

## Tchekhov et la mélancolie

La réalité historique de la Russie des années 1880-1890<sup>1</sup> forme dans le théâtre de Tchekhov un contexte social très présent : inerte, bloqué, il semble condamner les personnages à l'inaction ou à une vaine agitation. Mais ce contexte social ne constitue pas le principe d'intelligibilité ultime, le point de vue final sur le réel. Ce point de vue revient plutôt à la mort. Stéphane Braunschweig note judicieusement que la mort plane sur le théâtre de Tchekhov comme l'anamorphose dans *Les Ambassadeurs* de Holbein<sup>2</sup>. Mais il faut renverser la perspective : alors que l'anamorphose invite le spectateur à gagner la « position récompensée » d'où la mort peut apparaître comme le motif secret du tableau, chez Tchekhov il s'agit plutôt d'occuper le point de vue de la mort pour contempler et évaluer le spectacle de la vie humaine. Tchekhov avait été impressionné par la lecture de *La Mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï, paru en 1886, et une de ses nouvelles les plus importantes, *Une banale histoire* (1889), a explicitement pour sujet la vanité du sens de la vie révélée par l'imminence de la mort. Mais ce n'est pas toujours par un rapport immédiat à la mort que les personnages accèdent au savoir mélancolique. D'autres expériences que la maladie, la vieillesse et la médecine peuvent y conduire : l'amour, la littérature, le travail, etc. Toutes ces expériences sont présentées par Tchekhov dans leur vérité commune – qui est d'introduire à la mélancolie. Et l'on n'a pas attendu Freud pour connaître le lien de la mélancolie et du deuil – même s'il a magnifiquement renouvelé ce thème traditionnel. Si l'on y songe, c'est du point de vue de la mort que plus rien ne vaut, que toute occupation est dérisoire, que toute vie se réduit à une agitation pour survivre.

Le théâtre de Tchekhov est fondamentalement ironique. Le propre des constructions littéraires ironiques est de dissimuler ou de rendre incertain, le point de vue de l'auteur – comme on le sait depuis les dialogues de Platon, archétype de la forme ironique en philosophie. Si la forme d'ironie la plus simple est le second degré, si l'ironie plus complexe a pour effet qu'on ne sait plus à quel degré on doit prendre les énoncés, c'est que l'ironie introduit le soupçon sur la valeur épistémique ou expressive immédiate des discours. Selon Richard Rorty, l'ironie est une attitude philosophique fondée sur la conscience de la contingence du langage<sup>3</sup>. L'ironiste ne croit pas qu'un langage puisse fonder sa prétention à la vérité sur un accord ultime, incontestable et exclusif avec la nature des choses. Il met en doute toute croyance en un langage définitif qui permettrait d'embrigader le monde dans un vocabulaire terminal. Le triomphe de l'ironie signifie donc la déroute du « bon sens », en tant qu'attitude de ceux qui croient

posséder le langage définitif permettant de décrire de manière correcte et juste toutes les choses qui importent (ce langage pouvant être traditionnel, scientifique, politique, psychologique, etc.) Le langage du bon sens ferme toute discussion ; l'ironie met tout langage en discussion.

On doit cependant remarquer que Tchekhov représente presque toujours l'ironie dans son « moment négatif » où le doute à l'égard du langage prend cette signification du désespoir. Le rapport heuristique à la parole débouche toujours, impitoyablement, sur ce « moment négatif » (dont l'expression la plus fameuse est, dans son soliloque de l'Acte IV de *La Mouette*, la correction que Nina inflige à l'impropriété de son discours : « Non, ce n'est pas ça »). L'espoir d'un langage qui permette de dire le sens, d'un logos qui sauve la parole du bavardage et de l'errance, est immanquablement déçu. La démarche ironique risque toujours de passer de la critique du bon sens au constat de l'absence de sens. Chez Tchekhov, ironie et scepticisme revêtent une tonalité mélancolique et angoissée car l'absence de sens y apparaît dans une dimension concrète : celle de l'impossibilité pour les personnages de donner le moindre sens à leur existence, alors même qu'ils sont taraudés par la question du sens et qu'ils ne peuvent se résoudre à l'hypothèse de la vanité universelle. La sagesse de l'Ecclésiaste ne peut être pour eux une sagesse, car elle signifie, dans leur cas précis, que leur vie est privée de toute satisfaction, et même entièrement gâchée (c'est un leitmotiv dans *Oncle Vania*, notamment dans la bouche de Vania). Il leur est donc impossible de s'accommoder du résultat produit par la puissance dissolvante de l'ironie. Car elle engendre le désespoir dans le rapport à soi. Et comment vivre une vie désespérée et dénuée de signification ? Ce sont là des questions qu'on se pose sous l'empire de la mélancolie ou de la dépression.

Il est frappant que dans l'œuvre de Tchekhov l'hypothèse du sens soit si fréquemment déléguée au *discours utopique* (il est vraiment mis au centre dans *Oncle Vania* et *Les Trois Sœurs* et il a une place importante dans *La Cerisaie*). Les personnages déplacent la visée de l'espoir au-delà des bornes de leur propre vie : « ceux qui vivront dans cent ans, dans deux cents ans... » (Astrov à l'Acte IV d'*Oncle Vania*), « dans deux ou trois cents ans, la vie sur cette terre sera incroyablement belle... » (Verchinine à l'Acte I des *Trois Sœurs* – et c'est un thème qu'il reprend dans tous les actes). Le caractère désespéré du présent ne compromet pas absolument l'espoir en une « vie nouvelle », l'hypothèse du sens est maintenue en dépit de l'impossibilité de la vérifier dans le présent. Il faut cependant noter que dans la bouche d'Astrov, cette perspective utopique a, assez logiquement, une dimension sacrificielle : Astrov travaille pour l'avenir, le présent n'est pas le temps de la jouissance du sens. Mais il y a plus grave : comment croire à l'utopie, alors que dans l'œuvre de Tchekhov le temps n'est jamais autre chose que la destruction du sens ? Tchekhov déploie toujours dans

ses fictions un concept entièrement négatif de la durée. L'ouverture d'*Oncle Vania* expose précisément l'articulation de la perspective utopique à cette négativité de la durée (Astrov passe de « Dix ans et je suis devenu un autre homme » à « ceux qui vivront dans cent ans... »); articulation qui, d'emblée, ne peut donc être qu'illusoire. Il s'agit là d'un rapport systématique et univoque au temps : tous les personnages sont placés sous la puissance corruptrice du temps. La conviction, l'enthousiasme et l'élan ne *durent* pas. Rien n'est plus éloigné de Tchekhov que l'idée nietzschéenne d'une innocence du devenir, ou que la positivité conférée par Bergson à la durée comme création perpétuelle d'imprévisible nouveauté. L'humanité selon Tchekhov ne peut échapper au temps corrupteur et à la négativité du devenir. On reconnaît là la *perspective mélancolique* sur le temps, selon laquelle le temps se comprend du point de vue de la mort. Non seulement la vérité du temps<sup>4</sup> est de nous conduire à la mort, mais plus profondément le temps est la mort à l'œuvre dans le vivant, la mort qui saisit le vif. La situation fondamentale du personnage tchekhovien est de *survivre* à tout ce qui faisait le sens de sa vie, *i. e.* à tout ce qui lui permettait d'adhérer à sa propre vie.

Une question revient sans cesse dans l'œuvre d'un autre grand ironiste, Thomas Bernhard : et si les livres et la musique, Montaigne, Pascal, Schopenhauer, Mozart, Schumann n'étaient d'aucun secours face à la réalité de la mort ? C'est là une question quelque peu angoissante pour le lecteur cultivé – mais il y a plusieurs manières de l'entendre, d'y répondre, et même de s'en débarrasser. Chez Tchekhov, elle reçoit une réponse radicale et universelle : la réalité de la mort est le principe d'une désillusion généralisée. Que l'art de Tchekhov soit cet art mortifère si bien défini par Chestov comme l'art de tuer tous les idéaux<sup>5</sup>, cela ne s'explique en définitive que par la reconduction de tout au point de vue de la mort.

Il n'est guère possible de s'accommoder aisément d'un tel point de vue. Chez Tchekhov, l'idée de l'absence de sens n'est pas une considération abstraite : elle se réalise dans le regard que la plupart des personnages sont amenés à jeter sur leur propre vie, comme vie sans justification ni positivité. Nous devrions sortir des représentations des pièces de Tchekhov affligés par le sentiment de l'échec complet et irrémédiable de la vie humaine. Il n'y a pas de « vie réussie », pas d'*eudaimonia*, pas de salut – un peu comme si Proust avait arrêté *La Recherche* au début du *Temps retrouvé*, avant la rédemption finale, quand le narrateur est plongé dans une dépression chronique. Bref, la littérature de Tchekhov dépend d'un point de vue absolument non-édifiant. Apparemment, tout le monde semble aujourd'hui bien convaincu, contrairement aux contemporains de Tchekhov (et au premier chef Tolstoï), que la littérature doit justement être non

édifiante. Mais la manière dont Tchekhov satisfait cette exigence revient à faire basculer l'ironie caractéristique de son théâtre dans la pure négativité, et en vérité dans la pathologie : angoisse ou mélancolie. On ne peut confondre le renoncement ironique à toute forme de justification ultime, avec ce sentiment de l'échec complet de la vie humaine. L'ironie, telle que la comprend Richard Rorty, signifie que la connaissance doit renoncer à la quête d'un fondement absolu, et envelopper la perspective de sa propre contingence. Selon Rorty, il s'agit là d'une perspective joyeuse et sophistiquée sur la connaissance et le langage, qui conduit beaucoup moins à la compassion qu'à une sorte de fascination pour le discours et le genre de vie d'autrui. La connaissance peut très bien se passer d'un fondement absolu, la relativité qui affecte chaque langage est aussi bien abondance et délivrance, l'ironie situe l'individu dans la visée de sa propre amélioration. La mélancolie en revanche est la tristesse de la connaissance, elle ouvre une perspective affligée sur le monde, et sur le savoir qui au fond équivaut à l'ignorance, de même que tout discours est reconduit au silence. L'aveu ultime du vieux savant d'*Une banale histoire* rejoint le dernier mot de la sagesse populaire : « je ne sais pas... ». Ce n'est pas la cruauté qui se cache derrière la compassion de Tchekhov, comme l'ont cru les metteurs en scène qui en avaient sans doute l'usage, mais quelque chose de beaucoup moins utile : le désespoir. Car que faire du désespoir ? La sagesse populaire combat le désespoir par la religion, mais on ne peut pas plus récupérer Tchekhov au nom de la religion authentique qu'au nom de la religion du progrès. La mélancolie étant une sorte de pathologie de la croyance, la consolation religieuse est évidemment interdite aux lecteurs de Tchekhov. Il est très frappant qu'*Oncle Vania* et *Les Trois sœurs* finissent sur la même proclamation paradoxale d'une foi agnostique, qui ne peut plus être rattachée à aucune forme positive de croyance. À l'Acte IV de *La Mouette*, la proclamation de Nina – « Sache porter ta croix, aie la foi. J'ai la foi... » – pouvait encore être entendue comme l'expression d'une confiance en la vocation artistique, en même temps que d'une vérité sur cette vocation ; à savoir que dans l'art ce qui compte ce n'est ni l'amour ni la gloire (soit ce que Nina semblait poursuivre aux deux premiers actes), mais la « longue patience »<sup>6</sup>. À la fin d'*Oncle Vania* et des *Trois Sœurs*, on a renoncé à toute réalisation de l'idéal. Les personnages crient « il faut vivre » (Macha, Irina, Sonia), « il faut travailler » (Irina, Vania), et on se dit que rien n'est plus désespéré que cette foi agnostique et cette obligation qui ne croit plus au bien. Il faut agir sans croire, comme l'ironiste Astrov, parce que la valeur du travail se réduit à être le seul rempart que notre civilisation nous propose contre le désespoir et la tentation d'en finir. Mais comme le savaient les traités monastiques de l'acédie, l'auto-injonction au travail machinal est autant le symptôme de la dépression que son remède<sup>7</sup>.

La pathologie n'est rien de condamnable, et quand il s'agit de la mélancolie elle découvre beaucoup de choses à la vue. Mais la prétention classique de celle-ci à être le point de vue authentique sur la vérité doit être discutée chez Tchekhov comme ailleurs. Chestov souligne très justement que les personnages de Tchekhov ont honte de leur mélancolie, et qu'ils cherchent à combattre en eux la pathologie de la croyance. Ce conflit interne est explicite dans *Une banale histoire*, et dans les pièces il est exhibé par la dimension critique et auto-analytique de la parole. Mais surtout, il n'est pas seulement exhibé, il est mis en représentation par l'essence ironique du théâtre, où la valeur d'un discours ne dépend pas seulement de ce qui est dit, mais de qui le dit, et à qui. À supposer que le point de vue mélancolique soit celui de Tchekhov lui-même (ce qui me semble indéniable), ce « point de vue de l'auteur » est *ipso facto* problématisé quand il devient le point de vue des personnages, et qu'il est à chaque fois construit dans un discours singulier. La mélancolie, point où l'ironie s'abîme dans une négativité indépassable, reste prise dans un dispositif ironique. Et même si cette ironie reste en dernière instance pour Tchekhov un aspect du combat de la mélancolie avec elle-même, pour le spectateur elle ouvre un écart entre le point de vue des personnages, celui de l'auteur, et le sien propre ; écart particulièrement sensible avec le discours de Sonia à la fin d'*Oncle Vanja*. Pour le spectateur, et d'abord pour le metteur en scène, la pièce finit sur une question : comment entendre cette fin, comment la faire entendre et la mettre en scène ?

Tchekhov, étant un ironiste, n'est pas un auteur sentimental. Cela signifie que ce qui chez tant d'autres serait la substance de l'œuvre – les histoires d'amour, les jalousies, les réconciliations, l'activité sociale – n'est chez lui qu'un matériau d'investigation. À l'Acte IV d'*Oncle Vanja*, par la voix d'Astrov, Tchekhov indique ironiquement ce que serait une pièce écrite « dans le style de Tourgueniev »<sup>8</sup> : l'automne à la campagne, de grandes propriétés délabrées, des travailleurs sociaux romantiques, des aventures douces-amères – bref, des clichés. Chez Tchekhov, la substance est ailleurs. On ne peut l'approcher sans se rendre très attentif à toutes les opérations ironiques pratiquées sur le discours. Ces opérations confèrent à la parole toute son épaisseur critique, auto-analytique, heuristique, et assez souvent symptomale. En effet, la structure de ritournelle donne à la parole une double fonction d'expression (on répète pour dire et pour se faire comprendre) et de masque (on tourne autour du pot). Tchekhov traite la parole comme un symptôme, dont le ressassement compulsif fait signe vers une source obscure, ou plutôt un nœud. Chaque personnage se rapporte à ce qu'il a de plus profond comme à un nœud, qu'il éprouve très fortement sans pouvoir le comprendre ni le nommer. Tirer les fils du langage ne défait pas ce nœud, la ritournelle finit toujours par buter sur une opacité intérieure qui borne la

puissance du langage. C'est par cette épaisseur et cette polyvalence de la parole que la mélancolie n'est pas chez Tchekhov une détermination générale, comme on en trouve dans le naturalisme. En chacun, elle s'exprime dans un discours propre et singulier, qui renvoie à un nœud inconscient individuel. Celui-ci est dans *Oncle Vanja* comme la source cachée de la posture sacrificielle commune aux principaux personnages. Mais c'est dans la manière de faire résonner ces problématiques individuelles comme autant d'expression de la mélancolie que réside le point de vue de l'auteur.

Critique, auto-analytique, heuristique, symptomale, la parole tchekhovienne a en revanche rarement une dimension stratégique, explicite (comme chez Iago, ou les personnages de Racine) ou implicite (comme souvent chez Koltès). La parole stratégique est un certain jeu avec le langage. Ce jeu installe un rapport stratégique au monde, conçu précisément comme un jeu : avec ses règles, ses relations, ses identités, ses enjeux, ses gains et ses pertes. Comme les grands personnages de Tchekhov ne parviennent à maintenir aucune *illusio*<sup>9</sup> dans la durée, ils n'ont pas un rapport stratégique au monde. Ils affrontent des problèmes d'un ordre plus élémentaire peut-être : que faire de son apparence désirable quand on est « timide » ? Quel sens donner à sa vie après la mort de l'être pour qui on l'a sacrifiée ? Pourquoi investir tant d'énergie dans des activités sociales quand on a conscience qu'elles ne servent à rien, ou presque ? Etc. Les personnages se débattent maladroitement avec ces questions, et n'obtiennent pas de résultats très satisfaisants. Mais c'est d'abord que pour eux le sens du monde n'est pas donné, stabilisé, et ouvert au calcul. Au contraire, ce qui est en jeu, c'est de retisser constamment l'étoffe du monde, avec ses identités problématiques et ses relations toujours à refonder. Les personnages pratiquent l'art de la conversation ironique, ils se servent de la parole pour mener une entreprise ironique : « refaire le monde » (et donc constamment le défaire) afin de le rendre vivable. Si modeste que paraisse cet objectif, il ne peut cependant être atteint, la vie reste à ce point un problème qu'elle doit constamment être soutenue par un impératif : « il faut vivre ! ». Nous devrions sortir silencieux des représentations des pièces de Tchekhov, car elles conduisent la critique ironique jusqu'à l'hyperbole d'une dévaluation mélancolique du langage. Tchekhov ne croit pas que le moment négatif de l'ironie puisse se dépasser dans une assomption ludique et joyeuse de la contingence. L'ironie a bien plutôt transmué la science médicale du docteur Tchekhov en un savoir mélancolique qui en tous points de l'horizon propose à notre compassion un monde sans salut.

**Pierre Lauret**  
janvier 2006

- 
1. Sur cette réalité historique, voir Pierre Lauret, « Tchekhov et la médecine », in *LEXI/textes*, n° 8, Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, 2004, p. 15-19.
  2. Texte du programme pour sa mise en scène de *La Mouette*, Théâtre National de la Colline, Paris, septembre 2001.
  3. Voir Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, texte français Pierre-Emmanuel Dauzat, Éditions Armand Colin, Paris, 1993.
  4. On peut parler de *vérité* du temps, car traditionnellement la mélancolie se donne non seulement comme un tempérament, mais aussi comme un savoir. Les personnages de Tchekhov possèdent ce savoir de manière plus ou moins confuse, ou auront à l'acquérir. Par exemple, dans *La Mouette*, le docteur Dorn détient ce savoir de la mort, et le communique sans beaucoup de ménagements au vieux Sorine.
  5. Voir Léon Chestov, « La création *ex nihilo* » (mars 1905), repris dans *Les Commencements et les fins*, texte français Boris de Schloezer et Sylvie Luneau, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1987.
  6. C'est en tout cas ainsi que l'entend la comédienne Valérie Dréville : « Une bonne moitié de ma vie dans le théâtre, j'ai été mue par la passion et puis, à un moment donné, j'ai senti que ça se modifiait. *La Mouette* m'avait appris quelque chose. Cette distinction entre l'amour et la foi. » (extrait de « L'esprit de débutant et la longue patience, Entretien avec Valérie Dréville », in *OutreScène*, La Revue du Théâtre National de Strasbourg, n° 4, « L'acteur et son rôle », juin 2004.)
  7. Voir le chapitre consacré à l'acédie in Jean-Louis Chrétien, *De la fatigue*, XI, « L'acédie, de Saint Jean Cassien à Simone Weil », Édition de Minuit, Paris, 1996, p. 92-102.
  8. Voir *Oncle Vania*, texte français André Markowicz et Françoise Morvan, Éditions Actes Sud, coll. « Babel », Arles, 1994, p. 91 – on traduit usuellement par « dans le goût de Tourgueniev », ce qui affaiblit l'ironie.
  9. Chez Pierre Bourdieu, la notion d'*illusio* signifie la croyance dans le sens du jeu social, adhésion qui soutient notre participation à ce jeu. Dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, Frédéric Moreau est le type du personnage qui ne parvient pas à entretenir l'*illusio*. Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Index des concepts, « *illusio* », Éditions du Seuil, Paris, 1992.