

## AVANT-PROPOS

Lorsque, pour la première fois, en 1995, nous avons traduit *L'Homme des bois*, nous avons ressenti une grande tendresse pour cette pièce, généralement considérée comme le brouillon d'*Oncle Vania*, ou plutôt comme une version manquée dont le seul intérêt était d'éclairer la genèse d'un chef-d'œuvre. Puis, le temps passant, quelques metteurs en scène nous ont avoué leur prédilection pour *L'Homme des bois* et, après avoir travaillé avec Claire Lasne Darcueil, nous avons décidé de donner une nouvelle version de cette traduction, en tenant compte des corrections que nous avons apportées entre-temps au texte d'*Oncle Vania*.

Au fil des années, nous avons aussi constaté combien les versions originales des pièces de Tchekhov, telles qu'il les avait déposées à la censure, nous semblaient plus riches et plus fines que les versions définitives, revues selon les directives de Stanislavski, et nous avons pris l'habitude de donner tout à la fois la version première, d'après le manuscrit de censure, et la version académique, publiée par Tchekhov. Dans le cas de *L'Homme des bois*, nous avons découvert, non sans surprise, qu'il existait également un texte sous le texte ; si la version avant remaniements n'avait jamais été traduite, ni même, du reste, publiée en tant que telle en

Russie, elle était si profondément différente de la version revue et corrigée que nous avons vu émerger une nouvelle pièce en la traduisant.

\*

Objet de toutes les critiques, ce malheureux *Homme des bois* avait été d'abord écrit dans une sorte d'euphorie. En 1889, Tchekhov, alors dans la période la plus heureuse de sa vie, était rasséréiné par le succès d'*Ivanov* (joué dans sa deuxième version) et de ses pièces en un acte. Il se mit à écrire *Le Tragédien malgré lui* et *La Noce*, qui devaient compter d'emblée au nombre de ses plus grands succès, tout en travaillant à bâtons rompus à cette pièce jeune et neuve, une "grande comédie-roman" aux personnages "absolument nouveaux".

*L'Homme des bois*, dans sa première version, franchit le barrage de la censure le 10 octobre, mais fut refusé par le Théâtre Alexandrinsky de Saint-Petersbourg, deux lecteurs et metteurs en scène de renom, Lenski et Némirovitch-Dantchenko, allant jusqu'à inciter Tchekhov à renoncer au théâtre pour se consacrer à ses nouvelles : la plupart des personnes auxquelles Tchekhov avait soumis le manuscrit se répandirent en critiques, les uns disant que le titre ne convenait pas car l'Homme des bois n'était pas le personnage principal, les autres que le suicide de Voïnistski ne se justifiait pas et d'autres encore que l'auteur ignorait les règles du théâtre et que, de toute façon, le sujet traité était un sujet de roman.

Cependant, dès novembre, le théâtre Abramova de Moscou l'ayant acceptée, à l'instigation du metteur en scène, N. N. Solovtsov, Tchekhov entreprit de revoir la

pièce en urgence : la première devait avoir lieu le 27 décembre. Les trois premiers actes de la deuxième version furent remis le 20 décembre et, le 25 décembre, Solovtsov en était encore à demander à Tchekhov d'apporter le quatrième acte lorsqu'il viendrait assister à la répétition du jour. La première eut lieu à la date prévue, mais les acteurs n'étaient pas prêts, la période ne convenait pas car on attendait pour les fêtes une comédie légère, et les acteurs du théâtre Korch, à qui Tchekhov s'était aussi adressé, étaient venus siffler la pièce pour se venger. Ainsi l'échec fut-il parfait.

\*

Certains critiques affirment que Tchekhov entreprit de remanier *L'Homme des bois* dès 1890, d'autres assurent qu'il ne le fit qu'en 1896, l'échec étant trop douloureux. Ce que nous savons de manière certaine est qu'en 1896 le texte d'*Oncle Vanja* était prêt pour la publication. Cependant, Tchekhov ne devait en autoriser quelques représentations en province que deux ans après, et la manière dont il s'exprime à ce sujet montre à quel point il restait sceptique : "Vous, vous êtes attaché au théâtre, écrivait-il alors à Souvorine, et, moi, je m'en éloigne – de plus en plus, visiblement – et je le regrette, parce que le théâtre, jadis, m'a donné beaucoup de bonnes choses (sans compter que ça rapporte ; cet hiver, on a joué mes pièces comme jamais auparavant, même *Oncle Vanja* a été joué). Avant, je n'avais pas de plus grand plaisir que d'être au théâtre ; maintenant, j'ai toujours l'impression qu'on va crier « au feu ! » au poulailler. Et, les acteurs, je ne les aime pas. Mes écritures pour le théâtre ont tout gâché." Cependant,

*Oncle Vania* connut rapidement un succès triomphal et Némirovitch-Dantchenko lui-même fut le premier à demander le droit de la monter.

Tchekhov refusa toujours que *L'Homme des bois* figure dans ses *Œuvres complètes*. Et, cependant, il se trouva d'entrée de jeu des spectateurs qui le déplorèrent : "J'ai relu attentivement *Oncle Vania*, écrivit ainsi A. I. Ourousov à Tchekhov, et je dois dire avec tristesse qu'à mon avis vous avez abîmé *L'Homme des bois*. Vous l'avez rapetissé, réduit à une esquisse, défiguré. Vous aviez un magnifique personnage de fripouille comique : il a disparu ; or, vous avez besoin de lui pour la symétrie intérieure, et puis, les chenapans de ce calibre, avec leurs plumes riches et brillantes, vous les réussissez toujours particulièrement bien. Dans la pièce, il comptait beaucoup, il apportait une petite note comique. Deuxième péché, et, d'après moi, péché bien plus grave : le changement de l'intrigue. Le suicide du troisième acte et la scène nocturne au bord de la rivière, en prenant le thé au quatrième, le retour de la femme chez le docteur (*sic*) – tout cela était plus nouveau, plus audacieux, plus intéressant que la fin actuelle. Quand, cet été, je racontais cela aux Français, c'est justement cela qui les sidérait : le héros est mort, et la vie continue. Les acteurs auxquels j'ai parlé sont du même avis. Bien sûr, *Vania* aussi est bien, mieux que tout ce qui s'écrit actuellement, mais *L'Homme des bois* était mieux, et ce serait bien que vous donniez l'autorisation de le monter."

Le vœu d'Ourousov finit par être exaucé, quoique bien tardivement, et, en France, *L'Homme des bois* fut traduit en 1958 par Arthur Adamov, sous le titre *L'Esprit des bois*, puis par Georges Perros et Génia Cannac, sous le titre *Le Sauvage*.

\*

Ce titre intraduisible, si l'on espère en rendre le sens et l'arrière-sens, s'explique par une citation de Pouchkine placée tout à la fin de la pièce, et dans la bouche où l'on s'attendrait le moins à la trouver, celle de Fiodor Ivanovitch Orlovski :

*C'est ici le lieu des prodiges.  
On voit rôder l'Homme des bois  
Et la sirène est dans les branches.*

Notre traduction de ce poème, écrit en octosyllabes rimés, n'est qu'un pis-aller, simplement destiné à en évoquer la forme et en laisser comprendre le sens, avec cette allusion au surnom du personnage principal qui a donné son titre à la pièce. Le malheur est, en effet, qu'il n'existe aucune traduction française satisfaisante du prologue de *Rouslan et Lioudmila* et que, n'étant pas en mesure de faire mieux, nous ne pouvons que proposer un mot à mot de ce texte, qui contient l'une des clés de la pièce.

*Un rouvre vert au bord de l'onde,  
Ce rouvre a une chaîne d'or,  
Et jour et nuit un chat savant  
Tourne autour, lié à la chaîne ;  
Qu'il aille à droite, il lève un chant  
Qu'il aille à gauche, il dit un conte.*

*Il y a là-bas des merveilles : l'homme des bois erre,  
La sirène [est assise] sur des branches ;  
Là, sur des petits chemins inconnus  
Des traces d'animaux jamais vus ;  
Là-bas, la petite isba sur pattes de poule  
Se tient sans fenêtre et sans porte :  
Là-bas, la forêt et la vallée sont pleines de visions...*

Nous abrégeons : le prologue, ajouté en 1828 au poème de *Rouslan et Lioudmila*, passe en revue les thèmes des contes russes et conclut :

*Là-bas est l'esprit russe... là-bas, ça sent la Russie !  
J'y suis allé, j'y ai bu du miel et de la bière ;  
J'ai vu le rouvre vert au bord de la mer :  
Je me suis assis dessous, et le chat savant  
M'a dit ses contes.  
Je me souviens de l'un d'eux et, ce conte,  
Je vais le dire au monde maintenant...*

Il s'agit là d'un texte que tout le monde en Russie connaît et qui évoque immédiatement les images et les personnages des contes, la Baba Yaga, la petite isba sur pattes de poule, la *roussalka* et le *léchy*, ce personnage à qui Mikhaïl Lvovitch Khrouchtchov doit son surnom et que les traducteurs français ont appelé tantôt "le démon des bois", tantôt "l'esprit des bois", "le génie des bois", "l'esprit des forêts", voire "le sylvain".

Le *léchy* n'est pas plus un "démon des bois" qu'un sylvain, un chèvre-pied, un faune latin. Il désigne une créature fantastique vivant dans les forêts, effrayante, comme le *domovoï*, l'esprit des maisons, le *polévoï*, l'esprit des champs, le *vodianoï*, l'esprit des eaux. Il chante d'une voix sans parole, frappe dans ses mains, siffle, appelle, rit aux éclats, peut se changer en paysan portant un bissac, en loup, en grand duc. Il s'empare des voyageurs et des forestiers, leur fait perdre leur route. On se débarrasse de lui en mettant ses habits à l'envers. Le *léchy* est un démon nettement malfaisant, et, de même que le mot "faune" a fini par désigner un personnage lubrique, *léchy* a pris le sens de "diable" (y compris dans des expressions toutes faites, un peu vulgaires, comme

*Idy ty k léchemou*, “va au diable”) et de “rustre”, désignant un grossier personnage.

Georges Perros et Génia Cannac en choisissant “le sauvage” ont pris le parti de traduire le deuxième sens du mot en laissant de côté l’allusion au folklore ; les autres versions privilégient le sens premier en laissant de côté l’allusion à la grossièreté rustaude du personnage ; dès lors qu’il n’existe dans le folklore français aucun être fantastique semblable, en dépit de quelques traits pouvant rapprocher le *léchy* de certains lutins à métamorphoses de type égareur, parler de génie, d’esprit ou de démon ne peut évoquer que des créatures issues de la mythologie latine.

Comme il fallait cependant respecter cette allusion au domaine du conte que souligne la référence au prologue de *Rouslan et Lioudmila*, sans bloquer un sens ou l’autre, nous avons opté pour la traduction de “l’Homme des bois” : d’une part, le lutin est parfois appelé l’Homme dans le folklore français (ainsi l’Homme rouge, le Petit Homme rouge...) ; d’autre part, le terme évoque l’homme des bois des romans de Chrétien de Troyes, cet homme de la forêt, mi-démon mi rustre, incarnation des anciens âges, des forces de la terre et des pouvoirs obscurs. Nous nous sommes surtout appuyés sur l’une des dernières répliques de Khrouchtchov pour adopter cette solution : “Alexandre Vladimirovitch, écoutez-moi... Vous avez été professeur pendant vingt-cinq ans, et vous avez servi la science, moi, je plante des forêts et je m’occupe de médecine, mais à quoi bon, pour qui, tout ça, si nous n’épargnons pas ceux pour qui nous travaillons ? Nous disons que nous sommes au service des gens, et, en même temps, nous nous entretenons d’une façon inhumaine. Par exemple, avons-nous fait quelque chose pour sauver Georges ? Où est votre épouse, que nous avons tous offensée ?

Où est votre tranquillité, où est la tranquillité de votre fille ? Tout est perdu, détruit, tout tombe en poussière. Vous, mes amis, vous m’appelez l’Homme des bois, mais, enfin, je ne suis pas le seul : cet homme des bois, il vit en chacun de vous, c’est vous tous qui errez dans une forêt obscure et qui vivez à tâtons. Le peu d’intelligence, de savoir et de cœur que nous avons, chacun de nous, il ne nous sert qu’à nous gâcher mutuellement la vie.” Il est évident que le terme désigne bien la part primitive et sauvage dans l’homme, non quelque incarnation bucolique.

Fiodor Ivanovitch Orlovski évoque aussi la *rous-salka*, l’ondine, la sirène des eaux douces, autre figure du folklore russe qui a donné son titre à une pièce de Pouchkine (et le choix du mot “sirène” et non pas “ondine” a été guidé par le sens second que prend le mot dans cette pièce<sup>1</sup>). L’un des “prodiges” auxquels il est fait allusion est le fait que la sirène soit assise dans un arbre. Cette image étrange semble naturelle en russe, où le prologue de *Rouslan et Lioudmila* est connu par cœur, sans que l’on cherche à en comprendre précisément le sens – et c’est aussi cette étrangeté qui importe, faisant surgir les vers du prologue comme ils surgiront dans *Les Trois Sœurs*, à la façon d’un leitmotiv que l’on ne comprend pas :

*Un rouvre vert au bord de l’onde  
Ce rouvre a une chaîne d’or*

1. A. Pouchkine, *Le Convive de pierre et autres scènes dramatiques*, Babel, n° 85, 1993. On a pu remarquer que c’est précisément la dernière scène de *La Sirène* que cite Jeltoukhine au début de la scène 6 de l’acte IV : “Une force invisible, malgré moi, m’attire vers ces bords mélancoliques...”



Dans *Les Trois Sœurs*, Macha répète machinalement le début du prologue qui lui trotte dans la tête et qui accompagne la pièce en arrière-fond. Ici, Tchekhov annonce ce motif par allusions légères, parfois tout à fait énigmatiques. Ainsi, par la bouche même de Fiodor Ivanovitch Orlovski, cette explication : “Un jour, je rentre de la chasse, qu’est-ce que je vois ? – sur un arbre, un grand duc. Moi, pan, avec mon fusil de chasse ! Lui, bouge pas... moi, alors, au gros calibre... Rien... Invulnérable. Bouge pas, juste la paupière qui bat...” Le sens de l’allusion échappe totalement : “A quoi cela fait-il référence ?” demande Sérébriakov. “Au grand duc”, répond Fiodor Ivanovitch. Comme les passages les plus incongrus et les plus gratuits sont généralement les plus riches de sens dans les pièces de Tchekhov, on pourrait s’attarder longuement sur cette allusion à l’image de la sirène dans l’arbre, et au *léchy* (dont l’une des propriétés est de pouvoir se changer en grand duc), mais l’essentiel est cette manière de laisser le sens en suspens, et de susciter, par cet arrêt, la présence de l’ancienne Russie, comme affinée par la littérature, qui s’affirme après s’être ébauchée par chacun des personnages. Et pour nous qui, après avoir traduit tout le théâtre de Tchekhov, avons appris à ne rien fixer avant d’avoir découvert le mot de la fin, cette clé, glissée comme par mégarde à l’instant de conclure, suffit à nous montrer que *L’Homme des bois* est bien une pièce de la maturité.

\*

Pour passer de *L’Homme des bois*, comédie, à *Oncle Vania*, scènes de la vie à la campagne, Tchekhov s’est livré à un prodigieux travail de resserrement, mais

aussi de fractionnement et de réorganisation : il a supprimé des personnages, condensé des motifs, effacé le tragique (puisque Voïnitski ne se suicide plus) et renoncé simultanément à ce qui faisait de *L'Homme des bois* une comédie, supprimant aussi, avec l'étonnant quatrième acte, la cocasserie, la fin heureuse, et le mouvement d'expansion qui portait l'ensemble.

On a observé que, pour la première fois, en rédigeant *Oncle Vanja*, il avait renoncé à la division en scènes pour adopter une division par tableaux, incluant divers mouvements dans une même unité. Il y a là un résultat très concret de ce travail de synthèse, et l'on en verrait une autre expression dans l'importance donnée au motif de la carte, ou plutôt du "cartogramme", que peint l'Homme des bois : c'est le seul motif qui, loin d'être réduit, se développe et occupe désormais une place centrale. On pourrait dire que la carte exprime le travail même de Tchekhov, cette vue globale d'un ensemble qui, en raison de cette perception synthétique, peut être désormais traité selon une esthétique toute différente<sup>1</sup>. Dans le sous-titre *Scènes de la vie à la campagne*, outre l'allusion au théâtre de Tourguéniev<sup>2</sup>, c'est peut-être surtout le mot "scène" qui importe, et précisément au moment où Tchekhov commence à travailler

1. On trouverait une esquisse de cette perception dans la réplique, tout à fait incongrue, elle aussi, de Diadine (scène 6 de l'acte I) : "C'est à présent qu'il serait intéressant de regarder cette table à vol d'oiseau..." Le fait que à vol d'oiseau soit en français dans le texte lui donne une place extérieure, en dehors – ce que rappelle, peut-être aussi, un peu plus tard, l'image de l'épervier qui tourne dans le ciel et qui regarde, au sens propre, à vol d'oiseau.

2. Qu'on pense à sa "comédie en cinq actes" *Un mois à la campagne*.

par tableaux, par unités ayant leur cohérence interne, et non par ensembles construits selon la dynamique d'une action. Tous les éléments superflus sont supprimés, l'ensemble s'épure et s'immobilise : on serait tenté de dire qu'il y a là le passage d'une pièce jeune, joyeuse, un peu fouillis, à une pièce de la maturité, plus fine, mieux maîtrisée, et ce serait sans doute juste, mais on aurait grand tort d'y voir le passage d'un travail inabouti à un chef-d'œuvre accompli dans son ultime, unique, perfection. Les éléments ont été repris, disposés autrement, selon les règles d'une esthétique nouvelle, mais ils auraient pu être repris de dix façons différentes et donner autant de pièces également intéressantes : ce que le passage de *L'Homme des bois* à *Oncle Vanja* a de plus riche et de plus captivant, c'est ce jeu de kaléidoscope.

\*

Loin de voir dans cette capacité à se transformer le signe d'un défaut constitutif, nous avons eu l'impression que la grande qualité de *L'Homme des bois* – qui l'apparente à *Platonov* et au premier *Ivanov* – est précisément une malléabilité qui tient à une certaine qualité d'inachèvement, inscrit dans les personnages, dans l'étrange quatrième acte, après ce suicide qui n'empêche pas la comédie de finir bien, dans ces actions qui ne mènent à rien, cette inconséquence, cette façon de voir l'avenir ouvert, à la façon des enfants, et dans cette référence constante au domaine immense de la légende, de la Russie légendaire : une présence très vaste, indifférenciée, qui porterait les gestes et les paroles jusqu'au moment de retrouver la forêt, le pique-nique

en forêt, un dernier enfantillage, une réconciliation, provisoire, angoissante et rassurante à la fois.

Cet inachèvement suffit à le laisser prévoir : on ne trouve pas dans *L'Homme des bois* ces mots clés, ces motifs qui, nous semble-t-il, caractérisent les “grandes pièces” de Tchekhov ; nous avons rapidement analysé dans *Les Trois Sœurs* la récurrence de “peu importe<sup>1</sup>”, qui surgit peu à peu et s'impose jusqu'à devenir la réplique finale ; on verra dans *La Mouette* la récurrence de *poustiaki* (“bêtise”, “bagatelle”, “du vent”) ; ces mots d'une terrible banalité qui se répètent d'un bout à l'autre et construisent le sens, obligeant le traducteur à une vigilance de tous les instants, et à une quête parfois désespérée du mot qui pourrait convenir dans toutes les occurrences, ne s'imposent pas ici. On trouve des indices qui annoncent la citation de Pouchkine et des signes placés tout au long de la pièce – cela, c'est déjà le travail des “grandes pièces”, mais plus explicite, moins fondu dans la trame. On voit par exemple l'image de la sirène apparaître dans l'évocation du moulin que Didi loue à l'Homme des bois : “C'est un modeste et poétique arpent de terre où l'on entend la nuit barboter les sirènes...” Et encore dans l'évocation d'Eléna Andréïevna par Voïnitski : “Dans vos veines coule du sang de sirène, eh bien, soyez sirène !... [...] Laissez-vous le champ libre une fois dans votre vie, entichez-vous, et vite, d'un démon des eaux...” Les jalons sont mis en place, et d'une manière légère, discrète, caractéristique de Tchekhov, mais le système donne l'impression de rester ouvert : il est possible de bouger des éléments, de les ôter, de leur assigner une autre

1. *Les Trois Sœurs*, Babel, note des traducteurs, p. 134.

fonction sans que cela paraisse avoir une importance décisive.

Cette incertitude, que l'on retrouve aussi dans *Platonov* et dans *Ivanov*, et qui est une indétermination de possibilités latentes, de richesses à l'état natif, est plus touchante dans *L'Homme des bois* que dans les autres pièces de Tchekhov parce qu'elle s'accorde en profondeur avec le thème de l'enfance, du conte, de la Russie comme pays d'enfance. Cela se manifeste dès la première réplique – confiée (ce n'est pas un hasard) à Ioulia, jouant les mères à l'égard de son frère : “Tu devrais mettre ton petit costume gris.” Et cela se poursuit sur le même registre puéril, attendrissant et mièvre : “Attends, je vais te faire un petit baiser...” Même si Jeltoukhine est, dès le début, chargé de manifester une certaine résistance à cet envahissement par la petitesse et l'enfantillage, on a l'impression que le style de Ioulia tend à gagner toute la pièce.

La surabondance de “petit” s'appuie, malheureusement pour le traducteur français, sur un usage du diminutif propre au russe. En effet, chaque personne peut être désignée par son nom et son patronyme, par son prénom ou par le diminutif de son prénom. Ainsi, Jeltoukhine est-il désigné dans la liste de personnages par son nom complet, à savoir son prénom (Léonid), son patronyme (Stépanovitch, ou fils de Stépane) et son nom. Ioulia, sa sœur, lui offre une montre sur laquelle est gravé son nom officiel, Léonid Jeltoukhine. Sérébriakov, qui le considère avec distance, mais sans hostilité, l'appelle, non pas Léonid Stépanovitch, ce qui serait trop froid, mais Léonid Stépanytch, usant du diminutif de son patronyme. En revanche, Fiodor Orlovski, avec lequel il entretient des relations de camaraderie, emploie le diminutif de son prénom et l'appelle Lionia.

Ioulia, sa sœur, qui joue tout à la fois les petites filles et les mamans, ne l'appelle jamais autrement que Lionetchka, utilisant donc le diminutif du diminutif, qui ne s'emploie que pour les enfants.

Il nous est apparu assez rapidement qu'il y avait là un motif essentiel, parfois obsédant, et nous avons tenté de transposer chaque fois la nuance de sens qu'apportaient les diminutifs dans la pièce. Cette tentative aboutissait à des effets beaucoup trop appuyés (notamment, toute la scène 5 de l'acte III, ponctuée de "Sonietchka" et de "Iouletchka", devenait parodique si l'on traduisait chaque fois par "ma petite Ioulia" et "ma petite Sonia"). Nous avons donc renoncé à transposer les diminutifs, à l'exception de "Fédénka", parfois devenu "mon petit Fédia" et "Lionetchka", "mon Lionia".

Ce simple exemple, qui indique à quel point les caractéristiques les plus banales de la grammaire russe sont utilisées par Tchekhov, montre aussi à quel point l'impossibilité de résoudre un problème syntaxique, si mince soit-il apparemment, amène à se prendre dans des difficultés insolubles : l'excès dans l'usage du diminutif se double d'un usage des termes affectifs, si fréquents en russe, qui caractérisent chaque personnage, soit parce qu'ils les emploient, soit parce qu'ils les désignent : ainsi Orlovski emploie-t-il constamment l'expression *douïcha maïa* ("mon âme", "ma petite âme", ou "mon cœur", "mon petit cœur") que nous avons traduite, à la suite de longs arbitrages, par "mon mignon" ; mais il est lui-même désigné comme "petit parrain", par Ioulia, Sonia, et finalement tout le monde ("universel petit parrain", dit Khrouchtchov).

Il y a là quelque chose de très simple, et d'autant plus rebelle au français : nous n'avons pas prétendu en donner un équivalent satisfaisant, mais il peut être

important de dire que l'incapacité où nous étions de le donner était la garantie même de la force de la pièce, de sa force poétique, née en profondeur de la langue russe, et, comme le poème de Pouchkine, irrémédiablement intraduisible, sauf par éclats ou lueurs.

On peut, par cette raison même, comprendre que *L'Homme des bois* ait reçu un accueil inquiet et que les premières représentations aient été désastreuses. Cette incertitude constitutive, cette construction dissymétrique, et la présence de l'enfance, sensible jusque dans le traitement de la langue russe, en faisaient une pièce particulièrement fragile, et plus que toute autre destinée à être rejetée : rien d'étonnant donc à ce que Tchekhov l'ait très vite reniée, et qu'il en ait fait autre chose, passant soudainement une sorte de ligne invisible, en écrivant, avec *Oncle Vania*, la première de ses quatre "grandes pièces". Les raisons de ce rejet, nous pouvons tout à la fois les comprendre et partager l'avis d'A. I. Ouroussov qui pensait que Tchekhov avait gâché *L'Homme des bois*. Passant d'*Oncle Vania* aux deux versions de *L'Homme des bois*, sans souci de juger, nous pouvons simplement dire que ce que nous avons traduit, ce sont deux versions d'une pièce nouvelle, avec sa fraîcheur, sa vigueur intactes, et ses défauts qui sont peut-être ce que nous avons le plus aimé.

FRANÇOISE MORVAN