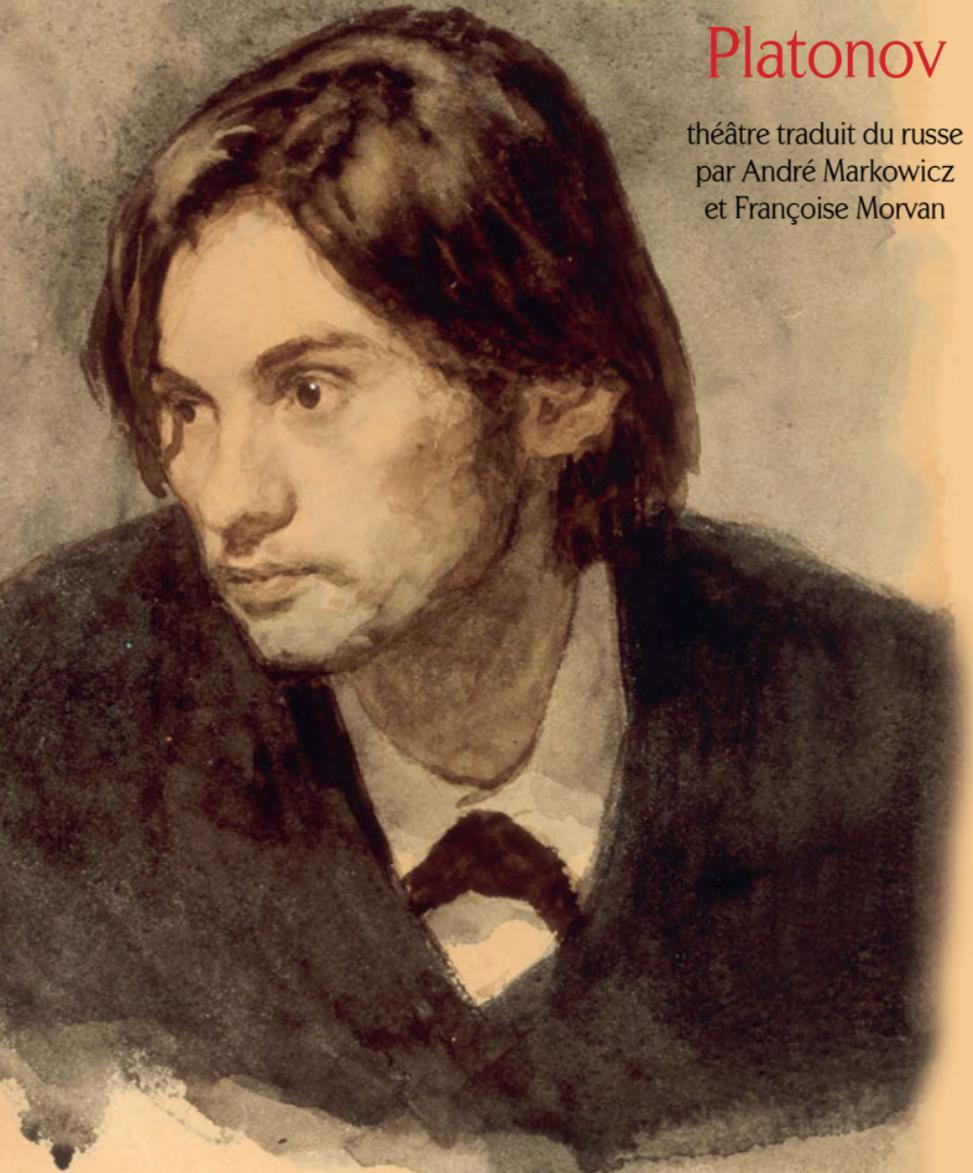




# ANTON TCHEKHOV

## Platonov

théâtre traduit du russe  
par André Markowicz  
et Françoise Morvan



BABEL, UNE COLLECTION DE LIVRES DE POCHE

## PLATONOV

Anton Tchekhov est encore au lycée quand il écrit cette pièce qu'il ne parviendra jamais à faire jouer. Découvert après sa mort, publié pour la première fois en 1923, le manuscrit sans titre que l'on a coutume d'appeler *Platonov* étonne par sa modernité. Désormais lu et joué avec passion dans le monde entier, ce chef-d'œuvre adolescent n'était jusqu'ici connu que dans sa version abrégée.

Pour la première fois traduite en français, la version intégrale de la pièce (qui a valu à André Markowicz et Françoise Morvan un Molière en 2006) permet de comprendre dans sa plénitude la force d'une œuvre qui contient à l'état brut tout le théâtre du plus grand auteur dramatique de son temps.

*L'intégrale du théâtre de Tchekhov (1860-1904) traduit par André Markowicz et Françoise Morvan est disponible dans la collection Babel.*

PLATONOV

DU MÊME AUTEUR EN COLLECTION BABEL  
dans la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan

*La Cerisaie*, Babel n° 51.

*Les Trois Sœurs*, Babel n° 69.

*Oncle Vania*, Babel n° 104.

*La Mouette*, Babel n° 188.

*L'Homme des bois*, Babel n° 189.

*Ivanov*, Babel n° 436.

*Drame de chasse*, Babel n° 483.

*Pièces en un acte*, Babel n° 719.

ANTON TCHEKHOV

# PLATONOV

*Version intégrale*

théâtre  
traduit du russe  
par André Markowicz et Françoise Morvan

Préface et notes  
Françoise Morvan

**BABEL**

*Nous remercions Georges Lavaudant, Claire Lasne-Darcueil, Alain Françon, Thierry de Peretti, Jean-Louis Martinelli, Astrid Bas, Françoise Bette, Guillaume Rannou, et tous les comédiens qui nous ont aidés à revoir cette traduction et à l'améliorer au fil des répétitions. Nous remercions tout particulièrement Emanuela Pace pour sa collaboration précieuse, tant à l'École des maîtres qu'au moment de clore notre première édition du manuscrit complet de Platonov, Marion Ferry pour le dossier du CNDP et Michelle Nédélec pour son attentive relecture.*

## AVERTISSEMENT

Il n'existe, à proprement parler, pas de pièce intitulée *Platonov*.

En 1920, un manuscrit de Tchekhov, jusqu'alors conservé dans le coffre d'une banque de Moscou, est déposé aux Archives d'État. Il s'agit d'une liasse de onze cahiers, le premier incomplet de deux pages, la page de titre et la page 12 contenant la majeure partie de la scène 4 de l'acte premier. Sur le premier feuillet figure, de la main de Tchekhov, une dédicace au crayon presque effacée : *Je vous envoie... Maria Nikolaïevna. N'ayez pas peur. La moitié est barrée. En bien des passages... il faut encore... A. Tchekhov.*

De fait, une partie du manuscrit a été barrée à différentes époques, notamment lorsque Tchekhov l'a remis à l'actrice Maria Nikolaïevna Ermolova en espérant qu'elle veuille jouer le rôle d'Anna Péetrovna, espoir déçu, qui n'empêche pas, chose exceptionnelle pour Tchekhov, que le manuscrit ait été conservé.

Du fait qu'à la date du 14 octobre 1878 une lettre d'Alexandre, son frère aîné, critique un drame d'Anton qu'il désigne par un néologisme à suffixe péjoratif – *Bezotsovchtchina* – signifiant à peu

près *l'absence de pères*, on admet que tel est le titre perdu de cette pièce de jeunesse. Au moment où il l'écrivait, Tchekhov, âgé de dix-huit ans, était au lycée de Taganrog où l'avait laissé sa famille, partie à Moscou après la ruine de son père. Il devait la remanier à deux reprises alors qu'il était étudiant en médecine.

Publiée pour la première fois par N. F. Beltchikov en 1923, elle a longtemps été jugée injouable du fait de sa longueur, longueur qui explique que l'on ait jusqu'à présent considéré comme version "définitive" la version brève, tenant compte des trois strates de corrections d'auteur, à l'encre rouge et bleue, au crayon, puis d'une encre décolorée. M. P. Gromov, dans son édition russe des *Œuvres complètes de Tchekhov* (Éditions de l'Académie des sciences de l'URSS, tome 11), édition accompagnée d'une longue et précieuse étude textologique à laquelle nous empruntons ces précisions, donne en note toutes les variantes en les commentant. C'est cette édition qui nous a servi. Nous avons placé entre crochets les passages supprimés par Tchekhov et donné en note les variantes. Si ces passages sont loin de représenter la moitié du manuscrit, comme l'assurait Tchekhov dans une lettre à l'actrice Ermolova, ils sont d'une importance capitale pour la compréhension de l'ensemble.

La version intégrale de la pièce n'avait jusqu'alors jamais été traduite en français.

FRANÇOISE MORVAN

## PRÉFACE

*Platonov* passe pour une pièce manquée : pas seulement une pièce injouable en raison de sa longueur (la représentation de la version la plus brève, écourtée par Tchekhov, devrait durer plus de six heures) mais plutôt une pièce qui serait jouable à la condition de miser sur elle et de faire le pari de l'amener à son terme, presque contre elle-même, en assumant le risque du contresens.

Le premier en France à s'être engagé dans cette expérience étrange a été Jean Vilar, en 1956, travaillant à partir d'une version du texte que l'on pourrait dire reconstituée plutôt qu'abrégée. L'adaptation de Pol Quentin, *Ce fou de Platonov*, a fait date parce qu'elle introduisait, en même temps qu'une œuvre jusqu'alors oubliée, une nouvelle manière de lire Tchekhov. C'est encore, après un quart de siècle, une photographie de la représentation qui illustre l'article "Théâtre" de Jean Duvignaud dans l'*Encyclopædia Universalis* et la légende (*Le désir de Ce fou de Platonov d'Anton Tchekhov, celui d'une société dont il a écrit le chant du cygne*) indique bien la raison pour laquelle la pièce est devenue une sorte de référence obligée : pour la première fois, la portée

contestataire du théâtre de Tchekhov était donnée pour primordiale ; pris dans une période de ruptures et de tensions, il apparaissait comme l'expression de ces forces – expression d'autant plus bouleversante qu'elle surgissait presque à son insu, par un effort instinctif de lucidité dont l'histoire devait révéler, après coup, toute la portée.

Cette première pièce de Tchekhov était à tous égards une œuvre inaugurale, une œuvre de précurseur : précisément parce qu'elle était première, elle opérait comme révélatrice – de l'œuvre à venir, comme du théâtre à venir, et du changement social qu'elle montrait tacitement nécessaire. La folie de Platonov valait pour condamnation d'un monde : elle était, à elle seule, une expression d'un état pré-révolutionnaire. Violente, et maladroite, la pièce se trouvait avoir une fonction extraordinairement efficace d'opérateur de lecture. Elle ne la renouvelait pas en profondeur mais elle la modifiait dans sa totalité en l'infléchissant. Ainsi s'explique la perspective dans laquelle s'est inscrite la première traduction exhaustive (ou, du moins, se donnant pour telle) de la pièce par Elsa Triolet. Offrir une traduction largement accessible, c'était offrir le matériau de représentations qui gardaient, bien sûr, leur caractère hasardeux puisqu'il fallait tenter une interprétation, mais qui ne paraissaient plus impossibles.

De nombreux metteurs en scène, après Jean Vilar, se sont pris au jeu – Gabriel Garran, Daniel Mesguich, Patrice Chéreau, entre autres, avant Georges Lavaudant pour qui cette traduction, à l'origine, a été écrite. Il va de soi que le fait de demander ou de

donner une nouvelle traduction découle de ce désir de relever le défi : une nouvelle approche, pourvu qu'elle soit fiable, c'est une chance neuve donnée au texte ; elle légitime certaines interprétations, elle en interdit d'autres et peut amener une compréhension plus fine. La version d'Elsa Triolet a pour caractéristique majeure sa fidélité à un français littéraire qui assure souvent ses meilleures réussites mais tend à effacer les acrobaties stylistiques de Tchekhov. On peut s'agacer de ces acrobaties comme d'une virtuosité maladroite qui ne servirait qu'à retarder la lecture en la compliquant ; une fois le texte classé dans la catégorie du "mal écrit", il est tentant de le rendre accessible en réduisant sa maladresse et son étrangeté. Mais on peut aussi être sensible à ces glissements d'un registre à l'autre, ces inclusions de tournures dialectales, de langues étrangères, de citations ou de lectures, à ces lourdeurs et ces répétitions juxtant des passages d'une légèreté d'autant plus étonnante qu'ils se trouvent pris dans cette trame étrange (pour un lecteur français, du moins). Surtout, on peut être attentif à ces changements de registres comme expression d'autant de voix différentes permettant de capter chaque personnage : Ossip, le voleur de chevaux, ne parle pas "mal", il parle avec un rythme qui n'est qu'à lui, comme le style fleuri et suranné de Glagoliev n'est qu'à lui.

Ce qui fera la force des grandes pièces de Tchekhov, et notamment de *La Cerisaie*, où chaque personnage est piégé par son propre langage, est déjà présent dans cette pièce et l'on ne soulignera jamais assez la particularité du style de Tchekhov,

au théâtre ou d'en donner une adaptation comme l'ont fait certains romanciers, mais sous réserve de la placer entre guillemets – des guillemets invisibles mais d'autant plus présents qu'ils signalent à tout moment l'anomalie, voire l'incongruité ou la monstruosité de la chose.

À ce propos, peut-être n'est-il pas inutile de revenir sur un travail de traduction commencé voilà bien longtemps et repris au fil des répétitions, au fur et à mesure que nous traduisions les autres pièces de Tchekhov et que d'autres mises en scène nous donnaient l'occasion de revisiter *Platonov*.

## I. SUR UNE EXPÉRIENCE DE TRADUCTION

L'expérience a commencé, peut-être n'est-il pas inutile non plus de le rappeler, comme la prise de conscience d'un échec. Il s'agissait d'une première traduction du théâtre de Tchekhov, demandée à un jeune traducteur qui n'avait jusqu'alors traduit que *Le Révizor* de Gogol à la demande d'Antoine Vitez. Le texte de *Platonov*, que nous avons relu à deux, sans que, pour ma part, j'aie, à ce stade, participé à la traduction, nous avait laissé une impression désastreuse : un long mélodrame, vaguement cauchemardesque, dans lequel, même en pataugeant laborieusement, on avait peine à se retrouver. Il y avait bien, parfois, des lueurs, des trouvailles, une ébauche des thèmes du théâtre de Tchekhov mais, en fin de compte, la question qui s'imposait à nous était, en bref, pourquoi un grand metteur en scène

allait-il s'enfoncer dans un pareil bourbier ? Il est à craindre que *Platonov* ne provoque la même réaction chez la majorité des lecteurs, et surtout des jeunes lecteurs, découvrant l'œuvre de Tchekhov avec cette pièce inachevée – mais il est à souhaiter aussi qu'ils puissent partager ce qui a été l'un de nos plus grands chocs au théâtre : participant au travail à la table, puis aux premières répétitions, nous avons constaté que nous n'avions rien compris, ni l'un ni l'autre ; les répliques étaient justes, à cela près que l'humour de Tchekhov nous avait échappé et que nous n'avions pas saisi que c'était par leur rapidité qu'elles devaient faire mouche pour que le lourd mélo se change en une succession de scènes virevoltantes, enchaînées avec drôlerie.

C'est à cette occasion que nous avons commencé à travailler vraiment, en comprenant que le sens d'une réplique n'apparaît que par la voix de l'acteur, et c'est à cette occasion aussi que nous avons commencé notre expérience de traduction à deux, l'un écoutant le russe pour en saisir l'intonation et la restituer comme on peut le faire d'une langue maternelle, l'autre cherchant dans la mémoire du français l'expression possible, à restituer avec cette espèce d'évidence qui la rende invisible.

Ce qui avait surpris dans la première version, la version brute, de cette traduction mise en scène par Georges Lavaudant, c'était une tentative de transposer la langue de Tchekhov qui s'apparentait à une provocation – une provocation qui, bizarrement, loin d'irriter, devait susciter des flots de commentaires enthousiastes ; il est vrai que le texte était servi par

une mise en scène exceptionnelle et qu'il y avait là une rencontre rare entre un metteur en scène, un texte et une langue nouvelle : en somme, une provocation résultant de l'union de trois énergies et donnant l'impression de découvrir un Tchekhov revu à neuf. Étonnés par ces commentaires dithyrambiques, nous nous étions mis en devoir de reprendre cette traduction pour l'édition, en effaçant les excès de la première version, en essayant de gagner en précision et en veillant, pour finir, non sans que ce point ne nous ait valu de longs débats, à respecter une sorte de patine de la langue. En cela, nous ne faisons que reprendre la démarche du jeune Tchekhov, supprimant, comme l'écrit M. P. Gromov, *les plaisanteries douteuses, les expressions triviales, les jargonismes juifs*. Nouvelle surprise : l'éditeur voulait une traduction de *Platonov*, bonne ou mauvaise, peu lui importait ; pas question de nous laisser poursuivre nos amendements. Le texte qui est paru au cours de l'été était donc une version améliorée mais dont nous étions bien les premiers à connaître les défauts. Au fil des mises en scène et du stage à l'École des maîtres avec Jean-Louis Martinelli, bénéficiant d'un long travail d'approche et de la comparaison avec des éditions étrangères, notamment, grâce à Emanuela Pace, l'édition italienne d'Ettore Lo Gatto, nous l'avons peu à peu corrigée. Nombreux sont les comédiens à qui nous pouvons être reconnaissants de nous avoir permis de trouver des répliques jusqu'alors bancales, nombreux aussi les metteurs en scène et les assistants dont les recherches nous ont aidés.

Or, chose étrange, plus la traduction se rapprochait de la langue de Tchekhov, plus elle devenait l'objet de commentaires acerbes de la part de critiques qui, souvent, avaient été les premiers à prodiguer des éloges à ce qu'ils continuaient d'appeler l'*adaptation de Markowicz*. Il n'y avait pourtant là ni adaptation ni provocation : le contresens était complet depuis le début. L'aimable alacrité d'un jeune traducteur était devenue l'expression d'un odieux parti pris de modernité, les accusations de lourdeur et de vulgarité venant souligner une vérité à laquelle nous continuions d'attenter, aggravant notre cas année après année ; le *vrai Tchekhov* n'était pas ça. Quoi, ça ? Cette intolérable modernité.

Nous aurions pu expliquer qu'avant d'utiliser un mot nous avions vérifié qu'il était employé à l'époque de Tchekhov. Nous aurions pu renvoyer, par exemple, à *La Recherche du temps perdu* où nous avons trouvé tant d'expressions que nous ne nous étions pas autorisés à reprendre, nous censurant nous-mêmes pour ne pas déchaîner les foudres des censeurs. Proust, quelques années après Tchekhov, s'applique, avec la même finesse, à capter les styles et noter les expressions dans l'instant qu'elles se diffusent. Le résultat est d'une modernité, puisque la modernité semble encore se confondre avec l'usage de la langue parlée, qui peut bien étonner autant que celle de Tchekhov : *Mais non, c'est pas de la blague, vous avez l'air de croire que je fais le boniment, que c'est du chiqué ; je vous y mènerai voir, vous direz si j'ai exagéré, je vous fiche mon billet que vous revenez plus emballée que moi*, dit le

peintre au cours du dîner chez les Verdurin au cours duquel Swann se fait mal voir. Et le professeur Bri-chot, comme Glagoliev père succédant à Glagoliev fils, à propos de Blanche de Castille, au cours du même repas : *Mon Dieu, madame, je ne voudrais pas alarmer les âmes respectueuses s'il y en a autour de cette table, sub rosa... Je reconnais d'ailleurs que notre ineffable république athénienne – ô combien ! – pourrait honorer en cette capétienne obscurantiste le premier des préfets de police à poigne.* Anna Pétrouva, que l'on nous accuse de faire parler comme un charretier, emploie une langue châ-tiée en regard de celle d'Albertine : *Quel temps ! Au fond, l'été sans fin de Balbec est une vaste blague... Comme vous devez vous raser ! Vous ne trouvez pas qu'on se bêtifie à rester tout le temps sur la plage ? ... Vous n'étiez pas aux courses de la Sogne ? Nous y sommes allés par le tram, et je comprends que ça ne vous amuse pas de prendre un tacot pareil ! ... J'aurais fait trois fois l'aller et retour avec ma bécane.* Platonov, lui, au moins, évoque le *vélocipède* de Voï-nitsev et non sa *bécane*... Mais ce n'est pas affaire de mots, pas même affaire de syntaxe : Proust peut bien employer le vocabulaire qu'il veut, qualifier les femmes qui vont chez Odette de *complètement nulles* et Charlus de *dingo*, ce qui ne manquerait pas d'indigner puisque même l'emploi du verbe *chialer*, attesté dès 1847, suffit à faire scandale (or, la distinction existe en russe aussi et Voïnitsev, essayant d'ironiser sur lui-même, ne dit pas qu'il *pleure*). L'essentiel est que Proust cite avec des guillemets sous-entendus : ses inclusions de styles divers

gardent qualité de pastiche. Pour Tchekhov, au contraire, et dès *Platonov*, la langue est ce chaos, ce mélange, donné brut, et il n'y a aucun jugement d'aucune sorte sur ce matériau, aucune hauteur, aucune distance prise, aucune référence à une norme qui serait transgressée. De là vient le côté inadmissible de ce théâtre, et il va de soi que *Platonov* est bien moins admissible que les pièces suivantes puisqu'elles en sont toutes, à leur manière, des versions normalisées.

Moderne, on peut dire de ce drame énorme qu'il l'était d'entrée de jeu : une voie ferrée traverse la scène, des cheminots travaillent aux remblais, Glagoliev 2 rentre de Paris avec sa brosse à dents, Sacha lit *Les Idéaux de notre temps*, un roman de Sacher-Masoch tout juste traduit en russe, on évoque la mort de Nékrassov qui vient d'avoir lieu, les personnages sortent de l'actualité la plus proche (outre les cabaretiers et les propriétaires de mines de charbon à demi ruinés, on a retrouvé un général Platonov et un aspirant Grékov qui vivaient à Taganrog), la langue marquée de dialectismes méridionaux est celle de la Russie du Sud, les allusions à la guerre de Crimée et au tsar Alexandre II, toujours régnant, sont d'une audace que l'on a peut-être peine à mesurer : "*Tu sers depuis longtemps, Triletski ? Trente et un ans, Votre Majesté impériale !*" – "*Repos. Rentre tranquille ! Salue tout le monde là-bas !*", dit Ivan Ivanovitch Triletski, se vantant d'avoir eu des milliers de roubles entre les mains, et, miracle, de ne pas avoir pris un petit kopeck à l'Empire russe. L'évocation des détournements de fonds massifs qui avaient eu

lieu pendant la campagne de Crimée, comme la dénonciation de l'antisémitisme et la grande tirade de Platonov contre les pères n'auraient certainement pas passé le cap de la censure. *Je lui ai rappelé ceux qu'il avait fait fouetter à mort, qu'il avait humiliés, celles qu'il avait violées, je lui ai rappelé la campagne de Sébastopol au cours de laquelle les autres patriotes russes et lui, ils ont pillé leur patrie sans vergogne... [...] Et, lui, il me regardait avec un étonnement ! Il est resté étonné, il s'est mis à rire... [...] Parce que, lui, vous comprenez, il mourait avec la conscience d'avoir été un brave type ! Être une canaille finie et, en même temps, ne pas vouloir en prendre conscience, c'est l'effrayante particularité de la fripouille russe.* L'utilisation du mot *patriote* dans un tel contexte pouvait alors valoir le bain. On comprend que Tchekhov, envisageant de donner sa pièce à jouer à l'actrice Ermolova, ait procédé à des coupes drastiques, édulcorant par là un texte auquel cet arrière-fond fait pourtant défaut, dès lors que, semblable en cela encore à *La Recherche du temps perdu*, il vaut d'abord comme massif, comme bloc où chaque détail a son importance, où tout se correspond et permet de comprendre l'ensemble.

De là, la nécessité d'en revenir à la version première – et cela, nous devons le découvrir par la suite pour chacune des pièces de Tchekhov. Quelle erreur avons-nous commise en ne traduisant que la version “académique” et quelle erreur de croire que, sous prétexte qu'une telle pièce, injouable en son état premier, devait être réduite, la version la plus brève devait primer sur la version première !

Que la durée de la représentation soit de six ou de huit heures, quelle importance ? Ce qui est intéressant dans cette pièce, c'est sa malléabilité – chaque metteur en scène peut y trouver son bien, y tracer son parcours. Or, la compréhension de certains passages énigmatiques vient des parties coupées, certaines d'entre elles indispensables, comme les commentaires de Platonov sur son père, ou encore les scènes intermédiaires, comme cette scène muette qui montre Platonov capturant Sofia, sous les yeux de Voïnitsev : *Ils bâfrent comme des goinfres... Triletski gobe les sardines comme un requin... Voïnitsev ne mange pas mais il dévore sa femme des yeux. L'heureux homme ! Il l'aime comme Adam aimait son Ève ! Il mangerait du cirage pour lui plaire... Il vit des heures heureuses ! Qui auront vite passé et ne reviendront jamais. Tiens, et Sofia... Elle scrute... Elle me cherche, avec ses yeux de velours.* Inutile aussi, et pourtant indispensable dans une pièce tout entière bâtie sur le dédoublement, la scène en inclusion où Vérotchka et Lizotchka Chtcherbouk, les deux vieilles filles, se moquent de leur père.

De même que, dans le cas de *La Cerisaie* pour Stéphane Braunschweig ou de *La Mouette* pour Alain Françon, la traduction des variantes permettant de remonter au manuscrit de censure nous avait amenés à mettre au jour une pièce qui nous semblait infiniment plus intéressante que la version jusqu'alors admise, la version intégrale de *Platonov* nous semblait infiniment supérieure aux versions adaptées en tenant compte des coupes diverses. Enchantés de cette découverte, nous avons traduit ces variantes

comme autant de micro-pièces dans la pièce, en partant, cette fois, de la ponctuation dont nous n'avions, dans notre première version, pas suffisamment tenu compte : très proche en cela encore de Proust, Tchekhov joue en virtuose des points de suspension, des points d'exclamation, et déjà de ces pauses qui deviendront la caractéristique la mieux répertoriée de son style (la pause, ici, comme d'ailleurs dans l'édition académique russe qui reproduit le manuscrit, étant soigneusement extraite des dialogues et placée à la ligne, de manière à en faire un moment d'unisson dans le silence, une autre sorte de micro-pièce dans la pièce).

Il ne nous restait plus qu'à rassembler le tout et le publier comme ouverture à la série des pièces que nous avons déjà traduites et dont *Platonov* est la matrice. Mais nous n'étions pas au bout de nos surprises : nous devons découvrir que, dans la même collection, comme complément de nos traductions, notre éditeur avait publié une nouvelle version de *Platonov*. Qu'un véritable auteur, un romancier, fournisse une traduction neuve, c'était manifestement un honneur rendu à Tchekhov. Traduction ? Dès les premières pages, nos illusions sur l'intérêt porté à notre métier se sont envolées. Pour un éditeur – mais pas seulement un éditeur : un théâtre, et pas n'importe quel théâtre puisque cette version avait été jouée à la Comédie-Française, et pas seulement un théâtre : les instances officielles autorisées, puisque cette version avait reçu l'aide du Centre national du livre, et pas seulement pour un éditeur, pour un théâtre, pour le Centre national du livre

mais pour les critiques de théâtre les plus en vue, cette parodie du texte de Tchekhov pouvait passer pour interprétation digne d'éloges. Cette même critique, qui dénonçait la *lourdeur* de nos traductions tout en dénonçant la nullité d'une pièce de jeunesse qu'on s'obstinait à monter, admirait cette révélation, *Platonov* enfin *sobrement traduit*. Au terme de ces années passées à traduire Tchekhov, il nous était donné enfin de savoir ce qu'un critique de théâtre appelle traduire sobrement. Appuyons-nous sur les premières lignes de la traduction d'Elsa Triolet :

TRILETZKI (*s'approche d'Anna Pétrovna*). Alors ?

ANNA PÉTROVNA (*lève la tête*). Rien... On s'ennuie doucement.

TRILETZKI. Avez-vous une cigarette, mon ange ? Cette faible chair a envie de tabac. Je n'ai pas encore fumé depuis le matin.

ANNA PÉTROVNA (*lui tend des cigarettes*). Servez-vous. Faites-en une provision pour ne pas en redemander. (*Ils allument leurs cigarettes.*) On s'ennuie, mon Nicolas ! Rien à faire, le cafard... des idées noires... Je ne sais plus que devenir...

*Triletzki lui prend la main.*

ANNA PÉTROVNA. Vous cherchez mon poul ? Je ne suis pas malade...

TRILETZKI. Non, pas le pouls... Un petit baiser. (*Il lui baise la main.*) C'est bon, c'est doux... Avec quoi vous lavez-vous les mains, pour qu'elles soient si blanches? Des merveilles de mains! Même que je vais les baiser encore une fois. (*Baisemain.*) Une partie d'échecs, peut-être?

ANNA PÉTROVNA. Allons-y... (*Elle regarde sa montre.*)

Elsa Triolet a ajouté des adjectifs (*mon Nicolas, cette faible chair*), elle hésite entre le style littéraire et le style parlé mais elle reste au plus près du texte de Tchekhov et a souvent de belles trouvailles sur des points qui nous ont bien embarrassés (*on s'ennuie doucement pour skoutchen'ko, littéralement : on s'ennuie*). Voilà le texte de Rezvani :

TRILETZKI. Eh bien? *Chto?*

ANNA PÉTROVNA. *Nitchevo.* Non, vraiment rien... C'est comme ça... On se traîne... On s'ennuie tranquillement.

TRILETZKI. Une cigarette, par pitié. La bête a un terrible besoin de fumer. Vous rendez-vous compte, la bête n'a pas fumé de toute cette longue matinée.

ANNA PÉTROVNA (*lui tendant une boîte de cigarettes*). Prenez. Prenez tant que vous voulez. Mais cessez de quémander... (*Allument leurs cigarettes.*) Ah, Nicolai, ce qu'on peut s'ennuyer, mais s'ennuyer,

non ? Le cafard, le cafard et encore le cafard ! Que faire ? Mais que faire ? Que devenir ? (*Il lui prend le poignet et tâte son pouls.*) Mais que faites-vous ? Allons, imbécile, laissez ! Vous voyez bien que je ne suis pas malade. Laissez donc mon pouls.

TRILETZKI. Non, non, ne craignez rien, pas le pouls... tout juste un petit baiser. C'est si bon. C'est si doux. De la soie parfumée... Comme vos mains sont blanches... Laissez, laissez que je les baise... Mmmm... Une petite partie, voulez-vous ?

ANNA PÉTROVNA. Si vous y tenez... (*Regarde sa montre.*)

Le texte ne correspondant à aucune nouvelle version du manuscrit russe, il nous a fallu un certain temps pour comprendre mais, enfin, la chose est simple : où Tchekhov écrit *chto*, l'auteur écrit *eh bien, chto* ; où Tchekhov écrit *nitchevo*, l'auteur écrit *nitchevo, non, vraiment rien...* quatre mots pour un, mais le texte, à ses yeux, demande encore à être étoffé : il ajoute *c'est comme ça*, invention de son cru, *on se traîne*, nouvelle invention, pour annoncer enfin *on s'ennuie tranquillement*, faux sens issu de la version d'Elsa Triolet (il n'est pas question de tranquillité dans cet instant d'ouverture). Le propre de l'auteur français, c'est qu'il fait mieux que l'auteur étranger : il enrichit le texte s'il juge qu'il manque de corps ; il improvise, ajoute des citations ; quand une plaisanterie n'est pas mise en valeur, il montre comment l'auteur aurait pu

l'exploiter : ainsi (acte III, scène 3), Marco, le vieux soldat, ne sait pas prononcer le mot *université*...

MARCO (*lisant*). "... M. le licencié de la nuniversité de Saint-Pétersbourg..."

PLATONOV. C'est écrit comme ça, "nuniversité"?

MARCO. Oh non, monsieur.

PLATONOV. Alors, pourquoi tu le dis comme ça?

MARCO. Par ignorance, monsieur... (*Il lit.*) [...]

MARCO. Si Votre Noblesse pouvait... euh, pour un petit verre... de thé...

Version française améliorée :

MARCO (*lisant*). "... M. le licencié en droit de la nuniversité de Saint-Pétersbourg..."

PLATONOV. Et nuniversité c'est bien écrit nuni-  
versité?

MARCO. Nexact Votre N'Honneur, pas comme ça!

PLATONOV. Alors, pourquoi lis-tu avec cette faute?

MARCO. Par nignorance... (*Il lit.*) [...]

PLATONOV. Hum... C'est pour après-demain et voilà que je suis nobligé de partir demain... Domage...

MARCO. Un p'tit pourboire, Votre N'Honneur? Ça m'f'rait pas d'mal!

Non, le licencié n'est pas licencié en droit (Elsa Triolet avait rajouté cette précision par inadvertance) ; non, le vieux soldat, qui garde sa dignité face aux railleries de Platonov, ne dit pas qu'un *p'tit pourboire n'lui f'rait pas d'mal* mais cette invention est, aux yeux d'un critique de théâtre, le signe d'une fidélité à ce que la langue de Tchekhov devrait être : on a là du vrai parler peuple, on sent les guillemets ; c'est ce qu'en France on donne pour modèle de traduction sobre.

Soucieux de servir au mieux un écrivain qui, malgré son talent, n'était pas toujours adapté à l'excellence française, Denis Roche, le seul traducteur autorisé de Tchekhov pendant la durée de la protection légale, avait coutume de retrancher ce qui déparait : ainsi avait-il coupé le début du roman policier de Tchekhov, *Drame de chasse*. Marguerite Duras avouait franchement avoir dû corriger *La Mouette* car Tchekhov n'avait pas su s'y prendre : il avait fallu le débarrasser de sa *logorrhée* ; elle avait donc tout refait. Rezvani, lui, explique qu'il a été très fidèle : *Que l'on ne s'étonne pas de trouver dans ma trop scrupuleuse version, écrit-il, un certain nombre d'expressions ou de mots redoublés, et souvent pompeux...* Il respecte donc scrupuleusement des

expressions et des mots redoublés qui ne sont pas redoublés dans le texte et qui n’y sont parfois même pas du tout, mais qui *auraient pu* y être puisque, si Tchekhov avait été à la hauteur de ses ambitions, ils *auraient dû* y être. Seulement, faisant preuve d’une retenue de bon aloi, le traducteur ne le dit pas. Il se contente de s’excuser d’avoir dû écrire mal, ce qu’il n’aurait certainement pas fait, s’il avait écrit, lui : *Là est le côté “asiatique” du langage tchékhovien. Rares sont les phrases nettes, qui vont droit au but. Il s’y trouve beaucoup de “hem”, de “hum”, de “eh bien”, de “je pense”, de “j’espère”, de “croyez-vous ?” la plupart du temps redoublés... que j’ai scrupuleusement conservés.* Il n’y a pas un seul *hum*, pas un seul *eh bien* redoublés dans le texte, pas un seul *hem* redoublé ou pas, et tout à l’avenant mais, peu importe, le traducteur estime avoir été très, et même trop, fidèle.

La traduction à la française annule la traduction : à quoi bon tenir compte de ces données ténues, de cette plongée dans l’inconnu d’un texte qui, finalement, ne donne que son étrangeté ? Mieux vaut s’en tenir au rassurant partage des rôles : à l’authentique auteur, à l’artiste inspiré, de recréer le texte d’après ce que l’esprit lui souffle ; au traducteur, réduit au laborieux talent de l’artisan, d’imiter de son mieux ce que les muses ne lui ont pas donné. Ces lieux communs fondent l’activité littéraire en France et régissent la profession de traducteur. Au terme de ce long périple engagé avec *Platonov*, nous aurons appris tout à la fois que notre travail pouvait être réduit à néant, tenant compte, du moins, des

exigences qui avaient justifié la poursuite d'une telle expérience de traduction, et que ce travail, dans les conditions actuelles, ne reposait que sur la base d'un malentendu qui ne nous concernait pas, nous, mais toute une profession et, au-delà, toute une conception de la littérature.

Il n'est pas certain qu'en posant ces questions nous soyons très éloignés du thème central de cette pièce sans titre que l'on a pris l'habitude d'appeler *Platonov*. De même que *La Recherche du temps perdu* est née du *Contre Sainte-Beuve*, elle est elle-même une sorte de traduction brodée sur la trame de textes que Tchekhov a pris soin d'inclure et qui restent lisibles en filigrane : le roman de Sacher-Masoch, *Les Idéaux de notre temps*, que lit Sacha, comme en écho au *Héros de notre temps* de Lermontov et à *Pères et Fils* de Tourgueniev, commentant lui-même l'essai de L. Büchner, *Stoff und Kraft*, le livre de chevet des jeunes nihilistes. En mettant au jour ce réseau souterrain, et en le mettant en relation avec les passages jusqu'alors retranchés, nous avons eu l'impression de voir surgir une pièce nouvelle, beaucoup plus riche et beaucoup plus profonde, confirmant certaines interprétations, en infirmant d'autres et nous proposant d'autres énigmes à résoudre comme pour nous inviter à poursuivre l'expérience – et ce qu'il reste de cette expérience, en fin de compte, c'est qu'après tant d'investigations, de tâtonnements, de répétitions, nous en sommes encore à découvrir cette pièce manquée comme une pièce neuve et la trouver à chaque relecture plus passionnante.

## II. SUR UNE INTERPRÉTATION ALÉATOIRE

Pour rendre compte de cette histoire d'un échec qu'est l'histoire de *Platonov*, il faudrait pouvoir citer intégralement l'étude de M. P. Gromov : ses conclusions s'appuient sur une analyse du manuscrit qui permet de voir la pièce se faire, d'abord "au propre", dans ces années de Taganrog où le lycéen Tchekhov affronte la misère et la solitude, puis "au brouillon", tandis qu'il s'efforce de rendre acceptable une pièce trop longue, trop prolixe, trop violente, comme devait le rappeler sa jeune sœur, Maria, longtemps après avoir retrouvé la pièce à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort : *Autant que je m'en souviennne [la pièce] fut composée sur le modèle des mélodrames français, elle débordait de dialogues, et quand, encore enfant, je la recopiais en deux exemplaires pour la censure, son intrigue me coupait le souffle et me creusait le ventre. La pièce déplut à M. N. Ermolova. L'auteur la soumit à une refonte totale ; pourtant, même sous cette forme retravaillée, elle ne vit le jour qu'en 1923, quand elle fut éditée par les Archives centrales (M. P. Tchekhov, Anton Tchekhov, le théâtre, les acteurs et "Tatiana Répina", Pétrograd, 1924).* Entre le moment où le lycéen de dix-huit ans achève son drame et le moment où il renonce à le rendre jouable, il y a des années de travail et d'études, le passage de l'adolescence à l'âge adulte, et le passage d'un état d'apprenti à un statut d'écrivain de métier. Le refus de l'actrice M. N. Ermolova à qui Tchekhov avait adressé son drame, les critiques

de son frère aîné, Alexandre, sont connus – c’est, du reste, une lettre d’Alexandre Tchekhov, datée du 14 octobre 1878, qui permet, sinon de dater la pièce, du moins de prouver qu’elle était écrite à l’automne de cette année-là. *“Dans L’absence de pères, deux scènes sont absolument géniales, si tu veux, mais, dans l’ensemble, la pièce est d’une fausseté impardonnable, quoique innocente. Innocente en ce qu’elle provient de la profondeur encore non troublée de ta vision intérieure. Que ton drame est faux, tu l’as senti toi-même, encore qu’inconsciemment et pas entièrement, mais tu y as dépensé tellement de force, d’énergie, d’amour et de souffrance que tu n’en écriras jamais d’autre. Le travail du détail et le talent dramatique sont dignes (chez toi) d’une carrière plus importante et d’un cadre plus vaste. Si tu veux, je t’écrirai un jour sur ton drame quelque chose de plus sérieux et de plus responsable mais, pour l’instant, je te demanderai simplement de m’excuser pour la rudesse de ce que je viens de te dire. Je sais que cela t’est désagréable mais, que veux-tu, tu me l’as demandé...”*

Alexandre Tchekhov ne se trompait pas vraiment : son frère ne devait jamais écrire d’autre pièce. Non jouée, mais gardée par Marie à l’abri d’un coffre avec un réticule cousu de perles bleues qui avait dû appartenir à leur mère (ce qui est d’autant plus remarquable que Tchekhov ne s’est guère soucié de conserver ses autres manuscrits), elle est restée à l’état de brouillon – un brouillon absolu, et qui devait peut-être rester tel. Il n’est pas difficile de voir, à simplement parcourir le texte de *Platonov*,

que l'œuvre tout entière en est sortie : bien sûr, les thèmes, les héros, l'atmosphère du théâtre de Tchekhov, comme le dit Elsa Triolet, parfois même des citations entières qui sont passées à peine modifiées de Platonov à d'autres pièces (ainsi, la déclaration de la générale : *Si on boit, on crève, mais si on ne boit pas, on crève aussi, alors, buvons* qui est attribuée à Fédia dans *Sur la grand-route* ou le nom de Voïnitsev changé en Voïnitski dans *Oncle Vania*) mais surtout des modes de composition qui se sont ensuite répartis entre les nouvelles et le théâtre. En fin de compte, le texte est intéressant parce que Tchekhov n'a pas su consentir à l'appauvrissement d'un trop-plein, d'un débordement. Cela donne une pièce interminable qui n'offre peut-être au lecteur que l'incertitude et la déception, mais l'incertitude et la déception font sa valeur, se fondent pour la première fois en valeurs : tourné vers le spectateur, le héros en trompe-l'œil qu'est Platonov joue le rôle de n'importe qui, un rôle sans personne qui n'appelle ni le blâme ni l'approbation.

### *1. Vertu de l'incertitude*

Platonov est apparemment le centre de la pièce. Qu'il disparaisse, elle n'a plus lieu : elle s'arrête quand il meurt. C'est pourtant par suite d'un abus, qui n'est pas sans intérêt en soi, que son nom lui a été attribué pour titre. Autant qu'on puisse le savoir, puisque la page de titre du manuscrit s'est perdue, Tchekhov ne l'avait pas fait. Son frère Alexandre

ne parle pas de *Platonov* mais de *Bezotsovchtchina*, néologisme intraduisible sinon par approximations : “Sans pères”, “Le fait d’être sans pères”, “L’absence de pères” (mais en tant que phénomène historique ou social à déplorer : peut-être la traduction la moins approximative serait-elle “L’ère des enfants sans pères”). On dira peut-être que la trouvaillle n’est pas des plus heureuses et que ce titre de mélodrame indique sans discrétion le sens de la pièce, qu’il appauvrit en l’explicitant, mais l’expression garde son caractère ambigu, inachevé, qui n’est peut-être réduit que par l’interprétation. Contrairement à Ivanov, qui incarne un cas, un type humain, un personnage qui vise, lui aussi, à se détruire, et qui se détruit à la fin, *Platonov* ne joue pas exclusivement le rôle de centre de la pièce : il n’est pas un “caractère” mais une absence de caractère, comme il le dit lui-même : *On ne peut rien contre son caractère – encore moins contre son manque de caractère*. Tous les regards convergent vers lui et ne rencontrent qu’une image décevante. C’est lui qui juge et critique, qui semble détenir la vérité : il détient la clé de la pièce, mais c’est une clé qui n’ouvre rien (la clé du buffet dans la maison en désordre à l’acte III est un symbole mis en évidence de manière assez insistante). Absence de pères, absence de titre et, pour finir, absence de personnage central : il faut poser d’entrée de jeu cette gêne. Et ce rôle d’acteur impossible, qui consiste à décevoir en séduisant.

Ce caractère flottant, inachevé, du personnage est ce qui dérange le plus, provoque l’inquiétude

et l'attirance – on en dirait autant de la pièce tout entière qui passe d'un genre à l'autre comme Platonov oscille entre les rôles possibles.

Qu'il cesse de se dédoubler, la pièce devient une tragédie : Tchekhov ne se prive pas de l'indiquer ; les allusions à *Hamlet* (allusions que l'on retrouvera dans toutes ses *grandes pièces*) sont trop nombreuses pour n'avoir pas été voulues : *Vous croyez toujours qu'il ressemble à Hamlet ! Eh bien, admirez-le*, dit Grékova par manière de sarcasme et la représentation projetée par Sergueï insiste sur l'aspect parodique : il y a bien tragédie, mais une tragédie qui flotte dans un temps trop large. Platonov est un Hamlet qui boirait pour ne pas rêver – *un don Juan et un lâche*, selon Anna Pétrovna. En arrière-fond, le drame romantique lui prête une apparence séduisante : *J'étudie d'après vous les Tchatski de notre temps*, dit Venguérovitch fils, ce qui provoque l'ironie de Platonov. Le héros de la pièce de Griboïedov *Du malheur d'avoir de l'esprit* et le *second Byron* que Sofia voulait voir en lui du temps où ils étaient étudiants appartiennent aussi au domaine de la parodie. Platonov joue les héros, les rebelles, les cœurs purs, mais il a vieilli, le rôle a fait long feu : *Je ne les supporte pas, ces héros de roman ! Quel rôle jouez-vous, Platonov ? Vous êtes le héros de quel roman ?* demande Anna Pétrovna. Le drame tourne au mélodrame parce que Tchekhov force le trait, abuse comme Platonov. Les scènes de violence sont étrangement dupliquées – la tentative de suicide de Platonov précède son assassinat ; l'assassinat de Platonov par Sofia est annoncé par la tentative

d'Ossip, qui annonce à son tour sa mise à mort par les paysans ; il y a de même deux tentatives de suicide de Sacha.

On trouve bien là toute la matière d'un mélodrame à la française et le pathétique amène parfois à des effets qui seraient franchement ridicules si l'ambivalence du personnage de Platonov ne l'amenait à basculer du côté de la comédie. Il suffit d'un décalage infime pour que le comique passe inaperçu, un comique de la platitude qui résulte généralement du contraste entre l'outrance et l'observation objective de la situation ; on le retrouve encore dans *La Cerisaie* que Tchekhov présentait comme un vaudeville ou dans les nouvelles qui se construisent sur des répliques conçues comme des raccourcis par lesquels un personnage se résume : les dernières paroles de Triletski à Platonov (*Avec qui je vais boire à ton enterrement !*) sont un modèle du genre, d'un goût assez douteux et d'une trivialité qui définissent tout le personnage de Triletski et font basculer *in extremis* le mélodrame vers la parodie.

L'association est possible parce que Platonov oscille d'un extrême à l'autre. Dès lors qu'il assume ses dédoublements et les inscrit dans la durée, il prend l'épaisseur d'un personnage de roman. C'est ce qui est dit de lui avant qu'il n'entre en scène pour la première fois : *À mon avis, Platonov est la meilleure expression de l'incertitude de notre époque... Il est le héros du meilleur des romans contemporains, un roman, hélas, que personne n'aurait encore écrit... Parlant d'incertitude, je veux dire, l'état actuel de notre société [...]. Les romans sont*

*mauvais au possible, ils sont mesquins, artificiels... c'est bien normal ! Nous n'avons plus la moindre certitude, nous ne comprenons plus... Tout s'embrouille à l'infini, tout se mélange... Et, à mon avis, c'est cette incertitude-là qu'exprime ce bel esprit qu'est notre Platonov. Il est bien possible qu'il y ait là une allusion aux romans dont Tchekhov a fait l'arrière-texte de la pièce : *Nous vivons dans un temps de transition, de fermentation ; tout est chaos autour de nous, comme aux premiers jours de la création*, dit Riva, un vieux comte idéaliste dont Glagoliev est une sorte de double parodique, dans *Les Idéaux de notre temps* de Sacher-Masoch – mais Platonov vient peut-être d'un autre roman de Sacher-Masoch non mentionné dans la pièce, *L'Amour de Platon*, qui met en scène une autre générale et un autre *Platon miniature*.*

L'inachèvement, l'incertitude de la pièce sont inscrits dans le personnage de Platonov et le personnage de Platonov est inscrit dans son époque – pris dans un chaos qu'il ne peut pas prétendre ordonner, il court après sa mort comme la pièce vers sa fin. Il ne choisit pas : Tchekhov non plus – il joue le même jeu que Platonov en écrivant. Il peut bien écrire une pièce sans titre, sans intrigue et sans genre défini, avec des personnages qui se défont au fur et à mesure, l'essentiel est ailleurs – peut-être dans cette conscience intelligente d'avoir des personnages qui ne se tiennent que parce qu'il consent à leur incohérence.

## 2. Vertu de l'incohérence

Comme pour résister à la prolifération de la pièce, à sa tendance à se changer en volumineux roman où *tout s'embrouille à l'infini, tout se mélange*, Tchekhov l'a construite en fonction de symétries appuyées : autour de Platonov et de la générale, les personnages et les comparses se répartissent en groupes équivalents (Platonov, Sacha, son beau-père, son beau-frère, d'une part ; la générale, son beau-fils, sa belle-fille, de l'autre). La plupart des comparses sont des types sociaux que l'on croirait sortis de Gogol : les propriétaires fonciers Glagoliev, Pétrine et Chtcherbouk, le marchand, les domestiques. Tous appartiennent au domaine ou tournent autour. Étrangers, le Juif, le voleur offrent deux figures antithétiques de hors-la-loi : *Oui, lui aussi, c'est un hors-la-loi*, dit d'ailleurs Ossip de Venguérovitch. Les deux étudiants (Grékov, Issak Venguérovitch) sont, eux aussi, donnés pour figures du dehors. Accentuant encore la symétrie, l'opposition des pères et des fils est d'une rigidité que Tchekhov a tenté de rendre moins ostensible en supprimant les deux filles de Chtcherbouk qui, dans la version originale, se moquent de leur père comme Glagoliev 2 et Triletski du leur (mais Venguérovitch 2, lui, ne se moque pas du sien, et ce n'est pas un mince détail, tenant compte de la critique de l'antisémitisme dans *Platonov*). Tel quel, quoi qu'il en soit, ce dispositif d'ensemble change la pièce en démonstration, mais une démonstration piégée destinée à ne pas aboutir. La meilleure façon de la comprendre est encore de se laisser guider par la distribution étrange

des personnages, elle-même compréhensible à partir de l'énigme du titre.

La pièce commence le jour de la Saint-Vassili d'été, fête du père de Platonov. Elle commence comme une manière de fêter sa mort, qui rappelle celle du général Voïnitsev : la première version de la pièce indique très précisément le fait que le père de Platonov était général ; le récit de leur querelle le jour du procès de l'arpenteur les pose en équivalents, l'un et l'autre incapables et tyranniques, l'un et l'autre ruinés (le domaine des Voïnitsev va être vendu comme celui de Platonov l'a été ; le fils du général Voïnitsev pourrait devenir régent de collège comme Platonov est devenu maître d'école, ce qui représente une déchéance équivalente, qu'aucun sens du devoir ne rachète). *Un homme grand, couvert de gloire ! On ne voyait que ses défauts... On voyait comment il écrasait et piétinait les gens mais personne ne voulait voir comment on l'écrasait, lui !* dira Sergueï Voïnitsev à la fin – mais l'attendrissement ne fait que le ramener à son rôle de dupe. Platonov commence, au contraire, par une déclaration de haine qu'il est essentiel de conserver pour comprendre la pièce, même si Tchekhov l'a retranchée, dans son désir de faire plus court : *Sa maladie, sa mort, les créanciers, la vente du domaine... et ajoutez notre haine à tout ça... C'est affreux !... Sa mort a été répugnante, inhumaine... Cet homme mourait comme seul peut mourir un homme débauché jusqu'à la moelle, richard de son vivant, mendiant à sa mort, une cervelle éventée, un caractère épouvantable... J'ai eu le malheur d'assister à*

*son décès... Il s'emportait, il lançait des injures, il pleurait, il riait aux éclats... Sa figure se déformait, ses poings se fermaient et cherchaient la face d'un laquais... De ses yeux coulait le champagne qu'il avait bu autrefois avec ses pique-assiette, à la sueur de ceux qui n'avaient que des haillons sur le dos et des épiluchures à manger... À cela, de mortuis aut bene aut nihil, répond Glagoliev père ; de omnibus aut nihil aut veritas, rétorque Platonov : tout se joue là, bien sûr, dans cet entrecroisement qui met le rien à la place du bien et la vérité à la place du rien.*

Dans un premier temps, la vérité de Platonov trouve à s'appuyer sur un acte d'accusation démultiplié : obsédants, omniprésents et ridicules, les pères ne jouent aucun rôle dans la pièce, sinon d'imposer leur absence. Ils l'emportent matériellement pour finir, puisque la défaillance de Glagoliev, conjuguée avec la rapacité de Venguérovitch, est à l'origine de la perte du domaine. Il se produit alors une sorte de coalition des pères où Bougrov et Chtcherbouk substituent à la force des armes la force de l'argent. Glagoliev l'idéaliste, le romantique attardé, part à Paris se débaucher avec son fils ; le seul survivant des militaires, le colonel Triletski, alcoolise ses souvenirs guerriers. Tchekhov a dû supprimer son récit du siège de Sébastopol par crainte de la censure mais il reste les allusions de Marco à la guerre de Crimée, un souvenir qui rend grotesque le lyrisme romantique. Toute la génération des pères se résume dans ces armes qui couvrent les murs du bureau du général Voïnitsev et dans les bustes de Krylov,

Pouchkine et Gogol. Face à la gloire des armes et à la gloire des lettres, à la vanité des canailles dont il faut dénoncer le mensonge, comme face à la rapacité de Venguérovitch, *ce gros cochon de parvenu doré sur tranche*, il y a la morale de Platonov : étudier, travailler, chercher la vérité. Il ne cesse de la ressasser, et chacun lui en est reconnaissant. La foi qu'il met dans ses paroles lui vaut l'estime de tous (c'est elle qui attire l'étudiante Maria Éfimovna Grékova et Sofia Iégorovna ; c'est elle qui autorise le rôle de conseiller qu'il joue auprès d'Issak Venguérovitch, de Nikolaï Triletski et de Sergueï Voïnitsev). En fait, bien qu'il ne la revendique que pour mieux la trahir, elle doit sa force de conviction au fait que cette morale héroïque et rudimentaire est celle dont on trouve la trace dans les lettres les plus tardives de Tchekhov : le lycéen qui prête à Platonov le rôle de la tourner en dérision s'apprête à faire vivre sa famille (et notamment son père, ruiné à force d'incurie) tout en faisant ses études de médecine. La conclusion de Triletski (*enterrer les morts et réparer les vivants*) prend son sens dans cette perspective. Or, c'est à Triletski que l'on doit le commentaire le plus incisif : *Un bon conseil à tous les sermonneurs : accordez vos actes et vos paroles!* Les autres ont beau estimer Platonov ou l'admirer, comme ils le rappellent souvent, la démonstration échoue contre une démonstration inverse qui occupe peu à peu toute la place. L'une des conclusions possibles de la pièce est ce billet de trois roubles promis à Marco : compensation ou expiation dérisoire – les fils ne peuvent pas compenser le ridicule des

pères, ils en sont l'expression la plus grotesque ; ils ne peuvent s'exprimer que sur le mode de la contrefaçon. *Un tyran domestique ! On a noyé dans le ridicule tous les tyrans bourgeois... On a vu le rire par les larmes et les larmes par le rire*, s'écrie Platonov. *Mais moi, qui va me ridiculiser ?*

La réponse est fournie de manière détournée, comme par opposition : face à la série des pères et des fils, les personnages féminins sont donnés dans une symétrie décalée qui crée un effet de porte-à-faux. Autant les premiers apparaissent irresponsables, autant l'affirmation emphatique de Glagoliev, *la femme est le meilleur de l'homme*, se trouve confirmée – et cela, malgré les affirmations de Platonov qui ne semble les séduire que pour mieux se persuader de leur sottise. Tchekhov aligne une série de femmes qui comptent au nombre de ses personnages les plus attachants. Mal jugée, l'étudiante Grékova que Platonov harcèle parce qu'il a décidé de prouver qu'elle est *une petite gourde* ; mal jugée aussi, Sacha dont il se plaît à rappeler qu'il l'a épousée parce qu'ils *s'accordent à merveille : elle, elle est bête, et, moi, je ne vaud pas un clou* – *une petite femelle* qu'il couvre avec tendresse de noms d'animaux (*Une mouche, avec ta tête, ce serait la mouche la plus intelligente du monde*) ; mal jugée, Sofia, toujours si belle mais qui est devenue, dit-il, *une mijaurée, une fainéante, une phraseuse*.

Toutes sont néanmoins l'objet de déclarations d'amour. Seule Anna Pétrovna est épargnée : dans l'instant même qu'il la fuit, Platonov trace son portrait en une sorte d'éloge graphologique : *Et quelle*

*écriture ! Précise, audacieuse... La ponctuation, l'orthographe tout y est... Une femme qui écrit bien, c'est rare.* Par son écriture, par tout son comportement (elle siffle, elle chasse, elle boit du madère à l'aube), par son attitude conquérante, la générale a un statut très ambigu. Elle est donnée pour l'égale de Platonov, la seule égale possible et, par là, l'épouse désignée (on ne peut pas attribuer au hasard le fait que, dans la première grande pièce publiée de Tchekhov, *Ivanov*, une autre Anna Pétrovna soit donnée pour épouse d'Ivanov, cependant qu'une autre Sacha devient son amante – à bien des égards, Ivanov est le double de Platonov). Mais par son veuvage, la générale se place du côté des pères et, si l'on tient compte du fait que le père de Platonov et le général Voïnitsev étaient équivalents, elle est elle-même un équivalent maternel : *Je me souviendrai de vous, ma mère, ma bonne fée ! [...] ô femme évoluée, tête lucide...*, conclut Platonov, et, lorsqu'elle est partie : *Adieu, femme que j'aime.* Son mariage avec Sacha est incompréhensible, le *lien illégal* avec Sofia ne l'est pas moins (il ne cesse d'ironiser à ce sujet), sauf à considérer que l'un comme l'autre lui évitent de nouer un *lien légal* avec la générale, et qu'en prenant la place de Sergueï, c'est-à-dire celle du fils, il évite de prendre celle du père.

Toute la pièce se construit autour de cette place vide et qu'il faut à tout prix laisser vacante. En fin de compte, le *Platon miniature* est un père plus défaillant que tous les autres ; saisi d'un brusque désir d'élever son fils, il se heurte d'abord au nom du père, qu'il faudrait effacer : *Je te jure sur tous*