Georg Lukács

Les héros de la Grande Guerre Patriotique.

Kazakévitch,

Le printemps sur l'Oder.

1950

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács : *Kasakiewitsch*: *Frühling an der Oder*.

Il est présent en italien, dans une traduction libre émaillée de petites omissions dans le livre György Lukács : *La letteratura sovietica*, Rome, Editori Riuniti, 1955, sous le titre *Kazakievic: Primavera sull'Oder* où il occupe les pages 317 à 351. Il ne figure en revanche pas dans le volume *Probleme des Realismus II, der russische Realismus in der Weltliteratur*, t. 5 des *Georg Lukács Werke*, Berlin & Neuwied, Luchterhand, 1964, alors qu'il se trouvait dans les deux premières éditions de ce recueil chez Aufbau Verlag, Berlin, 1952, où il occupe les pages 511 à 541, l'auteur expliquant dans la préface de la nouvelle édition qu'il l'avait retiré, le jugeant « raté ».

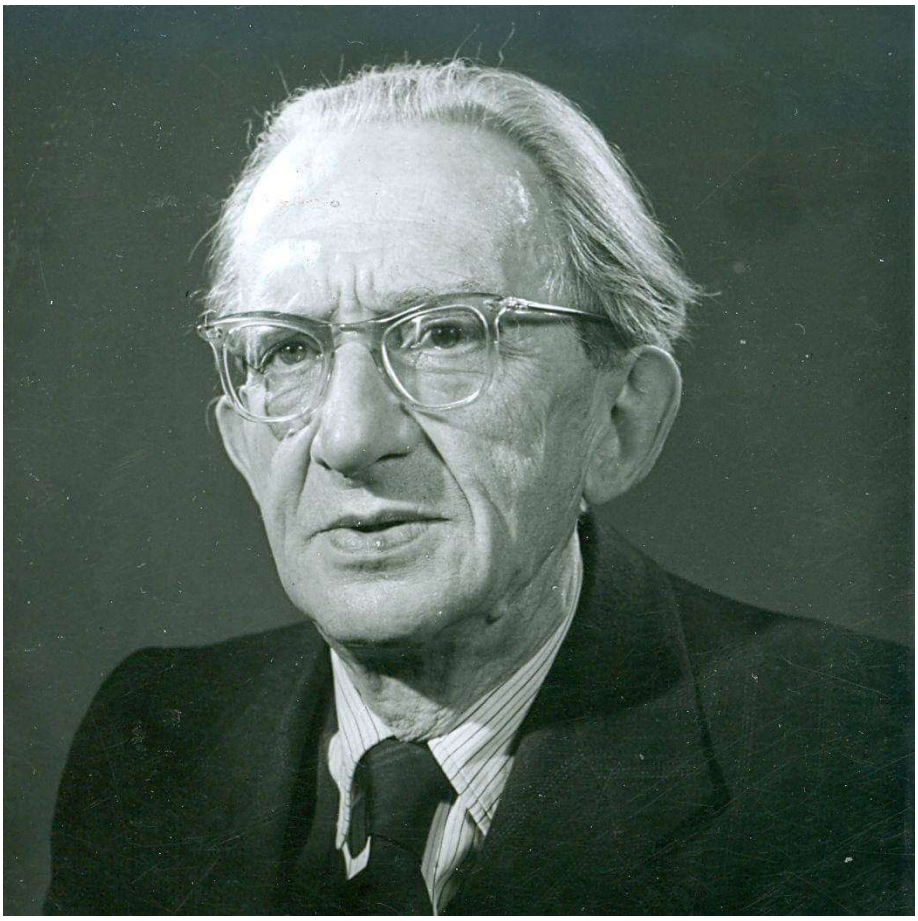
Raté ? Pourquoi donc ? C'est ce que nous invitons le lecteur à découvrir par lui-même. Peut-être Lukács a-t-il pris conscience, notamment au travers des événements survenus depuis, que la réalité soviétique n'était pas telle que l'on voudrait qu'elle soit, et que les caractéristiques qu'il lui attribue sont en fait celles dont il rêve pour elle. Quoi qu'il en soit, au-delà d'être une recension du livre de Kazakévitch, ce texte est à nouveau pour Lukács l'occasion de rappeler ses conceptions en matière de littérature réaliste socialiste, implicitement différentes des conceptions jdanoviennes.

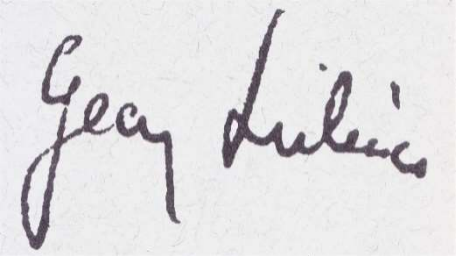
Cet essai était jusqu'à présent inédit en français.

Toutes les notes sont du traducteur. Elles donnent pour la plupart les références des textes cités, ou renvoient pour les épisodes évoqués aux passages de *Le Printemps sur l'Oder*. [1] Nous ne nous sommes en aucun cas permis de corriger cette traduction, même lorsqu'elle s'éloignait du texte allemand cité par Lukács.

---

[1] E. Kazakévitch, *Le Printemps sur l'Oder*, trad. A. Roudnikov, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1954.





Georg Lukács (1885-1971)

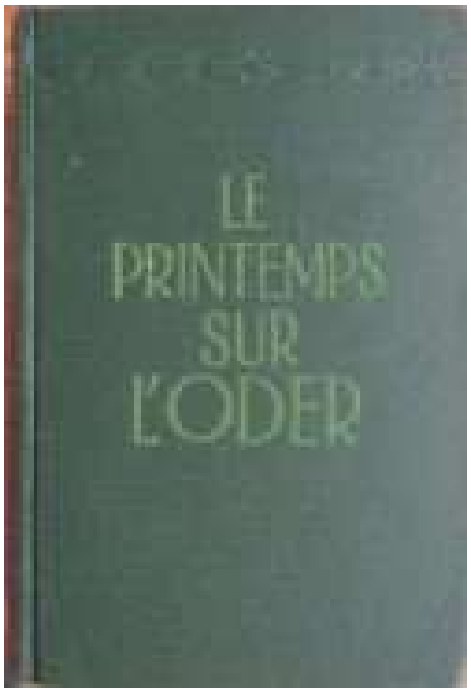
Emmanuel Heinrikhovitch Kazakévitch

[Эммануи́л Ге́нрихович Казаке́вич]

(1913-1962), écrivain et poète, traducteur et scénariste soviétique, il a écrit en russe et en yiddish.

Fils du critique littéraire Heneh Kazakévitch (1883-1935), Emmanuil Kazakévitch passe son enfance à Homiel, Moscou, Kiev, puis à partir de 1924, à Kharkiv. Diplômé d'une école technique de Kharkiv en 1930, il déménage avec ses parents au Birobidjan où se constitue en 1934, un Oblast autonome juif.

En 1941-1945, il sert dans l'armée, d'abord dans la compagnie d'écrivains, l'unité spéciale qui réunit nombreux hommes de lettres soviétiques. De juillet 1941 à juin 1943 - il combat sur le front de l'Ouest, ensuite - sur le 1er et le 2e fronts biélorusses. Officier du renseignement ordinaire au début, il devient chef de la division de renseignement et capitaine-adjoint du chef de renseignement de l'armée. Membre du PCUS depuis 1944.



Son premier ouvrage en russe - la nouvelle *L'Étoile*, publiée dans le premier numéro du journal *Znamia* de 1947, a suscité un vif intérêt des critiques, et reçoit le prix Staline 1948.

Son roman *Le Printemps sur l'Oder* a obtenu le prix Staline 1949.

Kazakévitch, *Le printemps sur l'Oder.*

1.

Le contenu de ce nouveau et important roman de Kazakévitch est la phase finale de la grande guerre patriotique, la chute de Berlin. Ne serait-ce que par le sujet, l'œuvre de Kazakévitch se différencie radicalement des autre romans soviétiques importants qui nous ont raconté la première phase, héroïque et légendaire de la guerre, avec la défense de Moscou contre la supériorité militaire écrasante des envahisseurs allemands, et avec l'échec ignominieux de la « guerre-éclair » d'Hitler.

Examinons brièvement ce que signifie cette différence pour le sujet traité. Les romans ayant 1941 pour sujet ont décrit des hommes dont la très grande majorité a été peu de temps auparavant arrachée à la vie civile par le déclenchement soudain de la guerre : dans leur monde sentimental résonnent encore nécessairement des échos de cette séparation soudaine. Kazakévitch en revanche nous montre des hommes qui pour la plupart participent à la guerre depuis de longues années, dont les intérêts professionnels propres se sont pour ainsi dire estompés et pour qui la guerre est désormais devenue le métier habituel. En même temps et en conséquence des longues années de guerre, les destins familiaux de la plupart de ces combattants ont radicalement changé. Lors du déclenchement de la guerre, il ne s'agissait tout d'abord pour le soldat que d'avoir du se séparer de sa famille, de ses amis, de ses camarades de travail. Maintenant, au cours des longues années de guerre, l'un a perdu un frère, l'autre un fils, la mère de l'un est morte pendant le siège de Léningrad, la fille d'un autre a été déportée par les allemands. Le rapport avec la famille s'entrelace donc de manière étroite et concrète avec le sort de la guerre et avec les expériences de guerre de chaque combattant.

La prolongation de la guerre implique en outre que les personnages soient pour la plupart de vieux soldats aguerris, expérimentés. Le problème de la transformation de la recrue inexpérimentée en bon héros soviétique, qui était naturellement au cœur des récits de l'année 1941, n'apparaît ici plus du tout en tant que tel. Il s'agit maintenant, non plus seulement de la supériorité morale et spirituelle du citoyen soviétique sur les allemands, mais aussi de la supériorité militaire de l'armée soviétique dans sa globalité. Le rapport à l'ennemi se transforme ainsi de fond en comble. Si auparavant, la réfutation de la légende de l'« invincibilité » de l'armée allemande était une des questions cruciales de l'éducation militaire, nous nous trouvons désormais, sur la scène de guerre et à l'arrière, face à l'ennemi vaincu.

Pae là, l'horizon politique du roman s'est énormément élargi. En pratique, il s'agit pas à pas d'appliquer aux allemands vaincus les instructions de la politique stalinienne ; se pose le problème d'extirper totalement le fascisme, mais en même temps aussi celui de ressusciter les forces démocratiques du peuple allemand, l'Allemagne libérée. Dans les romans sur 1941, le problème idéologique central était encore tout autre : les citoyens soviétiques, élevés dans l'esprit de l'humanisme socialiste et de l'internationalisme, devaient apprendre à haïr passionnément le conquérant étranger envahisseur de leur pays, et toute la force de leur haine devait être tournée vers son anéantissement et son expulsion. Autrefois se déroulait un duel spirituel acharné entre les deux partis en lutte, où la supériorité morale et spirituelle des soldats soviétiques – même si au début, l'armée soviétique est numériquement et en partie techniquement, en situation d'infériorité – prenait de plus en plus d'importance. Maintenant, au seuil de la victoire, l'armée soviétique est supérieure, non seulement moralement, mais aussi techniquement ; maintenant, en vertu par exemple de la

supériorité écrasante de son artillerie, on peut beaucoup mieux qu'auparavant, épargner la vie de ses hommes au combat. Dans la phase finale de la guerre, le tableau global de la guerre peut ainsi être tracé avec un souffle plus ample, être développé dans des perspectives plus larges, et selon de nouvelles problématiques politiques concrètes. Avec une cohérence tant politique qu'artistique, Kazakévitch indique, à la fin du roman, les premiers signes précurseurs de la politique d'après-guerre : les rapports de l'Union Soviétique victorieuse à ses alliés de la guerre contre Hitler, et en premier lieu naturellement les rapports aux les américains. Le nouvel adversaire se profile avec évidence, même si ce n'est que par des allusions, vers la fin du roman.

2.

Cette thématique, ce contenu historique et social déterminent alors le style du roman. Le cadre en est beaucoup plus ample que dans les œuvres qui décrivaient la défense de Moscou, ou tel ou tel moment du combat des partisans. Ce caractère de la thématique apparaît dans les récits de Beck ou de Gorbatov et même dans la représentation épique plus vaste de Boubennov. [2] Toutes ces œuvres traitent de petits groupes, d'un bataillon ou d'un détachement de partisans hors de l'armée régulière. Le but de leurs narrations était de montrer ces qualités morales de l'homme soviétique qui permettent à l'armée rouge d'arrêter les troupes allemandes, de les vaincre. Ce n'est par exemple pas un hasard si le roman de Beck se termine lorsque les soldats soviétiques inférieurs en nombre réussissent à bloquer les allemands jusqu'à l'arrivée des renforts.

---

[2] Alexander Beck (1903-1972), *La chaussée de Volokolamsk.* Paris, Bordas, 1951. http://amisgeorglukacs.org/2023/08/georg-lukacs-beck-la-chaussee-de-volokolamsk.html Boris Gorbatov (1908-1954), *Les Indomptés*, Paris, Hier et Aujourd'hui, 1947. Mikhaïl Boubennov (1909-1983), *Le Bouleau argenté,* Moscou, Éditions du Progrès, 1949

Comme il a été dit, le cadre de l'action chez Kazakévitch est beaucoup plus vaste. Et cet élargissement est conditionné par la structure du sujet, et pas seulement par des penchants subjectifs de l'auteur. Le lecteur connait le récit de Kazakévitch *L'étoile.* [3] C'est l'histoire d'un détachement d'éclaireurs à l'époque de l'offensive soviétique, après Stalingrad. Là, déjà, la supériorité militaire, spirituelle et morale de l'armée soviétique se voit dans son plein développement. La plus grande partie du détachement est anéantie pendant une mission de patrouille particulièrement dangereuse dans un secteur où l'armée allemande se met à contrattaquer. Mais même dans la défaite, le courage et l'héroïsme conscient du soldat soviétique se révèle comme un gage de victoire.

Le printemps sur l'Oder commence par le franchissement de la frontière allemande par l'armée soviétique et se termine par la chute de Berlin et la rencontre entre l'armée soviétique et les américains sur l'Elbe. Toutefois, le cadre du récit va bien au-delà des événements qui se déroulent au sein de l'armée soviétique elle-même, il inclut les allemands, les alliés, les prisonniers libérés, etc. ; l'objet de la narration s'étend naturellement à tous ces problèmes, et dans ce contexte, l'œuvre traite aussi, en détail et avec une large évidence, les problèmes politiques concrets qu'entraîne la fin de la guerre. Mais les proportions puissantes du combat lui-même dépassent ici de beaucoup la limite admissible pour une description concrète du destin d'un seul bataillon. Même s'il était éventuellement encore possible de résoudre techniquement ce problème, la portée historique mondiale de la victoire obtenue exige aussi de manière extensive un cadre plus large.

Cela ne signifie assurément pas du tout que Kazakévitch ait cherché à représenter un quelconque ensemble extensif, à la

[3] E. Kazakévich, *L'étoile,* Moscou, Éditions en Langues étrangères, 1948.

manière des écrivains bourgeois contemporains. (on pense aux romans de Dos Passos sur New York, ou à *Stalingrad* de Plievier). [4] Des expérimentations de ce genre, totalement étrangères à l'art, hostiles à l'art, ne peuvent conduire qu'à un chaos littéraire : le caractère monumental extensif est totalement apparent et les personnages s'égarent dans le labyrinthe des descriptions. Ce n'est pas un hasard que ces auteurs soient en grande partie devenus des renégats leurs anciennes positions « de gauche » ; leur mode de représentation à lui seul trahit déjà combien ces écrivains sont soumis à l'influence de l'inhumanité de principe et de l'hostilité à l'homme de l'époque impérialiste. Il est évident que tout représentant sincère du réalisme socialiste rejette très sévèrement un tel point de vue. Car malgré l'ampleur du contenu idéel, du cadre littéraire, de sa tendance au monumentalisme, l'écrivain – dans des circonstances différentes – est toujours confronté à la même tâche : représenter en termes littéraires la supériorité humaine de l'homme soviétique. Les problèmes politiques sont plus complexes que dans ces œuvres qui représentent le début de la guerre. Mais cela ne change rien à l'identité, qui fait que même les problèmes politiques complexes doivent être abordés au moyen du destin d'hommes, et en vérité du destin d'hommes dont nous avons fait connaissance et pour lesquels nous pouvons en conséquence éprouver de la sympathie.

La solution de Kazakévitch est de ce fait tout aussi remarquable que celle des bons romans sur 1941. Comme nous l'avons vu auparavant, le destin de l'armée soviétique a été, dans ces derniers, illustré par exemple par le destin d'un bataillon ; ici

---

[4] John Dos Passos (1896-1970), écrivain américain. *Manhattan Transfer*, trad. Maurice Edgar Coindreau, Paris, Folio Gallimard, 1973.
Theodor Plievier (1892-1955), écrivain allemand. *Stalingrad*, trad. Paul Stéphano, Paris, Libretto, 2017.

donc, les moments décisifs de la phase finale de la guerre sont présentés à la lumière des événements qui ont eu lieu sur le théâtre d'opérations de deux divisions voisines. Un détachement d'éclaireurs et son commandant sont au cœur de l'action. À travers eux, nous faisons connaissance de tous les personnages du récit impliqués dans l'action : soldats et officiers, jusqu'à un membre du conseil militaire. Kazakévitch trouve les justes proportions pour rendre cet ensemble littérairement évident, sans que, par suite de l'ampleur du cadre, l'intensité de la figuration de l'homme n'ait à en souffrir, et que, dans la description de masses déstructurées, les individus se perdent ou leurs caractères soient confus et insaisissables.

3.

Dans un article critique, Fadeïev [5] a abordé de manière fort juste la question de la composition d'un roman. Fadeïev disait que même dans des romans d'écrivains de talent, on tombait sur des personnages superflus. Qui est donc superflu ? Sont superflus tous ces personnages dont l'apparition n'enrichit d'aucune nuance nouvelle l'unité spirituelle et donc artistique de l'œuvre épique. Ce problème est très complexe. Comme nous l'avons vu, le sujet peut modifier le cadre et les proportions d'un roman, mais cette mutation ne change pas le problème fondamental, sauf qu'elle exige d'autres moyens, mais ne crée rien de radicalement nouveau. Sous l'aspect littéraire, les destins d'un bataillon ou d'une division n'ont une signification que dans la mesure où elles ont pour contenu les déterminations décisives de la phase donnée de la guerre, et que ses destins individuels littérairement figurés reflètent la phase donnée de toute la guerre. Cela détermine, pour ainsi dire, l'élargissement du cadre vers le haut. Mais vers la bas le problème est aussi le même : en

[5] Alexandre Fadeïev (1901-1956), écrivain soviétique, principal représentant de l'orthodoxie jdanovienne du « réalisme socialiste »

fait, à savoir le choix de ces individus qui représentent le tout, dans la mesure où ils expriment le caractère particulier d'une unité militaire, plus grande ou plus petite.

Le choix concerne néanmoins toujours des individus. Un bataillon en tant que tel peut tout aussi peu qu'une division être représenté littérairement. Cela n'est assurément vrai que dans les grandes lignes ; au cours des actions militaires, il y a des moments particuliers où des unités militaires sont représentées justement comme des unités militaires. Mais ce sont uniquement des exceptions. La véritable tâche littéraire consiste à rendre, de manière constante et vivante, tout l'ensemble dans ses moments les plus importants ; mais cet ensemble est néanmoins constitué d'hommes concrets, de leurs rapports humains et de ce fait sociaux, moraux et politiques. Ainsi l'écrivain, même quand l'objet de son œuvre est immédiatement l'ensemble, la collectivité, doit figurer des hommes et des rapports humains. Kazakévitch décrit par exemple, après la prise de Schneidemühl, [6] la marche rapide en avant vers un nouvel objectif, qui prend l'ennemi par surprise. Nous suivons cette marche rapide des troupes. Les soldats croisent alors une colonne de soviétiques, déportés par les nazis et libérés, qui marchent dans la direction opposée. [7] La joie des soldats ne connait pas de limite lorsqu'un chef de peloton d'artillerie retrouve sa fille parmi les anciens déportés. À cet instant le général Sizokrylov, membre du conseil militaire, intervient pour contrôler le rythme de la marche. Le général s'approche du chef de peloton qui est en train de parler à sa fille et lui dit : « Eh bien, c'est une chance pour un soldat ! Tout de même, il faut la finir, la guerre. » Sizokrylov met immédiatement fin à la

---

[6] Aujourd'hui Piła, ville de Posnanie-Prusse-Occidentale. La prise de Schneidemühl occupe des chap. XVI à XXV de la première partie du roman *Le printemps sur l'Oder* pp.125-197.

[7] Ibidem, op. cit. p. 202.

halte qui s'est produite et ordonne qu'on organise des soins et l'acheminement des ex-déportés. [8] Il s'agit là d'un petit épisode. Kazakévitch condense cette description, mais nous participons néanmoins à tout le mouvement de l'armée, à sa marche impétueuse consciemment contrôlée, à l'organisation de l'assistance aux personnes libérées, à la joie spontanée des soldats de la libération de leurs compatriotes, à la participation des commandants à cette joie malgré, en même temps, le respect rigoureux de la discipline militaire.

Mais un roman ne peut pas seulement n'être qu'une mosaïque de scènes brèves. Une grande part des auteurs contemporains, fortement influencés par le cinéma, privilégient assurément ces petites scènes très expressives. Mais la question des courtes scènes ne doit cependant pas être posée en termes formels, car si cette tendance prend le dessus chez un écrivain, alors l'unité du récit se brise. En fait, le problème se présente de telle sorte que les éléments essentiels de ce style, tant en littérature qu'au cinéma, sont fournis par la vie elle-même. C'est pourquoi ce phénomène, analogue en apparence, se manifeste chez les écrivains qui partent des traits essentiels nouveaux de la vie, tout autrement que chez ceux qui cherchent par exemple à transplanter formellement la technique du film à la littérature. L'unité épique assemblée par le montage de scènes brèves était, au temps de Gorki, autre qu'aujourd'hui ; à nouveau différente dans la représentation de la guerre, et aussi différente dans la représentation de la paix. Mais toutes ces représentations se différencient, ensemble, de celle de l'ancienne littérature réaliste qui, (comme l'ont fait par exemple Tolstoï et Keller [9] aux débuts de leur activité littéraire, en accord avec le cours idyllique de leur vie d'alors) juxtaposait de vastes tableaux tranquilles. Cette mutation apparait très très nettement dans *Le*

---

8 *Le printemps sur l'Oder,* op. cit. p. 204.

9 Léon Tolstoï (1828-1910), Gottfried Keller (1819-1890).

Don Paisible, de Cholokhov, [10] si l'on compare entre elles les parties initiale, centrale et finale de l'œuvre.

Ainsi, de points de départ formellement semblables découlent des œuvres de tendances opposées : chez Dos Passos et Cie, le roman se brise en de nombreux instantanés, chez Gorki et chez ses disciples soviétiques, on retrouve une nouvelle unité organique et épique : un matériau nouveau, une composition nouvelle. Mais la composition nouvelle adaptée au nouveau matériau est tout aussi rigoureuse que l'ancienne.

Nous revenons ainsi à Fadeïev, à sa question des personnages superflus, littérairement non représentés et pas non plus représentables. Cette erreur repose très souvent sur le fait précis que le principe énoncé ci-dessus est mal compris et interprété de manière formaliste. La technique des scènes brèves et l'afflux rapide de nombreux personnages expriment en général la richesse de la vie, dans notre cas la richesse de la vie de la guerre. Ces écrivains qui ne peuvent pas résoudre ou ne veulent pas résoudre artistiquement ce problème ont l'habitude de dire que par suite du rythme trépidant de la vie de nos jours, il n'y aurait « plus le temps » pour faire que les personnages vivent complétement leur vie. Mais dans ces cas-là, la faute est exclusivement celle de l'auteur. Surtout (et peu importe s'il nous présente de personnages sont nombreux ou pas), l'auteur, si c'est un véritable artiste, ne peut choisir que ce qui est indispensable à la description d'une certaine séquence de vie (dans notre cas celui des deux divisions) et ce qui met en relief leurs traits typiques. Tout ce qui n'est pas nécessaire de ce point de vue est comme la cinquième roue du carrosse de la composition. Mais le personnage figuré – et de nouveau sans considération du nombre de ces personnages – ne peut exercer cette fonction que comme homme de chair et d'os. Deuxième-

[10] *cf.* l'essai que Lukacs consacre au *Don Paisible* de Mikhaïl Cholokhov : http://amisgeorglukacs.org/2022/12/georg-lukacs-cholokhov-le-don-paisible-1949.html

ment, le rythme doit toujours être le rythme du sujet. Peu importe si ce rythme est rapide ou lent, cela reste l'affaire de l'écrivain de s'assurer qu'il a du temps pour tout ce qui est thématiquement important. Pensons par exemple à la scène des comédiens dans *Hamlet*. Elle coïncide avec le point culminant de la préparation de la vengeance de Hamlet. [11] Shakespeare ne manque pourtant pas de « temps » pour que Hamlet puisse réfléchir à ses vues sur le drame : il a même du « temps » pour mettre ces propos en rapport étroit avec le problème fondamental de l'œuvre.

C'est une vertu littéraire très importante de Kazakévitch que d'avoir du « temps » pour les choses importantes, il exprime en effet la haute valeur politique et idéologique de l'armée soviétique en montrant justement qu'il y a du temps pour cela, y compris aux moments les plus décisifs des opérations militaires. Ainsi, par exemple, l'armée soviétique se prépare à percer les dispositifs de défense que les allemands ont construits le long de l'Oder. L'avancée de l'artillerie soviétique par les têtes de pont s'effectue sans interruption. Les combats aériens continuent avec une violence qui ne faiblit pas. Et toutefois, à la veille de l'attaque, il y a encore du temps pour une réunion des commissaires politiques de la division afin de discuter de quelques problèmes importants, et même de l'admission dans le parti de soldats qui se sont le plus distingués au front. [12] Là aussi, Kazakévitch fait preuve de son tact et de sa sensibilité littéraire, en racontant comment ont été admis dans le parti trois soldats qui sont déjà pour le lecteur de vieilles connaissances. L'auteur montre comment, dans le récit de leur vie, le même problème surgit pour chacun des trois : la conscience du devoir de loyauté parfaite envers le parti et aussi la honte pour tout acte

---

[11] William Shakespeare, *Hamlet*, Acte II, scène II in *Œuvres Complètes*, trad. André Gide, Paris, *nrf* La Pléiade, 1994, p. 644 ss.

[12] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., pp. 417-422.

indigne d'un membre du parti. [13] Kazakévitch a même encore le « temps » de raconter la mesure différente et la manière différente selon lesquelles ce problème commun se manifeste chez les trois soldats différents, déjà caractérisés de manière différente. Quand donc un auteur, au prétexte du rythme trépidant des événements, tire la conclusion qu'il lui manque du temps nécessaire pour décrire des éléments humains essentiels, ce défaut de forme se rattache à des résidus d'idéologie bourgeoise qu'il faut éliminer.

Composer un roman, cela veut dire inventer une action ou plusieurs actions telles qu'elles puissent donner aux hommes la possibilité de les vivre à fond, en apparence directement sur la base de la dialectique de leur propre personnalité ; mais le fait que les personnages vivent une vie accomplie est en même temps et indissociablement une touche de couleur indispensable une harmonie dans l'ensemble à figurer. L'ensemble figuré ainsi n'a assurément de signification réelle que s'il reflète les *éléments* fondamentaux de cet ensemble plus vaste qu'est la société ; dans notre cas, le rapport entre le bataillon ou la division et l'armée soviétique et même le peuple soviétique.

4.

Nous pouvons alors revenir sur le fait que le commandant du détachement d'éclaireurs, le major Loubentsov soit le personnage – relativement – central du roman, que ce détachement d'éclaireurs soit décrit de la manière la plus détaillée. En ce qui concerne le lien, et en même temps la différence fondamentale d'importance de principe entre les romans du réalisme socialiste et la tradition classique, la forme choisie par Kazakévitch pour résoudre la question du personnage principal est extrêmement instructive sous trois aspects différents.

[13] Ainsi, (p. 420) le soldat Sémiglav confesse la perte de son masque à gaz.

Le premier problème est le suivant : jusqu'où un tel personnage permet-il de relier de manière organique et évidente tous les autres personnages dans le monde du roman concerné – peu importe si ceux-ci appartiennent aux groupes supérieurs ou inférieurs ? Le premier grand exemple d'une telle liaison, nous le trouvons chez les « héros moyens » de Walter Scott. [14] Dans les grands conflits, le héros de Scott hésite entre l'un ou l'autre parti. Son hésitation le met en relation organique avec les deux camps. Ainsi, le « héros moyen » de Scott peut assumer le rôle qui lui est assigné en vertu justement de sa médiocrité et de ses hésitations. Le roman soviétique va naturellement, par principe, au-delà de ce genre de composition. Dans les romans soviétiques, ce n'est pas l'homme hésitant, mais au contraire l'homme résolu, conscient, capable de guider les autres, qui est le personnage principal. Le point commun aux deux solutions au contenu opposé, c'est uniquement la fonction de composition, outre le fait que dans les deux cas, cette fonction n'est pas le résultat de considérations formalistes, mais découle organiquement de la structure sociale du matériau représenté. Chez Scott, ce type de personnage occupe la place centrale dans la construction du roman, et il est en vérité conditionné par le contenu historique des luttes de classes, considérées d'un point de vue bourgeois. Soulignons-le : *dans la construction* ; Scott sait bien, en dépit de ses limites bourgeoises, que par exemple dans *Les Puritains d'Ecosse*, [15] le héros authentique n'est pas la figure hésitante du personnage principal, mais le révolutionnaire Burley. Le contenu des idées du roman de Kazakévitch, c'est-à-dire l'armée rouge qui est immédiatement sur le point de remporter la victoire décisive et se bat pour elle, exige un personnage central d'un genre qualitativement différent. Mais en même temps, le niveau culturel de l'écrivain consiste à

[14] Walter Scott (1771-1832), écrivain écossais.
[15] Trad. M.P. Louisy, Paris, Firmin Didot, 1882

opérer ce choix de telle sorte que le personnage central puisse s'acquitter de sa fonction – indispensable pour la construction – aussi parfaitement que possible.

Le major Loubentsov n'est pas un « héros » au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire le personnage le plus significatif du roman à tout point de vue. Sur le plan humain, le général Sizokrylov lui est sans aucun doute supérieur. Cela plaide en faveur de la force littéraire de Kazakévitch, de la grandeur de son sujet et de l'importance du contenu représenté qu'il y ait dans son roman de nombreux êtres humains qui – en ce qui concerne la valeur humaine, la conscience communiste, le courage du soldat et l'humanisme socialiste – ne sont pas du tout inférieurs à Loubentsov. Non devrions une bonne fois pour en finir avec la terminologie bourgeoise pour laquelle le personnage principal d'un roman ou d'un drame doit être un quelconque héros mythique, comme si c'était obligatoirement un signe élevé de distinction pour un personnage que d'être placé au cœur du roman. Dans la littérature authentique, il s'agit de ce que le personnage principal soit celui dont l'individualité, le destin et la position, permettent au mieux de faire un tout organique de la composition dans son ensemble.

Le membre d'un détachement d'éclaireurs est particulièrement bien adapté pour un tel rôle. Bien qu'il vive en général la vie normale du soldat, son activité le conduit souvent au-delà de ce cadre. Par moments, il marche dans les rangs des troupes d'assaut et partage leur sort quotidien fait de courage héroïque et de dangers. Mais en même temps, il est lié à l'état-major de l'armée et aux problèmes tactiques, et son travail le conduit même derrière les lignes ennemies etc. De cette manière, sans artifice et dans l'action, son destin se soude aux sphères supérieures et inférieures de l'armée, et il vient de ce fait à se lier indissociablement au destin des soldats, de l'armée, et de tout le pays.

Si nous examinons cette question d'un peu plus près, nous tombons sur une dialectique complexe. Dans tout littérature vraiment grande, la forme résulte du contenu ; les particularités de la forme sont conditionnées par les particularités du contenu. Ce lien étroit entre la forme et le contenu dans le réalisme socialiste se trouve aussi qualitativement accentué du fait que la conscience du contenu la vérité de ses idées et l'affirmation de la vie etc. impriment plus fortement la forme de leur tampon. Le matériau concret dont découle la forme doit néanmoins être considéré comme un élément nécessaire de médiation entre la forme et le contenu. Naturellement, il faut rompre radicalement avec le fétichisme de l'esthétique bourgeoise qui proclame la thèse de l'immuabilité du matériau artistique. Pour prendre un exemple très simple, considérons la pierre comme matériau de la sculpture en Égypte, chez les grecs et pour les cathédrales médiévales. Tout style vraiment neuf apporte aussi un nouveau rapport au matériau, c'est à dire la découverte de nouvelles caractéristiques, de nouvelles possibilités dans le matériau lui-même. Je le répète : *dans le matériau lui-même*. La statue de marbre et ses possibilités, conditionnées par le marbre, restent toutefois, malgré le changement des styles, différentes de celle de la statue de bronze ; les possibilités du récit restent différentes de celles du drame, dans le domaine de l'épique : les possibilités du roman de celles de la nouvelle. Sur ces variantes qui sont conditionnées par la personnalité de l'artiste, nous n'avons pas du tout l'intention de nous attarder ici ; mais tout travail sur le matériau – abstraction faite du conditionnement général par l'époque et les classes sociales – est toujours déterminé aussi par la personnalité de l'artiste.

Tout cela ne change en rien la priorité du contenu sur la forme. La culture littéraire et artistique, cependant ; consiste justement à faire découler organiquement la forme de la dialectique interne du contenu au travers de la médiation, mais pas de

l'élimination ou de la neutralisation du matériau. C'est pourquoi la composition des meilleurs romans soviétiques et leur développement, qui repose sur des bases de contenu – social et politique –, sont si riches d'enseignements. Pour l'époque de transition, pour l'époque de la guerre civile, est typique à cet égard la manière avec laquelle est composé *Le Don paisible* qui – même s'il y a de multiples modifications essentielles – constitue sous un certain aspect un prolongement du développement de la composition du roman classique en direction de l'épos. Naturellement, on ne doit pas non plus, en ce qui concerne cette séquence, tomber dans le schématisme. Par exemple, le récit de Fadeïev sur la guerre civile, *La défaite*, [16] a déjà au cœur de son récit la figure du nouveau héros, du communiste conscient. La solution artistique parfaite de la question de la composition soulève, à chaque phase d'évolution de la réalité, de nouveaux problèmes : la question de la meilleure matérialisation artistique de l'homme nouveau, du nouveau type de héros, conformément au matériau concret. Cela n'est cependant qu'en apparence une tâche purement artistique (assurément, elle l'est aussi largement, de fait) parce que sa base, indissociablement de la figuration artistique, est en premier lieu de contenu.

En apparence, la position centrale du major du détachement d'éclaireurs dans le roman de Kazakévitch conserve pour ainsi dire seulement la fonction technique et de composition du vieux matériau du roman, et ne la récupère qu'à un niveau plus élevé. Mais à y regarder de plus près, même cette apparence se révèle trompeuse. L'activité de major du détachement d'éclaireurs est un cas particulièrement éminent de courage personnel, de supériorité spirituelle et morale du soldat soviétique et du commandant soviétique. Pensons à l'action du major

[16] *cf.* l'essai élogieux que Lukacs consacre à *La défaite* (1926) d'Alexandre Fadeïev : http://amisgeorglukacs.org/2023/05/georg-lukacs-fadeiev-la-defaite-1951.html

Loubentsov à Schneidemühl. Avec des groupes d'assaut soviétiques, il pénètre la forteresse allemande pour y établir un observatoire et orienter plus efficacement le feu de l'artillerie. La première vague du groupe d'assaut est toutefois repoussée par les allemands. Loubentsov reste avec un soldat sur la fortification ; son compagnon tombe, et lui-même est blessé. Pendant la seconde attaque néanmoins, il réussit à lui seul, en lançant une grenade, à neutraliser un dangereux nid de mitrailleuses allemandes. [17] Son comportement à Schneidemühl – décrit minutieusement – et la nuit passée sur la position allemande montrent le courage héroïque intelligent de Loubentsov, exempt de toute pose et de toute attitude rhétorique.

Le second point de vue intéressant qui s'impose au lecteur dans l'examen du roman de Kazakévitch *Printemps sur l'Oder*, c'est que, dans le déroulement de l'intrigue, Loubentsov n'« évolue » pas. Bien entendu, cette affirmation ne doit pas être prise de manière trop rigide, trop à la lettre. Pour autant, il est en tout cas certain que les traits fondamentaux du personnage restent inchangés. Comme nous venons de le voir, Loubentsov surmonte souvent des épreuves difficiles, mais les réflexions spirituelles au cours de l'intrigue soulignent toujours ces éléments par lesquels nous apprenons à mieux le connaître, plus à fond ; elles font en sorte qu'au cours de sa vie militaire et privée soient mis sous nos yeux, de manière toujours plus concrète, certains traits saillants, positifs de son caractère qu'en gros, nous connaissons déjà depuis le début, mais qui sont encore renforcés par les épreuves. Mais cette forme de caractérisation n'est pas la seule utilisée par Kazakévitch dans son art de description des hommes. Bien au contraire : il y a par exemple le capitaine Tchokhov, qui est presque constamment en contraste avec le major Loubentsov. Le contraste existant

[17] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., pp. 161-195.

entre les deux se manifeste dès la première rencontre : Loubentsov, représentant de la part idéologiquement la plus évoluée de l'armée rouge, comprend parfaitement signification politique de la libération de l'Allemagne, qui dès l'instant où la frontière est franchie, devient d'une actualité importante pour le comportement des soldats. Tchokhov en revanche n'est pas à ce niveau de compréhension et en reste encore à des sentiments primitifs de vengeance. Bien que Tchokhov soit un excellent soldat, courageux, son caractère dénote de nombreux traits individualistes étranges. Par exemple, en tant que commandant d'une compagnie, il méprise souverainement la mort, mais en même temps, il fait avec indocilité étalage de son mépris de la mort : « Contrairement à toutes les règles, il marchait souvent en tête des soldats, encore que cela lui fit souvent perdre le contrôle de sa compagnie. » [18] C'est pourquoi il reste pendant très longtemps chef de compagnie, ce qui le contrarie beaucoup, même si par orgueil, il ne le laisse pas voir.

Kazakévitch décrit très bien comment est né ce comportement de Tchokhov. Le jeune homme a été appelé sous les drapeaux à dix-neuf ans, sa fiancée a été exécutée par les allemands comme partisane, sa mère est morte de faim, son frère aîné est tombé pendant le siège de Léningrad. On peut comprendre pourquoi le capitaine Tchokhov est par amertume devenu un solitaire. « La guerre était devenue pour lui la raison d'être de toute sa vie, son contenu essentiel. Il ne parlait que de la guerre et ne pensait à rien d'autre. À la longue, il commença même de se prévaloir d'être seul au monde. "Oh, moi ? Je suis seul", se disait-il souvent, à toute occasion. Lorsque des soldats recevaient des lettres de chez eux ou parlaient de leur famille, en s'attendrissant et souriant, avec des soupirs ou des plaintes, Tchokhov les regardait de haut comme si ces liens de parenté

[18] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., p. 45.

les eussent avilis et rendus plus faibles. » [19] C'est de cette manière que l'on rend compréhensible tout son attitude de soldat.

Mais Kazakévitch montre aussi comment ces traits individualistes étranges de Tchokhov viennent peu à peu à s'atténuer et à disparaitre, en partie sous l'influence de Loubentsov, du fait qu'il comprend peu à peu que le courage de Loubentsov est plus conscient et au plan humain et politique plus valable que le sien. Kazakévitch décrit comment Tchokhov, dépasse son amertume lorsqu'il regarde le passé et comment, aussi sous l'impression d'expériences personnelles, il commence à entrevoir les perspectives de sa vie future.

Au sens littéraire traditionnel, Tchokhov est sans aucun doute le personnage le « plus intéressant » des deux. En supposant, mais nous ne l'admettons pas, que l'on puisse transférer des particularités humaines déterminées d'une société à une autre, si un écrivain bourgeois avait à traiter un conflit psychologique analogue, il ferait de Tchokhov le personnage principal et de Loubentsov un personnage secondaire. Ce ne serait pas un hasard. Il s'y manifesterait la dialectique antagoniste de la société capitaliste. Dans la littérature de la société bourgeoise, il va de soi que plus l'opposition est forte, plus le personnage est intéressant. Dans la société capitaliste déchirée par des oppositions qui déforme et bouleverse tout trait humain, seul le personnage qui est en voie de se développer avec succès, ou celui qui échoue dans ses efforts pour évoluer peut susciter un intérêt d'une quelque durée.

La simple connaissance ne peut en rien modifier la structure fondamentale de la société. L'auteur d'un intéressant roman français fait demander à un de ses personnages : « pourquoi considérons-nous comme des acquis de la morale bourgeoise

[19] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., p. 45.

toutes les vertus que la bourgeoisie ne pratique pas ? » À mon avis, précisément parce qu'elle ne les pratique pas. Marx écrit : « Le bourgeois se comporte envers les règlements de son régime comme le Juif envers la loi ; il les transgresse chaque fois que faire se peut, dans chaque cas particulier, mais il veut que tous les autres s'y conforment… La morale bourgeoise constitue une des expressions générales de ce rapport du bourgeois à ses conditions d'existence. » [20]

La morale socialiste se développe sur un tout autre terrain. Elle est d'un genre totalement différent : la société socialiste ne connait pas de contradiction antagoniste entre les efforts individuels de l'homme et les exigences de la société. Bien entendu, là aussi, le développement personnel de l'individu suit une ligne faite de contradictions qui surgissent et se résolvent. Mais l'accent est mis sur le dépassement de ces contradictions, devenu socialement possible et même nécessaire. La dialectique de la société socialiste, l'interaction entre l'individu et la société va en direction de l'homme nouveau, vers l'homme socialiste. En d'autres termes, la voie du perfectionnement individuel, de l'expansion maximale des capacités personnelles, mène nécessairement à l'harmonie entre l'homme et la société. Mais puisque l'attrait littéraire et la force d'attraction artistique sont précisément déterminés par l'unité organique des traits individuels et de ce qui est socialement typique, il est clair que– en général, malgré quelques exceptions – la question de l'intérêt littéraire s'est modifiée substantiellement sous l'effet de la transformation socialiste du contenu artistique et idéel : l'harmonie entre l'individu et la société devient un cas typique et justement intéressant pour cela, tandis que la situation des problèmes personnels apparaît comme un élément transitoire qu'il faudrait éliminer et qui peut être éliminé.

---

[20] Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie Allemande*, Éditions Sociales, Paris, 1971, page 207.

Cette transformation du contenu et de la mise en forme artistique est déjà en soi un processus : il reflète la genèse de la société socialiste tant dans les destins humains que la littérature représente que dans la forme des œuvres, dans la mutation des formes épiques et dramatiques. Tant que la lutte pour le socialisme constitue le contenu essentiel des œuvres d'art, les personnages de la transition et même les personnages hostiles peuvent aussi être au premier plan de l'intérêt littéraire. Mais en même temps que la transformation socialiste de la société, et aussi comme reflètement littéraire du fait que l'homme nouveau se développe dans la réalité sur une base toujours plus vaste et individuellement toujours plus profonde, ce rôle central du personnage positif se cristallise. S'y manifeste aussi un certain rapprochement du roman socialiste avec l'épos – un phénomène que j'ai déjà traité dans d'autres contextes. Nous voyons cela très clairement dans le roman de Kazakévitch, où des événements d'importance nationale et mondiale prédominent dans l'intrigue globale. Mais on doit néanmoins reconnaître la différence. Le personnage représentatif de l'épos (Achille) surpasse lui-aussi physiquement la masse de ses compagnons d'arme. Kazakévitch en revanche cherche en pleine conscience à ne pas faire du personnage principal un personnage exceptionnel. Il va de soi, et la critique soviétique a très souvent attiré l'attention sur ce fait, que le réalisme socialiste, sur cette question aussi n'est pas schématique. Nous avons déjà mentionné les héros de la guerre civile comme personnages centraux, et nous pouvons aussi rappeler que de nos jours, Simonov [21] a, dans *Les Gens russes,* choisi, et c'est artistiquement justifié, un personnage problématique comme personnage principal de son drame.

[21] Constantin Simonov (1915-1979) écrivain russe. *Les Gens russes*. Pièce de théâtre, prix Staline 1943.

Il résulte donc logiquement de la conception de Kazakévitch qu'à ses yeux, l'épreuve du major Loubentsov, héros soviétique, désormais solide, inébranlable, est plus importante que le développement, en soi sympathique, riche en contenu et finalement positif du capitaine Tchokhov. Si donc ne reste valable, de l'ancien personnage principal, que la seule fonction pour ainsi dire technique, à savoir la description de son destin qui relie dans l'intrigue les cercles humainement et socialement très ramifiés du monde du roman, cette fonction, comme nous l'avons déjà vu, est bien davantage que de la simple technique, c'est quelque chose de qualitativement différent, bien que le personnage principal exerce très bien aussi cette fonction technique.

À cela s'ajoute donc encore le troisième point de vue. Avec une conscience et une précision extraordinaire, Kazakévitch met au premier plan, non seulement la vie militaire, mais aussi la vie privée, individuelle de ses personnages. Il n'y a guère dans son roman de personnage dont l'auteur refuse de jeter un regard plus ou moins profond dans sa sphère privée. Et même là, il ne s'agit pas de détails. Il s'agit encore moins pour Kazakévitch de vouloir par exemple « rendre plus vivantes » les scènes de guerre par ces « insertions ». Cela aussi résulte plutôt, de soi-même, du sujet du roman, du contenu décrit, des problèmes de la phase finale de la grande guerre patriotique. Dans les romans sur la phase *initiale* de la guerre, la transformation progressive des citoyens en héros, en soldats soviétiques constitue la question fondamentale ; la guerre les arrache à leur vie et publique habituelle, à leurs diverses professions. Les nouvelles grandes tâches qui se présentent, qui exigent le maximum possible d'engagement de toutes les facultés physiques, spirituelles et morales, relèguent nécessairement toute leur vie d'avant-guerre au second plan.(Mais là aussi, point n'est besoin de schématiser : cela vaut beaucoup moins pour Boubennov que

pour Beck, par exemple). Chez eux, on se concentre, comme nous l'avons déjà souligné sur la seule grande question : repousser les allemands devant Moscou.

Dans le roman de Kazakévitch, il y a d'un côté un écart de temps par rapport à la vie d'avant-guerre plus long que chez Boubennov ou chez Beck, mais de l'autre, la durée de la guerre a occasionné dans la vie de chaque soldat des changements fondamentaux. D'un côté, les lourdes pertes que la guerre a entraînées prennent pour l'individu une signification universelle. Nous avons déjà parlé du cas de Tchokhov ; le fils unique du général Sizokrylov tombe lui-aussi durant une action, [22] le mari de la docteure Tania est également tombé ; [23] la fille du caporal Slivenko a été déportée par les allemands, [24] etc. D'un autre côté, la prolongation de la guerre a créé entre les soldats de nouveaux rapports. Par exemple, le major Vesseltchakov, qui deviendra par la suite le commandant du bataillon du capitaine Tchokhov, épouse Glacha, l'infirmière de son bataillon. [25] Leur collaboration féconde, le rôle profondément humain, décrit avec une grande sensibilité, de Glacha comme « mère du bataillon », la manière dont elle se soucie du bien-être physique de tous les soldats, et enfin, l'éloignement de Vesseltchakov et de Glacha, imposé par la bureaucratie militaire, ne sont pas des épisodes inessentiels au sein de l'action. Finalement, au cours des événements, on ressent de plus en plus que se rapproche la fin, le retour à l'existence ancienne redevenue nouvelle.

La nature du sujet provoque ainsi une plus forte exposition des destins individuels. Toutefois, les raisons décrites jusqu'ici ne constituent que le point de départ, la véritable tâche artistique

---

22 *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., p. 79.
23 Ibidem, p. 26.
24 Ibidem, p. 54.
25 Ibidem, p. 47.

soulève aussi, sous cet aspect, d'autres questions. Répétons-le : la première phase de la guerre, la mise en échec de la « guerre éclair » de Hitler mettait au premier plan les tâches purement militaires et les questions étroitement liées de morale sociale et individuelle (courage, fermeté, discipline, lutte contre la panique, la question de la haine de l'ennemi, etc.). Dans la phase finale de la guerre surgissent en revanche, comme problèmes individuels pour chaque combattant, des questions comme le rapport avec le peuple allemand, la juste solution de la guerre au plan politique, politique mondial, de la paix durable, de la libération des peuples et de l'éducation des peuples à la liberté, et ils se placent de plus en plus au premier plan. Nous nous occuperons plus loin de l'importance artistique de ces questions et de leur solution. Nous nous contenterons ici de mentionner que parmi les présupposés humains, moraux d'une juste évaluation de ces nouveaux problèmes, celui de l'évolution individuelle des personnages n'est pas en dernière position.

C'est en ce sens que Loubentsov, comme personnage principal, est également intéressant. Ce n'est pas un hasard si Kazakévitch décrit la vie personnelle de Loubentsov de la manière – relativement – la plus affectueuse et la plus ample. Pendant la retraite de 1941, le lieutenant Loubentsov et Tania, une jeune docteure à peine entrée en fonction, avaient été encerclés, mais grâce à la direction lucide et le sang-froid de Loubentsov, ils avaient réussi à briser l'encerclement. [26] Entretemps, comme nous le savons, le mari de Tania était mort. Dans d'autres péripéties de la dernière phase de la guerre (Tania croit que Loubentsov est mort à Schneidemühl ; et Loubentsov, plus tard, est gravement blessé, traitreusement, par un fasciste allemand en parlementant pour éviter une effusion de sang inutile) [27] ces

[26] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., pp. 12-17.
[27] *Ibidem*. pp. 532-533 & 544-545, mais il survit : pp. 566-567.

deux êtres soviétiques solides et positifs se lient l'une à l'autre pour toute la vie.

Mais ce développement ne conduit pas seulement au-delà de la transition de la guerre à la paix, ou plus précisément de la réalité de la fin de la guerre à la perspective de la vie en paix, mais il fournit aussi le fondement humain de l'idée qu'exprime la conclusion politique du roman : la victoire de la politique de Staline obtenue tant dans la guerre elle-même, avec la prise de Berlin que, au travers de la libération du peuple allemand, dans la question de l'apaisement effectif des peuples, par le réveil et l'organisation des forces démocratiques du peuple allemand. Pour cela, on n'a pas seulement besoin de héros, mais aussi de communistes, de citoyens soviétiques convaincus, conscientisés, endurcis par les expériences de la vie, s'adaptant bien, de suite, aux nouvelles situations. Kazakévitch nous montre nombre de ces personnages, de grades militaires les plus divers, généraux comme simples soldats. Certes, il figure en même temps aussi des individus qui n'ont pas encore atteint ce degré de maturité et qu'on ne peut que par le commandement et la discipline empêcher de commettre des erreurs. Un individu de ce genre, c'est le capitaine Tchokhov qui veut « se venger » des atrocités commises par les nazis en Union Soviétique. Un tel homme, c'est aussi le soldat Pitchougine, certes courageux, mais prompt – là où il peut – à récupérer toutes sortes de cuir de semelle et de pierres à briquet, [28] pour les expédier à la maison et les vendre un bon prix au pays. La nature du roman exige que la victoire de la conviction juste n'apparaisse pas seulement comme une annexe de la propagande, ne nous soit pas seulement présentée comme le résultat d'une argumentation purement idéologique et politique, mais soit la conséquence organique des actions et des caractères des personnages comme faisant partie de leur attitude humaine complexe. C'est

[28] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., pp. 223 & 278.

pourquoi il faut assurer au lecteur un regard dans leur vie privée, leur tempérament. C'est pourquoi le major des troupes d'éclaireurs Loubentsov, avec l'histoire de son amour, se révèle apte au rôle de personnage principal d'un monde décrit de la sorte.

5.

La puissance narrative de Kazakévitch se manifeste dans sa capacité à embrasser aisément tout ce vaste et riche matériau, et à construire toute l'image du monde de son roman, générée et déterminée par son contenu, à l'aide d'images – relativement – peu nombreuses et de ce fait toujours récurrentes, toujours riches de situations nouvelles, à l'aide de personnes et de rapports humains susceptibles d'être représentés de manière profonde.

La complétude de la vision du monde est une exigence générale de toute grande forme épique, et donc aussi du roman. La clarté idéologique et la grande valeur de l'auteur, ainsi que le niveau culturel de sa littérature et de sa composition se manifestent de la façon la plus claire, justement dans la solution de ce problème, aussi bien en vérité dans son aspect positif que négatif.

Les maîtres du réalisme critique – en premier lieu Tolstoï – sont les grands précurseurs de cette juste méthode de composition. Le rapport entre l'individu et le monde social s'est cependant atténué, dissout, durant la période de la décadence bourgeoise. C'est pourquoi le décadentisme, soit représente de manière subjective un monde qui s'effondre, où les rapports objectifs de la société n'apparaissent ici et là que de manière fragmentaire, et ne peuvent jamais être perçus comme ordonnés en un tout organique, soit cherche à concevoir les déterminations sociales sous un angle abstrait, purement intellectualiste, où les hommes et les rapports humains ont uniquement à exprimer ces rapports

pseudo-objectifs, à « les symboliser ». Cette ultime solution, c'est-à-dire la tentative d'approcher le problème de la perfection épique par la voie la moins difficile, est, dans la phase initiale du réalisme socialiste, qui se place sous le signe des tâtonnements idéologiques et artistiques, une orientation dangereuse : des écrivains inexpérimentés, qui ne se sont pas encore totalement détachés de l'approche naturaliste, ne cherchent que trop souvent cette perfection de manière abstraite, artistiquement vide et schématique.

La littérature soviétique a dépassé depuis longtemps déjà cette phase de développement. Les observations déjà citées de Fadeïev sur les personnages inutiles dans la composition veulent uniquement attirer l'attention sur le fait que çà et là, il y a encore des résidus de cette orientation, mais qui doivent et peuvent partout être liquidés. Sont en fait inutiles, non seulement les personnages qui sont représentés sans base de composition, et donc sans la possibilité de vivre complètement en tant qu'êtres humains, mais aussi les figures qui sur la base de la dialectique interne de leur propre développement individuel n'enrichissent par aucune nuance nouvelle du développement propre l'image de la perfection idéelle. Dans ce dernier cas, n'importe quelle conclusion purement théorique tirée de la thématique abstraite va être « incarnée » par n'importe quel pseudo-personnage, auquel on va accrocher des traits prétendument concrets.

Comme tous les autres écrivains soviétiques éminents, Kazakévitch est lui aussi bien loin de ces abstractions littéraires. Il transpose pleinement le thème dans la vie, dans les actions, dans les sentiments, dans les pensées des figures du roman. Cela ne signifie absolument pas que Kazakévitch – ou les écrivains soviétiques en général – ont eu peur de représenter quelque chose qui soit politiquement et idéologiquement important sous la forme directe de la pensée logique. Il ne s'agit pas de ça. Il

s'agit de ce qu'avec Kazakévitch, cette forme directe de la pensée, ce mode d'expression abstrait dans certaines circonstances, apparaît toujours comme manifestation d'un être humain concret quelconque dans une situation concrète quelconque, et que la forme d'expression est intellectuelle parce que l'attitude concrète de toute la personnalité de cet être, dans cette situation donnée, s'exprime de la façon la plus appropriée, justement sous cette forme conceptuelle.

Cette constatation a une valeur générale, mais s'exprime avec une vigueur tout à fait particulière dans la représentation de citoyens soviétiques qui ont été, par le parti communiste et la réalité socialiste, éduqués à se faire guider dans leur vie sentimentale – y compris dans des questions de morale personnelle – par leurs convictions conscientes. Nous nous sommes déjà occupés d'un des personnages principaux du roman, de la médecin-cheffe Tania, mais jusqu'ici seulement en lien avec ses rapports avec Loubentsov. Nous savons que son mari est tombé à la guerre, et qu'elle-même continue à travailler au front. Avant même que ne commence l'action du roman, Tania a fait au front connaissance d'un colonel du nom de Krassikov. [29] Le colonel est le type même d'un combattant de l'armée soviétique honnête et fier, mais rétrograde : il est courageux, mais incapable d'initiative, zélé mais plein de penchants bureaucratiques et l'a pas le sens des problèmes moraux sérieux de la vie soviétique.. Au front, il naît une certaine amitié entre Krassikov et Tania. [30] Le colonel finit même par tomber amoureux de Tania. [31] Le déclin de cette amitié est l'un des éléments du « roman » individuel de Tania et Loubentsov.

---

[29] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., p. 24.
[30] Ibidem op. cit., pp. 139-141.
[31] Ibidem op. cit., p. 266.

Ce qui nous intéresse ici, ce sont les étapes essentielles du déclin de cette amitié du point de vue de la véritable humanité soviétique de Tania. Comme président d'une commission, Krassikov décide que le major Vesseltchakov, que nous connaissons déjà, soit séparé de sa femme Glacha, et que celle-ci soit affectée comme d'infirmière à un autre détachement. Alors que les instances inférieures, qui connaissent personnellement Vesseltchakov et Glacha, se prononcent contre la mutation de Glacha, Krassikov décide d'imposer l'affectation pour des raison « morales ». « Convenez pourtant, fit Krassikov, que c'est impossible. Ça ne vaut rien. Ils se sont connus ici, au front…On sait ce que c'est ces relations-là ! Il faut y mettre le holà, pour en faire passer l'envie aux autres, surtout aux gens mariés. Il ne m'appartient pas de vous expliquer l'importance du facteur moral. » Tania est par hasard témoin de la discussion. En vain, Krassikov tente de la convaincre que les deux circonstances (c'est-à-dire le cas de Vesseltchakov et son affection pour Tania) n'ont rien de commun. Tania se rend pourtant bien compte du niveau moral de Krassikov. « Vous avez tort de chercher des excuses. Ce que vous dites de ces deux personnes peut être parfaitement juste. Seulement, cela doit aussi s'appliquer à votre cas. Il ne saurait y avoir deux morales : une pour les uns, la seconde pour les autres. » [32]

Krassikov ne se décide cependant pas à abandonner Tania. Sa passion est devenue si forte qu'il décide de se séparer de sa femme, il a même déjà écrit une lettre dans laquelle il expose à sa femme la situation. Krassikov ne peut cependant agir que selon son propre niveau moral et il le révèle très naïvement à Tania. « Je voulais encore vous dire ceci, ma petite Tania… Dans cette lettre, je n'ai pas tout dit, en quelque sorte, avec exactitude… J'écris que j'ai fait votre connaissance en quarante

[32] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., pp. 269-270.

et un… Et puis que vous m'avez soigné quand j'étais blessé, toujours en quarante et un… Ceci, comment dire ? C'est pour que ce soit plus convenable, mieux… » Tania déchire la lettre, sans même y jeter un œil. « Voilà tout, dit-elle enfin. Secouant la tête, elle dit sans colère, mais avec une douloureuse surprise, sur un ton de reproche : – comme vous êtes mauvais ! Comme vous êtes pitoyable. » Et une collègue de Tania – vu qu'au front, les êtres humains n'ont aucun secret, commente, pour ainsi dire comme un chœur, après que Krassikov est parti : « en régime communiste, même alors ; ils nous en donneront du tintouin, ces hommes ! » [33]

Nous avons rapporté cet épisode plus en détail, non seulement pour montrer quels mobiles vitaux, individuels animent les convictions théoriques – dans notre cas, morales – chez les personnages de Kazakévitch, non seulement pour montrer que les principes ne sont pas pour l'auteur des abstractions, mais aussi pour pouvoir rendre plus compréhensible la composition du roman, justement sur la base de ses fondements idéologiques. Cet épisode montre en outre que chez les représentants éminents du réalisme socialiste, la réalité socialiste et son juste reflètement artistique ont largement dépassé les contradictions antagonistes de la société bourgeoise et de la littérature bourgeoise entre l'objectivité sociale et la subjectivité individuelle. Un antagonisme de ce genre se manifeste dans l'art bourgeois décadent comme l'opposition entre le faux objectivisme (le cubisme) et le faux subjectivisme (surréalisme), et les tentatives de synthèse éventuelle ne sont rien d'autre que l'unification éclectique de ces deux faux extrêmes.

Dans la réalité soviétique, les exigences et les injonctions de la société socialiste ne touchent pas l'individu « de l'extérieur ». Ce ne sont pas des exigences qui s'opposent dans un

[33] Ibidem op. cit., pp. 349, 353-354.

antagonisme insoluble aux traits internes et aux orientations de sa personnalité. Au contraire : la réalisation de ces exigences est la force motrice éminente de l'extension, de l'universalisation et de l'approfondissement de sa personnalité. Là aussi surgissent naturellement des contradictions – *il faut que* surgissent des contradictions. La personnalité de l'individu, du reste, telle qu'elle est et telle qu'elle se développe spontanément, ne débouche cependant nécessairement pas dans la communauté socialiste. Les diverses nuances de l'égoïsme, comme résidus de plusieurs millénaires de vie dans des sociétés de classes, n'ont pas complètement disparu en quelques années, ni même décennies. Ainsi, la spontanéité, l'abandon au développement « naturel » des instincts, peuvent tout aussi peu être la loi du développement de l'individu qu'elle ne peut pas être – et Lénine l'a démontré il y a cinquante ans – la loi du développement d'actions sociales. Ces contradictions et leurs solutions, nous les trouvons dans ce roman, par exemple chez le capitaine Tchokhov. Mais nous rencontrons aussi des personnages comme le colonel Krassikov, comme le soldat Pitchougine, etc. chez qui ces contradictions ne se résolvent pas au cours de l'action, chez qui ces résidus de la société de classe se sont ossifiés.

De tout cela, il résulte que, dans la représentation des personnages du réalisme socialiste, le rapport entre l'être individuel et l'être social, entre la vie privée et la vie publique est tout autre que dans la littérature bourgeoise. Il ne s'agit donc pas, (comme l'imaginaient au début certains néophytes trop zélés) de ce que l'emphase de la vie publique socialiste aurait fait disparaître les manifestations de l'existence personnelle, toute la vie privée. Il ne s'agit pas non plus de ce qu'il « faudrait compléter » la description d'hommes qui jouent un rôle dans la vie publique de quelques traits empruntés à leur vie privée. Non, il s'agit là de cette nouvelle unité de l'homme qui est créée par le

socialisme et qui se reflète dans le contenu et dans la forme du réalisme socialiste.

Cet aspect de la vie socialiste, cette vigoureuse mise en lumière des problèmes moraux, est mise au premier plan, dans le roman de Kazakévitch, avec un relief particulier. L'auteur démontre par des moyens littéraires, comment l'individu en tant que tel, par la médiation de problèmes moraux et de leurs solutions, s'insère dans la vie de la société, comment le succès ou l'échec de son rôle dans la vie publique sont largement déterminés par ce moment de médiation. Nous le soulignons : largement, parce que par exemple Tchokhov et le colonel Krassikov, malgré leurs défauts personnels déjà décrits, individuellement très différents, sont de bons soldats. Bien entendu, leur faiblesse morale se manifeste aussi au plan militaire : Tchokhov, en dépit de tout son courage, ne peut pas jusqu'à maintenant être affecté à des missions militaires plus délicates ; et Krassikov n'est pas autonome ; et l'unique fois où il agit de manière autonome – en négligeant ses tâches centrales à l'état-major général, il conduit personnellement une attaque surprise sur le front – il le fait à un moment où cela n'est objectivement pas nécessaire. Il est en cela en opposition radicale au major-général Séréda, auquel un « sixième sens » dit toujours quand sa présence personnelle au front est indispensable. Ce « sixième sens » n'est pas une sorte d'intuition mystérieuse, mais le résultat naturel de riches expériences d'un commandant doté de haut niveau culturel, spirituel et militaire.

Cette conception de la représentation de l'homme permet à Kazakévitch de traiter son sujet extrêmement vaste non seulement avec une attention étendue jusqu'au moindre détail, non seulement en respectant les proportions conditionnées par l'unité globale de l'idée exprimée dans l'œuvre, mais aussi avec une main légère large et sans artifice. Nous avons déjà dit que la nature du contenu décrit exige outre la représentation de

l'armée soviétique victorieuse, aussi celle des allemands vaincus. Kazakévitch offre là aussi un tableau précis et global. Nous voyons la population allemande, comment elle accueille l'armée soviétique dans sa marche en avant, à commencer par les junkers, dont la haine se change désormais en terreur et qui se terrent, jusqu'aux ouvriers et paysans ; nous voyons les fascistes eux-mêmes, des ministres Ribbentrop et Rosenberg aux espions et aux agents provocateurs qui opèrent sur les arrières soviétiques, nous rencontrons un militant connu du Parti communiste illégal, libéré par l'armée rouge. [34] Mais l'écrivain va plus loin et montre aussi – logiquement – la perspective de l'après-guerre, nous présente l'ennemi futur, l'impérialisme américain. Cela ne se produit que dans deux scènes brèves, mais excellentes dans leur effet. Dans la première, nous voyons avec quelle cordialité un commandant américain accueille un directeur de banque allemand, qui s'est réfugié chez lui, et son accompagnateur, un bandit fasciste plusieurs fois assassin. [35] Dans l'autre scène, on décrit la rencontre entre l'armée soviétique et l'armée américaine, nous voyons comment en toute logique les simples soldats des deux armées fraternisent, et comment c'est de mauvais gré et en dissimulant sa réserve que le général américain accueille ses « alliés ». [36]

L'art de Kazakévitch continue de se révèle aussi dans sa capacité de recueillir et de mettre en ordre le matériau exceptionnellement riche et varié. Nous vivons tous les moments importants de la bataille finale menée jusqu'en Allemagne, nous sommes mis en contact avec les différentes couches sociales jetées dans la tourmente, concernées par elle, sans que le roman n'en devienne pour autant lourd ou confus,

---

[34] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., p. 484.
[35] Ibidem, op. cit., p. 549.
[36] Ibidem, op. cit., p. 572.

sans que son contenu idéologique essentiel, la supériorité politique et militaire, spirituelle et morale, de l'armée rouge, ne soit brouillé par la richesse multiple du monde figuré, ne soit relégué au second plan.

Il ne s'agit naturellement pas d'une question de mesure quantitative, même si un bon écrivain n'omet évidemment jamais d'en tenir compte, mais c'est encore conditionné par la particularité littéraire de Kazakévitch, de mettre l'accent maximal sur la conduite spirituelle et morale des hommes. Nous donnerons seulement quelques exemples : Nous avons déjà évoqué comment, lors du siège de Schneidemühl, le major Loubentsov reste lui-même isolé et comment la contrainte de ne pouvoir compter que sur ses propres forces et ses propres initiatives suscite en lui un courage et un sang-froid héroïque. Mais Kazakévitch raconte aussi comment l'armée allemande envoie des agents de renseignement derrière les lignes soviétiques. En décrivant leur panique, leurs doutes, leur tentation constante de la désertion, leur peur des supérieurs, leur frayeur de la vengeance des SS, conjugués parfois à la soif de sang, l'auteur décrit aussi cet épisode avec des contours nets et montre encore une fois pourquoi l'armée soviétique devait nécessairement vaincre.

Et même dans des passages où Kazakévitch se limite à la description interne de l'armée soviétique, il ne s'estime en aucun cas satisfait de la description de la supériorité militaire. Le sujet de son roman n'est en fait pas seulement la bataille pour la victoire finale, mais aussi l'explication – une explication qui certes utilise des moyens littéraires spécifiques – de qui dans cette guerre devait vaincre et pourquoi. D'où la description relativement vaste de la « vie privée », et donc des questions morales. C'est aussi pourquoi Kazakévitch décrit toute la vie interne de l'armée, pas seulement les batailles elles-mêmes, pas

seulement leurs préparatifs militaires, mais aussi la vie politique et culturelle de l'armée.

Nous avons déjà parlé de la réunion des commissaires politiques et de l'admission des soldats dans le parti, à la veille de la grande offensive. Permettons-nous maintenant de nous arrêter brièvement sur un épisode tout à fait caractéristique.

Les soldats du capitaine Tchokhov doivent prendre leurs quartiers dans un château qui appartient à une baronne allemande. Tchokhov le communique à ses camarades du détachement d'éclaireurs. C'est ainsi que le soldat Oganessian qui, dans le civil, est employé dans un musée, apprend que dans le château, il y a des tableaux. À la première occasion, Oganessian fait un saut au château ; le secrétaire du comité du parti réunit la compagnie, et dans une discussion animée, Oganessian fait aux soldats un exposé érudit sur les tableaux. Cette scène est déjà en elle-même une tache de couleur caractéristique dans le tableau d'ensemble dont nous venons de parler. Mais il est encore plus caractéristique que Kazakévitch, à la veille de la bataille décisive, « a encore du temps » pour souligner quelque chose de ce genre. Mais cette tache de couleur serait purement décorative, d'un caractère uniquement descriptif, si Oganessian, après la visite au château, était encore le même homme qu'auparavant. « Il eut l'impression de revenir au point auquel il semblait même avoir renoncé sans douleur et sans peine, – à son métier d'avant-guerre qui, mon Dieu, n'était pas un métier bien extraordinaire, celui de guide de musée. » Lorsqu'il commença à parler des peintures, il sentit que « ces toiles lui étaient alors plus proches, plus intelligibles, que ces braves garçons si sérieux et si pleins de respect pour l'art ». La discussion avec les soldats, le vif écho de ses explications, produisent sur Oganessian un très sérieux effet et le transforment profondément : « Non, les soldats étaient plus intelligents et plus clairvoyants que lui. Ils savaient ce que lui-

même devait comprendre plus tard : que tout était dans l'avenir, il y aurait la vie, et la lutte se livrait pour elle. Maintenant, savourant le plaisir que la visite des tableaux allait lui procurer, il sentait avec une force renouvelée que l'art n'était guère séparé des déboires de la vie du front et du sort des officiers et des soldats qui l'entouraient. » [37]

La raison pour laquelle Kazakévitch réussit à tracer un tableau aussi complexe avec une main légère, c'est-à-dire sans artifice et sans le danger de la monotonie, tient au fait qu'il considère et choisit les événements du point de vue de ces contenus humains, et dans le fait qu'il est en mesure de fondre d'un seul jet, en une composition unitaire, les détails humains, moraux et spirituels ainsi obtenus. Parmi les problèmes de cette composition, il faut avant tout examiner en quelques mots comment il évite la monotonie. De nombreux écrivains bourgeois contemporains ont renâclé devant une thématique de ce genre (guerre, production, etc.), aussi parce qu'ils craignaient une monotonie dans la description de scènes au contenu analogue. Et d'un point de vue bourgeois, ce n'était pas sans fondement. Même une grande figure de la littérature bourgeoise tardive, un maître de la description, comme Zola, se perd très souvent dans l'uniformité. Pensons par exemple à la scène de bataille dans son roman de guerre *La débâcle*. [38] Cela est encore plus criant chez les écrivains bourgeois contemporains.

Dans l'ancien réalisme critique, c'était assurément différent. Je ne parle pas ici de Walter Scott qui, le premier, a soulevé sous l'aspect littéraire la question selon laquelle, dans la représentation des grands événements historiques, il fallait plutôt décrire les causes morales et spirituelles de la victoire ou de la défaite, que l'issue immédiate de ces événements. Mais pensons à

---

[37] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., p. 253 ss.

[38] Émile Zola (1840-1902) Bataille de Sedan in *La débâcle* (1891), Paris, Fasquelle Le Livre de Poche, 1988, deuxième partie, pp. 193-320.

Guerre et Paix. Tolstoï, par exemple, dans la bataille d'Austerlitz, ne s'attarde que sur deux épisodes, au centre desquels se trouvent deux personnages principaux, André Bolkonski et Nicolas Rostov. Au travers de leurs destins personnels – la différence externe et interne de ces destins confère d'emblée à variété et vivacité artistique à tout fait militaire– il montre le déroulement entier de la bataille. [39] Cette méthode artistique, Tolstoï l'applique avec une vigueur et une cohérence étonnantes à chaque moment singulier de son œuvre grandiose.

Les écrivains soviétiques éminents, et parmi eux Kazakévitch, ont concernant cette question appris des classiques du réalisme cette méthode et s'opposent radicalement à la méthode de description mécaniste et schématique de la littérature bourgeoise décadente. Il est tout à fait significatif de Kazakévitch qu'il ne décrive quasiment jamais une opération militaire, une bataille etc. sans interruption. Nous avons déjà parlé du siège de Schneidemühl, que Kazakévitch représente à travers l'histoire individuelle du major Loubentsov coupé de ses troupes. Ou prenons, par exemple, le passage de l'Oder. Un groupe d'éclaireurs reçoit l'ordre de traverser le fleuve de nuit et de ramener un prisonnier allemand qui puisse fournir des informations sur la situation de l'ennemi, etc… [40] Kazakévitch décrit en détail les préparatifs et montre aussi comment l'artillerie doit couvrir les passages du fleuve, aller et retour. L'épisode est en l'occurrence caractéristique en ce que le major Loubentsov confie à contrecœur l'opération au capitaine Mechtcherski [41] parce qu'il le tient pour un poète de grand talent. Le commandant de la division, Séréda, n'autorise néanmoins ces actions téméraires que sous la direction d'un

---

[39] Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, trad. Élisabeth Guertik, Paris, Le Livre de Poche, 1972, tome 1er, 3ème partie, chap. XIII à XIX, tome I, pp. 333-371.

[40] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., pp. 367.ss.

[41] Ibidem, p. 376.

officier expérimenté. À la description des préparatifs fait immédiatement suite celle d'une visite de Ribbentrop et Rosenberg au quartier général du commandant de l'armée allemande de l'Oder. Après que Kazakévitch a parfaitement raconté le discours de Ribbentrop aux soldats présents, où, au moment de sa péroraison, le ministre a « brusquement » l'impression d'être fixé par des centaines d'yeux pleins d'un profond, d'un sourd découragement, derrière lesquels se cachait l'hostilité, l'horreur, et le mépris, l'artillerie russe entre soudain en action. Puis, le général est informé que les éclaireurs russes ont réussi à capturer un prisonnier. [42]

Par ce mode d'exposition, Kazakévitch évite la monotonie des descriptions de bataille de Zola. Mais cette variété qui ressort au cours de l'action, aussi artistique qu'elle puisse être, n'est jamais exclusivement, ni même jamais en premier lieu le résultat de réflexions artistiques sur la composition. Ce genre de narration, cette forme épique, n'est rien d'autre que l'expression littéraire de la conception socialiste de l'homme dont nous avons déjà parlé longuement plus haut. Si Kazakévitch et d'autres écrivains soviétiques éminents ont, de ce point de vue, beaucoup appris des classiques du réalisme, c'est également dû à des raisons de contenu, de conception du monde : dans les limites de sa propre conception du monde, Tolstoï a réussi, dans une tentative artistique hors du commun, à libérer le devenir social, dans ce cas de la guerre, de toute sorte de fétichisme, à dissoudre littérairement sa réification, et à la traduire dans la langue d'un récit sur des hommes et sur le développement de rapports humains. Cette tentative et ses résultats artistiques sont devenus des trésors inaliénables de la culture littéraire. Et il n'est pas étonnant que Kazakévitch et nombre de ses collègues soient parvenus à enrichir leur propre culture artistique par l'étude de ces trésors. La conception du monde, le contenu

[42] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., pp. 384-387.

social sont si radicalement différents qu'un écrivain authentique qui développe sa propre forme littéraire individuelle de contenus vécus personnellement ne peut jamais craindre de perdre son originalité dans la connaissance des créations éminentes des grands artistes du passé s'il a examiné comment leurs formes spécifiques caractéristiques se sont développées à partir de leurs conceptions du monde et de leurs contenus sociaux.

De telle questions, qui offrent l'occasion d'observer, dans la réalité artistique vivante concrète, la transformation du contenu en forme, nous renvoient à une autre question soulevée précédemment, à la question du matériau artistique qui est en connexion des plus étroites avec question du genre littéraire. Le niveau culturel artistique consiste précisément en ce que l'écrivain authentique va à la recherche de la forme conditionnée par le contenu, en exploitant toutes les possibilités du matériau à mettre en forme, sans être entravé par sa résistance. Aussi cette question ne doit-elle pas être posée de manière superficielle, sur la base des traditions du décadentisme bourgeois qui considère exclusivement comme forme artistique les formes immédiates d'expression (expression linguistique, choix des termes, rythme, etc.). En réalité, la compénétration dialectique du contenu et de la forme imprègne tout l'œuvre d'art ; il n'existe aucune question idéologique, aussi abstraite qu'elle puisse paraître qui, une fois mise en rapport avec le contenu de l'œuvre, ne finisse pas par exercer une profonde influence sur la constitution de la forme artistique concrète.

C'est pourquoi nous en restons toujours et encore au problème posé à l'instant, au genre de composition structurée de Kazakévitch, ample et néanmoins pleine d'aisance, lorsque nous rangeons le traitement magistral des hasards avec ce que nous avons énuméré jusqu'ici. On sait bien que dans la réalité objective, la nécessité se manifeste toujours au travers des

hasards. Mais lequel des éléments de cette dialectique complexe issue de la diversité inépuisable de la vie doit devenir artistiquement dominant, voilà une question qui est toujours conditionnée par la nature du genre artistique.

Dans la nouvelle, un hasard (ou une foule de hasards plus ou moins reliés entre eux) constitue le point nodal de l'action. Et puisque la nouvelle se concentre sur la narration d'un événement unique, les hasards, la somme des hasards, illuminent – d'autant plus que la fortuité est plus grossière – comme des réflecteurs un phénomène social et nous révèlent d'un seul coup sa nécessité, certes souvent aussi le simple fait de la nécessité et du caractère typique du phénomène concerné. Naturellement il ne peut pas en l'occurrence être question d'un hasard quelconque. La crédibilité ultime de toute œuvre littéraire est toujours déterminée par la véracité et la profondeur de son contenu social, humain. Mais dans la nouvelle, cette vérité se révèle de manière explosive, pour ainsi dire au travers de la détente de la tension dialectique entre le hasard et la nécessité en une unique étincelle : un événement retiré de son vaste contexte ne peut obtenir une validité générale que dans la mesure où, au moyen du hasard, le typique qu'il y a en lui est drastiquement porté à l'extrême. Ce genre de récit a été pratiqué en pleine conscience par les grands maîtres et les classiques de la nouvelle, de Boccace à Keller et Maupassant. [43]

Le roman, en revanche, est le genre littéraire de la totalité du contenu. Dans le roman, c'est la nécessité qui domine. Dans notre cas, la nécessité que l'Union Soviétique parvienne à la victoire définitive. Sous l'angle artistique, il s'agit donc dans le roman de ce que cette nécessité doit se placer, avec les hasards qui s'y produisent, dans le même rapport qu'avec la réalité que reflète le roman. Cela signifie avant tout que, sans la prise en

[43] Giovanni Boccaccio (1313-1375), écrivain florentin. *Décaméron.*
Guy de Maupassant (1850-1893)

compte de hasards, il est absolument impossible d'écrire un roman. Car, pour juste se limiter à un seul exemple, c'est toujours – plus ou moins – un hasard si, dans une formation militaire, c'est celui-ci ou celui-là qui tombe, celui-ci ou celui-là qui est blessé, légèrement ou gravement etc. En dernière analyse, c'est donc toujours l'écrivain – par l'intervention artistique ou maladroite du hasard – qui, dans un roman de guerre, fait mourir ou sauve ses personnages. Il ne s'agit par conséquent pas de savoir si dans sa composition l'auteur de roman emploie ou non des hasards – non avons vu qu'il ne pourrait jamais s'en sortir sans hasards, même s'il le voulait – mais comment il manie les hasards. Ne rencontre-t-on pas souvent des lourdeurs, des justifications alambiquées, et finalement superflues, justement parce que l'auteur veut à tout prix éviter des hasards. Ou n'en arrive-t-on pas à des situations et des justifications invraisemblables quand il néglige les dimensions et les formes de manifestation que le matériau et la forme prescrivent à la véritable dialectique du hasard et de la nécessité ? Ou toute la composition ne va-t-elle pas s'affadir si l'auteur, en suivant les traditions du naturalisme, s'agrippe spasmodiquement aux manifestations fortuites qui en moyenne arrivent d'habitude dans le quotidien moyen ? Dans ce dernier cas, l'écrivain n'ose pas, dans la description des rencontres et rapports de ses personnages, aller au-delà de cette moyenne, il évite les situations osées, exacerbées et toutefois typiques, les confrontations, etc. qui souvent ne peuvent seulement être introduites qu'à l'aide du hasard, et empêche ainsi, en visant cette fausse vraisemblance naturaliste, que ses personnages vivent pleinement leur vie et se développent complétement, et il doit par nécessité combler son roman, de personnages « de remplacement », superflus pour la composition.

Les grands réalistes du passé ont toujours manié le hasard de manière souveraine. Prenons à nouveau *Guerre et Paix* comme

exemple. À la bataille de Borodino, André Bolkonski est gravement blessé. Alors qu'il est couché à l'infirmerie de campagne, on vient déposer à côté de lui Anatole Kouraguine, l'homme qui a cherché à séduire sa fiancée, et qu'André, il y a quelques temps, voulait provoquer en duel comme destructeur de son bonheur. [44] Quand Bolkonski voit comment Kouraguine a été amputé d'une jambe, il se déclenche chez lui cette grande crise morale qui s'achèvera par la mort de Bolkonski réconcilié. Ici se produit toutefois un deuxième hasard : la voiture qui transporte Bolkonski gravement blessé fait halte à Moscou précisément dans la cour des Rostov, et André poursuit son voyage dans la voiture des Rostov. C'est ainsi qu'a lieu la dernière rencontre, la compréhension réciproque et la réconciliation entre André et Natacha Rostova. [45]

Cet exemple est riche d'enseignements, non seulement comme modèle d'un emploi parfait de hasards, mais aussi parce qu'au moyen cet exemple, nous pouvons voir encore une fois que la vérité du contenu idéel confère à l'écrivain authentique le droit de manier aussi audacieusement les hasards. Un tel hasard intervient a posteriori, par ses conséquences intrinsèques humaines, morales, etc. dans la nécessité de la totalité épique du roman dans son ensemble. L'évolution interne des personnages, le déploiement maximal de leur caractère typique issu de leurs caractéristiques individuelles, provoquent – a posteriori – le passage des hasards qui surgissent de la conjonction des événements dans la nécessité de l'ensemble du roman. Ce faisant, l'écrivain ne peut naturellement pas intervenir dans la nécessité du déroulement. Aucune fortuité ne peut en fait guider sa main, et le surgissement d'un hasard, quel qu'il soit, rendrait

---

44 Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, op. cit., Bataille de Borodino : tome 3ème, 2ème partie, chap. XIX à XXXIX, tome II, pp. 192-275. Blessure du prince André : p. 264. Il reconnait Anatole Kouraguine : p. 268

45 Ibidem, tome 3ème, 3ème partie, chap. XVI, chap. XXXII, tome II, p. 331, p. 400.

arbitraire toute la composition de l'œuvre. Le hasard ne peut jouer un rôle que comme moyen technique que comme prétexte de ces événements qui permettent de susciter l'évolution nécessaire ; un hasard n'est justifié que si, de ce point de vue, il entraîne des situations favorables. Parce que l'évolution d'André et de Natacha est un élément essentiel de cette totalité éthique que décrit *Guerre et Paix*, il importe seulement, en ce qui concerne la composition globale du roman, de voir avec quelle force interne maximale et par quel appareil littéraire minimal Tolstoï a atteint cette typicité de l'évolution, authentique au plan du contenu social, et donc littérairement évidente.

Les représentants éminents du réalisme socialiste comme Kazakévitch peuvent d'autant plus se rattacher à cette tradition de composition du roman que la nature de leur sujet, le contenu social du monde qu'ils décrivent, font ressortir la nécessité de l'ensemble des événements beaucoup plus clairement et plus consciemment que cela n'était possible, même aux grands réalistes bourgeois – en raison des limites de leur conception du monde. Et puisque – du point de vue de la composition – la nécessité qui porte tout le roman, à savoir la victoire de l'armée rouge, ressort avec une force et une vigueur fascinante, la description des faits et des situations qui relient entre eux les éléments singuliers, et les occasions qui contribuent au développement des personnages, laisse au hasard une marge de manœuvre plus vaste et plus libre que dans le réalisme critique.

L'aisance et l'art de la composition de Kazakévitch se révèlent clairement dans l'usage abondant et libre de cette possibilité artistique qui lui est offerte. Justement parce qu'il décrit de puissants changements massifs – la victoire ultime de l'armée rouge obtenue au prix d'âpres batailles, la défaite de l'Allemagne au front et sur les arrières, la libération des victimes du fascisme – justement parce qu'il révèle en premier lieu les

causes politiques et sociales, spirituelles et morales, de ces changements, Kazakévitch peut introduire de nombreux personnages, en réduisant cependant leur nombre au strict nécessaire, à ces personnages dont l'attitude contribue, par un élément positif ou négatif, à la complétude en contenu du tableau général. C'est pourquoi il lui faut nécessairement animer les personnages en nombre – relativement – restreint de telle sorte que chaque personnage puisse se développer plus intensément et le plus clairement possible dans cette direction qui est nécessaire pour leur rôle dans l'ensemble du roman, dans la totalité de son monde.

C'est pourquoi Kazakévitch manie le hasard de manière aussi magistrale. Cela, il peut assurément le faire à plus forte raison que les péripéties de la guerre laissent aussi au hasard, dans la réalité objective, une large marge de manœuvre. Nous n'avons pas ici la possibilité d'examiner, dans le menu détail, la composition du roman de Kazakévitch. Nous voulons toutefois illustrer sa méthode par au moins un exemple. Le roman s'ouvre par le fait que, dans les rangs des troupes soviétiques qui marchent vers l'Allemagne, grince un vieux carrosse [46] réquisitionné, laqué de pourpre, décoré d'armoiries comtales. Pour les soldats, c'est un motif de joie, pour les commandants un sujet de scandale. [47] Dans le carrosse se rencontrent – parmi d'autres – par hasard, Loubentsov et Tania, qui s'étaient perdus de vue depuis la retraite, et c'est ainsi que commence l'« histoire » entre les deux personnages principaux. [48]

Pourtant, même dans ce cas, Kazakévitch ne perd pas le sens de la complexité de composition de son roman. Et c'est là une

---

[46] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., p. 9. *Carrosse* est le terme utilisé par le traducteur du roman en français pour *Postkutsche*, que l'on pourrait aussi traduire par *malle-poste* ou *diligence*.

[47] Ibidem, pp. 33 & 43.

[48] Ibidem, p. 11

variante très originale de son art de la composition. Vu dans l'abstrait, le carrosse aurait assumé pleinement son but en provoquant la rencontre qui fournit l'occasion pour des développements ultérieurs. Mais Kazakévitch n'est pas encore satisfait. Pour concrétiser la véritable nécessité du roman, il a aussi besoin, outre la rencontre de Loubentsov et Tania, de la rencontre (fortuite) de Loubentsov et Tchokhov. Les hasards s'accumulent donc et la nécessité interne qui justifie a posteriori le hasard de cette rencontre se manifeste après le passage de la frontière, dans la première et brève conversation entre Loubentsov et Tchokhov qui concerne le comportement du soldat soviétique à l'égard de la population allemande. [49] Pour être brefs, nous ne mentionnerons pas les rapports entre les autres soldats voyageant dans le carrosse, qui ne sont qu'anecdotiques en comparaison de ceux décrits jusqu'ici. Nous voulons uniquement attirer encore l'attention sur le fait que le carrosse serve de scène des rencontres est certes totalement et radicalement fortuit, mais que sa réquisition et son utilisation est très profondément caractéristique de l'originalité de Tchokhov, issue de ses expériences amères. Dans l'évolution ultérieure de Tchokhov, les conflits avec ses supérieurs qui en découlent jouent un certain rôle. Finalement, le carrosse symbolise son évolution de manière visible et concrète lorsqu'il abandonne ensuite à son destin ce véhicule particulièrement « intéressant ».

Ce petit exemple montre clairement comment Kazakévitch, avec aisance, sans aucune pédanterie ni lourdeur, unifie les lignes complexes, multiples, d'évolution en des tableaux colorés et intéressants, dont le lien épique est créé par la totalité de l'image du monde qui, en un tout, englobe les personnages, les scènes, les situations et actions appréhendés dans leur évolution ou qui vont se déployer sous nos yeux. C'est ainsi que

[49] *Le printemps sur l'Oder*, op. cit., p. 20.

le roman de Kazakévitch est un modèle aussi pour notre littérature. Il montre comment, d'un contenu idéologique de grande valeur, par la reprise des grandes traditions du passé, on peut développer organiquement la forme épique de grande valeur, qui s'adapte au nouveau contenu, et artistiquement nouvelle.

1950

Table des matières

1. 5
2. 7
3. 10
4. 15
5. 29