans son ouvrage *Le Père et ses noms* (2012), tient compte de son réel langagier : « cet impossible du père réel est, du même coup, ce par quoi la castration a lieu, et ce à partir de quoi sa limite est pensable puisqu'il dessine la limite même du symbolique[99] ». Le chercheur français souligne qu'à partir de ce moment de l'enseignement commence la nouvelle élaboration lacanienne du problème du père, qui marque un point de divergence avec Freud.

Le père imaginaire est celui des fantasmes enfantins. Dans son commentaire sur la phobie du fameux cas du petit Hans de Freud, Lacan précise que c'est au père imaginaire que « se réfère communément toute la dialectique, celle de l'agressivité, celle de l'identification, celle de l'idéalisation par où le sujet accède à l'identification au père[100] ». *Imaginaire* se réfère ici à la fois au caractère imaginaire de la relation à l'autre, et à l'*imago* qui apporte la dimension du semblable. Un autre trait du père imaginaire est parfaitement résumé dans l'article de Patrick de Neuter « Le père, ses instances et ses fonctions dans l'enseignement de Lacan et aujourd'hui, un quart de siècle plus tard » (2011), où le psychanalyste belge explique que dans le père imaginaire fusionnent non seulement les fantasmes, les désirs, les expériences de l'enfant, mais aussi « l'imaginaire culturel concernant le Père[101] ». C'est-à-dire que le père imaginaire porte les traits d'un père tout-puissant et d'un père idéal. En qualité de tout-puissant, le père imaginaire, continue Lacan dans le séminaire *La Relation d'objet*, est « le fondement de l'ordre du monde dans la conception commune de Dieu, la garantie de l'ordre universel dans ses éléments réels les plus brutaux, c'est lui qui a tout fait[102] ». En même temps, dans cet aspect créateur, le père imaginaire possède un autre visage, celui du « Bon Dieu », qui le rapproche à la figure de *papa*.

Enfin, *le père symbolique* est celui du mythe, le père mort ou le nom du père, « l'élément médiateur essentiel du monde symbolique et de sa structuration[103] », comme le dit Lacan dans le séminaire IV. Son rôle dans la formation du sujet est décisif : le père comme signe introduit une référence externe à la dyade primaire mère-enfant, et forme ainsi un signifiant qui rend possible la symbolisation ultérieure. C'est donc par le signifiant du père que l'enfant commence à s'organiser dans le symbolique.

À la marge de la leçon du 8 juillet 1953, publié sous le titre « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », lors de la discussion avec l'audience, Lacan souligne l'aspect primaire du nom : « Le père est effectivement le géniteur. Mais, avant que nous le sachions

---

[98] Jean-Jacques Rassial, « L'énigme du père réel », *Figures de la psychanalyse*, vol. 9 / 1, Toulouse, Érès, 2004, p. 137-142, p. 140.

[99] Pierre Bruno, *Le Père et ses noms*, Toulouse, Erès, 2012, p. 144.

[100] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre III : Les psychoses*, Paris, Seuil, 1994, (« Champ Freudien »), p. 220.

[101] Patrick De Neuter, « Le père, ses instances et ses fonctions dans l'enseignement de Lacan et aujourd'hui, un quart de siècle plus tard », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 37 / 2, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2011, p. 47-73.

[102] Jacques Lacan, *La Relation d'objet, op. cit.*, p. 275.

[103] *Ibid.*, p. 364.

de source certaine, le nom du père crée la fonction du père[104] ». La fonction paternelle dans la théorie de Lacan est ainsi liée au *Nom du père*, et par ce biais se trouve lié au complexe d'Œdipe et, plus généralement, à la structure de la parole du sujet.

5.5.2. Le « non » du père

L'élaboration du problème de l'interdiction paternelle dans l'enseignement de Lacan s'appuie sur le célèbre ouvrage de Freud *Totem et tabou : Quelques concordances dans la vie d'âme des sauvages et des névrosés* (*Totem und Tabu : Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, 1913), dans lequel le fondateur de la psychanalyse expose son mythe du père de la dite « horde primitive », ayant comme prémisse l'hypothèse de Charles Darwin sur les origines de la société, selon laquelle « l'être humain […] avait originellement vécu en assez petites hordes, à l'intérieur desquelles la jalousie du mâle le plus vieux et le plus fort empêchait la promiscuité sexuelle[105] ». L'ouvrage de Freud est écrit après la parution des textes des sociologues français Henri Hubert et Marcel Mauss, notamment *Mélange d'histoire des religions* (1909), dans lequel les auteurs remarquent une tendance de certains spécialistes de vulgariser l'emploi des termes *totem* et *tabou*, et soulignent que le totémisme véritable n'est connu que dans l'Amérique du Nord et en Australie[106]. Selon une étude de Jean-Pierre Lacourte[107], Freud avait une solide connaissance des textes de Mauss. Pourtant, l'approche freudienne au problème du tabou sort du carde sociologique et anthropologique, et ouvre une perspective psychanalytique, qui prend en considération le travail de l'inconscient. Le totem pour Freud n'est pas limité par le culte thériomorphique de clan, mais prend une dimension symbolique.

En observant les tendances communes des traditions des repas totémiques, constatées chez un grand nombre de peuples autour du monde par les anthropologues comme J. Atkinson, W. Robertson Smith, J.G. Frazer, Freud construit son hypothèse du meurtre du père suivi de consommation de sa chair par les fils expulsés. Cet acte criminel devient un acte fondateur de la loi, car une fois la haine des frères reçoit satisfaction, vient le tour de la culpabilité, qui sera à l'origine de l'intériorisation des interdictions paternelles, dont la primaire est le tabou de l'inceste. Symboliquement, le meurtre du père se trouve à

---

[104] Jacques Lacan, *Des Noms-du-Père, op. cit.*, p. 55.

[105] Sigmund Freud, *Œuvres complètes, XI (1911-1913)*, trad. Janine Altounian et Florence Baillet, éds. André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, 3e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 341.

[« der Mensch ursprünglich in kleineren Horden gelebt habe, innerhalb welcher die Eifersucht des ältesten une stärken Männchens die sexuelle Promiskuität verhinderte », Sigmund Freud, *Gesammelte Werke, IX. Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1993, p. 153.]

[106] Marcel Mauss, *Œuvres, tome 1 : Les Fonctions sociales du sacré*, éd. Viktor Karady, Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 6.

[107] Jean-Pierre Lacourte, « Freud et Mauss, un rendez-vous manqué », *Revue du MAUSS*, vol. 19 / 1, Paris, La Découverte, 2002, p. 333-343.

l'origine de la religion, tant du totémisme, car le père tué est symbolisé par l'animal totémique, que du monothéisme avec son idée de la loi divine.

Dans la conférence « Sur une *Weltanschauung* » (1932), Freud parle de l'origine du monde dans l'interprétation religieuse, selon laquelle le monde fut créé par un être semblable à l'homme. D'après Freud, si l'on appelle « père » le dieu créateur, c'est qu'il s'agit en profondeur d'une expérience réelle : « La psychanalyse en conclut que c'est réellement le père, dans la grandeur où il était apparu un jour au petit enfant. L'homme religieux se représente la création du monde comme sa propre origine[108] », affirme le psychanalyste. Une déception inévitable à laquelle se confronte le sujet, quant à l'image du père réel qui s'avère « un être étroitement limité dans sa puissance[109] », introduit l'instance du père tout-puissant dans son présent, qui véhicule le mécanisme de la foi.

L'ouvrage de 1921, *Psychologie des masses et analyse de moi* (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*) reprend certaines idées de *Totem et tabou*, pour leur donner un développement dans le contexte de la pensée philosophique. Dans le chapitre « La masse et la horde originaire » (*Die Masse une die Urhorde*), Freud met un lien entre sa figure du père et l'idée nietzschéenne de la liberté : « À l'entrée de l'histoire de l'humanité, il était le *surhomme* que *Nietzsche* n'attendait que de l'avenir[110] ». Le père possédait une liberté inaccessible pour les autres membres du clan, qui sera transmise à son successeur, qui deviendra le nouveau père de la horde. L'abstinence que le père primitif imposait à ses fils se trouve, selon Freud, à l'origine de la psychologie des masses.

Ainsi, le père dans l'approche freudienne renvoie à la fois à un fantasme inconscient du sujet et au signifiant primaire de sa parole. En développant cette idée dans son ouvrage *Le Père et sa fonction en psychanalyse* (1989), Joël Dor souligne que dans ce crime primordial se joue l'opposition *nature-culture*, qui ouvre au sujet le registre symbolique, voire ouvre le sujet au registre symbolique. La culture est alors « issue de l'expression d'un manque[111] », affirme le psychanalyste français, qui fait référence à la contribution de Lacan lors du Congrès de psychologie religieuse en 1954, publiée sous le titre *Du symbole, et de sa fonction religieuse*. Dans cette contribution, Lacan insiste qu'entre la nature et la

---

[108] Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, 1984, p. 217.

[« Die Psychoanalyse schließt, es ist wirklich der Vater, so großartig, wie er einmal dem kleinen Kind erschienen war. Der religiöse Mensch stellt sich die Schöpfung der Welt so vor wie seine eigene Entstehung. », Sigmund Freud, *Gesammelte Werke, XV: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2008, p. 175.]

[109] Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 218.

[« Daß Sein Vater ein in seiner Macht eng beschränktes », Sigmund Freud, *GW*, XV, p. 176.]

[110] Sigmund Freud, *Œuvres complètes, XVI (1921-1923)*, trad. Janine Altounian, Colette Avignon, Catherine Baliteau, éds. André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, 2e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 63.

[« Zu Eingang der Menschheitsgeschichte war er der *Übermensch*, den *Nietzsche* erst von der Zukunft erwartete », Sigmund Freud, GW, XIII, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1998, p. 138.]

[111] Joël Dor, *Le Père et sa fonction en psychanalyse*, Toulouse, Érès, 2012, p. 31.

culture il existe un hiatus, où « se fait l'introduction de la Loi[112] », qui est avant tout la loi de la parole. Le sujet est ainsi *articulé* dans le symbolique par l'intermédiaire du père, ou, selon la formule d'Alain Vanier, c'est le père qui est « l'instance qui permet de rendre compte de la question du désir pour le sujet, c'est par lui que passe l'accès de ce dernier au désir[113] ».

La position de Lacan à l'égard du problème paternel chez Freud a subi un changement de paradigme. En 1938, Lacan critique l'approche de *Totem et tabou* dans son article pour l'Encyclopédie française, intitulé *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu : Essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, pour un « saut théorique [...] de la famille conjugale qu'il observait chez ses sujets, à une hypothétique famille primitive conçue comme une horde qu'un mâle domine par sa supériorité biologique en accaparant les femelles nubiles[114] », et notamment pour le caractère imaginaire de l'exposition freudienne, car les traces du matriarcat prouvent que « l'ordre de la famille humaine a des fondements soustraits à la force du mâle[115] », souligne le psychanalyste français. Mais à la mesure de son entrée dans le structuralisme et particulièrement sous l'influence des idées de Lévi-Strauss, Lacan reconnaît dans le père meurtri le mythe freudien, c'est-à-dire « le mythe que Freud propose à l'homme moderne, en tant que l'homme moderne est celui pour qui Dieu est mort – entendons, que lui croit le savoir[116] ». Cette position de Lacan a été articulée lors de la première conférence à la Faculté universitaire Saint-Louis à Bruxelles le 9 mars 1960, publiée par Jacques-Alain Miller sous le titre *Discours aux catholiques*. Cette conférence contient quelques éclaircissements importants quant au Nom-du-père du point de vue du discours religieux, commençant par le fait que « la méditation de Freud autour de la fonction, du rôle et de la figure du Nom-du-Père, comme toute sa référence éthique, tournent autour de la tradition proprement judéo-chrétienne, et y sont entièrement articulables[117] ». Dans cette étape de l'enseignement de Lacan, le père mort en tant qu'objet phobique est considéré comme un facteur qui structure la culture, avant tout par le biais de l'interdiction qu'il impose.

Dans le séminaire XVII, Lacan analyse le mythe freudien sous l'angle de la privation qui se rapporte à la jouissance. « Le mythe d'Œdipe, au niveau tragique où Freud nous se l'approprie, montre bien que le meurtre du père est la condition de la jouissance[118] », dit le psychanalyste français, tout en remarquant que dans le mythe de Freud, il s'agit bien

---

[112] Jacques Lacan, *Le Mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose*, Paris, Seuil, 2007, p. 77.

[113] Alain Vanier, *Lacan*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 60.

[114] Jacques Lacan, *Autres écrits*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 2001, (« Le Champ freudien »), p. 48.

[115] *Ibid*., p. 49.

[116] Jacques Lacan, *Le Triomphe de la religion* précédé de *Discours aux catholiques*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 2005, (« Champ freudien »), p. 35-36.

[117] *Ibid.*, p. 33.

[118] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 139.

d'un meurtre et non simplement de la mort du père. Ainsi, selon Lacan, la jouissance du père mort est « le signe de l'impossible même[119] ».

Dans la perspective de notre étude, le caractère indépassable de ce signe touche à l'essence même du tragique quotidien, qui est la position du sujet en quête d'une jouissance impossible, car c'est en relation héréditaire au père mort que le sujet « ne jouit pas de ce dont il a à jouir[120] ». Cette formule de Lacan nous permet de révéler la position tragique du sujet dans le théâtre de Tchekhov, dont on trouve une parfaite illustration dans l'acte III de *La Cerisaie*, dans la scène déjà mentionnée de l'annonce de l'achat du domaine par Yermolaï Lopakhine. Au moment de l'annonce de la négociation accomplie à l'ancienne propriétaire, Lopakhine fait appel à Dieu, en faisant dédoubler ce signifiant paternel entre *Mon Dieu* et *seigneur* dans une double adresse :

Вишневый сад теперь мой! Мой! *(Хохочет.)* Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... *(Топочет ногами.)* Не смейтесь надо мной![121]	Le jardin des cerises est désormais à moi ! À moi ! (*Rit aux éclats*.) Mon Dieu, Seigneur, le jardin des cerises est à moi ! Dites-moi que je suis aviné, fou, que tout cela n'est que mon rêve… (*Il tape des pieds*.) Ne vous moquez pas de moi ![122]

La mention du père et du grand-père se levant de leurs cercueils dans la suite du monologue se fait donc en réponse à l'invocation de Dieu pour témoigner le succès de Lopakhine, et c'est à ce moment seulement que s'ouvre une possibilité de la jouissance de la possession de la cerisaie, avec une possibilité de donner le premier ordre en qualité du propriétaire, qui se permet d'employer le verbe « желать » (*désirer*) :

Эй, музыканты, играйте, я <u>желаю</u> вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Музыка, играй![123]	Eh, les musiciens, jouez, je <u>désire</u> vous écouter ! Venez tous voir comment Yermolaï Lopakhine frappera le jardin des cerises avec une hache, comment les arbres tomberont au sol ! Nous bâtirons des datchas ici, et nos petits-enfants et arrière-petits-enfants verront ici une nouvelle vie… Musique, joue ![124]

En même temps, ce fragment montre une impossibilité de la jouissance de Lopakhine en tant que fils. Une fois devenu propriétaire, il se met à la place du père symbolique du domaine, et se voit obligé d'effectuer une castration imaginaire : en tant que père, Lopakhine s'imagine armé d'une hache qui coupera les arbres. Mais à ce moment, la jouissance lui échappe vers le futur, dans lequel Lopakhine se projette comme un père déjà mort, la déléguant ainsi à ses descendants imaginaires, ce qui dévoile le caractère

[119] *Ibid.*, p. 143.

[120] *Ibidem*.

[121] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 240.

[122] Notre traduction.

[123] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 240. *Nous soulignons*.

[124] Notre traduction.

insupportable d'une jouissance impossible. Ainsi, Tchekhov démontre le paradoxe héréditaire de l'interdiction de la jouissance : le père mort a accès à la jouissance à travers le fils, à condition que ce dernier s'en prive.

5.5.3. Les trois pères dramatiques de Lacan

Dans le séminaire VIII (*Le Transfert, 1960 - 1961*), Lacan aborde la question du rapport entre le père et le fils sous un autre angle, en prenant comme exemple trois situations dramatiques : le crime du fils dans *Œdipe roi* de Sophocle, le sacrifice du fils dans *Hamlet* de Shakespeare, et l'incertitude du fils dans la trilogie des Coûfountaine de Claudel ; et présente respectivement trois pères démontrés par la tragédie : le père tué, le père damné et le père humilié. Dans ces trois exemples se joue « l'expérience tragique du désir de l'homme[125] », pour emprunter la formule d'Erik Porge, qui suggère que pour Lacan, le théâtre donne accès à « une dimension spécifique de la fonction paternelle, non totalement exprimable par la définition scientifique[126] ». Tous les trois drames choisis par Lacan soulèvent la question des rapports entre le désir et l'hérédité, où se rencontrent le meurtre du père et le drame du fils.

Le père tué d'Œdipe illustre parfaitement le mythe freudien du père meurtri, ainsi que le travail de l'inconscient, car le héros « ne savait pas, non seulement que ce fût par lui que le père fût mort, mais même qu'il le fût[127] ». D'après Lacan, l'élément principal de la tragédie d'Œdipe est le fait que le père y est déjà tué, ce qui le rapproche au père d'Hamlet qui apparaît dès le début de la pièce de Shakespeare comme déjà mort.

Le père d'Hamlet est damné, et l'une des manifestations de la damnation se joue dans la dimension de la vérité, aliénée et attribuée à la parole du spectre. Ce type de père représente « l'idéal du chevalier de l'amour courtois[128] », ce qui fait entrer sur scène la dimension imaginaire du désir de la mère, défendu par le personnage principal et opposé à la jouissance de la mère.

« Le père humilié » est la formule de Claudel, qui sert de titre à la dernière pièce (1920) de la trilogie des Coûfontaine. Cette formule décrit d'une manière saisissante la place réelle du père dans la société, car chaque père entre en rivalité, inévitablement vouée à un échec, avec le père omnipuissant. La culmination de ce problème, qui s'entend dans le jeu phonétique de la réplique de Louis, le fils de Turelure, « *tu es* le père » (*tuer* le père), auquel Lacan attire l'attention de l'audience, fait encore surgir le désir de l'autre, voire d'*une* autre, car il s'agit du désir de la femme. Dans cette « variation fondamentale de l'Œdipe[129] », pour emprunter la formule de Pierre Bruno de son ouvrage *Le Père et ses noms*, se dévoile la tragédie du fils, soumis au signifiant du désir du père démoli.

---

[125] Erik Porge, *Les Noms du père chez Jacques Lacan : ponctuations et problématiques*, Toulouse, Érès, 2006, (« Point Hors Ligne »), p. 47.

[126] *Ibid.*, p. 48-49.

[127] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre VIII : Le transfert*, Paris, Seuil, 2001, (« Champ Freudien »), p. 335.

[128] *Ibid.*, p. 337.

[129] Pierre Bruno, *Le Père et ses noms*, Toulouse, Erès, 2012, (« Erès poche »), p. 111.

Dans la perspective de notre étude, les pères dramatiques décrits par Lacan donnent matière à réflexion sur le père du tragique quotidien, qu'on peut décrire avec la formule lacanienne du séminaire IX : « depuis quelque temps *papa* n'a plus de principe, c'est avec cela que commencent tous les malheurs[130] ». Telle est la place du père dans le théâtre de Tchekhov et de Maeterlinck, c'est-à-dire un manque, un non-lieu dans le discours des enfants, que nous aborderons dans la lecture plus détaillée des textes dramatiques dans la prochaine sous-partie, afin d'analyser les principes de la métaphore errante du père mort dans l'écriture dramatique.

5.6. Le père mort des *Trois Sœurs* de Tchekhov

5.6.1. En attente de la résurrection, ou « l'Orphée analyste »

Le geste de Tchekhov par rapport au père est ouvert à tel point qu'il reste inaperçu par les critiques et les chercheurs : le premier personnage et le premier signifiant de la pièce est *le père mort*, ce qui suit de la première phrase de la première réplique d'Olga :

Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина.[131]	Père est mort il y a exactement un an, aujourd'hui même, le cinq mai, le jour de ta fête, Irina.[132]

En tant que *mort*, le *père* des *Trois Sœurs* représente un signifiant refoulé qui structure le drame, mais en même temps échappe à la symbolisation, se faisant représenter par d'autres signifiants, donc surgissant dans le discours sous forme d'une métaphore glissante. Dès le début de la pièce, la mort du père et la fête d'Irina dédoublent le signifiant paternel : d'un côté c'est le défunt général Prozorov en tant que personnage, de l'autre c'est l'instance créatrice qui nomme, car il s'agit de la fête du prénom d'origine grecque (*Eirênê*), qui signifie *la paix*.

Selon le calendrier orthodoxe julien, le 5 mai (le 18 mai « en nouveau style ») est le jour de la fête de la sainte Irène de Magédon, dont le prénom se prononce *Irina* en russe. Une autre indication de cette sainte dans la pièce fait partie de l'arrière-texte géographique de l'œuvre : l'église de la sainte mégalomartyre Irina se trouve au quartier Basmanny de Moscou, où ont grandi les trois sœurs fictionnelles. L'adresse actuelle de l'église est 38, rue Friedrich Engels, mais à l'époque de Tchekhov la rue portait le nom *Irininskaïa*. Ainsi, la première réplique de la pièce contient une référence à l'hagiographie de la glorieuse

[130] Jacques Lacan, *L'Identification,* séminaire IX, inédit. Séance du 4 avril 1962.

[131] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 119.

[132] Notre traduction.

sainte mégalomartyre Irina[133], qui comporte quelques événements particulièrement notables pour notre étude.

Pénélope, appelée ainsi à la naissance, était la fille de Licinius, roi de Mygdonie. Élevée en toute protection du monde extérieur, elle a grandi dans une tour, où elle a vu venir trois signes précurseurs, apportés par trois oiseaux : un rameau d'olivier apporté par une colombe, une couronne de fleurs offerte par un aigle, ensuite, un serpent amené par un corbeau. Ces trois signes ont été interprétés par son maître, sage Apellien, comme les présages des étapes de son destin d'une martyre chrétienne. Ce motif religieux d'illumination subite qui change toute la perspective de l'existence est présent dans le texte de Tchekhov dans le premier tableau de la pièce, dans les répliques d'Irina :

И р и н а . Иван Романыч, милый Иван Романыч!	IRINA. – Ivan Romanytch, cher Ivan Romanytch!
Ч е б у т ы к и н . Что, девочка моя, радость моя?	TCHEBOUTYKINE. – Quoi, ma fille, ma joie ?
И р и н а . Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?	IRINA. – Dites-moi, pourquoi suis-je si heureuse aujourd'hui ? Comme si j'avais une voilure, et qu'au-dessus de moi il y avait un large ciel bleu, avec de grands oiseaux blancs qui volaient. Pourquoi cela ? Pourquoi ?
Ч е б у т ы к и н *(целуя ей обе руки, нежно)*. Птица моя белая...	TCHEBOUTYKINE (*embrassant ses deux mains, avec tendresse*). – Mon oiseau blanc…
И р и н а . Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить. Милый Иван Романыч, я знаю все. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги.[134]	IRINA. – Quand je me suis réveillée, levée et lavée, j'ai soudain eu l'impression que tout m'est devenu clair dans ce monde, et que je savais comment il fallait vivre. Cher Ivan Romanytch, je sais tout. L'homme doit besogner, travailler à la sueur de son visage, qui qu'il soit, et c'est en cela uniquement que consiste le sens et le but de sa vie, son bonheur, ses ravissements.[135]

Dans ce fragment, Irina, comme son prototype orthodoxe, commence une nouvelle vie avec une révélation. Après la phrase « я знаю всё » (« *je sais tout* »), elle utilise l'expression « в поте лица » (« *à la sueur de son visage* »), qui reproduit la parole de Dieu adressée à Adam lors de son expulsion du paradis (Genèse, 3, 19). L'image des oiseaux qui portent l'inspiration se réfère également à l'hagiographie de la sainte Irina, et trouve un écho dans la phrase de Touzenbach de l'acte II, où sa parole est adressée au futur, dans un pareil sentiment de prédiction :

[133] *Žitie i stradanie svjatoj slavnoj velikomučennicy Iriny*, Moskva, Tip. Vilde, 1892.

[134] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 122-123.

[135] Notre traduction.

Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете. Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда.[136]	Non seulement dans deux cents ou trois cents, mais même dans un million d'années, la vie restera telle qu'elle était ; elle ne change pas, elle reste stable, suivant ses propres lois auxquelles vous n'avez rien à faire, ou, du moins, celles que vous ne connaîtrez jamais. Les oiseaux de passage, les grues, par exemple, volent et volent, et quelles que soient les pensées, grandes ou petites, qui n'errent dans leurs têtes, ils voleront sans savoir où et pourquoi.[137]

Un autre élément de l'hagiographie dans la pièce est lié à la figure du père de Pénélope. Après s'être convertie au christianisme et baptisée Irène, la future sainte refusa de se marier. Son père s'est alors mis en colère est ordonna de jeter sa fille sous les sabots des chevaux, mais à la suite d'un accident c'est Licinius même qui fut piétiné à mort. Avec une prière, Irène ressuscita et guérit son père, qui s'est ensuite converti au christianisme et abdiqua le pouvoir mondain pour se consacrer à la prière solitaire dans la tour.

Ainsi, dans l'hagiographie évoquée par Tchekhov, apparaît déjà le personnage du père mort qui sera ressuscité. En référence à la vie de la sainte Irène, la fête du prénom d'Irina au premier acte de la pièce *Les Trois Sœurs* se passe un dimanche, « воскресный день » [*voskresnyj den'*] en russe, ce qui veut littéralement dire *jour de la Résurrection*. Vu que ce miracle fait le père changer de religion et par conséquent de nom, Irina remplit ici la fonction paternelle de nomination. La résurrection du père fait sortir ce dernier du rang des morts, mais après cette procédure il ne lui reste plus de place parmi les vivants, c'est-à-dire que symboliquement, la résurrection devient le meurtre du père mort, ce qui renvoie aux couches plus archaïques du mythe de résurrection.

Parmi les mythes de ce type, celui d'Orphée et Eurydice ne serait pas moins révélateur quant au travail de l'inconscient que le mythe d'Œdipe. Si Œdipe ne sait pas qu'il tue son père au moment du crime, Orphée, au contraire, sait bien qu'il ne faut pas se retourner vers Eurydice, mais il le fait tout de même, en cédant à une tentation de doute. Dans cette perspective, c'est Orphée qui tue Eurydice avec son regard, et qui renvoie sa bien-aimée dans le monde des morts. Le geste d'Orphée, lorsqu'il tourne sa tête, accomplit donc l'impossible, le meurtre de celle qui est déjà morte. Ce mythe illustre également la fusion d'Éros et de Thanatos, car le geste d'amour est ici inséparable du geste meurtrier.

Les retentissements de ce mythe sont présents également dans le théâtre de Maeterlinck, notamment dans la pièce *Alladine et Palomides*. Dans la première scène de l'acte IV, les personnages principaux, punis pour leur amour, se trouvent dans « de vastes grottes souterraines[138] », avant de rentrer dans le monde des vivants, dans lequel

[136] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 147.

[137] Notre traduction.

[138] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015, (« Espace Nord »), p. 39.

pourtant il ne leur reste plus de place. Leur dialogue dans les grottes renvoie au mythe d'Orphée et Eurydice, en révélant le désir qui est derrière le geste de retournement :

PALOMIDES. – Alladine !

ALLADINE. – Palomides !

PALOMIDES. – Alladine, Alladine !

ALLADINE. – Je suis heureuse !... J'ai attendu longtemps !...

PALOMIDES. – J'avais peur de venir…

ALLADINE. – Je suis heureuse... et je voudrais te voir…

PALOMIDES. – Ils ont assujetti le bandeau comme un casque… – Ne te retourne pas ; j'ai trouvé les fils d'or…

ALLADINE. – Si, si, je me retourne…

(*Elle se retourne pour l'embrasser encore.*)[139]

Le geste précipité du retournement d'Alladine, qui commence dans la parole et continue dans le corps, devient le geste d'Orphée et présage ainsi la mort des deux amants. Selon la lecture des *Trois petits drames pour marionnettes* par Fabrice Van de Kerckhove[140], à part le mythe d'Orphée, les retours de ce geste dans le théâtre de Maeterlinck se réfèrent également au mythe de Loth et ses filles. Cette observation souligne à un autre niveau le motif du caractère inconscient de la jouissance, dans le cas de Loth doublement barrée par l'état enivré qui barre le tabou de l'inceste.

Une phrase d'Alladine dans la suite de la même scène décèle le désir d'Orphée amoureux : « Tu ne sais pas que l'on voudrait mourir…[141] », prononce-t-elle, sa parole illustrant parfaitement le caractère inconcevable de la pulsion par le sujet. Le désir de Palomides surgit dans le *ne explétif* dans une des répliques de cette scène : « Ne te retourne pas… J'ai peur que tu ne fuies et j'ai peur de rêver…[142] », qui révoque le motif du meurtre du mythe d'Orphée, ou, comme le dit Lacan dans le *Discours aux catholiques*, « "Je crains qu'il ne vienne" veut dire que je crains qu'il vienne, mais aussi bien implique jusqu'à quel point je le désire[143] ».

L'appel par les personnages de leurs noms propres au début du fragment cité, signe du fait de se retrouver, devient un geste meurtrier dans l'acte suivant, ce qui est confirmé par les répliques des sœurs et de la fiancée de Palomides :

LA VOIX D'ALLADINE (*très faiblement, dans la chambre*). – Palomides !...

UNE DES SŒURS. – Elle l'appelle !...

---

[139] *Ibid.*, p. 41.

[140] *Ibid*., p. 172.

[141] *Ibid.*, p. 41.

[142] *Ibid.*, p. 42. *Nous soulignons.*

[143] Jacques Lacan, *Le Triomphe de la religion* précédé de *Discours aux catholiques*, *op. cit.*, p. 42.

ASTOLAINE. – Prenons garde !... Allez, allez devant la porte, afin que Palomides ne puisse pas entendre…

LA VOIX D'ALLADINE. – Palomides !

ASTOLAINE. – Mon Dieu ! Mon Dieu ! Arrêtez cette voix !... Palomides en mourra s'il l'entend !...[144]

La fusion d'Eros et de Thanatos se joue dans ce dialogue, quand la princesse Astolaine annonce ouvertement que son fiancé Palomides mourra d'amour pour Alladine. La scène de la mort des amants qui suit fait de nouveau attention au geste de se retourner, même si les personnages se trouvent dans les chambres différentes et ne se voient pas :

LA VOIX DE PALOMIDES. – Vers où te tournes-tu ? Je te comprends à peine…

LA VOIX D'ALLADINE. – On dirait que nous sommes à cent lieues l'un de l'autre…[145]

Dans le traitement du matériel du mythe d'Orphée, le dialogue des personnages Alladine et Palomides de Maeterlinck se rapproche à celui du couple Irina et Touzenbach de Tchekhov. La scène de leurs adieux avant le duel de Touzenbach et de Soliony, reproduit le même geste de retournement :

Т у з е н б а х . […] Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая... *(Целует руки.)* Твои бумаги, что ты мне дала, лежат у меня на столе, под календарем.

И р и н а . И я с тобой пойду.

Т у з е н б а х *(тревожно)*. Нет, нет! *(Быстро идет, на аллее останавливается.)* Ирина!

И р и н а . Что?

Т у з е н б а х *(не зная, что сказать)*. Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили... *(Быстро уходит.)*

Ирина стоит задумавшись, потом уходит в глубину сцены и садится на качели.[146]

TOUZENBACH. – Il faut y aller, il est déjà temps… Voici un arbre sec, mais il se balance au vent avec les autres. Ainsi, me paraît-il, même si je meurs, je participerai tout de même à la vie, d'une façon ou d'une autre. Adieu, ma chérie… (*Il lui baise les mains*.) Tes papiers que tu m'as donnés, sont sur mon bureau, sous le calendrier.

IRINA. – Et moi, je t'accompagne.

TOUZENBACH (*avec inquiétude*) – Non, non ! (*Il marche rapidement, s'arrête dans l'allée*). Irina !

IRINA. – Quoi ?

TOUZENBACH (*sans savoir que dire*). – Je n'ai pas bu de café aujourd'hui. Dis qu'on m'en fasse. (*Il part rapidement*.)

Irina reste debout, pensive, puis se retire vers le fond de la scène et s'assied sur une balançoire.[147]

[144] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, *op. cit*., p. 50 – 51.

[145] *Ibid.*, p. 52.

[146] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 181.

[147] Notre traduction.

Ce dialogue poignant de la dernière rencontre des fiancés évoque également le mythe d'Orphée et Eurydice, car c'est dans le geste de Touzenbach que se manifeste l'issue tragique de ce personnage. Après avoir fait quelques pas, Touzenbach s'arrête et se retourne, afin de regarder Irina pour la dernière fois. Même si la didascalie ne mentionne pas le geste de tourner la tête, il est présumé par l'organisation scénique, ce qui le rend présent dans la plupart des mises en scène. Ce geste d'Orphée devient une culmination silencieuse de l'expression de la mort, qui est déjà présente dans le dialogue, comme une possibilité réelle pour le baron qui se rend au duel, et comme un pressentiment d'Irina, qui veut l'accompagner, mais, comme Eurydice, doit se retirer. Dans la scène finale de la pièce, son pressentiment se confirme dans la répétition de la phrase « Я знала, я знала » (« *Je savais, je savais* »), qui fait écho à la scène des adieux :

Ч е б у т ы к и н . Ольга Сергеевна!	TCHÉBOUTYKINE. – Olga Serguéevna !
О л ь г а . Что?	OLGA. – Quoi ?
Пауза.	*Silence.*
Что?	Quoi ?
Ч е б у т ы к и н . Ничего... Не знаю, как сказать вам... *(Шепчет ей на ухо.)*	TCHÉBOUTYKINE. – Rien… Je ne sais pas comment vous le dire… (*Il lui chuchote à l'oreille.*)
О л ь г а *(в испуге)*. Не может быть!	OLGA (*effrayée*). – Impossible !
Ч е б у т ы к и н . Да... такая история... Утомился я, замучился, больше не хочу говорить... *(С досадой.)* Впрочем, все равно!	TCHÉBOUTYKINE. – Oui… une telle histoire… Je suis fatigué, torturé, je ne veux plus parler… (*Avec aigreur*.) Pourtant, ça ne change rien !
М а ш а . Что случилось?	MACHA. – Qu'est-ce qui s'est passé ?
О л ь г а *(обнимает Ирину)*. Ужасный сегодня день... Я не знаю, как тебе сказать, моя дорогая...	OLGA (*embrasse Irina*). – Horrible journée aujourd'hui… Je ne sais pas, comment te le dire, ma chérie…
И р и н а . Что? Говорите скорей: что? Бога ради! *(Плачет.)*	IRINA. – Quoi ? Dites-le vite : quoi ? Pour [l'amour de] Dieu ! (*Elle pleure*.)
Ч е б у т ы к и н . Сейчас на дуэли убит барон.	TCHÉBOUTYKINE. – Le baron vient d'être tué au duel.
И р и н а . Я знала, я знала...[148]	IRINA. – Je [le] savais, je [le] savais ![149]

Cette scène révèle une référence tchékhovienne à la pièce *Intérieur* de Maeterlinck, notamment dans la façon d'exprimer l'hésitation de Tchéboutykine et d'Olga devant le devoir d'annoncer la mort de Touzenbach à Irina. « Il est bon que la première vague se brise sur quelques paroles inutiles…[150] », dit le Vieillard de Maeterlinck, faisant face à la

[148] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 187.

[149] Notre traduction.

[150] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, *op. cit.*, p. 59.

même tâche lourde, et pareillement, les personnages de Tchekhov retardent la mauvaise nouvelle par quelques paroles portant sur le parler même : « Je ne sais pas comment [vous / te] le dire », « je ne veux plus parler », « dites-le vite ». L'angoisse de l'avènement du malheur se révèle entre les lignes, dans le silence marqué séparément dans la didascalie, entre les répétitions typiquement maeterlinckiennes.

Dans ce dialogue, on peut observer le vecteur de la parole du personnage, dont les questions répétées « что ? что ? » (« *quoi ? quoi ?* ») s'adressent plus au silence de l'autre, qu'à sa parole. Le troisième personnage maeterlinckien s'y entend alors comme la parole de l'Autre, le destinataire de tout message, qui est toujours présent mais qui ne s'émerge en tant qu'interlocuteur manifeste que dans les situations liminaires.

Le geste d'Orphée est également présent dans *Intérieur* de Maeterlinck dans la didascalie qui s'inscrit dans la description de la découverte de la noyée par l'Étranger :

> LE VIEILLARD. – Y avait-il longtemps que vous l'aviez trouvée lorsque je suis venu ?
>
> L'ÉTRANGER. – Quelques instants à peine. J'allais vers le village ; il était déjà tard et la berge devenait obscure. Je marchais, les yeux fixés sur le fleuve parce qu'il était plus clair que la route, lorsque je vois une chose étrange à deux pas d'une touffe de roseaux… Je m'approche et j'aperçois sa chevelure qui s'était élevée presque en cercle, au dessus de sa tête, et qui tournoyait ainsi, selon le courant…
>
> (*Dans la chambre, les deux jeunes filles tournent la tête vers la fenêtre*)[151]



Illustration : Jean Delville, *Orphée mort*, 1893.
Source électronique : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
photo : J. Geleyns - Art Photography

Le récit de l'Étranger rétrécit la perspective de la route vers le village, ensuite à la berge et au fleuve, pour se fixer sur la chevelure de la noyée, dont la description renvoie à la fois à Ophélie, grâce à la mention des roseaux, et à Orphée mort, car la première image n'évoque que la tête de la jeune fille. Tel est l'Orphée des symbolistes de l'arrière-texte visuel de Maeterlinck, comme le tableau *Orphée Mort* de Jean Delville (1893), qui joue sur la perspective rétrécie et représente la tête d'Orphée, dont la chevelure constitue l'unité avec sa lyre et le fleuve.

[151] *Ibid.,* p. 60.

La didascalie, qui s'introduit après cette description, dépeint le geste d'Orphée, au moment où les deux sœurs de la noyée tournent la tête. Cette remarque inscrit la pantomime dans le texte de la pièce, car les deux jeunes filles tournent la tête au moment où le récit de l'Étranger arrive au point de devoir à décrire le corps de la troisième sœur, ainsi qu'à la nommer morte. Ce geste, indiquant la mort, libère la parole de l'Étranger de ce poids. Avant ce geste, c'est la chevelure de la noyée qui *tournoyait* dans l'eau fait déjà parler la mort et évoque le voyage d'Orphée.

Le mouvement synchronisé des sœurs est renforcé par la question suivante du Vieillard, qui met un lien entre les trois jeunes filles et fait voir les trois sœurs de Maeterlinck comme un seul personnage :

> LE VIEILLARD. – Avez-vous vu trembler sur leurs épaules la chevelure de ses deux sœurs ?
>
> L'ÉTRANGER. – Elles ont tourné la tête de notre côté… Elles ont simplement tourné la tête. J'ai peut-être parlé trop haut. (*Les deux jeunes filles reprennent leur première position*.)[152]

Un autre mouvement synchronisé laisse voir leur unité, lorsque les deux sœurs se lèvent et s'approchent des fenêtres, tout en laissant une place pour la troisième :

> LE VIEILLARD. – Elles se lèvent…
>
> L'ÉTRANGER. – Je crois qu'elles viennent vers les fenêtres…
>
> *(L'une des deux sœurs dont ils parlent s'approche en ce moment de la première fenêtre, l'autre, de la troisième ; et, appuyant en même temps les mains sur les vitres, regardent longuement dans l'obscurité.)*
>
> LE VIEILLARD. – Personne ne vient à la fenêtre du milieu…[153]

Avec cette didascalie, Maeterlinck crée visuellement le signe de l'absence du signifiant. La fenêtre vide, présumant le regard de la troisième sœur vers le spectateur, permet ainsi de nommer la noyée, ce que fait le Vieillard, en l'appelant « personne ». C'est alors le signifiant *sœur,* qui la représente pour les autres sœurs, qui constitue la subjectité de l'absente dans ce fragment du dialogue, et dont l'absence met en question le sujet même.

Les prénoms des deux autres personnages de la pièce, les petites-filles du Vieillard, Marthe et Marie, évoquent l'histoire biblique de la résurrection de Lazare (Jn 11 : 1 – 44) et le motif du statut double du défunt. La noyée d'*Intérieur* est à la fois morte en tant que corps d'une jeune fille apporté par les paysans du village, et vivante en tant que sœur et fille, sujet d'un discours familial pour ceux qui n'ont pas encore appris la nouvelle. La réplique de Marie – « Grand-père, ne le dites pas ce soir !...[154] » – révèle soudain l'espoir chrétien de la venue de Jésus, comparable à la descente d'Orphée, assurant que même la mort n'est pas définitive, ce qui forme un autre niveau de l'angoisse.

---

[152] *Ibid*., p. 60.

[153] *Ibid*., p. 64 – 65.

[154] *Ibid*., p. 67.

Dans l'atmosphère des attentes controversées, le Vieillard occupe une place neutre, en protégeant les morts comme les vivants. Ainsi, il ne laisse pas sa petite fille Marthe annoncer la nouvelle à la famille, en la protégeant du geste d'Orphée :

> Non, Marthe, reste ici… Assieds-toi à côté de ta sœur, sur ce vieux banc de pierre, contre le mur de la maison, et ne regarde pas… Tu es trop jeune, tu ne pourras plus oublier… Tu ne peux pas savoir ce que c'est qu'un visage au moment où la mort va passer dans ses yeux… Il y aura peut-être des cris… Ne te retourne pas… Il n'y aura peut-être rien… Surtout, ne te retourne pas si tu n'entendais rien… On ne sait pas d'avance la marche de la douleur… Quelques petits sanglots aux racines profondes, et c'est tout, d'ordinaire… Je ne sais pas moi-même ce que je pourrai faire quand je les entendrai… Cela n'appartient plus à cette vie… embrasse-moi, mon enfant, avant que je m'en aille… [155]

L'instruction de ne pas se retourner pour diviser les morts et les vivants, donnée par le Vieillard, place ce personnage dans une position liminale dans le discours, et c'est lui-même qui ira au-delà de la frontière qu'il garde. C'est donc le Vieillard qui annoncera la mort à la famille, et dans la perspective de la réalisation du désir d'Orphée, on peut supposer que la pièce *Intérieur* est structurée autour de la jouissance du Vieillard du fait de *dire* la mort.

L'effort de la parole de tous les personnages de la pièce *Intérieur* de prolonger l'état liminal par excellence – celui entre la vie et la mort – fait surgir le manque au niveau du signifiant paternel dans le discours. Cette dimension de la perte dans la parole, propre aux dialogues de Maeterlinck comme de Tchekhov, illustre ce que Jacques Lacan appelle « le rapport de l'Orphée analyste dans l'inconscient[156] » dans le séminaire XI. La béance infiniment renouvelable, que le psychanalyste français décrit avec une formule métaphorique « Eurydice deux fois perdue[157] », assure le caractère errant de la métaphore paternelle dans les textes dramatiques de nos auteurs.

Dans la prochaine sous-partie, nous procéderons à l'analyse du glissement du signifiant paternel en tant que métaphore, en commençant par la pièce *Les Trois Sœurs* de Tchekhov.

5.6.2. Les noms du père : la neige, Moscou, le temps

Le père, à titre de personnage des *Trois Sœurs*, est mentionné quelques fois en tant que mort, dans les phrases comme « Votre défunt père[158] » ou « Après la mort du père[159] », et fait sa première apparition dans la première réplique d'Olga :

Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел	Père est mort il y a exactement un an, le cinq mai, le jour de ta fête, Irina. Il faisait très froid, il neigeait. J'avais l'impression de ne pas pouvoir

[155] *Ibid.*, p. 69 – 70. *Nous soulignons*.

[156] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 34.

[157] *Ibid.*, p. 33.

[158] « Ваш покойный отец », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 126. *Notre traduction.*

[159] « После смерти отца », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 142. *Notre traduction.*

снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет. *(Часы бьют двенадцать.)* И тогда также били часы.

Пауза.

Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли. Он был генерал, командовал бригадой, между тем народу шло мало. Впрочем, был дождь тогда. Сильный дождь и снег.[160]

l'endurer, toi, tu étais allongée, évanouie, comme une morte. Mais voici un an qui passe, et nous nous en souvenons avec légèreté, tu es déjà en robe blanche, ton visage rayonne. (*La pendule bat douze coups*). Et ce jour-là, la pendule battait aussi.

Pause.

Je me rappelle, quand on portait le père, la musique jouait, on tirait des salves au cimetière. Il était général, commandait une brigade, pourtant peu de monde marchait [dans la procession]. En tout cas, il pleuvait ce jour-là. Une pluie forte avec de la neige.[161]

Avec cette description, le général Sergueï Prozorov s'introduit dans le texte avec une image de cadavre porté au cimetière. L'effet saisissant de cette image, voire une certaine cruauté, sont atténués par les traducteurs français (Elsa Triolet, Genia Cannac & Georges Perros[162]), qui mentionnent « le cercueil » au lieu du « père » qui est porté. Bien qu'il s'agisse sans doute d'un cercueil si l'on imagine la scène de loin, cette subtile différence change pourtant de plan, voire de registre : au lieu d'effet du gros plan du souvenir d'Olga, qui pense bien au père, les textes mentionnant le cercueil créent un effet de plan moyen théâtral. Dans l'arrière-texte russe, c'est d'ailleurs l'image du corps qui domine l'énoncé, et qui rend secondaires les sons de la musique et des tirs. Malgré le caractère éphémère, imaginaire de cette réplique d'Olga, cet énoncé illustre la thèse du psychanalyste André Green, qui affirme que « de tous les genres littéraires le théâtre est le plus charnel[163] ». L'écriture théâtrale de Tchekhov fait le corps parler du corps, et c'est ainsi que la dimension du désir prend sa place sur la scène dramatique.

La phrase sur le statut de général du père Prozorov introduit le conflit entre le pouvoir paternel et son affaiblissement, en raison du contraste entre le nombre de gens soumis à son commandement, qui aurait pu atteindre jusqu'à quatre mille personnes, et le nombre de ceux qui lui rendent hommage à son dernier chemin. L'explication de ce fait dans la réflexion d'Olga introduit la première métaphore paternelle, qui est la pluie devenant la neige, puisque c'est avec l'image de la neige mouillée qu'Olga réintroduit l'ordre paternel des choses, comme si c'était la neige qui ordonna aux militaires de ne pas venir au cimetière.

Dans l'acte II, le père apparaît comme le troisième personnage du dialogue entre Macha et Verchinine dans la pause qui suit la question sur la raison d'être, et qui commence par l'évocation de la neige :

---

[160] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 119.

[161] Notre traduction.

[162] Anton Tchekhov, *Théâtre complet, II : op. cit.,* p. 129. Traduction de Genia Cannac et Georges Perros.

[163] André Green, *Hamlet et* Hamlet *: Une interprétation psychanalytique de la représentation*, Paris, Bayard, 2003, p. 93.

Т у з е н б а х . Перелетные птицы, журавли, например, летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...

М а ш а . Все-таки смысл?

Т у з е н б а х . Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?

Пауза.

М а ш а . Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава.[164]

TOUZENBACH. – Les oiseaux migratoires, les grues, par exemple, volent et voleront, quels que soient les philosophes qui n'éclosent parmi eux ; et qu'ils philosophent comme ils veulent, pourvu qu'ils volent…

MACHA. – Et alors, le sens ?

TOUZENBACH. – Le sens… Voilà, il neige. Quel en est le sens ?

Pause.

MACHA. – Il me semble que l'homme doit être un croyant ou qu'il doit chercher une foi, sinon sa vie est vide, vide… Vivre et ne pas savoir pourquoi les grues volent, pourquoi les enfants naissent, pourquoi y a-t-il les étoiles au ciel… Soit tu sais pourquoi tu vis, soit tout n'est que bagatelles et bavardage.[165]

La neige en tant que signifiant paternel ouvre ici la béance du vide du sujet, ou ce que Lacan appelle « le signe de rien[166] » dans le séminaire IX, quand il parle de *l'impuissance de l'Autre,* qui surgit dans l'impossible et fait manifester l'interdiction originelle. La répétition de l'adjectif *vide* dans un contexte religieux évoque le signifiant *Dieu*, qui prend la place de l'objet de l'objet du désir.

La dernière réplique d'Irina de la pièce fait écho au motif de la recherche du sens (à la fois *signification, sentiment* et *direction*) du désir :

Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать…[167]

Demain, je partirai seule, j'enseignerai à l'école, je donnerai ma vie à ceux qui en ont peut-être besoin. C'est l'automne, bientôt l'hiver, la neige va tout ensevelir, mais moi, je travaillerai, travaillerai…[168]

L'image de la neige couvrante, créée par le verbe « засыплет » (*remblayera*), parfaitement traduit par Cannac et Perros avec le verbe *ensevelir*, se réfère à l'enterrement dans un double sens : les funérailles du baron Touzenbach, dont la mort vient d'être annoncée, et la réconciliation d'Irina avec le tragique quotidien, qui la fait accepter sa propre mortalité en tant que retour au père mort. En prenant en considération la didascalie de la première rédaction du texte de la pièce, mentionnant le corps de Touzenbach porté au fond de la scène, qui fait écho à l'image du corps du général Prozorov

[164] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 147.

[165] Notre traduction.

[166] Jacques Lacan, *L'Identification,* séminaire IX, inédit. Séance du 21 mars 1962.

[167] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 187.

[168] Anton Tchekhov, *Théâtre complet, II, op. cit.*, p. 196. Traduction de Genia Cannac et Georges Perros.

au début de la pièce, on voit dans l'arrière-texte l'image de la sainte Irène, fiancée à Christ, renforcée par la première image d'Irina tchekhovienne rayonnante, en robe blanche. Le croisement de ces images peut être traité à l'aide de l'idée de Lacan qu'il expose dans une des conférences du « Discours aux catholiques », quand il parle de la notion freudienne de la culpabilité inconsciente, « articulée sur un crime fondamental dont nul individuellement ne peut répondre, ni n'a à le faire[169] ». Ainsi, dans la chasteté du personnage d'Irina on voit s'émerger la culpabilité du meurtre du père primordial, qui impose la loi de l'abstinence.

5.6.3. Moscou, le royaume céleste

Encore une expression liée au père mort dans le texte de la pièce *Les Trois Sœurs* est « Царство [ему] небесное » (« *Royaume des cieux* » ou « *Royaume céleste* »), qui s'emploie dans le langage courant russe lorsque on mentionne les défunts pour leur souhaiter une vie céleste, ce qui correspond à l'expression française « que Dieu ait son âme[170] », employée par Triolet dans sa traduction. Pourtant, le signifiant *tsarstvo (royaume)* évoque le signifiant *tsar* et met l'accent sur l'aspect régnant de Dieu.

Dans la topologie de la pièce, le signifiant du père mort place le royaume céleste dans un lieu réel. Une des premières mentions du général Prozorov est liée à Moscou, sa ville et celle de ses enfants, qu'ils ont quittée onze ans avant les événements de la pièce, comme le dit Olga au début de l'acte I :

Сегодня тепло, можно окна держать настежь, а березы еще не распускались. Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад, и, я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже все в цвету, тепло, все залито солнцем. Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера. Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно.[171]	Il fait bon aujourd'hui, on peut laisser les fenêtres ouvertes, mais les bouleaux n'ont pas encore de feuilles. Père avait reçu le commandement de la brigade ici, et avait quitté Moscou avec nous, il y a onze ans, et je me rappelle très bien qu'au début de mai, à cette époque, Moscou était déjà tout en fleurs, il y faisait bon ! Il y avait du soleil. Onze ans se sont passés, et je me souviens de tout, comme si nous en étions partis hier. Mon Dieu ! Ce matin je me suis réveillée, j'ai vu toute cette lumière, j'ai vu le printemps, et la joie a éclaté dans mon cœur, et j'ai eu passionnément envie de rentrer chez nous, dans notre pays natal.[172]

L'image édénique de Moscou toute en fleurs et ensoleillée, opposée à la ville insipide où habitent les Prozorov, crée l'image du royaume céleste, dans lequel règne le père. Dans la traduction de Triolet, la joie a éclaté dans le cœur d'une des sœurs, mais dans le texte

[169] Jacques Lacan, *Le triomphe de la religion*, *op. cit.,* p. 41-42.

[170] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 433.

[171] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 119-120.

[172] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 421-422. *Traduction d'Elsa Triolet.*

original le terme employé est chrétien : « la joie s'est agitée dans mon âme », pour traduire littéralement.

Quand André Prozorov mentionne « le royaume céleste » comme un épithète du père, il parle du pouvoir paternel, incarné dans et par la culture :

Вершинин. А вы читаете по-английски?	VERCHININE. – Vous lisez donc l'anglais ?
Андрей. Да. Отец, царство ему небесное, угнетал нас воспитанием. Это смешно и глупо, но в этом все-таки надо сознаться, после его смерти я стал полнеть и вот располнел в один год, точно мое тело освободилось от гнета. Благодаря отцу я и сестры знаем французский, немецкий и английский языки, а Ирина знает еще по-итальянски. Но чего это стоило!	ANDRÉ. – Oui. Père, qu'il soit au royaume céleste, nous opprimait d'éducation. C'est drôle et stupide, mais il faut l'avouer quand même, après sa mort je me suis mis à grossir et me voilà grossi en un an, comme si mon corps s'était libéré d'un joug. Grâce au père, moi et mes sœurs connaissons le français, l'allemand et l'anglais, et Irina sait encore l'italien. Mais à quel prix !
Маша. В этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца. Мы знаем много лишнего.[173]	MACHA. – Dans cette ville savoir trois langues est du luxe inutile. Pas même du luxe, mais une sorte d'appendice inutile, comme un sixième doigt. Nous connaissons beaucoup de choses superfétatoires.[174]

Le signifiant paternel effectue dans ce dialogue un lien entre le royaume céleste et les langues, qui sont une manifestation ultime de la loi du père, étant à l'origine de la symbolisation même. La mention des langues comme quelque chose d'inutile révèle le conflit du personnage avec l'ordre symbolique, qui n'atteint pas le niveau d'une révolte contre le langage, comme dans le cas de Voïnitski dans *Oncle Vania*, mais se soulève contre le désir du père.

Le statut de la langue française dans la pièce *Les Trois Sœurs* est symptomatique quant aux changements dans la société. En comparaison avec les écrivains russes du XIXe siècle, en particulier avec Léon Tolstoï, Tchekhov n'emploie presque plus le français, sauf dans un contexte humoristique, car ceux qui le parlent dans ses pièces ne sont plus les aristocrates occupant la place paternelle dans la hiérarchie sociale, mais ceux qui les imitent d'un autre registre. Dans *Les Trois Sœurs*, c'est Natacha qui s'efforce de parler français, mais le fait avec plein d'erreurs, en produisant les phrases comme « Il parait, que mon Бобик déjà ne dort pas[175] » ou « Il ne faut pas faire du bruit, la Sophie est dormée déjà. Vous êtes un ours[176] ». Paradoxalement, même si le français de Natacha fait le baron cacher son rire, c'est elle qui est la nouvelle maîtresse de la maison Prozorov, et c'est donc son français imparfait qui indique sa place dans le nouveau discours.

[173] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 131.

[174] Notre traduction.

[175] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 150. *En français dans le texte*.

[176] *Ibid*., p. 182. *En français dans le texte*.

5.6.4. André Prozorov : la révolte du fils contre le désir du père mort

Le désir du père mort est ce qui détermine le personnage André Prozorov dès le début de la pièce, avant même sa première apparition sur scène. Dans l'acte I, c'est d'abord le son du violon qui introduit André, puis les sœurs, qui placent leur frère dans le cadre du désir de leur père :

За сценой игра на скрипке.	*Derrière la scène, le jeu du violon.*
М а ш а . Это Андрей играет, наш брат.	MACHA. – C'est André qui joue, notre frère.
И р и н а . Он у нас ученый. Должно быть, будет профессором. Папа был военным, а его сын избрал себе ученую карьеру.	IRINA. – C'est notre savant. Probablement, il sera professeur à l'université. Papa était militaire, mais son fils a préféré une carrière universitaire.
М а ш а . По желанию папы.[177]	MACHA. – Selon le désir de papa.[178]

Le sabotage d'André de son propre futur brillant devient ainsi sa victoire contre le père, dont le signe majeur est la déception des sœurs, qui pourtant leur ouvrira une voie de consolation avec le tragique quotidien. André, l'incarnation même des ambitions des Prozorov, passe son temps à boycotter le fardeau de l'imaginaire familial, et au lieu de se consacrer au grand désir du père symbolique, il cède aux petits désirs du père qu'il devient lui-même par son mariage, par son travail et par ses faiblesses, notamment sa passion pour les jeux de hasard. C'est en tant que père qu'André devient l'objet de la colère de Macha dans l'acte IV, où l'image du frère avec son bébé provoque une tirade qui révèle la déception du frère :

М а ш а . […] *(Глядя на брата Андрея, который провозит колясочку.)* Вот Андрей наш, братец… Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей…[179]	MACHA. – […] (*Regardant son frère André, qui pousse la voiture*.) Voilà notre André, notre frère… Toutes les espérances évanouies. Des milliers d'hommes hissaient une cloche, cela avait coûté beaucoup d'efforts et d'argent, et brusquement, elle est tombée, en miettes. Comme ça, sans aucune raison. André de même…[180]

L'arrière-texte de cette réplique contient le signifiant *tsar*, car il s'agit de la légende du *tsar-kolokol* (« царь-колокол »), un des symboles de la Russie – la cloche gigantesque moulée au XVIIIe siècle. La création des *tsar-kolokols* est une vieille tradition de la monarchie russe, suivant laquelle chaque nouveau tsar faisait mouler la plus grande

[177] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 129.

[178] Notre traduction.

[179] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 177.

[180] Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 186. *Traduction de Genia Cannac et Georges Perros*.

cloche du monde, dépassant la précédente. La dernière des plus grandes cloches commémore l'impératrice Anna Ivanovna (1730 – 1740). Cette cloche a été faite à partir des fragments de la précédente, par le constructeur Ivan Motorine, décédé avant la fin des travaux. Son fils Mikhaïl continua avec succès la direction des travaux des deux cents personnes. L'histoire de la cloche, introduite dans le texte de la pièce de Tchekhov, contient alors plusieurs lignées : celles des souverains russes, celle des maîtres-créateurs, et celles des objets même, qui deviennent les supports temporaires du signifiant : à chaque fois que l'ancien *tsar-kolokol* se fait détruire dans une catastrophe, il est remplacé par le nouveau *tsar-kolokol*. En tant que symbole historique, le *tsar-kolokol* évoque une double chute : avant de tomber et de se casser, la plus grande cloche de l'histoire de l'église orthodoxe s'est avérée trop grande pour sonner.

Dans le contexte de la réplique de Macha, Tchekhov utilise cet exemple comme une illustration saisissante du caractère insupportable du désir paternel, contre lequel se révolte André, au prix de sa propre vie ratée. Comme il le dit au moment de désespoir à son domestique Féraponte,

Милый дед, как странно меняется, как обманывает жизнь! Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу — старые университетские лекции, и мне стало смешно... Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это — быть членом земской управы! Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля![181]	Cher grand-père, comme la vie change étrangement, comme elle nous trompe ! Aujourd'hui, par ennui, n'ayant rien à faire, j'ai pris ce livre dans mes mains, et ça m'a fait rire… Mon Dieu, je suis secrétaire du conseil du zemstvo, du conseil où préside Protopopov, je suis secrétaire, et le sommet de mes espérances serait d'être membre du conseil du zemstvo ! Moi, membre du conseil local du zemstvo, moi, qui rêve chaque nuit que je suis professeur de l'université de Moscou, un savant célèbre, la fierté de la terre russe ![182]

Dans ce monologue, André s'adresse à Féraponte qui ne l'entend pas, ce qui révèle le caractère imaginaire de son interlocuteur réel. Si André continue à parler, c'est qu'il s'adresse au père mort, ce qu'indiquent les phrases « cher grand-père » et « Mon Dieu ». Le changement du signifiant paternel indique également le glissement de l'instance parlante. Après la phrase « Mon Dieu », la parole d'André ne décrit plus un souvenir, mais acquiert une autre perspective, en rendant tangible le conflit entre André-fils, le grand savant, et André-père, qui n'est qu'un secrétaire du conseil rural en province. Dans le deuxième cas, André est une parfaite incarnation d'un père humilié, et le fait qu'il mentionne son rival Protopopov indiquerait dans ce contexte qu'il ne sait même pas s'il est vraiment le père de ses enfants. Le nom de famille *Protopopov* veut dire *fils-de-l'archiprêtre*, ce qui dans l'univers de la dramaturgie tchekhovienne signifie un parvenu, comme le « fils du sacristain », professeur Sérébriakov dans *Oncle Vania*, donc celui qui

[181] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 141. *Nous soulignons*.

[182] Notre traduction.

occupe le lieu de l'autre. La révolte d'oncle Vania fait ainsi écho à celle d'André, car Ivan Voïnitski, qui pourrait devenir « un Schopenhauer, un Dostoïevski », finit par rester un petit administrateur du domaine. La révolte contre le père interdisant la jouissance consiste alors à se permettre une jouissance de la chute.

En tant que fils, André effectue également une révolte contre le signifiant *père*, d'abord parce que le personnage de Mikhaïl Protopopov apparaît souvent hors-scène en tant que possible père de la fille cadette ou même des deux enfants d'André Prozorov ; ensuite, par le rôle croissant de la femme d'André, Natacha, qui est la seule à être sûre d'être la génitrice de ses enfants, et qui s'inscrit dans le fantasme d'une parfaite maman de l'époque moderne. La seule femme de la maison Prozorov qui se permet d'avoir des enfants, elle distribue, dans une des scènes de l'acte IV, la garde de ses enfants à leurs pères respectifs possibles : « Sophotchka sera gardée par Protopopov, Mikhaïl Ivanytch, et que Bobik soit poussé par André Serguéitch. Tant de soucis avec les enfants…[183] ». À travers l'obéissance d'André surgit une impossibilité du personnage d'assimiler le signifiant *être père*, ce qui laisse les enfants appartenir à la mère. Le théâtre tchekhovien démontre ainsi le changement de paradigme de la question de l'hérédité et effectue un passage au XXe siècle, où le statut de l'enfant n'est plus le sujet – héritier du père, mais devient l'objet du désir de la mère.

5.6.5. Verchinine et Koulyguine, les pères de Macha

Moscou, comme nous le montrons dans les sous-parties précédentes, est à la fois la métaphore et la métonymie du père mort dans la pièce *Les Trois Sœurs*. Dans l'acte I, le colonel Verchinine vient de Moscou, et par ce fait même provoque une sympathie profonde chez les sœurs :

Т у з е н б а х . Александр Игнатьевич из Москвы.	TOUZENBACH. – Alexandre Ignatiévitch [vient] de Moscou.
И р и н а . Из Москвы? Вы из Москвы?	IRINA. – De Moscou ? Vous êtes de Moscou ?
В е р ш и н и н . Да, оттуда. Ваш покойный отец был там батарейным командиром, а я в той же бригаде офицером.[184]	VERCHININE. – Oui, de là-bas. Votre défunt père y était commandant de la batterie, et moi j'étais officier dans la même brigade.[185]

Moscovite, Verchinine se présente aux sœurs par un lien métonymique avec le père, mais quand Macha tombe amoureuse du lieutenant-colonel, sa figure et Moscou deviennent les métaphores du père. Quand elle confesse aux sœurs de son amour pour Verchinine, elle le présente comme le résultat d'une séquence des événements :

[183] « С Софочкой посидит Протопопов, Михаил Иваныч, а Бобика пусть покатает Андрей Сергеич. Столько хлопот с детьми... », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 186. *Notre traduction*.

[184] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 126.

[185] Notre traduction.

М а ш а . Что же делать! *(Берется за голову.)* Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его голосом, его словами, несчастьями, двумя девочками…[186]	MACHA. – Que faire donc ! (*Se prend la tête dans les mains*.) Il me semblait d'abord étrange, puis je le plaignais… puis je l'ai aimé, aimé avec sa voix, ses paroles, ses malheurs, ses deux filles…[187]

La mention des deux filles de Verchinine crée aussi un lien métonymique avec le père. Ce détail change de perspective de l'amour de Macha et démontre qu'elle est tombée amoureuse de Verchinine en qualité de père, jusqu'à en faire entendre le support fondamental du langage *avec sa voix* et *ses paroles*. Dans cette qualité, son amant Verchinine rivalise avec son mari Koulyguine, car ce dernier, étant plus âgé et plus éduqué à l'époque du mariage, représente, lui aussi, une figure paternelle dans la description de Macha :

Меня выдали замуж, когда мне было восемнадцать лет, и я своего мужа боялась, потому что он был учителем, а я тогда едва кончила курс. Он казался мне тогда ужасно ученым, умным и важным. А теперь уж не то, к сожалению.[188]	On m'a mariée quand j'avais dix-huit ans, et je craignais mon mari parce qu'il était professeur, et que je venais de terminer mes études. Il me semblait alors terriblement savant, intelligent et important. Maintenant, ce n'est plus la même chose, malheureusement.[189]

La description de la crainte du mari « terriblement » savant crée un portrait paternel et paternalisant de Koulyguine. Quant à la parole de Koulyguine, les répliques de Macha accentuent son caractère aliéné, répétitif. Par exemple, quand Koulyguine, professeur de latin, parle d'amour, sa femme lui répond avec la conjugaison du verbe *amare* :

К у л ы г и н . Сейчас уйду... Жена моя хорошая, славная... Люблю тебя, мою единственную...	KOULYGUINE. – Je vais partir tout de suite… Ma chère bonne femme… Je t'aime, mon unique…
М а ш а *(сердито)*. Amo, amas, amat, amamus, amatis, amant.	MACHA (*en colère*). – *Amo, amas, amat, amamus, amatis, amant*.
К у л ы г и н *(смеется)*. Нет, право, она удивительная. Женат я на тебе семь лет, а кажется, венчались только вчера. Честное слово. Нет, право, ты удивительная женщина. Я доволен, я доволен, я доволен!	KOULYGUINE (*rit*). – Non, vraiment, elle est étonnante. Ça fait sept ans que je t'ai épousée, mais il me semble que nous ne nous sommes mariés qu'hier. Parole d'honneur. Non, vraiment, tu es une femme étonnante. Je suis content, je suis content, je suis content !
М а ш а . Надоело, надоело, надоело…[190]	

[186] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 169. Nous soulignons.

[187] Notre traduction.

[188] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 142.

[189] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 444-445. *Traduction d'Elsa Triolet*.

[190] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 165. *Nous soulignons.*

MACHA. – C'est embêtant, c'est embêtant, c'est embêtant…[191]

Ce fragment de l'acte III est démonstratif quant aux dialogues entre Macha et son mari de toute la pièce. Macha ne fait que refléter, répéter les répliques de Koulyguine, ce qui produit un effet de lallation dans son aspect infantile. Par exemple, au refrain de Koulyguine « я доволен » [*ïa dovolenne*] (*je suis content*) elle répond « надоело » [*nadoïèlo*] (*j'en ai assez* ou *c'est embêtant*), ce qui en est presqu'une anagramme phonétique. Dans l'attitude de Macha envers son époux se joue ainsi l'arrière-événement de toute la pièce, c'est-à-dire *le désenchantement du père*, qui constitue le fondement du tragique quotidien. Cet état du sujet moderne est bien formulé par Lacan dans le *Discours aux catholiques* : « Dieu est mort, plus rien n'est permis. […] Le Père non-aimé devient l'identification que l'on accable de reproches en soi-même[192] ». L'écriture de Tchekhov ne fait que le confirmer : c'est en s'identifiant à un père désenchanté que le fils du général peut devenir un bureaucrate qu'il méprise lui-même.

Dans ce contexte, le rôle de Koulyguine est paradoxalement important et insignifiant en même temps. Souvent perçu comme le personnage du second rang, il prend tout de même la place du père de la pièce, car c'est Fiodor Ilytch Koulyguine qui veille sur l'ordre social et familial : il instruit les élèves, il respecte le directeur, il fait les choses comme il faut, et ne cesse de le rappeler aux autres. Sa parole abonde de citations des sages et de locutions latines. En préférant une langue morte, il parle, pour ainsi dire, la langue de bois. Sa première apparition sur scène, marquée dans la didascalie et suivie de son premier petit monologue, résument sa position paternelle :

Входит К у л ы г и н в форменном фраке.

К у л ы г и н *(подходит к Ирине)*. Дорогая сестра, позволь мне поздравить тебя с днем твоего ангела и пожелать искренно, от души, здоровья и всего того, что можно пожелать девушке твоих лет. И позволь поднести тебе в подарок вот эту книжку. *(Подает книжку.)* История нашей гимназии за пятьдесят лет, написанная мною. Пустяшная книжка, написана от нечего делать, но ты все-таки прочти. Здравствуйте, господа! *(Вершинину.)* Кулыгин, учитель здешней гимназии. Надворный советник. *(Ирине.)* В этой книжке ты найдешь список всех кончивших курс в нашей гимназии за эти пятьдесят

Entre Koulyguine en frac d'uniforme.

KOULYGUINE (*s'approche d'Irina*). – Chère sœur, permets-moi de te féliciter pour ton jour de l'ange et de te souhaiter sincèrement, du fond de l'âme, la santé et tout ce que l'on peut souhaiter à une jeune fille de ton âge. Et permets-moi de te présenter ce livre comme cadeau. (*Lui donne le livre*.) L'histoire de notre lycée depuis cinquante ans, rédigée par moi. Un bouquin futile, écrit pour rien de mieux à faire, mais lis-le tout de même. Bonjour, messieurs ! (*à Verchinine*.) Koulyguine, professeur du lycée local. Conseiller aulique. (*à Irina*.) Dans ce bouquin tu trouveras la liste de tous les gradués de notre lycée à la période de ces

[191] Notre traduction.

[192] Jacques Lacan, *Discours aux catholiques*, *op. cit.,* p. 36.

лет. Feci quod potui, faciant meliora potentes. *(Целует Машу.)*[193]	cinquante ans. *Feci quod potui, faciant meliora potentes. (Embrasse Macha.)*[194]

La didascalie décrivant l'apparition de Koulyguine contient une indication du costume du personnage, qui est l'uniforme d'un fonctionnaire de l'Empire russe. Ce détail fait une référence à la Table des rangs – document législatif de l'époque, contenant le classement hiérarchique des rangs sociaux. Sa place y est dans le septième rang, intitulé « conseiller aulique », comme il se présente à Verchinine. Avec ce détail descriptif, Tchekhov souligne leur rivalité, car le rang civil de conseiller aulique ou de conseiller de cour correspond au statut militaire de Verchinine – lieutenant-colonel.

Les vœux de Koulyguine à Irina obéissent d'un côté aux clichés langagiers, en évoquant « tout ce que l'on peut souhaiter à une jeune fille de ton âge », mais de l'autre ils placent la sexualité dans le non-dit, car il s'agit vraisemblablement du mariage d'Irina, le souhait le plus évident à l'époque de la création de la pièce pour une jeune fille célibataire de vingt ans. Cette phrase fait résonner la future tragédie d'Irina, en tant qu'incarnation d'Irène de Magédon. Ce vœu surgit ouvertement vers la fin du premier acte, parce qu'il n'est plus si déplacé en présence du personnage de Natacha :

К у л ы г и н . Желаю тебе, Ирина, жениха хорошего. Пора тебе уж выходить. Ч е б у т ы к и н . Наталья Ивановна, и вам женишка желаю. К у л ы г и н . У Натальи Ивановны уже есть женишок.[195]	KOULYGINE. – Je te souhaite, Irina, un bon fiancé. Il est temps de te marier. TCHÉBOUTYKINE. – Natalia Ivanovna, je vous souhaite également un petit fiancé. KOULYGINE. – Natalia Ivanovna a déjà un petit fiancé.[196]

Encore un déplacement se produit avec le signifiant *fiancé*, parce qu'au premier acte Natacha est pensée à se marier à Protopopov, selon les rumeurs de la ville et le souhait de Macha, exprimé lors de l'introduction de son frère avant son apparition : « André n'est pas amoureux, je ne peux pas l'admettre, il a quand même du goût, c'est simplement affaire de nous taquiner, de jouer. Je me suis laissé dire hier qu'elle allait se marier avec Protopopov, président de l'administration locale. Voilà qui serait parfait…[197] ». Mais les souhaits facétieux de Tchéboutykine et Koulyguine produisent un effet contraire : spontanément, André demande Natacha en mariage. Cet exemple joue sur la dimension du désir, car le désir de Macha se heurte ici à celui d'André, qui à son tour rivalise avec

[193] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13*,* p. 132-133.

[194] Notre traduction.

[195] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13*,* p. 136.

[196] Notre traduction.

[197] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 432. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[« Андрей не влюблен — я не допускаю, все-таки у него вкус есть, а просто он так, дразнит нас, дурачится. Я вчера слышала, она выходит за Протопопова, председателя здешней управы. И прекрасно... », А. П. Чехов, A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13*,* p. 129–130.]

celui de Protopopov. C'est le côté spontané, irréfléchi de l'action théâtrale dans l'écriture tchekhovienne qui permet de faire du drame moderne le drame du désir.

Dans le premier monologue de Koulyguine cité plus haut, il s'agit à la fois de la parole et de l'écriture, qui représentent dans les deux cas le fait de reproduire le proverbe latin « J'ai fait ce qui était en mon pouvoir, que ceux qui peuvent fassent mieux », qui renvoie à à la formule finale du rapport des consules de Rome, que le personnage en question ajouta modestement à la fin de la présentation de son livre. Le genre de son livre présume un travail dans les archives, consistant probablement à recopier les noms des élèves du lycée, donc un travail absurdement gigantesque.

Koulyguine, en tant que personnage paternel, veille à ce que la hiérarchie soit respectée, même si parfois cela peut prendre une tournure comique, comme dans sa proposition de la première scène : « Aujourd'hui, messieurs, nous sommes dimanche, le jour de repos, reposons-nous donc, divertissons-nous, chacun en conformité avec son âge et son rang[198] ». Ce qui permet à ce personnage de garder cette position paternelle, c'est que, paradoxalement, il n'a pas d'enfants, qui l'auraient subverti. En revanche, le poste de professeur ne fait que renforcer sa position paternelle symbolique, et fait voir que le souhait d'Olga d'être institutrice, ainsi que le désir d'Irina d'enseigner font des sœurs les héritières du père symbolique.

Le leitmotiv de Koulyguine « Je suis content » joue sur l'ordre symbolique de la parole. Cette phrase éclaircit le conflit principal de la pièce, qui n'est pas le conflit entre les personnages, mais le conflit des personnages avec le discours paternel, qu'on peut décrire avec la formule lacanienne *les non-dupes errent*, la notion centrale du séminaire XXI (1973-1974). Elle soulève la question de symbolisation du sujet dans une structure, qui exige un choix d'« être dupe », c'est-à-dire de se permettre de se symboliser. Le refus de passer par cette procédure condamne le sujet à être ce que Lacan appelle métaphoriquement le *viator*. « Ceux qui ne sont pas dupes de l'inconscient, c'est-à-dire qui ne font pas tous leurs efforts pour y coller, […] ne voient la vie que du point de vue du *viator*[199] », résume le psychanalyste français, en décrivant un étranger éternel.

Dans *Les Trois Sœurs*, Tchekhov crée toute une constellation de personnages qui prennent la position du *viator* et refusent de se rattacher à la structure à laquelle ils appartiennent. Les sœurs parlent incessamment de Moscou de leurs rêves qui n'existe pas, leur frère vit dans les fantaisies de l'université, et le médecin Tchéboutykine va jusqu'à douter de sa propre existence dans un état d'ivresse permanente. Les événements marquants, comme la mort de sa patiente dans l'acte III, ou quand il casse la pendule de la mère des Prozorov dans le même acte, ou même sa participation au duel de l'acte IV, se résument de façon identique : « Rien n'existe dans le monde, nous ne sommes pas là, nous n'existons pas, tout cela n'est qu'une illusion. Pourquoi cela ne me serait-il pas égal ![200] ».

---

[198] « Сегодня, господа, воскресный день, день отдыха, будем же отдыхать, будем веселиться каждый сообразно со своим возрастом и положением », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13*,* p. 133. *Notre traduction.*

[199] Jacques Lacan, *Les non-dupes errent*, séminaire XXI, inédit. Séance du 13 novembre 1973.

[200] « Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно! », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13*,* p. 148. *Notre traduction.*

Selon Tcheboutykine, la vie n'est qu'une *renyxa*, *tararaboumbia*, donc un signifiant à ne pas prendre trop au sérieux. Ainsi, Tchekhov crée des personnages qui existent dans un état de transition permanente, entre les énoncés « À Moscou ! » ou « On nous oubliera ».

La position de Koulyguine s'oppose dans la pièce à celle de Tchéboutykine. Sa répétition de la phrase « je suis content » consolide la place du personnage dans l'ordre symbolique. Autrement dit, il s'en fait expressément « duper » pour pouvoir tenir la pesanteur du discours paternel. Dans cette perspective, tous ses « je suis content » ne veulent pas dire qu'il se sent heureux, au contraire, c'est sa façon de surmonter son mariage insupportable, tant pour Macha, qui ne le cache pas, que pour lui-même, qui est obligé de faire des grimaces amusantes pour consoler sa femme qui déplore le départ de son amant. Ainsi, le personnage de Koulyguine, comme oncle Vania, incarne la grandeur du nouveau héros tragique, et démontre une façon particulière de s'élever sur le tragique quotidien, qui est le fait de s'attacher à la structure paternelle, c'est-à-dire de devenir la métaphore du père.

5.6.6. « Treize à table »

Dans la fonction du père, Koulyguine se rapproche du personnage du Vieillard d'*Intérieur* de Maeterlinck. Un des marqueurs de ce rapprochement au niveau de la parole est la phrase « treize à table », prononcée par les deux personnages comme une métaphore de la trahison. À la fin de l'acte I des *Trois Sœurs*, c'est Koulyguine qui fait cette observation, tout en la tournant en une plaisanterie :

К у л ы г и н . Тринадцать за столом!	KOULYGUINE. – Treize à table !
Р о д э *(громко)*. Господа, неужели вы придаете значение предрассудкам?	RODÉ (*à haute voix*). – Messieurs, attachez-vous vraiment de l'importance aux superstitions ?
Смех.	*Rires*.
К у л ы г и н . Если тринадцать за столом, то, значит, есть тут влюбленные. Уж не вы ли, Иван Романович, чего доброго...	KOULYGUINE. – Si l'on est treize à table, cela veut dire qu'il y a ici des amoureux. Ne serait-ce vous, Ivan Romanovitch, pour le pire…
Смех.	*Rires*.
Ч е б у т ы к и н . Я старый грешник, а вот отчего Наталья Ивановна сконфузилась, решительно понять не могу.	TCHEBOUTYKINE. – Je suis un vieux pécheur, mais pourquoi Natalia Ivanovna s'est troublée, décidément, je n'arrive pas à comprendre.
Громкий смех; Наташа выбегает из залы в гостиную, за ней Андрей.[201]	*Rires forts ; Natacha court de la salle dans le salon, suivie par André.*[202]

[201] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 137.

[202] Notre traduction.

Évoquant l'image de *La Cène*, la remarque de Koulyguine fait surgir la vérité du désir. La superstition improvisée renvoie à la trahison de l'amour, qu'on peut lire d'abord comme l'adultère futur de Natacha envers André, mais vu que Koulyguine se positionne lui-même sous le signifiant paternel, cette superstition a l'air d'un présage de sa propre destinée d'être trahi et de pouvoir surmonter la trahison, c'est-à-dire que Koulyguine avait aperçu le sentiment naissant entre Macha et Verchinine dès la première scène, et qu'il se montre prêt à l'affronter. Ceci fait de lui un véritable héros tragique du drame nouveau, comme il le confirmera à la fin de la pièce : « Ma chère Macha, ma bonne Macha… Tu es ma femme, et je suis heureux, quoi qu'il en soit… Je ne me plains pas, je ne te fais aucun reproche… voici Olia qui en est témoin… [Re]Commencerons à vivre comme par le passé, et de mon côté il n'y aura ni un seul mot, ni une allusion…[203] ». Le contraste entre le verbe *commencer* et le *passé* dans cette réplique crée l'effet du temps cyclique, qui est aussi une des fonctions paternelles, prenant une place importante dans la nouvelle dramaturgie.

Quant au Vieillard de Maeterlinck, dans une de ses longues répliques, très « tchekhoviennes » dans le sens de ne pas s'enchaîner directement à celles de l'Étranger, il réfléchit sur la quotidienneté de la parole imaginaire de la noyée :

> Elle aurait vécu comme vivent les autres… Elle aurait dit jusqu'à sa mort : « Monsieur, Madame, il pleuvra ce matin » ; ou bien : « Nous allons déjeuner, nous serons treize à table » ou bien : « Les fruits ne sont pas encore mûrs ». Elles parlent en souriant des fleurs qui sont tombées et pleurent dans l'obscurité… Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir ; et l'homme ne comprend qu'après-coup…[204]

La séquence des citations, au premier regard aléatoires, s'inscrivent dans l'angoisse du drame, liée non seulement au fait de l'annonce du malheur, mais à l'énigme de la raison de la mort de la troisième sœur. Même si l'effet angoissant s'accentue sur l'image de la famille, l'attente de l'apparition du cadavre sur scène ne serait pas moins terrifiante pour le spectateur. L'angoisse de l'apparition de la morte surgit d'une manière déplacée dans la description de l'Étranger par le Vieillard : « Vous semblez avoir froid. Votre poitrine est couverte de terre… Je ne l'avais pas remarqué sur la route à cause de l'obscurité[205] ». Ces remarques visuelles placent l'accent de la mort symbolique à la réalité du corps froid couvert de terre.

La parole du Vieillard joue sur les registres de la vérité, car à part celle qu'il a à annoncer, il y a celle qui surgit quant aux raisons de la mort de la jeune fille. Le pouvoir dramatique du personnage du Vieillard est alors celui du spectre shakespearien qu'on présume tout savoir, c'est pourquoi il devient possible de reconstruire l'histoire de la noyée à partir des éléments de la parole du Vieillard, qui est une histoire d'un amour trahi, dont parlent « treize à table » – trahison, les fleurs tombées – défloration, et les fruits qui

---

[203] « Хорошая моя Маша, добрая моя Маша... Ты моя жена, и я счастлив, что бы там ни было... Я не жалуюсь, не делаю тебе ни одного упрека... вот и Оля свидетельница... Начнем жить опять по-старому, и я тебе ни одного слова, ни намека... », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13*,* p. 185. *Notre traduction.*

[204] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes, op. cit.,* p. 61 – 62. *Nous soulignons*.

[205] *Ibid*., p. 179.

« ne sont pas encore mûrs » – métaphore d'une grossesse possible, qui fait écho à la lecture d'*Hamlet* par André Green, qui suggère qu'une des raisons de la mort d'Ophélie serait le fait qu'elle serait enceinte.[206]

Dans la perspective de la comparaison des personnages du Vieillard et de Koulyguine, le geste de Maeterlinck et de Tchekhov d'attribuer les fonctions paternelles aux personnages qui ne sont pas principaux devient un des facteurs pour la création du dialogue décentré. Néanmoins, le signifiant *père,* refoulé de l'espace du drame, continue d'organiser la structure du dialogue, en se manifestant dans les métaphores de l'Autre qui demande et qui désire, et qui est le seul personnage principal possible du théâtre maeterlinckien et tchekhovien. C'est l'Autre qui est le destinataire des énoncés déplacés, par le biais de l'interlocuteur nominal du dialogue, ce qui fait en sorte que les répliques des personnages du drame moderne ne s'enchaînent pas entre elles de façon habituelle pour le théâtre de la langue écrite, mais suivent les principes de l'engrènement de la parole du sujet divisé.

5.6.7. Touzenbach, un père muet

Si dans le cas de l'amant et de l'époux de Macha les allusions paternelles sont évidentes, les deux autres sœurs sont également vouées au père. La scène des confessions des sœurs de l'acte III est très révélatrice à ce sujet. D'abord, le conseil d'Olga à Irina d'épouser le baron contient son propre aveu :

О л ь г а . Милая, говорю тебе как сестра, как друг, если хочешь моего совета, выходи за барона!	OLGA. – Ma chérie, je te le dis en sœur, en amie, si tu veux un conseil, marie-toi avec le baron !
Ирина тихо плачет.	*Irina pleure doucement.*
Ведь ты его уважаешь, высоко ценишь... Он, правда, некрасивый, но он такой порядочный, чистый... Ведь замуж выходят не из любви, а только для того, чтобы исполнить свой долг. Я, по крайней мере, так думаю, и я бы вышла без любви. Кто бы ни посватал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла...	Après tout, tu le respectes, tu l'estimes sincèrement… C'est vrai qu'il n'est pas beau, mais il est si honnête, si pur… On ne se marie pas par amour, n'est-ce pas, mais pour accomplir son devoir. Moi, du moins, c'est ce que je pense, et je me marierais même sans amour. Le premier qui me demanderait, je j'épouserais, peu importe, pourvu que ce soit quelqu'un de bien. Même un vieil homme, je l'épouserais…
И р и н а . Я все ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила... Но оказалось, все вздор, все вздор…[207]	IRINA. – J'attendais toujours – on s'installe à Moscou, là-bas, je rencontre mon vrai, mon seul… Je rêvais de lui, je l'aimais… Et ça n'était que sottises, que sottises…[208]

[206] André Green, *Hamlet et* Hamlet, *op. cit.*, p. 267.

[207] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13*,* p. 168.

[208] Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1993, p. 92-93.

Le mari imaginaire d'Olga porte aussi les traits paternels : un homme âgé qui incarnerait l'ordre et le devoir. Parmi les personnages de la pièce, c'est son collègue Koulyguine qui correspond le plus à cette description, ce qui pose la question d'un possible sacrifice d'Olga pour le mariage de Macha, et explique ainsi sa colère envers sa sœur infidèle et malheureuse lors de la confession de cette dernière :

О л ь г а . Ты, Маша, глупая. Самая глупая в нашей семье это ты. Извини, пожалуйста.	OLGA. – Tu es sotte, Macha. La plus sotte de la famille, c'est toi. Tu m'excuseras.
Пауза.	*Un temps*.
М а ш а . Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя. Покаюсь вам и уж больше никому, никогда... Скажу сию минуту. *(Тихо.)* Это моя тайна, но вы всё должны знать... Не могу молчать...	MACHA. – J'ai envie de me confesser, mes chères sœurs. Mon cœur me pèse. Je vais me confesser devant vous, et ensuite plus jamais, à personne… Je vais vous le dire maintenant. (*À voix basse*.) C'est mon secret mais vous devez tout savoir… Je ne peux pas me taire… (*Un temps*.) J'aime, j'aime… J'aime cet homme… Vous venez de le voir… Enfin, sans détour… Bref, j'aime Verchinine…
Пауза.	
Я люблю, люблю... Люблю этого человека... Вы его только что видели... Ну, да что там. Одним словом, люблю Вершинина...	
О л ь г а *(идет к себе за ширму)*. Оставь это. Я все равно не слышу.	OLGA, *va derrière son paravent* – Laisse ça. De toute façon, je n'entends rien.
[…]	[…]
О л ь г а *(за ширмой)*. Я не слышу, все равно. Какие бы ты глупости ни говорила, я все равно не слышу.[209]	OLGA, *derrière le paravent*. – De toute façon, je n'entends rien. Tu peux dire toutes les bêtises que tu veux, de toute façon, je n'entends rien.[210]

Macha annonce la nouvelle de façon maeterlinckienne, en la laissant « briser sur quelques paroles inutiles », mais malgré cela, la réaction d'Olga est abrupte, consistant à lui refuser tout dialogue. Si Macha aime Verchinine « avec ses deux filles », ayant pour mari un idéal paternel d'Olga, Irina fait entrer dans la famille le baron Touzenbach, qui complète la triade des maris comme pères. Le personnage de Touzenbach incarne le drame du nom du père, quand il remplace ses trois noms de famille par trois métaphores, derrière lesquelles surgit le nom d'Irina :

У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауер, но я русский, православный, как вы. Немецкого у меня осталось мало, разве только терпеливость, упрямство, с каким я надоедаю вам.[211]	J'ai un nom triple. Je suis le baron Touzenbach-Krone-Altschauer, mais je suis russe, orthodoxe, comme vous. Je n'ai plus rien d'allemand, à part, peut-être, la patience,

[209] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13*,* p. 168-169.

[210] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 471-472. *Traduction d'Elsa Triolet.*

[211] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 144. *Nous soulignons.*

> et l'obstination avec laquelle je vous ennuie.[212]

Ainsi, « orthodoxe » est un des noms du père de Touzenbach, ce qui se confirme dans un dialogue de l'acte I, où le baron nie son appartenance allemande dans une conversation avec Verchinine : « Vous devez vous dire : voilà un Allemand sentimental. Mais je suis Russe, parole d'honneur : je ne parle même pas l'allemand. Mon père est orthodoxe…[213] ». En évoquant la religion de son père, Touzenbach fait ainsi un geste de rapprochement à Irina par le signifiant du Père, tout en évoquant un clivage au niveau de la langue avec ses arrière-grands-pères, devenus muets et refoulés dans le silence du dialogue.

5.6.8. La voix du père mort

Le père mort de Tchekhov a une voix dans la pièce *Les Trois Sœurs*, avec laquelle il s'introduit dans le dialogue. À part le silence, qui rend le père présent dans le dialogue en tant que « troisième personnage », comme dans les exemples déjà cités, sa voix se manifeste dans certains bruits de la maison, qui font les personnages penser au père, comme dans le dialogue entre Macha et Verchinine de l'acte II :

В е р ш и н и н . […] Кроме вас одной, у меня нет никого, никого...	VERCHININE. – […] À part vous seule, je n'ai personne, personne…
Пауза.	*Pause.*
М а ш а . Какой шум в печке. У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе. Вот точно так.	MACHA. – Quel bruit dans le fourneau. Chez nous, peu avant la mort du père ça faisait un bruit pareil dans le conduit. Exactement comme ça.
В е р ш и н и н . Вы с предрассудками?	VERCHININE. – Vous croyez aux superstitions ?
М а ш а . Да.[214]	MACHA. – Oui.[215]

Le bruit, qui n'est pas mentionné dans la didascalie, s'intègre dans le dialogue avec une image de fourneau, évoquant l'enfer dans l'imagerie chrétienne. L'étude de Piotr Dolzhenkov[216] confirme ce parallèle, en établissant des liens intertextuels entre *Les Trois Sœurs* de Tchekhov et la *Divine Comédie* de Dante, un des livres clés dans l'univers tchekhovien. Dolzhenkov compare la ville Dit de Dante et celle des trois sœurs par certains marqueurs visuels, comme la ceinture verte de la première apparition de Natacha, qui ressemble aux furies ceinturées de vert de Dante[217], mais surtout par le fait

---

[212] Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, *op. cit.*, p. 50-51. *Traduction : A. Markowicz et F. Morvan.*

[213] Anton Tchekhov, *Théâtre complet*, 2, *op. cit.*, p. 141. *Traduction : G. Cannac et G. Perros.*

[« Вы, небось, думаете: расчувствовался немец. Но я, честное слово, русский и по-немецки даже не говорю. Отец у меня православный... », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 132.]

[214] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 143.

[215] Notre traduction.

[216] P. N. Dolženkov, *Čehov i pozitivizm*, Moskva, Skorpion, 2003.

[217] *Ibid.,* p. 156.

que les personnages ne peuvent pas quitter cette ville. Par exemple, la tentative de Touzenbach de partir ailleurs pour travailler à l'usine avec Irina est brusquement arrêtée par Soliony, comparé dans ce cas aux démons de Dante[218], dont les mains « sentent le cadavre » :

Соленый. Старик волнуется напрасно. Я позволю себе немного, я только подстрелю его, как вальдшнепа. *(Вынимает духи и брызгает на руки.)* Вот вылил сегодня целый флакон, а они всё пахнут. Они у меня пахнут трупом.[219]	SOLIONY. – Le vieillard a tort de s'énerver. Je ne me permettrai rien de spécial, je me contenterai de le tirer comme sur une bécasse. (*Il tire un flacon de parfum et s'en asperge les mains*.) J'ai vidé aujourd'hui un flacon entier […] mais elles gardent la même odeur. Elles sentent le cadavre.[220]

Un autre son, lié au père dans la pièce, est celui de la pendule. Dès qu'Olga, dans sa première réplique, mentionne un an qui passe depuis la mort du père, la pendule sonne douze coups, qui résonnent comme la voix du père, et dans le contexte de la fête d'Irina à la fois comme le temps liminaire entre la vie et la mort, et comme le temps cyclique. Le mot russe « часы », qui veut littéralement dire *les heures*, mais aussi l'objet qui les mesure, peut désigner une montre aussi bien qu'une horloge ou une pendule, c'est pourquoi les références temporelles du texte peuvent parfois se lire dans le contexte de la voix du père mort du premier acte. Par exemple, dans l'acte final, le docteur Tchéboutykine regarde sa montre après avoir prononcé le mot *duel*, et avec ce geste, le sort de ce duel est préétabli : avec la voix silencieuse du père mort, on entend le sort d'Irina, une veuve vierge :

Андрей. […] Что-то произошло вчера около театра; все говорят, а я не знаю. Чебутыкин. Ничего. Глупости. Соленый стал придираться к барону, а тот вспылил и оскорбил его, и вышло так в конце концов, что Соленый обязан был вызвать его на дуэль. *(Смотрит на часы.)* Пора бы, кажется, уж... В половине первого, в казенной роще, вот в той, что отсюда видать за рекой... Пиф-паф. *(Смеется.)* Соленый воображает, что он Лермонтов, и даже стихи пишет. Вот шутки шутками, а уж у него третья дуэль.[221]	ANDRÉ. – […] Il s'est passé quelque chose, hier, près du théâtre. Tout le monde en parle, et moi, je ne suis pas au courant… TCHEBOUTYKINE. – Ce n'est rien. Des bêtises. Soliony a cherché chicane au baron, celui-ci s'est emporté et l'a insulté, finalement les choses one mal tourné, Soliony a été obligé de le provoquer en duel. (*Il regarde sa montre*.) Je crois qu'il est temps… À midi et demi, dans le bosquet de la Couronne, celui qu'on voit d'ici, derrière la rivière… Pif-paf ! (*Il rit*.) Soliony se prend pour Lermontov ; c'est qu'il écrit des vers ! Mais, plaisanterie à part, c'est tout de même son troisième duel.[222]

[218] *Ibid.,* p. 155.

[219] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 179.

[220] Anton Tchekhov, *Théâtre,* II, *op. cit.*, p. 188. *Traduction de Genia Cannac et Georges Perros.*

[221] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 177.

[222] Anton Tchekhov, *Théâtre,* II, *op. cit.,* p. 186. *Traduction de Genia Cannac et Georges Perros.*

La référence à Mikhaïl Lermontov est, d'après une autre étude de Dolzhenkov[223], liée à un caractère « démoniaque » du poète dans l'imagination de Soliony. Cette image du poète romantique russe, créée par les essais biographiques fondés sur les souvenirs de ses contemporains, domine le caractère de Soliony, selon son propre aveu :

Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова. *(Тихо.)* Я даже немножко похож на Лермонтова... как говорят... *(Достает из кармана флакон с духами и льет на руки.)*[224]	Je n'ai jamais rien eu contre vous, baron. Mais j'ai le caractère de Lermontov. (*Plus bas*.) Je lui ressemble même un peu… à ce qu'on dit… *Il sort de sa poche un flacon de parfum et s'en arrose les mains*.[225]

Dans le contexte de la rivalité Touzenbach – Soliony, cette réplique de l'acte II devient le présage de leur duel, car il s'agit en même temps d'un moment controversé de la biographie du poète russe, à savoir sa réaction aux fiançailles de la charmante Varvara Lopoukhina, la Béatrice de Lermontov. Il y avait deux duels dans la vie de Lermontov, dont le dernier lui coûta la vie, mais le seul que le poète avait envie d'initier, celui avec le fiancé de sa bien-aimée, n'a jamais eu lieu. En prenant en considération cette parenthèse biographique, le troisième duel de Soliony fait ressortir le désir du poète amoureux qu'il est lui-même par le biais de l'hérédité imaginaire, en raison de sa ressemblance avec Lermontov, qui prend ainsi la fonction du signifiant paternel pour Soliony.

5.7. Les enfants de Saturne

5.7.1. Tchekhov : « On nous oubliera… »

Le son de l'horloge en tant que voix du père joue sur le signifiant *temps*, qui est aussi une des métaphores paternelles dans la pièce *Les Trois Sœurs*. Les indications du temps dans la pièce symbolisent l'ordre du Père, comme dans la réplique de Koulyguine de l'acte I, où la remarque sur le temps s'introduit dans ses louanges du directeur de l'école :

А затем вечер проведем у директора. Несмотря на свое болезненное состояние, этот человек старается прежде всего быть общественным. Превосходная, светлая личность. Великолепный человек. Вчера после совета он мне говорит: «Устал, Федор Ильич! Устал!» *(Смотрит на стенные часы,*	Et ensuite, nous passerons la soirée chez le directeur. Malgré son état maladif, cette personne essaie d'être avant tout sociable. Une personnalité splendide, brillante. Un homme remarquable. Hier après le conseil il me dit : « [Je suis] Fatigué, Fiodor Ilyitch ! Fatigué ! » (*Il regarde la pendule, puis sa*

[223] P. N. Dolzhenkov, « The Image of Solyony in Chekhov's Play Three Sisters and Lermontov », *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, vol. 18 / 4, 2018, p. 448-452.

[224] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 151.

[225] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 454. *Traduction d'Elsa Triolet*.

потом на свои.) Ваши часы спешат на семь, минут. Да, говорит, устал![226]	*montre*). Votre pendule avance de sept minutes. Oui, dit-il, fatigué ![227]

La remarque sur l'heure apparaît au moment du discours direct du directeur dans la parole de Koulyguine, qui laisse parler l'instance paternelle tout remettant en ordre. Un autre exemple est la réplique d'Olga du même acte, qui sert à caractériser Irina : « Père nous a appris à nous lever à sept heures. Maintenant Irina se réveille à sept heures et au moins jusqu'à neuf heures reste au lit et pense à quelque chose. Avec un visage sérieux ! (*Elle rit.*)[228] ». Cet exemple illustre que l'ordre paternel est d'autant plus puissant qu'il est absurde, l'interdiction intériorisée se manifestant de façon plus saisissante lorsque se dévoile l'absence d'un sens pratique.

Dans le théâtre de Maeterlinck, le jeu du temps prend une ampleur existentielle, par exemple dans la description de la maladie de Mélisande par le médecin du château dans l'acte V de *Pelléas et Mélisande* : « Elle est née sans raison… pour mourir, et elle meurt sans raison…[229] ». Le fait de naître pour mourir fait déployer la vie de Mélisande dans un cadre temporel préétabli, ce qui fait écho à l'idée de la naissance dans *L'Oiseau bleu,* quand le futur frère de Tyltyl raconte ce qu'il va faire quand il naîtra :

> TYLTYL. – Qu'as-tu là, dans ce sac ?... Tu nous apportes quelque chose ?
>
> L'ENFANT (*très fièrement*). – J'apporte trois maladies : la fièvre scarlatine, la coqueluche et la rougeole…
>
> TYLTYL. – Eh bien, si c'est tout ça !... Et après, que feras-tu ?...
>
> L'ENFANT. – Après ? Je m'en irai…
>
> TYLTYL. – Ce sera bien la peine de venir !...
>
> L'ENFANT. – Est-ce qu'on a le choix ?[230]

Le temps, qui rappelle ainsi son inexorabilité, porte aussi les traits d'un personnage. Impitoyable, séparant les amoureux, le temps de ces pièces dans sa fonction paternelle évoque le mythe de Cronos dévorant ses enfants. Dans *Les Trois Sœurs*, une référence directe à ce mythe apparaît dans la réplique de Soliony dans son dialogue avec Natacha :

Н а т а ш а *(Солёному)*. Грудные дети прекрасно понимают. «Здравствуй, говорю, Бобик. Здравствуй, милый!» Он взглянул на меня как-то особенно. Вы думаете, во мне	NATACHA (*à Soliony*). – Les nourrissons comprennent parfaitement. « Bonjour, dis-je, [à] Bobik. Bonjour mon cher ! » Il m'a regardé de façon singulière. Vous pensez que ce n'est

[226] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 133-134.

[227] Notre traduction.

[228] « Отец приучил нас вставать в семь часов. Теперь Ирина просыпается в семь и по крайней мере до девяти лежит и о чем-то думает. А лицо серьезное! *(Смеется.)* », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 123. *Notre traduction.*

[229] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande,* Bruxelles, Labor, 1983, p. 64.

[230] *Id., L'Oiseau bleu*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 143.

говорит только мать, но нет, нет, уверяю вас! Это необыкновенный ребенок.	qu'une mère qui parle en moi, mais non, non, je vous jure ! C'est un enfant extraordinaire.
С о л е н ы й . Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы. *(Идет со стаканом в гостиную и садится в угол.)*	SOLIONY. – Si cet enfant était à moi, je l'aurais cuit sur une poêle et l'aurais mangé. (*Il va dans le salon avec son verre et s'assoit dans un coin*).
Н а т а ш а *(закрыв лицо руками)*. Грубый, невоспитанный человек![231]	NATACHA (*se couvrant le visage avec les mains*.) – Une personne rude, mal élevée ![232]

Si, dans l'interprétation de Dolzhenkov dans son ouvrage *Tchekhov et positivisme* déjà cité, les actions de faire cuire et manger évoquent l'enfer de Dante, la perspective de la métaphore paternelle donne matière à voir cette scène cruelle et crue du dévorement de l'enfant qui se joue dans la parole de Soliony et dans l'imagination de Natacha et du spectateur, une évocation de toute une série de tableaux au sujet de Saturne – Cronos dévorant ses fils, comme ceux de Rubens et de Goya.

Ainsi, l'arrière-texte visuel de cette réplique permet de lire l'expression « Mon Dieu », souvent employée par les enfants Prozorov, comme une adresse au temps dans sa fonction paternelle. Dans l'acte II, Irina s'adresse à Dieu dans un contexte temporel et cyclique, en comptant les mois jusqu'au départ :

Господи боже мой, мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная. *(Смеется.)* Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода![233]	Seigneur, mon Dieu, je rêve de Moscou chaque nuit, je suis comme une folle. (*Elle rit*.) Nous y déménageons en juin, mais jusqu'au juin il reste encore… février, mars, avril, mai… presque une demi-année ![234]

Le temps dans la réplique d'Irina exerce ainsi une fonction d'interdiction de la jouissance, une barrière permanente et indépassable entre le désir et son objet. Dans l'acte III, quand la déception permet à Irina d'accepter le tragique quotidien, son adresse à Dieu souligne son caractère temporel et impitoyable :

И р и н а *(рыдая)*. Куда? Куда все ушло? Где оно? О, боже мой, боже мой! Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда мы	IRINA (*sanglottant*). Où ? Où tout est-il parti ? Où est tout cela ? Oh mon Dieu, mon Dieu ! J'ai tout oublié, oublié, tout s'est confondu dans ma tête… Je ne me souviens pas comment [dire] fenêtre en italien ou bien plafond… J'oublie tout, et la vie passe et ne reviendra jamais, jamais, jamais nous ne

[231] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 148-149. *Nous soulignons*.

[232] Notre traduction.

[233] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 145.

[234] Notre traduction.

не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем...[235]	partirons pour Moscou… Je vois que nous ne partirons pas…[236]

Dans cette réplique se joue la révolte d'Irina contre le père, qui surgit dans la dimension de la vérité : « jamais nous ne partirons pour Moscou », énoncé qui détruit d'un seul coup le plan imaginaire, dans lequel se déroulait l'action principale de la pièce, qui est celle du désir. Dans la pièce de Tchekhov, où l'action dramatique, comme dans le premier théâtre de Maeterlinck, est statique et presque immobile, c'est le désir du personnage qui se développe, entre en conflits, pour ensuite échouer face au quotidien. Ainsi, la mention de l'oubli par Irina est un des points éminemment tragiques de la pièce, dont le drame peut se résumer par la phrase finale « On nous oubliera… », lorsque Olga s'adresse au père omnipuissant :

О, боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать![237]	Oh mon Dieu ! Passera le temps, et nous partirons pour toujours, on nous oubliera, on oubliera nos visages, nos voix et combien nous étions, mais nos souffrances se transformeront en joie pour ceux qui vivront après nous, le bonheur et la paix règneront sur la terre, et on priera pour nous avec une parole douce, et on bénira ceux qui vivent maintenant. Oh, chères sœurs, notre vie n'est pas encore terminée. Que nous vivions ! La musique joue si gaiement, si joyeusement, qu'il paraît qu'il suffit d'attendre un peu, et nous saurons pourquoi nous vivons, pourquoi nous souffrons… Si l'on savait, si l'on savait ![238]

Le père – Saturne de la dernière réplique d'Olga efface le sujet en tant que trait, dont la disparition possible est la cause de l'angoisse de l'oubli. Au niveau du mythe, cela évoque l'angoisse primordiale de la castration, le geste de Saturne qui effacerait le sujet en tant que signifiant *phallus*. L'image des descendants qui béniront les ancêtres renverse le cours du temps, qui fait un retour cyclique à l'âge d'or du bonheur et de la paix, c'est-à-dire, au règne indiscutable de Cronos. Dans sa conclusion, Olga trouve une réponse au fameux appel tchekhovien – « il faut vivre » – qui se manifeste ici comme la demande ultime de l'Autre. Sa réponse « Будем жить ! » (« Nous allons vivre » ou « Que nous vivions ! ») résonne dans ce contexte comme un espoir que la vie n'est pas éternelle, c'est-à-dire qu'un jour les sœurs retrouveront le père.

[235] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 166. *Nous soulignons*.

[236] Notre traduction.

[237] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 187-188. *Nous soulignons*.

[238] Notre traduction.

5.7.2. Maeterlinck : « On a beau supplier… »

Si dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck le temps se manifeste comme le *troisième personnage*, dans *L'Oiseau bleu* le Temps figure parmi les *dramatis personae*, et apparaît au Tableau VIII, Le Royaume de l'Avenir, où attendent leur naissance les futurs enfants. Le personnage du Temps est décrit par les enfants dans les termes paternels, incarnant l'ordre et l'interdiction sans exception :

> TYLTYL. – Qu'est-ce que c'est le Temps?
>
> L'ENFANT. – C'est un vieil homme qui vient appeler ceux qui partent...
>
> TYLTYL. – Est-ce qu'il est méchant ?
>
> L'ENFANT. – Non, mais il n'entend rien… On a beau supplier, quand ce n'est pas leur tour, il repousse ceux qui voudraient s'en aller…[239]

Le genre de la pièce – un conte de Noël –, donne le ton aux rapports des personnages principaux avec le temps. Dans le fragment du dialogue cité, la question de Tyltyl est suivie d'une simple explication de l'enfant, qui contient l'idée de la mort au nom de la naissance. Les deux événements sont présentés comme inséparables et inévitables, en évoquant le sens des Saturnales, les fêtes-prototypes de Noël, qui, en célébrant le dieu Saturne, reflètent la mort et la naissance de l'année.

L'apparition scénique du personnage du Temps dans *L'Oiseau bleu* est décrite dans une didascalie détaillée, renvoyant à la mythologie gréco-romaine, car le Temps possède les attributs de Cronos, le sablier et la faucille :

> *Les grandes portes opalines roulent lentement sur leurs gonds. On entend, comme une musique lointaine, les rumeurs de la Terre. Une clarté rouge et verte pénètre dans la salle ; et le Temps, haut vieillard à la barbe flottante, armé de sa faux et de son sablier, paraît sur le seuil, tandis qu'on aperçoit l'extrémité des voiles blanches et dorées d'une galère amarrée à une sorte de quai que forment les vapeurs roses de l'Aurore.*[240]

L'aspect visuel de cette didascalie évoque le mythe de Cronos, le titan qui châtra son père et dévora ses enfants. Par ses deux gestes, Cronos – Saturne rompt l'hérédité de la paternité et s'approprie ainsi le signifiant *père*, en excluant son dédoublement dans l'un ou l'autre sens. La faux qui remplace la faucille dans la didascalie est un symbole ambivalent : elle évoque à la fois la fécondité et la castration, le temps qui reste et la mort.

Pour les vivants, le Temps de Maeterlinck représente un danger mortel, ce que montre son geste orphéique d'« un dernier regard » au moment de la rencontre avec Tyltyl et Mytyl à la fin de la scène :

> *Cependant, le Temps referme les portes opalines. Il se retourne pour jeter un dernier regard dans la salle, et soudain aperçoit Tyltyl, Mytyl et la Lumière*.

---

[239] Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*, *op. cit.*, p. 144.

[240] *Ibid.,* p. 145.

LE TEMPS (*stupéfait et furieux*). – Qu'est-ce que c'est ?... Que faites-vous ici ?... Qui êtes-vous ?... Pourquoi n'êtes-vous pas bleus ?... Par où êtes-vous entrés ?...

Il s'avance en les menaçant de sa faux.

LA LUMIÈRE (*à Tyltyl*). – Ne répond pas !... J'ai l'Oiseau Bleu… Il est caché sous ma mante… Sauvons-nous… Tourne le Diamant, il perdra notre trace…

Ils s'esquivent à gauche, entre les colonnes du premier plan.[241]

Le Temps qui démontre sa faux effectue ici une fonction paternelle, qui rappelle aux vivants la castration en tant que menace primordiale. Ainsi, l'écriture de Maeterlinck révèle les liens entre l'instance paternelle et la castration dans leur aspect temporel et temporaire, à la fois relatif au temps et limité dans et par le temps. L'espace du dialogue théâtral reflète alors l'horizon de l'existence heideggérien, c'est-à-dire la capacité du sujet de prendre conscience de sa propre mortalité.

5.7.3. Le vide du père

Le désir et l'espoir de mourir, étant au fondement de la foi des personnages tchekhoviens, forment ce qu'André Green appelle *le mourir idéal* : « une mort totale sans immortalité de l'âme, qui anéantissant la chair supprime tout ce qui est ; une mort sans paradis et sans enfer – sans Spectre[242] ». C'est à la fois le désir du père mort (« *tuer* le père ») et de l'identité qui passe par le biais de l'autre (*tu es* le père), qui font du personnage tchekhovien un Orphée accompli, donc celui qui aime et qui fait face à l'objet de son amour, qui s'avère être une absence. La réflexion de Jacques Lacan dans le séminaire IX, offre une solution à ce paradoxe, quand le psychanalyste français parle de « cet amour suprême pour le père, lequel fait justement de ce trépas du meurtre originel la condition de sa présence désormais absolue[243] ». Pour Lacan, la forme la plus haute de l'amour se forme *au-delà* de ce trépas[244]. Pour que le père puisse garder la place de l'objet de l'amour, toute paradoxale qu'elle est, quand elle exige l'absence de cet objet même, la seule solution de ce paradoxe, selon Lacan, est la mort du père qui lui permet d'*être* absent.

Un objet qui apparaît dans le premier acte des *Trois Sœurs* prend une fonction du signe visuel de l'absence du père : c'est le cadre vide qu'André a fait avec ses mains :

И р и н а . Посмотрите, какую рамочку для портрета подарил мне сегодня Андрей! *(Показывает рамочку.)* Это он сам сделал.	IRINA. – Regardez quel cadre de portrait m'a offert André aujourd'hui ! (*Elle montre le cadre*.) Il l'a fait lui-même.

[241] *Ibid*., p. 150.

[242] André Green, *Hamlet et* Hamlet, *op. cit*., p. 129.

[243] Jacques Lacan, *L'Identification*, séminaire IX, inédit. Leçon du 21 mars 1962.

[244] *Ibidem*.

В е р ш и н и н *(глядя на рамочку и не зная, что сказать)*. Да... вещь...

И р и н а . И вот ту рамочку, что над пианино, он тоже сделал.[245]

VERCHININE (*Regardant le cadre sans savoir que dire*.) – Oui… [c'est] une chose…

IRINA. – Et ce cadre-là, au-dessus du piano, il l'a fait aussi.[246]

Le vide du signe, un lieu encadré qui abrite le signifiant du père mort, prend ici une fonction symbolique du nom de famille, dans lequel se succèdent les portraits de ses porteurs. Dans *La Cerisaie*, ce geste prend une tournure comique, quand l'aristocrate appauvri Siméonov-Pichtchik se réfère au père mort pour affirmer que sa famille était issue d'un cheval mythique, ce qui joue sur l'aspect totémique du père mort :

П и щ и к . Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... *(Садится.)* Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... *(Храпит и тотчас же просыпается.)* Так и я... могу только про деньги...

Т р о ф и м о в . А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное.

П и щ и к . Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно…[247]

PISTCHIK. – Je suis sanguin, j'ai déjà eu deux attaques, c'est dur pour moi de danser, mais comme on dit : qui tombe dans une meute, s'il n'aboie pas, qu'il remue la queue. J'ai une santé de cheval. Feu mon père, que Dieu ait son âme, était un farceur, il disait que notre vieille lignée des Siméonov-Pistchik sort du cheval que Caligula assit au Sénat… (*Il s'assied*.) Il n'y a qu'un malheur : le manque d'argent ! Chien affamé ne croit qu'à la viande… (*Il se met à ronfler, mais se réveille aussitôt.*) C'est comme moi, je ne peux pas parler d'autre chose que d'argent…

TROFIMOV. – C'est vrai pourtant, vous avez quelque chose de chevalin dans la stature.

PISTCHIK. – Eh bien, il n'y a pas de mal à ça… le cheval est une bonne bête… un cheval cela peut se vendre…[248]

Le cadre d'André et le cheval de Pichtchik donnent l'occasion de comparer ces signifiants paternels à l'absence du père de Charlotta de *La Cerisaie*. Charlotta est le personnage le plus énigmatique de la pièce : son statut ambigu dans la famille de Ranievskaïa, entre une gouvernante et un bouffon, fait d'elle un véritable personnage du théâtre de l'absurde. Son monologue du début de l'acte II révèle les raisons de son aliénation de tout discours :

[245] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 130.

[246] Notre traduction.

[247] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 229.

[248] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 535. *Traduction d'Elsa Triolet.*

Ш а р л о т т а *(в раздумье)*. У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto mortale и разные штучки. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. *(Достает из кармана огурец и ест.)* Ничего не знаю.

Пауза.

Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет.[249]

CHARLOTTA, *songeuse*. – Je ne possède pas de vrai passeport, je ne sais pas mon âge, et il me semble tout le temps que je suis très jeune. Quand j'étais très jeune, mon père et ma mère faisaient les foires, ils donnaient des spectacles, de très bons spectacles. Je faisais de salto-mortale et toutes sorte de tours. Et quand maman et papa sont morts, une dame allemande m'a prise chez elle, et c'est elle qui m'a élevée. Bien. J'ai grandi et puis je me suis placée comme gouvernante. Mais d'où je viens, et qui je suis – je n'en sais rien… Qui étaient mes parents, étaient-ils seulement mariés… je n'en sais rien. (*Elle tire de sa poche un concombre et mord dedans*.) Je ne sais rien de rien. (*Un temps*.) J'ai tant envie de parler, de me confier à quelqu'un… Mais à qui… Je n'ai personne.[250]

La version d'une naissance hors mariage, à l'époque évoquant un péché, évoque le refoulement du signifiant paternel de la structure de ce personnage errant. Une solution scénique intéressante de ce problème est proposée par le metteur en scène Ivan Popovski pour le spectacle *La Cerisaie* au théâtre Atelier Piotr Fomenko (Moscou, 2023). Le metteur en scène construit l'angoisse de Charlotte autour de son prénom, qui indique, selon la version des créateurs du spectacle, une vraisemblable origine française. La comédienne Dany Kogan dans le rôle de Charlotte prononce ce monologue dans la traduction française, ce qui crée un effet de capture de l'ordre paternel, associé à une autre langue, mais aussi révèle le père à titre d'instance qui nomme.

Ainsi, l'angoisse du personnage du tragique quotidien se révèle par le biais paternel et reflète l'angoisse du père qui ne sait jamais s'il est vraiment père, c'est-à-dire l'angoisse du réel non-symbolisable qui surgit dans l'imaginaire. Ce conflit est brillamment formulé par August Strindberg dans sa pièce *Le Père* (*Fadren*, 1887), dans laquelle le personnage principal propose une solution jouant sur les registres : pour être sûr d'être père, il faut d'abord se marier, puis divorcer, ensuite devenir l'amant de son ex-femme, tout cela pour adopter les enfants qui naîtront. C'est seulement en qualité d'adoptés qu'ils deviendront les enfants de leur père, qui en sera rassuré à partir du registre symbolique. À la fin de la pièce, lorsque le Capitaine se rassure tout d'un coup que sa fille Berthe est à lui, c'est-à-dire qu'il est son père au niveau de la cohérence du signifiant, le fondement archaïque de l'instance du père symbolique surgit brusquement dans sa parole, en révélant la parole de Saturne :

[249] A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 215.

[250] Anton Tchékhov, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 521. *Traduction d'Elsa Triolet.*

LE CAPITAINE. – […] Tu ne sais donc pas que je suis cannibale et que je dois te dévorer ! (*Se levant*) – Ta mère a voulu me dévorer, mais elle n'a pas réussi : je suis Saturne qui mangea ses enfants parce qu'on lui avait prédit que par eux il sera mangé. – Dévorer, être dévoré ? Voilà la question ! Si je ne te dévore, tu me dévoreras, et ton penchant carnivore s'est déjà découvert à moi. Mais ne crains rien, il ne te sera aucun mal. (*Il la fait asseoir sur le canapé et s'approche de la panoplie pour prendre un révolver.*)[251]

Cet extrait présentant le dilemme shakespearien dévoile la structure du mythe du meurtre du père par les enfants, décrit par Freud, qui est un meurtre par le biais d'identification. Dans le sous-chapitre suivant, nous allons observer le développement du problème posé par Strindberg dans la pièce de Maurice Maeterlinck *Le Sel de la vie*, un des textes les plus marquants quant à la question de la métaphore paternelle dans le contexte du temps théâtral.

5.8. Le *père-vers-la-mort* dans *Le Sel de la vie* de Maeterlinck

La deuxième pièce du « Théâtre de Guerre » de Maeterlinck, petit sketch en deux actes *Le Sel de la vie* écrit en 1917, afine et culmine les élaborations maeterlinckiennes, concernant les enjeux du temps théâtral. La maîtrise de l'art dramatique de son auteur y atteint une hauteur d'une dramaturgie mûre, et synthétise les trouvailles du premier et du second théâtre. Dans cette pièce, qui fait écho au *Bourgmestre de Stilmonde*, se rencontrent la concision, la précision et la rapidité de l'action, qui semble épurée, *faute de temps*, de tout ce qui est insignifiant.

Comme dans *Le Bourgmestre de Stilmonde,* l'action se déroule dans une petite ville provinciale belge. Cette fois-ci c'est la ville de Selzaete, qui se trouve à la frontière hollandaise. Le décor bourgeois provincial recrée visuellement l'atmosphère quotidienne d'une maison de campagne, avec un détail important dès la première didascalie – la présence d'une grande horloge. Une série d'événements tragiques se sont déjà passés hors-scène : d'abord, les événements sous-entendus – le début de la guerre et l'occupation de la ville, ensuite l'assassinat du lieutenant allemand von Hutten par Floris van de Capelle, le docteur flamand qui l'accueillait involontairement dans sa maison. L'affaire du docteur ne peut pas passer par la justice civile, qui pourrait le reconnaître innocent, vu qu'il défendait sa femme, donc, conformément à la loi martiale en vigueur dans la région, il doit être fusillé le jour même. La pièce représente l'attente de son exécution, fixée à sept heures. Le facteur de l'heure précise, avec une fin définie vers laquelle se précipite le

[251] Auguste Strindberg, *Père, Le Paria*, trad. Georges Loiseau, Paris, Paul Ollendorf, 1895, p. 174-175.

[« Ser du, jag är er kannibal och jag vill äta dig. Din mor ville äta mig, men det fick hon inte. Jag är Saturnus, som åt sina barn därför att man hade spått at de skulle äta honom eljes. Äta eller ätas! Det är frågan! Om jag inte äter dig, så äter du mig, och du har redan visat mig tänderna! Men var inte rädd, mitt älskade barn, jag ska inte göra dig illa! *Går till vapensamlingen och tar en revolver*. », August Strindberg, *August Strindbergs Dramer: Herr Bengst Hustru, Kamraterna, Fadren, Fröken Julie, Fordringsägare*, III, Stockolm, Albert Bonnier, 1964, p. 269.]

personnage, renverse, de façon même plus manifeste que le cas du *Bourgmestre de Stilmonde*, les rapports entre le sujet et la perception ordinaire du temps. Dans la seconde pièce de guerre de Maeterlinck, c'est le personnage qui bouge et opère dans le temps qui reste immobile : ainsi, le dramaturge met fin au modèle du sujet comme fondement et mesure de tout phénomène, et ouvre celui-ci vers le temps existentiel.

La première scène représente le dialogue entre le capitaine von Gersdorf, l'ancien camarade du docteur, et le lieutant Lauterbach, qui parlent des détails de l'assassinat. Le temps, le véritable personnage du drame, commence à se manifester dès les premières répliques, quand le capitaine ne laisse pas le lieutenant perdre le temps à dire des banalités :

> LE LIEUTENANT. – Le lieutenant von Hutten, comme vous savez, se trouvait logé chez votre ami le docteur Capelle. Le docteur et sa femme étaient des hôtes très corrects, un peu froids, un peu distants, comme le sont malheureusement tous les Belges qui ne veulent pas comprendre que nous leur apportons l'avenir et qu'en les incorporant à l'Empire, nous leur faisons un honneur qu'ils devraient s'efforcer…
>
> LE CAPITAINE. – Passons, passons, il ne s'agit pas de ces considérations bien connues, abrégez…[252]

Le temps comme élément du drame s'émerge dans la répétition « passons, passons », qui accélère l'action et en même temps ralentit la parole, car la demande du capitaine d'abréger le récit est formulée de façon presque aussi alambiquée que la parole du lieutenant. Tout de même, la narration de celui-ci devient laconique, énumérative, ne laissant rien que les événements dans l'ordre chronologique :

> LE LIEUTENANT. – […] Que s'est-il passé ? je ne sais que ce qu'ont bien voulu me dire les Capelle. La femme prétend qu'à peine entré, il s'est jeté sur elle et a voulu la violenter. Elle s'est débattue, a poussé des cris ; le docteur, qui était au premier, est accouru, a pris le lieutenant à bras le corps pour le maîtriser. Le lieutenant est parvenu à saisir son revolver, le docteur a tenté de s'en emparer ; un coup est parti dans la lutte, et la balle est allée frapper von Hutten à la gorge. Le docteur a essayé d'arrêter l'hémorragie, a soigné de son mieux la victime ; mais il n'y avait rien à faire, paraît-il, la carotide était touchée ; et la mort a été, pour ainsi dire, instantanée…[253]

Ce monologue décrit en un temps serré une scène pleine de tension qui ne cesse d'augmenter, avec des recadrages dramatiques. Le statut de von Hutten y change à chaque phrase : d'un intrus ivre il devient un violeur, qui se transforme vite en un assassin potentiel, puis la victime du hasard, ensuite un malade à soigner, pour enfin n'être qu'un corps sans vie. Son cadavre, comme le signifiant de talion – *œil pour œil* – substitution par le biais du signifiant, se place symboliquement dans le futur immobile, fixé à sept heures. L'exécution sera commandée par le frère du lieutenant qui porte le même nom von

---

[252] Maurice Maeterlinck, *Le Bourgmestre de Stilmonde* suivi de *Le Sel de la vie*, Paris, Édouard Joseph, 1919, p. 147.

[253] *Ibid*., p. 148.

Hutten, caractérisé comme « violent, brutal, vindicatif[254] », tel membre de la « horde » freudienne.

À la fin du dialogue de la scène I de l'acte I, le capitaine fait la première coupure temporaire en annonçant la fin de la famille Capelle par l'utilisation de l'imparfait du verbe *être* :

> LE CAPITAINE. – […] Pauvre femme !... Elle est bien jeune et bien jolie ; et ce malheureux von Hutten, dans son ivresse, n'avait pas mauvais goût… Comment va-t-elle supporter ce coup-là ?... Elle adore son mari. C'était, – il faut bien, hélas ! déjà parler au passé, – c'était un ménage modèle, malgré la différence d'âge, car il aurait pu être son père, un de ces ménages solides, tendres et purs, fondés sur l'amour, la confiance et l'admiration […][255]

La réplique du capitaine met en évidence le fait que le docteur Capelle effectue la fonction paternelle dans le discours de la pièce. Comparé au père de son épouse en raison de son âge, il possède d'autres qualités paternelles dans les descriptions qu'il reçoit au cours de la pièce : il a « un nom très enviable dans le monde scientifique[256] », étant un grand spécialiste de la moelle épinière, il est brave, il a une excellente réputation dans le pays, enfin, il a une parole qui vaut quelque chose, et qui s'appelle *parole d'honneur* – celle qui lui donne l'opportunité de quitter sa prison pour y rentrer délibérément à l'heure convenue. Le fait que le docteur n'a pas d'enfants ne le rend moins *père*, car il l'est en tant que signifiant dans sa structure familiale, ce qui est remarqué par le personnage du Capitaine.

L'histoire du docteur révèle le fait qu'il devient père symbolique dès sa naissance, en substituant à son propre père mort. Le monologue de sa femme Léna de la scène II de l'acte I, quand elle vient demander grâce au capitaine, démontre le travail de la métaphore paternelle dans l'histoire du personnage du docteur Capelle :

> LENA. – Vous savez sans doute que la mère de mon mari s'est réfugiée en Hollande. Elle est là-bas, dans une petite ferme des environs du Sas-de-Gand, à cinq mètres de la frontière. Mon mari est son fils unique ; elle n'a que lui au monde. Quant à lui, il lui doit tout. Peu après la naissance de son fils, elle est devenue veuve ; elle était pauvre ; à force de travail, elle l'a élevé, lui a permis de faire ses études, et, en un mot, en a fait ce qu'il est aujourd'hui. C'est vous dire que ce que pour lui représente cette mère. Depuis quelques semaines, la malheureuse femme est gravement malade. Le médecin du pays qui la soigne n'a pas sa confiance. Elle s'imagine, à tort ou à raison, qu'il ne comprend rien à son mal. Ce matin, nous avons appris qu'elle est à la dernière extrémité et elle supplie son fils de venir la voir, sinon pour la soigner ou la sauver, ce qui n'est peut-être plus possible, du moins pour le revoir avant de mourir. Je viens donc vous demander de permettre à mon mari de lui donner cette consolation…[257]

La mort du père du docteur est mise en lien avec sa naissance au niveau temporel, ce qui le place sous le signifiant paternel d'une chaîne ininterrompue. En tant que médecin,

---

[254] *Ibid*., p. 172.

[255] *Ibid*., p. 153. *Nous soulignons.*

[256] *Ibid.,* p. 152.

[257] *Ibid*., p. 157 - 158. *Nous soulignons.*

il continue d'être père symbolique, qui doit substituer au médecin de campagne pour essayer de soigner sa mère. Le choix du verbe « supplier » par la mère en tant qu'instance de la parole de Léna, apporte une nuance religieuse dans cette histoire, tout comme le fait l'expression « donner consolation », et souligne le fait que, par substitution, le docteur devient le père *déjà mort*.

Les expressions du temps et de l'espace se mêlent dans le monologue de Léna. La mère du docteur est « à cinq mètres de la frontière » au sens territorial, et « à la dernière extrémité » au sens existentiel. D'autres marqueurs du temps portent le caractère raccourcissant quant au passé, et crée l'effet d'accélération de l'action vers la mort, comme les expressions « peu après », « depuis quelques semaines » et « ce matin ». Ainsi, dans ce monologue se forment deux chaînes de temps : celle de la mère qui attend à la frontière symbolique dans l'espace et celle du fils-père qui doit s'y rendre dans le temps. C'est pourquoi, le verbe « mourir » passe par le dédoublement : bien que Léna parle de la mort possible de la mère, dans la logique de la deuxième chaîne, il s'agit de celle du docteur, ce qui renverse le deuil de la scène des adieux que le spectateur est invité à imaginer.

5.8.1. Sauver le père

Le dédoublement du signifiant *mourir* révèle la première tentative de sauver le signifiant *père* dans la pièce, d'écarter sa disparition, en le substituant d'abord à la *mère*, qui serait symboliquement morte à sa place. La deuxième tentative vient du côté de sa femme, qui propose au capitaine de mourir à la place de son mari, si celui-ci, s'étant rendu voir sa mère, ne revient pas à l'heure. Par cette proposition, Léna vole un quart d'heure du temps futur, car la fin est désormais fixée à six heures quarante-cinq, l'heure de son aveu public, qui reste immobile malgré cette rotation, ce qui est souligné par la parole du Capitaine :

> LE CAPITAINE. – Je ne doute pas de votre bonne foi à tous deux ; mais votre mari, quand il sera de l'autre côté de la frontière, – c'est très naturel et très humain, – votre mari se dira peut-être, que vous sachant complètement innocente, nous n'aurons jamais le cœur de vous fusiller à sa place. – Eh bien, madame, détrompez-vous… Si par hasard, - ce qui est loin de ma pensée, – j'acceptais cet étrange marché, je devrais malgré tout, pour ma propre sûreté et pour ne pas payer très cher l'imprudence que j'aurais commise, vous livrer <u>à l'heure dite</u> au peloton d'exécution et aucune puissance au monde ne pourrait l'empêcher…[258]

La frontière hors-scène dont il s'agit délimite une zone inaccessible aux forces qui représentent le temps dans la pièce. C'est au-delà de cette frontière que la tentation du personnage quotidien commence, car il n'y a aucune garantie que la peur de la mort ne saurait détourner le docteur d'une manière ou d'une autre. Son retour n'est donc pas assuré, et cela renverse la dimension de l'exploit : maintenant c'est au tour de sa femme de se montrer héroïne, qui est non seulement prête à mourir au lieu de son mari, mais surtout prête à vivre l'angoisse en attendant les sept heures – « l'heure dite », comme le

[258] *Ibid.,* p. 163-164. *Nous soulignons.*

dit le capitaine, cette expression de la loi inexorable représentant un point de rencontre du temps et de la parole.

La troisième tentative de sauver le père s'effectuera vers la fin de la pièce, quand l'heure dite sera venue et que le capitaine décidera de le substituer à quelqu'un au hasard, pour éviter un échange symbolique entre Léna et le docteur :

> LE CAPITAINE. – Écoutez, il y a une issue… Sortez par la porte du jardin… La frontière est ouverte du côté du moulin… Vous pouvez la gagner en cinq minutes, en vous coulant derrière les haies… Tant pis !... Je ne trouve pas autre chose… Je ferai fusiller au hasard n'importe qui plutôt que vous… Je ne peux pas, je ne peux pas !...
>
> LÉNA. –N'importe qui ?... Mais qui ?... Il sera innocent…
>
> LE CAPITAINE. – Moins que vous !... N'importe qui, vous dis-je !... J'en ai assez, tant pis ![259]

Ensuite, ce « n'importe qui » devient quelqu'un de concret, dont le sort est déjà décidé, et qui sera assassiné d'un jour à l'autre, mais le temps reste impitoyable – l'heure de cette autre personne n'est pas encore venue. Léna, identifiée au père, refuse cet échange injuste.

La nature purement langagière du choix de la victime de l'exécution est même plus manifeste dans cette pièce que dans *Le Bourgmestre de Stilmonde*, où l'assassin intentionné inconnu était présent au moins quelque part hors-scène. Dans *Le Sel de la vie*, la suite des événements tragiques fait en sorte qu'il n'y ait pas d'instance de vérité en jeu dans la justice, sauf une trace dans le signifiant « véritable » :

> LÉNA. – Que risquez-vous et que vous importe, puisque de toute façon le lieutenant sera vengé ?...
>
> LE CAPITAINE. – Pour que la justice soit faite et pour qu'il soit réellement vengé, il faut que le véritable coupable périsse…
>
> LÉNA. – Vous savez aussi bien que moi qu'il n'y a pas de coupable, qu'il n'y a ici que des victimes… Le docteur n'a fait que défendre sa vie et la mienne ; et je vous estime assez pour être convaincue qu'à sa place vous auriez fait ce qu'il a fait…[260]

Les trois répliques représentent un jeu raffiné de combinaison des signifiants, qui forment des chaînes de substitution, à la suite du déplacement du signifiant *père*. L'instance du « véritable coupable » s'émerge dans la négation : « il n'y a *pas* de coupable ». Ainsi, *le père errant* est placé à la fois au lieu du « véritable coupable » et du lieutenant mort, tandis que Léna et le capitaine sont placés au lieu du signifiant *père* : Léna, parce qu'elle se propose comme victime de substitution, et le capitaine par la comparaison avec le Docteur.

Par ce jeu, les personnages commencent à disparaître en tant qu'unités du calcul dans la suite du dialogue :

---

[259] *Ibid.*, p. 193.

[260] *Ibid.,* p. 164-165.

LE CAPITAINE. – Vous ne vous rendez pas compte de ce que je risque, si la chose s'ébruite ; et tout finit par ce savoir…

LÉNA. – Nous sommes quatre dans ce secret et bientôt nous ne serons plus que trois…

LE CAPITAINE. – C'est encore trop…[261]

Dès que la mort du père est écartée et qu'elle touche les deux autres personnages, le jeu de substitution s'arrête, et chacun élimine soi-même : Léna espère toujours mourir au lieu de son mari, et c'est elle qui est présente dans le groupe des quatre et non dans celui des trois. Le capitaine, s'il désobéit au règlement, sera lui-même exécuté, et réduit le groupe encore, pour n'en laisser que deux : le docteur et le lieutenant.

Une autre combinaison possible pour le capitaine est expliquée dans la scène IV du même acte, où il commence à céder à la demande de Léna et du docteur, mais se redresse :

LE CAPITAINE. – […] Je ne suis pas aussi bête que vous croyez… J'ai assez d'expérience de la vie pour savoir que tout finit par se savoir : si bien qu'en fin de compte, tout le monde s'en tirerait et je resterais, moi, la seule victime de la petite combinaison… Eh bien ! non, non et non ! C'est entendu, je ne veux pas !...[262]

L'énigme logique posée par Maeterlinck ne laisse ni de place ni de temps au père pour le manœuvre. Vu que le capitaine, le représentant de la loi martiale, met un lien direct entre le temps et l'instance de la vérité, en disant que « tout finit par se savoir », la fuite du docteur, qui entraînerait la mort de Léna, provoquerait inévitablement l'exécution de leurs complices – le capitaine et le lieutenant, qui ont permis la fuite. La triple répétition du « non » s'adresse alors à chaque autre membre de ce quatuor. Ainsi, la mort du père se porte garantie de la loi et de l'existence même du système. C'est en tant que *mort* que le père garantit la poursuite du discours, mais au prix du poids de la vérité, car les trois autres personnages qui partagent son secret, devront le garder à jamais, tous placés sous le signifiant *père*.

5.8.2. Le suicide du père

L'acte II du *Sel de la vie* représente le temps du compte à rebours. Dans les indications temporelles de cet acte, il est toujours sept heures *moins* le nombre de minutes, ce qui crée l'effet de tension dramatique de plus en plus insupportable, qui joue avec l'objet de l'angoisse.

Le fait que le docteur ne revient ni à sept heures moins vingt-cinq, ni à sept heures moins vingt, fait ébranler l'ordre instauré pour le capitaine, qui essaie d'en trouver une justification, tout en gardant la foi en probité du docteur. Le capitaine se positionne alors à la place du père pour garantir l'exécution de la loi :

[261] *Ibid.,* p. 166.

[262] *Ibid*., p. 170.

LE CAPITAINE. – Sept heures moins vingt-cinq… Je ne peux pas m'imaginer que le docteur commette cette lâcheté et me mette, de gaieté de cœur, dans une situation aussi pénible… Tel que je le connais, ce n'est pas possible…[263]

L'identification avec le père se passe par l'utilisation du verbe réfléchi *s'imaginer*, par lequel se manifeste le sujet divisé. Dans le *me* raccourci de *m'imaginer,* le personnage s'adresse à soi-même en se projetant à la place du docteur, mais du docteur tel qu'il est connu par le capitaine. Léna fait le même geste dans son explication, en imaginant la réaction de son mari : « Il saura que j'étais très heureuse… Plus heureuse que lui… Je regrette seulement de ne pouvoir revenir le lui dire… Mais il le comprendra quand il saura comment je suis morte…[264] ».

L'action de l'acte II s'accélère encore davantage, et se résout en une demi-heure et quelques minutes. Le temps dans cet acte acquiert une image et une voix : c'est l'horloge flamande, un objet massif dans le coin du même salon, que les personnages regardent régulièrement. Quand elle sonne, elle s'intègre dans le dialogue et crée l'effet du silence qui parle *finalement*, ce qui met en évidence que chaque personnage, en s'adressant à l'autre, dialogue avec le temps, et que le troisième personnage de Maeterlinck dans cette pièce est le temps qui ne patiente pas. Ainsi, la conversation entre le capitaine et Léna du début de l'acte II rappelle d'une manière subtile les dialogues répétitifs du premier théâtre de Maeterlinck, sans avoir le temps suffisant pour déployer cette référence :

LE CAPITAINE. – Il est sept heures moins vingt, madame…

LÉNA. – Où est-il ?

LE CAPITAINE. – Il n'est pas revenu.

LÉNA. – Il n'est pas revenu ?...

LE CAPITAINE. – Il est vrai qu'il n'est pas encore sept heures moins le quart…

LÉNA. – Vous n'avez pas entendu de coup de feu ?... On n'a rien signalé du côté de la frontière ?...

LE CAPITAINE. – Rien, absolument rien ; je l'aurais su…[265]

Si les répétitions mystérieuses et mélancoliques du premier théâtre cèdent la place à la constatation et la confirmation du fait exact dans la reprise de la phrase « il n'est pas revenu », encadrée par les deux indications de l'heure, la répétition du signifiant rien ne fait que couper la parole future inutile et, avec elle, le passé. Le temps qui reste devient encore plus intense, voire palpable, parce qu'il coïncide à ce stade au temps réel du spectateur avant la fin de la pièce. Avec ce recadrage, c'est Léna qui incarne désormais l'ordre, et le capitaine commence à chercher une autre solution :

LENA. – Il n'y a plus de temps à perdre ; faites le nécessaire…

---

[263] *Ibid*., p. 181. *Nous soulignons*.

[264] *Ibid.,* p. 188-189.

[265] *Ibid.,* p. 182. *Nous soulignons*.

LE CAPITAINE. – Les ordres sont données ; tout est prêt… Si nous sortons d'ici, même s'il revenait au tout dernier moment, ce serait l'irréparable…

LENA. – Sortons…

LE CAPITAINE. – Vous ne regrettez rien ? Vous n'avez rien à lui dire, aucun désir à exprimer ?... Je suis prêt à faire tout ce qui est en mon pouvoir…[266]

C'est Léna qui, à l'approche de la mort, *se permet* de donner des ordres. La jouissance inégalable qui se joue dans sa parole, est comparable à la description de la mort de Sélysette dans *Aglavaine et Sélysette* de Maeterlinck[267]. Il devient clair que Léna cherche à mourir, car elle se permet même un mensonge, en disant que c'était convenu entre elle et le docteur que celui-ci ne revienne pas. Dans cet état, elle s'approprie d'abord l'image du temps, par le geste de montrer l'horloge pour constater qu'il est « presque sept heures moins le quart…[268] », pour ensuite s'approprier le symbole du temps, avec la grande aiguille de l'horloge qui s'élève : « Regardez l'aiguille, capitaine… Elle dépasse le quart…[269] » La jouissance de la mort de Léna prend la parole et s'accroît à l'approche des sept heures, tandis que les répliques du capitaine deviennent répétitives, comme une tentative de rejouer le temps :

LE CAPITAINE. – Je voudrais vous sauver…

LENA. – Il n'y a plus moyen, vous le savez comme moi…

LE CAPITAINE. – Je ne sais pas… Je cherche… Je suis prêt à risquer le tout pour le tout… Maintenant que je vous connais, je ne peux pas vous faire fusiller ainsi de sang-froid, à la suite d'un marché dont vous êtes la dupe innocente et crédule… Je ne peux pas, je ne peux pas… Je cherche… Il nous faut trouver quelque chose…

Sept heures sonnent.

LENA. – Il est sept heures.

LE CAPITAINE. – Je sais, je sais… Le commandant va venir et nous perdrons la tête. J'étais fou… Tout ce que je ferai semblera louche et compromettant… J'aurai l'air d'un imbécile ou d'un complice… Voyons, voyons… Essayons de gagner du temps… Quelques minutes, c'est beaucoup…[270]

La didascalie sur les sept coups de l'horloge du fragment cité effectue la fonction d'une réplique qui donne la parole au troisième personnage. La réponse calme de Léna qui dit la même chose que l'horloge, est adressée directement au temps, devenant un *j'ouïs* lacanien – la présence pure, révélée par une activité mécanique effectuant *la fonction radicalement humaine*[271], pour reprendre l'élaboration lacanienne sur la machine en

[266] *Ibid.,* p. 188.

[267] Cf. sous-partie 5.3.1 de la présente étude.

[268] Maurice Maeterlinck, *Le Bourgmestre de Stilmonde* suivi de *Le Sel de la vie*, *op. cit.*, p. 184.

[269] *Ibid*., p. 185.

[270] *Ibid.*, p. 191-192. *Nous soulignons*.

[271] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 94.

général et l'horloge en particulier du séminaire II. Le Capitaine, quant à lui, réagit autrement à la « voix » de l'horloge et fait parler sa propre hâte par les répétitions, lorsque sa mort à lui surgit comme une possibilité réelle et mesurable. Dans la hâte s'effectue un effort de produire un surplus temporel – *quelques minutes* pour trouver une solution. Ainsi, l'objet qui culmine l'angoisse et le désir du discours du drame, associé à un temps précis – les sept heures exactes – provoque une dissociation dans la parole, qui se répand dans le découpage du passé chez Léna et dans le *plus-de-jouir* du futur chez le capitaine.

L'apparition du docteur n'apporte pas une résolution immédiate à la tension, malgré l'heure. Au contraire, c'est au moment de son arrivée qu'une nouvelle étape de drame commence, encore plus intense, et cette fois-ci c'est le conflit entre le docteur et Léna pour le droit de mourir qui est en jeu. Tous les deux s'y étant déjà disposés jusqu'à l'acceptation totale, ils refusent de céder ce droit à l'autre, la mort immédiate devenue ainsi un privilège. La scène de leur rencontre est pleine de contrastes inattendus au niveau du geste :

> LE DOCTEUR, *dans la rue*. – Attendez ! Attendez !... Arrêtez !... Arrêtez… Où est-elle ?... Où sont-ils ? Lâchez-moi !... Léna ! Léna ! Ma Léna, me voici !... Me voici !...
>
> LÉNA. – C'est lui !...
>
> LE CAPITAINE. – Oui !... Restez ici… Je vais voir…
>
> *Il sort précipitamment en refermant la porte. Léna reste seule un instant, immobile, frappée de stupeur. Puis le capitaine rentre en poussant devant lui le docteur.*
>
> LE DOCTEUR, *nu-tête, échevelé, les vêtements déchirés, mais ivre de joie, se jette comme un fou dans les bras de sa femme*. – Léna, Léna… C'est toi !... Pas trop tard !... Pas trop tard !... Il était temps !... Enfin, enfin !... Sauvé ! Sauvé !... Tout va bien !... Quelle joie ! Quelle joie !... J'ai eu peur !...[272]

Dans cette scène s'éveille la beauté de la parole du premier théâtre maeterlinckien, où le beau de la tragédie devient le sublime et transforme la mort en immortalité. Même à l'aide des moyens expressifs minimaux, Maeterlinck parvient à créer une page tragique pleine de poésie, l'effet de rime y étant atteint avec les dédoublements de chaque phrase courte. La didascalie décrivant Léna la montre identifiée au temps – elle reste immobile. Le contraste entre son image et celle du docteur « ivre de joie » démarre la nouvelle phase du drame. Un détail graphique en est une indication : la forme du participe passé « sauvé » de la réplique du docteur est masculine. Même si le spectateur peut imaginer cet « e » non-prononçable pour entendre « sauvée », l'écriture de Maeterlinck fait bien comprendre que ce n'est pas Léna qui est sauvée de la mort, mais le docteur qui est sauvé de la vie.

La culmination du conflit des deux êtres ouverts à la mort par l'amour, leur jouissance poétique, se passe dans la zone du surplus temporel – quelques minutes après sept heures sonnées, lors de leurs derniers échanges :

---

[272] *Ibid*., p. 200.

LE DOCTEUR. – Mais c'était entendu !... Ce n'est pas la même chose !... J'ai tué, on me tue ; c'est la guerre, voilà tout… Il n'y a rien à dire…

LÉNA. – J'étais morte… C'était fait et j'étais si heureuse…

LE DOCTEUR. – Tais-toi, tais-toi !... Je serais mort cent fois !... C'eût été effroyable !... Je serais fou furieux ! C'est une chance inouïe !... Il s'en est fallu d'une minute !... Je suis là, tout heureux, et tu viens sans raison… Non, non, ce n'est pas juste… Tu n'es pas raisonnable…

On frappe à la porte. Entre le lieutenant Lauterbach.[273]

Ce fragment est marqué par le retour de l'alexandrin de la plume de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*, inscrit cette fois-ci dans le contexte de la guerre, dont les notes cruelles et simples ne le rendent pas moins transcendant. C'est le tragique sublime des héros quotidiens qui font face à la mort tout en s'ouvrant vers elle. Après tout, comme l'admet Léna dans l'acte I, « c'est un drame banal de la guerre, qui en soi n'a aucun intérêt, aucune importance[274] ». Le héros quotidien a le droit à la lâcheté, c'est pourquoi son exploit est encore plus élevé. Mais devant la jouissance de la mort les personnages se trouvent tous les deux désarmés, car elle ne se partage pas, et le choix est nécessaire.

La didascalie « on frappe à la porte » est une autre réplique du temps, incarné par le personnage du lieutenant Lauterbach. Une fois les formalités remplies, et qu'il ne reste que quelques secondes avant que le lieutenant n'emmène le docteur, Léna, désespérée, impuissante face à la volonté de son mari et à la loi martiale, fait le dernier appel à l'ordre, qui dissémine le signifiant paternel, afin de trouver un ordre plus important :

LENA. – Je ne peux pas… Je ne peux pas ainsi !... Il faut attendre, attendre et demander grâce !...

LE DOCTEUR. – À qui ?

LENA. – Je ne sais pas !... Au Pape, au roi d'Espagne, à l'Empereur… Après ce que tu as fait !... L'Empereur comprendra… Les démons comprendraient !...[275]

Le signifiant *Dieu* qu'elle ne prononce pas s'entend dans le signifiant *grâce,* puis se déplace sous *pape, roi d'Espagne* et *Empereur* pour finir dans le désespoir, indiqué par le signifiant *démons*. L'expulsion du signifiant *Dieu,* la tragédie à l'origine du désordre, est immédiatement suivie de la mort du *père*. La dernière scène qui culmine dans la didascalie finale, décrit Léna dans son ultime jouissance : « *Le docteur sort, suivi du lieutenant. Léna demeure debout, au milieu de la pièce, droite, immobile, aux écoutes. Le capitaine va fermer les fenêtres, en silence*[276] *».* Sans pouvoir mourir à la place du docteur, elle s'identifie à son assassin principal. Ainsi, Léna vit les derniers instants de la vie de son mari *immobile*, donc identifiée au temps même, par lequel s'effectue le meurtre du père déjà mort. La remarque « aux écoutes » renvoie à la fusillade, comme la dernière réplique du temps, qu'elle n'entendra pas. Comme pour les personnages de Tchekhov, pour Léna, rester vivante dans

[273] *Ibid.,* p. 205.

[274] *Ibid*., p. 167.

[275] *Ibid.,* p. 208.

[276] *Ibid.,* p. 211.

un monde dépaternalisé est une perspective bien plus angoissante que celle de mourir. Punie à l'avance par le fait d'être condamnée à vie à durée indéterminée, elle se permet cette jouissance qui l'immobilise, l'éternise et la dépaternalise.

Il est remarquable que la fatalité du cas du docteur n'ait jamais été contestée par lui-même. Ce sont les autres personnages tout au long de la pièce qui effectuent une tentative de le sauver, déplacer, faire fuir ou laisser de l'autre côté de la frontière, comme le font les uhlans qui l'arrêtent entre six heures et quart et sept heures. Pour lui, qui est l'incarnation même de la loi, sa mort est un fait décidé, qu'il ne reste qu'accomplir. Ainsi, au niveau de la chaîne signifiante de la pièce, le père est la seule victime de l'ordre qu'il incarne, et la structure discursive qu'il représente fait de son mieux pour le protéger. Mais, identifié au temps immobile, le personnage-support du signifiant *père* agit comme s'il était conscient que ce n'est pas sa fuite mais sa mort qui l'éternisera dans la structure, et assurera à celle-ci une existence stable, comme le testament du docteur qu'il confia à sa femme, en transformant sa volonté en une loi écrite.

La mort du père révèle un paradoxe discursif : c'est un acte nécessaire pour la préservation de la structure –, dans la pièce, c'est à la fois sa petite ville dans le temps de guerre, et le groupe de quatre complices involontaires des deux côtés de barricades réunis par un secret, – mais les deux structures font de leur mieux pour le protéger. De ce point du vue, la mort du père devient un geste suicidaire, car c'est à condition d'une mort volontaire que sa volonté s'instaure en tant que loi ; et c'est là où s'introduit l'obstacle principal : le tabou de suicide. Pour le contourner, le père maeterlinckien effectue un renversement entre l'assassin et l'assassiné : il admet qu'il a tué pour se faire tuer. Par ce geste, il devient un *père-vers-la-mort*, effectuant un suicide par un tiers – celui qui s'identifie avec la loi.

5.9. La castration comme effet du temps

Comme le montrent les exemples des textes dramatiques analysés dans cette partie, l'errance de la métaphore paternelle dans le discours de la pièce ouvre les voies pour établir d'un côté, et entendre de l'autre, le dialogue du personnage avec le temps, auquel, par sa *présence*, participe également le spectateur. Le décentrement du dialogue effectué par Tchekhov et Maeterlinck dévoile le rapport de l'être parlant au temps, dans lequel opère le sujet.

La notion maeterlinckienne du *temps immobile* renverse les relations du sujet avec le temps, et par ce geste annonce la fin du sujet comme fondement d'une vision du monde – position qui rend possible la perception linéaire du *temps qui passe*. Dans l'écriture dramatique de Maeterlinck, le sujet, à force d'être parlant, n'est pas concevable en-dehors du temps ; en revanche, le temps d'une pièce théâtrale devient en soi un évènement, par lequel s'effectue l'avènement du nouveau personnage.

Les signifiants de la métaphore paternelle tracent les voies multiples *vers la mort* dans l'écriture théâtrale de nos deux auteurs, et exercent ainsi une fonction métonymique rendant possible une identification au temps, le biais par lequel se résout le problème du suicide du père. Si dans le mythe freudien le père se fait tuer et manger par les fils pour

que la loi devienne possible, le théâtre de Maeterlinck et de Tchekhov fait dialoguer la loi et le désir : c'est par l'identification au père-Saturne que les enfants accomplissent le suicide paternel et intériorisent l'angoisse de la castration. Cette perspective offre un autre angle de l'explication de la disparition du temps linéaire du drame paternel : Œdipe est déjà l'assassin de son père en tant que *futur-né*, puni par celui-ci au moment de sa naissance. Les enfants de *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck sont encore à naître, mais ils savent ce qu'ils apporteront sur Terre, certains d'entre eux souffrent déjà de solitude qui les attendra, et d'autres encore sont conscients que leur vie sera courte, ils naîtront donc en tant que *futurs morts*.

La faucille – symbole de la castration et de la fécondité saturnales, apparaît comme *signifiant* du théâtre en question. Par le fait de couper *de temps en temps* le passé, en ramenant l'autre à l'instant présent, comme le font les personnages maeterlinckiens et tchekhoviens, se joue l'angoisse de la castration dans le langage, qui est l'angoisse de *devenir père* par l'identification au temps-Saturne. Dans la langue parlée, les expressions quotidiennes de type « bref », « pour faire court », ou la locution russe « жалко времени » (*avoir pitié du temps*), qui focalisent l'attention sur le présent de la parole, en sont un parfait exemple, car elles effectuent une coupure symbolique du passé. L'angoisse de la castration est ainsi le rapport radical de l'être parlant au passé, *histoire de* tuer le « *tu es* » du temps.

L'angoisse de devenir père affecte les relations d'hérédité dans les pièces que nous avons analysées dans cette partie. Les pères les plus exemplaires – Koulyguine des *Trois Sœurs* et le Docteur du *Sel de la vie*, ne sont pas les *papas*, malgré le fait qu'ils sont tous les deux mariés. C'est ainsi que le théâtre du tournant du siècle rompt la chaîne héréditaire, car, désormais, c'est la femme, en tant que machine au sens lacanien, c'est-à-dire l'horloge du temps cyclique, plus précisément, *une horloge désirante*, qui décide ou non d'enfanter. Tel est l'exemple de Natacha des *Trois Sœurs*, la seule mère de la maison, opposée aux sœurs-filles – supports du signifiant père, qu'elle expulse une par une.

L'avènement du personnage quotidien dans le théâtre de Maeterlinck et de Tchekhov ouvre donc la perspective du monde dépaternalisé, posant le problème du père symbolique, qui s'est suicidé tout en restant irréprochable, déléguant le poids de son suicide aux enfants condamnés à vie. C'est ainsi que le suicide est le seul véritable exploit qui reste au personnage quotidien, et qui n'est possible que pour un sujet *divisé*, à la fois assassin et assassiné.

Conclusion : art liminal

Я люблю смотреть, как умирают дети | J'aime regarder mourir les enfants

Vladimir Maïakovski, *Quelques mots sur moi-même*

Dans cette étude, qui n'est que le début d'une recherche, nous avons tenté d'établir un dialogue entre la littérature et la psychanalyse, sans avoir l'intention d'illustrer la théorie psychanalytique à l'aide d'exemples littéraires, ni de procéder à une psychanalyse appliquée au texte littéraire. Notre démarche vise à cerner « le contexte ibsénien[1] », comme le dit Lacan, mais aussi maeterlinckien et tchekhovien, du développement de la pensée à l'époque de Freud, afin de présenter le discours théâtral non pas comme un simple reflet, mais comme une réflexion sur les processus profonds qui véhiculent la culture. « Si la psychanalyse s'instruit de la littérature, mais ne s'y applique pas, c'est que les constructions littéraires sont elles-mêmes analytiques[2] », cette observation de Ginette Michaux, qui propose une lecture lacanienne de la place du père dans le tragique quotidien du premier théâtre de Maeterlinck, s'avère également pertinente pour le théâtre de Tchekhov.

Cette approche interdisciplinaire, qui se veut ouverte à d'autres domaines, se caractérise par la possibilité de retours mutuels, ou par ce que Heidegger appelle « un dialogue pensant[3] ». La psychanalyse, qui offre un regard unique sur les mécanismes profonds de la création littéraire, s'ouvre à son tour à d'autres méthodes de lecture, afin de se retrouver *lue* par la littérature. De cette manière, le mythe freudien de *Totem et tabou* dans l'interprétation lacanienne ouvre une voie unique de lecture du théâtre de Tchekhov et de Maeterlinck et révèle les enjeux de la métaphore paternelle dans les pièces de ces auteurs. C'est la psychanalyse qui permet de discerner le signifiant du père mort et son influence sur le discours tragique, qui, dans le contexte de la *dépaternalisation du monde*, par analogie à son désenchantement, s'ouvre au quotidien. Parallèlement, cette lecture réactualise l'ouvrage de Freud *Totem et tabou,* souvent critiqué pour ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire une étude anthropologique. En revanche, c'est un ouvrage unique, qui inscrit la psychanalyse dans le champ des sciences humaines et révèle ainsi les impasses

[1] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 384 p., (« Champ Freudien »), p. 22.

[2] Ginette Michaux, « Où est le père ? Héritage et innovation dans le tragique quotidien du premier théâtre » in *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 2-9 septembre 2000*, éd. Marc Quaghebeur, Bruxelles, Éditions Labor, 2002, p. 190.

[3] Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 1973, p. 7.

[« das denkende Gespräch gewiesen », Martin Heidegger, *Gesamtausgabe,* 4, p. 7.]

du discours scientifique de son époque. Comme le démontre le théâtre de Strindberg, Maeterlinck, Tchekhov et d'autres dramaturges modernes, le mythe moderne, proposé par Freud, révèle la structure du mythe de Saturne : après avoir castré son père, Saturne dévore ses enfants pour se prémunir de la malédiction paternelle, et se proclame ainsi la loi absolue.

Le père-Saturne, qui émerge dans le théâtre du tournant du XXe siècle, apparaît en tant que personnage dans le théâtre de Maeterlinck : celui du Temps dans *L'Oiseau bleu*, ou celui d'Ablamore dans *Alladine et Palomides,* incarnant ainsi l'ordre supérieur et, par conséquent, incompréhensible. Dans les pièces de Tchekhov, il apparaît sous la forme de la trace d'un personnage principal qui n'est plus là. C'est pourquoi aucun personnage du théâtre du dramaturge russe ne peut être considéré comme protagoniste. Le général Prozorov des *Trois Sœurs* n'est pas l'incarnation de Saturne ; cependant, le signifiant du père mort, qui lui est lié, explique la statique apparente de l'action de la pièce : elle obéit à la loi paternelle du temps et remet l'accent sur le temps quotidien qui est *toujours là*, et de ce fait – insupportable, indiquant le lieu d'une jouissance qui échappe perpétuellement.

Le mythe du père-Saturne, dans son élaboration théâtrale, aborde le problème des limites temporelles de la loi du temps. Maurice Maeterlinck pose cette problématique de manière radicale : dans des pièces aussi variées que *L'Intruse, Intérieur, La Mort de Tintagiles, L'Oiseau bleu, Le Bourgmestre de Stilmonde* et *Le Sel de la Vie*, la mort en tant qu'événement principal du drame, est déjà là ; il ne reste qu'à attendre son avènement. Le déploiement théâtral de cette attente aiguise la perception du temps même, en particulier dans les pièces où le temps imaginaire de l'œuvre et le temps réel du spectateur se rapprochent jusqu'à coïncider, comme dans celles du « théâtre de guerre ». Cette particularité permet de réactualiser le problème de l'action de son théâtre « statique », qu'on peut décrire avec un aphorisme de *L'Autre montre ou Le Cadran stellaire* : « Même en prison, où tout semble mourir, le temps ne s'arrête point[4] ». Dans le premier théâtre de Maeterlinck, c'est le temps qui agit de manière intensément significative, servant de référent commun des répliques des personnages qui ne s'entendent pas.

Le geste d'Anton Tchekhov n'est pas moins saisissant : le dramaturge russe explore la mort en tant que doute fondamental de l'existence quotidienne. Ainsi, l'œuvre de Tchekhov marque un changement de paradigme dans le théâtre russe de la fin du XIXe siècle. Entre les scènes finales de *La Puissance des ténèbres* (1886) de Tolstoï et d'*Oncle Vania* (1896) de Tchekhov, il y a une différence radicale de structure. Dans la pièce de Tolstoï, le personnage d'Akim, le père de Nikita, fait partie de la chaîne signifiante *Dieu-père-fils*, par conséquent, au moment de la culmination de la pièce – la scène de révélation des crimes de Nikita – il écarte les moujiks prêts à arrêter son fils coupable, et leur interdit d'interrompre sa repentance, car la loi du père rend la punition humaine secondaire par rapport au pardon de Dieu. Dans la pièce de Tchekhov, en revanche, l'instance de Dieu demeure au-delà, et la culmination tragique du final repose sur l'incertitude de Voïnitski par rapport à la promesse de Sonia « nous nous reposerons ». L'incertitude du spectateur, éveillée par celle de Voïnitski, est un moyen aussi puissant et transformant que le pardon d'Akim. Ainsi, se dessine une différence structurelle dans le mécanisme de la catharsis

[4] Maurice Maeterlinck, *L'Autre monde ou Le Cadran stellaire*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1942, p. 28.

dans les deux pièces : la catharsis de Tolstoï purifie le personnage du poids du crime, touchant ainsi le spectateur, tandis que celle de Tchekhov peut être lue dans le sens lacanien : elle purifie le sujet « de la série de l'imaginaire[5] », faisant de l'affrontement de l'incertitude le véritable exploit du personnage du tragique quotidien. Dans ce sens, Tchekhov apparaît comme un dramaturge moins réaliste que « ré*e*liste », dont l'écriture est capable de recréer l'angoisse face à l'insymbolisable.

En introduisant le temps présent sur scène, la dramaturgie de Tchekhov et de Maeterlinck rappelle que le théâtre est l'art du temps, c'est-à-dire un art transitoire ou liminal. Lieu de croisement des arts et de rencontre de plusieurs acteurs, individuels et collectifs, le théâtre explore sans cesse ses propres bords. Comme le souligne Alain Badiou, « le théâtre est la plus grande machine jamais inventée pour absorber les contradictions[6] », en raison de sa capacité à transposer continuellement ses frontières. Ainsi, le théâtre représente un domaine unique qui permet d'aiguiser l'attention sur le seuil, *limen*, dans les divers aspects du terme. Le théâtre de Tchekhov illustre que la liminalité n'est pas une phase, mais un état permanent du sujet, la mortalité comme telle. Les enfants du père mort, ses personnages ne sont ni morts ni vivants, et se trouvent dans un état constamment transitoire, bien décrit par la réplique du lieutenant-colonel Verchinine de l'acte II des *Trois Sœurs*, qui s'identifie au père mort et s'interdit la jouissance :

Мои волосы седеют, я почти старик уже, но знаю мало, ах, как мало! Но все же, мне кажется, самое главное и настоящее я знаю, крепко знаю. И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье это удел наших далеких потомков.	Mes cheveux blanchissent, je suis déjà presque un vieillard, mais je sais peu, ô combien peu ! Tout de même, il me semble que je sais fort bien l'essentiel. Et j'aimerais tellement vous prouver qu'il n'y a pas de bonheur, qu'il ne doit pas y en avoir et qu'il n'y en aura pas pour nous… Nous devons travailler, seulement travailler, et le bonheur est le sort de nos descendants lointains.
Пауза.	*Pause.*
Не я, то хоть потомки потомков моих.[7]	Pas pour moi, mais du moins pour les descendants de mes descendants.[8]

Quant aux personnages féminins des *Trois Sœurs*, elles occupent dans l'espace de la pièce une place temporaire, en attente d'un déménagement, d'un mariage ou d'un travail qui donnerait un sens à leur existence. La transitivité du temps pour les femmes tchekhoviennes culmine dans le personnage hors-scène – l'épouse du lieutenant-colonel

[5] Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, (« Champ freudien »), p. 405.

[6] Alain Badiou et Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Flammarion, 2016, p. 37.

[7] A. P. Čehov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: V 18 t. T. 13. P'esy. 1895-1904*, éd. A. I. Revjakin, Moskva, Nauka, 1978, p. 146.

[8] Notre traduction.

Verchinine, qui, avec ses innombrables et démonstratives tentatives de suicide, crée un véritable théâtre de liminalité. De même, la sœur noyée le représente dans *Intérieur* de Maeterlinck.

Les espaces liminaux du théâtre de Maeterlinck, comme les grottes souterraines, les hauts de la tour ou les bords de l'eau, sont, comme le remarque Ginette Michaux, sous le règne de figures paternelles *hors-la-loi* : « l'Autre poursuit le héros au-delà des limites permises par la loi, c'est-à-dire, entre autres, au-delà de sa mort physique ou en lui imposant d'entrer vif dans sa mort[9] ». De ce point de vue, les personnages de Maeterlinck affrontent la même problématique que ceux de Tchekhov : ils se confrontent à l'immortalité potentielle, à l'incertitude de mourir, dont la seule issue est la mort du sujet, annoncée par le théâtre. Le sujet du tragique quotidien devient mortel par sa révolte orphéique, comme en témoignent les personnages maeterlinckiens Alladine et Palomides, lorsque, même jetés dans les grottes et déjà morts, ils continuent de mourir. Le geste de retournement d'Alladine, offrant à Palomides l'opportunité de ne plus vivre, constitue un acte suprême. Pareillement, la scène orphéique des adieux entre Irina et Touzenbach dans *Les Trois Sœurs* permet au baron de partir « pour toujours », mettant en lumière l'exploit tragique d'Irina, ainsi que son mensonge lorsqu'elle avoue à son fiancé qu'elle ne l'aime pas. C'est cet amour d'Irina qui libère Touzenbach du poids paternel de la vie et de l'emprise du temps cyclique, comme l'explicite Macha dans sa dernière réplique : « Ils nous quittent, l'un est parti, parti pour toujours, nous restons seules pour recommencer notre vie. Il faut vivre… Il faut vivre…[10] ».

À travers cette dynamique, le théâtre de Maeterlinck et de Tchekhov propose-t-il une solution à la crise du sujet moderne, aliéné du signifiant paternel. Face à un sujet perçu comme élément sous-jacent d'une vision du monde, critiqué et dépassé dans la pensée de Heidegger, ou à un sujet qui appréhende le temps comme quelque chose qui *passe*, les deux dramaturges sortent le temps théâtral de l'impasse du sujet, en redonnant au temps sa puissance paternelle. L'analyse comparée des textes dramaturgiques démontre que le décentrement du dialogue théâtral, effectué par Tchekhov et Maeterlinck, révèle le rapport de l'être parlant au temps, un temps dans lequel opère un sujet divisé par le langage.

Le sujet décentré, proposé par le théâtre de l'époque, n'est pas statique : il constitue une ouverture, une multitude, une béance infiniment renouvelable dans la quête d'une jouissance insaisissable. Il incarne un sujet transitoire, qui substitue l'hérédité paternelle et sa hiérarchie par une organisation fraternelle, comme le décrit le mythe freudien. Tchekhov l'indique par le titre même de la pièce *Les Trois Sœurs*, qui se réfère au seul personnage – André Prozorov, le frère, dont le drame se joue dans la pièce en arrière-plan. Maeterlinck, quant à lui, propose une solution scénique au problème de la fraternité : à la

[9] Ginette Michaux, « Où est le père ? Héritage et innovation dans le tragique quotidien du premier théâtre », *op. cit*., p. 192.

[10] « Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить... », A. P. Čehov, *Sočinenija,* T. 13, p. 187. *Notre traduction.*

fin d'*Intérieur*, le petit frère des trois sœurs reste endormi, et dans la scène finale de *L'Intruse* les personnages constatent que l'enfant ne pleure pas. Cet enfant est le référent des statuts familiaux : c'est son Père, son Oncle et son Aïeul, ainsi que ses trois sœurs, qui attendent la mort de sa mère dans la pièce.

À la fois précurseurs et représentants éminents du théâtre du XXe siècle, Anton Tchekhov et Maurice Maeterlinck réalisent une véritable réforme du dialogue théâtral, inscrite dans le discours de la philosophie du XIXe siècle, qui anticipe la subversion du père et l'avènement du personnage quotidien. La crise du sujet, brillamment formulée par Tchekhov dans le titre de la pièce *Sans père*, marque le refoulement du signifiant de la loi, les mécanismes duquel nous avons tenté d'analyser dans cette étude. La lecture comparée et interdisciplinaire des pièces des deux auteurs montre que le dialogue décentré fait parler l'Autre et s'organise autour d'une métaphore paternelle glissante.

La multitude des références de la chaîne signifiante de l'organisation des répliques permet à nos dramaturges d'introduire la temporalité du quotidien sur scène, ce qui fait en sorte que le tragique quotidien soit une révolte du théâtre contre la loi du temps inexorable. Le présent maîtrisé, tel qu'il se dévoile dans des pièces comme *Le Sel de la Vie, L'Intruse* ou *Les Trois Sœurs*, est saisi comme jouissance : l'instance de la parole s'étendant dans le temps. Ainsi, la dramaturgie de Maeterlinck et de Tchekhov permet au spectateur de percevoir le théâtre comme un espace unique de croisement des temporalités – celles de l'auteur, du personnage, de l'acteur et du spectateur – qui se réunissent dans le présent : un temps liminal, un temps transitoire, un lieu de passage.

Car si les enfants meurent, c'est pour devenir adultes.

Bibliographie

Les œuvres de Maurice Maeterlinck

MAETERLINCK, Maurice, *Alladine and Palomides: Interior, and The death of Tintagiles: three little dramas for marionettes*, trad. William Archer et Alfred Sutro, Chicago, Charles H. Sergel Co., 1899.

MAETERLINCK, Maurice, *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, Edmond Deman, 1894.

MAETERLINCK, Maurice, *Avant le grand silence*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1934.

MAETERLINCK, Maurice, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948.

MAETERLINCK, Maurice, *Douze Chansons*, Paris, P.-V. Stock, 1896.

MAETERLINCK, Maurice, *Introduction a une psychologie des songes et autres écrits 1886 - 1896*, Bruxelles, Labor, 1985.

MAETERLINCK, Maurice, *La Grande féérie*, Paris, Eugène Fasquelle, 1929.

MAETERLINCK, Maurice, *La Grande porte,* Paris, Eugène Fasquelle, 1939.

MAETERLINCK, Maurice, *La Princesse Maleine,* éd. Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, 1998, (« Espace Nord »).

MAETERLINCK, Maurice, *La Sagesse et la destinée*, Paris, Eugène Fasquelle, 1898.

MAETERLINCK, Maurice, *La Vie de la nature*, Bruxelles, Complexe, 1997.

MAETERLINCK, Maurice, *La vie des fourmis*, Paris, Fayard, 1953.

MAETERLINCK, Maurice, *L'Autre monde ou Le Cadran stellaire*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1942.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Bourgmestre de Stilmonde suivi de Le Sel de la vie*, Paris, Édouard Joseph, 1919.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Cahier bleu,* éd. Joanne Wieland-Burston, Gand, Éd. de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Double jardin*, Paris, Fasquelle, 1924.

MAETERLINCK, Maurice, « Le Mystère de la justice », *La Revue de Paris*, mai 1900, p. 93-112.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Sablier*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1936.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des humbles*, préf. de Marc Rombaut, lecture d'Alberte Spinette, Bruxelles, Labor, 1986.

MAETERLINCK, Maurice, *Les débris de la guerre*, Paris, Charpentier, 1916.

MAETERLINCK, Maurice, *Les Sentiers dans la montagne*, Paris, Fasquelle, 1919.

MAETERLINCK, Maurice, *Les Sept Princesses*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1891.

MAETERLINCK, Maurice, « Lettre du 13 avril 1902 », *Le Figaro*, le 14 avril 1902.

MAETERLINCK, Maurice, *L'Intelligence des fleurs*, Paris, Eugène Fasquelle, 1907.

MAETERLINCK, Maurice, *L'Oiseau bleu*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1909.

MAETERLINCK, Maurice, *Monna Vanna : pièce en trois actes*, Paris, Eugène Fasquelle, 1928.

MAETERLINCK, Maurice, *Morceaux choisis*, Paris, Nelson, 1950.

MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1907.

MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, préf. de Henri Ronse, lecture de Christian Lutaud, Bruxelles, Labor, 1983.

MAETERLINCK, Maurice, *Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept princesses*, Bruxelles, Luc Pire, 2009, (« Espace Nord »).

MAETERLINCK, Maurice, *Poésies complètes : Serres chaudes, Quinze Chansons, Neuf Chansons de la trentaine, Treize Chansons de l'âge mur*, éd. Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965.

MAETERLINCK, Maurice, *Théâtre*, I, Bruxelles, Edmond Deman, 1901.

MAETERLINCK, Maurice, *Théâtre*, II, Bruxelles, P. Lacomblez, 1901.

MAETERLINCK, Maurice, *Théâtre inédit : L'Abbé Sétubal ; Les Trois justiciers ; Le Jugement dernier*, Paris, Éditions mondiales, 1959.

MAETERLINCK, Maurice, *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La Mort de Tintagiles*, éd. Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, Espace Nord, 2015.

MAETERLINCK, Maurice, BUYSSE, Cyriel et DUMONT-WILDEN, Louis, *La Belgique en guerre : album illustré*, Bruxelles, Ernest van Hammée, 1918.

METERLINK, Moris, *Polnoe sobranie sočinenij*, trad. N. Minskij et L. Vil'kina, Petrograd, T-vo A. F. Marks, 1915.

METERLINK, Moris, *P'esy*, trad. L. Bol'šincova et K. Nelidov, Moskva, Iskusstvo, 1962.

METERLINK, Moris, *Razum cvetov*, trad. Valentina Kulagina-Jarceva, Moskva, Moskovskij rabočij, 1995.

Les œuvres et la correspondance d'Anton Tchekhov

TCHEKHOV, Anton, *Châtaigne : Récit de Tchekhov*, trad. Brice Parain, Paris, NRF Gallimard, 1934.

TCHÉKHOV, Anton, *Correspondance*, trad. René Gauchet et Lida Vernant, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1966.

TCHEKHOV, Anton, *L'Île de Sakhaline*, trad. Lily Denis, Paris, Gallimard, 2001, (« Folio classique »).

TCHÉKHOV, Anton, *Œuvres*, I, trad. Lily Denis, Madeleine Durand, Édouard Parayre, André Radiguet et Elsa Triolet, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1967.

TCHÉKHOV, Anton, *Œuvres*, II, trad. Édouard Parayre, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1970.

TCHEKHOV, Anton, *Œuvres, 11*, trad. Édouard Parayre, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1959.

TCHEKHOV, Anton, *Œuvres, 18 (1898 à 1903)*, trad. Édouard Parayre, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1969.

TCHÉKHOV, Anton, *Œuvres, 20 : Correspondance 1877 - 1904*, trad. René Gauchet, Lida Vernant, Michèle Tanguy et Geneviève Roussel, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1966.

TCHÉKHOV, Anton, *Œuvres : Récits (1892 - 1903)*, III, trad. Édouard Parayre, Paris, Les Éditeurs français réunis et Gallimard, 1971.

TCHEKHOV, Anton, *La Cerisaie,* trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1992.

TCHEKHOV, Anton, *La Cerisaie,* trad. Nina Kehayan, Marseille, Éditions de l'Aube, 1993.

TCHEKHOV, Anton, *La Cerisaie*, trad. Jean-Claude Carrière, Paris, Flammarion, 1988.

TCHEKHOV, Anton, *La Mouette*, trad. Vladimir Ant, Paris, L'Arche, 2006.

TCHEKHOV, Anton, *La Mouette*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1996.

TCHEKHOV, Anton, *La Mouette*, trad. Antoine Vitez, Arles, Actes Sud, 1984.

TCHEKHOV, Anton, *La Mouette*, trad. Arthur Adamov, rév. Michel Cadot, Paris, Flammarion, 2006.

TCHEKHOV, Anton, *Les Trois Sœurs*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1993.

TCHEKHOV, Anton, *Oncle Vania*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, 1994.

TCHEKHOV, Anton, *Oncle Vania suivi de Les Trois Sœurs*, trad. Genia Cannac et Georges Perros, Paris, L'Arche, 1960, (« Le livre de poche »).

TCHEKHOV, Anton, *Platonov : Le Fléau de l'absence de pères*, trad. Serge Rezvani, Arles, Actes Sud, 2003.

TCHEKHOV, Anton, *Théâtre,* trad. Denis Roche et Anne Coldefy-Faucard, Paris, Robert Laffont, 1996.

TCHEKHOV, Anton, *Théâtre complet, II : La Mouette, Oncle Vania, Les Trois Sœurs*, trad. Genia Cannac et Georges Perros, Paris, L'Arche, 1960.

TCHEKHOV, Anton, *Théâtre I : La Mouette, L'Oncle Vania, Les Trois Sœurs, La Cerisaie*, trad. Elsa Triolet, Paris, Les Éditeurs Français Réunis et Gallimard, 1970.

TCHEKHOV, Anton, *Vivre de mes rêves*, trad. Nadine Dubourvieux, Paris, Bouquins, 2016.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch, *Lettres de voyage : Moscou-Sakhaline-Moscou, février 1890 - janvier 1891*, trad. Françoise Darnal-Lesné, Paris, L'Harmattan, 2009, (« Espaces littéraires »).

ČEHOV, A. P., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t.* / AN SSSR. In-t mirovoj lit. im. A. M. Gor'kogo; Redkol.: N. F. Bel'čikov (gl. red.), D. D. Blagoj, G. A. Bjalyj, A. S. Mjasnikov, L. D. Opul'skaja, (zam. gl. red.), A. I. Revjakin, M. B. Hrapčenko, Moskva, Nauka, 1974 – 1983.

Les études sur l'œuvre de Maeterlinck

ANAZAWA, Mariko, *Maeterlinck et les Japonais*, L'Harmattan, 2021.

ANDRIEU, Jean-Marie, *Maeterlinck*, Paris, Éd. Universitaires, 1962, (« Classiques du XX siècle », 44).

ARON, Paul, « Questions académiques (1920 - 1940) », *Textyles*, vol. 15, 1999, p. 132-141.

« Artistes belges à Paris », *L'Art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature*, vol. 21, mai 1891, p. 167-168.

AVRAM, Cristi, « Isabelle – The Last Princess of Maurice Maeterlinck », *Theatrical Colloquia*, vol. 10, décembre 2020, p. 166-176.

AZADOVSKIJ, K. M. et MAKSIMOV, D. E., « Brjusov i "Vesy" (K istorii izdanija) », *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 85, 1976, p. 257-324.

BAILLY, Auguste, *Maeterlinck*, Paris, Firmin-Didot, 1931, (« Visages contemporains »).

BEACHBOARD, Robert, *Le théâtre de Maeterlinck aux États-Unis*, Université de Paris, 1957.

BEACHBOARD, Robert, « Maeterlinck et l'Amérique », *Revue des deux mondes (1829 - 1971)*, 1952.

BEAUCHAMP, Hélène, « Les écritures pour marionnettes entre 1890 et 1935 », *Labyrinthe*, vol. 18, 2004, p. 17-20.

BENOÎT-JEANNIN, Maxime, *Georgette Leblanc & Maurice Maeterlinck : Biographie*, Bruxelles, Le Cri, 2021.

BITHELL, Jethro, *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*, London and Felling-on-Tyne, The Walter Scott Publishing Co, Ltd, 1913.

BODART, Roger, *Maurice Maeterlinck*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 1962, (« Poètes d'aujourd'hui », 87).

BORIE, Monique, *Maurice Maeterlinck*, Lausanne, Ides et Calendes, 2018, (« Le théâtre de »).

BOUDART, Laurence, « "L'heure de la justice ne sonne pas aux cadrans de ce monde". Droit et justice dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck » in Joanna Teklik, Bernard Ribémont, (éds.). *Droit et justice dans la littérature francophone de Belgique*, éds. Joanna Teklik et Bernard Ribémont, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 25-38.

BRUCHER, Roger, *Maurice Maeterlinck : L'œuvre et son audience. Essai de bibliographie 1883 – 1960*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972.

CAPITEYN, André, *Maeterlinck : un prix Nobel*, Gand, Snoeck, 2008.

CARALP, Jean-Michel, *Vertiges de la prémonition : effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au surréalisme*, thèse soutenue à l'Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012.

CASSOU, Jean, CLOUARD, Henri, GUIETTE, Robert, [et al.], *Maurice Maeterlinck, 1862-1962*, éds. Joseph Hanse et Robert Vivier, Bruxelles, Renaissance du livre, 1962.

CNUDDE-KNOWLAND, Anne, *Maurice Maeterlinck and English and Anglo-Irish Literature. A Study of Parallels and Influences*, PhD Thesis, University of Oxford, 1984.

COCTEAU, Jean, « Discours de M. Jean Cocteau au nom de l'Académie française », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, XL-№3, Bruxelles, 1962, p. 155-160.

COMPÈRE, Gaston, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955.

COMPÈRE, Gaston, *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1989, (« Les Classiques de la Manufacture »).

CRÊTEUR, Stéphanie, « Maurice Maeterlinck : du théâtre de la perte au théâtre de la délivrance », *Études littéraires*, vol. 49 / 2-3, Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, 2020, p. 63-76.

DELAY, Nancy, « Aux sources de Monna Vanna », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Ker éditions, janvier 1994, p. 237-270.

DESCAMPS, Maryse, *Maurice Maeterlinck : Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 1986.

DESSONS, Gérard, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper, 2005.

DONEUX, Guy, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961.

DREUX, André, « Maurice Maeterlinck et son œuvre », *Le Correspondant*, vol. 186, 1897, p. 1096-1117.

DUBRUNFAUT, Cécile, « Enseigner Maeterlinck, La Princesse Maleine », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Ker éditions, juin 2001, p. 56-63.

DUCREY, Anne, « Dramaturgie du seuil », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, vol. 41, Ker éditions, 2012, p. 31-44.

EINMAN, Maria, « De l'événement social à l'événement intime : la réception critique de la première création de Pelléas et Mélisande aux Bouffes-Parisiens », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Ker éditions, décembre 2019, p. 157-172.

GERARDINO, Angela, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, thèse pour le doctorat d'Université, Université de Paris, 1934.

GILLAIN, Nathalie, « La dramaturgie de la lumière et les effets de la technique dans le "premier théâtre" de Maurice Maeterlinck », *Textyles, Revue des lettres belges de langue français,* 26-27, 2005, p. 140-152.

GORCEIX, Paul, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

GORCEIX, Paul, *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible : Essai*, Bruxelles, Le Cri, 2005.

GORCEIX, Paul, *Maurice Maeterlinck : Le symbolisme de la différence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1997.

GORCEIX, Paul, « L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française : Maurice Maeterlinck (1862-1949) », *Revue de littérature comparée*, n o 299, Paris, Klincksieck, 2001, p. 397-409.

GORCEIX, Paul, « Maurice Maeterlinck ou la poétique du mystère », Dominique Rabaté (éd.), Dire le secret, Presses Uinversitaires de Bordeaux, 2001, p. 221-243.

GORCEIX, Paul et BODART, Roger, *Maeterlinck en partie double*, Bruxelles, Le Cri, 2011.

GUNNESSON, Ann-Mari, *Les écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*, Göteborg, 2001.

HANSE, Joseph, *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, 1992, (« Archives du futur »).

HALLS, W. D., *Maurice Maeterlinck : A Study of His Life and Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1960.

HARRY, Gérard, *La vie et l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris, Fasquelle, 1932.

HARRY, Gérard, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles/Paris, Ch. Carrington, 1909, (« Les écrivains français de la Belgique »).

HELLENS, Franz, *Maurice Maeterlinck : Extrait des « Annales de la Fondation M. Maeterlinck », Tome 3*, Gand, 1957.

ILYINA, Anastasiya, « Maeterlinck After The Blue Bird », *Voprosy teatra [Problems of the theater]*, vol. 1-2, 2024, p. 230-249.

JOUVE, Edmond, DREYFUS, Simone (dirs.), *Belgique Wallonie-Bruxelles : une littérature francophone*, Paris, Association des écrivains de langue française, 1999.

KNAPP, Bettina Liebowitz, *Maurice Maeterlinck*, New York, Twayne publishers, 1975.

LAOUREUX, Denis, « Maurice Maeterlinck et les arts plastiques : filiations et concomitances », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Ker éditions, décembre 2000, p. 100-112.

LEBLANC, Georgette, *Souvenirs (1895 - 1918)*, Paris, Bernard Grasset, 1931.

LECAT, Maurice, *Le Maeterlinckianisme*, vol. 1, Bruxelles, Anc. Libr. Castaigne, 1937.

LINDSTREM, M. V. (éd.), *Moris Meterlink v Rossii Serebrjanogo veka*, Moskva, Rudomino, 2001.

LUTAUD, Christian, « Les Sept Princesses ou la mort maeterlinckienne », *Les lettres romanes*, vol. 40 / 3-4, 1986, p. 255-273.

MARUSJAK, Natal'ja, *Problemy vosprijatija i interpretacii tvorčestva Morisa Meterlinka v russkoj literature 90-h gg. XIX – načala XX vv. : dissertacija kandidata filologičeskih nauk,* Moskva, 1999.

MAUS, Octave, PICARD, Edmond et VERHAEREN, Émile, « Le Théâtre nouveau », *L'Art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature*, vol. 7, février 1890, p. 33-35.

MIRBEAU, Octave, « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, Paris, août 1890.

MOSES, Montrose J., *Maurice Maeterlinck : A Study*, New York, Duffield, 1911.

« Mr. Beerbohm Tree on the drama », *St. James's Gazette*, 7 décembre 1891, p. 15.

NOVALIS, *Les Disciples à Saïs et Les Fragments*, trad. Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895.

OTTEN, Michel, VAN DE KERCKHOVE, Fabrice (dirs.), *Maeterlinck dans le monde. Le Monde de Maeterlinck*, Bruxelles, Le Cri, 2011.

PASQUIER, Alex, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1963.

PIÉRARD, Louis, « Maurice Maeterlinck », *Wissen und Leben*, vol. 10, 1912.

POSTIC, Marcel, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, A.-G. Nizet, 1970.

PROFE, Olga, *Vzaimodejstvie literatury i živopisi v rannej dramaturgii Morisa Meterlinka*, Sankt-Peterburg, 2005.

QUAGHEBEUR, Marc (éd.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 2-9 septembre 2000*, Bruxelles, Éditions Labor, 2002.

ROMAIN, Willy-Paul, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Pierre de Méyère, 1962.

RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.

SAFIULLINA, Lilija, *Moris Meterlink i problema* tvor*českih sootnošenij : dissertacija kandidata filologičeskih nauk,* Kazan', 1998.

TAYLOR, Una, *Maurice Maeterlinck : A Critical Study*, London, Martin Secker, 1914.

THÉVOZ, Samuel, « Dans "les infirmeries de l'âme" : les *Sept Princesses* de Maeterlinck et la culture neurologique », *Romantisme*, vol. 163, 2014, p. 101-110.

VAN RENTERGHEM, Anouk, « “Ma chère Florence”. Maurice Maeterlinck - Florence Perkins. Vingt années de correspondance inédite », *In Monte Atrium*, vol. 10, 2017, p. 185-203.

VANWELKENHUYZEN, Gustave, Les années gantoise de Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Palais des Académies, 1961.

ZBIERSKA-MOŚCICKA, Judyta, « Maurice Maeterlinck, prosateur symboliste belge », *Écho des études romanes*, vol. 1 / 1, juin 2005, p. 53-66.

Les études sur l’œuvre de Tchekhov

ABBASKHILMI, Abdulaziz et LARIONOVA, Marina, « The Works of A.P. Chekhov in A. Naim’s Reception (Iraq) », *Novyj filologičeskij vestnik*, vol. 4 / 51, 2019, p. 372-383.

ALEXANDRE, Aimée, *À la recherche de Tchekhov - essai de biographie intérieure*, Paris, Buchet Chastel, 1971.

BANU, Georges, *Le Théâtre d’Anton Tchekhov*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016.

BERDNIKOV, G. P., *Čehov*, Moskva, Molodaja gvardija, 1974.

BOUGNOUX, Daniel, « Sourire entre les larmes », *Silex*, vol. 16, 1980, p. 17-23.

BRISSON, Pierre, *Tchékhov et sa vie*, Paris, A. Sauret, 1955.

CHANTAL, Henri Vergniolle de, *Tchekhov : rêverie et liberté*, Paris, L’Harmattan, 2009.

ČEHOV, Mihail, *Vokrug Čehova: vstreči i vpečatlenija*, Moskva – Leningrad, Academia, 1933.

ČUDAKOV, A. P., *Anton Pavlovič Čehov*, Moskva, Prosveščenie, 1987.

ČUDAKOV, A. P., *Poètika Čehova*, Moskva, Nauka, 1971.

DOLŽENKOV, P. N., *Čehov i pozitivizm*, Moskva, Skorpion, 2003.

DOLŽENKOV, Petr, *Èvolucija dramaturgii Čehova*, Moskva, MAKS Press, 2014.

DOLZHENKOV, P. N., « The Image of Solyony in Chekhov’s Play Three Sisters and Lermontov », *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, vol. 18 / 4, 2018, p. 448-452.

ERMILOV, V., *Čehov*, Moskva, Molodaja gvardija, 1946.

G., Ars., « Iz vospominanij ob Čehove », *Teatr i iskusstvo*, vol. 28, 1904, p. 520-522.

GRENIER, Roger, *Regardez la neige qui tombe : Impressions de Tchékhov*, Paris, Gallimard, 1992.

GRIBOMONT, Marie, *La réception de l’œuvre d’Anton Pavlovitch Tchékhov en France*, Université Catholique de Louvain, 1997.

GROMOV, M. P., *Čehov*, Moskva, Molodaja gvardija, 1993.

IZMAJLOV, A., *Čehov : 1860 - 1904 : biografičeskij nabrosok*, Moskva, Tipografija t-va I. D. Sytina, 1916.

KAPUSTIN, Dmitrij, « Anton Čehov: Dolgaja zima v Nicce (sentjabr’ 1897 - aprel’ 1898) », *Neva*, vol. 10, 2018.

KASTLER, Ludmila, « Čexov à double face : médecin et écrivain ou les motifs autobiographiques dans l’écriture tchékhovienne », *Modernités Russes*, vol. 16, 2016, p. 47-58.

KOMAROV, Sergej, « “Cherry Orchard” by A. P. Chekhov in the aspect of nonclassical poetics », *Ural’skij filologičeskij vestnik*, vol. 4, 2017, p. 96-120.

KONOPLEVA, E. A., KOŽEVNIKOVA, E. A., ŠIPULINA, O. A. et ŠČERBINA, A. I. (éds.), *Mir Čehova: Al'bom*, Taganrog, Lukomor'e, 2015.

KUBASOV, Aleksandr, « Fridrih Nicše v russkoj proze konca XIX veka : ironiki i adepty (A. P. Čehov i P. D. Boborykin) », *Ural'skij filologičeskij vestnik*, vol. 3, 2015, p. 158-174.

KUKUŠKINA, O. V., SUROVCEVA, E. V. et LAPONINA, L. V., *Častotnyj grammatiko-semantičeskij slovar' jazyka hudožestvennyh proizvedenij A. P. Čehova s èlektronnym priloženiem*, éd. A. A. Polikarpov, Moskva, MAKS Press, 2012.

LAFFITTE, Sophie, *Tchékhov par lui-même*, Paris, Seuil, 1955, (« Écrivains de toujours », 30).

LE MANCHEC, Claude, *Anton Tchékhov. Nature et création*, Paris, Éditions du Cygne, 2015.

LUNAČARSKIJ, A. V., « A. P. Čehov v naši dni », *Ogonëk*, 27, 1929, p. 1-2.

MAEGD-SOËP, Carolina de, « Čehov v Bel'gii », *Čehov i mirovaja literatura*, vol. 100, 1997, p. 596-637.

MASLOVA, Evgenija Anatol'evna, *Nicševskij sloj v p'esah Čehova « Djadja Vanja » i « Tri sestry »*, Tjumenskij gosudarstvennyj universitet, 2008.

MOROZOVA, Ol'ga Vladimirovna, *A. P. Čehov i hudožestvennoe tvorčestvo simvolistov*, Kazanskij (Privolžskij) federal'nyj universitet, 2015.

NÉMIROVSKY, Irène, *La vie de Tchekhov*, Paris, Albin Michel, 1946.

PAPERNYJ, Z. S., POLOZKAJA È. A. (éds.), *Čehov i mirovaja literatura : V 3 kn*. Moskva, Nauka, 1997 – 2005.

RAYFIELD, Donald, *Anton Chekhov: A Life*, London, Faber and Faber, 2009.

RAYFIELD, Donald, *Anton Tchekhov, une vie*, trad. Agathe Peltereau-Villeneuve et Nadine Dubourvieux, Paris, Louison éditions, 2019.

RAYFIELD, Donald, *Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, London, Bristol Classical Press, 2010.

RAZUMOVA, N. E., « Ontologija sud'by v dramaturgii Čehova », *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 291, 2006, p. 103-112.

RITZEN, Quentin, *Anton Tchekhov*, Éditions universitaires, 1961, (« Classiques du XX siècle », 41).

ŠAH-AZIZOVA, Tat'jana, *Čehov i zapadno-evropejskaja drama ego vremeni*, Moskva, Nauka, 1966.

SERGEENKO, P. A., « O Čehove », *Niva*, 10, 1904, p. 255.

SOBOLEV, Jur., *Čehov*, Moskva, Žurnal'no-gazetnoe ob''edinenie, 1934.

STEPANOV, A. D., *Problemy kommunikacii u Čehova*, Moskva, Jaz. slav. kul'tury, 2005.

TANASE, Virgil, *Tchekhov*, Paris, Gallimard, 2008, (« Folio biographies »).

TCHOUDAKOV, Alexandr, « Poétique de Tchekhov », *Silex*, vol. 16, trad. Jacqueline Fleurat-Lessard, 1980, p. 112-115.

TRIOLET, Elsa, *L'Histoire d'Anton Tchekhov, sa vie - son œuvre*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1954.

TROYAT, Henri, *Tchekhov*, Paris, Flammarion, 1984.

WASHINGTON, Nadezhda, « L'Île de Sakhaline de Tchekhov, le viatique du rire », in Patrick Mathieu (éd.), *Voyage et Scandale*, Paris, Classiques Garnier, 2022, (« Géographies du monde », 34).

ZYRJANOVA, Marija, « Istorija perevodov p'es Čehova na francuzskij jazyk », *Vestnik VGU*, vol. 2, 2010, p. 200-203.

Les études comparatistes

BAHTIN, M. M., *Problemy poètiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1963.

BIBESCO, Marthe, « Maeterlinck, Séraphita et L'Étoile Polaire », *Europe : revue littéraire mensuelle*, Juillet - Août 1962, p. 6-12.

BILLINGS, Joshua, *Genealogy of the tragic: Greek tragedy and German philosophy,* Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2014.

BOUDIER, Marion, *La représentation du monde sans jugement : réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, Université de Lyon, 2012.

CADOT, Michel, « Naissance et développement d'un mythe ou l'Occident en quête de l'âme slave », Revue des études slaves, vol. 49, 1973, p. 91-101.

CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000.

CHKLOVSKI, Victor, *L'Art comme procédé*, trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.

CLOWES, Edith, *The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914*, First Edition, DeKalb, Ill, Northern Illinois University Press, 1988.

COLLONGES, Julien, VICTOROFF, Tatiana (dir.), *La Lyre et les Armes*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 2014.

DELRANC GAUDRIC, Marianne, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Paris, L'Harmattan, 2020.

DELSEMME, Paul, *Les grands courants de la littérature européenne et les écrivains belges de la langue française*, Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire et Bibliothèques de l'Université Libre de Bruxelles, 1995, (« Documenta et Opuscula »).

DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie, *La littérature belge : Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Éditions Labor, 2005.

DOZO, Björn-Olav, PROVENZANO, François (éds.), *Historiographie de la littérature belge : Une anthologie*, Lyon, ENS Éditions, 2014.

DUCREY, Anne, VICTOROFF, Tatiana, *Renaissances du mystère en Europe : fin XIXe siècle – début XXIe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2019.

DUCREY, Anne, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, VAN DE KERCKHOVE, Fabrice, SEGRESTIN, Marthe, VICTOROFF, Tatiana, *Le Tragique quotidien*, Neuilly, Atlande, 2005 (« Clefs concours »).

DUDA, Arthur, LUCET, Sophie, SKIBICKI, Marcin, [et al.], *Le tragique quotidien*, éd. Sylvie Camet, Paris, Armand Colin, 2005.

ETKIND, Efim, NIVAT, Georges, SERMAN, Ilya, [et al.], *Histoire de la littérature russe, tome 4 : Le XXe siècle - L'Âge d'argent*, Paris, Fayard, 1987.

FINCK, Michèle et ERGAL, Yves-Michel (éds.), *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.

GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVÉ, Alain, *L'arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

GLADIEU, Marie-Madeleine et TROUVÉ, Alain (éds.), *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2011.

HAQUETTE, Jean-Louis, *Lectures européennes*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005.

HECK, Maryline, « Écrire le quotidien aujourd'hui : formes et enjeux », *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, septembre 2019.

HUNEKER, James, *Iconoclasts, a Book of Dramatists : Ibsen, Strindberg, Becque, Hauptmann, Sudermann, Hervieu, Gorky, Duse and D'Annunzio, Maeterlinck and Bernard Shaw*, New York, 1921.

JANECEK, Gerald, *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego CA, San Diego State University Press, 1996.

JOUANNY, Robert, NIKIFOROVA, Irina et PROJOGHINA, Svetlana (éds.), *Regards russes sur les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1997.

KORNIENKO, Alina, « Literary traditions of A. Chekhov and M. Maeterlinck in drama of Jean-Luc Lagarce », *European journal of literature and linguistics*, vol. 1, 2016, p. 60-63.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *L'homme artificiel, Hoffmann, Shelley, Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Ellipses, 1999.

KURST-WÖSTE Lia, VALLESPIR Mathilde et WATINE Marie-Albane (éds.), *La Violence du logos : Entre sciences du texte, philosophie et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

LENEVEU, Georges, *Ibsen et Maeterlinck*, Paris, Ollendorf, 1902.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et MIGUET-OLLAGNIER, Marie (éds.), *L'intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998.

LONGO, Leila, « Le quotidien : jeux spéculaires, relfets du monde », *Sociétés*, vol. 75 / 1, 2002, p. 27-40.

LÖWY, Michael et SAYRE, Robert, *Révolte et mélancholie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

MANZARI, Francesca, RINNER, Fridrun (éds.), *Traduire le même, l'autre et le soi*, Presses Universitaires de Provence, 2011.

MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, éd. Daniel Bergez, Paris, Dunod, 1993.

MATHIEU, Patrick (dir.), *Voyage et Scandale*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

NABOKOV, Vladimir, *Lectures on Russian Literature*, éd. Fredson Bowers, New York & London, Harcourt Brace Jovanovich & Bruccoli Clark, 1981.

NAŠČOKIN, M. V. (éd.), *Duh simvolizma : russkoe i zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste èpohi konca XIX – načala XX veka,* Moskva, Progress-tradicija, 2012.

NEGINSKY, Rosina, SEGRESTIN, Marthe et JURGENSON, Luba (éds.), *Anxiety, Angst, Anguish in Fin de Siècle Art and Literature*, Cambridge Scolar Publishing, 2020.

PESTEREV, Valerij, *Istorija* zarube*žnoj literatury rubeža XIX-XX vekov: materialy i zametki k kursu lekcij,* Volgograd, Izdatel'stvo Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta, 2022.

POLUNINA, Marina, *Hudožestvennoe vremja v dramaturgii M. Meterlinka i A. P. Čehova: dissertacija kandidata filologičeskih nauk*, Moskva, 2006.

QUAGHEBEUR, Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990, (« Archives du futur »).

ŠKLOVSKIJ, Viktor et ÈJHENBAUM, B. M., *Poètika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka, II*, Petrograd, 18-ja Gosudarstvennaja tipografija, 1919.

SOURIAUD D'ALBRET, Robert G., *Une autre sagesse au XIXe siècle – Maeterlinck, Baudelaire, Fustel de Coulanges. Les Temps d'Art*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2011.

SUHIH, Igor', *Struktura i smysl : Teorija literatury dlja vseh*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2016.

TROUVÉ, Alain, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, vol. 164 / 4, 2010, p. 495-509.

TROUVÉ, Alain, *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, EPURE, 2018.

VICTOROFF, Tatiana, « L'exil au "centre du monde" : les Russes à Paris » in MOREL, Jean-Pierre, ASHOLT, Wolfgang, GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur (éds.), *Dans le dehors du monde : Exils d'écrivains et d'artistes au XXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 23-38.

Littérature et Psychanalyse

ANARGYROS, Annie, *Une psychanalyste lit Tchékhov*, Paris, L'Harmattan, 2010.

AQUIEN, Michèle, *Poétique et psychanalyse : L'autre versant du langage*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

ARRIVÉ, Michel, *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient : Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Paris, PUF, 1994.

ASSOUN, Paul-Laurent, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance*, vol. 2 / 1, Toulouse, Érès, 2006, p. 27-37.

DERVIN, Daniel, *Bernard Shaw : a psychological study*, Lewisburg, Association university press, 1975.

EARLIE, Paul, « The Rhetoric of Theatre: Maeterlinck with Freud », *Revue internationale de philosophie*, vol. 282 / 4, De Boeck Supérieur, 2017, p. 415-430.

GASSIN, Jean, *L'Univers symbolique d'Albert Camus : Essai d'interprétation psychanalytique*, Paris, Minard, 1981.

GORDON, David J., *Literary art and the unconscious*, Baton Rouge Louisiana, Louisiana State University Press, 1976.

GREEN, André, *Hamlet et Hamlet : Une interprétation psychanalytique de la représentation*, Paris, Bayard, 2003.

GREEN, André, *La lettre et la mort*, Paris, Denoël, 2004.

GUÉRIN, Nicolas, « Psychanalyse et littérature. Le problème des récits de cas en psychanalyse », *Malice*, vol. 16, 2022.

GUÉRIN, Nicolas, MANZARI, Francesca, CHEVALIER, Fanny, FERNANDEZ, Victoria Isabel (éds.), *Fonctions de l'interprétation, incidences du jugement*, Paris, MJW-Fédition, 2022.

HALL, Jonathan, *Anxious pleasures : Shakespearian comedy and the nation-state,* Madison, Fairleigh Dickinson university press, 1995.

HAUPTMAN, Robert, *The pathological vision: Jean Genet, Louis-Ferdinand Céline, and Tennessee Williams*, New York, Lang, 1984.

HOLBROOK, David, *Images of woman in literature*, New York, New York university press, 1989.

HOLLAND, Norman N., *Psychoanalysis and Shakespeare*, New York, McGraw-Hill, 1966.

KAPLAN, Morton, *The unspoken motive: A guide to psychoanalytic literary criticism*, New York, The free press, 1973.

LOJKINE, Stéphane, « Lacan avec Heidegger : le dépassement du paradigme linguistique » in Marion Picker, Dorothee Kimmich, *Exil - Transfert - Mémoire / Exil - Transfer – Gedächtnis*, Peter Lang, 2016, p. 137-148.

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, (« Le champ freudien », 6).

MARINOV, Vladimir, *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, PUF, 1990.

MICHAUD, Stéphane (éd.), *Du visible à l'invisible: pour Max Milner Tome II « La nuit transparente »*, Paris, José Corti, 1988.

MICHAUX, Ginette, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2008, (« Psychanalyse et écriture »).

RAINKIN, Marcel, *L'Inconscient à l'œuvre : Que peut la psychanalyse de la littérature ?,* Bruxelles, Palais des Académies, 1983.

REY-FLAUD, Henri, *La névrose courtoise*, Paris, Navarin, 1983.

SKRIABINE, Pierre, « La peur et l'angoisse chez Tchékhov », *La Cause freudienne*, vol. 59, 2005, p. 113-116.

SUSANI, Jean-Paul, *La question du double dans la psychanalyse et dans les contes : « Ombres et lumières du double »*, Sorbonne Paris Cité, 2017.

THORET, Yves, *La théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993.

TROUVÉ, Alain, « Psychanalyse et création littéraire » in Jacques Poirier, (éd.). *Dictionnaire des mythes et des concepts de la création*, éd. Jacques Poirier, Reims, ÉPURE, 2015, p. 213-219.

TROUVÉ, Alain, « Psychanalyse et fiction littéraire : Breton, Sartre, Perec, Wittig », *Revue d'études culturelles (Dijon)*, 2007, p. 133.

VERNANT, Jean-Pierre, *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988.

WASHINGTON, Nadezhda, « Strange and Stranger Woman in the First Plays by Maurice Maeterlinck », *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, vol. 46 / 1, 2022, p. 13-23.

WASHINGTON, Nadezhda, « The birth of unconscious from the spirit of tragedy », *Philosophical anthropology*, vol. 8 / 1, 2022, p. 46-61.

WEBER, Jean-Paul, *Genèse de l'œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960.

WEISS, Daniel A., *Oedipus in Nottingham: D. H. Lawrence*, Seattle, University of Washington press, 1962.

Histoire et théorie du théâtre

ABITEBOUL, Olivier, *Diagonales : Essai sur le théâtre et la philosophie*, Avignon, Arias, 1997.

ALEJNIKOV, Mihail Ivanovič, *Opera « Monna Vanna » S. V. Rahmaninova: istorija sozdanija, libretto, muzykal'naja dramaturgija*, Sankt-Peterburg, Rossijskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet im. A. I. Gercena, 2011.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *Figures de femmes dans Ibsen*, trad. Pascal Hummel, Paris, Michel de Maule, 2007.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *Henrik Ibsens Frauen-Gestalten nach seinen sechs Familiendramen : Ein Puppenheim ; Gespenster ; Die Wildente ; Rosmersholm ; Die Frau vom Meere ; Hedda Gabler*, Jena, Diederichs, 1908.

BAHTIN, Andrej, *Sintez iskusstv kak osnova mjuzikla dlja vzroslyh i detej,* Moskva, RATI, 2006.

BENOÎT-JEANNIN, Maxime, *Georgette Leblanc (1869 - 1941)*, Bruxelles, Le Cri, 1998.

C. Stanislavski, 1863-1963 : L'homme, le metteur en scène, l'acteur ; Stanislavski et le théâtre mondial ; Extraits de la correspondance de Stanislavski, trad. Alice Orane et Cyrilla Falk, Moscou, Éditions du Progrès, 1965.

BERTRAND Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît et GRUTMAN, Rainier (éds.), *Histoire de la littérature belge*, Paris, Fayard, 2003.

COUVREUR, Manuel, « Échos de la vie théâtrale à Bruxelles dans la correspondance adressée à Victor Reding, directeur du théâtre du Parc (1899-1925) », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Ker éditions, mai 2017, p. 161-189.

DUCREY, Anne, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, KERCKHOVE, Fabrice Van de, [et al.], *Le Tragique quotidien*, Neuilly, Atlande, 2005.

HANSE, Joseph, *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, 1992, (« Archives du futur »).

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

JOMARON, Jacqueline, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, (« Théâtre années vingt »).

JUR'EV, A. A. (éd.), *Novaja drama rubeža XIX – XX vekov : problematika, poètika, puti sceničeskogo voploščenija : materialy naučnoj konferencii 8 – 10 nojabrja 2013 goda,* Sankt-Peterburg, SPbGATI, 2014.

KACHLER, Olivier, *Poétiques de l'inconnaissable. Essai sur les symbolistes en France et en Russie*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

KNIPPER-ČEHOVA, *Ol'ga Leonardovna : V 2 č. Č. 1. Vospominanija i stat'i. Perepiska s A. P. Čehovym (1902 - 1904)*, éd. V. Ja. Vilenkin, Moskva, Iskusstvo, 1972.

KOTT, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, trad. Anna Posner, Paris, Payot, 2016.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique : Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

LEMOINE Serge (éd.), *Le théâtre de l'Œuvre 1893 - 1900 : Naissance du théâtre moderne*, Paris & Milan, Musée d'Orsay & 5 Continents, 2005.

LEBLANC, Georgette, *La Machine à courage : Souvenirs*, Paris, J.B. Janin, 1947.

MANTCHEVA, Dina, *La dramaturgie symboliste de l'Ouest à l'Est européen*, Paris, L'Harmattan, 2013, (« Univers théâtral »).

NEMIROVIČ-DANČENKO, Vl. I., *Roždenie teatra. Vospominanija, stat'i, zametki, pis'ma*, Moskva, Pravda, 1989.

OPSTAD, Gillian, *Debussy's Mélisande: The Lives of Georgette Leblanc, Mary Garden and Maggie Teyte*, Woodbridge, The Boydell Press, 2009.

PIRET, Pierre, « Mutations du corps ou l'autre crise du personnage », Études théâtrales, 66/2017, pp. 49-59.

POLJAKOVA, Elena, *Teatr* Sulerž*ickogo : etika, estetika, režissura,* Moskva, Agraf, 2006.

RIVIÈRE, Jean-Loup, « Nécessité politique du théâtre » in Pascal Charvet (éd.), *Enseigner le théâtre à l'École : Au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire*, Paris, Éduscol, 2005.

RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.

SALAMOVA, Sof'ja Alzudinovna, *Dramaturgija L. N. Tolstogo i zapadno-evropejskaja « novaja drama » konca XIX – načala XX vv.,* Moskva, MGU, 1987.

SARCEY, Francisque, *Quarante ans de théâtre. Tome VIII*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1902.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

SHAW, George Bernard, *The Quintessence of Ibsenism*, New York, Dover Publications, 1994.

STANISLAVSKI, Konstantin, *Konstantin Stanislavski. Correspondance (1886 - 1938)*, trad. Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2018.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevitch, *Ma vie dans l'art*, trad. Denise Yoccoz-Neugnot, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, (« Théâtre années vingt »).

STANISLAVSKIJ, K. S., *Sobranie sočinenij: v 9 t. T. 1. Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, Iskusstvo, 1988.

STANISLAVSKIJ, K. S., *Sobranie sočinenij: v 8 t. T. 7. Pis'ma. 1886 - 1917*, Moskva, Iskusstvo, 1960.

STANISLAVSKIJ, K. S., *Sobranie sočinenij: v 9 t. T. 5. Kn. 1. Stat'i. Reči. Vospominanija. Hudožestvennye zapisi*, Moskva, Iskusstvo, 1993.

STEIGER, Edgar, *Das Werden des neuen Dramas*, Berlin, F. Fontane, 1898.

SULERŽICKIJ, L. A., *Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Perepiska. Vospominanija o L. A. Suleržickom*, éds. V. Ja. Vilenkin et E. I. Poljakova, Moskva, Iskusstvo, 1970.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006.

SZONDI, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966.

TALBOT, Armelle, « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien », *Études théâtrales*, vol. 43, 2008.

VAGAPOVA, N. M., « Sčastlivye moskovskie gody Jurija Rakitina », *Slavjanskij vestnik,* vyp. 2, Moskva, MAKS Press, 2004, p. 465-467.

ZELENCOVA, Nina, *Narodnaja zreliščnaja kul'tura, eë rol' v iskanijah russkoj dramy načala XX veka i v stanovlenii sovetskoj dramaturgii : dissertacija doktora iskusstvovedenija,* Tallin, 1983.

ZHABINSKY, K., « The unfinished opera "Monna Vanna" and contemporary problems of S. Rachmaninov's creative legacy », *Južno-rossijskij muzykal'nyj al'manah*, 2013, p. 80-84.

ZNOSKO-BOROVSKIJ, E. A., *Russkij teatr načala XX veka*, Praga, Plamja, 1925.

Les ouvrages philosophiques

BALAZUT, Joël, *L'impensé de la philosophie heideggérienne. L'essence du tragique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

BÉGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Pluriel, 2018.

BERDJAEV, Nikolaj, *Sub specie aeternitatis. Opyty filosofskie, social'nye i literaturnye (1900 - 1906)*, Sankt-Peterburg, Izdanie M. V. Pirožkova, 1907.

BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, 2009.

BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, (« Quadridge »).

CAMUS, Albert, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2013.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

CHESTOV, Léon, *La philosophie de la tragédie. Sur les confins de la vie*, trad. Boris de Schloezer, Paris, Flammarion, 1966.

ŠESTOV, L., *Dostoevskij i Nitše (Filosofija tragedii*, S-Peterburg", Tipografija M. M. Stasjuleviča, 1908.

CHOISNEL, Vincent et DARATOS, Antoine, *Philosophie du végétal: Botanique, épistémologie, ontologie*, éd. Quentin Hiernaux, Paris, Vrin, 2021.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

DERRIDA, Jacques, *Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DESCARTES, René, *L'Homme*, Paris, Flammarion, 2018.

EMERSON, Ralf Waldo, *Sept essais d'Emerson*, trad. I. Will, Bruxelles, P. Lacomblez, 1894.

FÉDIER, François, *Regarder voir*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

GRANEL, Gérard, *Études*, Paris, Galilée, 1995.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme: L'Homme et la nature*, II, Paris, Payot, 1993.

HAAR, Michel, *Par-delà le nihilisme : Nouveaux essais sur Nietzsche*, Paris, PUF, 1998.

HARTMANN, Édouard de, *Philosophie de l'inconscient*, vol. 1, trad. Désiré Nolen, Paris, Librairie Germer Baillière, 1877. 2 vol.

HARTMANN, Eduard von, *Ausgewählte Werke ; 7-9. Philosophie des Unbewussten. Phänomenologie des Unbewussten*, Leipzig, Hermann Haacke, 1890.

HAUMESSER, Matthieu, *Philosophie du théâtre*, Paris, Vrin, 2008.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, Gallimard, 1976.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 - 1976. Band 12. Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985.

HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 1973.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 - 1976. Band 4. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1981.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

HEIDEGGER, Martin, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et Conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 - 1976. Band 7. Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000.

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1992.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914 - 1970. Band 2. Sein und Zeit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977.

HEIDEGGER, Martin, *L'Affaire de la pensée (Pour aborder la question de sa détermination)*, trad. Alexandre Schild, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 - 1976. Band 13. Aus der Erfahrung des Denkens*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983.

HEIDEGGER, Martin, *Langue de tradition et langue technique*, trad. Michel Haar, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Le commencement de la philosophie occidentale : Interprétation d'Anaximandre et de Parménide*, trad. Guillaume Badoual, Paris, Gallimard, 2017.

HEIDEGGER, Martin, *Les Hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, trad. François Fédier et Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1988.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944. Band 39 Hölderlins Hymnen « Germanien » une « Der Rhein »*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980.

HEIDEGGER, Martin, *Questions III et IV*, trad. Jean Beaufret et François Fédier, Paris, Gallimard, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Séminaires de Zurich*, trad. Caroline Gros, éd. Medard Boss, Paris, Gallimard, 2010.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe IV. Abteilung: Hinweise and Aufzeichnungen. Band 89 Zollikoner seminare*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2018.

HEIDEGGER, Martin, *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot*, trad. Florent Gaboriau, Paris, Gallimard, 2019.

HEIDEGGER, Martin, *Die Kategorien und Bedeutungslehre des Duns Scotus*, Tübingen, Mohr, 1916.

HEIDEGGER, Martin, *Vers une définition de la philosophie*, trad. Sophie-Jan Arrien et Sylvain Camilleri, Paris, Seuil, 2017.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944. Band 56/57 Zur Bestimmung der Philosophie*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1987.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914 - 1970. Band 9. Wegmarken*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1976.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 - 1976. Band 14. Zur Sache des Denkens*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2007.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944. Band 29/30 Die Grundbegriffe der Metaphysik : Welt - Endlichkeit - Einsamkeit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983.

HEIDEGGER, Martin, *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944. Band 38 Zur Bestimmung der Philosophie : Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1998.

HEIDEGGER, Martin, *Hebel - der Hausfreund*, Pfullingen, Neske, 1977.

Heidegger : questions ouvertes, Paris, Osiris, 1988.

KIERKEGAARD, Sören, *Étapes sur le chemin de la vie*, trad. F. Prior et M.-H. Guignot, Paris, Gallimard, 1948.

KONDAKOV, Igor et KORZH, Julia, « Friedrich Nietzsche in Russian culture of the Silver age », *Social sciences and the contemporary world*, vol. 6, 2000, p. 176-186.

KOYRÉ, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, 1971.

KOYRÉ, Alexandre, *Introduction à la lecture de Platon, suivi de : Entretiens sur Descartes*, Paris, Gallimard, 1962.

LAUGIER, Sandra, « Emerson : penser l'ordinaire », *Revue française d'études américaines*, vol. 91 / 1, 2002.

LEFEBVRE, Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.

LOPATIN, L. M., « Bol'naja iskrennost' », *Voprosy filosofii i psihologii*, vol. 16, 1893, p. 109-114.

MACHEREY, Pierre, « Le quotidien, objet philosophique ? », *Articulo - Journal of Urban Research*, décembre 2005.

MCCORMICK, Peter J., *Heidegger and the Language of the World : an Argumentative Reading of the Later Heidegger's Meditations on Language*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible : suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, 370 p.

MESCHONNIC, Henri, *Le Langage Heidegger*, Paris, PUF, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, trad. Lionel Duvoy, Paris, Editions Allia, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, 1872.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, trad. Patrick Wotling et Typhanie Morille, Paris, Flammarion, 2020.

RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

ROSSET, Clément, *La Philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, (« Quadridge »).

RUBERCY, Eryck de et LE BUHAN, Dominique, *Douze questions posées à Jean Beaufret à propos de Martin Heidegger*, Paris, Aubier Montaigne, 1983.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Auguste Burdeau, éd. Richard Roos, Paris, PUF, 1966.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Köln, Könemann, 1997.

TSVETKOV, Aleksandr, « Reception of Nietzschean ideas in Russia at the turn of XIX-XXth centuries », vol. 1 / 4, 2012, p. 288-290.

WHITE, David A., *Heidegger and the Language of Poetry*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1978.

ZARADER, Marlène, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, Vrin, 1986.

Les ouvrages psychanalytiques

ADAM, Jacques, « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan », *Champ lacanien*, vol. 10 / 2, 2011, p. 195-210.

APARICIO, Sol, « Notes en marge de "Sur une Weltanschauung" », *Champ lacanien*, vol. 9 / 1, EPFCL-France, 2011, p. 121-129.

BAAS, Bernard et ZALOSZYC, Armand, *Descartes et les fondements de la psychanalyse*, Paris, Navarin-Osiris, 1988.

BRUNO, Pierre, « Croisement », *Psychanalyse*, vol. 32 / 1, Toulouse, Érès, 2015, p. 17-26.

CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard, *Dicitonnaire de la psychanalyse*, 4, Paris, Larousse, 2009.

DENIAU, Alain, « Freud sur l'Acropole : l'étranger et l'intime », *Che vuoi ?*, vol. 26 / 2, 2006, p. 143-157.

DENIAU, Alain, « Prendre le large, l'*Entfremdung* freudienne ? », *Che vuoi ?*, vol. 4 / 1, 2020, p. 25-34.

DOR, Joël, *Le Père et sa fonction en psychanalyse*, Toulouse, Érès, 2012.

FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, 1984.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes, IV : 1899-1900, L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes, VI : 1901-1905, Trois essais sur la théorie sexuelle, Fragment d'une analyse d'hystérie, autre textes*, trad. Janine Altounian, Pierre Cotet, Pascal Haller, Daniel Hartmann, Françoise Kahn et René Lainé, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes, XIX : 1931 - 1936, Nouvelle suite des leçons, Autres textes*, trad. Janine Altounian, André Bourgignon, Michel Candelier, Colette Chiland, Pierre Cotet, Judith Dupont, René Lainé, Michèle Pollak-Cornillot, Alain Rauzy et Rose-Marie Zeitlin, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes, XV*, trad. Janine Altounian, André Bourgignon, Pierre Cotet, Jean-Gilbert Delarbre et Daniel Hartmann, Paris, PUF, 1996.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes, XVI (1921-1923)*, trad. Janine Altounian, Colette Avignon et Catherine Baliteau, 2, éds. André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Paris, PUF, 1991.

FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke, IX. Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1993.

FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke : Werke aus den Jahren 1913 - 1917*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1946.

FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke : Werke aus den Jahren 1925 - 1931*, vol. 14, London, Imago Publishing Co., 1948.

FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke, XII : Werke aus den Jahren 1917 - 1920*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1947.

FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke, XIII : Jenseits des lustprinzips, Massen-psychologie und Ich-analyse, Das Ich und das Es*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1940.

FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke, XV : Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1940.

FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke, XVII : Schriften aus dem Nachlass*, London, Imago Publishing Co., 1941.

FREUD, Sigmund, *Studienausgabe. Bd. 4: Psychologische Schriften*, Frankfurt am Main, Fischer, 1989.

FREUD, Sigmund, *Studienausgabe : Bildende Kunst und Literatur*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1969.

GUÉRIN, Nicolas, *Logique et poétique de l'interprétation psychanalytique : Essai sur le sens blanc,* Toulouse, Érès, 2019.

GUREVIČ, P. S., SPIROVA, È. M., *Grani čelovečeskogo bytija*, Moskva, Institut filosofii RAN, 2016.

GUREVIČ, P. S., Raskolotost' *čelovečeskogo bytija,* Moskva, IF RAN, 2009.

JUNG, Carl Gustav, *Problèmes de l'âme moderne*, trad. Yves Le Lay, Paris, Buchet Chastel, 1961.

JUNG, C. G., *Gesammelte Werke, VIII : Die Dynamik des Unbewussten*, Olten und Freiburg in Breisgau, Walter-Verlag, 1976.

LACOURTE, Jean-Pierre, « Freud et Mauss, un rendez-vous manqué », *Revue du MAUSS*, vol. 19 / 1, 2002, p. 333-343.

PORGE, Erik et SOULEZ, Antonina (éds.), *Le moment cartésien de la psychanalyse : Lacan, Descartes, le sujet*, Strasbourg, Arcanes, 1996.

RANK, Otto, *Der Doppelgänger*, Wien, Turia & Kant, 1993.

ROUSTANG, François, « L'étrange familier », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, vol. 14, 1976, p. 85-116.

VILLA, François, « Devenir ami ou rester étranger avec ce qui vient incidemment à notre rencontre ? », *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 77 / 4, Presses Universitaires de France, 2013, p. 1018-1029.

La psychanalyse lacanienne

BRUNO, Pierre, *Le père et ses noms*, Toulouse, Érès, 2012.

CASTANET, Didier, « Fantasme et réel », *L'en-je lacanien*, vol. 9 / 2, Toulouse, Érès, 2007, p. 101-118.

DE NEUTER, Patrick, « Le père, ses instances et ses fonctions dans l'enseignement de Lacan et aujourd'hui, un quart de siècle plus tard », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 37 / 2, 2011, p. 47-73.

DELAPLACE, Joseph, « Lalangue musicale et la répétition », *Champ lacanien*, vol. 12 / 2, EPFCL-France, 2012, p. 101-114.

DOR, Joël, *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Denoël, 2002.

GUÉRIN, Nicolas, LETELLIER, Isabelle, « "Le point aveugle de la répétition". Une rencontre manquée entre Lacan et Merleau-Ponty », *L'évolution psychiatrique*, *77* (3), 2012, pp. 433-442.

GUÉRIN, Nicolas, « La possibilité d'un troisième sexe », *Psychanalyse*, *34*, 2025, pp. 7-22.

GUÉRIN, Nicolas, « Réalité religieuse, transcendance laïque », *Prétentaine*, *31/32,* 2015, pp. 373-383.

JOYE-BRUNO, Catherine et BRUNO, Pierre, « Le père et ses noms (5e partie) », *Psychanalyse*, vol. 3 / 19, 2010, p. 97-106.

JURANVILLE, Alain, *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF, 1984.

LACAN, Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

LACAN, Jacques, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *Écrits I Texte intégral*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

LACAN, Jacques, « Jacques Lacan Conférence à Genève sur le symptôme », *La Cause du Désir*, vol. 95 / 1, L'École de la Cause freudienne, 2017, p. 7-24.

LACAN, Jacques, « Jacques Lacan : Conférence de Louvain », *La Cause du Désir*, vol. 96 / 2, L'École de la Cause freudienne, 2017, p. 7-30.

LACAN, Jacques, *Lacan in Italia - Lacan en Italie*, éd. Giacomo B. Contri, La Salamandra, 1978.

LACAN, Jacques, *Le Mythe individuel du névrosé ou Poésie et Vérité dans la névrose*, Paris, Seuil, 2007.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre I : Les écrits techniques de Freud*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975, (« Champ freudien »).

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre III : Les psychoses*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre IV : La relation d'objet*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, (« Champ freudien »).

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre V : Les formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, (« Points »).

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, (« Champ freudien »).

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre VIII : Le transfert*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, (« Champ freudien »).

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre X : L'Angoisse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre XIV : La logique du fantasme*, Paris, Seuil, 2023.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre XX : Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LACAN, Jacques, *Le triomphe de la religion précédé de Discours aux catholiques*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 2005, (« Champ freudien »).

LE ROUX Ronan, « Structuralisme(s) et cybernétique(s). Lévi-Strauss, Lacan et les mathématiciens », *Dossiers d'HEL*, vol. 3, SHESL, 2013, (« Les structuralismes linguistiques : problèmes d'historiographie comparée »), p. 1-30.

LOJKINE, Stéphane, « Les signifiants du désir », université Aix-Marseille, Aix-Marseille Université, Utpictura18, Rubriques, 2020.

MEYER ZUM WISCHEN, Michael, « Le motérialisme du symptôme dans la clinique lacanienne de la psychose », *Savoirs et clinique*, vol. 16 / 1, Toulouse, Érès, 2013, p. 170-178.

MILNER, Jean-Claude, *L'Œuvre claire : Lacan, la science, la philosophie*, Paris, Seuil, 1995.

NASIO, J.-D., *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Rivages, 1992.

PORGE, Erik, *Les noms du père chez Jacques Lacan : ponctuations et problématiques*, Toulouse, Érès, 2006, (« Point Hors Ligne »).

RASSIAL, Jean-Jacques, GUÉRIN, Nicolas et PETIT, Laetitia, « Le lapsus, lalangue et l'adolescence », *Recherches en psychanalyse*, vol. 17 / 1, Paris, Association Recherches en psychanalyse, 2014, p. 46-53.

SAINT-JEVIN, Alexandre, *La machine psychanalytique : Théorie de la machine lacanienne*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019.

SAUVERZAC, Jean-François de, *Le désir sans foi ni loi : Lecture de Lacan*, Paris, Aubier, 2000.

SIMONELLI, Thierry, *Lacan. La Théorie. Essai de critique intérieure*, Paris, Cerf, 2000.

SIMONNEY, Dominique, « Lalangue en questions », *Essaim*, vol. 29 / 2, Toulouse, Érès, 2012, p. 7-16.

SOLER, Colette, « La psychanalyse, pas sans l'écrit », *Champ lacanien*, vol. 10 / 2, EPFCL-France, 2011, p. 9-38.

VANIER, Alain, *Lacan*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

WIENER, Simone, « Aharon Appelfeld, lalangue perdue ? », *Essaim*, vol. 29 / 2, Toulouse, Érès, 2012, p. 17-25.

Les ouvrages linguistiques

BADIR, Sémir, *Épistémologie sémiotique : La théorie du langage de Louis Hjelmslev*, Paris, Honor-Champion, 2014.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976.

DAMOURETTE, Jacques et PICHON, Édouard, *Des mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française 1911-1927 illustré de plus de 2500 exemples*, Paris, D'Artrey, 1968.

DESSONS, Gérard (dir.), *Émile Benveniste : l'invention du discours*, Paris, Éditions in Press, 2006.

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage suivi de La structure fondamentale du langage*, trad. Anne-Marie Léonard, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, (« Arguments », 35).

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, éds. Charles Bally et Albert Sechehaye, Dijon, Darantière.

Documents, œuvres littéraires, ouvrages généraux, essais

ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, Paris, Grasset, 2004.

ASLANOFF, Serge, *Manuel typographique du russiste*, Paris, Institut d'études slaves, 1986.

AUGUST STRINDBERG, *August Strindbergs Dramer: Herr Bengst Hustru, Kamraterna, Fadren, Fröken Julie, Fordringsägare*, III, Stockolm, Albert Bonnier, 1964.

BAUDELAIRE, Charles, *Lettres : 1841-1866*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.

BENIAMINO, Michel et GAUVIN, Lise, *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges, PULIM, 2005.

BENOÎT-JEANNIN, Maxime, *Georgette leblanc*, Bruxelles, Le Cri, 1998.

BITOV, Andreï, « Moj deduška Čehov et pradeduška Puškin. Avtobiografija », in *Pjatoe izmerenie. Na granice vremeni i prostranstva*, Moskva, Redakcija Eleny Šubinoj, 2004.

BLAY, Michel (éd.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse CNRS, 2003.

BOBORYKIN, P. D., *Polnoe sobranie romanov, povestej i rasskazov : Pereval. Čast' 1 i 2*, vol. 7, S-Peterburg", Izdanie A. F. Marksa, 1897.

BOCQUILLON, Henri, *La Vie des plantes*, Paris, L'Hachette, 1868.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine, Tome 1,* 1920.

BRJUSOV, Valerij, *Sredi stihov 1894 - 1924 : Manifesty, stat'i, recenzii*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990.

CADOT, Michel, « L'abolition du servage vue à travers quelques publications d'Europe occidentale », *ILCEA* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 31 janvier 2013. URL : http://journals.openedition.org.lama.univ-amu.fr/ilcea/1802

CHALAMOV, Varlam, *Tout ou rien*, trad. Christiane Loré, Lagrasse, Editions Verdier, 1993.

CHASSÉ, Charles, *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle : Gustave Moreau - Redon - Carrière. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Maurice Denis*, Paris, Floury, 1947.

CLAUDEL, Paul, *Théâtre*, II, éds. Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1965.

COQUIN, François-Xavier, *Des pères du peuple au père des peuples : La Russie de 1825 à 1929*, Paris, CDU Sedes, 1991.

CRANE, Walter, *The sleeping beauty*, London, George Routledge & Sons, 1876.

CVRČKOVÁ, Fatima, LIPAVSKÁ, Helena et ŽÁRSKÝ, Viktor, « Plant intelligence: Why, why not or where? », *Plant Signaling & Behavior*, 4 / 5, mai 2009, p. 394-399.

DAHL, Vladimir, *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka*, S-Peterburg", Moskva, M. O. Volf, 1863.

DAVYDOV, A., « K psihike prestupnika », *Severnyj vestnik*, vol. 1, janvier 1894, p. 1-12.

DÉCULTOT, Élisabeth, ESPAGNE, Michel et LE RIDER, Jacques, *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, Bayard, 2007.

DELVAILLE, Bernard, *Poètes symbolistes : Anthologie*, Paris, La Table Ronde, 2003.

DOSTOEVSKIJ, F. M., *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t. T. 6. Prestuplenie i nakazanie*, Leningrad, Nauka, 1973.

DOSTOEVSKIJ, F. M., *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t. T. 8. Idiot: roman*, Leningrad, Nauka, 1973.

DOSTOEVSKIJ, F. M., *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t. T. 14: Brat'ja Karamazovy, Knigi I - X*, Leningrad, Nauka, 1976.

DOSTOEVSKIJ, Fëdor Mihajlovič, *Dnevnik pisatelja za 1873 g.; Političeskie stat'i; Kritičeskie stat'i (Iz žurn. « Graždanin »*, Sankt-Peterburg, Tip. A.S. Suvorina, 1883.

DOSTOEVSKIJ, Fiodor, *Les Frères Karamazov. Les carnets des Frères Karamazov. Niétotchka Niézvanov*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard, 1952.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Crime et Châtiment*, trad. Pierre Pascal, Paris, Garnier Frères, 1961.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *L'Idiot*, vol. 2, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1993. 3 vol.

DUMONT, Georges-Henri, *La vie quotidienne en Belgique sous le règne de Léopold II (1865-1909)*, Le Cri, 1996.

EMEL'JANOV-KOHANSKIJ, A. N., *Obnažënnye nervy. Sbornik stihotvorenij*, Moskva, Izdanie Černova, 1895.

EMERSON, Ralf Waldo, *Sept essais d'Emerson*, trad. I. Will, Bruxelles, P. Lacomblez, 1894.

ESENIN, Sergej, *Polnoe sobranie sočinenij v semi tomah. Tom pervyj : Stihotvorenija*, éd. A. A. Kozlovskij, Moskva, Nauka - Golos, 1995.

GILENSON, Boris, *Istorija zarubežnoj literatury konca XIX – načala XX veka,* Moskva, akademija, 2008.

GILSON, Étienne, *L'École des muses*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1951.

GRABAR', Igor', « Japoncy », *Mir Iskusstva*, vol. 2, 1902.

GUERY, François, *Archéologie du nihilisme : De Dostoïevski aux djihadistes*, Paris, Grasset, 2015.

GUILBAUD, G. Th., *La Cybernétique*, Paris, PUF, 1954.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques d'Hoffmann*, trad. Henry Egmont.

JÜNGER, Ernst, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1932.

KATANJAN, V. V. (éd.), *Lilja Brik – El'za Triole. Neizdannaja perepiska (1921 – 1970)*, Moskva, Ellis Lak, 2000.

« K voprosu o buduščnosti i ustrojstve o. Sahalina », *Tjuremnyj vestnik*, vol. 6, 1901, p. 271-295.

LEGRAND, Francine-Claire, *Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1971.

Lettres belges de langue française, Lettres belges de langue néerlandaise, Bruxelles, Europalia 80 Belgique, 1980.

MANDEL', Boris, *Vsemirnaja literatura Nobelevskie laureaty (1901 – 1930),* Moskva, Direkt-media, 2015.

MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, A. Colin, 2011.

MARKOWICZ, André, *Partages*, II, Paris, Dernière Marge, 2016.

MAUSS, Marcel, *Œuvres, tome 1 : Les Fonctions sociales du sacré*, éd. Viktor Karady, Paris, Minuit, 1968.

MIHAJLOVSKIJ, N. K., *Literatura i žizn' (Pis'ma o raznyh" raznostjah")*, S-Peterburg", Tipografija gazety « Novosti », 1892.

NOVALIS, *Henri d'Öfterdingen : Heinrich von Öfterdingen*, trad. Marcel Camus, Paris, Éditions Montaigne, 1942.

NOVALIS, *L'Encyclopédie*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.

NOVALIS, *Novalis Schriften : Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, I, Stuttgart, Kohlhammer, 1977.

NOVALIS, *Werke, Briefe, Dokumente*, Heidelberg, L. Schneider, 1953.

PAULIAT, P., *Dictionnaire français-russe russe-français*, Paris, Larousse, 2008.

QUEMADA, Bernard (éd.), *Trésor de la langue française*, vol. 14, Paris, Gallimard, 1990.

QUINCEY, Thomas De, *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais Suspiria de profundis La malle-poste anglaise*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1990.

REY, Alain et HORDÉ, Tristan (éds.), *Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2006.

REY, Alain et ROBERT, Paul (éds.), *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, vol. 5, Paris, Le Robert, 2001.

ROBEL, Léon (dir.), *Lili Brik, Elsa Triolet. Correspondance : 1921-1970*, trad. Marianne Delranc, Hélène Ravaisse et Léon Robel, Paris, Gallimard, 2000.

ROZANOV, V., *Uedinënnoe*, Sankt-Peterburg, Tipografija A. S. Suvorina, 1912.

RUYSBROECK, Jean, *Les sept degrés de l'échelle d'amour spirituel*, trad. Claude-Henri Rocquet, Paris, Groupe Artège, 2015.

ŠALAMOV, Varlam, *Sobranie sočinenij v šesti tomah. 1965 god. Tom 5: Vsë ili ničego. Esse i zametki. Zapisnye knižki*, Moskva, Terra, 2005.

SALAZAR, António de Oliveira, *Une révolution dans la paix*, trad. Fernanda de Castro, Paris, Flammarion, 1937.

SARNER, Éric, « À Anton Tchekhov », inédit. Disponible en ligne : https://souffleinedit.com/poesie/anton-tchekhov-meurt-eric-sarner.

SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, (« Bibliothèque de la Pléiade »).

ŠČERBA, L. V. et MATUSEVIČ, M. I., *Russko-francuzskij slovar': 50000 slov. 11-e izd., stereotip.*, Moskva, Russkij jazyk, 1983.

SEMENJUK, Anton, « Problema ponimanija v filosofii V. V. Rozanova », *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 287, 2005, p. 66-71.

SOLOV'ËV, V. S., *Stihotvorenija i šutočnye p'esy*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1974.

STRINDBERG, Auguste, *Père, Le Paria*, trad. Georges Loiseau, Paris, Paul Ollendorf, 1895.

SUMPF, Alexandre et PEYRAT, Étienne (éds.), *La Russie et l'URSS : 1850-1991*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2021.

TOLSTOJ, Lev Nikolaevič, *Polnoe sobranie sočinenij. Tom 53. Dnevniki 1895 - 1899 gg.*, éd. N. S. Rodionov, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1953.

TREWAWAS, Anthony, *Plant Behaviour and Intelligence*, Oxford University Press, 2014.

TRIOLET, Elsa, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969, (« Les sentiers de la création »).

TURGENEV, I. S., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. T. 7. Otcy i deti: [Roman]; Povesti i rasskazy; Dym: [Roman], 1861 - 1867*, Moskva, Nauka, 1981.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Œuvres complètes, I : L'Ève future*, Paris, Mercure de France, 1940.

ZABOLOCKIJ, N. A., *Metamorfozy / Nikolaj Zabolockij*, éd. I. E. Loščilov, Moskva, OGI, 2014.

Žitie i stradanie svjatoj slavnoj velikomučennicy Iriny, Moskva, Tip. Vilde, 1892.