

# JEAN-LOUP RIVIÈRE

## À propos d'Ivanov

Longtemps, cet « à propos d'Ivanov » m'a laissé perplexe, indécis, plume retenue et au bord de l'abandon. Tout ce que je pouvais imaginer laissait un reste qui était à mes yeux l'essentiel, et que chaque commentaire, chaque approche laissait insaisi. Méditer sur ce dépit est-il un moyen de définir ce « reste » ? Nous verrons bien.

Les choses sont pourtant assez simples et claires : avec *Ivanov*, Tchekhov ajoute un admirable chapitre à la littérature, qu'elle soit poésie, critique ou analyse, sur la mélancolie. Quand Freud écrit que « la mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement<sup>1</sup> », on voit bien qu'Ivanov est dans le tableau. Il prend place dans la longue lignée des figures mélancoliques que poètes, peintres et savants ont décrites et scrutées. On pourrait donc le comparer à ses prédécesseurs, voir ce qu'il a de russe, en quoi il appartient à son temps, en quoi aussi il est unique, mais si Ivanov est un cas, *Ivanov* est irréductible au cas. On sait en effet – pour le dire vite – que dans l'histoire de la dramaturgie occidentale, le personnage évolue du type à l'individu. Goldoni reprochait à Molière de mettre en scène des caractères stéréotypés plutôt que des personnages singuliers. Que l'observation soit juste ou non, ou qu'elle doive être nuancée, il n'en reste pas moins que Tchekhov a écrit une pièce ni moliéresque, ni goldonienne. Il n'a pas écrit *Le Mélancolique*, un tableau pittoresque ou une présentation de cas. L'intérêt que j'y prends, lecteur ou spectateur, ne vient pas – ou pas seulement – du spectacle des états psychiques (et des comportements qu'ils induisent) de ce Nikolai Alexeïevitch Ivanov, membre permanent de la Commission des affaires paysannes. L'action de la pièce est pourtant attachante, le tableau clinique subtil et puissant. Mon intérêt ne vient pas non plus de la sympathie, de la compassion ou de la révolte que peuvent susciter le héros ou ses victimes. Il n'est pas non plus analogue à celui de l'enfant qui s'apaise en écoutant quelque conte horrifique qui donne forme à de noires et informulées frayeurs. La pièce produit donc un effet qui ne ressemble à rien d'habituel. Il y a quelque chose de nouveau, de troublant, et ceci, sans ostentation. Ce nouveau n'éclate pas, il s'insinue, il ne s'affiche pas, il œuvre en silence. Les premiers spectateurs l'ont sans doute senti : ainsi pourraient s'expliquer, d'une part, le tumulte et l'enthousiasme des premières représentations, et, d'autre part, la somme

de conseils et de recommandations auxquels Tchekhov va se conformer en révisant sa pièce.

Une des différences les plus notables entre la première version de 1887 – *Ivanov* est alors une « comédie » – et celle de 1889 – qui devient un « drame » – se trouve dans l’ajout d’explications qu’Ivanov donne à son cas. Par exemple, dans la longue conversation avec Lebedev (scène V de l’acte III), Ivanov est, dans la première version, de plus en plus silencieux. Dans la seconde il cherche en une longue tirade les raisons de sa lassitude et de son incommensurable ennui. D’autres exemples pourraient montrer comment la seconde version est tirée vers la « présentation de cas » qui atténue la « nouveauté silencieuse » dont je parlais. Ivanov est un « monstre » : il est injuste avec ses amis à qui il impose un désespoir monotone, il est épouvantablement cruel avec sa femme Anna Petrovna, etc. Et pourtant, je sens que l’intérêt qu’il suscite ne vient ni d’une jouissance fascinée devant le spectacle de la monstruosité, ni d’une attirance complice vers le personnage qui manifesterait ce que je ne voudrais jamais voir sortir du fond de ma propre intimité. Je ne suis, moi spectateur, ni comme ceux qui l’aiment, ni comme ceux qui le haïssent. Quelque chose dans la pièce suspend mon jugement, sans pour autant m’éloigner. Les *Ivanov*, *Anna*, *Borkine*, *Lebedev*, *Lvov*, *Sacha* ne sont pas des figurines que je regarde évoluer de loin : je suis profondément impliqué par la scène, mais sans y être. Ni distance épique, ni émotion fusionnelle.

Pour comprendre la pièce, et comprendre l’émotion qu’elle suscite, il faudrait peut-être la considérer d’un point de vue « topologique » auquel Ivanov invite lui-même. Regardons par exemple le long échange entre Ivanov et Lvov, le médecin qui soigne sa femme phtisique (scène V de l’acte I) :

LVOV. – [...] ... Un être qui vous est proche se meurt parce qu’il est proche de vous, ses jours sont comptés, et, vous... vous trouvez le moyen de ne pas l’aimer, de marcher, de donner des conseils, de prendre des poses... Je ne sais pas vous dire, je n’ai pas le don de la parole, mais... mais vous m’êtes profondément antipathique !...

IVANOV. – Possible, possible... Vous, du dehors, vous voyez mieux... C’est bien possible que vous me compreniez... Sans doute, je suis très, très coupable... [...]

À cette déclaration d’animosité, Ivanov répond par une approbation. On peut imaginer qu’il agit ici en parfait mélancolique, prompt à s’accuser, mais le point remarquable n’est pas tant qu’il approuve Lvov, « Possible, possible... », mais qu’il transforme une opinion particulière en essence : le « Possible » ne veut pas dire « j’entends que je vous suis antipathique », mais plutôt « il est bien possible que je sois antipathique ». Et comment Ivanov peut-il opérer ce passage du particulier de sa relation à Lvov à ce qui définirait son être même ? En prenant acte du désastre subjectif qui l’empêche de se regarder lui-même. Lvov a raison aux yeux d’Ivanov car il voit « du dehors ». Et Ivanov est incapable de se considérer « du dehors », il est inapte à accomplir aussi peu que ce soit l’exigence philosophique du

« connais-toi toi-même ». Ivanov ne se voit pas, et, comme il le répète souvent, il ne « se comprend pas ». Dans le spectacle qui s'offre à ses yeux, il y a un trou, c'est lui-même. Son sujet est dévasté de n'avoir aucune extériorité à lui-même. Or, moi, spectateur, je suis invité à considérer cette structure – que je dis topologique car elle est quasiment une « géométrie de situation » – où je vois un homme désubjectivé car il n'a plus d'extériorité à lui-même. Je vois donc une pathologie que le médecin Lvov n'aperçoit même pas, ce qui rend impossible d'épouser le point de vue de Lvov. Ivanov ne peut pas m'être antipathique, même quand ses actes ou ses paroles me font horreur. Voilà le trouble très particulier que cette pièce ne peut manquer de susciter chez tout spectateur : je suis mis en position de ne pas haïr un homme détestable.

Avant Tchekhov, le théâtre a souvent dit « voici un vice que j'expose pour vous le donner en horreur », ou bien « feignant de vous donner un vice en horreur, je le rends aimable ou fascinant ». Tchekhov est au-delà de ces deux positions. Le bien ou le mal, le beau ou le laid ne sont pas sa perspective. Quelle est-elle alors ? Dans une très belle lettre à Souvorine, son éditeur et ami, il donne une piste : « Vous écrivez “ il faut donner à Ivanov quelque trait qui fasse voir pourquoi deux femmes se pendent à son col, pourquoi il est un drôle et le docteur un grand homme”. Si tous les trois<sup>2</sup>, vous avez ainsi compris, c'est que mon Ivanov ne vaut rien. Mon esprit n'y a sans doute plus rien vu et je n'ai pas écrit ce que je voulais<sup>3</sup>. » Les objecteurs n'ont effectivement rien compris, ils veulent qu'apparaisse ce qu'un personnage a d'aimable ou de ridicule. Par exemple, le docteur Lvov qu'ils voient en grand homme est selon Tchekhov « un lieu commun incarné ». Et il ne s'agit pas seulement de contester une opinion ou d'une interprétation erronée concernant les personnage : Tchekhov sent bien que corriger le contre sens ne suffit pas, car ce n'est pas la vision du personnage qui est fausse, mais le point de vue lui-même. Il ne suffit pas d'opposer un Lvov « lieu commun » à un Lvov « grand homme ». Ainsi, Tchekhov, après avoir terminé et relu sa longue lettre, ajoute un post-scriptum où il peut serrer de plus près sa pensée : « Je n'ai pas su écrire une pièce. Évidemment, c'est dommage. Je vois en imagination Ivanov et Lvov comme des êtres vivants. Je vous le dis sincèrement, en conscience ; ces gens ne sont pas nés dans ma tête de l'écume de la mer, ni par idées préconçues, ni par “philosophie”, ni par hasard. Ils sont le résultat d'observations et d'études de la vie<sup>4</sup>. »

Tchekhov avait sans doute besoin d'un spectateur qui adopte son point de vue, celui du « clinicien » qu'il était par ailleurs dans son activité de médecin. Cela peut sembler contradictoire avec ce que je disais plus haut, à savoir qu'Ivanov n'est pas réductible à une présentation de cas, mais c'est le regard qui est clinique, pas la main qui compose la pièce. Il y a autre chose que le « cas » au bout de l'observation. Et Tchekhov le dit tout simplement, banalement même, au point qu'on peut omettre d'y prendre garde : « Je vois en imagination Ivanov et Lvov comme des êtres vivants. »

C'est « l'être vivant » qui intéresse Tchekhov, non le « mélancolique », ou le « drôle » comme dit Souvorine, ou le « lieu commun ». Voilà sans doute la raison de la très particulière émotion que procure *Ivanov* : ce ne sont pas mes capacités d'antipathie ou de sympathie qui sont requises par la pièce, ni non plus ma curiosité pour des pathologies. Je suis convié à participer à une expérience de saisie d'un « être vivant ». C'est le « reste » dont je parlais en commençant, et que je peinais à nommer. En effet, dire que l'émotion procurée par *Ivanov* tient à ce qu'elle a pour objet l'humanité de l'homme peut apparaître comme une généralité stérile, une facilité irréfutable, mais si je suis attentif aux pensées et aux émotions qu'elle impose, comme aux témoignages mêmes de Tchekhov, alors, il s'agit bien de quelque chose de cet ordre.

Il faut maintenant dépasser ce point d'arrivée en se demandant pourquoi Tchekhov a eu besoin de ce mélancolique pour toucher « l'être vivant ». Le point de vue de Tchekhov, tel que je le comprends, n'est pas celui d'un humaniste paresseux dont la formule serait « sachons voir l'homme sous le monstre », ou « au fond de tout monstre, il y a un homme ». Il ne vise pas « quelqu'un », un sujet, mais « l'être vivant ». Quand tel personnage de Molière est avare, c'est l'avarice plus que l'avare qui est l'objet de la pièce. Quand tel personnage de Goldoni est jaloux, c'est le jaloux, plus que la jalousie qui est mis en scène. Quand Tchekhov peint un mélancolique, c'est « l'être vivant » qu'il cherche à représenter. Le cas, la pathologie, est une lunette dirigée vers cet objet « être vivant ». Si les prédécesseurs de Tchekhov pourraient être dits « psychologues », il serait pour sa part « anthropologue ».

Pourquoi un mélancolique est-il une bonne lunette ? Les hésitations et les repentirs de Tchekhov, qu'ils viennent de ses propres scrupules ou des conseils de son entourage, peuvent nous mettre sur la voie. Des variantes notables concernent la fin de la pièce et celle d'*Ivanov* lui-même. Voici comment la version de 1887 se termine<sup>5</sup> :

SACHA. – [...] (à son mari) Nikolai, partons d'ici... (Elle lui prend la main.)

LEBEDEV (à Lvov). – En tant que maître de maison, je... comme père de mon gendre... je veux dire, de ma fille, monsieur...

*Sacha pousse un grand cri et tombe sur son mari...*

*Tout le monde accourt vers Ivanov.*

Mon Dieu, il est mort... de l'eau... un docteur...

CHABELSKI (pleurant). – Nicolas ! Nicolas !

TOUS. – De l'eau, un docteur, il est mort...

Entre cette version et celle de 1889, Tchekhov écrit une variante où la pièce se termine par une longue tirade d'*Ivanov* qui suit une insulte et une offre de duel de la part de Lvov, le docteur. Cette variante se termine ainsi : « [...] C'est ma jeunesse qui se réveille en moi, l'*Ivanov* d'autrefois ! Je me méprise et je me hais. Ne me regardez pas : J'ai honte ! Ne regardez pas !... Ou bien, vous attendez de savoir comment je vais finir mon discours ? Oh, je sais ce que je dois faire de moi ! Ce n'est pas pour rien que je tremble

tout entier de rage et haine envers moi-même ! Attendez, là, maintenant !  
(*Il sort son revolver.*) Voilà pour toi ! (*Il se suicide.*) »

La troisième version s'inspire de cette variante avec une notable différence, la présence de Sacha, la seconde et jeune épouse d'Ivanov :

IVANOV. – [...] Attends, je vais en finir très vite avec tout ça ! Ma jeunesse s'est réveillée en moi, c'est l'Ivanov d'avant qui parle ! (*Il sort un revolver.*)

SACHA (*poussant un cri*). – Je sais ce qu'il veut faire ! Nikolaï, au nom du Ciel !

IVANOV. – Longtemps je me suis laissé rouler au bas de la pente, maintenant, suffit ! Il y a une fin à tout ! Écartez-vous ! Merci, Sacha !

SACHA (*elle crie*). – Nikolaï, au nom du Ciel ! Retenez-le !

IVANOV. – Laissez-moi ! (*Il court à l'écart et se suicide.*)

Ces trois fins sont chacune à leur manière surprenantes, et peuvent même laisser incrédule. Elles ne forment en effet pas un dénouement, comme par exemple la mort de Treplev dans *La Mouette*, dramatiquement préparée. C'est plutôt une sorte d'interruption, l'arrêt subit d'une vie, et d'une pièce. La mort soudaine et sans raison apparente de la première version est peut-être la plus étrange. Un homme était vivant, et le voilà mort... sans coup porté, sans maladie, même si Tchekhov indique au début de la scène qu'Ivanov est à bout de forces. C'est une mort invraisemblable : Lebedev la constate en un instant, personne ne suppose une syncope, le docteur présent n'est même pas requis pour vérifier le décès. C'est une mort tour de passe-passe, vite expédiée, en douce. Tchekhov voit bien qu'il y a un problème avec cette fin, non qu'elle soit inadéquate à son propos, mais on a dû lui faire des remarques : cette mort n'est pas théâtrale ; Ivanov est en scène, et il meurt à l'insu du spectateur. Un peu d'action !... Et de quoi peut-il bien être mort ? Alors Tchekhov explique et théâtralise : « Ce n'est pas pour rien que je tremble tout entier de rage et haine envers moi-même ! [...] Voilà pour toi ! (*Il se suicide.*) » Tchekhov répond avec humeur et humour à l'objection du défaut de vraisemblance et de théâtralité par les plus sommaires des raisons et des gestes. Je n'imagine pas Tchekhov croire à cette fin. Alors, dans la dernière version, il conserve le suicide, mais il coupe les longues explications, presse le mouvement vers la décision de suicide, et rajoute un jeu de scène (« *Il court à l'écart* ») pour atténuer la brutalité artificielle du coup de revolver. Tout ceci est bien sûr une reconstitution hypothétique, mais il faut admettre que Tchekhov a certainement eu du mal à concevoir la fin de sa pièce – il n'aurait pas sans cela composé trois versions –, et reconnaître que l'étrangeté de la mort subite est beaucoup plus intéressante que le suicide banalement justifié du point de vue psychologique aussi bien que dramaturgique. Je considère également la mort « en douce » plus cohérente avec ce qui me semble être la visée de Tchekhov dans cette pièce. Et cherchant cette cohérence, je songe à ceci : Ivanov n'est mort – pour moi spectateur ou lecteur – que parce que d'autres personnages le déclarent tel. Je n'ai aucune preuve de cette mort. Imaginons qu'ils se trompent : soit

Ivanov n'est pas mort, mais on ne peut pas terminer une pièce sur une erreur ; soit il est mort depuis longtemps, et les personnages ne s'en aperçoivent qu'à la fin du quatrième acte. Il ferait alors partie de cette catégorie de personnages plus fréquents dans les théâtres que dans les châteaux : un fantôme. Un mort que tous les vivants prendraient pour un vivant, et qui les tromperait quatre actes durant jusqu'à épuisement de la feinte et « seconde » mort. Oui, mais cette idée est contradictoire avec ce que je disais être l'objet de Tchekhov : l'être vivant. Eh bien, justement ! c'est parce que son objet est celui-ci qu'il a besoin d'un mort vivant, d'un fantôme mélancolique.

Dans son immense somme, Robert Burton distingue l'état mélancolique qu'il se propose d'étudier, et la « tendance » à la mélancolie. Voici ce qu'il dit de cette dernière : « Lorsque nous disons de quelqu'un qui est abattu, triste, amer, léthargique, mal luné, solitaire, troublé ou mécontent, d'une façon ou d'une autre qu'il est mélancolique, ce mot est employé de façon impropre et ambiguë. Or aucun être humain vivant n'est à l'abri de ces tendances mélancoliques, aucun stoïcien, personne n'est suffisamment raisonnable, suffisamment heureux, suffisamment patient, suffisamment généreux, suffisamment bon, pieux ou religieux pour être certain d'être épargné par elles, personne n'est suffisamment équilibré pour être certain de ne pas sentir cette blessure cuisante à un moment ou à un autre. La mélancolie, dans ce sens, est inhérente à la mortalité<sup>6</sup>. » Pour saisir l'être vivant, il faut saisir ce qui lui appartient en propre ; le propre du vivant est d'être mortel ; la mélancolie est la tendance qui découle de la mortalité de l'homme ; donc, pour atteindre ce qui est propre à l'être vivant, j'ai besoin d'un mélancolique. Voilà pourquoi Tchekhov a choisi une telle pathologie quand il a braqué sa lunette sur l'être vivant. C'est pourquoi aussi, la pièce la plus proche de son dessein est la première version sous-titrée « comédie ». Car la mortalité n'affecte que le mélancolique, pas le spectateur qui jouit au théâtre avec gaieté de ce qui serait souffrance dans la vie courante. Et je deviens à mon tour clinicien joyeux de pouvoir regarder de face ce qui ne se peut en plein jour. Comédie, car, tout le monde le sait, le sourire éclaire, et la tristesse assombrit.

juin 2003

## Notes

1. *Métapsychologie*, texte français J. Laplanche et J.-B. Pontalis, coll. « Idées », Éditions Gallimard, Paris, 1968, p. 148-149.
2. Souvorine, une actrice et le régisseur du théâtre.
3. *Anton Tchekhov, Correspondance 1876-1890*, texte français Denis Roche, Éditions Plon, Paris, 1934, lettre du 30 décembre 1888, p. 321.
4. *Ibid.*, p. 330.
5. Nous disposons de ces différentes versions grâce à la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan, coll. « Babel », Éditions Actes Sud, Arles, 2000. Les citations d'*Ivanov* sont données dans cette traduction.
6. *Anatomie de la mélancolie* (1621), texte français Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, José Corti, Paris, 2000, p. 227.