Georg Lukács

Le réalisme critique dans la littérature russe du XIX^e siècle

Pouchkine, Gogol,
les démocrates révolutionnaires,
Dostoïevski, Tolstoï.

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ces textes sont la traduction d'essais de Georg Lukács extraits du cinquième tome de ses œuvres complètes :

« *Probleme des Realismus II : Der russische Realismus in der Weltliteratur.* » [Problèmes du réalisme II, le réalisme russe dans la littérature mondiale.] Hermann Luchterhand Verlag GmbH, Neuwied und Berlin, 1964.

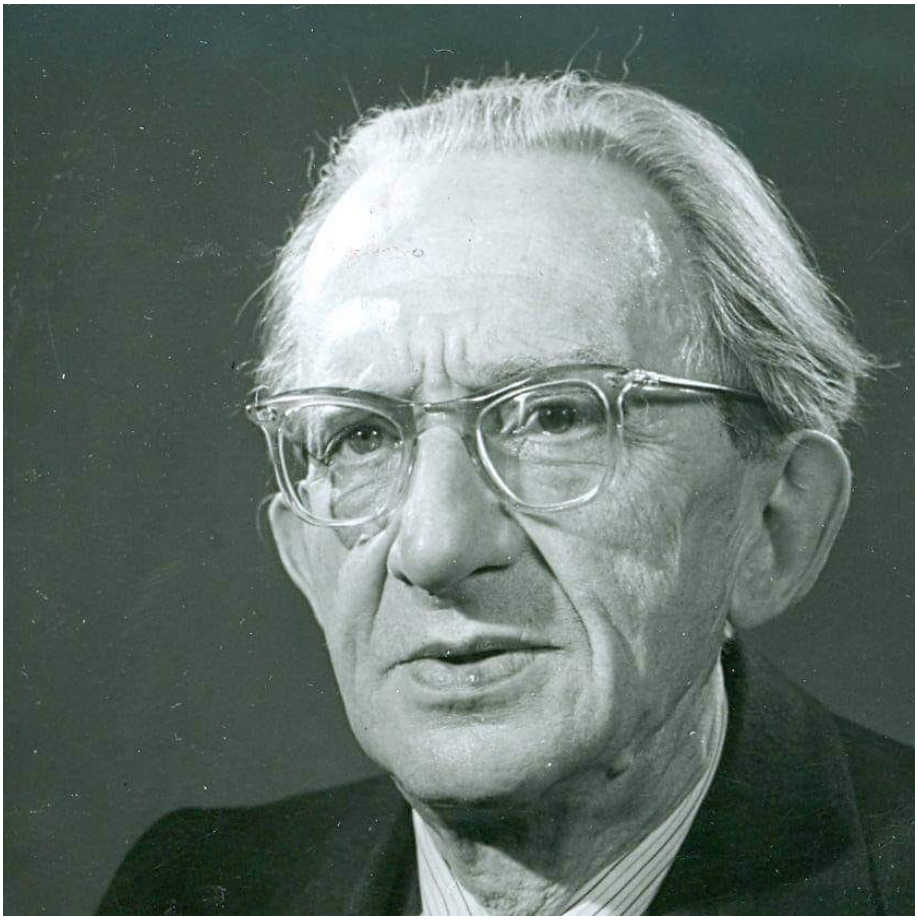
Pouchkine :	pages 23 à 68.
Gogol :	pages 69 à 94
Les démocrates révolutionnaires	pages 95 à 160
Dostoïevski :	pages 161 à 176
Tolstoï	pages 177 à 284.

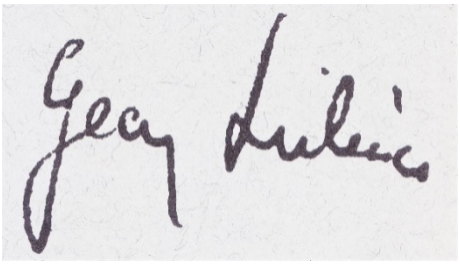
Ces essais constituent la première partie de ce volume, consacrée au réalisme critique, la seconde partie traitant quant à elle du réalisme socialiste.

Ils étaient jusqu'à présent inédits en français.

L'édition allemande est pratiquement dépourvue de toute note de bas de page et de références.

Les notes de bas de page sont donc toutes du traducteur, à l'exception d'une seule notée : [Note G.L.]. Elles donnent autant que possible les références des citations dans les éditions françaises existantes. Nous avons par ailleurs ajouté différentes indications destinées à faciliter la compréhension du texte, relatives notamment aux noms propres cités.





Georg Lukács (1885-1971)

Pouchkine

La place de Pouchkine dans la littérature mondiale.

Même hors de Russie, Pouchkine est un écrivain très influent, bien connu depuis longtemps, populaire depuis longtemps. Et pourtant : pouvons nous dire que nous le connaissons ? Je ne pense pas ici, en premier lieu, à une connaissance de l'ensemble de son œuvre, car jusqu'à présent, nombre de ses œuvres les plus importantes n'ont pas encore été traduites, mais à ce que nous savons vraiment de qui était Pouchkine, et de ce qu'il représente dans l'évolution de la littérature mondiale. Le fait que de nombreux lecteurs et écrivains se délectent de la perfection de ses vers, qu'ils se plongent rêveusement dans les impressions d'*Eugène Onéguine*, ne constitue en aucune façon un pas dans cette direction. Bien au contraire, du fait que l'image de Pouchkine a été très intimement liée à la conception radicalement fausse et mystique qui régnait en dehors de la Russie sur l'évolution de la société russe et avec elle celle de la littérature, les représentations nées de la sorte ont pu être plutôt, à maints égards, un obstacle à la prise en compte et à la compréhension de l'importance centrale de Pouchkine dans la littérature mondiale.

C'est à cette question que l'essai qui suit cherche à donner une réponse.

I

La littérature russe (et en son sein l'importance de Pouchkine) ne peut se comprendre qu'en partant du point de vue de l'année 1917. Ce n'est que de la sorte qu'on peut apprécier véritablement la tendance fondamentale,

la globalité de l'évolution, la place et l'importance des grandes figures. Les contemporains, les grands combattants d'avant-garde de la démocratie eux-mêmes, ne pouvaient pas apprécier dans son ensemble le rôle objectif au plan de l'histoire universelle des quelques grands écrivains, et en particulier de Pouchkine, du fait qu'ils ne pouvaient pas encore voir le terme du cheminement. En dépit de tout l'enthousiasme qu'a pu rencontrer Pouchkine, à commencer par Gogol et Bielinski [1], jusqu'à Tolstoï et Dostoïevski, chacun des susnommés a dû jusqu'à un certain point sous-estimer cette importance au plan de l'histoire universelle, parce qu'on ne pouvait pas encore, en leur temps, prévoir le rôle de la littérature russe dans son ensemble, en termes d'histoire universelle et de littérature mondiale. Seule la grande révolution d'octobre peut donner à cet examen sa juste perspective. La grande révolution d'octobre elle-même et ce qui en est résulté pour le peuple russe, pour tous les peuples du monde. La grandeur de la littérature russe, que jusque là beaucoup ne faisaient que pressentir ou soupçonner, est alors apparue en pleine lumière. On pourrait dire : aussi large et profonde qu'ait pu être jusqu'alors l'impact national et international de la littérature russe, ce n'est qu'à cette date que son rôle historique universel a commencé réellement.

La grande révolution d'octobre a mis en pleine lumière le caractère normal, classique, de l'évolution russe. Que signifient ces mots ?

[1] Vissarion Grigorievitch Bielinski [Виссарион Григорьевич Белинский] (1811-1848) critique littéraire russe du XIXe siècle.

Jusqu'à présent, nous ne connaissons dans l'histoire de la civilisation humaine que trois évolutions de ce genre. La première est la grecque, de Homère jusqu'au déclin des cités-républiques. Winckelmann et ses partisans disent que les objectivations de la vie culturelle, et en premier lieu les objectivations artistiques, se matérialisent organiquement dans un ordre et une dialectique correspondant à leur logique interne. Mais même les penseurs progressistes bourgeois les plus éminents n'ont pas pu donner un fondement scientifique à cette constatation des faits. Seul le marxisme en effet a prouvé que la succession logique des catégories coïncide avec la nécessité historique ; évidemment avec cette différence que la logique fait abstraction des hasards qui accompagnent nécessairement l'évolution historique et la perturbent. Le caractère classique et normal de l'évolution grecque consiste seulement dans le fait que ces hasards jouent un rôle plus restreint, qu'ils perturbent moins la dialectique interne de l'évolution que dans d'autres évolutions. Engels souligne cela avec force, quand il traite du déclin de la société gentilice athénienne et de la genèse de la cité athénienne [2]. C'est pour cela que Marx a pu qualifier la période de l'épopée homérique de période de l'enfance normale du genre humain ? [3]

La deuxième évolution de ce genre est la française, à savoir celle du déclin du féodalisme jusqu'à la grande Révolution française. (Balzac et Stendhal sont tout

---

2 Friedrich Engels, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, pages 94-111, Éditions Sociales, Paris, 1962.

3 Karl Marx, *Grundrisse*, page 31. *Fondements de la critique de l'économie politique*, Anthropos, Paris 1972, Tome 1 page 42.

autant des épilogues, une conclusion de cette évolution, que Platon et Aristote la conclusion de l'évolution grecque.) C'est précisément de ce point de vue qu'Engels, dans une lettre à Mehring, trace un parallèle entre l'histoire allemande et l'histoire française, en montrant que toutes les questions qui ont surgi, nécessairement, dans la vie des deux peuples, ont été résolues par les français, tandis que les allemands ne sont jamais parvenus à trouver une transition organique du degré inférieur d'évolution à un degré supérieur.

La troisième évolution classique est la russe. Pendant très longtemps, cette caractéristique de l'histoire russe n'a pas été visible. Avant Lénine, il n'y avait pratiquement personne qui comprenne concrètement la transformation du mouvement démocratique, du mouvement révolutionnaire de plus en plus démocratique, en révolution prolétarienne. Tandis qu'en Europe, après 1789, les mouvements démocratiques bourgeois connaissaient un processus de dégradation toujours croissant, tandis que les traditions de la grande Révolution française disparaissaient de plus en plus ou se trouvaient caricaturées, l'évolution russe a entraîné le règlement de comptes entre la démocratie révolutionnaire et le libéralisme, puis, à un niveau supérieur de l'évolution, l'élaboration classique du rôle révolutionnaire dirigeant du prolétariat, l'édification du parti ouvrier de type nouveau, la forme classique de l'alliance des ouvriers et des paysans. (Une répétition de l'année 1793 à un niveau supérieur, où le prolétariat, avec sa conscience de classe, dirigé par le parti de type nouveau, prend la place du jacobinisme plébéien.) Le pendant russe de la révolution européenne de 1848 est

l'année 1905. Mais la défaite de la révolution démocratique n'est ici, en réalité, qu'une répétition générale en vue de la victoire de la révolution prolétarienne. Bien que la défaite de la révolution démocratique suscite ces tendances, le temps ne suffit plus à la bourgeoisie pour établir l'hégémonie de sa propre conception du monde, déjà devenue totalement décadente. En 1917, le peuple russe est le premier au monde à sortie de la préhistoire de l'humanité, et à commencer son histoire vraie : le socialisme.

Mais avec la réalisation effective du socialisme, l'évolution russe prend dans l'histoire de l'humanité une place fondamentalement différente de celle des types classiques d'évolution qui l'ont précédée. Du point de vue de la culture, l'histoire grecque est un cas exceptionnellement heureux de dissolution de la communauté communiste primitive. Mais la courte floraison qui fut la sienne – aussi grandiose qu'elle ait pu être– ne pouvait pas sortir de l'impasse économique que constitue inévitablement toute société esclavagiste. Et l'évolution française, avec la victoire de la révolution bourgeoise, a édifié un pays capitaliste dont la dialectique économique interne devait réduire à néant les illusions héroïques du monde qui l'avait fait naître.

L'évolution russe conclut en revanche la « préhistoire » de l'humanité, elle liquide la société de classes et fait des peuples de l'Union Soviétique les guides de l'humanité sur le chemin de la libération finale, de la seule liberté véritable : sur le chemin vers la suppression de l'exploitation, vers la société sans classes. L'évolution

russe qui y conduit est de ce fait qualitativement différente de toutes celles qui l'ont précédée.

C'est à partir de là qu'il faut, rétrospectivement, considérer l'évolution de la littérature russe, c'est à partir de là qu'il faut aussi comprendre l'importance de Pouchkine dans la littérature mondiale.

II

Bielinski voyait déjà très précisément qu'avec Pouchkine, c'est une nouvelle phase de l'histoire littéraire russe qui s'amorçait. Et il voyait aussi qu'après Pouchkine, c'est une littérature qualitative différente qui était apparue. La place de Pouchkine dans l'évolution de la littérature se situe donc après les Lumières, et avant le réalisme critique, avant la période de Gogol.

On ne peut jamais tracer de telles délimitations avec une acuité métaphysique ; mais il existe cependant à l'échelle nationale et internationale des limites qui séparent les périodes les unes des autres. Si, à côté de Pouchkine, nous pensons à Hölderlin et Goethe, à Keats et Shelley, nous pouvons voir, au plan de l'histoire universelle, un renouveau – même s'il fut de courte durée – mais original et monumental, de l'idéal classique de la beauté, conséquence des transformations que la Révolution française et Napoléon avaient gravées dans le paysage de l'Europe. Seule cette période – parallèlement à la « révolution industrielle » anglaise concomitante – a porté la production capitaliste, la société capitaliste, à la véritable hégémonie, et en a fait en Europe centrale et orientale une tâche primordiale à accomplir. Cette période se délimite des Lumières qui préparent la révolution en ce que les contradictions fondamentales

internes de la nouvelle société s'y font déjà jour, même si (principalement au plan économique, du point de vue de la situation de classe) on n'en a pas encore effectivement pris conscience. D'un autre côté, leur émergence n'est pas encore suffisamment intense pour qu'elle devienne le point central visible de toutes les manifestations de la vie culturelle. Cet accès à la visibilité a été suscité en Europe, après la révolution de Juillet, par la vague du réalisme critique. Comme nous l'avons déjà souligné : dans cette perspective, la chronologie en Russie est différente, et il n'y a aucun doute que le changement de style dans la littérature russe, la période de Gogol, la période critique, a déjà commencé du temps de Pouchkine.

Nous avons parlé d'une vague réaliste, et nous pensions à Balzac, Stendhal, Dickens, Gogol. Les grands écrivains de la période antérieure, Goethe, Pouchkine, ne seraient-ils donc pas des réalistes ? Voilà la question essentielle qui est posée à l'histoire de la littérature : comprendre et définir le changement de style, décisif dans son importance, au sein du réalisme. Le réalisme n'est en effet pas un style, mais la base commune de toute littérature vraiment grande.

L'effet international de la Révolution française, qui a changé le monde et les hommes, aurait été impossible sans illusions héroïques. Naturellement, celles-ci se rattachent étroitement au fait que constitue la réalité nouvelle, parcourue de contradictions, à la genèse de l'homme nouveau. À l'époque des lumières, les illusions héroïques étaient très intimement liées à l'antiquité, à l'idéal de la beauté antique. Mais si en l'occurrence, il

s'était uniquement agi d'illusions, même d'illusions objectivement nécessaires au plan social, il aurait été impossible que naisse sur cette base un grand art, réaliste. L'aspiration de cette époque à la beauté – même si elle a pris selon les pays et les classes sociales un contenu différent et une forme différente – a été étroitement apparentée aux problèmes réels du nouveau monde naissant.

En liaison avec Feuerbach et Tchernychevski, Lénine souligne que l'idéal d'une réalisation de l'homme dans sa totalité a été l'un des objectifs essentiels de la démocratie révolutionnaire. Dans la suite, nous tenterons de préciser comment l'idéal de beauté de la période est en rapport avec ce problème. Mais comme il ne fait aucun doute que ce rapport existe, nous pouvons déjà énoncer que l'aspiration à la beauté, la tentative de réaliser la beauté, dans l'art de Hölderlin à Shelley, est bien moins le renouveau d'un passé très lointain que l'appel à un avenir qui n'est pas encore né, que l'éveil à la vie de ces tendances de la réalité contemporaines qui visent cette perspective.

Il en découle pour nous que la question esthétique cruciale est la suivante : quelle est cette beauté ? La réponse n'est absolument pas simple. Essayons tout d'abord une délimitation négative. Nombreux sont ceux qui confondent la beauté avec la perfection artistique, avec la satisfaction des exigences formelles les plus générales, valables pour chaque art. Mais si tant Raphaël que Daumier ont créé le « beau », alors la beauté disparaît comme catégorie esthétique spécifique, elle s'identifie alors simplement à la perfection artistique. À

cela s'ajoute aussi le malentendu concernant le contenu de l'art académique, qui pose comme exigence que l'art doit exclusivement représenter des hommes « beaux » (correspondant à certaines conventions définies par l'époque, la classe sociale), des choses « belles », etc. Analyser cette contre-vérité est tout à fait superflu.

Cela a-t-il donc un sens, en général, de parler du beau comme d'une catégorie spécifique de l'esthétique ?

Nous pensons que oui. Et justement les poèmes, les nouvelles, l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine soulèvent cette question dans toute son acuité. Si nous essayons de comparer l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine à un roman de Saltykov-Chtchedrine, ou à *Doubrovsky* le *Michaël Kohlhaas* de Kleist, le sentiment instinctif s'impose que, sur le problème de la beauté soulevé là, il s'agit d'une question objectivement justifiée qui exige une réponse.

Le plus simple est sans doute de comprendre la question dans la dernière comparaison, dans la mesure où les sujets des deux nouvelles présentent de très grandes analogies. Pourquoi la nouvelle de Pouchkine est-elle belle, au sens esthétique concret de ce mot ? Et pourquoi celle de Kleist n'est-elle qu'une œuvre d'art remarquable ?

L'analogie de sujet est l'injustice qui résulte nécessairement de la structure de la société de classes (concrètement : la société féodale en déclin), qui ne permet aucun rayon d'espoir d'une solution. Quoi que veuille un homme puissant, avec des relations haut placées, même s'il n'y pas la moindre base juridique pour parler en sa faveur, il parviendra toujours à l'imposer sans encombres. Mais si une victime de cette

injustice ne se soumet pas sans broncher, si même elle oppose sérieusement de la résistance, il est alors inévitable qu'elle entre en conflit avec l'ordre juridique existant, bien que sa cause soit justifiée, et même pourrions nous dire, parce que sa chose et justifiée, et dans cette confrontation, la société va même acculer un homme que tout prédispose à la bonté à perpétrer des crimes.

Cette société et les processus spirituels qui s'y produisent, tant Pouchkine que Kleist les décrivent avec fidélité et vérité. Mais chez Kleist, il apparaît dans l'âme des hommes en rébellion, poussés au péché, des distorsions pathologiques plus grandes, plus profondes, qu'il ne devrait en résulter de la nature du sujet ; des perturbations si profondes qu'elles se répercutent même sur le déroulement du récit. Pouchkine ne dépasse jamais la représentation d'hommes « normaux ». Son homme révolté ne présente jamais des traits humainement déformés, bien au contraire, il émane de chacune de ses actions une supériorité spirituelle et morale qui éclaire d'autant plus crûment la corruption de la société qui se dissout. On voit la distorsion – soigneusement soupesée, sans aucune exagération, socialement véridique – du côté de ceux qui provoquent l'injustice. Il s'agit donc chez lui d'une distorsion typique au plan social, et non pas pathologique au plan individuel.

De cette attitude artistique opposée découle l'opposition de style des deux nouvelles. Il nous faut encore une fois nous souvenir de l'analogie du point de départ commun. Aussi bien chez Pouchkine que chez Kleist, on trouve la concision, le laconisme des nouvelles de qualité. Et

pourtant, seul le ton narratif de Pouchkine possède l'élan, la légèreté, la supériorité sereine de la nouvelle classique, même lorsque l'auteur raconte quelque chose d'effroyable. Formellement, il en résulte que Pouchkine a représentés des hommes et des situations, les a fait vivre devant nous, et les a significativement moins analysés que Kleist. Cette différence de style renvoie à ce qui a été esquissé plus haut. On ne peut représenter de manière évidente, dans leur simple existence, sans analyse détaillée, que des hommes normaux, que des problèmes humains, tels qu'ils fleurissent avec une nécessité visible, objectivement, de la structure de n'importe quelle société. En revanche, la perturbation pathologique qui surgit dans une âme individuelle doit toujours être expliquée, analysée, (ou entourée d'un décor romantique, fantastique, exotique) pour que la représentation puisse produire un effet quelque peu convaincant.

Mais la base la plus importante de l'opposition est cependant la perspective optimiste de Pouchkine. Certes, Kleist place son récit à l'époque de la réforme, mais il rend cependant sensibles les horreurs de la société féodale en déclin comme atmosphère oppressive latente, et nulle part on ne voit d'issue. (C'est là l'impact nécessaire de l'évolution allemande sur un auteur romantique moderne tel que Kleist.) Pouchkine ne transpose pas son récit dans un passé lointain, il ne modère absolument pas non plus les horreurs de l'événement, et pourtant, il ne proclame pas lui-même, ni directement, ni indirectement, que cela ne peut pas durer, c'est l'atmosphère littéraire de toute l'œuvre, le déroulement épique du récit dans son ensemble qui le

fait, haut et fort. (Nous parlerons plus loin en détail de l'importance des problèmes de style qui surgissent ici.)

Alors, l'harmonie ? Oui, dans la mesure où l'harmonie est la résolution artistique des véritables dissonances, socialement vraies, et pas comme chez les classicistes académiques, une « harmonie » purement formelle, qui exclut d'avance les dissonances ou les tronque jusqu'à les rendre méconnaissables. Pouchkine voit tout cela et exprime tout cela ouvertement. Juste un petit exemple : Tatiana attend Onéguine ; on entend venant du jardin la belle chanson poétique des servantes de ferme, l'atmosphère est émouvante [4]. Mais Pouchkine ne manque pas d'ajouter : les servantes chantaient sur ordre du maître, afin de ne pas pouvoir déguster quelques framboises pendant leur cueillette.

La résolution harmonieuse des dissonances, comme marque la plus abstraite de la beauté, nous ramène à notre question fondamentale : premièrement, s'il en est ainsi, comment cette harmonie se différencie-t-elle de la résolution esthétique générale des dissonances sociales, qui est pour une œuvre d'art close, une exigence indispensable ? Ou encore : y-a-t-il dans les faits une différence entre le beau et la perfection artistique ? Deuxièmement : est-il possible, dans l'absolu, de représenter l'harmonie, tant que l'art est le reflet de la réalité dans la société de classes ?

Les deux questions sont très étroitement liées l'une à l'autre. Regardons tout d'abord la première : *esthétiquement valable*, ou résolue en ce qui concerne la forme abstraite, la dissonance non résolue dans son

4 Eugène Onéguine, Chap. III, § XXXIX

contenu (social, humain) peut l'être aussi, surtout si la problématique sociale est juste ainsi que sa solution ; si en conséquence la forme ne présente aucune cassure, c'est-à-dire si la distorsion qui est provoquée par la société de classes n'est que le contenu de l'œuvre, et pas le principe qui lui donne sa forme. (Nous ne pouvons évidemment indiquer ici que les extrêmes, et ces extrêmes sont dans la réalité reliés et séparés par un grand nombre d'intermédiaires). Une telle solution ne peut avoir pour base qu'un comportement humain, c'est-à-dire que le sens social moral de l'auteur soit encore suffisamment sain pour, au moins temporairement, savoir déterminer de manière juste ce qui est bon et ce qui est mauvais, ce qui est sain, et ce qui est déformé.

Le beau – même à son degré le plus élevé – est qualitativement différent de ce comportement. La vérité du contenu social et l'évidence de sa représentation est là aussi, la première condition. Mais la tendance fondamentale – tout en restant dans le cadre de la vérité, et en l'assurant – consiste, parmi les distorsions inévitables que crée la société de classe, à sauver l'intégrité humaine, l'idéal de la totalité humaine. La deuxième solution, selon la formulation pertinente de Schiller, est une vengeance littéraire de ces distorsions.

Cette comparaison rend possible la réponse à la deuxième question. Si nous généralisons, tout simplement, si nous considérons *directement* comme typique la particularité individuelle de la solution littéraire, alors il est sans aucun doute impossible de représenter de manière évidente l'harmonie dans le reflet littéraire de la société de classe. Mais cela est bien loin

de signifier que ce serait également impossible dans la représentation d'un cas particulier. C'est précisément ce que montre le cas de *Doubrovsky*. Le fait que Pouchkine ne fasse pas s'effondrer au plan personnel le révolté Doubrovsky est loin de signifier que Pouchkine tienne cette solution optimiste comme typique au plan social. Dans ce cas, Pouchkine a sans aucun doute choisi la forme de la nouvelle pour conférer, par le caractère exceptionnel du cas, une forme esthétiquement évidente à l'optimisme dirigé vers le futur, ce que la forme du roman ou celle du drame aurait bien moins permis. Certes : le caractère exceptionnel ne doit pas, là non-plus, être compris au sens absolu ; cela conduirait à sortir de la littérature qui reflète fidèlement la réalité, cela embellirait les dissonances de la société qu'on décrit. L'exception, l'homme exceptionnel, la situation exceptionnelle représentent toujours, lorsqu'elles possèdent une évidence artistique, une tendance sociale véritable, même si ce n'est pas obligatoirement une tendance dominante ou même une tendance apparemment dominante. La vérité de la représentation artistique ne doit pas être identique, mot pour mot, avec le sens *direct* de la solution de l'événement représenté : le suicide de l'héroïne dans *L'orage* d'Ostrovski [5], l'arrestation de l'héroïne dans *La mère*, de Gorki, annoncent sans aucun commentaire, en dépit de toute la tristesse tragique de l'instant évoqué, la perspective optimiste pour l'avenir.

[5] Alexandre Ostrovski (1823-1886), *L'orage*, trad. Françoise Flamant, Folio théâtre, Gallimard, Paris 2007.

De la même façon, dans la nouvelle de Pouchkine, le héros révolté, poussé au péché par le féodalisme corrompu, ne remporte pas la victoire. La beauté de la nouvelle ne signifie ici que ceci : par une représentation fidèle de la dynamique réelle des rapports de force sociaux, on exprime aussi le fait que la société féodale en déclin ne parvient pas à déformer l'humanité du héros, ne parvient pas à mettre à mal le noyau de son humanité. Mais ceci est très étroitement relié à l'optimisme révolutionnaire de Pouchkine : on y décrit là toutes ces énergies humaines, populaires, qui vont dans l'avenir abattre l'ordre social pourrissant. La raison intrinsèque de l'élan esthétique dans le déroulement épique est donc que dans la représentation réelle, la totalité humaine est sauvée ; mais ceci repose sur la perspective sociale, sur l'attitude sociale de l'écrivain.

Mais cette perspective, cette attitude est chez Pouchkine la confiance dans l'aspiration révolutionnaire au bouleversement de la société, qui anime la meilleure part de la noblesse de son temps. La noblesse russe était naturellement, dans sa masse, le soutien du tsarisme, qui s'appuyait sur les vestiges du féodalisme, et se tenait au seuil du passage au capitalisme. Il n'existait qu'une petite avant-garde qui, sous l'influence de la Révolution française, des guerres napoléoniennes, et principalement des célèbres combats patriotiques de l'année 1812, ne voyait pas seulement que la société russe devait être transformée, mais était prête aussi à des actions pour réaliser cette transformation.

Cette situation s'éclaire plus crûment encore si nous pensons à la nouvelle de Kleist, où la base de la

distorsion humaine du héros et en conséquence de l'évolution pathologique du profil spirituel, de l'égarement de l'action dans le romantisme grotesque et fantastique est en premier lieu à rechercher dans le fait que Kleist ne pouvait pas être en mesure de critiquer sérieusement la société féodale, parce qu'il lui était étroitement lié en raison de son idéologie de junker prussien. Comme il était un écrivain important, il n'est pas rare que sa perspicacité, son sens de l'observation de la vie l'aient conduit à dépasser les limites de son idéologie, l'aient conduit à s'opposer à elle, mais en dernière analyse, Kleist est resté – dans la plupart de ses autres œuvres – sous le charme des préjugés de junker. D'un autre côté, en conséquence de la constance et de l'insolubilité de ce conflit, il se manifeste de sa part un pessimisme et une sensibilité à des sentiments décadents, ce qui fait alors entrer le héros, sa vie spirituelle, dans les distorsions humaines de la société féodale en décomposition. Le pessimisme des nouvelles de Kleist se manifeste également dans le fait que – en opposition radicale à celles de Pouchkine – nous n'y voyons nulle part une force humaine qui s'opposerait aux forces qui détruisent l'humanité.

III

Après avoir éclairci ces questions, nous pouvons aborder plus concrètement la définition de la beauté chez Pouchkine. Il nous faut avant tout souligner le juste équilibre des sentiments, des expériences, des traits de caractère, des événements, etc. Ceci ne veut pas dire, en premier lieu, un équilibre formel, un polissage. Nous trouvons effectivement un équilibrage dans chaque

œuvre de Pouchkine, mais cette perfection formelle est une conséquence artistique ultime, dont les raisons sociales et artistiques doivent encore être démontrées. En bref : l'harmonisation formelle de Pouchkine est la conséquence de son mode particulier de création ; chacune de ses représentations, qu'elle décrive un sentiment ou un événement, correspond précisément, dans son contenu et dans sa forme, selon son poids quantitatif et qualitatif, aux orientations les plus profondes et les plus vraies de la réalité sociale objective, à ces proportions du mouvement, du changement, de la transformation qui sont tournées vers l'avenir, vers le progrès futur, même lorsque celles-ci ne peuvent être vues, au temps de Pouchkine, que très rarement, très faiblement, à la surface de la vie.

Naturellement, tous ces phénomènes sont conditionnés par l'époque et changent simultanément au changement d'époque ; de telles modifications se sont même produites dans la vie de Pouchkine. Mais ce qui reste important, c'est que le regard structurant de l'écrivain qui constate ces justes proportions va toujours au-delà du jour présent, au-delà des préjugés superficiels, et corrige toujours ces proportions, précisément du point de vue de l'avenir, du progrès.

Il s'agit ici de bien plus que du problème de la distorsion traité ci-dessus. Car le juste équilibre dont nous parlons maintenant s'étend de la même façon à ce qui reste sain comme à ce qui est distordu, maladif, à ce qui naît comme à ce qui meurt ; il s'agit précisément de ce que l'écrivain saisisse et représente de manière juste les proportions justes, socialement et historiquement, de

tous ces phénomènes. L'histoire de la littérature montre de nombreux exemples diamétralement opposés, d'erreurs extrêmement instructives, qui éclairent notre question de manière éblouissante. À chaque époque, il y a de nombreux phénomènes vraiment nouveaux qui surgissent, beaucoup de choses nouvelles et intéressantes, que souvent l'écrivain éminent lui-aussi sous-estime – dans l'enthousiasme de la découverte, par suite des préjugés du jour, des préjugés de classe – ou, ce qui se produit encore plus souvent, surestime.

Cette sous-estimation ou surestimation des réflexes humains face à des changements historiques décisifs est l'un des facteurs les plus importants de l'obsolescence des œuvres littéraires. Car après qu'un certain temps se soit écoulé, l'évolution historique de la société rend visibles, pour chacun, sur certaines questions, les justes proportions de cette évolution, et avec elle l'évolution humaine ou la distorsion. Aussi talentueux que puisse être un écrivain, s'il n'a pas cette vue des choses, il est inévitable que la génération suivante s'oppose à lui par son incompréhension, refuse froidement de nombreux détails de son œuvre. Mais c'est cela la réalité de l'obsolescence. C'est sans doute le destin des drames d'Ibsen qui montre le plus clairement ce processus, précisément en raison du grand talent, de l'honnêteté opiniâtre de l'écrivain.

La question de la beauté qui ne vieillit jamais se trouve donc en rapport très étroit avec la satisfaction totale des principes esthétiques les plus profonds (en termes de composition, de représentation, etc.) ainsi que de leurs fondements humains et sociaux. La base de cette beauté

est justement l'appréhension et la représentation des contenus humains dans leurs justes proportions. Ceci donne à la visite de Priam chez Achille cette beauté qui ne peut se flétrir ; c'est là-dessus que repose aussi la grandeur de Sophocle et de Shakespeare.

En la circonstance, l'esthétique bourgeoise parle de la représentation de l'« éternel humain ». C'est naturellement une distorsion idéaliste du problème. À cette valeur de l'esthétique bourgeoise à l'époque du progrès – pertinente quant à elle dans de nombreux cas concrets, particuliers – le matérialisme historique peut aujourd'hui répondre de manière juste : ce dont il s'agit, c'est quelles sont les valeurs qui subsistent, et quels sont les dangers qui menacent la civilisation humaine, et quel est leur équilibre, certes conditionné par l'époque, mais qui met au grand jour les valeurs subsistantes et les dangers subsistants. Ici, l'esthétique du matérialisme historique ne s'oppose pas seulement à l'« éternel humain » métaphysique, mais aussi au relativisme de l'esthétique bourgeoise décadente qui, quand elle reconnait que le prétendu « éternel humain » n'existe pas, en arrive à nier tout progrès humain, à ne voir tout sentiment humain, toute expérience vécue, etc. qu'en rapport avec le moment qui en témoigne, et à décrire tout ce qui va au-delà comme fantasmagorie.

Essayons brièvement d'éclairer ce que nous venons de dire par *La dame de pique* de Pouchkine. Nous choisissons cet exemple parce que Pouchkine s'y préoccupe thématiquement, très étroitement, de l'orientation réaliste critique qui découle de sa propre création, et même du déclin qui lui fait suite. Le

personnage et le destin du héros sont étroitement apparentés aux archétypes de héros des grands réalistes contemporains, à ceux de Stendhal et Balzac, et anticipent même à maints égards Dostoïevski, Pontoppidan, et d'autres modernes. Si l'on peut dire à juste titre que la littérature russe ultérieure découle du *Manteau* de Gogol, on pourrait aussi le dire de *La dame de pique* de Pouchkine. Dans son célèbre *discours sur Pouchkine* [6], Dostoïevski soulignait déjà ce point.

Chez Pouchkine, ce sujet fait cependant naître une nouvelle concise classique, d'un déroulement simple, dans laquelle le fantastique se manifeste sans aucun « appareillage » à la Hoffmann ou à la Poe, en opposition aiguë aux romans analytiques critiques modernes importants. Cette opposition n'est pas principalement une question formelle, esthétique. Pouchkine a vu cet archétype tout aussi clairement que ses grands contemporains ou successeurs réalistes, il l'a vu, dans son contenu et son apparence, avec tout autant de réalisme qu'eux, il a vu ce qu'il y avait de typique dans cette espèce humaine du point de vue du présent bourgeois. Alors, quand Pouchkine dépeint tout cela dans une nouvelle concise et courte et ne place pas ses héros au cœur d'un puissant roman, cela dépend en premier lieu du fait que d'Hermann, le héros du roman, il ne fait pas un « ange déchu », un héros tragique comme Dostoïevski dans *Crime et châtiment*, mais seulement la victime par sa propre faute d'une catastrophe fantastique, qui se termine de manière infiniment prosaïque et

6 Prononcé à Moscou le 8 juin 1880, lors de la séance solennelle de la Société des Amis de la littérature russe

laconique dans une maison de fous. Derrière cette opposition, il y a pourtant le fait que Pouchkine – peu importe dans quelle mesure il en était pleinement conscient – a pressenti non seulement le caractère typique de ce personnage pour le présent, mais aussi son caractère épisodique dans le futur.

Personne, au cours du 19e siècle, ne s'est rendu clairement compte de la mesure dans laquelle le point de vue de Pouchkine prévoyant l'avenir confère à cet archétype ses justes contours ; pourtant, en ce temps là, ces combats qui décidaient du destin de cet archétype faisaient rage avec la plus extrême violence, et la plupart des écrivains importants était profondément impliquée dans ce combat ; le destin de Rastignac, de Julien Sorel, et surtout celui de Raskolnikov étaient très étroitement liés aux problèmes vitaux les plus intimes de Balzac, Stendhal, et Dostoïevski. Pouchkine en revanche voit son Hermann de l'extérieur, comme n'importe quel type d'homme intéressant et important, mais avec le destin duquel il n'a en lui-même par la moindre chose en commun.

Cette différence de comportement nous montre où et comment nous devons nous opposer aux jugements de valeur très largement répandus sur Pouchkine. Nous avons déjà mentionné le célèbre discours de Dostoïevski sur Pouchkine. Dostoïevski bien vu le caractère Pétersbourgeois, c'est-à-dire citadin de grande ville, entraîné par la civilisation capitaliste commençante, de certains héros de Pouchkine (Onéguine, Ale ko, Hermann). Mais en même temps, il a fait un contresens total sur l'attitude de Pouchkine par rapport à ces héros.

Il est bien connu qu'Ale ko (*Les tsiganes*), l'homme nouveau de la société russe qui n'a pas encore achevé sa fermentation, qui est encore loin d'avoir effacé ses formes féodales, cherche une issue à la laideur esthétique et morale de son temps chez des hommes primitifs, « naturels », vivant dans des conditions archaïques. (Plus tard, Tolstoï reprendra souvent ce problème). La tentative se termine naturellement par un échec tragique. Dans son discours sur Pouchkine, Dostoïevski en tire l'enseignement suivant : « Humilie-toi, homme orgueilleux, il faut d'abord vaincre ta fierté ! » Et en conséquence, il s'inscrit violemment en faux contre la juste affirmation de ses contemporains selon laquelle Ale ko avait fui chez les tsiganes les commissaires de police et les maires gogoliens, c'est-à-dire l'absolutisme féodal en transition vers le capitalisme. Mais ainsi, on détourne complètement, on nie la critique sociale profonde du poème de Pouchkine. D'un côté, Dostoïevski veut faire disparaître de l'époque de Pouchkine le jugement sévère de la noblesse en transition vers le capitalisme. Mais d'un autre côté, le vieux tsigane de Pouchkine dit avec une gravité shakespearienne à Ale ko, après la catastrophe :

Tu n'étais pas né pour une telle existence
Mais tu as, toi seul, choisi la liberté pour toi-même

Cela veut dire : dans la révolte contre la société féodale en transition vers le capitalisme, dont il ne met en doute ni subjectivement, ni objectivement, le bien fondé, Pouchkine critique son avatar capitaliste, individualiste égoïste. Il voit que cette forme découle nécessairement du terrain social de son temps, mais il ne la reconnait pas

comme véritablement fondée, ni comme tournée vraiment vers l'avenir.

C'est pourquoi, dans la représentation de cet archétype, il dépasse artistiquement beaucoup de ses successeurs importants, voire même grands. C'est pourquoi la forme artistique de cette représentation peut être la beauté. Nous voyons donc quels problèmes sociaux complexes se cachent derrière la beauté esthétique d'une petite nouvelle concise, d'une écriture simple.

Nous pouvons voir la spécificité artistique et sociale de cette beauté de manière plus concrète encore dans le principe fondamental de composition de Pouchkine. Dit brièvement, elle consiste dans cette représentation concise, laconique des détails particuliers, en rapport très étroit avec la structure polyphonique de l'œuvre dans son ensemble. Le fait que la société capitaliste ne soit pas adaptée à l'art, et particulièrement à la grande littérature, se manifeste aussi, entre autres, dans le fait que les relations sociales, l'appartenance à une classe, les phénomènes intellectuels, les développements intellectuels qui en découlent, se complexifient toujours davantage. Ce fait conduit l'écrivain à s'efforcer d'élaborer tous les détails de manière polyphonique, à intégrer dans chaque détail tous les points de vue, afin que l'ensemble du monde représenté soit ainsi rendu de manière fidèle et compréhensible.

Mais c'est précisément d'un point de vue artistique que l'élaboration polyphonique des détails rapproche trop toutes les parties les unes des autres, qu'elle rend plus difficile les contrastes formels, les contrastes de la représentation (aussi importants qu'ils puissent être

également selon le contenu social) et qu'elle uniformise de la sorte tout l'édifice de l'ouvrage en termes de composition. Ceci est très étroitement corrélé au fait qu'à l'occasion du reflet fidèle de la vie moderne dans le réalisme critique, la représentation directe, la mise en évidence directe de l'homme se trouvent de plus en plus étouffées par l'analyse. En conséquence, au sein du grand genre, la différenciation – artistique – des parties devient de plus en plus difficile. C'est de là que résultent les grandes luttes de style du 19e siècle, la perte de l'expressivité artistique dans une grande partie de la littérature du 20e siècle. Cette lutte, nous la voyons déjà chez Balzac ; Flaubert déjà est bien conscient de l'oppression produite par la monotonie rendue de la sorte inévitable. Plus nous nous rapprochons de notre époque, et plus ce combat devient difficile, plus il devient stérile, et plus il y a d'écrivains qui abandonnent d'avance ce combat, et font de cette conséquence de l'hostilité du capitalisme pour l'art un principe prétendument artistique.

Pouchkine se tient en deçà de ces problèmes de la littérature moderne. Naturellement, il ne faut pas non plus aborder cette question du côté de la forme abstraite, que l'on appelle purement artistique. De même qu'il y a des raisons sociales et humaines au fait que Pouchkine, dans la représentation littéraire de la distorsion qu'entraîne le capitalisme, n'est jamais victime de cette distorsion, il en va de même là-aussi. Le laconisme de la représentation du détail est un élément de style fondamental de la littérature populaire. Cela peut évidemment, comme cela s'est produit souvent depuis le romantisme, être utilisé de manière purement artistique.

Cependant, jamais une œuvre d'art organique n'est produite de la sorte. Le principe capitaliste moderne de composition, l'abondance analytique et polyphonique du détail, reste en opposition constante à ces « ingrédients » dérobés au style populaire et il détruit ainsi le caractère artistique de l'ensemble, et son opposition fondamentale au mode de composition de la littérature populaire détruit davantage encore l'unité de composition de l'œuvre. (C'est dans les nouvelles du romantisme allemand, chez Tieck, Arnim, Brentano, que nous voyons le plus nettement cette dislocation.) On peut encore moins parvenir à un résultat vraiment artistique lorsque les écrivains, comme cela s'est produit souvent dans la période impérialiste, cherchent à imiter au plan artistique le laconisme de la littérature populaire, sans que leurs personnages ne s'approchent en eux-mêmes, intrinsèquement, de cet esprit populaire ; le défaut d'analyse, son extinction artificielle, n'entraîne qu'un appauvrissement du contenu, sans parvenir à l'harmonie concentrée de l'art populaire.

Tout comme son contemporain plus âgé Goethe, Pouchkine voit dans le laconisme un élément de style fondamental de la littérature populaire, mais il est également bien conscient que ce mode d'expression ne peut s'avérer fécond pour la littérature que s'il découle organiquement de l'attitude de l'auteur qui voit dans toutes les formes littéraires les formes d'expression les plus élevées de la vie du peuple ; que si par conséquent la manière globale de ressentir et de penser, de poser les problèmes, etc. est devenue l'écho indirect ou direct des joies et des souffrances du peuple. « Qu'est ce qui cherche à s'exprimer dans la tragédie ? » demande

Pouchkine. « Quel est le but de la tragédie ? L'homme et le peuple, le sort de l'homme, le sort du peuple. »

La réalité aux strates multiples qui est créée par la société moderne ne trouve donc pas à s'exprimer dans ce mode de représentation du fait que chaque phénomène isolé se déploie devant nous dans la totalité de ses déterminations, en montrant toutes les particularités qui sont les siennes ; cette totalité ne résulte en effet que de l'œuvre dans son ensemble. Vu de la sorte, chaque phénomène isolé n'est pas seulement complexe dans son contenu et sa forme, mais il a aussi son facteur dominant, décisif, caractéristique en dernière instance. Le mode d'exposition laconique, issu du peuple, du grand écrivain donne à ce facteur décisif, dans chaque phénomène isolé, la beauté expressive dans la plénitude sensuelle totale de la forme sous laquelle elle se manifeste, là où la vie même, cet élément qui en jaillit, nous met sous les yeux ce qui peut de ce fait être représenté par une beauté expressive simple, concrète. La polyphonie, et la concision de la composition – atteinte en même temps grâce à la simplicité de la narration – est la manifestation du mode de conception et de représentation de l'écrivain. Son regard concentre dans sa composition toutes ses parties si différentes en couleur, tonalité, valeur, en une unité idéelle et artistique, et chaque détail y reçoit en accord précis à la réalité, la place qui lui convient, son poids exact, et sa mesure équilibrée.

C'est clair : cet équilibre exact ne peut pas être non plus, en premier lieu, une question de représentation artistique ; les rapports de force ne peuvent être bien vus que si l'écrivain, comme nous l'avons montré plus haut,

identifie précisément dans la société de sa propre époque les proportions de l'évolution humaine qui sont tournées vers le futur. Ce mode d'exposition révèle en effet, immédiatement, en raison de sa force expressive directe, chaque faute commise, tandis que dans l'exposition analytique moderne, la distorsion ou la fausse compréhension des proportions de l'évolution humaine peuvent – sur courte période – demeurer cachées.

La méthode d'exposition de Pouchkine se situe donc en deçà de problèmes qui sont de ceux qui pèsent le plus lourd dans l'art moderne. S'il est permis d'utiliser une comparaison musicale : Pouchkine marche sur les traces de Mozart, et pas sur celles de Wagner, et encore moins sur celles de la musique post-wagnérienne.

Pensons à Boris Godounov. Dans un mode de représentation multicolore, shakespearien, de la réalité historique, Pouchkine nous montre comment, avec le déclin du féodalisme, s'effectue la difficile naissance de l'absolutisme russe. Nous ne pouvons souligner ici qu'un seul thème du mode de composition de Pouchkine, pour éclairer son principe de composition. Dans ce drame Pouchkine montre entre autres comment – du fait que le peuple lui-même n'était alors pas encore en mesure de jouer un rôle dirigeant actif pour structurer la société – cette transformation entraîne de haut en bas, de la même façon, une mutilation et une distorsion de l'homme. Ce thème apparaît partout, dans tout le drame, comme une conséquence immédiatement visible, comme une force motrice des personnages humains. Mais ce thème n'est placé au premier plan de l'action dramatique que dans deux scènes – qualitativement différentes dans le ton et

leur caractère. Le vieux moine Pimène sort de la vie : il devient chroniqueur, uniquement pour pouvoir rester un homme. Le faux Dimitri devient, comme les autres personnes en action, la victime de la nécessité historique. Ce n'est pas que dans une scène qu'il fait la tentative de briser ces limites afin, en dépit de son rôle historique qui déforme son humanité, de pouvoir rester un homme. Au seul être humain qu'il aime, Marina, il cherche à révéler son moi véritable ; Marina pourtant, qui n'aspire qu'à la couronne de tsar, le repousse de manière hautaine, et il ne peut alors qu'accomplir ses grands projets, en redoublant la comédie, en la rendant définitive, en se figeant humainement dans son rôle. C'est ainsi qu'une puissante scène dramatique le pousse à l'imposture, qui finalement le détruit humainement.

Ces deux scènes importantes donnent à chaque détail du drame leur éclairage particulier et leur couleur particulière, sans que Pouchkine soit contraint de surcharger, de compliquer avec ce thème les scènes restantes, les autres moments historiques, qu'il nous expose avec la même concision et expressivité laconique, de les faire résonner d'une polyphonie superflue. C'est pourquoi elles peuvent, chacune à leur manière, qualitativement différente, vivre pleinement leur vie artistique. C'est pourquoi l'ensemble du drame va être davantage coloré, davantage polyphonique que chez les modernes, précisément en raison de la brièveté laconique, de l'expressivité simple, directe. [7]

[7] Voir également d'étude sur *Boris Godounov*, page 55 et suivantes, dans laquelle j'ai montré cette supériorité artistique de Pouchkine, en particulier par rapport à ces dramaturges modernes, et en particulier Hebbel, qui ont pris pour objet le même thème.

De ce fait, l'ensemble de l'œuvre artistique de Pouchkine n'est jamais d'une simplicité homogène autant que dans le classicisme académique, mais pas non plus d'une polyphonie homogène comme dans la littérature bourgeoise moderne. C'est aussi la raison pour laquelle, artistiquement, elle ne se désagrège pas en des entités tirant à hue et à dia, comme c'est le cas dans une part importante de la littérature moderne. À commencer par le plus petit poème jusqu'au plus grand roman et drame, l'expressivité et les couleurs variées de chaque entité ne prennent leur sens que du point de vue de l'idée du tout.

Assurément : sans composition, il n'existe absolument pas d'œuvre d'art, et qui voudrait nier que les grands réalistes critiques du 19e siècle ont eux aussi composé ? Mais pour les raisons énumérées ci-dessus, la facilité avec laquelle les parties se rassemblent d'elles mêmes, naturellement, sans explications ni analyses, les éléments fortement contrastés qui pourtant ont une atmosphère spirituelle et artistique finalement collective, globale, qui découle de la description directe, tout cela est une particularité spécifique de Pouchkine.

À cela s'ajoute encore un facteur très important. À chacune de ses œuvres, Pouchkine recommence la composition à zéro. De nombreux réalistes modernes éminents, en revanche, – en rapport très étroit avec le problème de la polyphonie dont nous venons de parler – construisent à l'avance, directement, (éventuellement pour une étape de l'évolution) la forme générale de leurs drames, romans, poèmes, etc. en soulignant en ce qui concerne la matière vivante à représenter, ce principe polyphonique unitaire qui selon eux est rendu possible

par l'analyse. Un mode de composition de ce type rend même inévitable un certain maniérisme chez de grands écrivains ; pensons à Heine qui était lui-même totalement conscient de ce danger qui menaçait ses solutions stylistiques.

Un élément extraordinairement important de l'énorme force poétique de Pouchkine consiste précisément dans sa sensibilité subtile pour les particularités individuelles de chaque matériau de la vie vécue, parmi lesquelles il y a évidemment la particularité de la société, de l'histoire, de l'évolution ; c'est pourquoi la sensibilité s'étend aussi à l'exigence que chaque matériau individuel vital reçoive, obligatoirement, sa forme artistique individuelle. Dans cette attitude artistique, Pouchkine et Goethe se rencontrent ; c'est là que Pouchkine s'éloigne le plus des réalistes critiques éminents ultérieurs. Car l'aspiration à la beauté artistique, la matérialisation littéraire de la beauté artistique, exclut par avance tout maniérisme, tout étalage exagéré d'un style d'écriture qui ne serait qu'individuel. L'aspiration à une unité et une perfection purement esthétique s'accommode bien mieux du maniérisme, et la tolérance, la complaisance à son égard trahit le fait que cette perfection purement artistique se trouve également au plan artistique à un niveau inférieur à la beauté véritablement réalisée.

IV

Tout cela nous ramène aux questions d'histoire de la littérature et d'histoire soulevées dès le début. Nous nous sommes accoutumés, et c'est à juste titre, à voir en Goethe la figure littéraire représentative à l'échelle mondiale de cette période de transition que nous avons

évoquée ici. C'est pourquoi nous devons parler brièvement de lui, parce que les questions de la beauté dont nous avons traité ici sont sans exception les questions centrales de son esthétique ; parce qu'il est le premier à avoir introduites nombre d'entre elles dans la théorie et la pratique littéraire moderne, bien que les problématiques de Pouchkine, apparentées dans leur esprit à ces questions centrales ne soient pas nées sous l'influence de Goethe, mais se soient organiquement épanouies à partir de la vie de la société russe d'alors et de la personnalité artistique de Pouchkine. Enfin, parce que c'est chez Goethe et lui seul que nous pouvons trouver l'étalon pour mesurer la place de Pouchkine dans l'histoire universelle.

Disons par anticipation, et en bref résumé : Comprendre véritablement Pouchkine, cela signifie bien voir qu'il est un écrivain du niveau de Goethe, et que– d'un certain point de vue dont nous allons tout de suite parler – il est même d'un niveau supérieur à lui.

Ceci ne veut pas dire comparer des talents, ce qui est toujours une tâche infructueuse. Ni non plus soupeser comparativement leurs œuvres. On ne peut pas le faire, ne serait-ce que parce que, si Goethe était mort à l'âge de Pouchkine, il n'existerait de ses œuvres de la maturité qu'*Iphigénie* et *Egmont* ; *Torquato Tasso* ne serait qu'une esquisse en prose, nous ne posséderions de *Wilhelm Meister* que le premier manuscrit, manquant encore de maturité à maints égards sur le plan des idées, de Faust, nous n'aurions que les scènes géniales de son temps de jeunesse, qui sont encore très éloignées du poème d'importance universelle ultérieur ; *Hermann et*

Dorothée, les *Élégies romaines*, et bien d'autres manqueraient.

L'aune d'une comparaison ne peut être que la question centrale de l'esthétique de leur époque, et en particulier de l'esthétique qui leur est commune ; la beauté. Comment se comportent-ils sur cette question l'un par rapport à l'autre ? (Nous répétons que la problématique chez chacun des deux grands écrivains est née de leurs propres traditions nationales, et que chez les deux – en accord avec la nature de l'évolution du peuple – elle a créé des traditions nationales propres.)

Nous l'avons dit : la beauté sauve l'homme de l'effet humainement déformant de la société capitaliste, de la domination de classe, et notamment dans la représentation artistiquement immédiate de l'homme dans sa totalité. Ce n'est donc pas par des détours, en suscitant une compassion pour la déchéance, en la déplorant de manière élégiaque, en se vengeant artistiquement de la déchéance, par exemple par l'ironie, comme cela s'est produit plus tard dans la littérature bourgeoise moderne, et comme Schiller, le contemporain de Goethe, le prévoyait théoriquement.

Goethe prend très clairement conscience de ce problème, avec toutes les difficultés au sein de la société bourgeoise en général, et de la société allemande de son temps en particulier. Sur les possibilités de la littérature classique moderne, il s'exprime de la manière suivante : « Où et quand apparaît un écrivain national classique ? Quand il trouve dans l'histoire de sa nation de grands événements ainsi que leurs conséquences dans une unité heureuse et significative. Quand il ne sous-estime pas la

grandeur dans les pensées de ses compatriotes, la profondeur de leurs sentiments, la force et les résultats de leurs actions ; quand, pénétré lui-même de l'esprit national, il se sent en mesure, par un esprit inné, de sympathiser avec le présent comme avec l'avenir. » Et comme il voit bien la situation de l'Allemagne à son époque, il ajoute, résigné : « Nous ne voulons pas souhaiter les bouleversements qui pourraient préparer en Allemagne des œuvres classiques. » [8]

Pour chaque prise de position, pour toute l'attitude littéraire et humaine de Goethe, cette dichotomie est décisive : il voit que la révolution démocratique est indispensable à un véritable renouveau de la culture allemande, et en même temps, non seulement il la juge impossible, pour son époque, mais il la craint aussi, intérieurement, intellectuellement. Avec cette attitude duelle par rapport à la révolution, ce sont toutes les inconséquences, les hésitations, les ambigüités qui s'engouffrent comme par une voie d'eau dans la théorie de l'art de Goethe et sa pratique littéraire, dont l'art de Pouchkine est totalement libre.

Goethe essaye en conséquence d'appréhender l'idéal de beauté classique de deux côtés différents. Dans la première démarche, l'étude de l'art antique, l'exemple que donne la beauté grecque, devrait aider à conférer aux contenus spécifiques et aux formes de représentation de la vie d'aujourd'hui la beauté véritable ou tout au moins de s'en approcher. Cela veut dire que l'étude de

---

[8] Johann Wolfgang von Goethe: *Über literarischen Sanscülottismus*, [1795], [Hamburger Ausgabe], Werke, Munich, 1988, vol. XII, ps. 239-44.

l'antiquité lui a indiqué, pour représenter les phénomènes de la vie de son temps, le chemin qui correspond à son caractère moderne, tout en recherchant la satisfaction de l'idéal de beauté. Dans l'autre démarche, par l'exemple, le modèle de la beauté antique, l'écrivain essaye de surmonter la laideur, la décadence et la distorsion, l'uniformité prise au sens esthétique, le manque d'immédiateté esthétique de la vie moderne, en transformant en conséquence les contenus de la vie. C'est là que Goethe s'approche donc de la beauté sur une ligne esthétique, qu'il stylise la vie moderne en la transformant jusqu'à un certain point dans l'esprit de la beauté antique.

En résumé : dans l'œuvre de Goethe, Wilhelm Meister représente la première démarche, tandis que *Hermann et Dorothée* est la matérialisation typique de la deuxième démarche.

Goethe lui-même se décide souvent en faveur de la deuxième démarche comme étant la vraie voie de la poésie, tandis que selon son opinion, le grand roman moderne, y compris le sien propre, ne peut jamais être qu'une demi-poésie, qu'une réalisation imparfaite et problématique de la beauté. Le prix d'une telle décision est obligatoirement un rétrécissement du contenu social représenté. On ne peut pas, par cette démarche, trouver d'analogie moderne à la beauté de l'épopée antique, mais seulement, dans le meilleur des cas, une idylle [9], même s'il y a chez Goethe un arrière-plan d'histoire universelle.

---

[9] Dans le domaine de la littérature classique, une idylle est un petit poème, souvent du genre bucolique ou pastoral.

D’un autre côté, assurément, chez Goethe, de telles décisions ne sont jamais définitives – et c’est justement pour cela qu’il est un écrivain d’époque. Souvent, il parle des « avantages barbares » que procure et exige l’époque moderne, et qu’un écrivain de son temps ne peut ni ne doit s’effrayer d’exploiter. Ce n’est pas un hasard si, dans un échange épistolaire avec Schiller, cette question prend sa plus grande acuité théorique, précisément en rapport avec *Faust*.

Pouchkine ne connaît pas ce dilemme de Goethe, et s’il le connaissait, il ne le reconnaîtrait pas. Pourquoi ? Précisément parce que les conditions sociales préalables à une matérialisation actualisée de la littérature classique ne l’ont jamais effrayé, comme cela a été le cas, de manière caractéristique, pour Goethe. Chacun connait le lien étroit de Pouchkine avec le mouvement des décembristes [10], et sait que sa solidarité n’a jamais souffert la moindre interruption après l’échec du mouvement, et même dans les circonstances les plus difficiles, que sa confiance en un renouveau de sa patrie dans l’esprit de liberté se s’est jamais éteinte. Lorsque Pouchkine parle donc de ce qui rend sa poésie immortelle, il sait aussi très précisément ce qu’il dit, socialement :

> Et je serai longtemps chéri de tout un peuple
> pour avoir sur la lyre exalté les cœurs droits
> chanté la liberté en mon siècle cruel,
> plaidé la grâce des vaincus.

[10] Insurrection armée initiée en 1825 par de jeunes officiers intellectuels progressistes, visant à obtenir du tsar la promulgation d'une Constitution, l’abolition du servage, la reconnaissance des droits et libertés fondamentaux.

Ce comportement opposé de Pouchkine et de Goethe est naturellement conditionné par la différence entre l'évolution historique allemande et l'évolution russe. Nous n'avons absolument pas besoin de nous référer à un passé très éloigné : tandis qu'en Russie, le déclin du féodalisme faisait mûrir l'unité nationale, même si c'était sous des formes absolutistes, il a résulté en Allemagne du même déclin un morcèlement de la nation en petits États ; il suffit de jeter un regard en arrière sur les temps napoléoniens : la célèbre guerre patriotique de l'année 1812 là bas, et ici l'effondrement honteux de Iéna. La différence dans la conception et la représentation de l'histoire de leur temps est clairement reflétée par cette opposition entre les deux écrivains. Dans *Götz von Berlichingen*, le jeune Goethe passe à côté de la révolution des paysans avec une incompréhension totale. Pouchkine est devenu le chroniqueur du soulèvement de Pougatchev, qu'il a immortalisé dans sa littérature, et longtemps avant ces œuvres, il avait désigné Stenka Razine, l'autre chef de la révolution paysanne, comme le seul personnage poétique de l'histoire russe.

Dans *Eugène Onéguine,* cette attitude a permis l'unité organique des aspirations à la beauté conformes à l'esprit de l'époque, cependant que Goethe hésitait sur cette question entre deux démarches opposées. Bielinski dit à juste titre d'*Eugène Onéguine* que cette œuvre est un roman et pas une épopée, et pas du tout ce qu'on appelle une épopée moderne. C'est un roman, qui contient la totalité de la vie russe d'alors et sur lequel Bielinski dit, à nouveau à juste titre, que c'est une encyclopédie de la vie russe. C'est un roman, et même un roman du plus grand style, qui fait époque, car Pouchkine comprend et

y représente les prototypes importants de son temps, avec une telle profondeur que nous y voyons les prototypes séculairement importants de l'évolution russe ultérieure. Cette supériorité du roman de Pouchkine a été tout particulièrement soulignée par Dobrolioubov. Le style d'*Eugène Onéguine* n'a donc rien à voir avec la manière dont Goethe, Byron, et d'autres grands écrivains contemporains – peu importe que ce soit avec des moyens classiques ou romantiques – visent à surmonter le prosaïsme de la vie capitaliste. *Eugène Onéguine* est un roman, mais dans sa composition immédiate, c'est un phénomène unique dans toute l'histoire du roman. Dans un autre contexte, j'ai indiqué que la littérature hongroise connaît elle aussi des phénomènes uniques similaires : *Janos le héros* de Petöfi et la première partie du *Toldi* d'Arany.

Mais en raison de l'arriération sociale de la Hongrie d'alors, ces œuvres ne pouvaient pas être des romans.

Le vers légèrement enlevé, l'expression lyrique ouverte d'attitudes extrêmement subjectives, n'abolissent pas un seul instant l'expressivité classique des personnages et des situations d'*Eugène Onéguine.* Bien au contraire : c'est précisément de la sorte que prévaut le laconisme des éléments isolés que nous avons mentionné. Chaque personnage est expressif et vivant, mais si nous considérons le roman dans son ensemble, alors nous allons voir que seuls quelques points d'inflexion véritablement décisifs de la vie des héros sont décrits, et que Pouchkine limite même cette description à l'essentiel, avec autant de concision qu'il est possible. Ce n'est pas un hasard si, aussi bien chez Onéguine que

chez Tatiana, le tournant interne le plus important soit manifesté sous forme épistolaire.

C'est ainsi qu'*Eugène Onéguine,* dans ses principes structurels essentiels, n'est pas seulement un roman en général, mais un des romans typiques du 19e siècle, qui contient déjà en lui-même des éléments dramatiques. (Voir Walter Scott, Balzac, etc.) Mais cet élément dramatique dosé avec beaucoup d'économie n'est jamais sec, il n'est jamais un simple contour comme chez d'autres écrivains qui cherchent à atteindre le style concis des anciens narrateurs sous un angle artistique. Moins encore le roman se noie-t-il dans le lyrisme qui environne la narration, l'accompagne, la commente, comme cela se produit assez souvent chez Byron et plus souvent encore chez ses successeurs.

Au contraire, c'est justement ce lyrisme – ainsi que l'ironie et l'autodérision qui lui sont inhérentes – qui donne aux personnages, aux situations, aux scènes, leurs contours délicats, aériens, et cependant bien nets. Pouchkine sait bien qu'il est devenu impossible de caractériser l'homme de son époque – comme cela était possible de la Renaissance jusqu'aux Lumières – par le simple énoncé de son état, de sa classe, de l'intégrer organiquement à l'action. Le lyrisme de Pouchkine, qui transparaît dans l'ironie, amène tant de déterminations sociales concrètes, contribue tellement à la visualisation des traits individuels et typiques des personnages, au tricotage des situations qui symbolisent l'évolution sociale et humaine, que ce lyrisme, justement – apparemment et de manière paradoxale – devient la base de l'objectivité épique, de la représentation de la

totalité, et triomphe ainsi – d'une manière unique – du prosaïsme de la vie moderne, confère de la beauté au reflet fidèle de la réalité de la vie.

Pouchkine s'élève ici, – et pas seulement là – au dessus du dilemme de Goethe, de *Wilhelm Meister* ou de *Hermann et Dorothée*.

Ceci ne se matérialise pas seulement dans la forme artistique, mais aussi en ce qui concerne les contenus humains de la composition. Goethe a sans doute été le plus grand créateur de personnages féminins depuis Shakespeare. Mais chez lui, on rencontre – somme toute – deux types extrêmes : le personnage de femme plébéien, sûr de son instinct, issu du peuple (Gretchen, Klärchen, Dorothée, Philine) [11] et la femme de haut niveau d'esprit et de morale, extrêmement cultivée, qui représente la totalité réelle, la moralité consciente (la duchesse Léonore, Natalie) [12]. Ces derniers personnages sont parfois naturellement anémiques, détachés de la vie, leurs représentations sont principalement spirituelles et morales, et de ce fait ici ou là pâles et floues.

La Tatiana d'*Eugène Onéguine* est étrangère de la même façon aux extrêmes de Goethe. Sa haute valeur humaine, son élévation, sa conscience développée, sa pondération morale raffinée, est précisément déterminée par sa relation interne au peuple, à son enracinement dans le terrain du peuple. Bielinski a raison quand il défend la popularité de ce roman de Pouchkine contre les

---

[11] Personnages de Faust, Egmont, Hermann et Dorothée, Wilhelm Meister.

[12] Personnages de Torquato Tasso, Wilhelm Meister.

reproches superficiels, déguisés sous l'apparence du plébéianisme.

L'opposition Goethe-Pouchkine éclaire de la façon la plus nette le rapport de Pouchkine à la révolution et à ses acteurs, les décembristes. Dans ce contexte, la question de savoir jusqu'à quel point Pouchkine a pris part, au plan de l'organisation, aux préparatifs du soulèvement décembriste n'est pas décisive. Une chose est certaine, c'est que non seulement des liens amicaux, une profonde communauté de convictions l'unissait aux dirigeants décembristes, mais aussi que ses poèmes, aussi bien ceux qui ont été publiés que ceux qui n'ont été diffusés que sous forme de manuscrits en raison de la censure tsariste, ont joué un grand rôle dans la diffusion de l'idéologie, la critique sociale du décembrisme. Et cette solidarité, Pouchkine ne l'a jamais reniée, même après la répression sanglante du soulèvement. Les nombreuses mesures d'oppression, les humiliations que Pouchkine a dû endurer de la part de Nicolas Ier sont à rapporter à cette prise de position résolue ; c'est aussi la raison qui rend la cour du tsar complice de la mort précoce de Pouchkine.

La constatation de toutes ces corrélations n'épuise cependant pas encore la question. Lénine, qui appréciait hautement l'héroïsme progressiste des décembristes, à critiqué à plusieurs reprises ce mouvement, parce qu'il n'avait pas de racines dans le peuple, parce que même s'il combattait dans l'intérêt du peuple, il n'avait cependant pas de liaison réelle avec le peuple. Pouchkine, l'écrivain, voyait là plus loin, creusait plus profondément que ses compagnons de combat révolutionnaires. Son attitude humaine, sa théorie et sa

pratique littéraire témoignent de l'importance décisive qu'il accordait à la liaison avec le peuple, avec l'enracinement dans le peuple. Et cela n'altère pas son mérite qu'il n'ait pas pu donner aux rapports qu'il avait vus, constatés et dépeints un contenu social clair et un objectif politique clair. Avec ce savoir, il a « seulement » fécondé son art. Mais ce « seulement » a été d'une importance décisive pour toute la littérature russe ultérieure, et même pour la culture russe en général.

Ce rapport complexe esquissé ici, qui ne doit pas être séparé des éléments sociohistoriques et artistiques, fait de Pouchkine – selon les mots de Bielinski – un « artiste-écrivain ». C'est à l'époque où Pouchkine vivait encore que s'engage une nouvelle période de la littérature russe, la période de Gogol. Et ce n'est pas un hasard, mais la prise de conscience, socialement fondée, d'une borne-frontière à l'échelle de l'histoire universelle, si Heine définit la mort de Goethe comme la fin de la « période de l'art ».

Il fallait que cette ligne de démarcation apparaisse ; c'est l'évolution sociale objective qui a tracé cette ligne. Chez Pouchkine en effet, le peuple et le monde de l'esprit le plus élevé, visant les plus hauts sommets, pouvait encore se réunir en une synthèse artistique humaine spontanée. Mais comme la lutte de classes est ensuite devenue toujours plus concrète et plus aiguë, la recherche d'une véritable unité – sociale, pratique – est devenue toujours plus fébrile, le combat révolutionnaire pour cette unité, l'effort pour surmonter les lacunes du décembrisme, se sont toujours déroulés à un degré plus élevé : cet éloignement qui s'est historiquement produit entre le

peuple et le monde de l'esprit s'est reflété, dans la littérature du réalisme critique, comme si l'on réprouvait, comme si l'on déplorait ou raillait cette séparation, comme si l'on recherchait – bien souvent dans un vain désespoir – l'unité, comme si l'on menait un combat tragique pour la réalisation de cette unité.

Ceci était également nécessaire au plan social. Il a fallu en effet que viennent Lénine et le parti des bolchéviks pour faire fusionner la théorie de plus haut niveau, le marxisme, dans le combat, dans la pratique, avec les sentiments les plus profonds, les aspirations et les souhaits les plus ardents du peuple travailleur, pour porter à un degré supérieur les traditions populaires véritablement tournées vers l'avenir.

V

Tout ceci nous ramène à notre question initiale, au caractère classique de l'évolution sociale et culturelle russe. Après la Révolution française, il y a deux lignes d'évolution qui se sont fait jour en Europe : l'une est la ligne bourgeoise, celle des illusions héroïques de la Révolution française, qui va jusqu'aux Crevel et Popinot de Balzac, au Homais de Flaubert [13], et au-delà jusqu'aux types de nos jours, de plus bas niveau encore. Le point de départ de la deuxième ligne est le soulèvement de Babeuf ; à partir de là, le chemin du prolétariat, plein de luttes héroïques, mène, en passant par la commune de Paris, jusqu'à nos jours. Sans véritable victoire en Europe occidentale, sans véritable libération.

[13] Célestin Crevel, Anselme Popinot sont des personnages de *la Comédie Humaine*, Homais est le pharmacien dans *Madame Bovary*.

Le chemin de l'évolution russe est tout autre : ce chemin mène du décembrisme à la Grande révolution d'octobre, et de là jusqu'au développement complet, victorieux, de la société socialiste.

La place particulière de Pouchkine dans la littérature mondiale repose précisément sur le fait qu'il se trouve au début de cette évolution. On pourrait dire que son style est une synthèse *ante rem*, c'est-à-dire qu'au point de départ de ce processus, il constitue une unité spontanée de tendances qui, au cours de l'évolution ultérieure, se dissocient dialectiquement pour se retrouver ensuite dans une synthèse dialectique d'un ordre supérieur. La victoire à venir de la libération du peuple russe est la base sociale de la beauté chez Pouchkine.

À première vue, ceci peut avoir une tonalité paradoxale. Mais ce paradoxe n'est qu'une apparence. Car lorsque nous constatons ces corrélations, nous ne prétendons pas que Pouchkine ait pu soupçonner d'une quelconque manière les événements à venir, ni que cela ait été, objectivement, prédéterminé de manière fataliste. Il suffit de penser aux innombrables tournants du chemin, ou encore à l'entrée en scène passionnée de Lénine au seuil de la révolution d'octobre, à sa crainte que le parti puisse négliger une occasion d'issue décisive du combat, qui ne se reproduirait qu'on ne sait quand.

Pourtant, si nous prenons tout cela en considération, si nous tenons compte des individus, des situations de politique extérieure favorables ou défavorables, etc. de toutes les contingences dans le cours de l'évolution, il ne faut cependant pas considérer comme un hasard que l'évolution russe, commencée dans l'année 1825 (ou

même quelque temps auparavant) jusqu'en 1917, se trouve dans une opposition aussi fondamentale aux évolutions allemande, française, anglaise, de la même époque (aussi différentes entre elles celles-ci puissent elles avoir été par ailleurs.)

Personne ne nie le rôle du hasard. Mais les hasards eux-aussi ne peuvent surgir que dans le cadre de conditions socioéconomiques déterminées et des courants idéologiques sociaux qu'elles entraînent. L'implication du hasard ne doit donc pas obscurcir les orientations fondamentales de l'évolution sociale, ni la connaissance de sa nature, assurément très complexe. Le fait que la voie de la libération des travailleurs russes mène des décembristes à Lénine en passant par Tchernychevski a donc été rendu possible par la structure objective de la société russe, née de l'histoire, par la dynamique interne de la transformation de cette structure.

Nous avons parlé d'une possibilité, car la matérialisation ne s'effectue jamais avec une nécessité fataliste. *Janos le héros* et *Toldi* reflètent également une réalité sociale qui, en son sein, recélait la possibilité d'une renaissance du peuple travailleur hongrois. Que cette renaissance ne se soit pas matérialisée en 1848 n'a pas annihilé la réalité de la base sociale de cette possibilité, elle n'a pas annihilé le caractère réaliste de la poésie épique de Petöfi et du jeune Arany, qui avaient reflété ces bases. Seul le changement de direction de l'évolution sociale a provoqué aussi la rupture dans la ligne d'évolution de la littérature. La défaite de 1848 et l'année 1867 en particulier n'ont pas permis que se poursuive ce qui avait été commencé en grand par Petöfi et le jeune Arany. Et

lorsqu'ensuite, un siècle plus tard, la libération du peuple travailleur hongrois s'est produite, celle-ci a eu lieu dans des circonstances sociales tellement supérieures, toutes les liaisons médiatrices de la littérature de la période intermédiaire faisaient de fait tellement défaut, que ce grand renouveau de la littérature hongroise ne pouvait avoir aucune influence directe sur la libération présente. Ce rôle littéraire différent d'*Onéguine* et de *Toldi* éclaire sous un autre aspect, négativement, le caractère classique de l'évolution russe.

Cependant, ces possibilités de renaissance sociale qui sont recélées par le monde que reflète la littérature de Pouchkine, ont été matérialisées par les luttes de classes qui se sont étendues sur un siècle. Ce n'est pas un hasard. C'était obligé. Répétons le : cette nécessité, dans la dialectique de la nécessité et du hasard, nous n'avons pu en prendre conscience que rétrospectivement, que du point de vue de la grande révolution d'Octobre, du socialisme réalisé.

Pourtant, du fait que nous ne pouvons voir toutes ces corrélations qu'aujourd'hui, il ne résulte absolument pas que ces forces sociales, dont les poids respectifs ne peuvent apparaître parfaitement au grand jour qu'aujourd'hui, n'ont pas influencé la situation sociale et les idéologies des hommes, bien avant que les expériences de l'année 1917 nous donnent la clef de leur exacte compréhension.

Après tout ce que nous avons dit là, nous espérons que cela semble un peu moins paradoxal si nous disons : la réalité qui a conduit au cours des temps à l'année 1917 a été – sans que personne ne l'ait su – reflétée dans la

littérature de Pouchkine, elle a déterminé son contenu et sa forme, elle a été à la base de sa beauté. De là provient que nous puissions voir aujourd'hui dans la littérature de Pouchkine quelque chose d'autre, quelque chose de plus, que ne le pouvaient les connaisseurs les plus profonds de Pouchkine avant la grande révolution d'octobre. Le processus achevé éclaire rétrospectivement sa propre origine.

C'est de la même source que découle la grande actualité de Pouchkine aujourd'hui. (Ce n'est pas sans raison que Lénine aimait Pouchkine aussi passionnément). Plus le socialisme se consolide, plus il se développe et se perfectionne, plus il met radicalement un point final à la société de classes, à l'exploitation de l'homme par l'homme, plus il fait table rase des vestiges idéologiques de la société de classes dans la pensée et les sentiments des hommes, et plus fortement joue l'« accoutumance », évoquée par Lénine, aux circonstances de la vie devenues maintenant vraiment humaines : plus l'importance de la beauté dans la représentation réaliste de la vie devient grande.

L'abolition de la distorsion de l'homme – engendrée par la société de classes – doit également se refléter dans l'art. Nécessairement, ce ne sont pas seulement les contenus, mais aussi les formes qui doivent s'adapter aux circonstances transformées de la nouvelle vie. De ce fait, dans l'art nouveau, dans le réalisme socialiste, l'homme nouveau ne doit pas seulement se manifester dans les contenus sociaux, moraux, etc. de son humanité devenue dès lors véritable, mais aussi dans les formes représentant de manière adéquate l'homme nouveau.

Certes, l'« accoutumance » de Lénine, la disparition totale des distorsions humaines provoquées par les sociétés de classe, est nécessairement un processus de longue durée. Il faut d'abord que soit édifiée la base économique et sociale du socialisme, que disparaisse la base objective de la division en classes, avant que l'« accoutumance » puisse pleinement jouer. Nous soulignons le mot « pleinement », car il est clair qu'il ne s'agit pas là de deux processus qui se succèdent dans le temps. La disparition de la distorsion humaine en tant que processus va de pair avec le socialisme, et il faut même que, dans les couches les plus conscientes de la classe ouvrière, la pleine réalisation de l'humanité – tant au sens extensif qu'intensif – soit, dès la lutte pour le socialisme, la condition préalable pour une victoire totale du socialisme.

Ce processus va aussi être reflété dans l'art, dont le chemin vers une beauté renouvelée, telle qu'elle n'a encore jamais existé en ce sens et à cette échelle, est également un processus historique. C'est pourquoi il est inexact – même en général, mais tout particulièrement au début de la voie qui mène au socialisme – d'opposer de manière figée, mécanique, le réalisme critique (celui de Balzac, Dickens, Gogol, et Tolstoï) comme quelque chose de passé depuis longtemps, de totalement dépassé, comme n'ayant plus qu'un intérêt muséographique, au socialisme qui est allé au delà.

Cette opposition abstraite et figée est injustifiée, ne serait-ce que parce qu'il s'agit ici d'un processus dans lequel les vestiges idéologiques, humains, du capitalisme meurent, lentement, dans de rudes combats. Mais tant

que ces vestiges jouent un rôle important dans la vie des hommes, une littérature qui reflète avec réalisme doit nécessairement avoir des points essentiels de convergence avec le réalisme critique, puisqu'il décrit et démasque les distorsions humaines de la culture capitaliste.

La subsistance des points de convergence ne signifie cependant pas une quelconque identité. Les problèmes concrets de style du réalisme critique vont en effet être déterminés par la structure de la société capitaliste et de ses orientations dominantes. Mais dès qu'un quelconque phénomène économique ou idéologique devient un vestige dans une autre société, d'un niveau plus élevé, dans la société socialiste, toute son importance sociale, toute sa fonction humaine, se transforme nécessairement. La distorsion humaine, un phénomène qui accompagne nécessairement la société capitaliste, et dont seuls de rares individus peuvent se libérer, est arrivée au stade de son agonie. L'homme normal de la société socialiste est l'homme libre de toute distorsion, même si la distorsion humaine peut encore exister temporairement, comme vestige – qu'il faut abolir et qui est constamment aboli – du capitalisme.

Et le fait constaté ici, la normalité sociale de l'homme libre de la distorsion, se reflète dans la littérature socialiste, dans la littérature soviétique. La littérature soviétique ne donne pas seulement quelque chose de nouveau, d'un niveau supérieur par rapport à la littérature antérieure, dans sa thématique et dans ses contenus mais – par ce contenu humain – également dans sa forme. Nous avons déjà indiqué cet élément, lorsque

nous avons parlé de l'actualité de la beauté de Pouchkine dans la littérature soviétique. Cette nouveauté de la forme ne réside pas seulement dans la relation entre poésie et prose. Il s'agit de quelque chose d'autre. Il s'agit de ce que, pour l'homme socialiste, la vie a cessé d'être « la prose ». Avec la disparition de l'exploitation, par suite de l'« accoutumance » à des conditions de vie dignes de l'homme, à des rapports humanisés, la vie quotidienne est devenue poésie, la vie, le travail ont reçu du sens, l'héroïsme a perdu son caractère d'exception, il est devenu le phénomène qui accompagne l'accomplissement normal du devoir.

C'est ainsi que la beauté devient une question actuelle, une représentation artistique adéquate de l'homme totalement développé dans la nouvelle réalité socialiste.

L'actualité de Pouchkine nous indique de ce fait le futur d'une manière paradoxale ; le comportement artistique, la composition du grand écrivain né il y a cent cinquante ans, son fond social et humain, se dresse devant nous comme un but à atteindre un jour.

Pas au sens d'une imitation. Pouchkine est lui-aussi l'enfant de son époque. Et les contenus sociaux de son époque, les formes artistiques qui représentent ces contenus, ont disparu évidemment en même temps que son époque. Mais de même que Lénine disait que certaines représentations des grands utopistes socialistes ont pris une nouvelle actualité un siècle plus tard avec le socialisme, il en va de même de la beauté de Pouchkine et de son noyau humain, son importance humaine. Quand nous pensons à Pouchkine qui est venu au monde il y a cent cinquante ans, il nous faut donc porter notre

regard, non seulement sur le passé grandiose, mais aussi sur le futur plus grand encore. [1949]

Boris Godounov.

Pouchkine est l'un des écrivains russes les plus populaires. Pendant des décennies, son *Eugène Onéguine* a été l'un des livres les plus lus, et il n'y a guère d'autre œuvre russe qui ait eu une influence aussi importante sur la littérature artistiquement raffinée. Cependant, même aujourd'hui, on n'a pas en dehors des frontières de l'Union Soviétique une image vraie, achevée, de Pouchkine. Et la raison essentielle en est que Pouchkine est resté pour le public l'auteur d'*Eugène Onéguine*, que sa poésie lyrique, sa prose épique, ses drames et ses pensées littéraires n'étaient connues de quasiment personne. Partiellement aussi parce qu'*Eugène Onéguine* même est apparu au public, sous un éclairage faux pour l'essentiel, comme une "Byroniade". Ceci ne correspond cependant en rien à l'essence de l'œuvre. La plupart des lecteurs ne voient pas l'objectivité de ce grand roman qui a incité à juste titre Bielinski à le définir comme l'encyclopédie de la vie russe ; une grande partie du public ne voit pas le caractère populaire des personnages, sans parler de celle de l'auteur qui se tient derrière l'ironie désabusée des principaux héros.

C'est pourquoi il est utile et important que les autres œuvres, tout à fait majeures, de Pouchkine soient, elles-aussi, traduites.

Boris Godounov est le drame le plus important de Pouchkine. Il n'est pas difficile de définir la place de ce drame dans la vie de l'auteur. On sait que Pouchkine, en raison de ses poèmes critiques acerbes, a été banni de la capitale par le tsarisme. Pouchkine a passé des années très importantes pour son évolution dans le Caucase, en

Moldavie, puis sur le domaine paternel de Mikaïlovskoïe [14]. C'est là, dans son pays, qu'il a vécu à partir de 1824, et c'est là qu'il a écrit *Boris Godounov*. La tragédie a donc été commencée et achevée peu de temps avant que n'éclate le soulèvement décembriste. La réaction consécutive à la défaite de la révolution empêcha la parution de *Boris Godounov,* et la tragédie ne fut publiée qu'en 1831 dans une version fortement censurée. De son vivant, Pouchkine n'a jamais pu la voir montée.

Ce n'est pas un hasard si la genèse de la plus grande œuvre dramatique de Pouchkine coïncide avec le soulèvement décembriste, la première tentative pour faire tomber le joug de l'absolutisme féodal. Les membres de la conjuration étaient principalement issus, comme Pouchkine, de la partie la plus radicale, la plus progressiste, européanisée, de la noblesse russe. Pouchkine lui-même n'appartenait pas à l'organisation illégale des décembristes. C'est pourquoi il a pu échapper à leur sort : le cachot ou l'enfer des mines de Sibérie. Mais même si Pouchkine n'avait pas de lien organisationnel avec les décembristes, ses liens intellectuels avec eux n'en étaient que plus étroits. Lorsque la police tsariste, après la répression du soulèvement, examina les écrits des décembristes, il n'y avait quasiment pas de chef chez lequel on n'ait pas trouvé des copies de nombreux poèmes de Pouchkine, uniquement diffusés sous forme de manuscrits. Par ailleurs, il était bien connu de tous que Pouchkine entretenait des relations amicales étroites avec la plupart

14 Province de Pskov.

des chefs décembristes. Ces relations, Pouchkine ne les a jamais niées. En 1826, le tsar Nicolas convoqua l'écrivain, et lui posa ouvertement la question : qu'aurait il fait s'il avait été à Saint-Pétersbourg le 14 décembre (le jour du soulèvement) ? À cette question franche, Pouchkine répondit tout aussi franchement : qu'il se serait certainement trouvé dans les rangs des insurgés. Le tsar, qui redoutait l'opinion publique et n'osait pas prendre des mesures policières contre l'écrivain le plus grand et le plus populaire du pays, arracha à Pouchkine, au cours de cet entretien, la promesse de changer de point de vue dans l'avenir.

Cette promesse contrainte, Pouchkine la tint comme le tsar le méritait. Dans les limites fixées par l'oppression brutale, la censure sévère, Pouchkine s'engagea, – sous une forme dictée par les circonstances – tout aussi courageusement pour les idées de liberté, pour la libération nationale, qu'il l'avait fait avant le soulèvement.

Pourtant, aussi étroits qu'aient pu être les liens qui rattachaient Pouchkine au premier mouvement moderne de libération russe, on ne peut cependant pas l'identifier purement et simplement aux décembristes. Le grand écrivain s'est comporté sur de nombreuses questions beaucoup plus librement, il avait une perspective beaucoup plus large que la plupart de ses compagnons de lutte de la noblesse révolutionnaire. Quand Lénine examina les raisons pour lesquelles le décembrisme devait s'effondrer, il souligna en premier lieu l'absence totale de liaison étroite avec le peuple même, bien que l'objectif du mouvement ait été de servir les intérêts du

peuple. De ce point de vue, la littérature de Pouchkine n'est pas simplement celle du décembrisme, elle va au contraire bien au-delà : dans la forme, dans le langage, dans les thèmes et les personnages, elle est en rapport très étroit avec la vie du peuple, son esprit est un démocratisme véritable, profondément enraciné dans le peuple.

Cet esprit donne la clef de la compréhension de toute la littérature de Pouchkine. Nous ne pensons assurément pas seulement à la figure de Pougatchev, mais à toute l'orientation fondamentale de Pouchkine. C'est notamment le dépassement du byronisme qui puise sa force, justement, de ce caractère populaire. Pouchkine ne s'identifie pas à ses personnages "byroniens", comme l'aurait fait l'écrivain anglais, mais il les critique au contraire très sévèrement, précisément d'un point de vue moral puisé dans la vie du peuple ; songeons au personnage d'Aleko, dans *Les tsiganes,* à l'attitude d'Onéguine à l'égard de Tatiana, etc. Cet esprit populaire détermine la critique de Pouchkine à l'égard du féodalisme et de l'absolutisme féodal, tout particulièrement dans sa période de maturité. Cette liaison profonde à la vie populaire est également la raison pour laquelle Pouchkine lui-même, dans les périodes les plus sombres, après l'échec du décembrisme, n'est jamais tombé dans le pessimisme.

Cet esprit guide en même temps aussi l'évolution littéraire de Pouchkine. La conception du monde de sa jeunesse a été déterminée par les Lumières du 18e siècle. Les limites de cette conception du monde se sont rétrécies au 19e siècle, et Pouchkine va bientôt les briser,

mais cette rupture tente de trouver un chemin de l'aristocratisme courtisan et formel des Lumières vers une compréhension plus profonde du peuple, vers une littérature qui jaillisse de la vie du peuple. Dans cette démarche, la critique sociale courageuse de Byron était pour Pouchkine d'un grand secours. Mais cela ne pouvait être que la transition vers une nouvelle époque, vers une littérature qui découlait de la compréhension plus profonde de cette nouvelle période qui faisait suite à la victoire de la révolution française. Ce n'est pas un hasard si, parmi les écrivains de cette époque de transition, c'est Byron qui a eu l'influence la plus profonde sur Pouchkine. Ce n'est pas un hasard, ne serait-ce parce que Byron fait partie de ceux qui n'ont jamais rompu avec les Lumières, et dont l'attitude n'est en aucune façon à relier à de quelconques courants romantiques de restauration. Et pour Pouchkine, il est caractéristique qu'il n'ait jamais fait de concessions à ces courants, tout comme ses grands contemporains plus âgés, Goethe et Hegel. Tout comme Goethe et Hegel, il est allé au-delà des idées des Lumières, mais il ne les a jamais rejetées, comme cela fut mis à la mode par la réaction romantique de cette époque.

L'influence de Byron sur Pouchkine ne pouvait être qu'éphémère. Nous avons déjà indiqué que l'esprit populaire était le facteur le plus important de cette séparation. À cela est étroitement corrélée l'aspiration passionnée de Pouchkine à refléter, dans son œuvre littéraire, non seulement l'esprit historique, mais aussi en même temps la beauté objective. En matière littéraire, Walter Scott et Shakespeare sont les initiateurs et les saint-patrons de cette aspiration.

L'apparition de Walter Scott représente un tournant dans la littérature mondiale : la base historique et le prélude de son historicisme conscient ainsi que toutes ses créations littéraires sont constitués par l'expérience de la Révolution française et de l'époque napoléonienne, synthétisée au plan littéraire. L'impact universel de Walter Scott repose précisément sur le fait qu'il a été le premier qui a représenté, de manière exemplaire, ces événements. La place nous manque ici pour tracer les contours, même approximatifs, de cet impact. Mais il est certain que cet événement décisif, dans l'époque d'après Walter Scott, a trouvé son expression la plus intense et la plus adéquate chez Manzoni, Balzac, et Pouchkine. Sur le terreau de ce nouvel esprit historique s'est épanouie chez Balzac *la comédie humaine*. Pouchkine n'a jamais aimé Balzac. Ce qui chez Balzac était nouveau et grandiose n'avait pas de place dans la création de Pouchkine. (L'impact de Balzac ne commence en Russie que lorsque l'évolution capitaliste commence à décomposer la vieille société « patriarcale », et donc chez Tolstoï et Dostoïevski). Manzoni et Pouchkine sont plutôt des phénomènes parallèles : ils poétisent l'historicisme de Walter Scott, ils le relient à la description approfondie de la vie individuelle, sans pour autant émousser l'objectivité historique. L'histoire italienne est assurément diamétralement opposée à la russe. L'histoire italienne est celle des obstacles incessants au rassemblement en une nation unique, l'extinction ininterrompue de toute aspiration progressiste par des combats particuliers mesquins, des immixtions étrangères, et l'assujettissement à des dominations étrangères. Cette caractéristique de

l'histoire italienne fixe des limites à l'historicisme littéraire de Manzoni. À l'opposé, l'histoire russe, même dans les périodes les plus sombres, est l'histoire de la constitution d'un peuple en nation. Pouchkine est porté par le courant de cette histoire qui l'aide à aller de l'avant. Pouchkine voit et représente, non seulement la grandeur historique du soulèvement de Pougatchev, mais aussi celle de Pierre le Grand. La représentation de ces deux héros, diamétralement opposés l'un à l'autre et cependant profondément reliés l'un à l'autre par leur destin historique commun, prouve le sens authentique qu'a Pouchkine de l'historicité véritable. Sa littérature, comme celle de Walter Scott, est la littérature de l'historicisme véritable.

Une littérature de cet historicisme nouveau, comme celle de Pouchkine ou de Walter Scott, est cependant la littérature de l'évolution de la vie populaire. Pouchkine voit ce rapport avec une extrême acuité, et le place consciemment au cœur de sa création. Sur le drame, il écrit ce qui suit : « qu'est-ce qui se développe dans le drame ? Quel est le but de la tragédie. L'être humain et le peuple, le destin de l'homme, le destin du peuple » [15] Et en étroite relation avec cette idée, Pouchkine explique comment les déterminations les plus importantes du drame naissent du fait historique qu'il est, dans son essence, le type d'art du grand public, qu'il est né sur les places publiques pour la réjouissance du peuple. C'est là la raison de l'influence de Shakespeare sur Pouchkine. Pourtant, la simple constatation d'une relation littéraire,

[15] Pouchkine : du drame populaire et du drame *Marthe la régente* (1830) in Œuvres tome 11 page 419.

comme en général de l'influence de grands écrivains les uns sur les autres, n'épuise pas la question, prise en soi, elle éloigne même de la juste problématique. Dans le romantisme allemand, il y avait aussi, finalement, un enthousiasme pour Shakespeare, et les membres de l'école George, étaient aussi des thuriféraires de Shakespeare, Gundolf en premier lieu. Mais chez ce dernier est apparu, parce que le sol populaire commun manquait, un antihistoricisme et la décomposition de la forme dramatique en une légèreté lyrique

Chez Pouchkine et ses grands contemporains, en particulier chez Manzoni, l'influence de Walter Scott et de Shakespeare est une impulsion facilitatrice en direction de l'historicisme, et d'une manière telle que cette historicité coulée dans la forme dramatique va bien au-delà des grands précurseurs, Goethe et Schiller. Nous ne parlons pas ici de *Götz von Berlichingen*. *Götz* a été un épisode dans l'histoire du drame, et plutôt un précurseur des romans de Scott. Mais *Egmont*, *Don Carlos*, et les drames weimariens de Schiller, représentent fondamentalement une nouvelle époque dans l'historicisation du drame : la forme inhérente à l'époque de la plus grande maturité de Shakespeare, de l'époque *Hamlet*, *Lear*, se trouve là historiquement matérialisée ; ces drames se tournent consciemment vers les grandes tragédies historiques, les tragédies du peuple. C'est pourquoi le rôle du peuple dans le drame n'y est pas le même que chez Shakespeare, il est plus concrètement dramatique. Pensons au prologue de *Wallenstein* ; ce serait une erreur de ne le concevoir que comme prologue, qui une fois qu'il s'est déroulé, laisse la place à un autre drame se déroulant dans un autre

environnement. Les personnages du prologue (l'armée qui est placée sous les ordres de Wallenstein) jouent un rôle constant, ultérieurement, dans le drame ; toute action, toute décision, toute idée va être déterminée en relation avec eux, en interaction avec eux.

Dans l'époque qui suit la Révolution française et Napoléon, ce rapport va être encore plus précis : le destin du peuple va être encore plus consciemment cette base sur laquelle est construite la tragédie elle-même. Manzoni cherche à résoudre formellement cette question par la réintroduction du chœur. Pouchkine se pose cette même question, mais plus librement, sous une forme plus évoluée, et donc de façon plus dramatique, plus poétique. Le chœur secret qui, dans *Wallenstein*, agit en dehors de la scène, devient chez Pouchkine un chœur agissant ouvertement et visiblement, mais pas dans un sens formel immédiat comme chez Manzoni, mais de telle sorte que les scènes populaires vivantes et représentées à la manière shakespearienne englobent de toutes parts les destins dramatiques qui se déroulent « en haut » : ces scènes populaires expliquent d'où viennent les conflits entre les principaux héros ; ils fournissent une réponse concrète aux questions qui sont, en haut, tragiquement insolubles.

De ce point de vue, la littérature européenne n'a qu'une seule figure à mettre en parallèle aux visées de Pouchkine de prolonger Shakespeare en l'actualisant : c'est Georg Büchner. Certes, en dépit de l'analogie qui se cache en profondeur dans ces visées, c'est leur opposition qui apparaît au premier plan. Nous ne pensons pas ici seulement aux aspirations de Pouchkine

à la beauté, en opposition à Büchner qui – pour employer une expression de Heine – a vécu et créé après la fin de la « période de l'art ». L'opposition la plus importante découle d'une source analogue à celle que nous avons mentionnée plus haut à propos du roman de Manzoni : de la différence entre l'histoire allemande et l'histoire russe. Büchner n'a pas trouvé dans l'histoire allemande de matériau dramatique correspondant à ses idéaux révolutionnaires, et il ne pouvait naturellement pas non plus les y trouver. La période tragique de la révolution française a donné à Büchner la préhistoire de la préparation idéologique de la révolution allemande. Comme partout, Pouchkine trouve également là, dans le passé de sa propre patrie, le matériau adapté. C'est pourquoi il peut, tout comme le Shakespeare des drames royaux, donner une expression dramatique à l'évolution de son peuple, aux douleurs de l'enfantement de sa nation. Quand Pouchkine, dans *Boris Godounov*, décrit un épisode tragique de la crise qui a fait naître l'absolutisme russe, ce drame est aussi en même temps, certes tacitement, le prologue de la crise de décomposition de ce même absolutisme. L'historicisme dramatique ce Pouchkine est en même temps une prophétie sociale.

Le drame de la genèse de l'absolutisme est obligatoirement en rapport dramatique étroit avec la première représentation achevée de ce thème, avec le *Quentin Durward* de Scott. Le Louis XI décrit dans ce roman est un archétype si parfait du roi encore médiéval, mais luttant déjà pour sa monarchie absolue, qu'il se rapproche nécessairement par des traits typiques de la figure russe correspondante, par exemple avec Ivan le

terrible. Ce serait extrêmement intéressant d'analyser une telle analogie, car il y apparaitrait que nombre de particularités qui semblent appartenir au caractère spirituel le plus intime du personnage (comme par exemple chez l'un et l'autre l'amalgame indissociable de superstition et de réalisme politique clairvoyant) sont une conséquence logique de la situation sociohistorique.

Pour nous cependant, les écarts sont plus instructifs que les similitudes. Scott montre la force politique de l'absolutisme encore faible, mais dont il voit déjà le développement : derrière la supériorité de Louis XI, qui se manifeste dans les situations les plus difficiles à l'encontre du Duc de Bourgogne qu'anime un esprit féodal – en dépit de tous les atouts que ce dernier a en main – il y a le principe du progrès historique. C'est cette corrélation historique dans le rapport entre absolutisme et féodalisme que voit, et que décrit également Pouchkine. Pourtant, alors que ceci est chez Scott la question cruciale, cela devient chez Pouchkine un élément d'une crise profonde de l'histoire universelle. Pouchkine dépeint le développement de l'absolutisme et son ascension triomphale irrésistible de telle sorte qu'elle rend déjà sensible les problèmes à venir de ce système, qui se révèleront plus tard.

Évidemment, il y a là aussi, au premier plan, l'opposition entre absolutisme et féodalisme, la supériorité du premier. Là aussi, l'absolutisme signifie, comme partout, que la noblesse perd son indépendance dans le processus de transformation en noblesse de cour. Humainement, ce processus se manifeste en premier lieu comme un déclin moral ; la forme de la transition est une impuissance à

l'égard de l'absolutisme, jumelée à de la fureur. La noblesse a perdu ses anciennes vertus féodales, mais elle n'a pas encore atteint le niveau de culture qu'elle aura plus tard à la cour : c'est un mélange de la vieille rugosité et de la nouvelle bassesse qui caractérise les représentants de la noblesse. Ils sont conscients de leur faiblesse par rapport au peuple, ainsi que de leur déracinement du terrain populaire. Un des boyards l'exprime ainsi :

> Le peuple n'a plus l'habitude de voir en nous
> les descendants de ses anciens maîtres.
> Il y a longtemps que nous sommes dépouillés de nos terres
> Il y a longtemps que nous sommes entrés dans la
> domesticité des tsars.
> Et lui, il a su se soumettre le peuple par la crainte,
> par l'amour, par la gloire. [16]

Les représentants les plus éclairés de la haute noblesse voient aussi bien clairement que cette situation n'est pas née des capacités individuelles de Boris Godounov, et que du point de vue de l'aristocratie, peu importe quelle est la personne du tsar. Un autre boyard caractérise Boris comme suit :

> Il nous gouverne presque déjà comme le tsar Ivan le.... (Ce n'est pas un nom à prononcer la nuit !) Quel avantage y a-t-il à ce que les supplices restent secrets, à ce que nous ne chantions pas devant tout le peuple, sur la terre arrosée de notre sang, des cantiques à Jésus, à ce qu'on ne nous brûle pas en place publique, tandis que le tsar, du bout de son bâton, pousserait les charbons sous nos corps ? En sommes-nous plus assurés de notre pauvre existence ?

[16] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, réplique de Vorotinski, scène 1. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862. Traduction modifiée.

> Chaque jour la disgrâce nous attend, le cachot, la Sibérie, le capuchon de moine.... Et puis là, dans le sourd exil, la mort par la faim ou par le lacet. [17]

Ainsi, les boyards vivent dans une peur éternelle, entourés en permanence de mouchards, dont font partie même leurs serviteurs les plus proches. Ils réagissent à cela de telle sorte qu'ils deviennent, eux aussi, des mouchards, et que leurs dirigeants les plus conscients et les plus habiles réussissent, au milieu de cette déchéance, à tromper même le tsar, et essayent d'influencer ses décisions politiques dans l'intérêt de la haute noblesse.

Le prix de cette bassesse et de cet avilissement sont les honneurs de la cour et de l'état comme privilèges des boyards. Mais même ceux-là sont constamment en danger. L'absolutisme en développement a besoin d'hommes de talent, capables d'agir sérieusement, et ceux là, les boyards ne peuvent pas toujours les fournir, et ne le peuvent même que très rarement. C'est pourquoi la carrière impétueuse des parvenus est-elle caractéristique de cette époque. Cela, nous pouvons aussi le voir dans les romans de Scott. Chez Pouchkine, un dialogue intéressant, éclairant toute la situation, se déroule entre Boris et un des chefs de l'armée qu'il a choisi.

BORIS : Je vais te mettre à leur tête. Ce n'est plus de la naissance, c'est de l'intelligence que je veux faire un voïvode. Que leur vanité regrette le Rozriad ! Il est temps de mépriser les murmures de la tourbe titrée, et de détruire cette coutume pernicieuse.

[17] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, réplique de Pouchkine, scène 9. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862.

BASMANOFF : Ah ! Tsar, cent fois béni sera le jour qui dévorera tous les livres du Rozriad, avec tous les troubles qu'ils font naître, avec l'orgueil nobiliaire.
BORIS. Ce jour n'est pas loin… [18]

Le tsar Boris est lui-même un « self-made man » de ce genre. Et plus encore le prétendant au trône Grigori Otrepiev, qui se fait passer pour le tsarévitch assassiné Dimitri. Les conflits qui ont résulté de cette situation ont fait de cette période de l'histoire russe un thème populaire de toute la littérature universelle. Mais les écrivains non-russes, même les plus grands d'entre eux, n'ont vu que les aspects superficiels du conflit, et pour autant qu'ils aient « approfondi » ces phénomènes, ils ont donné une image fausse, déformée, de cette situation historique et de la tragédie qui en découlait. C'est un conflit de surface, « approfondi » de la sorte, que le problème tragique de la légitimité. Cette tragédie, Schiller et Hebbel – pour ne citer que les plus grands – l'ont écrite. Chez les deux, la tragédie découle – certes sous une forme très différente – du fait que le prétendant au trône apprend sa propre origine illégitime, et que

[18] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, scène 21. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862. Le *Rozriad* était une espèce de Livre d'or, un registre où l'on inscrivait les emplois qu'avaient occupés les membres de la noblesse. Il avait donné lieu à cette règle singulière, que le fils d'un gentilhomme ne pouvait pas occuper une place inférieure à celle du fils d'un autre gentilhomme dont l'emploi avait été inférieur à celui de son père. De là naissaient de continuels et interminables procès de prééminence. En outre, cette coutume rendait très-restreint le choix du prince pour les divers emplois publics. Ce fut Féodor, frère aîné et prédécesseur de Pierre le Grand, qui mit fin à ces abus en faisant brûler publiquement les livres du Rozriad.

l'opposition entre l'accession au trône réalisée au nom de la légitimité et l'origine illégitime devient le point de départ d'un conflit intime qui conduit à l'effondrement tragique. Le sens historique plus profond de Pouchkine sait en revanche que la légitimité dans ces luttes n'est qu'un élément superficiel, elle n'est qu'un mot d'ordre, ou un drapeau ; dans ces luttes, de grandes forces historiques se mesurent pendant une séquence primitive du processus dans lequel le peuple russe se constitue en nation. La légitimité n'est qu'un paravent dans ces luttes. Le prétendant au trône l'exprime clairement :

> …sache que ni le roi, ni le pape, ni tous ces grands seigneurs ne s'inquiètent nullement de la vérité de mes paroles. Que je sois Dimitri ou non, que leur importe ? Je leur suis un prétexte de trouble et de guerre ; c'est tout ce qu'ils demandent. [19]

Tout cela est possible parce que le peuple lui-même n'est pas encore suffisamment évolué pour prendre en main son sort, le destin de sa constitution en nation. Cette évolution ne commence qu'à ce moment là, à peine visible, sous la surface, elle se manifeste dans la haine sourde contre le « monde d'en haut », dans le rejet de ces illusions selon lesquelles les changements qui se produisent « en haut » seraient l'affaire du peuple. La seule chose qui est claire, c'est que jamais et nulle part, le peuple ne soutiendra les boyards contre le tsarisme. Quand le tsar Boris, jouant la comédie, refuse la couronne, et que les dignitaires de l'église, les boyards, et le peuple rassemblé le supplient en pleurant d'accepter

[19] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, scène 14. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862.

la couronne, Pouchkine dépeint le véritable sentiment du peuple de la manière suivante :

(*Tout le peuple est à genoux. Gémissements et larmes*.)
LE PEUPLE. Ah ! Prends pitié de nous, notre père. Règne sur nous. Sois notre père, notre tsar.
UN HOMME, *à voix basse*. Pourquoi pleure-t-on ?
UN AUTRE. Comment veux-tu le savoir ? Les boyards le savent, eux. C'est bien autre chose que nous. [20]

Mais cela ne signifie en rien que le peuple sympathise avec l'appareil d'oppression du tsar. Ses représentants sont aux yeux du peuple des bandits oppresseurs, tout autant que les boyards. Lorsque le prétendant au trône, échappé du couvent, est recherché par les gardes-frontière tsaristes, l'hôtesse d'un bistrot frontalier dit :

> « Ces gardiens ne seront bons qu'à faire des niches à tous les passants et à nous piller, nous autres pauvres gens du pays... Ce n'est que pour le semblant qu'ils font cette ronde ; mais il faut leur donner de l'eau-de-vie, et du pain, et je ne sais quoi. Puissent-ils crever comme des chiens, les réprouvés ! Puissent-ils.... » [21]

Pour le peuple, l'histoire n'a donc pas encore donné d'espace pour agir. L'autodestruction, l'auto-consomption des couches féodales est tout aussi intense que dans les drames royaux de Shakespeare sur la guerre des deux roses blanche et rouge, où certes celle-ci reflète la préhistoire de l'absolutisme naissant, tandis que Pouchkine dépeint les crises de sa consolidation. Le

[20] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, scène 3. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862.
[21] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, réplique de l'hôtesse, scène 8. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862.

peuple ne prend part à ces luttes que sous la pression de la contrainte ; une scène particulière montre quelles armées de mercenaires étrangers rassemblés les camps ennemis doivent jeter dans la bataille au côté de leur propre peuple.

La défiance du peuple impuissant constitue cependant l'arrière plan et l'explication de ce qui se déroule au premier plan. Le peuple hait tout autant le tsar que les boyards. Comme cela se produit d'habitude dans des mouvements aussi peu évolués, ils ne regardent pas encore vers l'avant, mais vers l'arrière : aux bons vieux temps, quand le servage vivait son prétendu âge d'or dans les rapports féodaux embryonnaires. (On trouve aussi cette psychologie populaire dans les tragédies de Shakespeare ; en réalité, elle a joué un rôle important dans l'idéologie des grands soulèvements paysans du 16e siècle.) Cette prise de conscience résonne également dans les paroles du boyard Pouchkine :

> Et crois-tu que le sort du peuple en soit allégé ?
> Demande, questionne. Si le Samozvanetz s'avise
> de promettre au peuple qu'il lui rendra le jour de la Saint-Georges,
> tu verras comme tout va se mettre en branle. [22]

Dans de telles circonstances, il n'y a qu'un seul moyen pour un homme qui veut préserver son intégrité humaine et morale : sortir de la vie et devenir spectateur ; c'est-à-dire se retirer dans un cloître. Pouchkine décrit avec une beauté et une clarté insurpassable cette attitude dans le

[22] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, réplique de Pouchkine, scène 9. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862. Dimitri Samozvanetz, ou le soi-disant Dimitri, le faux Dimitri, l'imposteur.

personnage du vieux moine chroniqueur. Il ne faut pas s'étonner que Dostoïevski se soit exalté pour ce personnage. Chez Pimène, qui se tient complètement à l'écart et ne cherche qu'à tracer un tableau fidèle de l'époque en vue de temps meilleurs, la seule opposition possible à cette période se manifeste sous sa forme pure.

Le terrain social et les modes de comportements intellectuels et moraux qui en découlent expliquent également le personnage du prétendant au trône. Comme son adversaire Boris, lui aussi est un aventurier, qui obtient la couronne de tsar par son habileté personnelle, par l'exploitation imaginative de la situation créée par les conditions de classe. La seule différence, c'est que Boris a fait carrière au service du tsar, tandis que Grigori se fait passer pour l'héritier du trône que Boris a assassiné. Nous avons déjà mentionné que les grands dramaturges allemands avaient travaillé le même matériau. Nous avons vu que tant Schiller que Hebbel également sont passés à côté du véritable grand drame historique : Schiller parce qu'il est fasciné par l'image d'un parcours napoléonien, Hebbel parce qu'il s'enfonce dans le problème psychologique, les sentiments que doit éprouver un homme né pour régner lorsqu'il apprend qu'il est un véritable héritier légitime, et en particulier l'altération de son comportement humain lorsqu'il s'avère que sa légitimité n'est pas authentique. Les deux aventures brisent le cadre historique ; Hebbel transpose la tragédie dans les « profondeurs intemporelles » de l'exploration de l'âme. Sous ce rapport, les mots du prétendant au trône chez Hebbel lorsqu'il apprend son origine légitime sont extrêmement caractéristique :

Ce n'est pas seulement un empire et un trône
Que vous m'offrez, mais aussi un droit que je n'avais pas,
Dont assurément personne avant moi ne s'est encore passé
Le droit d'être ce que je suis maintenant. [23]

Dans un tel drame psychologique, les explications nécessitent toujours une grosse mécanique. C'est ainsi que tant chez Schiller que chez Hebbel, la mère du tsarévitch qui a été tué joue un rôle important, de même que la question de savoir si des instincts maternels vont s'éveiller en elle à la vue du faux Dimitri. Pouchkine laisse ce côté toute cette problématique psychologique moderne. Chez lui, tant Boris que Grigori sont des aventuriers qui correspondent à la société et à l'esprit de l'époque, avec le courage naturel, l'énergie, l'intelligence et l'absence de scrupules de ce genre d'hommes.

Cette tragédie, dans sa forme apparente, est donc très proche des drames historiques, du style du jeune Shakespeare. Et pourtant, cette tragédie, dans chacun de ses éléments, est bien davantage qu'un simple drame historique, de même que le jeune Shakespeare aussi est allé bien au-delà de la simple chronique. Mais ce dépassement se produit toujours dans l'esprit de l'histoire, et pas comme chez Hebbel grâce à une modernisation du problème, à la projection rétrospective dans le passé de questions contemporaines. Nous avons déjà indiqué, au sujet du personnage du vieux moine Pimène, que la conséquence fondamentale de toute cette époque est la mutilation, la distorsion, la dissimulation derrière un masque de la véritable personnalité. Pour

[23] Friedrich Hebbel, *Demetrius*, Prologue, scène 13.

sauver autant que possible sa personnalité dans sa totalité et son intégrité, Pimène sort de la vie, sous des formes religieuses. Les plus grandes personnalités du drame, Boris Godounov et Grigori Otrepiev, ressentent la puissance de ce conflit. Et cela témoigne d'une hauteur shakespearienne du mode de caractérisation, que Pouchkine, au travers ce ces deux types extrêmement différents en apparence, rende sensibles les problèmes humains les plus profonds de l'époque. Chez Boris, ce conflit se manifeste, également en rapport avec l'esprit du temps, sous une forme religieuse ; il a des scrupules à l'égard des actions honteuses qu'il doit accomplir pour conquérir le trône de tsar.

Le conflit éclate dans la scène la plus puissante du drame, dans la scène entre le prétendant au trône et Marina, la fille du magnat polonais Mniszek. Pour des raisons politiques, afin de s'assurer l'aide polonaise, le prétendant au trône veut prendre Marina pour femme, qui est aussi le seul être humain au monde qu'il aime véritablement d'une façon humaine. Cependant, Marina ne veut en rien entendre parler d'amour, ni de relations simplement humaines ; elle s'intéresse exclusivement au prétendant au trône, à celui qui va accéder à la couronne de tsar. C'est alors qu'éclate chez Grigori le sentiment d'abandon humain, le désespoir d'être humainement aussi seul :

> Ne me donne pas ce tourment, charmante Marina ;
> ne me dis pas que ce n'est pas moi, mais mon rang
> que tu as choisi. Marina ! Ah ! Tu ne sais pas
> combien tu me déchires ainsi le cœur.
>
> Comment ! Si..., ô doute affreux !
> Dis-moi : si l'aveugle destin ne m'avait pas

donné du sang de tsar,
si je n'étais pas le fils d'Ivan, si je n'étais pas
cet adolescent dès longtemps oublié du monde....
tu ne m'aurais donc pas aimé ? [24]

Marina, qui n'a soif que de réussite, de pouvoir, ne peut naturellement pas donner à Grigori de réponse apaisante, car elle ne désire en vérité pour mari que le prétendant à la couronne de tsar, et seulement lui ; sinon, ce qu'il représente en tant qu'homme lui est totalement indifférent. Dans son désespoir, Grigori confesse la vérité sur son origine. Mais pour elle, l'honnêteté de cet aveu n'a absolument aucune valeur.

Si tu as pu, obscur vagabond,
aveugler merveilleusement deux peuples,
tu aurais dû te montrer digne de la réussite,
et consolider ton hardi mensonge
par un secret obstiné, profond, éternel. [25]

Ce n'est que lorsque Grigori, poussé au désespoir le plus extrême, redevient l'aventurier prêt à tout (il exprime là l'idée déjà citée selon laquelle il est totalement indifférent pour les forces qui combattent pour le pouvoir suprême qu'il soit réellement le fils d'Ivan le terrible) qu'il regagne à nouveau la confiance de Marina, et s'assure de son soutien dans la lutte pour le trône.

…J'entends enfin la parole,
non d'un adolescent, mais d'un homme.
Elle me réconcilie avec vous, prince.

---

[24] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, réplique de Dimitri, scène 14. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862.

[25] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, réplique de Marina, scène 14. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862.

J'oublie votre transport insensé ;
je ne vois plus que Dimitri devant moi. [26]

En fait, l'aventurier a remporté la victoire et n'a plus rien à craindre du côté de Marina, mais la seule tentative de sa vie d'être un homme, ou tout au moins de construire une relation authentique et sincère avec l'être humain choisi, a échoué, et il était inévitable qu'elle échoue dans les conditions de l'époque. Des liens idéels et artistiques profonds relient cette scène, une scène d'une forte puissance dramatique, au caractère purement lyrique en apparence, narratif, de la scène de Pimène. Pouchkine compose ses drames, comme Shakespeare, avec des oppositions et des parallélismes, et pas en exprimant ouvertement les conflits les plus profonds, comme Racine ou Hebbel.

Grigori qui, comme Boris Godounov, vient d'« en bas », doit donc agir dans des circonstances données, et agir en fait selon ce que prescrivent les lois sociales de ceux qui vivent « en haut » ; il va être sous nos yeux contraint à ce comportement naturel que les boyards ont pour ainsi dire de naissance en raison de ces mêmes nécessités socio-historiques. Le comportement inhumain de l'époque est donc pour lui d'un naturel plus superficiel que pour ceux-ci, et c'est justement pour cela que cette contradiction, proche de la tragédie subjective, rend les modalités de son action plus efficaces, plus imposantes, que celles de ses rivaux appartenant à la caste des boyards.

---

[26] Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, réplique de Marina, scène 14. Trad. Ivan Tourgeniev, Louis Viardot, Paris, Hachette 1862.

Boris Godounov et Grigori, les héros et les acteurs les plus importants du drame, dont la lutte constitue la trame historique du drame, ne se rencontrent jamais sur la scène, ils ne se trouvent jamais directement confrontés, face à face. C'est là la conséquence de la forme de chronique shakespearienne. Et dans le drame de Pouchkine, il est précisément shakespearien, ce trait essentiel qui fait que l'opposition sociohistorique, spirituelle, morale, qui se cristallise dans les actions, et qui est de ce fait dramatique, domine l'ensemble du drame. Le destin de Boris : c'est l'avenir de Grigori. Le destin de Grigori : c'est le passé de Boris. Les deux, dans leurs actions réciproques entrelacées les unes aux autres, condensent une grande crise de l'évolution du peuple russe, son accession au rang de nation.

Dans le drame de Pouchkine, la crise elle-même se termine de manière sourde, sans exacerbation théâtrale, sans pointe dramatique : avec l'élimination de la famille Godounov, avec la victoire du prétendant au trône, dont le spectateur sait qu'elle n'est qu'un moment éphémère de la grande crise historique, que le tourbillon de cette crise va également entraîner le naufrage du vainqueur Grigori. La place particulière de Pouchkine dans l'évolution du drame au 19^{e} siècle – seul Buchner peut lui être comparé sous ce rapport – est précisément déterminée par le fait qu'il a écrit une tragédie populaire de ce genre, et pas le drame d'une personnalité quelconque, qui ne pouvait servir qu'à symboliser un tournant historique du destin. Cela, c'est ce qu'ont essayé de faire les autres dramaturges importants qui ont travaillé sur la tragédie de Dimitri, Schiller et Hebbel. Dans la forme extérieure, Pouchkine s'écarte davantage

des règles modernes de la construction dramatique, mais il le fait justement, et de fait très consciemment, pour refléter aussi formellement, dans le style du drame royal, le véritable destin du peuple, à une période qui, sur le chemin ascensionnel de la nation, paraissait tragiquement déchirée et sans issue. La conception du monde tragique de Pouchkine est le reflet de sa profonde confiance dans le cours de l'histoire.

Sous ce rapport, Pouchkine est également un enfant de son époque. Cette harmonie n'apparaît que si nous pensons aux plus grands, aux plus authentiques représentants de cette époque, à Goethe et à Hegel, à Walter Scott et à Balzac. Le fait que Pouchkine ne connaissait pas Hegel et n'appréciait pas Balzac ne change rien à ce rapport essentiel, au fait que tous ne voyaient la tragédie de l'individu que comme un moment du genre humain (et comme un moment de la nation qui matérialise directement ce genre humain). Cet esprit, la représentation parfaite, élève le drame de Pouchkine au rang des plus grandes créations intellectuelles et littéraires de son époque, à une hauteur vers laquelle l'homme du présent, qui a perdu toute grande perspective historique, regarde vers le haut, rempli d'envie et de surprise, tout comme vers les drames royaux Shakespeare.

Mais Pouchkine est également, au plan artistique, un digne contemporain de Goethe. Ce n'est pas pour rien que Heine parle de l'époque de Goethe comme de la « période de l'art », ce n'est pas pour rien que le contemporain de Heine, Bielinski, a défini Pouchkine comme l'« artiste écrivain » après lequel une littérature

russe complètement nouvelle, d'une toute autre nature, la littérature du genre de Gogol, a prévalu. Il est totalement faux de considérer, comme on le fait d'habitude, cette opposition entre l'intermezzo classique du début du 19e siècle et les tendances sociales critiques qui lui ont fait suite, comme une opposition entre la stylisation et le réalisme. Goethe est tout autant un bon réaliste que Balzac, et Pouchkine pas moins que Gogol. Mais les circonstances favorables qui ont suivi la Révolution française offraient encore à Pouchkine la possibilité de relier la compréhension le plus profonde de la réalité et sa représentation classique à un tracé formel concis, léger, et musical.

[1947]

Gogol

Discours commémoratif pour le centième anniversaire de sa mort.

Si nous considérons l'image de Gogol qui – à juste titre, ajouterons-nous – est vivante dans le cœur de millions de lecteurs et de spectateurs de théâtre, on n'y voit nulle part quelque chose de problématique. *Le revisor, Les âmes mortes, Le manteau, Taras Boulba* et bien d'autres de ses œuvres encore sont devenus des classiques, au meilleur sens, le plus authentique, du terme : elles sont aussi fraîches dans leur effet que si elles avaient été écrites aujourd'hui ; leur actualité suscite un intérêt fébrile chez les spectateurs et les lecteurs. D'un seul coup, elles vont être, directement, vécues : ces œuvres traitent des questions décisives du peuple russe, de l'humanité toute entière – et cette expérience vécue artistique, humaine, conçoit la simplicité, le caractère populaire, la compréhensibilité directe tout autant comme un trait essentiel de ces œuvres en soi, que comme la représentation pertinente, dévoilant leur essence, des questions profondes de la vie sociale.

Certes : la conception réactionnaire de la littérature, l'orientation « théorique » de la décadence littéraire, n'a pas non plus laissé Gogol intact. Avec un instinct imperturbable, elle s'acharne sur ces aspects faibles au plan des idées des artistes progressistes de l'histoire de la littérature qu'y font mûrir les contradictions de la société de classes. Elle les monte en épingle comme s'il s'agissait des traits les plus originaux, que l'on découvre maintenant comme essentiels, de la grande personnalité, prise à chaque fois en plein travail, et à partir d'elles,

« elle explique » leur prétendue nature, afin de transformer le combattant de la liberté en trompette de la réaction intellectuelle et artistique.

Ainsi, Nietzsche falsifiait déjà Gogol en en faisant un confrère de la décadence moderne ; Merejkovski [27] voyait en lui l'ancêtre de la réaction russe ; Rudolf Kassner [28] et ses disciples y introduisent en contrebande la psychologie moderne des profondeurs et à l'occasion du jubilée d'aujourd'hui, un essayiste suisse le range à côté de Kafka, à côté de ce Kafka chez lequel l'impossibilité de se reconnaître dans le monde de la société impérialiste a anéanti toute réalité du monde décrit, de ce monde qui est le royaume de la peur abstraite, de puissances inconnaissables, insensées, et néanmoins irrésistiblement mystérieuses. Et ce Kafka là doit donc être maintenant l'ancêtre de Gogol, qui a décrit plus parfaitement, plus manifestement qu'aucun autre, les abominations qu'il faut abandonner au mépris, qu'il faut dénoncer par un rire féroce, d'une réaction on ne peut plus concrète, celle de Nicolas I^{er}.

De telles falsifications ne sont pas surprenantes. Depuis que le déclin de la culture bourgeoise a commencé, toutes les grandes figures de la littérature progressiste ont été sans cesse de plus en plus dépeintes comme réactionnaires, comme décadentes, comme inhumaines. Naturellement, qui falsifie qui, cela n'est pas indifférent ; dans quelle mesure l'écrivain que l'on déforme a fourni au moins un prétexte pour que son orientation

[27] Dmitri Sergueïevitch Merejkovski (Дмитрий Сергеевич Мережковский), (1866-1941), écrivain et critique littéraire russe.

[28] Rudolf Kassner (1873-1959) écrivain autrichien, essayiste, traducteur, et philosophe de la culture.

fondamentalement progressiste puisse être déformée en orientation rétrograde. La littérature des sociétés de classe connait peu de grands écrivains qui aient été totalement exempts de telles contradictions.

Nous sommes là au cœur du problème de Gogol. Dans la période tardive de déclin de sa vie, Gogol a lui-même contribué à faire naître cette légende réactionnaire, lorsqu'il écrivit, en ce qui concerne le véritable Revizor qui apparaît à la fin du *Revizor* [29] : « Terrible est en effet ce revizor qui nous attend aux portes du tombeau ». Lui-même a écrit que l'aigrefin Khlestakov [30] « a la conscience peu scrupuleuse de ce monde, la conscience corruptible, frauduleuse ». Et que la scène de la comédie était « la cité de l'âme, qu'il faut trouver en chacun d'entre nous ». C'est de ce Gogol pourtant qu'écrit son grand découvreur, ce Bielinski qui a définit la place de Gogol dans la littérature : « On ne saurait supporter d'être blessé dans son amour de la vérité et dans son sentiment de la dignité humaine : on ne peut se taire quand, sous le couvert de la religion et sous la protection du knout, on prêche le mensonge et l'immoralité comme s'ils étaient la vérité et la vertu. » [31] Et dans la même lettre, il apostrophe Gogol de la manière suivante : « Défenseur du knout, apôtre de l'ignorance, champion de l'obscurantisme, panégyriste des mœurs tatares, – que

[29] Nicolas Gogol, *Le revizor*, traduction Arthur Adamov, L'Arche, Paris, 1958.

[30] Khlestakov, personnage principal du *Revizor*.

[31] V. Biélinsky, Lettre à N. V. Gogol, 3 juillet 1947 in *Textes philosophiques choisis*. Éditions en langues étrangères, Moscou, 1951, page 586.

faites vous ? Regardez à vos pieds : vous êtes au bord de l'abyme ! »[32]

Cette lettre de Bielinski à Gogol est devenue la pierre milliaire de la littérature russe, de l'évolution progressiste de la vie russe, de même que son affirmation selon laquelle commence avec Gogol la nouvelle période de réalisme, de critique sociale, de la littérature russe. Ces deux jugements – diamétralement opposés – constituent, dans l'évolution de Bielinski, dans son œuvre, un tout organique. Mais alors surgit la question sur le véritable problème de Gogol, celui qu'il faut résoudre : où est l'unité de l'objet de ces deux jugements, celle de Gogol lui-même ? Est-ce que cette période tardive doit être considérée comme un épisode sans signification, un petit déraillement de Gogol qu'il faut négliger ? Et si ce n'est pas le cas – ce que nous devons admettre, car Bielinski n'a jamais combattu des fantômes avec une telle véhémence – alors surgit la question : comment un écrivain dont la trajectoire s'égare de la sorte peut il être grand, progressiste, digne de l'amour et de l'adhésion de l'opinion publique éprise de paix et de liberté ? C'est là le problème de Gogol que nous devons résoudre si nous voulons honorer d'un cœur serein la mémoire de Gogol.

I

À ses débuts, à son apogée, la carrière la carrière d'écrivain de Gogol ne comporte rien de problématique. Après une courte recherche et hésitation, le jeune Gogol trouve très tôt son propre ton, son propre style. Dès le premier recueil de nouvelles *Les Veillées du hameau*

[32] Ibidem, pages 588-589.

près de Dikanka (1831-1832), nous voyons les qualités significatives les plus importantes du grand artiste qu'est Gogol. En premier lieu sa vision des choses riche, joyeuse, humoristique dans sa nature. Et à cela s'ajoute une représentation sensible de cette vision incroyablement riche au plan artistique. Les personnages, les situations, les tableaux de la campagne et de la ville chez Gogol nous apparaissent dans une expressivité sensible inconnue jusque là dans la littérature russe – et qu'on ne trouve que très très rarement dans la littérature mondiale – condensée de manière colorée, évocatrice, et dans une unité perceptible.

Le jeune Gogol est le premier qui ait fait parler dans la littérature le folklore ukrainien à un haut niveau artistique. C'est la vie ukrainienne véritable qui se déploie devant nos yeux, avec toutes les capacités éminentes et morales ; les mœurs populaires, la superstition, les préjugés ne manquent pas dans ce tableau, mais ils ne sont là que pour donner son coloris au véritable caractère populaire spécifique, pour l'étayer, pour l'enrichir. Le caractère populaire n'est pas chez Gogol un costume externe, pas une simple description, même si elle est pittoresque, des coutumes populaires caractéristiques, pas une simple collection naturaliste, en genre de chronique, des mœurs populaires, et elle n'est surtout pas son idéalisation envisagée du point de vue de la classe dominante et correspondant à ses intérêts. Bien au contraire. Toute la richesse artistique, folklorique et pittoresque, du jeune Gogol, est mise au service d'un grand dessein : elle doit révéler les forces spirituelles et morales du peuple ukrainien dans toute leur plénitude,

dans la lutte contre ces puissances qui cherchent à l'abaisser, à le rendre étranger au foyer et au pays auquel il est attaché par un amour fidèle. Dès le récit *l'effroyable vengeance,* il oppose – en la personne de la figure du méchant sorcier, entremêlée de superstition populaire – la trahison du pays au service des *pans* polonais à la défense héroïque de la patrie cosaque ukrainienne. Et bien que la part prépondérante des récits soit de nature locale, il les relie au cadre de la patrie russe dans son ensemble – certes sous une forme qui est ici principalement populaire, en forme de conte. (Le rôle de Catherine II dans le récit *la lettre perdue*.) Ce n'est pas un hasard si Pouchkine, dans une de ses lettres, juge les écrits de jeunesse de Gogol de la manière suivante : « Je viens de lire *Les Veillées du hameau près de Dikanka*. Elles m'ont fort surpris, voilà une vraie gaîté, sans contrainte, sans préciosité, sans pruderie. Et en même temps quelle poésie ! Quelle sensualité ! Tout cela est tellement extraordinaire dans notre littérature contemporaine, que je ne puis toujours pas m'en remettre. On m'a raconté que quand l'éditeur était entré dans l'imprimerie où on préparait les *Soirées* les imprimeurs ont hoqueté et gloussé de rire contenu, se tenant la main sur la bouche pour ne pas éclater de rire. Le patron lui expliqua leur gaité, et lui avoua que les imprimeurs étaient presque morts de rire à leur travail. Molière et Fielding auraient été extrêmement heureux d'avoir fait rire leurs imprimeurs. » [33]

[33] Lettre à Alexandre Voëïkov, citée par Katia Dmitrieva, *Du romantisme allemand au patriotisme russe : le parcours de Nicolas Gogol*, in : Romantisme, 1996, n°92. Romantisme vu de Russie, pages 87-100.

L'évolution ultérieure de Gogol a été déterminée par la compréhension plus profonde de la vie et – nous y reviendrons – par la liaison littéraire étroite avec Pouchkine. Les problèmes généraux de la société commencent à jouer un rôle important dans son œuvre. L'humour irrésistible, la force puissante, évocatrice, de ses premiers écrits ne s'affaiblissent au cours de cette évolution, mais au contraire se renforcent. L'élargissement et l'approfondissement de sa thématique accroissent, avec l'augmentation de ses tâches de composition, ses capacités artistiques d'expression. Sa force évocatrice s'accroit constamment, tandis que le caractère d'un genre supérieur de ses thèmes l'incitent et le forment à une plus grande simplicité, à une retenue encore plus grande à l'égard de toutes les « fioritures », à un résumé de l'objet d'un style toujours plus élaboré. Certes, la chaleur infinie de ses premiers écrits se modifie. Elle est dans une mesure croissante remplacée par l'humour plus profond et la satire acérée des grands problèmes sociaux.

L'élargissement et l'approfondissement se manifeste dans le fait que dans le volume *Arabesques* [34] (1835) il aborde déjà, avec une grande maîtrise, les problèmes de la grande ville (Petersbourg) eux aussi (*La perspective Nevski*) – en même temps que Pouchkine qui à la même époque publie sa nouvelle *La dame de Pique* qui caractérise la vie pétersbourgeoise. Cette évolution de Gogol s'exprime cependant avec une force particulière dans *Mirgorod* (1835). La thématique ukrainienne y est

[34] Le recueil Arabesques contient notamment La Perspective Nevski, Le Portrait et Le Journal d'un fou.

encore dans une pleine mesure prédominante, mais tout le travail d'approfondissement donne à ces récits une marque nouvelle qui leur confère leur grande importance, non seulement à l'échelle du pays, mais du point de vie d'une validité générale.

Taras Boulba [35] s'élève au niveau de l'épopée de la période héroïque du peuple ukrainien. L'objet de cette épopée en prose est la lutte des cosaques ukrainiens, contre l'oppression, tant turco-tatare que féodale polonaise. Et par la représentation du peuple qu'incarne son héros porteur des meilleures vertus du peuple ukrainien d'alors, Gogol parvient à porter ce récit au niveau le plus élevé de la généralisation poétique. Nous voyons les actions héroïques éminentes de ce combat pour la liberté ; pourtant, chez Gogol, les cosaques ne sont absolument pas stylisés, il décrit de manière réaliste leur barbarie, leur cruauté, leur égarement, leur cupidité. Tous ces traits nous apparaissent dans une unité palpable organique, impartiale, dans une vue globale naïve, ce qui assure à l'œuvre de Gogol une place unique parmi les romans historiques de son époque, et la place au plus près de la simple grandeur de l'épopée.

Cependant, ceci ne signifie absolument pas, chez Gogol, une quelconque simplification, pas une stylisation de caractère monumental. Nous avons déjà souligné qu'il atteint justement cette grandeur épique en représentant aussi, sans aucune atténuation ni embellissement, la barbarie débridée de ses cosaques. Gogol va même encore plus loin. L'opposition principale de son œuvre est certes la défense de la patrie et la lutte des cosaques

[35] Gogol, *Taras Boulba*, Folio Gallimard, Paris, 1991.

contre l'oppression étrangère ; mais en même temps, il indique par des moyens artistiques raffinés la décomposition interne de la société cosaque primitive qui commence. Quand le plus jeune fils du personnage principal, André, s'éprend d'un amour passionné pour une jeune fille de l'aristocratie polonaise, quand André de ce fait devient un traître pour son peuple, il n'y est pas simplement question d'une simple passion amoureuse, mais aussi de l'influence corruptrice qu'exerce la culture polonaise raffinée sur la société cosaque primitive. Gogol concentre cela dans l'histoire d'amour avec une grande expressivité artistique, comme le fait Cholokhov – sur un sujet tout autre – quand au début du *Don Paisible*, [36] il dévoile l'amour passionné entre Grigori et Aksinia, comme un symptôme du déclin de l'idylle de la colonie cosaque.

De même que dans *Taras Boulba*, l'humour chaleureux ou l'affreuse féerie fabuleuse des premières nouvelles évolue vers un grand réalisme, de même l'humour du jeune Gogol dans les deux récits de *Mirgorod* (*Un ménage d'autrefois* et *Comment Ivan Ivanovitch se brouilla avec Ivan Nikiforovitch*) – également renforcé et approfondi en tant qu'humour – se tourne vers des problèmes sociaux plus généraux. Le sujet immédiat est là-aussi la province ukrainienne, le village et le bourg, mais au travers de la généralisation de la situation foncière comique (tragi-comique), il s'approfondit en une critique de la noblesse foncière de son époque. Et là aussi, la généralisation du sujet va artistiquement en

[36] Mikhaïl Cholokhov, *Le Don paisible*, traduction Antoine Vitez, Julliard, Le livre de poche, Paris, 1971.

direction d'une simplification sensiblement concentrée : les thèmes de Gogol y sont déjà ceux qui sont les plus quotidiens et les moins recherchés auxquels on puisse penser, mais il s'y entend pour les individualiser en de l'extrêmement expressif, et en même temps pour les élever au sommet de la généralité de la critique sociale.

Nous l'avons répété : 'humour du jeune Gogol ne s'est absolument pas atténué, mais par suite de la généralisation, de l'approfondissement, il opère un bouleversement artistique essentiel, qui va devenir alors la base idéelle et artistique des œuvres de Gogol, qui atteignent une importance historique mondiale. Il est caractéristique que Gogol conclue l'histoire de la brouille des deux nobliaux, qui regorge de situations et de revirements humoristiques par ces mots : « il fait triste dans ce monde, mes amis » [37] Cela fait naître un comique d'un genre tout autre que celui que Pouchkine a caractérisé à l'occasion des premiers récits de Gogol. Le rire n'y est plus simplement une joie spontanée à propos des phénomènes et complications comiques spécifiques de la vie quotidienne, mais s'épanouit en une critique toujours plus acérée des hommes et des circonstances sociales. La force irrésistible du rire ne diminue pas, mais elle comporte déjà l'aspect de la moquerie normative, dont la généralisation et l'approfondissement augmentent de plus en plus tout au long de l'évolution de Gogol. Chez Gogol, la société tsariste qui repose sur l'absolutisme féodal, le servage, qui décline de plus en plus par suite de la lente pénétration du capitalisme, qui

[37] In Nicolas Gogol, *Cinq récits*, traduction Arthur Adamov, Club des libraires de France, Paris, 1961, page 101.

se corrompt toujours davantage, devient toujours plus nettement l'objet du rire et de la dérision, de la moquerie et de l'autodérision. Ce n'est pas en vain que Pouchkine a dit, après que Gogol lui a lu *Les âmes mortes* et qu'il s'est remis de son rire : « Mon Dieu, qu'elle est effroyablement désespérée et triste, notre Russie. »

Les grandes qualités réalistes de l'art gogolien ont incité Bielinski à voir en lui l'initiateur d'une nouvelle ère de la littérature russe, à désigner cette nouvelle période par son nom, à l'appeler période gogolienne. Cette désignation révèle une vérité historique profonde. Ce n'est absolument pas un hasard si cette périodisation par Bielinski est restée jusqu'à nos jours une base solide de la structure de l'histoire de la littérature russe. Même si notre approche actuelle de la littérature trouve que Bielinski a plus d'une fois sous-estimé l'importance de Pouchkine dans le développement de la littérature réaliste russe, cela ne change rien au fait que l'affirmation de la période gogolienne, la définition de la place de Gogol correspond d'une manière fondamentale aux faits décisifs de l'évolution littéraire russe. La nécessité irrésistible des luttes de classes des années mille huit cent quarante prescrivait à Bielinski de définir de la sorte la voie de la littérature, de séparer l'une de l'autre la période pouchkinienne et la période gogolienne, et de les confronter ainsi l'une à l'autre. Le réalisme de Gogol fut un réalisme qui démasque, un réalisme critique acéré, un dévoilement puissant – travaillant avec les moyens du comique – du caractère social de la vie quotidienne tsariste dans la Russie tsariste. Et même si aujourd'hui, nous voyons chez Pouchkine une critique sociale plus concrète qu'on ne

pouvait le voir au temps de Bielinski, cela ne change rien à l'importance, qui fait époque, de sa constatation que le dévoilement, la peinture critique de la vie quotidienne russe commence avec Gogol, que l'initiative de Gogol, son explication et son appréciation positive par Bielinski ont impulsé cette orientation révolutionnaire progressiste particulière du réalisme critique russe, qui a pris son essor dans les années 1840, a accompagné le 19e 20e siècle, jusqu'à cet instant où il est relayé par le réalisme socialiste d'une genre supérieur.

II

Les grandes figures de la critique littéraire démocratique révolutionnaire russe, Bielinski, Tchernychevski, et Dobrolioubov, n'ont pas mis, en premier lieu pour des raisons artistiques, le réalisme qui dévoile au cœur de leur esthétique et de leur critique. En révolutionnaires authentiques, ils voulaient connaître la réalité russe de leur époque dans sa totalité pleine et entière, et la rendre compréhensible aux masses, ils voulaient élucider, démasquer toutes les monstruosités par le fait du comique ou du tragique, afin par le sentiment qu'appelle dans les masses cette connaissance, cet éclairage soudain, de les inciter au changement de cette réalité. Aux yeux de Bielinski, le grand mérite du réalisme critique consiste en ce qu'il a engendré dans la société russe la nécessité de se connaître elle-même ; exprimé de manière plus juste : selon l'opinion de Bielinski, se reflète dans ces tendances réalistes le besoin de la société de parvenir à la connaissance d'elle-même, à la conscience d'elle-même.

C'est pourtant précisément là où la liaison entre Bielinski et Gogol est la plus étroite que surgit aussitôt l'opposition de leurs personnalités. Ce n'est pas un hasard si Tchernychevski, dans son étude sur la période gogolienne, indique que Gogol se tenait toujours à l'écart de ces hommes (il faut entendre Bielinski) qui regardaient toujours les choses droit dans les yeux. Gogol manquait – même au point culminant spirituel et artistique de son activité littéraire – de cette aspiration pathétique brulante de changer le monde qui remplit l'œuvre de Bielinski. Cet écart (cette opposition même) entre Bielinski et Gogol ne doit pas être estompée, mais elle doit assurément encore moins être simplifiée.

Ce serait la vulgarisation la plus grossière que de voir en Gogol un écrivain objectiviste qui ne veut pas prendre position par rapport au monde qu'il décrit. Ce serait une erreur encore plus grande que d'interpréter certaines formulations de sa période tardive au sens que Gogol lui-même leur donne. Quand par exemple il écrit dans une lettre adressée à Joukovski [38] à propos du *Revizor* : « On a voulu faire ressortir de la comédie le dessein de railler l'ordre légal et notre forme de gouvernement, alors que je ne voulais railler que la transgression par des individus, de leur propre autorité, de cet ordre sanctionné par le droit et la loi » ce serait une grande erreur que d'apprécier ces formulations et d'autres semblables autrement que comme des attaques dirigées contre son propre passé. C'est clair : le dernier Gogol renie ici sa propre période d'épanouissement, ses réalisations

[38] Vassili Andreïevitch Joukovski (1783-1852), poète russe célèbre pour avoir été le précurseur du mouvement romantique

classiques les plus grandes. Amis comme ennemis, les uns enthousiastes, les autres révoltés, sont contraints de l'admettre : dans le *Revizor* et dans *les âmes mortes*, c'est la nature la plus intime de la Russie tsariste qui s'ouvre à nous, dans toute la tonalité spécifique qu'elle tient de Nicolas I[er] ; et tout ce qu'il y là de plus essentiel, la satire réaliste, impitoyablement accablante de Gogol le condamne à mort.

Lorsque Gogol, dans sa période tardive, cherche à édulcorer le caractère général percutant de son orientation, qui touche en plein cœur l'essence des choses, il cite un jugement de Pouchkine qui le concerne : « Il me disait toujours qu'aucun autre écrivain ne possédait le don de faire sentir aussi vivement la platitude de la vie, de faire ressortir avec tant de force la trivialité de l'homme vulgaire, de faire jaillir aux yeux toutes les bagatelles, tous les petits riens qui nous échappent d'habitude. » [39] Certes, Gogol ne mentionne pas dans quel contexte Pouchkine lui a dit cela. En elle-même, cette formulation donne une caractéristique extrêmement juste du *Revizor* et des *âmes mortes*, en ce qui concerne le réalisme unique en son genre dans la compréhension des hommes. Et quand Gogol ajoute à cette remarque : « ce qui a effrayé le russe, c'est son insignifiance, elle lui était largement plus terrible que toutes ses lacunes et ses vices », il décrit de manière juste l'impact social – fécond, progressiste – de ces grandes œuvres. Car dire non à ce qu'il faut refuser,

[39] Cité dans N. Gogol, *les âmes mortes*, GF Flammarion Paris 1999, 4[ème] de couverture.

dévoiler impitoyablement la vaine insignifiance, telle est une des grandes tâches de la littérature.

Il est donc indubitable que les plus grandes œuvres de Gogol, importantes à l'échelle mondiale, sont jusque dans leurs racines, dans leur essence artistique, des œuvres partisanes. Mais si nous mesurons l'esprit partisan de Gogol aux réalistes du 19e siècle (à Balzac ou Dickens, à Tourgueniev ou Saltykov-Chtchedrine – aussi différents que ces écrivains puissent-être les uns des autres) nous obtenons un tableau extrêmement particulier. Chez chacun d'eux, leur prise de position consciente est évidente, même lorsqu'elle se produit avec une fausse conscience, même lorsque les écrivains frappent ailleurs que là où ils voulaient consciemment frapper. L'esprit partisan de Gogol est d'une autre nature. Avec une certaine exagération, nous pourrions dire : ce sont les yeux, c'est la vue de Gogol, qui sont partisans. Ce n'est pas tant l'écrivain dans sa composition qui prend position par rapport à ses personnages, c'est plutôt le personnage qui nous est présenté d'une manière telle que sa simple existence, ses formes phénoménales les plus élémentaires contraignent le spectateur, le lecteur à prendre position contre lui. Notre formulation est certes quelque peu exagérée, car il n'est pas question ici de deux modes d'écriture diamétralement opposés, mais d'une polarisation qui se produit au sein du réalisme critique. Le Judas [40] de Chtchedrine serait un personnage négatif haïssable, même si son écrivain ne prenait jamais position contre

[40] Sobriquet de Porfiry Vladimiritch Golovleff, personnage de Mikhaïl Saltykov-Chtchedrine dans *Les Messieurs Golovleff*, Traduction de Marina Polonsky et G. Debesse, Paris, Savine, 1889.

lui. Et d'un autre côté, on ne peut pas non plus prétendre que Gogol, en tant qu'écrivain, se soit à cent pour cent interdit, de manière conséquente, de prendre position par rapport à ce qu'il décrit dans ses œuvres. Il n'y a cependant aucun doute que, tandis que cette prise de position ouverte et consciente trouve son degré maximal chez, disons, Saltykov-Chtchedrine, elle s'exprime chez Gogol d'une manière minimaliste. Le mot forgé par Juvénal « il est difficile de ne pas écrire de satire » [41] se manifeste le plus clairement dans la vue et la composition de Gogol : ses personnages n'expriment directement qu'eux-mêmes, sans commentaire, ses situations résultent d'elles-mêmes de la nature sociale du monde représenté et – néanmoins : chaque mot et chaque mouvement de chaque personnage, chaque situation et toutes leurs variations irradient l'esprit de ce comique foudroyant, destructeur.

Ce n'est pas nous qui constatons pour la première fois cette particularité de Gogol ; elle a déjà souvent été observée. Lorsque Bielinski luttait le plus énergiquement pour la reconnaissance de Gogol, il indiqua dans son étude sur les *arabesques* que le monde intellectuel de Gogol, son domaine de connaissance n'étaient absolument pas au niveau de ses œuvres. Il serait même selon lui du devoir de la critique d'indiquer sévèrement la médiocrité de ces articles dans lesquels Gogol traite de problèmes théoriques. Par là, Bielinski désigne sans aucun doute un élément important dans la personnalité de Gogol, et révèle déjà, par avance, un des éléments les plus importants de sa tragédie humaine. Pour une pleine

41 Juvénal, Satires, 1.30

clarté, il est cependant nécessaire d'insister ici aussi sur le fait que ce bas niveau n'est pas identique à cette fausse conscience que nous pouvons plus ou moins trouver chez chacun des représentants éminents du réalisme critique, et malgré cela, comme Engels l'a constaté pour Balzac, leurs œuvres durables furent réalisées. Des idéologues réactionnaires – pensons à Dostoïevski – peuvent être extraordinairement spirituels au sein de leur fausse idéologie, profonds dans leurs raisonnements isolés, ils peuvent disposer d'un savoir varié qu'il faut prendre au sérieux. Chez Gogol, ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Dans la plupart des études des *arabesques*, nous ne voyons encore aucune tendance réactionnaire ; elles sont seulement, comme le souligne Bielinski, plates, elles sont de bas niveau.

Cela ne semble pas avoir eu une importance particulière sur la trajectoire ascendante de Gogol. Que représentent ces articles isolés, médiocres, dans l'œuvre de l'auteur qui a créé des œuvres comme le recueil de nouvelles *Mirgorod*, *le revizor*, *le manteau*, *les âmes mortes* ? Au contraire, – comme nous l'avons déjà indiqué plus haut – le manque de prise de position consciente, la dissimulation de la prise de position dans la concrétisation des personnages et des situations, leur rayonnement immédiat à partir de ces représentations mêmes, sont indubitablement un aspect positif particulier, rare, de la personnalité littéraire de Gogol. La force irrésistible, enthousiasmante de manière incontrôlable, de ses œuvres est en rapport très étroit avec ce mode de composition. Elle donne à sa composition son évidence immédiate : chez lui, tout est

aussi vrai, irrévocablement, indubitablement, que dans la réalité même.

Il découle encore de cela une autre particularité de sa nature artistique. Gogol fait partie de ces écrivains extrêmement rares chez qui la quantité débordante de détails ne détruit jamais la simplicité classique de la structure. Gogol n'est en effet absolument pas un écrivain puritain. Ce n'est pas par la voie de l'omission, de la simplification artistique qu'il parvient à la simplicité unique en son genre de ses conceptions. Celles-ci semblent s'épanouir d'elles-mêmes ; elles sont simples comme les lois de la nature, comme les rapports les plus profonds de la société. Et en tant qu'artiste, Gogol a une joie naïve infinie, perceptible dans ses œuvres, pour des détails jolis, caractéristiques, marquants, à leur éclairage de toutes parts par des comparaisons frappantes. Mais cela ne procure pas une impression de bourrage. Bien au contraire. Tout cela de nouveau renvoie à la réalité. La masse de détails chez Gogol rend seulement sensible le fait que le plus petit morceau, apparemment insignifiant de la réalité objective est aussi intensivement inépuisable, que le nombre de ses propriétés, de ses liaisons avec d'autres petits bouts de la réalité est infini, infiniment multiple. C'est pourquoi ces détails ne perturbent pas l'unité simple des personnages, des situations. C'est pourquoi ces personnages, rendus vivants par tant de détails, peuvent être les éléments de base de situations et d'actions classiquement simples.

Cette simplicité des grandes compositions de Gogol doit être tout particulièrement soulignée. Prenons *Le revizor*.

(Nous aurions naturellement tout aussi bien pu prendre *Taras Boulba* ou *Les âmes mortes*.) Les fonctionnaires corrompus d'un petit bourg attendent, remplis d'effroi, le revizor. La rumeur se répand que depuis quelques jours, un étranger inconnu réside en ville. Et voyez-vous çà : c'est la situation elle-même qui contraint Khlestakov, un homme extrêmement ordinaire, incapable d'une intrigue complexe, d'une tromperie préméditée, auquel rien de semblable ne serait jamais venu à l'esprit, même en rêve, à jouer la comédie du *revizor*. Si nous comparons cette composition aux plus grandes comédies de la littérature – peu importe si nous pensons à *Tartuffe* ou à *Figaro* – nous devons voir clairement : en comparaison à ceux, Gogol n'est par rapport à eux absolument pas prisonnier d'un quelconque mécanisme, il n'a pas besoin d'exagérer à l'extrême ses personnages ou situations, et parvient cependant au sommet de la satire, à la représentation qui épuise jusqu'à la dernière goutte, qui démasque cruellement. Je dirais même plus encore. Une des forces motrices principales du comique irrésistible de la pièce réside précisément en ce que le faux revizor ne fait que se glisser dans son rôle, en ce que lui-même, pendant longtemps, ne comprend pas de quoi il retourne, qu'il ne voit jamais clairement la situation, et que seul l'instinct juste de son domestique, qui lui donne le conseil de se volatiliser dès que possible le sauve d'être démasqué ; Khlestakov lui-même aurait certes naïvement continué à faire la cour en même temps à la femme et à la fille du maire. C'est pourquoi Gogol a pu dire à juste titre, dans sa période de floraison, qu'il ne fallait pas jouer le revizor de manière caricaturale. Le caractère unique en son genre du comique gogolien se manifeste précisément

dans le fait que la vie quotidienne– vue dans sa totalité –, typique dans son aspect moyen, s'épanouit vers les sommets de la littérature de critique sociale foudroyante. (Cela n'exclut naturellement pas le caractère caricatural de certains épisodes.)

On voit aussi le même principe artistique dans la première partie des *âmes mortes*. Comme il s'agit là d'une œuvre épique, l'imbrication indissociable de la richesse des détails chez Gogol et la simple unicité crée naturellement ce style comique directement unique en son genre. Si nous considérons le développement des personnages, – peu importe si nous prenons le personnage principal, Nozdriov, ou Sobakevitch [42], etc. – nous pouvons voir partout : dans leurs grandes lignes, le personnage nous est clairement présenté dès sa première apparition. Et les détails, toujours richement fournis – enjolivant le thème principal – approfondissent le caractère social typique du personnage, mais le rendent en même temps toujours plus expressif, palpable, leur donnent une forme aux aspects toujours plus multiples. La caricature découle justement– et c'est là le côté artistique de sa profondeur sociale – de cette vraisemblance naïvement évidente des aspects moyens, banals, et du fantastique de la situation de fond, qui est également extrêmement simple. Le fait qu'une situation de fond fantastique de ce genre (le pseudo-revizor, l'achat et la vente d'âmes mortes) résulte de la structure de la Russie tsariste féodale-absolutiste permet à Gogol

[42] Le personnage principal des *âmes mortes* est l'escroc Pavel Ivanovitch Tchitchikov. Nozdriov et Sobakevitch sont des propriétaires fonciers auxquels Tchitchikov propose l'achat de serfs décédés.

de satisfaire dans ses grandes œuvres le principe de la satire de Juvénal.

Cette simplicité est le point de rencontre de Gogol avec Pouchkine. Il ne s'agit pas là d'une rencontre fortuite, encore moins d'une simple influence. On ne peut pas considérer comme un pur hasard, comme un coup de chance, que Gogol ait reçu de Pouchkine les sujets de ses plus grandes œuvres, les plus importantes (les *âmes mortes*, le *revizor*). C'est indubitable : les relations constantes avec Pouchkine ont renforcé, approfondi, clarifié les particularités les plus individuelles de Gogol et l'ont mis sur la bonne voie. Gogol lui-même a dit un jour, à propos de lui-même, que son talent le plus authentique se manifestait en ce qu'il pouvait deviner ce qu'un homme dirait dans une situation ou une autre, en ce qu'il était à même de restituer exactement les façons de voir et de penser, ce qu'il y a de caractéristique dans le mode d'expression d'un homme. Aussi différente donc que puisse être, sous tout rapport, la personnalité littéraire de Pouchkine de celle de Gogol, autant puissent-ils, dans leur conception du monde et leur orientation artistique représenter plutôt des types diamétralement opposés qu'apparentés, une chose est certaine : la grande force de Pouchkine consiste aussi dans le fait qu'il met davantage en mots les objets représentés que ses réflexions subjectives à leur sujet (celles-ci sont pour la plupart un moyen pour fluidifier l'essence des choses). Assurément, cela signifie chez Pouchkine quelque chose de tout autre que chez Gogol. La simple objectivité des œuvres de Pouchkine naît – comme je l'ai dit dans une de mes études qui lui sont consacrées – sous le signe de la beauté. Pouchkine voit le

monde de manière beaucoup plus profonde, plus consciente, et beaucoup plus claire dans la conscience du progrès que Gogol. Mais comme il est l'enfant de la période qui suit immédiatement la révolution française, comme il est l'un des précurseurs du décembrisme les plus évolués, les plus proches du peuple, les dissonances de l'évolution qui suit la révolution, marquée par l'émergence du capitalisme, ne s'intègrent pas dans sa construction artistique, dans sa représentation : celles-ci vont être en premier lieu déterminées par la connaissance claire du présent, sa critique acérée, et par la perspective, au plan de l'histoire mondiale, de l'évolution irrésistible. C'est pourquoi chez Pouchkine, contrairement à Gogol, et indissociablement lié à l'objectivité de l'objet, l'essence du monde représenté revêt aussi une tonalité intellectuelle et sensible, et celle-ci est même prédominante dans sa méthode artistique. C'est là que la manière de créer des objets se sépare radicalement de celle de Gogol. Comme nous l'avons vu en effet : Gogol place l'objet lui-même devant nous (comme nous l'avons aussi déjà remarqué : réuni à la nécessité de son évaluation, de son jugement), et pas le lyrisme, la réflexion, l'idée ; celles-ci ne naissent que sous l'effet de l'objet représenté. L'analogie en matière de méthode de création – la circonstance que les deux se situent encore en deçà du mode d'analyse propre au réalisme du 19e siècle – ne fait pas disparaître leur différence fondamentale, leur opposition même. Autant il est compréhensible que les contemporains aient mis l'accent sur ce dernier aspect, autant il est clair qu'aujourd'hui, où nous pouvons embrasser du regard le processus

littéraire dans son ensemble, c'est toujours l'aspect de l'affinité qui prévaut de plus en plus.

Pourtant, c'est précisément cette opposition qui rend leur impact – leur interaction – si fécond. D'un côté, l'incomparable largeur de vue, profonde et globale, de Pouchkine sur les rapports sociaux a fourni à Gogol ces thèmes qui ont propulsé à leur sommet ses capacités artistiques. Mais comme il n'est pas fortuit que Gogol ait reçu des thèmes de Pouchkine, ce n'est par ailleurs pas non plus un hasard que Pouchkine les ait transmis à Gogol. Après la défaite des décembristes, Pouchkine voyait la Russie sous un éclairage où les problèmes critiques de la vie sociale se condensaient dans ces points nodaux. Le fondement, le point de départ de cette opposition dans laquelle il se trouvait par rapport à l'évolution d'alors de son pays était le refus, la négation de la réalité de Tchitchikov. En travaillant sur ces thèmes, le réalisme propre à Gogol n'en arrive pas seulement à sa manière à une proximité formelle de la simplicité de Pouchkine, mais il devient aussi un complément merveilleux de l'image idéelle et artistique du monde de Pouchkine, de sa critique sociale.

Mais tout ceci ne suffit encore pas à la compréhension du style particulier de Gogol. Nous devons prendre en considération le caractère particulier de l'époque. Pouchkine a été formé par la guerre patriotique de l'année 1812, par l'époque de préparation du décembrisme. Aux temps des événements de 1825, Gogol était encore en culottes courtes [43] ; pour lui la période réactionnaire de Nicolas Ier a constitué cette

[43] Textuellement : mettait encore des chaussures d'enfant.

réalité dont l'atmosphère déterminait le contenu et la forme de ses œuvres. Et même – pour la trajectoire ascendant de son évolution – la séquence la plus sombre, la plus désespérée de cette époque, de la défaite du soulèvement décembriste au début des années 1840 (la première partie des âmes mortes paraît en 1842). Les écrivains révolutionnaires authentiques – comme le grand contemporain de Gogol, Lermontov [44] – ont, dans cette immobilité apparemment sans espoir, élevé leur voix lyrique, qui exprimait la résistance « malgré tout » et à l'espérance « pourtant », et qui habillait d'une forme littéraire le contenu politique et sociales de ce que proclamaient les meilleurs de leur époque. Les penseurs importants de cette époque – Bielinski et Herzen [45] – ont été alors formés comme révolutionnaires. Et ce qui illustre sans doute le mieux l'atmosphère étouffante de cette époque, effroyable, oppressante, dépourvue de tout espoir, de toute perspective, c'est ce fait remarquable que même Bielinski (à la fin des années 1830) ait parcouru une phase d'évolution au cours de laquelle il proclame – par exemple sur les réflexions sur la bataille de Borodino – la « réconciliation » avec la réalité, le caractère déraisonnable de la révolte. Cela ne pouvait naturellement être chez Bielinski qu'une période courte, rapidement et radicalement surmontée. Nous mentionnons simplement cela pour illustrer la pression étouffante, informe, mais malgré tout insurmontable en apparence, qui pesait sur chacun à cette époque.

---

[44] Mikhaïl Iourievitch Lermontov, Михаил Юрьевич Лермонтов (1814-1841) poète et romancier russe,

[45] Alexandre Ivanovitch Herzen, Александр Иванович Герцен, (1812-1870) philosophe, écrivain et essayiste politique occidentaliste russe.

Contrairement à Lermontov, nous ne voyons chez Gogol aucune tendance directe à l'agitation. L'objectivité vivante fantomatique du monde qu'il décrit, la bassesse et l'insignifiance qui se condensent dans la moyenne, montrent cependant de la façon le plus claire la nécessité de la transformation révolutionnaire. (C'est aussi la raison du comment et du pourquoi ces thèmes sont pouchkiniens, ainsi que du comment et du pourquoi Pouchkine appréciait tant le talent particulier de Gogol) Que Gogol dans ses œuvres n'en tire pas lui-même ces conséquences n'a pas d'intérêt. C'est précisément l'affinité idéelle et artistique du comique irrésistible, qui caractérise tant l'impact de Gogol, et de la tristesse qui s'installe a posteriori, qui donne à ses œuvres ce caractère – objectivement révolutionnaire. Bielinski souligne : « Le trait fondamental des œuvres de Gogol, c'est la négation, mais pour que la négation soit vivante et poétique, il faut qu'elle se présente au nom de l'idéal ». Dans le même passage, il ajoute cependant : « … notre société n'est pas encore suffisamment structurée et consolidée pour pouvoir fournir cet idéal à la littérature. »

C'est à partir de là qu'il faut comprendre l'énorme impact de Gogol sur son époque. Avec les meilleurs moyens de la littérature, il forge cette critique foudroyante qu'énonce la réalité elle-même – si elle se trouve placée face à nous dans sa nudité complète – sur sa propre insignifiance, sa maturité avancée pour la ruine. C'est pourquoi Gogol est à même de produire la représentation adéquate, classique, de son époque. Non pas parce que Gogol – comme beaucoup l'ont prétendu et comme il l'a lui-même cru plus tard – ne s'entend à

représenter que la bassesse, que le négatif. Là-dessus, Tchernychevski a déjà répondu, et son indication sur le créateur de *Taras Boulba* et de *la perspective Nevski* est une preuve suffisante de ce que Gogol est pleinement en mesure de représenter aussi des personnages positifs. Pourtant, lorsqu'il s'est tourné vers les questions cruciales de son époque, il a vu et il a façonné, de manière juste, comme typique cette réalité qui constitue justement le contenu de ses plus grandes œuvres, cette réalité qui objectivement milite pour la révolution, même si dans les œuvres elles-mêmes, il n'y a guère d'indication directe en ce sens. Le talent particulier de Gogol converge ici avec la nécessité la plus profonde de son époque, que même les plus grands de ses contemporains – supérieurs à lui par la pensée – Pouchkine, Lermontov, n'ont pas pu représenter, qu'ils n'ont pas pu éveiller autrement que subjectivement, lyriquement. Le réalisme de Gogol complète donc et soutient au plan de l'histoire mondiale la protestation de Pouchkine et de Lermontov contre leur époque. Nous nous trouvons confrontés ici à l'un des plus grands exemples caractéristiques de la force, provoquée par le besoin social, de la sélection et du déploiement de talents. Les génies vraiment grands, les œuvres véritablement classiques apparaissent lorsque les besoins les plus profonds de l'époque convergent de la sorte avec les marques distinctives les plus originales du talent individuel.

III

Ce qui paraissait immuable s'est néanmoins mis en mouvement. Cela s'est mis en mouvement dans la réalité russe elle-même ; s'est mis en mouvement et à revêtu une forme de niveau supérieur dans les écrits démocrates-révolutionnaires de Bielinski. L'époque des années 1840 est certes encore l'époque de la révolte des nobles – Lénine fixe la limite en 1861 – mais la démocratie plébéienne, et même d'orientation socialiste utopique, remplace déjà dans l'œuvre de Bielinski la conception de la révolution décembriste des nobles. Bielinski est déjà le héraut de la nouvelle période, celle qui exige et prépare de manière révolutionnaire le démantèlement du servage, de la période de Tchernychevski et Dobrolioubov, Saltykov-Chtchedrine et Nekrassov. Et lui, comme ses partisans, soutiennent cette conception, en premier lieu – et l'on ne soulignera jamais ce point avec assez de force – précisément en se concentrant sur cette critique sociale littéraire qui s'est exprimée dans les grandes œuvres de Gogol, importantes au plan de l'histoire mondiale. L'œuvre littéraire de Gogol a donc été – objectivement – la force importante de propulsion qui a contribué dans une large mesure au développement, à la radicalisation, à la démocratisation du mouvement révolutionnaire russe.

C'est justement cela qui a effrayé Gogol. Tant que l'impact de ses œuvres n'allait pas plus loin qu'un effarement provoqué par la satire féroce, tant que ses lecteurs et spectateurs ne formaient que le groupe pétrifié à la fin, qui conclut le *revizor*, il avait certes quelques doutes et préoccupations, mais dans l'ensemble, il

poursuivait pourtant son propre chemin. Mais la situation se modifie radicalement, lorsqu'il est contraint d'admettre que l'on commence à tirer de la réalité, de ses œuvres qui décrivent la réalité d'une manière fidèle à la vie, des conséquences démocrates-révolutionnaires, voire même socialistes. Contre la critique de Bielinski que celui-ci a écrite sur les œuvres tardives de Gogol, il souligne entre autres, dans son projet de lettre de réponse, qu'il voit dans la civilisation européenne l'issue pour la Russie, et il pose la question : qu'est-ce que la civilisation ? « En font partie aussi bien les phalanstères, les rouges et toutes sortes de catégories possibles d'autres gens, qui, dans l'ensemble, sont tout prêts à se dévorer les uns les autres, et qui tous ont des principes de bouleversements destructeurs… ? » etc. etc.

Gogol haïssait et a démasqué honnêtement, comme écrivain, les vilénies de la Russie tsariste. Il a démasqué l'ordre absolutiste féodal, pourri jusqu'aux racines, exploiteurs de serfs, et, rajoutons nous, concrètement cette forme sociale sous laquelle les tendances dissolvantes du capitalisme ont déjà commencé leur ouvrage. Celles ci ne détruisent pas l'édifice pourri du féodalisme, bien au contraire : aux anciennes vilénies s'associent de nouvelles, les capitalistes, qui les aggravent. La critique de ce despotisme féodal corrompu par l'intrusion commençante du capitalisme est un des éléments marquants des principales œuvres de maturité de Gogol. Ses récits, dont la thématique est la grande ville, mettent au premier plan avec une acuité toute particulière l'effet de destruction et de décomposition, morales et culturelles, du passage au capitalisme. (*Le manteau, le portrait.*)

Lorsque donc Gogol a renâclé devant ces conséquences que ses lecteurs sensés tiraient à bon droit de ses meilleures œuvres, il n'a pas seulement reculé devant la perspective démocrate-révolutionnaire, devant la perspective socialiste, mais lorsqu'il s'est rendu compte, ou s'est tout au moins douté que ces conséquences étaient en rapport avec le développement capitaliste, il se serait volontiers réfugié au temps du féodalisme patriarcal, d'avant le passage au capitalisme. Toute l'activité de publiciste du dernier Gogol est une tentative de justification idéologique de cette fuite. On peut voir clairement ses orientations subjectives authentiques dans son commentaire de la traduction de *l'Odyssée* par Joukovski [46]. Gogol voit dans la vie patriarcale décrite dans *l'Odyssée* la critique du présent, un signe de l'index pour le futur. À partir de là, il n'a plus qu'un pas à franchir pour parvenir aux conséquences que Biélinski critiquait : à l'appréciation positive du tsarisme, des propriétaires fonciers, des prêtres, etc.

Cette reculade effrayée de Gogol n'est absolument pas un cas individuel. Celui qui, dans la critique des contradictions du capitalisme, de ses horreurs sociales, ne regarde pas vers l'avant ni ne cherche d'issue dans la démocratie révolutionnaire, vers le socialisme, mais voudrait rayer de l'histoire le développement capitaliste, revenir en arrière par rapport à lui, doit obligatoirement arriver à de telles conséquences réactionnaires. Seulement, cela ne se manifeste pas chez chacun par un tel imbroglio chaotique de courants intellectuels opposés,

[46] Vassili Andreïevitch Joukovski, Василий Андреевич Жуковский, (1783-1852), poète, critique et académicien russe

dans un salmigondis réactionnaire primaire, se contredisant aussi naïvement, que chez le dernier Gogol.

Nous avons déjà vu comment Gogol, dans cette séquence de sa vie, rabaisse le contenu intellectuel de ses propres œuvres les plus éminentes, et par là leur importance artistique. Plus tragique est que cette reculade idéologique ait réduit à un fragment la deuxième partie des *âmes mortes*. Gogol a travaillé jusqu'à la fin de sa vie à la suite de cette œuvre, en a détruit quelquefois les parties déjà prêtes, de sorte que nous n'avons aujourd'hui que les débris de la grande œuvre. On peut néanmoins lire en eux la tragédie bouleversante de l'artiste, provoquée par le changement d'orientation de Gogol, par sa fuite dans le passé. Le fragment comporte des parties qui trahissent encore totalement le vieil et grand écrivain flamboyant ; c'est la preuve qu'il ne s'agit pas là du déclin des capacités artistiques de Gogol, mais que sa tragédie artistique est exclusivement de nature idéelle, sociale, politique.

Cette tragédie s'exprime assurément sur le plan artistique. Gogol recherche une issue politique, sociale, au monde affreux des *âmes mortes* : autrement dit, il cherche le héros positif. Dans un autre contexte, nous avons déjà réfuté la fausse théorie selon laquelle Gogol ne pouvait pas, en raison de sa structure littéraire, en raison de la nature de son talent, créer des personnages positifs. Son retard idéologique l'empêchait cependant de comprendre que ses personnages ne pouvaient être positifs que dans la mesure où ils se révoltaient, d'une manière quelconque, contre les forces oppressives, vénéneuses, de son époque. Le dernier Gogol a donc, par

suite de sa reculade idéologique, recherché l'issue positive, le héros positif, dans une direction diamétralement opposée. Il est cependant caractéristique de sa grandeur et de son intégrité littéraire qu'il n'ait pas une seule fois cherché, ce qu'il proclamait dans ses écrits de publiciste, à représenter le patriarcat idéalisé, le religieux, moine, etc. prétendument soudé au peuple, représentant prétendument les intérêts du peuple.

Dans ses projets positifs de représentation, la religiosité joue assurément un rôle important, mais le leitmotiv reste néanmoins le personnage du capitaliste idéalisé, qui cherche à exploiter rationnellement la richesse potentielle de la Russie, à l'inverse du propriétaire foncier corrompu ou dissolu, gaspilleur ou abîmé dans la paresse et l'inaction. Il est clair que partout où Gogol a cherché à mettre en harmonie son art ancien, immuablement grand, avec des visées de ce genre, il a dû essuyer un échec. La poursuite de l'ancienne orientation artistique entre en contradictions avec sa nouvelle conception du monde, trouble, réactionnaire ; mais son honnêteté réaliste, son instinct artistique authentique l'empêchent de mener à son terme la représentation du nouveau monde idéel réactionnaire. Ce n'est pas un hasard que la tragédie politique de Gogol se soit achevée par la mise en pièces de son plus grand ouvrage.

Là encore se manifeste, assurément, une contradiction – apparente. Gogol voudrait se réfugier dans la société primitive précédant le capitalisme – et voyez vous çà, quand il veut mener à son terme sa grande œuvre sur la base de sa nouvelle conception, il en arrive à l'idéalisation du capitalisme. Abstraitement, oui, vu sous

l'aspect artistique immédiat, nous nous trouvons là, effectivement, devant une contradiction. Mais c'est pourtant une contradiction vivante, propre à la vie sociale. Ce n'est pas un hasard si, au cours du 19e-20e siècle, tous ces penseurs qui, en critiquant les contradictions du capitalisme, ne cherchaient pas leur voie dans le passé, mais en direction de ces temps primitifs qui précédèrent le capitalisme – en commençant par Carlyle [47], en passant par les populistes russes jusqu'à Gandhi – ont finalement abouti à la célébration de cette voie du capitalisme, que Lénine appelait « prussienne », c'est-à-dire la glorification de la société passant au capitalisme, qui s'entrelaçait au féodalisme et réunissait les horreurs du féodalisme à celle du capitalisme attardé. Chez Gogol, cette unité contradictoire se manifeste dans la nature double de ses œuvres de publiciste et de ses œuvres littéraires tardives, ainsi que dans la destruction de son grand roman.

En conséquence de ces conceptions qui étaient les siennes, Gogol devait inévitablement entrer en opposition aux orientations progressistes de la littérature des années 1840, et justement à cette littérature dont il avait été le père spirituel et artistique, l'initiateur, et – en ce qui concerne ses grandes œuvres impérissables – la figure centrale constante. Tous les éléments de cette situation contradictoire sont nécessaires dans la même mesure.

C'est ainsi que la dialectique de l'évolution a entraîné que Gogol devienne la victime de sa personnalité, de son époque, des contradictions de son évolution, et qu'en

[47] Thomas Carlyle (1795-1881), écrivain, satiriste et historien écossais.

même temps, la période gogolienne de la littérature russe matérialise la levée des semailles gogoliennes : les uns après les autres apparaissent les écrivains réalistes importants de la nouvelle génération, qui tous, avec Dostoïevski peuvent dire d'eux-mêmes : nous venons tous du *manteau* de Gogol. Ces nouveaux représentants de la période gogolienne vont cependant être formés déjà par les contradictions des années 1840 qui se développent, le combatif Bielinski, avec sa maturité parfaite, est leur éducateur idéologique le plus important ; eux tous prennent déjà position – autrement que Gogol – consciemment, plus ou moins nettement et résolument, par rapport au plus grand problème de leur époque : par rapport à la libération sociale de la Russie étouffée dans son développement par le système du servage. Et comme l'équipement intellectuel des premiers écrivains importants de la période gogolienne est déjà tout autre que celui de leur maître, il est clair qu'à cette nouvelle teneur idéelle correspond un nouveau style ; ou mieux dit : de nouveaux styles. Il ne s'agit pas là d'imitateurs, pas de simples disciples, mais d'aiguillons de la poursuite de l'évolution au meilleur sens de la croissance littéraire, nationale.

C'est chez le jeune Tourgueniev que cette situation est la plus claire. Les *Mémoires d'un chasseur* (1847-1852) sont une attaque franche, directe, résolue, contre le système du servage. Elles marquent le début de la prise de position littéraire pour la libération des serfs. Tourgueniev n'a pas encore condensé là ses idées dans un roman, dans un récit, comme il l'a fait plus tard ; il nous donne là des esquisses éparses, apparemment indépendantes les unes des autres, que le contenu

intellectuel, la nécessité de la libération des serfs, relie en une unité. Son style se différencie ainsi extrêmement de celui de Gogol, bien que – on ne le soulignera jamais assez – son œuvre n'aurait jamais vu le jour, ou pas ainsi, sans l'impulsion de Gogol.

Nous voyons l'autre pôle dans les débuts de Dostoïevski. Nous pensons surtout aux *pauvres gens* (1846). La lecteur d'aujourd'hui doit assurément prendre en considération qu'il s'agit ici du jeune Dostoïevski, qui était proche de Bielinski (c'est celui-ci qui l'a découvert comme écrivain), qui participait aux réunions secrètes des socialistes utopiques du cercle de Petrachevski [48], que l'on a déporté en Sibérie, parce qu'il avait lu dans ce cercle la célèbre lettre de Bielinski à Gogol. Le premier roman de Dostoïevski est au premier regard immédiat taillé sur le modèle du *manteau* de Gogol de manière beaucoup plus frappante que ses œuvres ultérieures : le personnage principal de ce roman, Makar Diévouchkine, est à maints égards très proche de l'Akaki Akakievitch de Gogol. Pourtant, chez Dostoïevski, justement – même dans la période où il se développe – on peut percevoir une opposition consciente à l'encontre de Gogol. Makar Diévouchkine, en effet, qui lit avec un enthousiasme débordant *le maître de poste*, s'échauffe violemment contre la personnage d'Akaki Akakievitch ; il juge le livre « malintentionné », « invraisemblable », contre

[48] Le cercle de Petrachevski est un groupe d'intellectuels libéraux qui se réunit, à Saint-Pétersbourg de 1844 à 1849, autour de son fondateur, disciple de Charles Fourier. Les membres du cercle furent arrêtés et condamnés à mort, puis graciés après un simulacre d'exécution, et leur peine commuée en travaux forcés.

lequel on devrait porter plainte.[49] (Cela veut dire : il proteste contre cette manière indirecte de se révolter de la représentation de Gogol, dont on a déjà parlé très souvent.) Il serait assurément injuste d'identifier directement Dostoïevski à ses héros, bien qu'il soit indubitable que ces passages ne sont pas fortuits, qu'ils ne soient pas simplement apparus dans son œuvre pour l'amour de la peinture de caractère. Dans une lettre écrite la même année, l'auteur oppose en effet sa propre méthode d'analyse à la synthèse gogolienne qui appréhende directement l'ensemble, et qui de ce fait n'est pas aussi profonde que la sienne qui parvient à l'ensemble en passant au travers des atomes. (Dostoïevski exprime ici – en langage esthétique – la même protestation que son personnage de roman avec ses sentiments.)

Et l'approbation de Pouchkine à côté de la désapprobation de Gogol n'est pas non plus totalement fortuite. Dans la vie de Dostoïevski, la Sibérie a assurément représenté une grande rupture, mais certains traits individuels sont pourtant chez lui restés les mêmes. Et quand Dostoïevski, dans les dernières années de sa vie, parle des personnages de Gogol dans le débat qu'a provoqué son célèbre discours sur Pouchkine,[50] il s'inscrit passionnément en faux contre la conception selon laquelle ce serait l'opposition, la fuite des personnages de Pouchkine entraînée par la réalité sociale de ce monde dans lequel vivent les personnages de

---

49 In *Les pauvres gens*, lettre à Varvara Alexéievna du 8 juillet.

50 *Discours sur Pouchkine* (Речь о Пушкине),1880, Traduction de J.W. Bienstock et John-Antoine Nau dans *Journal d'un écrivain*, Paris, 1904.

Gogol ; cela veut dire qu'il s'inscrit en faux contre cette profonde affinité de Pouchkine et Gogol que nous avons mentionnée plus haut ; il veut utiliser Pouchkine pour sa propre théorie de l'« humilité » qui, du destin d'Aleko et d'Onéguine, tire que les hommes « orgueilleux » (en révolte) doivent nécessairement se soumettre, c'est-à-dire qu'il renouvelle avec des moyens nouveaux, plus raffinés, avec une conscience plus grande et un esprit plus acéré, les œuvres de publiciste du dernier Gogol. Dans l'intérêt de cette théorie, il lui faut rejeter le caractère percutant et général de la critique sociale de Gogol, cet élément justement que Pouchkine n'a pas simplement aidé à inspirer, mais aussi a approuvé de tout son cœur. (La colère de Makar Diévouchkine au sujet de la nouvelle de Gogol est au cœur de ce tournant réactionnaire.) Le cas de Dostoïevski est un exemple intéressant du fait que tout un chacun qui se rapproche idéologiquement de la conception réactionnaire du dernier Gogol entre nécessairement en contradiction avec l'art réaliste, grand dans sa critique sociale, de Gogol.

Il ne peut nous incomber ici – même sous forme d'esquisse – d'exposer idéellement et artistiquement les débuts de la période Gogolienne. Nous ne traiterons donc, ni de l' « histoire quotidienne » de Gontcharov [51], ni d'autre œuvres importantes de cette période. Nous pensons que les quelques exemples énumérés ici montrent déjà assez clairement que la période gogolienne représente un développement toujours plus puissant du réalisme critique, ainsi assurément que le déploiement de

[51] Ivan Aleksandrovitch Gontcharov (Иван Александрович Гончаров) écrivain russe (1812-1891), auteur d'*Oblomov*. L'âge d'homme, Lausanne, 1988.

ses contradictions ; et pas une quelconque « école gogolienne » ou même l'imitation plus ou moins talentueuse du style de Gogol, ou même simplement son prolongement artistique. Et pas seulement parce que Tourgueniev, Dostoïevski, Gontcharov eux-mêmes étaient des personnalités littéraires autonomes, qui étaient très éloignés de l'imitation stylistique d'un écrivain servant de modèle, aussi grand qu'il ait pu être, mais essentiellement parce que les contradictions sociales de la deuxième moitié des années 1840 exigeaient une prise de position d'un genre tout autre que cette époque pendant laquelle étaient nés les chefs d'œuvres de Gogol. Si nous effectuons maintenant un survol historique *a posteriori* sous l'angle de la révolution russe victorieuse que donne aujourd'hui l'évolution révolutionnaire du peuple russe, nous voyons alors que la définition de la période gogolienne par Bielinski est totalement confirmée, mais nous voyons en même temps une différence plus affirmée, découlant nécessairement de l'aggravation de la lutte des classes, entre Gogol et ses partisans immédiats, les écrivains les plus directement inspirés par l'œuvre de Gogol.

En même temps, la perspective de la période déjà close aujourd'hui du réalisme critique russe rapproche toujours Pouchkine et Gogol l'un de l'autre plus que leurs plus grands contemporains eux-mêmes ne pouvaient le voir, dans la proximité, dans les temps tumultueux des combats à l'ordre du jour. Lors de l'analyse des œuvres de Gogol, nous avons déjà indiqué les éléments principaux de cette proximité : la simplicité classique des thèmes de Gogol, de ses sujets et de sa composition, où les traits grotesques, nécessairement exagérés du

comique n'apparaissent pas comme des exagérations satiriques – et de ce fait artistiquement justifiées –, des déformations de la réalité, mais comme le reflet de l'harmonie artistiquement classique d'une réalité distordue en elle-même, objectivement grotesque. Que chez Gogol, il n'y ait que la chose elle-même, la réalité elle-même qui se fasse entendre et que la subjectivité de l'auteur soit réprimée, ne puisse pas s'exprimer; que la richesse débordante des détails ne perturbe jamais les traits de la composition, fins, simples, saisissables d'un seul coup d'œil : tout cela sont des traits pouchkiniens dans l'art de Gogol – aussi contradictoires qu'aient pu être par ailleurs leurs personnalités à maints égards.

Nous avons aussi indiqué déjà les bases sociales de cette proximité. La période classique, la période pouchkinienne de la fin du 18e et début du 19e siècle supposait une visibilité des oppositions de classes moins claire que celle des années 1840, l'année 1848 en Europe, et la période de fermentation précédant la libération russe du servage. Les deux phénomènes en histoire de la littérature, que nous avons brièvement caractérisés ici, ont donc une racine commune : la dynamique d'évolution des luttes sociales russes, commençant par la défaite du soulèvement décembriste jusqu'aux années 1840, 1850. Aussi bien les traits pouchkiniens de Gogol que l'inflexion de sa méthode de création par rapport à celle des figures éminentes de ce mouvement littéraire qu'il avait lui-même directement provoqué, ont été déterminées par ces particularités que les temps d'après 1825 avaient fait mûrir dans sa personnalité d'écrivain.

Ainsi, les succès et les échecs artistiques de Gogol, le rapport de l'idéologie et de la création dans son œuvre, en un mot, sa personnalité d'écrivain, prennent une place toute particulière dans la série des réalistes critiques du 19e siècle. La contradiction dialectique entre conception du monde et œuvre un trait constant, commun, chez les écrivains importants de cette période ; Engels à propos de Balzac, Lénine à propos de Tolstoï ont analysé les traits principaux de la dynamique concrète de cette contradiction. Naturellement, il s'agit chez Gogol aussi de la même contradiction fondamentale, mais sa racine réelle est dissimulée dans la structure de la société bourgeoise et elle doit donc se manifester – sous une forme différente selon les périodes et les personnalités – chez la plus grande partie des écrivains réalistes importants de cette période. En quoi le cas de Gogol se différencie-t-il donc des autres ? Brièvement, en ce que chez ces derniers – il suffit de mentionner Balzac et Tolstoï – le combat de l'idéologie inexacte avec la représentation fidèle à la vérité, réaliste, se produit pour ainsi dire sur chaque aspect de chaque œuvre, d'autant plus que dans la même œuvre, la « victoire du réalisme » prévaut à la fois dans une mesure très diverse et de manière diverse. Chez Gogol en revanche, par suite de l'heureuse conjonction réciproque de besoins, de possibilités de la période, et de la personnalité de l'écrivain, prennent naissance, – dans les traits fondamentaux de son évolution – des œuvres presque sans problèmes, équilibrées, d'une perfection classique et d'une harmonie classique – ce sur quoi ensuite leur écrivain sombre, en apparence soudainement, en apparence sans transition, dans l'abîme de l'insignifiance

réactionnaire, (seule la deuxième partie des âmes mortes montre un lutte analogue à celle que nous avons pu observer chez les autres écrivains réalistes importants, les variations entrelacées de réussite et d'échec.) Cette extrême diversité de l'œuvre de Gogol, de parallélisme extrême de perfection et d'impuissance détourne grandement Tolstoï de la personnalité de Gogol, sans assurément aborder les bases sociales de cette dualité, que nous avons indiquées ici. « Gogol est un gigantesque talent, un cœur merveilleux, un esprit petit, craintif, sans courage. Lorsqu'il s'abandonne à son talent, cela donne naissance à des œuvres littéraires grandioses, comme *un ménage d'autrefois,* comme la première partie des *âmes mortes, le revizor,* et *la calèche* insurpassable dans son genre… Mais dès qu'il veut écrire sur un thème moral religieux, ou qu'il voudrait supposer à ses œuvres déjà écrites un sens moral religieux qui ne leur convient pas, il en résulte alors une absurdité horrible, répugnante, comme c'est le cas dans la deuxième partie des *âmes mortes*, et dans de nombreuses lettres. »

C'est ainsi que ce qui reste vivant de l'œuvre de Gogol pour la postérité est classique, au sens plus étroit, particulier, du terme. Tout comme Pouchkine, il est – en raison de sa simple perfection – un phénomène unique en son genre dans la littérature du 19^{e} siècle.

Cette œuvre est une confirmation éclatante du conseil que Staline, en son temps, a donné aux écrivains soviétiques : « écrivez la vérité ». Le cas de Gogol est justement une preuve que de la vraie représentation de la vie humaine – et exclusivement d'elle – peut naître le sommet de la perfection artistique, la littérature sans

problème, de grande qualité classique. Chacun connaît la tragédie de Gogol ; mais cette tragédie concerne uniquement la personne de l'écrivain, et ne projette absolument aucune ombre sur la perfection artistique des grandes œuvres de Gogol, sur leur vérité réaliste, idéelle et artistique, sur leur impact actuel qui ne s'est jamais flétri.

IV

Ceci est un destin unique en son genre, non seulement du point de vue de l'individualité de l'écrivain, mais aussi de celui de son œuvre. Mais aussi unique qu'il puisse être, c'est cependant bien plus qu'un simple cas individuel. Nous pensons même qu'aussi bien le destin de sa vie que le destin de son œuvre – tout à fait indépendamment de l'impact des œuvres isolées – ont, même aujourd'hui, leur actualité particulière, vivante.

Une telle actualité, la force qui bat en brèche toute résistance, qui est inhérente à la proclamation artistique de la vérité la possède, même aujourd'hui. L'exhortation : « écrivez la vérité » n'est pas valable seulement pour les pays du socialisme, pour les écrivains du réalisme socialiste. Il est d'importance décisive, justement, pour les pays impérialistes qui s'équipent pour la guerre. Nous savons que de nombreux écrivains importants du monde d'aujourd'hui prennent déjà consciemment position contre l'impérialisme, contre son agitation guerrière. Mais plus grand encore est le nombre de ceux qu'égare la propagande guerrière, qui se trouvent sous la pression de l'impérialisme, que paralyse la peur des représailles, et qui de ce fait ne peuvent pas écrire cela, et pas de la manière dont ils le pourraient

selon leur talent, comme l'exige la situation mondiale actuelle et en son sein la situation de leur pays.

Et la force de la vérité – précisément dans la lutte pour la paix – est infiniment grande. Quel que soit le pan de la réalité capitaliste d'aujourd'hui que n'importe quel écrivain honnête et talentueux peut appréhender, d'où qu'il puisse décrire l'*american way of life*, la réalité du capitalisme d'aujourd'hui,, avec un amour de la vérité sans embellissement, quel que soit le fondement qu'il puisse donner à la recherche de la vérité, pour lui et pour les autres : il combattra toujours contre la guerre, pour la paix, comme écrivain, justement. Et le nombre de ces écrivains pour qui cette possibilité est ouverte est plus grand que nous ne le pensons, le nombre des talents parmi eux est plus grand que nous ne le supposons. Ici, dans de telles circonstances, l'exemple du grand écrivain Gogol est un exemple d'actualité dans le combat difficile pour la paix d'aujourd'hui dans las pays impérialistes. Assurément, quiconque – selon ses capacités – écrit la vérité ne peut ni ne pourra être un Gogol. Chacun néanmoins qui – quel que soit son degré de conscience – écrit la vérité emprunte ce chemin, le chemin du grand Gogol, il combat pour le progrès, pour l'humanité, pour la paix.

Ce n'est pas seulement la naissance du socialisme qui a dépassé le problème de Gogol que nous avons tenté d'esquisser ici : l'écrivain socialiste ne pourra jamais énoncer la vérité de son temps sans une teneur idéelle consciente ; sans développement idéologique, sans effort pour prolonger cette évolution, il n'y a pas dans le réalisme socialiste de perfection artistique. Et nous

l'avons vu : les contradictions sociales de la période tardive de Gogol ont déjà détruit ces bases sur lesquelles s'accomplissait le grand art de sa période de jeunesse et de maturité. Chez l'écrivain d'aujourd'hui – même chez l'écrivain bourgeois de la société capitaliste – on voit que la germination de son écriture, son déploiement humain commence à un degré de contradiction incomparablement plus aigu que chez Gogol à son époque. La trajectoire de l'écrivain qui vit dans la société capitaliste d'aujourd'hui doit donc être qualitativement différente de ce qu'était celle de Gogol.

Et néanmoins : il y a quelque chose dans la reculade effrayée de Gogol qui peut servir d'exemple et d'avertissement sur la trajectoire de tout écrivain bourgeois. Cela montre que la reculade devant les solutions progressistes des grandes questions cruciales de l'époque, la tentative de se réconcilier avec la réalité terrible de la société de classe, la tentative, à la vue de ces questions, de fuir dans le passé, dans l'exotisme, dans l'âme ou dans n'importe quelle imaginaire idyllique, va irrévocablement de pair avec la chute des sommets du talent d'écrivain dans le néant abyssal, comme cela se produisit chez Gogol. Personne ne va comparer les écrivains bourgeois célèbres d'aujourd'hui aux classiques. On n'est cependant pas obligatoire de voir en Sinclair Lewis, en Steinbeck, des géants de l'écriture pour apprécier leur chute comme un préjudice porté à la culture humaine, leur chute qui s'est produite toujours et partout, là et quand ces écrivains ont évité de regarder la réalité en face, d'écrire la vérité, et seulement la vérité.

L’actualité de Gogol repose sur la fraîcheur inchangée de ses œuvres. Ses œuvres sont aujourd’hui, comme il y a cent ans, les armes du progrès pour toute l’humanité. Mais en même temps, son destin personnel est un exemple actuel qui stimule et avertit tout écrivain qui prend au sérieux sa vocation d’écrivain. Dans la forme où il l’a vécu, son cas ne peut plus se répéter : celui qui aujourd’hui ne voit pas le monde sur la base d’idées progressistes dans leur teneur, ne sera pas en mesure d’écrire la vérité ; il cesse d’être un écrivain.

[1952]

Les démocrates révolutionnaires russes

L'importance internationale de la critique littéraire révolutionnaire démocrate.

Les classiques de la théorie et de la critique littéraires russes, Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov ne sont quasiment pas connus du public hors de leur pays. Bien que depuis de nombreuses décennies, dans tous les pays de culture, la littérature russe soit massivement traduite, cette vague n'a encore guère atteint la partie résolument démocrate de la littérature russe et de la critique littéraire. Tandis que même des écrivains de seconde ou de troisième zone sont traduits et diffusés, le grand satiriste du mouvement démocrate russe, le contemporain de Tolstoï et de Dostoïevski, leur égal au plan littéraire, Saltykov-Chtchedrine, n'a également été rendu accessible qu'à un petit nombre de lecteurs.

Ce n'est pas un hasard. Aussi progressiste que puisse être la littérature russe, la ligne politique principale des éditeurs bourgeois, qui utilisait cette littérature pour ses objectifs, était résolument antidémocratique, voire même souvent réactionnaire. Les succès mondiaux de Tolstoï ou Dostoïevski, Tchékhov ou Gorki, étaient si grands, que les intérêts commerciaux furent prépondérants par rapport aux convictions réactionnaires. Mais là où de tels avantages matériels massifs faisaient défaut, les éditeurs laissèrent libre cours à leurs convictions rétrogrades. Ils diffusèrent les quelques écrivains réactionnaires de la littérature russe (on pense à Merejkovski ; ils ignorèrent les représentants résolus de la démocratie.

La science réactionnaire de la littérature a exploité à fond la situation ainsi créée. Les histoires de la littérature russe écrites pas des non-russes sont pleines d'inepties, de distorsions, et de calomnies sur les grands critiques littéraires de la démocratie révolutionnaire russe. On va prétendre qu'ils soumettent mécaniquement la littérature aux intérêts de la propagande politique du jour, qu'ils méprisent tout point de vue esthétique, qu'ils ne comprennent rien à l'art, etc. Ces calomnies ont pour seule cause le fait que ces grands critiques se trouvent en opposition radicale à de nombreux préjugés de critique littéraire aujourd'hui dominants : aussi bien au préjugé de « l'art pour l'art » [52] qu'à celui des orientations des propagandistes vulgaires.

Derrière les légendes réactionnaires sur la critique littéraire démocrate de Russie, il ne se cache donc qu'une seule vérité : ces grands critiques étaient effectivement des révolutionnaires démocrates convaincus et fidèles à leurs principes, qui ont déjoué avec une grande habileté toutes les chicanes de la censure de leur époque, afin de diffuser et de populariser dans de larges cercles les principes de la démocratie révolutionnaire. Les succès de ce combat a fait de la réaction dans son ensemble leur ennemi mortel ; les calomnies répandues à leur sujet proviennent pour la plupart de l'arsenal de cette réaction.

I

On ne peut comprendre la place particulière de la critique démocrate russe dans l'histoire du développement de la pensée esthétique en Europe que si on a clairement à l'esprit le virage qu'a entraîné partout

[52] En français dans le texte.

en dehors de la Russie la défaite de la révolution de 1848. Les années 1840 étaient encore une période où les idées de la démocratie étaient diffusées et approfondies. Il suffit sans doute de mentionner l'activité critique de Heinrich Heine. La défaite de la révolution de 1848 signifie donc un effondrement de toutes ces tendances. Une grande part de la littérature et de la critique littéraire participe, dans les principaux pays européens, au tournant réactionnaire de la bourgeoisie qui, par peur de la révolution, trahit des propres convictions autrefois révolutionnaires, et conclut partout des compromis avec la réaction ; il en est ainsi en Allemagne avec les Hohenzollern, de même en France avec Napoléon III, ainsi des « victoriens » en Angleterre. La littérature et la critique littéraire des principaux pays européens se trouvent donc sous le coup de ce retournement brutal. Pour une part, on a participé de manière tout à fait fanatique à ce tournant ; qu'on compare seulement les écrits de Carlyle avant et après la révolution de 1848. Pour une part, cela fait naître un assombrissement profond et de la désespérance chez les écrivains vraiment importants de l'époque ; il suffit de penser à Flaubert, à la période tardive de Dickens. Pour une part – et c'est le cas le plus fréquent – on va conclure un compromis avec la réaction régnante.

Le fondateur de la critique démocrate révolutionnaire de Russie, Bielinski, est le contemporain et l'égal des meilleurs esprits européens de la période d'avant 1848. Cette époque est en Allemagne celle de la décomposition de l'hégélianisme, en Angleterre celle de la crise de l'économie politique classique, en France et en Angleterre celle de la diffusion, mais en même temps de

l'apparition des problèmes du socialisme utopique. En Allemagne, cette crise, la plus grande et la plus féconde, de la pensée européenne, a conduit à la fondation du matérialisme historique. (Le *manifeste communiste* a été écrit l'année même où est mort Bielinski.)

Comme les luttes économiques et politiques dans la Russie d'alors ne pouvaient pas encore avoir cette même acuité qu'en Europe centrale et occidentale, le point de vue du socialisme scientifique ne pouvait pas encore y être atteint. Même en Europe centrale et occidentale, seule une petite partie évanescente de l'intelligentsia révolutionnaire a alors en effet compris ce grand tournant que représentait pour la pensée de l'humanité l'activité scientifique et politique de Marx et Engels. Même l'écrivain allemand aux talents les plus multiples, le plus progressiste de cette époque, Heinrich Heine, s'est contenté d'épurer la philosophie dialectique de l'évolution de Hegel de toutes ses parties constitutives ouvertement réactionnaires, de la restructurer dans une orientation radicale, et de mettre la doctrine de Hegel ainsi transformée en harmonie avec le socialisme utopique de Saint-Simon.

L'évolution de Bielinski et de Heine est à maints égards parallèle. Mais les coïncidences ne résultent pourtant en aucune façon d'une quelconque affinité psychologique – on ne peut guère imaginer d'opposition de caractère humain et littéraire plus grande qu'entre Heine et Bielinski – mais d'une analogie relative des tâches et conditions historiques de leur activité. Il en résulte que les deux grands penseurs en sont arrivés aussi loin que le leur permettait la situation sociale d'alors. Bielinski est

pourtant plus radical et plus résolu que Heine. À l'origine, il est plus fortement sous l'influence de l'hégélianisme orthodoxe que ce dernier, mais il le surmonte plus profondément et plus fondamentalement. C'est pourquoi l'influence de Ludwig Feuerbach est chez lui plus forte et l'acceptation des idées du socialisme utopique plus claire et plus résolue. Bielinski est pourtant apparenté à Heine dans la mesure où chez les deux, le rapprochement fort du matérialisme philosophique n'a pas pour conséquence un éloignement de la dialectique hégélienne, comme chez Feuerbach et tout particulièrement chez ses disciples philosophiques. Bielinski conserve les grandes possibilités méthodologiques de la dialectique hégélienne et se trouve ainsi à la pointe de l'avant-garde européenne dans la grande crise des conceptions du monde d'avant 1848.

Répétons le : la défaite de la révolution de 1848 ne signifie aucunement, dans l'évolution idéologique de la Russie, un virage vers la réaction, qui se produit par ailleurs en Europe. Une certaine période de dépression, certes de courte durée, était assurément inévitable. Mais relativement tôt, dès le milieu des années 1850, commence en Russie un nouvel essor des idées démocratiques. L'évolution économique, sociale et politique du pays a inévitablement mis à l'ordre du jour la question de la libération des serfs, et la fermentation générale qui lui était liée a provisoirement imposé au régime d'alors une certaine liberté d'expression plus grande. Les représentants et les leaders classiques de ce nouvel essor de la pensée démocratique sont les grands continuateurs de l'œuvre de Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov.

La question cruciale qui animait l'ensemble de la société russe à l'époque de leur activité était la libération des paysans. Chacun savait que l'heure de la fin du servage avait déjà sonné. Il y avait des différences d'opinions dans le camp progressiste – et même très aiguës – mais seulement sur le *comment* de la réforme. À partir de cette question, il se produit en Russie une première séparation entre libéralisme et démocratie. La démocratie vise d'un point de vue tant économique que social un bouleversement radical des rapports agraires féodaux. Dans cette aspiration, elle se sépare des libéraux peureux, contractant d'incessants compromis avec la puissance étatique absolutiste, qui certes visent également un changement bourgeois de la structure agraire, mais s'efforcent cependant de pas entrer en une quelconque opposition aux propriétaires fonciers féodaux, à la bureaucratie de l'absolutisme. Cette différenciation politique se reflète dans toute l'idéologie des années 1850, de la philosophie jusqu'aux belles lettres. Tchernychevski et Dobrolioubov sont les leaders idéologiques de cette démocratie radicale et dans la lutte contre la conception du monde de compromission du libéralisme

Ce nouvel essor de la démocratie révolutionnaire en Russie se déroule donc politiquement et socialement dans des circonstances plus évoluées que ne l'étaient une décennie plus tôt les conditions pour les combats d'idée de Bielinski. On voit ce développement des luttes politiques dans tous les écrits de Tchernychevski et Dobrolioubov. L'élément nouveau le plus frappant de leur activité littéraire est que le fer de lance de leur critique s'oriente désormais aussi contre les alliés

hésitants, contre la bourgeoisie libérale et ses idéologues. Pour Bielinski, l'adversaire principal était encore l'arbitraire de l'absolutisme et la réaction féodale. Ces forces ne seront pas attaquées par Tchernychevski et Dobrolioubov avec une détermination moindre, mais parallèlement, l'autre question de la période s'avance davantage au premier plan : celle de la différenciation dans le camp des combattants contre l'absolutisme et les reliquats féodaux, de la séparation qui commence entre libéralisme et démocratie.

Cette situation nouvelle modifie également les bases de la nouvelle critique en matière de conception du monde. Tchernychevski et Dobrolioubov ne partent plus de la philosophie hégélienne comme Bielinski, mais du matérialisme de Ludwig Feuerbach. Leur critique sociale est largement déterminée par cette analyse de la société bourgeoise qu'ont donnée les classiques du socialisme utopique. Bielinski a encore vécu la période de la domination mondiale de l'idéalisme hégélien, cette ivresse de la raison qui se fait toujours plus clairement jour dans le processus historique de la victoire progressive de la raison, de l'esprit. Tchernychevski et Dobrolioubov ont dès le début une relation plus réaliste, moins idéologique, à l'histoire et à la connaissance historique. Ils vivent en même temps la décomposition de la philosophie hégélienne, son dévoiement en une conception du monde de compromission libérale. C'est de ce point de vue que Tchernychevski donne une critique flamboyante, encore d'actualité aujourd'hui, de l'*esthétique* de F. Th. Vischer. [53]

[53] Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) philosophe allemand de l'art.

Cette position de Tchernychevski et Dobrolioubov est unique en son genre dans l'histoire intellectuelle du 19e siècle. Le dernier grand penseur matérialiste du monde bourgeois, Ludwig Feuerbach, n'était pas à même d'influencer durablement l'évolution idéologique de son pays (sans parler même des autres pays occidentaux) et d'y laisser derrière lui des traces profondes. Pour la conception de l'histoire du matérialisme historique, ce fait n'est pas une énigme. La philosophie matérialiste d'ancien style, le matérialisme mécaniste, dont le dernier grand représentant fut Feuerbach, est toujours apparue comme l'idéologie de la révolution démocratique. En correspondance, le 17e siècle en Angleterre, le 18e siècle en France, furent l'époque de floraison de la philosophie matérialiste. Dans la deuxième moitié du 19e siècle, le matérialisme n'a pas dans les sciences sociales, ni en France, ni en Angleterre, de racines profondes ou de représentants originaux. Dans la période de préparation de la révolution démocratique en Allemagne, la doctrine matérialiste de Feuerbach a eu un effet enthousiasmant, électrisant. Avant 1848, la partie le plus évoluée de l'avant-garde littéraire d'Allemagne (Richard Wagner, Gottfried Keller, Georg Herwegh [54], etc.) se trouvait sous l'influence de Feuerbach. Son apparition a également donné au jeune Marx et au jeune Engels l'impulsion pour remettre sur ses pieds la dialectique hégélienne, pour y opérer un retournement matérialiste.

Cet impact large et intensif de la philosophie matérialiste sur l'intelligentsia bourgeoise dans l'Allemagne des

[54] Georg Friedrich Rudolph Theodor Herwegh (1817-1875), poète révolutionnaire et traducteur allemand

années 1840 fut cependant de très courte durée. La défaite de la révolution de 1848, la trahison par la bourgeoisie allemande de sa propre révolution, le compromis qui se préparait avec Bismarck et les Hohenzollern a causé la fin de l'effet large et fécond de la philosophie matérialiste. Il n'y a que chez les chercheurs en sciences naturelles que le matérialisme a continué à vivre, bien que même là, il ait perdu son élan révolutionnaire, son universalité, qu'il possédait dans la période prérévolutionnaire ; son application à des problèmes de société et de conception du monde est devenu toujours plus plat et plus vulgaire (Vogt [55], Ludwig Büchner [56] etc.). Sans exception, les disciples de Feuerbach de l'époque d'avant 1848 se sont détournés de leur ancien maître. Le pessimiste et irrationaliste Schopenhauer devint pour des décennies le philosophe éminent de l'Allemagne réactionnaire ; l'évolution de Richard Wagner illustre au mieux ce chemin vers la réaction. Ces idéologues allemands qui n'avaient pas ouvertement rompu avec la philosophie feuerbachienne, ont fait de plus en plus du matérialisme militant de Feuerbach un positivisme édenté (pensons à l'évolution de célèbre historien de la littérature de cette période, Hermann Hettner [57]). Seul le grand écrivain épique suisse Gottfried Keller est resté fidèle à la conception matérialiste du monde de sa jeunesse ; certes, sa vie et

[55] August Christoph Carl Vogt (1817-1895), naturaliste et médecin suisse d'origine allemande.

[56] Friedrich Karl Christian Ludwig Büchner, (1824-1899) philosophe et naturaliste allemand.

[57] Hermann Julius Theodor Hettner (1821-1882), historien allemand de l'art et de la littérature.

son activité se déroulaient dans la Suisse démocratique, et pas dans l'Allemagne réactionnaire.

Il faut prendre en considération cette situation de la philosophie à l'échelle de l'histoire mondiale, si l'on veut bien comprendre l'importance et le lieu historique du matérialisme militant de Tchernychevski et Dobrolioubov. Tchernychevski et Dobrolioubov sont jusqu'à ce jour les derniers grands penseurs des Lumières démocrates révolutionnaires en Europe. Leur activité est jusqu'à présent la dernière grande tentative offensive intrinsèquement ferme de la philosophie démocratique des Lumières. Les deux sont des partisans enthousiastes du matérialisme feuerbachien. Dans leur philosophie sociale, leur critique sociale, leur conception de l'histoire, ils vont cependant bien au-delà de leur maître, qui lui-même était davantage tourné vers les sciences de la nature et la solution matérialiste de problèmes relevant purement de la conception du monde, et n'analysait concrètement dans les domaines de l'idéologie que l'évolution et l'essence de la religion. Dans cette unilatéralité de Feuerbach, si nous le comparons aux grands matérialistes du 17e et 18e siècle, se reflète la faiblesse générale du mouvement démocratique bourgeois en Allemagne.

Ainsi, Tchernychevski et Dobrolioubov ont réalisé bien davantage qu'une simple application de la philosophie feuerbachienne à de nouveaux domaines. On comprend qu'eux non plus n'étaient pas à même, dans leurs principes ultimes, dans leur méthodologie de parvenir à la conception matérialiste-dialectique du monde. Tandis que, dans leur philosophie pratique, ils dépassaient

Feuerbach sans surmonter totalement ses fondements philosophiques, de nombreuses contradictions devaient apparaître dans leur méthodologie. Ces contradictions sont cependant d'un genre fécond, qui indique le futur. On voit leur génie révolutionnaire précisément dans le fait que là où ils examinent des faits sociaux, des corrélations historiques, et en tirent des conséquences révolutionnaires, ils ne se laissent pas perturber ou limiter par les bornes de leur propre conception du monde consciente, par celles du matérialisme mécaniste. De ce point de vue, leur position philosophique rappelle à maints égards celle de Diderot dans la deuxième moitié du 18e siècle. Diderot lui-aussi, dans sa théorie de la connaissance, était un matérialiste de l'ancien style, un adepte du matérialisme mécaniste. Pourtant, sur de nombreuses questions qui ne pouvaient pas être résolues avec cette méthodologie, il se fia à ses instincts, ceux du révolutionnaire génial, sur ses capacités d'observation et d'interprétation des faits, affinées par l'influence du matérialisme et réalistes, et il transgressa largement les limites de sa propre conception du monde consciente. Il suffit de se remémorer son œuvre géniale, *le neveu de Rameau*, dans laquelle le matérialiste mécaniste Diderot est devenu un précurseur reconnu du matérialisme dialectique ultérieur.

Le problème en va de même aussi, à maints égards, avec Tchernychevski et Dobrolioubov – à un degré supérieur correspondant à la situation historique.

II

Tchernychevski et Dobrolioubov sont des partisans de la démocratie. Mais il y a des variétés très différentes de démocrates. Pour Tchernychevski et Dobrolioubov, le bouleversement démocratique signifie en premier lieu la libération politique et sociale des couches populaires inférieures, plébéiennes, cela veut dire en tout premier lieu la libération totale des paysans pauvres, matériellement et moralement opprimés par le servage. Là, leur chemin se sépare de celui du libéralisme contemporain. Celui-ci aussi veut abolir le servage. Mais son idéal est une solution qui s'opérerait sans léser véritablement les intérêts des propriétaires fonciers. En conséquence aussi, les méthodes de la libération doivent être exemptes de toute mesure révolutionnaire. D'un côté, les libéraux craignent toute avancée qui pourrait les mettre en conflit avec l'absolutisme ou avec les propriétaires fonciers féodaux. D'un autre côté, ils ont une peur tout aussi grande du mouvement autonome des masses paysannes, de leur tentative de prendre leur destin dans leurs propres mains. En louvoyant entre ces deux dangers, ils préparent le compromis avec le pouvoir absolu.

En tant que démocrates, Tchernychevski et Dobrolioubov sont des révolutionnaires étrangers à la peur et au compromis, dans l'esprit où l'étaient Marat ou Saint-Just dans la grande Révolution française. Évidemment, il y a dans les perspectives de tous ces grands révolutionnaires beaucoup d'imprécisions et de contradictions : aucun d'entre eux ne pouvait clairement prévoir où conduirait la réalisation de la démocratie

révolutionnaire ; sur la question de la perspective, tous avaient des illusions inéclaircies. Tchernychevski et Dobrolioubov n'ont cependant pas vécu en vain seize ans plus tard que les démocrates révolutionnaires français : ils ont déjà connu le socialisme, même si ce n'était que sous sa forme utopique, et pas scientifique. Et ils furent des démocrates authentiques car ils plaçaient au dessus de tout la libération totale des masses populaires souffrantes, et au nom de cette libération, ils ne reculaient devant aucun tournant ou forme d'évolution sociale imprévues. Ils ont ainsi imprimé au socialisme utopique un virage vers l'activité révolutionnaire, tandis que la plupart de ses représentants classiques refusaient encore par principe la politique révolutionnaire, et même toute politique au quotidien. Cette foi dans le peuple, ce dévouement aux masses populaires opprimées et exploitées, constitue la grandeur démocrate-révolutionnaire de Tchernychevski et Dobrolioubov. C'est là que leurs chemins se séparent de ceux de leurs meilleurs contemporains libéraux ; c'est là la base des luttes idéologiques entre eux et les libéraux.

L'emphase de ce révolutionnarisme démocrate est aussi à la base de la grandeur de la critique littéraire de Tchernychevski et Dobrolioubov. Leurs critiques littéraires se placent très largement au service de la libération des couches plébéiennes, de la voie révolutionnaire de la libération des paysans. L'histoire littéraire académique ultérieure va jusqu'à ne voir dans la critique littéraire de Tchernychevski et Dobrolioubov qu'un moyen pour contourner la vigilance de la censure absolutiste, pour porter sous cette forme des idées révolutionnaires aux masses.

Cette conception est évidemment archifausse, principalement parce que derrière se cache une conception étroite et unilatérale de la révolution et des tâches des idéologues révolutionnaires. Tchernychevski et Dobrolioubov – tout comme les révolutionnaires vraiment grands qui les ont précédés – ont toujours conçu le bouleversement social, la révolution d'une manière universaliste : la révolution était à leurs yeux un bouleversement radical de toutes les relations humaines, de toutes les formes de manifestation de la vie humaine, des bases économiques les plus solides jusqu'aux formes les plus élevées de l'idéologie. Vu dans cette perspective, la littérature peut évidemment tout aussi peu être un but en elle-même que la philosophie ainsi que la politique. Tchernychevski et Dobrolioubov ont cherché tout au long de leur vie les voies du bouleversement révolutionnaire, ils ont étudié dans toutes les manifestations de l'activité humaine ces tendances qui favorisaient ou empêchaient ce grand tournant. L'objet de leur aspiration a toujours été la possibilité universelle, multilatérale et libre d'évolution de l'homme. À cet égard, ils sont restés les disciples fidèles de Feuerbach et des grands penseurs des Lumières. L'expression de Feuerbach : « Que notre idéal ne soit pas un homme castré, privé de corps, abstrait, mais l'homme complet, réel, universel, parfait, cultivé. » [58] sert aussi de devise dans leurs combats idéologiques.

La différence par rapport aux grands hommes des Lumières du passé consiste en ce que Tchernychevski et

[58] Ludwig Feuerbach, *Leçons sur l'essence de la religion*, Sämtliche Werke, tome 8, page 334, Cité par Lénine, *Cahiers philosophiques,* Œuvres tome 38, page 74.

Dobrolioubov étaient déjà à même, intellectuellement et historiquement, d'embrasser du regard la période d'après la grande Révolution française. Ils ne voyaient donc pas, comme les hommes des Lumières du 18e siècle, un « règne de la raison » exempt de tout problème. Ils voyaient que la grande Révolution française n'avait pas anéanti les contradictions de la société bourgeoise, mais les avait au contraire portées à un stade plus élevé, encore plus contradictoire. Ils voyaient donc les obstacles à la libération des masses populaires beaucoup plus concrètement et lucidement que leurs grands précurseurs. C'est ainsi que leurs perspectives seront également beaucoup plus contradictoires que celles des hommes des Lumières du passé.

Ces contradictions sont cependant des contradictions de la vie fécondes. C'est la connaissance courageuse et le travail intellectuel sans relâche qui rendent aussi passionnants les écrits de Tchernychevski et Dobrolioubov. En même temps, cette conception étend – certes pas d'une manière pleinement consciente chez Tchernychevski et Dobrolioubov – la méthodologie d'application du matérialisme de Feuerbach aux phénomènes de la vie sociale. Le principe fondamental de la pensée matérialiste est que l'être précède la conscience, que l'être détermine la conscience et pas l'inverse. La limite de la théorie de la connaissance du vieux matérialisme mécaniste consistait précisément en ce qu'au sein de cette priorité de l'être reconnue avec exactitude, le concept d'être était conçu de manière rigide et unilatérale : d'un côté, les matérialistes anciens ne sont pas à même de pousser jusqu'à la connaissance juste de l'objectivité de l'être social, de l'autre côté, le

concept de l'être est non-dialectique, il n'inclut pas d'évolution et de mouvement et les contradictions internes qui propulsent vers l'avant. Ces limites du matérialisme mécaniste, on peut les voir très nettement chez Feuerbach.

La conception de la société de Tchernychevski et Dobrolioubov que nous avons brièvement esquissée vise à dépasser ces frontières du matérialisme mécaniste. Il arrive ainsi que, dans son analyse concrète de phénomènes particuliers, nous trouvions souvent une dialectique saisissante et vivante, bien que les principes gnoséologiques de leur philosophie découlent du matérialisme mécaniste de Feuerbach. Cette contradiction, nous la trouvons chez eux le plus nettement dans l'histoire de la philosophie, mais ce n'est pourtant pas là qu'elle surgit pour la première fois. Friedrich Engels souligne que le matérialisme français du 18e siècle pense de manière mécaniste, métaphysique, tout au moins dans sa théorie de la connaissance. En dehors du domaine de la philosophie au sens strict apparaissent, come pas exemple chez Diderot, des performances de pointe de la dialectique. Les luttes sociales de la période de Tchernychevski et de Dobrolioubov présentent un caractère plus franc et plus aigu que les luttes du milieu du 18e siècle. Il est donc compréhensible que cette contradiction féconde, qui propulse plus loin la pensée, se fasse jour chez eux plus fortement et plus ouvertement que chez Diderot.

Un tel élargissement et approfondissement du concept de l'être, qui en conséquence comporte en soi – même si ce n'est pas dans la théorie de la connaissance consciente,

mais dans la pratique littéraire – l'observation et la constatation du mouvement contradictoire, de l'évolution contradictoire de la société, détermine l'essence des écrits critiques de Tchernychevski et Dobrolioubov. C'est là, assurément, une détermination très générale. Elle éclaire seulement pourquoi et comment Tchernychevski et Dobrolioubov se sont préoccupés de problèmes sociaux, mais cependant pas pourquoi la critique littéraire a joué un rôle central dans leur activité littéraire.

III

Dans son analyse de Lessing, Franz Mehring [59] formule des remarques très intéressantes sur la raison pour laquelle au 18e siècle, dans la lutte de libération de la bourgeoisie allemande, la critique littéraire a joué un rôle éminent. L'affirmation de ce fait est totalement juste, et vaut aussi, avec certaines restrictions, pour le 18e siècle en France. Mais Mehring insiste trop pesamment sur le fait que Lessing et les autres précurseurs des Lumières allemandes étaient contraints, pour des motifs apparemment politiques, de se concentrer avant tout sur des problèmes littéraires. Certes, cela même contient une certaine vérité, mais exprimé trop abruptement, cela devient une demi-vérité. Les affirmations de Mehring doivent être complétées de ce que les aspirations à l'émancipation des différentes classes, dans la réalité sociale, ne se déploient que lentement et contradictoirement. Dans différents domaines de la vie,

[59] Franz Mehring, *Deutsche Geschichte vom Ausgange des Mittelalters*. [Histoire allemande depuis la fin du Moyen-âge] Dietz Verlag, Berlin, 1952. Lessing, pages 83-87.

on peut voir depuis très longtemps déjà les contradictions profondes des nouveaux échelons de l'être social, avant qu'une classe, par exemple la bourgeoisie allemande du 18e siècle, atteigne économiquement et idéologiquement un niveau qui lui permette d'engager un combat directement politique pour son émancipation.

Dans la préparation, dans l'organisation interne de la lutte d'émancipation de chaque couche sociale, la clarté idéologique, la discussion interne des problèmes de la conception du monde, de la morale etc. joue un rôle extraordinairement grand. Les contradictions et les oppositions directement soulevées par l'être social, les conséquences idéologiques des nouvelles formes de l'être social, n'apparaissent pas simultanément dans le domaine des expressions humaines de la vie, et surtout, elles ne vont être éclaircies ni d'un seul coup, ni rapidement, ni linéairement. Plus ces questions sont multiples et complexes, et plus grand est le rôle que jouent les belles-lettres dans l'évolution sociale, dans la préparation idéologique de grandes crises. Il en résulte de soi-même que les grands idéologues révolutionnaires de ces périodes préparatoires suivent les phénomènes de la littérature avec une attention soutenue ; leur analyse et appréciation critique prend une place considérable, si ce n'est pas la place centrale dans leur activité de philosophes et de publicistes. Les choses en vont ainsi chez Diderot et Lessing, chez Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov.

L'activité des grands critiques démocrates va être la plupart du temps classée, dans les histoires de la littérature, comme « critique publiciste ». Ce concept

n'est en aucune façon inexact, mais si l'on veut cependant éviter toute confusion, on doit le définir encore plus précisément.

Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov étaient engagés dans une lutte aiguë contre les critiques « esthètes » de leur époque, contre ceux qui, consciemment ou inconsciemment, représentaient le point de vue de « l'art pour l'art », qui tentaient de dissocier la conception de la perfection esthétique de la restitution réaliste des phénomènes sociaux, qui voyaient dans l'art et la littérature un phénomène indépendant des luttes sociales, planant, impavide, au dessus de la société. Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov ont souligné en premier lieu le rapport entre littérature et société. Le critère du beau artistique est pour eux la vie elle-même. L'art est une excroissance de la vie et représente la vie ; fidélité et profondeur dans la restitution de la vie sont le véritable étalon de la perfection artistique.

En corrélation étroite avec cette conception, il y a l'idée centrale que la vie, appréhendée par la littérature de manière fidèle à la réalité et profonde, est le moyen le plus efficace pour éclaircir les problèmes de la vie sociale ; c'est un moyen de lutte privilégié dans la préparation idéologique de la révolution démocratique attendue et souhaitée. Dans la mesure où les grands critiques russes examinent ces rapports sociaux pour découvrir l'essence, la valeur et l'impact de la littérature, dans la mesure où ils s'efforcent, par leur critique positive ou négative, d'approfondir, d'élargir, et d'activer les conséquences révolutionnaires pratiques de

la littérature, on peut à bon droit appeler leur activité une critique publiciste.

Mais cette définition se transforme tout de suite en une falsification si on signifie par là que le point de vue publiciste repousse l'artistique à l'arrière plan, et même l'exclut. C'est tout le contraire qui est vrai. Là où la littérature moderne et en particulier la critique littéraire moderne est pauvre et infructueuse, la cause en est que la littérature néglige sa base artistique la plus importante, le rapport avec la vie, la croissance à partir de la vie, et la répercussion sur la vie. Avec une telle unilatéralité, la littérature et la critique littéraire perdent de vue l'unité organique entre forme artistique et contenu de vie, leur interaction dialectique vivante. De la sorte, non seulement la teneur est mise en retrait, négligée, au profit de la forme, mais le concept de forme qui occupe désormais, théoriquement comme pratiquement, une place centrale, prend une définition étroite, unilatérale et superficielle. Au cœur de la « critique publiciste » de Diderot et Lessing, de Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov, il y a justement les grandes et authentiques valeurs artistiques. Les dénigreurs réactionnaires de la grandeur des critiques russes arrivent là à d'étranges contradictions. D'un côté, ils contestent la compréhension de l'art de ces critiques, leur amour de l'art, ils les incriminent d'une politisation unilatérale, de vouloir subordonner les intérêts de l'art à ceux de la politique. D'un autre côté, ils sont contraints d'admettre que la conception scientifique de la critique littéraire russe (périodisation, appréciation des plus grandes figures etc.) découle de ces critiques. Nous ne pouvons ici qu'indiquer brièvement quelques faits fondamentaux.

Avant tout : la reconnaissance pleine et entière de Pouchkine, l'affirmation de son rôle central, éminent, dans la nouvelle littérature russe, la reconnaissance que la nouvelle littérature russe commence avec Pouchkine, et a trouvé en lui son premier classique inégalé en perfection artistique, est un résultat de l'activité critique de Bielinski. C'est également Bielinski qui a obtenu de haute lutte que Lermontov soit apprécié par le public russe conformément à son importance.

Bielinski était cependant bien au clair sur le fait que déjà, au temps où vivait Pouchkine, commençait une nouvelle période de la littérature russe, celle du réalisme moderne, la période gogolienne. L'appréciation de Pouchkine comme « écrivain-artiste » est en rapport très étroit avec cette périodisation. La conception de Bielinski de la littérature russe est très proche des la conception de Heine de l'évolution littéraire allemande. Les deux soulignent avec une grande résolution que les figures centrales de la période classique, respectivement Goethe et Pouchkine, se trouvent à un plus haut niveau artistique que les représentants importants de la période réaliste. Quand Heine écrit sur la « fin de la période de l'art », il se délimite nettement de ces critiques – Börne [60] par exemple – qui, dans l'intérêt de la nouvelle littérature démocrate réaliste, cherchaient à rabaisser l'importance de Goethe. Bielinski est là en harmonie avec Heine ; il a refusé avec la plus grande fermeté l'attaque de Menzel [61] contre Goethe. Sa conception de la perfection artistique

[60] Ludwig Börne (Löb Baruch, dit), (1786-1837), écrivain allemand, considéré comme le chef de file du mouvement de la Jeune-Allemagne.

[61] Adolph von Menzel (1815-1905), peintre allemand.

de Pouchkine est dialectique au meilleur sens du terme. La perfection de Pouchkine ne signifie pour lui en rien une simple forme immaculée, mais la totalité harmonique du principe artistique avec la restitution fidèle de tous les phénomènes de la vie. Ce n'est pas en vain que Bielinski, dans l'analyse d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine souligne que cette œuvre « est une encyclopédie de la vie russe. » [62] Et Bielinski déduit la perfection artistique de Pouchkine de cette multilatéralité globalisante de la représentation de la vie.

L'affirmation de la période gogolienne, la lutte pour imposer le réalisme gogolien s'unissent aux yeux de Bielinski à l'accentuation du combat démocrate-révolutionnaire contre l'absolutisme et le féodalisme. (De la même façon, la critique foudroyante des drames de Corneille et Voltaire formait pour Lessing en son temps une unité idéologique indissociable avec la préparation des mouvements démocratiques qui s'armaient intellectuellement, qui étaient déterminés à construire l'unité nationale de l'Allemagne, et à détruire l'éparpillement et l'absence de liberté de l'absolutisme des petits états qui s'éternisait.) Bielinski voit la grande importance sociale et politique du réalisme gogolien en ce que celui-ci démasque inexorablement la réalité sociale contemporaine. Les disharmonies de la vie sont reflétées fidèlement par cet art. Le dévoilement ne signifie ici aucune orientation qui serait épinglée à la littérature de l'extérieur. L'absolutisme, le féodalisme, rendent la vie de tout un chacun si effroyable, si inhumaine, que justement la description fidèle des

62 V.Bielinski. *Textes philosophiques choisis,* op.cit. page 350.

phénomènes sociaux de la vie quotidienne représente en soi et pour soi l'orientation la plus vraie, la plus efficace.

Certes, le réalisme de Gogol n'est pas la restitution naturaliste, photographique, des phénomènes mesquins de la vie quotidienne, mais au contraire la représentation artistique concentrés des traits les plus importants de la réalité sociale. Quand donc le lecteur ou le spectateur de Gogol, en considérant ces images réalistes, voit avec effroi la vérité cachée de sa propre vie, son sens caché ou son absurdité dissimulée, ce n'est pas que l'écrivain a dévoilé quelque chose par des moyens externes, par des adjonctions ou des commentaires tendancieux, c'est au contraire la réalité effroyable qui se dévoile elle-même avec les moyens artistiques du grand réalisme. « De quoi riez-vous ? » dit le gouverneur démasqué à la fin du Revizor, « c'est de vous-mêmes que vous riez ! » [63] Le soutien critique à une telle littérature du dévoilement signifie donc esthétiquement le combat pour un grand réalisme ; un combat aussi bien contre le naturalisme mesquin qu'aussi contre le détachement de la vie d'une théorie académique de l'art et d'une littérature empreinte d'esthétisme.

Bielinski n'est pas seulement, en ce qui concerne l'art de Gogol, le fondateur critique et historique de la nouvelle période de la littérature russe. Beaucoup de ses contemporains, écrivains et critiques, se sont plaints sans cesse – de la même façon que plus tard les contemporains de Tchernychevski et Dobrolioubov – que le critique Bielinski démolissait tout mais, ne créait rien de « positif ». Certes, avec ses analyses critiques,

63 Gogol, *Le revizor,* op. cit. page 97.

Bielinski a détruit l'existence littéraire de nombre de ses contemporains. Mais dans ces controverses, la postérité a sans exception donné raison au grand critique ; Il n'y a pas un seul cas où un écrivain sévèrement attaqué par Bielinski ait été plus tard d'une manière ou d'une autre réhabilité. La prétendue cruauté de la critique de Bielinski fut dans la littérature russe un ouragan tout aussi purificateur que le fut en son temps Lessing dans la littérature allemande. Et Bielinski a encore vécu l'arrivée devant le public russe des premières œuvres de la nouvelle génération réaliste. Le censeur inexorable est alors devenu un découvreur fin dans son intuition, compréhensif et enthousiaste. L'apparition de Tourgueniev, Gontcharov, Dostoïevski, est accompagnée de ces critiques de Bielinski. Les écrivains réalistes importants prirent avec son aide leur place méritée dans la littérature russe.

Tchernychevski et Dobrolioubov sont les explorateurs théoriques, critiques et historiques de la période gogolienne, du grand réalisme russe du 19e siècle. Tchernychevski a résumé dans une monographie historique les principaux courants sociaux, idéologiques, et artistiques de la période gogolienne. Lui et Dobrolioubov ont, dans des analyses d'une grande application et d'une grande profondeur, mis en valeur les meilleurs représentants du réalisme russe de leur époque. La juste appréciation des personnalités de Tourgueniev, Gontcharov, Chtchedrine, Ostrovski, Dostoïevski, et de leurs œuvres parues dans les années 1850 est le fait de Tchernychevski et Dobrolioubov. La génération réaliste plus jeune sera accueillie dès sa première apparition avec le même enthousiasme compréhensif qu'en leur temps

les écrivains déjà mûrs aujourd'hui avaient été salués par Bielinski. Tchernychevski a donné les analyses les plus fines et les plus percutantes des premières œuvres de Léon Tolstoï. Autrefois déjà, il avait reconnu les traits nouveaux spécifiques du réalisme tolstoïen, qui le différencient radicalement de tous ses prédécesseurs. Ces explications de Tchernychevski sont jusqu'à aujourd'hui restées d'actualité pour la juste appréciation de l'art de Tolstoï.

En résumé : les figures éminentes de la littérature russe de Pouchkine à Tolstoï vivent, comme il est naturel, dans le mémoire de la postérité ainsi qu'ils ont été caractérisés par ces grands critiques lors de leur apparition. Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov ont jeté les bases historiques et esthétiques ultimes de l'histoire de la littérature russe. De tout cela, on peut voir clairement que le concept de « critique publiciste » ne concerne l'essence de ces grands écrivains que dans une définition détaillée et fondamentale. Pour comprendre ce concept plus concrètement encore, énonçons quelques remarques sur leur méthode critique.

IV

Nous l'avons déjà souligné : Tchernychevski et Dobrolioubov, dans leur méthode critique, mettent l'accent principal sur le fait que la littérature ne doit jamais être séparée du cours de l'évolution de la vie dans son ensemble, que chaque œuvre d'art doit être considérée comme le produit d'une excroissance des luttes sociales, et joue en leur sein un rôle plus ou moins important. L'essence de leur critique est donc : la comparaison de la vie et de la littérature, de l'original et

du reflet. Cette conception de l'art comme réflexion de la réalité est un trait essentiel commun à toute esthétique dont le matérialisme constitue la base philosophique.

L'ancien matérialisme, le matérialisme mécaniste, n'est cependant, dans sa théorie, pas à même d'appréhender intellectuellement la complexité dialectique de ce processus de réflexion. Ces limites de l'ancien matérialisme, Goethe par exemple les a critiquées dans les écrits esthétiques de Diderot. Nous avons déjà vu que la conception de la société des grands critiques littéraires russes, en raison de leur emphase démocrate-révolutionnaire, va au-delà des limites de leur propre théorie de la connaissance et esthétique théorique. La vie à laquelle ils comparent les œuvres d'art qui en sont issues, à laquelle ils mesurent ces œuvres d'art, n'est jamais quelque chose de statique, jamais la simple surface immédiate de l'existence. Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov ont décelé les problèmes les plus profonds et les plus dissimulés de l'évolution de la société russe et en ont fait l'objet de leurs analyses. Lorsqu'ils comparent alors l'« original » trouvé de la sorte au reflet artistique, il va de soi qu'ils ne peuvent pas se déclarer satisfaits de la restitution naturaliste de l'apparence superficielle de la vie, qu'au contraire ils la fustigent avec la plus mordante ironie. Ils exigent des écrivains, dans la représentation fidèle des destins quotidiens des hommes, de rendre sensibles, vivants, évidents ces grands problèmes qui préoccupent l'ensemble de la société russe, ces forces sociales décisives, fatales, qui agitent la société.

De cette problématique résulte de soi-même la méthode de la critique négative. Une telle comparaison avec l'« original » que nous venons de décrire est déjà en soi une critique foudroyante de toute littérature sans teneur. On ne pourrait critiquer un mauvais écrivain que superficiellement si l'on n'en restait qu'à ses lacunes formelles. Mais si l'on oppose à la représentation insignifiante et superficielle de la vie cette réalité humaine et sociale dont, spontanément, le mauvais écrivain involontairement donne une caricature, alors les lacunes formelles n'apparaissent que comme des formes négatives de l'absence fondamentale de substance : l'appel à la vie démasque de soi-même le vide de sa reproduction artistique insignifiante.

La question devient plus complexe si nous abordons la manière dont les grands critiques expliquent la qualité artistique des réalistes éminents. Le trait fondamental de la méthode est là-aussi la comparaison de l'original et du reflet. La confrontation part de l'œuvre d'art comme d'une forme objective, unique en son genre, de reflet de la réalité. L'accent est mis sur le mot *objectif*. Les grands critiques russes refusent radicalement toute psychologisation, cet expédient faux et trompeur de la théorie littéraire des périodes de déclin, qui cherche à expliquer l'œuvre d'art à partie des spécificités spirituelles, de la particularité biographiques de l'écrivain.

Une telle tendance prend nécessairement naissance partout où se perd le rapport – la plupart du temps inconscient aux écrivains et aux critiques – entre les formes artistiques et les forces motrices ainsi que les

principes structurels de la réalité sociale. Cette perte du vrai fondement d'un art réaliste et d'une esthétique authentique a toujours des causes sociales dans lesquelles s'exprime la connexion, l'imbrication complexe des facteurs objectifs et subjectifs de la société bourgeoise moderne. En premier lieu, le caractère antiartistique du monde capitaliste constaté par Marx se fait de plus en plus sentir. Il n'est évidemment pas un empêchement absolu, fatal, pour l'art véritable et l'esthétique ; il exige seulement dans les deux domaines une pénétration extraordinairement approfondie dans l'essence des forces motrices, une opposition infatigable et résolue contre les phénomènes de surface du quotidien capitaliste.

L'évolution sociale en Europe centrale et orientale après la défaite de la révolution de 1848 agit pourtant énergiquement à l'encontre de l'émergence et du déploiement de telles qualités chez les artistes et les critiques. Plus les écrivains se trouvent sous l'emprise de la dépression idéologique, plus ils s'isolent, se retirent de la vie de la société, afin de préserver l'intégrité de leurs idéaux esthétiques – sans parler de ceux que sont sous l'emprise de l'apologie de l'évolution réactionnaire ou même ils prennent une part active – et plus ils seront inaptes à remonter aux sources, à comprendre au moins par instinct artistique, le rapport entre forme esthétique et structure sociale. Pour des hommes qui se trouvent sous l'influence de telles courants de pensée de leur époque, mais ont cependant un ressenti artistique, il ne reste qu'un seul point fixe : l'âme de l'artiste, le monde de ses expériences vécues. Au lieu d'y voir les passerelles nécessaires entre réalité objective et objectivité de la

composition, ils absolutisent alors ce chaînon intermédiaire en source unique, souveraine, de la composition artistique. De Sainte-Beuve en passant par Nietzsche jusqu'aux épigones d'aujourd'hui, il y a là un chemin direct que mène au marécage de l'arbitraire subjectiviste.

Les grands critiques russe n'ont jamais perdu de vue cette corrélation. Bien au contraire. L'animation et l'aggravation des luttes de classes en Russie dans les années 1850, les tâches importantes pour éclairer le peuple qui étaient fixées par suite de la fermentation révolutionnaire et qu'ils accomplissaient passionnément, non seulement les préservaient de tous les dangers de la décadence idéologique qui s'installait à la même époque en occident, mais les aidaient aussi à prolonger – dans un esprit démocratique conséquent – dans les problèmes d'approche de l'art, la ligne de l'objectivité sociale, la méthodologie des classiques de l'esthétique. Cela signifie que la critique des démocrates révolutionnaires russes rejette âprement, consciemment, toute prétention à se glisser dans l'âme de l'écrivain, pour comprendre, à partir de là, l'œuvre comme le produit d'une subjectivité créatrice énigmatique. Pour eux, l'œuvre achevée est le point de départ ; son rapport à la réalité qu'elle reflète est l'objet de la critique. « Pour nous » dit Dobrolioubov, « ce qui importe, ce n'est pas tant ce que l'auteur *a voulu* dire que ce qui *s'est dit* par lui, fût-ce même si sans intention, simplement en conséquence d'une représentation véridique des faits de la vie » [64]. Et dans

[64] Nikolaï Dobrolioubov, *Essais Critiques*, trad. Catherine Emery, Éditions du Progrès, Moscou, 1976. *À quand le vrai jour*, (sur *à la veille,* de Tourgeniev). page 187.

un autre passage : « Une œuvre artistique peut exprimer une idée déterminée, non parce que l'auteur a décidé d'illustrer cette idée, mais parce qu'il a été frappé par des faits de la réalité dont cette idée découle automatiquement. » [65]

C'est précisément là que de nombreux critiques et historiens de la littérature de la décadence artistique voient une orientation anti-esthétique. Cette conception totalement fausse naît des préjugés pseudo-esthétiques d'une période de déclin. À l'aide, justement, de la méthode esquissée ci-dessus, Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov expliquent ce que l'écrivain a vraiment représenté, comment il a été à même, dans des cas de chance créatrice, de sublimer ce qu'il a vu et représenté, au delà des limites de ses convictions et préjugés subjectifs. L'essence véritable de la création artistique se trouve donc expliquée ici intellectuellement, pour la première fois, en opposition à la mystification psychologie.

Cette méthode atteint son apogée dans l'analyse que Friedrich Engels a donné de Balzac. Il y montre que Balzac a représenté quelque chose d'autre, de plus grand et de plus profond que ce qui correspondait à ses desseins conscients et même à sa conception du monde consciente. L'état de fait esthétique fondamental, extrêmement important, qu'il trouve ainsi, Engels l'appelle « victoire du réalisme ». Cette « victoire du réalisme » ne montre pas seulement une indépendance – relative – de l'œuvre d'art par rapport aux conceptions

---

[65] Nikolaï Dobrolioubov, op. cit., *Un rayon de lumière dans le royaume des ténébres*, (sur *L'orage*, d'A. Ostrovski), page 276.

(surtout des préjugés sociaux) de l'artiste génial, mais aussi, parfois, une opposition radicale. Cette dialectique, les grands critiques russes l'ont également expressément reconnue, même si ce n'est pas avec la clarté méthodologique d'Engels. Pour illustrer cette situation, Dobrolioubov invoque par exemple cette comparaison : « Tel Balaam [66], en voulant maudire Israël, il le bénira malgré lui, au moment solennel de l'inspiration. » [67] Nous pouvons donc trouver cette méthode, même si ce n'est parfois que sous forme de germe, dans les œuvres des grands critiques russes.

Le principe de la « victoire du réalisme » souligne précisément le rôle important de l'art dans le développement de l'humanité. Cela montre que le grand artiste, dans la genèse de la conscience de soi de l'humanité, de la connaissance de soi de la société humaine, dans la découverte des tâches et objectifs sociaux, dans le combat pour ces objectifs, n'est pas un tâcheron de second ordre de la pensée philosophique et de l'activité politique, mais leur camarade de combat et leur pair.

Dans le développement de l'humanité, les grands artistes ont toujours joué un rôle de pionnier. Dans leur composition, ils ont découvert des corrélations qui avant eux étaient inconnues, que la philosophie et la science n'ont souvent pu appréhender exactement que plus tard. « Ces écrivains », écrit Dobrolioubov « étaient si richement doués qu'ils arrivaient, par une sorte d'intuition, à s'approcher des idées et des aspirations

66 La Bible, Nb 22.

67 Nikolaï Dobrolioubov, op. cit., page 277

naturelles que les philosophes de leur temps ne faisaient encore que chercher à l'ère de la science stricte. Plus que cela : des écrivains de génie ont réussi à saisir dans la vie et à représenter dans l'action des vérités que les philosophes pressentaient seulement en théorie. » [68]

Dobrolioubov est tout à fait au clair sur le fait qu'il s'agit là d'un processus extrêmement complexe, et en aucune façon d'une simple « influence » sur l'écrivain du capital idéel de la science ou de la philosophie. Il continue ainsi : « au reste, il est rare que l'homme de lettres emprunte au philosophe ses idées pour les traiter dans ses œuvres. Non, tous deux agissent indépendamment ; tous deux partent du même principe – la vie réelle, mais ils ne s'y prennent pas de la même manière » [69]. L'appel à la réalité, la théorie matérialiste du reflet du monde objectif par la conscience humaine, par l'art, la science, la philosophie, ne conduit donc absolument pas les grands critiques russes à intellectualiser ou même à politiser l'art de façon mécaniste, mais au contraire à jeter les fondements de son autonomie. Certes pas au sens de ce fondement sur soi apparent, boursouflé de manière idéaliste subjectiviste, tel qu'il s'exprime dans les théories de la période du déclin d'après 1848, mais de telle manière que la mise en évidence de l'indépendance de l'art par rapport à la vie, de sa fonction réelle dans le processus social d'évolution, montre justement la voie de la connaissance philosophique de l'autonomie véritable de l'art.

---

68 Nikolaï Dobrolioubov, op. cit., page 272-273.

69 Nikolaï Dobrolioubov, op. cit., page 273

Ainsi la grande mission de l'art authentique, celui qui fait époque, dans l'histoire de l'humanité, se trouve souligné par les grands critiques russes, au contraire de la surestimation moderne de l'art, étroite et subjectiviste, d'un esthétisme déformant.

Si nous regardons maintenant de plus près l'application de cette méthode critique, nous voyons que ces critiques – là aussi dans la même voie qu'Engels – placent au cœur de leurs études la force, créatrice de types, de l'écrivain. L'activité de la critique démocrate révolutionnaire même là-aussi, par delà la mise en pièces de la surestimation moderne et biaisée de l'art, à la connaissance de sa véritable grandeur et de ses tâches véritables. Comme les périodes passées vivent, dans la mémoire de l'humanité, telles qu'elles ont été représentées par les grands artistes classiques, il en va aussi de même pour l'auto-connaissance du présent. Hamlet, Don Quichotte, et Faust nous donnent la teneur la plus profonde des périodes passées. En conséquence de la représentation de tels types synthétiques, les plus grandes œuvres du passé restent impérissables. « Pour évaluer les mérites d'un écrivain ou d'une œuvre isolée » dit Dobrolioubov « nous examinons à quel point ils expriment les aspirations naturelles d'une certaine époque et d'un peuple déterminé. » [70] Des types authentiques, durables, naissent de la sensibilité de l'écrivain à ce qui anime la société au plus profond, de sa capacité de rendre palpable ce qu'il a compris de la sorte dans des hommes concrets et des destins concrets.

[70] Nikolaï Dobrolioubov, op. cit., page 270

Les critiques russes posent donc à leurs contemporains l'exigence de créer de tels types. Et là, l'exigence révolutionnaire des démocrates en lutte coïncide – pas du tout par hasard – avec leur défense des intérêts véritables d'un grand art. L'exigence d'un réalisme synthétique, créateur de types, découle organiquement de ses visées en matière de propagande politique. Ce programme culmine dans l'impératif esthétique : créez une littérature réaliste telle qu'elle puisse, dans la compréhension profonde et dans la représentation expressive du monde, tenir une place équivalente à celle des œuvres classiques du passé ; créez à partir de la vie présente des personnages typiques, qui soient tout aussi profonds et vrais que Don Quichotte, Hamlet, et Faust. Les valeurs esthétiques les plus essentielles de la littérature authentique ne peuvent jamais être défendues plus efficacement que par une « critique publiciste » conçue de la sorte.

Tchernychevski et Dobrolioubov rejettent donc l'examen de la prétendue profondeur spirituelle de l'écrivain. À la place de celle-ci, ils posent le problème vraiment profond : comment l'évolution de la société elle-même crée des problèmes typiques et des hommes typiques, comment certains types naissent spontanément de l'évolution sociale, et de ce fait se complètent et se perfectionnent les uns les autres. Dans son analyse de l'*Oblomov* de Gontcharov, Dobrolioubov donne un exemple classique de cette nouvelle méthode de critique. Il montre la croissance de l'insatisfaction à l'égard du présent dans l'opposition de la noblesse russe, de l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine jusqu'à l'*Oblomov* de Gontcharov. Il montre comment l'unité de l'évolution

sociale pose nécessairement et spontanément des problèmes analogues pour les hommes qui y sont actifs, et comment les différents écrivains importants – selon leur situation sociale, leur époque et leur personnalité – dépeignent certaines étapes du déploiement de ce type ainsi que ses conflits typiques, jusqu'à ce que cette figure trouve alors sa conclusion provisoire historique et esthétique dans le roman de Gontcharov.

Ainsi, la critique démocrate-révolutionnaire russe avance jusqu'à ce point où genèse sociale et valeur esthétique de l'œuvre écrite se rejoignent. Tandis que les esthéticiens et critiques occidentaux exagéraient l'essence formelle de l'art dans une mystification subjectiviste, ou la rattachaient trop directement et linéairement aux phénomènes superficiels de la vie dans un objectivisme vulgaire, rigidement exagéré, la critique révolutionnaire russe cherche et trouve ces tendances vivantes où l'évolution de la société bascule dans son reflet esthétique vrai et profond, dans sa représentation artistique. La création de types authentiques et durables est d'un côté la compréhension intrinsèquement juste de processus historiques constants et importants, de l'autre côté et simultanément la satisfaction des exigences les plus profondes de l'art. La représentation de figures typiques authentiques est une des forces principales du grand réalisme russe, la reconnaissance et la découverte de l'importance sociohistorique de tels hommes et destins humains conformés de manière typique une des tâches centrales de la critique de Bielinski, Tchernychevski et Dobrolioubov.

Cette méthode ne se borne naturellement pas à affirmer le caractère typique de personnages artistiques, bien que la base du principe, la comparaison de l'œuvre avec la réalité sociale qu'elle représente, s'y manifeste déjà. En se concrétisant socialement, la méthode se concrétise aussi, en même temps, esthétiquement. Simultanément à l'analyse sociale de la psychologie, elle découvre la morale etc. des types représentés, la hauteur et l'universalité de leur mode de représentation, et ce même examen de leurs destins se transforme en un examen profond de la composition authentiquement poétique – conçue de façon non-formaliste. Les questions : pourquoi, dans les romans russes d'autrefois, les femmes représentées se situent à un niveau humain et moral supérieur à ceux des hommes qui agissent conjointement à elles ; pourquoi Tourgueniev, lorsqu'il a voulu représenter un héros actif, a choisi un révolutionnaire bulgare [71] ; pourquoi le suicide de l'héroïne de *l'orage*, d'Ostrovski, n'a-t-il pas un effet déprimant, mais au contraire d'exaltation tragique ; pourquoi Stolz, le contre-personnage positif dans *Oblomov*, de Gontcharov, devait-il être artistiquement plus pâle que le héros fainéant, éternellement allongé sur le divan etc. ; toutes ces questions montrent combien les problèmes sociaux, politiques et esthétique sont là intimement entremêlés, comment trouver des solutions ultimes – précisément par ce raccordement – plus profondes, plus authentiques, et plus artistiques que chez les contemporains occidentaux de Tchernychevski et Dobrolioubov.

[71] *À la veille* in Ivan Tourguéniev, *Romans et nouvelles complets*, Tome II, La Pléïade, NRF, 1982.

Il est clair qu'ici et partout, les questions décisives de la littérature vont être traitées. Quand Tchernychevski et Dobrolioubov parlent à l'occasion avec un mépris ironique des lois de l'esthétique, on ne doit méthodologiquement pas surestimer le poids de telles formulations, on doit toujours examiner concrètement dans quel contexte et dans quel but sont leurs occurrences, de quels résultats esthétiques la totalité des analyses dans lesquelles elles surviennent favorise l'émergence. (La terminologie de Bielinski est de ce point de vue différente ; il soutenait le point de vue d'une restructuration radicale de l'esthétique de Hegel en préservant ses principes fondamentaux.) Dobrolioubov s'en prend par exemple violemment aux prétendues lois de la dramaturgie à l'occasion de l'analyse d'un drame d'Ostrovski. Mais si nous lisons la totalité de l'article dans son contexte, nous en arrivons alors à la conclusion que l'objet de la sévère polémique de Dobrolioubov est la dramaturgie académique d'un formalisme mesquin qui veut, avec la mise en avant de ces prétendues lois du drame, exécuter les nouveaux drames révolutionnaires d'Ostrovski. Quand donc Dobrolioubov analyse Ostrovski, il montre – sans le discuter d'une manière théorique abstraite – dans une critique concrète, ces nouveaux principes de la dramaturgie à l'aide desquels Ostrovski est parvenu à représenter scéniquement des tendances importantes de son époque, avec une grande force et un effet puissant.

Dans sa nature, la méthode de Dobrolioubov, comme celle de Lessing en son temps, consiste en ce qu'il restaure et défend, par rapport à la rigidité académique abstraite, les lois esthétiques les plus profondes et,

justement pour cela, périodiquement changeantes dans leurs formes de manifestation. Lessing a exprimé cela ouvertement, en montrant, lors de sa polémique contre la dramaturgie du classicisme français, l'unité essentielle de Sophocle et Shakespeare, leur concordance essentielle avec la dramaturgie d'Aristote, alors qu'une démonstration analogue n'est contenue chez Dobrolioubov, dans ses analyses concrètes, que de manière immanente et implicite.

Cette différence ne change rien de décisif à la concordance essentielle des méthodes, mais elle est cependant plus qu'une diversité purement apparente, seulement terminologique. L'unité constatée en fin de compte entre Sophocle et Shakespeare n'est pas non plus, aux yeux de Lessing, purement esthétique, sans même parler d'un principe formaliste ; Lessing retourne à Aristote parce qu'il voit dans sa dramaturgie l'expression inégalée jusqu'alors des lois naturelles de la tragédie, de la forme littéraire pour la tragédie dans la vie et l'histoire. Les critiques russes en appellent par contre aux rapports de la vie elle-même, sans reconnaître comme canoniquement contraignante une quelconque performance concrète précédente dans la pratique poétique ou la théorie esthétique. Ainsi, ils placent la théorie matérialiste du reflet de la réalité objective par la littérature au cœur de l'esthétique, de manière plus énergique et conséquente que ne le faisait Lessing, dont le matérialisme avait un caractère spontané, et bien moins conscient que le leur. Mais d'un autre côté, il se cache chez Lessing dans l'importance canonique de l'esthétique d'Aristote et surtout dans la mise en avant de son accomplissement exemplaire par Sophocle et

Shakespeare une accentuation plus forte du caractère dialectique de la théorie du reflet, même si ce n'est que d'une manière spontanée, méthodologiquement non consciente. Avec ces raisonnements en effet, Lessing donne à l'autonomie – relative – de la forme littéraire et par là du rôle actif de la subjectivité créatrice une accentuation plus aiguë que ses grands successeurs. À cela s'ajoute encore que la preuve de la concordance ultime dans les principes de représentation entre Shakespeare et les dramaturges de l'antiquité exprime aussi énergiquement la dialectique historique de l'esthétique, le rapport dialectique entre les formes phénoménales changeantes et les lois essentielles relativement durables.

Ceci n'est pas une dispersion de principe, mais davantage une différence d'accentuation. Elle résulte de la diversité des conditions historiques dans lesquelles Lessing et les critiques russes exerçaient leur activité. D'un côté pour des raisons philosophiques : Lessing est un maillon de l'évolution de la dialectique idéaliste de Leibniz à Hegel ; les critiques russes sont les plus grands représentants du matérialisme philosophique pré-marxiste, des pionniers autonomes, même s'ils n'en sont pas méthodologiquement conscients, du matérialisme dialectique. D'un autre côté, cette diversité résulte du type d'adversaires du moment, que respectivement Lessing et les russes combattaient dans leur esthétique et leur critique : pour Lessing, la réfutation de l'esthétique et de l'art de cour – basé sur un Aristote mal compris, sur une conception distordue de l'art antique –, pour la critique russe, les différentes théories du déclin de la doctrine formaliste académique de « l'art pour l'art », les

différentes variétés de l'idéalisme subjectif dans la théorie et la pratique de la littérature.

L'antagonisme de ces tonalités divergentes ne trouve son abolition et l'harmonie que dans l'esthétique de Marx, dans laquelle la théorie de reflet connait sa perfection dialectique : le matérialisme conséquent comme base gnoséologique, la conception dialectique juste de la relation entre être et conscience assigne à la subjectivité créatrice et avec elle à la forme artistique la place qui lui convient dans la juste restitution du monde objectif, sans ébranler le moins du monde la priorité de l'être, bien au contraire, précisément comme seule voie possible pour permettre à cette priorité de la manifester de manière adéquate, tant factuellement que formellement. Ainsi, on va à la fois extraire la validité canonique des classiques – des antiques et de Shakespeare – de la spontanéité de Lessing, dogmatique par endroits, lui conférer une objectivité historique, en faisant ressortir ces présuppositions humaines sociales qui subliment les œuvres des classiques en modèles inatteignables.

La focalisation sur l'étude du caractère objectif des œuvres d'art comme essence de la méthode critique est très étroitement liée aux visées démocrates-révolutionnaires des grands critiques russes. Quand ils cherchèrent et trouvèrent dans la littérature réaliste de leur temps un allié contre la réaction, contre les reliquats du féodalisme, ils en appelaient à la puissance de représentation des œuvres, et pas aux convictions subjectives des écrivains, en politique et conception du monde. Pour ces critiques, l'important était ce que les écrivains contemporains significatifs, dans leurs

descriptions réalistes, ont découvert des profondeurs de la vie russe. C'est pourquoi ils purent considérer tout écrivain sérieux qui a décrit cette réalité avec honnêteté et talent comme un camarade de combat dans leur grande œuvre de libération. Cette conception va cependant tout aussi bien au-delà des frontières de la littérature russe, qu'au-delà aussi de la conception étroite du réalisme. Tchernychevski salue par exemple avec enthousiasme les bonnes traductions russes des poèmes de Schiller, et déclare que Schiller est un patrimoine précieux et inoubliable de la littérature russe, qu'il est un poète que la Russie progressiste considère lui appartenant.

Ce point de vue de l'objectivité revêt une importance particulière dans les conditions spécifiques de lutte de l'activité politique de Tchernychevski et Dobrolioubov. Nous avons déjà souligné que la lutte qui commençait entre libéralisme et démocratie constituait une question centrale de leur activité politique. Les écrivains contemporains importants étaient pour la plupart proches de la conception libérale. Dans la mesure pourtant où ils décrivaient de manière réaliste la réalité russe, ils aidaient – sans le vouloir – la démocratie révolutionnaire ; y compris à démasquer la politique et la conception du monde du libéralisme. Les critiques acérées qui énonçaient ce point de vue dans un esprit polémique ne sont donc pas, comme on l'a souvent prétendu, dirigées contre les écrivains eux-mêmes, mais résultaient au contraire d'une appréciation authentique et profonde de ce qu'ils ont objectivement représenté.

Ce point de vue se manifeste de la façon la plus claire dans la célèbre critique de Tchernychevski *Un homme*

russe au rendez-vous [72]. Tchernychevski y montre que Tourgueniev, comme écrivain réaliste honnête et doué, qui représente la vie telle qu'elle est dans sa véritable dynamique, parvient sans en avoir l'intention et doit parvenir, dans sa nouvelle *Assia* [73] à démasquer de manière foudroyante le type de l'intelligentsia libérale auquel il est subjectivement très attaché, dont il est proche tant au plan de la psychologie qu'à celui de la conception du monde. C'est ainsi que l'analyse de la teneur objective et du mode objectif de représentation de cette nouvelle du libéral Tourgueniev peut devenir le point de départ de la critique foudroyante de Tchernychevski à l'égard de la conception libérale, du type humain de l'intelligentsia libérale. Justement parce que Tourgueniev est un réaliste véritable et sérieux, sa représentation peut fournir des armes contre sa propre conception politique du monde.

Cette critique soulève encore une question méthodologique importante. La nouvelle de Tourgueniev est une simple et belle histoire d'amour ; de politique, de luttes sociales, il n'en est pas question. Un intellectuel russe vivant à l'étranger tombe amoureux d'une toute jeune fille. Pourtant, lorsqu'elle manifeste une passion authentique qui brise les limites conventionnelles, il est effrayé et prend la fuite. La critique de cette nouvelle par Tchernychevski est une critique sociale, une critique politique. Comment le rapport entre l'œuvre et la critique est-il donc configuré ? La critique politique de Tchernychevski ne fait-elle pas violence aux rapports

---

[72] Tchernychevski, *Un homme russe au rendez-vous*, 1858. Œuvres complètes, Tome 5, p.156.

[73] Ivan Tourguéniev, *Assia*, éditions Ombres, 1997.

esthétiques organiques de la nouvelle, ne l'aborde-t-il pas de l'extérieur ?

Nous ne pouvons ici que discuter brièvement le problème méthodologique de fond. Le grand écrivain démocrate suisse Gottfried Keller a dit une fois : « tout est politique. » Cela ne veut pas dire que tout soit *directement* politique, mais seulement que les mêmes forces sociales qui, dans leur plus haute acuité, aux sommets des actions, déterminent les décisions politiques, sont à l'œuvre dans toutes les manifestations de la vie quotidienne, dans le travail, l'amitié, l'amour, le mariage, etc. Ces forces sociales produisent à chaque période certains types humains dont les traits caractéristiques se manifestent dans tous les domaines de la vie et de l'activité humaine de la même manière, même si c'est dans des directions différentes, avec des contenus différents, avec une intensité différente. La grandeur des écrivains réalistes importants consiste précisément en ce qu'ils reconnaissent les traits humains typiques dans tous les domaines et les rendent visibles

Cela, Tourgueniev y est parvenue dans cette nouvelle commentée par Tchernychevski. La faiblesse humaine et de conception du monde du libéralisme russe du milieu du 18e siècle prend une forme artistiquement concentrée dans la manière dont le héros de la nouvelle se comporte à l'égard de l'objet de son amour. Il est tout à fait indifférent que Tourgueniev ait voulu exprimer précisément cela ; il est indifférent qu'il ait dans le processus de création pensé à ce rapport en général. Ce qui est important, c'est que ce rapport figure, représenté dans sa nouvelle ; ce qui est important, c'est que

Tchernychevski ait reconnu et analysé ce rapport ; ce qui est important, c'est que ce rapport ait existé dans la réalité, tel que Tourgueniev l'a représenté et que Tchernychevski l'a analysé, que justement le libéralisme ait fui devant les devoirs démocratiques de la libération des paysans avec autant de lâcheté et avec aussi les mêmes justifications « nobles » que le héros de la nouvelle de Tourgueniev, prenant honteusement la fuite lors du rendez-vous.

V

Tchernychevski découvre les rapports de l'action politique avec tous les phénomènes de la vie sociale. Dans cette analyse, elle est neuve, elle fait époque, cette perspicacité avec laquelle Tchernychevski extrait le noyau humainement typique de l'histoire d'amour, avec laquelle il rend manifeste le contenu et le sens politique de ce noyau. La connaissance d'une telle unité de toutes les manifestations de la psyché humaine est le trait commun de tout écrivain et critique qui reconnait les tâches immenses, éternelles, et de ce fait toujours actuelles de l'art. Goethe et Pouchkine se tiennent sur cette question fondamentale aux côtés de Tchernychevski, et pas aux côtés de l'esthétique moderne. Quand par exemple le grand réaliste Balzac, politiquement conservateur, analyse les romans historiques de Walter Scott [74], il résume leur grandeur artistique de la manière suivante : Walter Scott ne fait pas que décrire les grands événements historiques eux-mêmes, ce qui l'intéresse, c'est le *pourquoi* des événements ; il ne donne donc par exemple pas de

[74] Dans l'avant-propos à la Comédie Humaine (1842)

description complète d'une bataille décisive, pas l'analyse de sa stratégie et de sa tactique, mais un tableau des sentiments humains, sociaux, moraux, etc. dans les deux camps. Cela va être décrit dans de petits événements quotidiens concentrés dans le récit, afin de rendre évident grâce à eux la raison pour laquelle c'est justement le vainqueur qui devait vaincre. La méthodologie esthétique de Balzac est également sur la même ligne que la critique de Tchernychevski.

Cette conception n'est absolument pas aussi évidente que, correctement exposée, elle peut sembler l'être au premier abord. D'importants courants de la littérature bourgeoise moderne campent par principe sur des points de vue diamétralement opposés. Zola, par exemple, rejette avec la plus grande fermeté la représentation du *pourquoi*, comme non-scientifique et non-artistique. Il exige que l'écrivain se limite à la description du *comment* des événements. Cette opposition polémique, Zola l'étaye par des arguments prétendument scientifiques, en se référant à la méthode des sciences naturelles modernes, telle qu'il la comprend. En y regardant de plus près, il s'avère assurément que son argumentation ne se fonde pas sur la pratique véritable et la méthode des sciences naturelles elles-mêmes, mais sur cet agnosticisme gnoséologique qui, avec la crise générale de l'idéologie bourgeoise, s'est répandu aussi dans la pensée sur la méthode des sciences naturelles.

Le rejet de l'explication causale, qui ne se trouve assurément chez Zola qu'au stade préliminaire, a des conséquences dommageables, tant pour la pratique littéraire qu'également pour la critique littéraire : d'un

côté, il détourne de la recherche des motifs profonds sous-jacents qui révèlent l'essence des rapports sociaux et humains, focalise l'écrivain et le critique sur les phénomènes superficiels de la vie quotidienne (théorie du milieu de Taine), il les rend par là dépendants des théories du jour sur la mode, il les exacerbe ensuite jusqu'à l'extrême d'une manière mécaniste antiartistique (biologisme et hérédité chez Zola.) D'un autre côté, il produit, comme complément polaire nécessaire d'un faux subjectivisme psychologisant, un sociologisme mécaniste pseudo-objectif tout aussi faux. Au lieu de développer, artistiquement et organiquement, à partir d'hommes concrets, la totalité intrinsèque véritable des forces motrices, décisives, les causes déterminantes des événements sociaux, on vise une description d'apparence mécaniste, pseudo-encyclopédique, de la totalité sociale appréhendée superficiellement, dans le cadre uniquement décoratif ou naturaliste de laquelle les hommes vont être insérés comme des marionnettes.

Les grands critiques russes n'ont évidemment pas pu se confronter dans la discussion avec ces tendances qui ne se sont développées que plus tard ; dans leur méthodologie, dans leur modalité d'appréciation des écrivains et des œuvres, il y a pourtant, rédigé en détail, tous les fondements pour la réfutation de ces théories fausses, d'une telle pratique déformante de l'art. (Dans l'appréciation de Zola par Saltykov-Chtchedrine, qui était idéologiquement très proche de ces critiques, on peut clairement reconnaître une application de ces principes.) Le zolaïsme et en général l'idéologie esthétique de l'objectivisme, de la vulgarisation sociologique, a souvent été critiqué dans la théorie

bourgeoise de la littérature. Les attaques venaient pourtant presque exclusivement de droite, de tendances littéraires réactionnaires, qui cherchaient à le réfuter du point de vue d'un psychologisme subjectiviste faux. Cela ne pouvait évidemment produire aucun éclaircissement véritable. Le faux objectivisme est encore et toujours actif dans la littérature et la critique, même si c'est aujourd'hui sur la base de nouveaux slogans ; il détourne l'écrivain de ses tâches propres et importantes de représentation, et détruit dans la critique – tout comme son pôle opposé, le faux subjectivisme – toute appréciation véritable sur la base de la coïncidence de l'importance sociale et de la valeur esthétique.

Ces dernières remarques montrent déjà que la méthodologie de la critique démocrate-révolutionnaire russe que nous avons décrite a aujourd'hui une importance actuelle puissante. Ce serait une lourde erreur de se limiter à valoriser historiquement Bielinski, Tchernychevski, et Dobrolioubov comme des représentants importants d'une période révolue, mais qui ne seraient plus des forces efficientes vivantes du présent. C'est précisément le contraire qui est vrai. Si, dans la profonde crise actuelle de l'évolution de l'humanité, nous aspirons à une culture littéraire authentique, si nous voulons que la littérature et la critique soient au niveau des grands problèmes de l'époque, on peut et on doit alors, aujourd'hui même, beaucoup apprendre de Bielinski, Tchernychevski, et Dobrolioubov.

Nous ne pouvons faire ici que quelques brèves remarques sur ce grand complexe de problèmes.

Tournons nous tout d'abord vers la représentation artistique de la politique elle-même. C'est une des faiblesses principales de la littérature bourgeoise contemporaine qu'elle oscille à cet égard le plus souvent entre deux extrémités fausses. D'un côté, elle décrit l'action politique dans une immédiateté et une incohérence abstraites et nues, sans prendre au sérieux, dans leur profondeur, de manière réaliste, les personnages politiquement actifs, selon leur nature humaine. D'un autre côté, la littérature bourgeoise se réfugie très souvent dans une « vie spirituelle » privée, abstraite, qui n'existe nulle part dans la réalité, et du fait qu'elle est artificiellement abstraite de la vie sociale, ne vient à exister que sur le papier et reste toujours de papier. À l'encontre de ces deux faux extrêmes, tout véritable amoureux de la littérature ne répétera jamais assez souvent et énergiquement la vérité de la formule de Keller, selon laquelle tout est politique : évidemment, seulement pour l'écrivain réaliste véritable, sérieux et profond, qui est capable, dans la compréhension de la vie, de creuser jusqu'à ces racines qui déterminent quel type humain est viable ou condamné à mort, lequel est précieux et lequel est nul, etc. Il est aujourd'hui même d'une grande actualité de comprendre que ce n'est que dans un réalisme vraiment profond que grande littérature et effet politique percutant peuvent se réunir organiquement et indissociablement.

Au-delà de çà, la méthodologie de la critique révolutionnaire russe est également d'actualité, et indispensable pour éclairer les problèmes de la littérature contemporaine. Chez les contemporains occidentaux de Tchernychevski et de Dobrolioubov déjà surgit un autre

dilemme de la littérature bourgeoise moderne et de l'interprétation de la littérature : le dilemme entre d'un côté, limiter la littérature à la description d'une moyenne naturaliste, et de l'autre fuir dans les subtilités d'un psychologisme subjectiviste. Nous trouvons ces deux extrêmes dans toute la littérature occidentale après la défaite de la révolution de 1848. (Certes, les plus grands écrivains de notre époque, comme Romain Rolland et Thomas Mann, mènent un combat incessant, et fécond dans leur propre création, pour surmonter dans la représentation ces faux extrêmes.) Et les représentants éminents de la critique occidentale – il suffit de renvoyer à Taine qui, aujourd'hui encore, est très influent – ont dans leurs analyses plutôt contribué à figer ces deux extrêmes dans leurs extrémités, qu'à les dépasser intellectuellement comme l'ont fait les grands critiques russes. Chez Taine, nous trouvons par exemple l'un à côté de l'autre, sans lien organique ; d'une part une théorie mécaniste qui fait des hommes le simple produit d'un prétendu milieu, d'où tout naturalisme puise ensuite ses arguments théoriques. D'autre part, il y a à côté une analyse purement psychologique-subjectiviste des passions abstraitement arrachées à la réalité sociale, où à nouveau le psychologisme abstrait a trouvé ses armes théorique. (Pensons à la définition par Taine des héros balzaciens comme des « monomanes ».)

Ces faux extrêmes se manifestent pourtant aussi dans toutes les autres questions de principe de la critique bourgeoise moderne. D'un côté, nous trouvons une critique esthétiquement prétendument pure, une critique du point de vue de « l'art pour l'art » qui, sur la base de signes caractéristiques formalistes superficiels, loue ou

dénigre, sans prendre du tout connaissance des questions véritablement importantes de la littérature, des lois des formes artistiques qui découlent de l'évolution de la société et de la civilisation. De l'autre côté, il y a une critique dite publiciste, une approche « purement » sociale ou politique de la littérature qui juge le passé et le présent selon les mots d'ordre superficiels du jour, sans prendre en considération ce qu'est la teneur véritablement artistique d'une œuvre, s'il s'agit d'une grande œuvre d'art ou d'un gribouillage insignifiant ; elle ne s'intéresse qu'aux slogans du jour, qui dès demain peut-être seront totalement oubliés. Pour combattre, pour surmonter ces deux fausses orientations de la critique d'aujourd'hui – qui parfois apparaissent simultanément chez les mêmes écrivains, de sorte que nous avons à faire à un mélange éclectique de sociologie vulgaire, et de vénération irrationnelle de la « maestria » – pour construire une véritable critique qui soit en même temps et indissociablement politique et esthétique, on peut et on doit, aujourd'hui même, beaucoup apprendre de Bielinski, Tchernychevski, et Dobrolioubov.

L'histoire de la critique des derniers siècles montre que ses grandes époques, ses figures séculaires ont été liées – et ce n'est pas un hasard – à l'incarnation passionnée d'orientations politiques démocratiques authentiques. C'est ainsi que Diderot et Lessing ont agi au 18e siècle, et ont pris une importance qui dépasse largement les frontières de leurs pays. C'est cette position qu'occupent objectivement Bielinski, Tchernychevski, et Dobrolioubov dans l'histoire de la pensée esthétique du 19e siècle. Leur influence internationale ne s'est pas

encore affirmée. Les événements sociaux et l'exigence de leur restitution littéraire sont pourtant tels aujourd'hui que la reconnaissance générale de leur position internationale ne peut être que l'affaire d'un laps de temps relativement court.

[1939]

Le roman de Tchernychevski Que faire ? [75]

La vie de Nicolas Gavrilovitch Tchernychevski est la carrière typique d'un révolutionnaire russe du siècle dernier. Il est né en 1828 à Saratov, et comme il était issu d'une pauvre famille de pope, il acheva tout d'abord des études au séminaire. Plus tard, il termina au prix de grandes privations l'université de Petersbourg, et eut une activité de maître d'école, au début à Saratov, puis à Petersbourg. Sa dissertation de maîtrise fit sensation et la carrière universitaire lui fût ouverte. Tchernychevski se consacra cependant très tôt à un travail de publiciste révolutionnaire. Il fût collaborateur, puis rédacteur en chef de la revue *Sovremennik* (*Le Contemporain*) qui, sous sa direction, devint le cœur de la vie intellectuelle russe de gauche. Les meilleurs de la littérature révolutionnaire : Nekrassov, Saltykov-Chtchedrine et d'autres, travaillaient pour le périodique, mais il devait son orientation d'idée et son influence idéologique aux articles de Tchernychevski et de son ami Dobrolioubov. Le journal fut interdit en 1862. Le 7 juin de la même année, Tchernychevski fut condamné à huit ans de travaux forcés en Sibérie. Sur l'affaire juridique et le jugement, Marx a écrit : « Le premier tribunal fut assez honnête pour déclarer qu'il n'y avait absolument *aucun* grief contre lui et que les prétendues lettres secrètes révélant des menées subversives étaient d'évidentes **forgeries** [des *faux* grossiers] (ce qu'elles étaient). Mais Sa majesté le *Sénat*, sur ordre de l'empereur, a cassé ce jugement et envoyé en Sibérie cet homme retors qui est

[75] Nikolaï Tchernychevski, *Que faire ?,* traduit du russe par Dimitri Sesemann, Éditions des Syrtes, Paris, 2000.

"assez adroit" – selon les termes du jugement – "pour écrire des textes dont la forme est irréprochable aux yeux de la loi, mais qui distillent cependant leur poison dans l'opinion publique" » [76]. Le mouvement révolutionnaire russe essaya à plusieurs reprises de libérer Tchernychevski qui, après avoir purgé sa peine fut retenu dans une région de Sibérie abandonnée des dieux ; mais en vain. Finalement, en 1883, il lui fût permis de séjourner à Astrakhan, puis à Saratov, où il mourut en 1889.

I

Tchernychevski est un révolutionnaire. Dans sa vie, ses œuvres, tout est subordonné à la révolution. Son activité littéraire est incomparablement multiple : ses articles s'étendent à toutes les questions d'actualité de son époque, de philosophie, esthétique, critique littéraire, économie politique, histoire. Son objectif, c'est de secouer le peuple russe, de le préparer à la révolution qui s'approche. Mais comme il écrivait dans un journal paraissant légalement, il ne pouvait le faire que d'une manière conspirative. Il apprit à écrire de telle sorte que la nature révolutionnaire s'exprimât pour son lecteur dans des allusions et des indications non-remarquées par la censure. Cet objectif ne déterminait pas seulement le mode d'écriture, mais aussi le choix du sujet. Tchernychevski utilisait toute occasion qui s'offrait pour transmettre ses idées aux masses, et c'est pourquoi il évitait souvent dans ses écrits les formulations directes, se taisait ostensiblement sur certaines questions, et

[76] *Lettre de Marx à Engels du 5 juillet 1870*. Correspondance Marx-Engels, Tome XI ; Éditions Sociales, 1985, Gilbert Badia, page 6.

comptait sur le fait que son public, éduqué par lui, interprèterait même son silence dans un sens politique, révolutionnaire. D'un autre côté, il utilisait tout évènement, tout phénomène littéraire ou scientifique pour instiller ces idées – par ce moyen – dans son lectorat. Ce n'est que dans ce contexte qu'on peut bien apprécier l'activité de Tchernychevski en matière de belles-lettres. Il n'a commencé à écrire des romans qu'après son arrestation. Il a achevé son roman *Que faire ?* en avril 1863. Il a également écrit ses autres romans et récits à l'époque de sa détention, lorsqu'il se trouvait sous la vigilance redoublée de la censure, et n'avait pas d'autres possibilités pour proclamer ses idées révolutionnaires.

Tchernychevski n'est donc pas un homme de lettres « par destin ». S'il n'avait pas été arrêté, il n'aurait vraisemblablement jamais écrit de romans. Cette situation est typique d'un révolutionnaire qui prépare idéologiquement la révolution ; il est très clair que, tant du point de vue du sujet que de celui du contenu et de la forme, ses écrits sont des « écrits de circonstance ». Pourtant, ce lien à la circonstance est en opposition tranchée au caractère de circonstance d'œuvres d'écrivains comme Goethe. Chez Tchernychevski, le point de départ n'est jamais un événement de la vie personnelle de l'écrivain, qui certes comme aussi chez Goethe serait déclenché pas les événements de l'époque, mais au contraire le ressenti qu'il veut susciter chez une certaine couche de lecteurs. Le thème moteur de ces écrits n'est pas la confession, leur objectif n'est pas l'auto-éducation de l'écrivain, mais la pédagogie révolutionnaire du peuple. L'écrivain se considère

comme le porte-parole de grands contenus sociaux, la manifestation de sa personnalité ne se produit dans ces écrits qu'involontairement. Assurément, cette conception socialement responsable de la littérature crée à nouveau un lien entre Goethe et des écrivains du genre de Tchernychevski, tout particulièrement dans la mesure où les deux conceptions se trouvent en opposition radicale au subjectivisme décadent ; la différence réside dans la manière dont chacun d'eux conçoit ce rôle social de transmission de son ego d'écrivain.

Marx et Engels aimaient comparer Tchernychevski à Diderot. Tous ces penseurs étaient en effet en idées des précurseurs de révolutions démocratiques d'importance historique mondiale. Mais nous pouvons aussi découvrir dans leur comportement personnel certaines analogies : avant tout l'universalité de la préparation idéologique. Les multiples facettes de leur activité littéraire n'ont pas seulement été déterminées par les contraintes de leur lutte contre la censure, par seulement par la conscience que tous les chemins mènent à Rome, c'est-à-dire à la révolution, non seulement par la conviction que l'ordre ancien met dans tous les domaines, sur le chemin de la révolution, des obstacles idéologiques que l'on doit détruire, mais en premier lieu par la corrélation qui existe entre la révolution démocratique et l'exigence de l'homme universel. Naturellement, la différence entre les deux périodes dans lesquelles ces penseurs ont été actifs est ici manifeste : Lessing et Diderot sont ceux qui accomplissent à la perfection les traditions de la grande révolution idéologique bourgeoise, qui ont déjà été suscitées par la renaissance ; chez Tchernychevski,

l'opposition socialiste au capitalisme joue déjà un rôle décisif.

Cette universalité crée la corrélation entre les activités de scientifique, de publiciste, et d'homme de lettres de Tchernychevski. Les limites entre les domaines isolés s'estompent beaucoup plus que par exemple chez Goethe ; en raison précisément de la conception différente des « écrits de circonstance ». L'autocritique souvent répétée de Lessing, selon laquelle il ne se considérait pas comme un écrivain trouve là ses racines. Tchernychevski dit aussi la même chose de lui-même. Dans quelle mesure cette autocritique est-elle justifiée ? Au cours des considérations ultérieures, nous analyserons en détail l'essence de la personnalité créatrice de Tchernychevski. Nous nous contenterons ici de remarquer qu'il aurait été extrêmement confortable de prendre au mot de telles formulations, Assurément : quand nous parlons des plus grands écrivains, de Shakespeare ou de Goethe, de Balzac ou de Tolstoï, et quand nous les considérons comme des étalons exclusifs, alors cette autocritique paraît justifiée. Mais il y a tant d'écrivains renommés, à la grandeur reconnue, qui toute leur vie ont été exclusivement des écrivains, et qu'un même abîme sépare de Shakespeare, voire plus grand encore que celui qui le sépare de Lessing. Nous l'avons dit : les limites s'estompent, mais cela concerne en premier lieu l'attitude littéraire : où, comment, et quand les belles-lettres, et où, comment, et quand l'activité de publiciste surgissent de l'activité globale de l'écrivain qui prépare la révolution. Friedrich Schlegel appelait *Nathan le sage* le dernier numéro des tracts anticléricaux de Lessing. Il avait tout à fait raison. Et cette définition

correspond aussi parfaitement à l'attitude littéraire de Lessing. Mais ce qui change quelque chose à cela, c'est que *Nathan le sage* soit néanmoins une œuvre intéressante par elle-même et de grande valeur littéraire, qui a un impact jeune depuis près de deux siècles. Cette constatation s'applique aussi aux romans de Tchernychevski qu'il n'aurait jamais écrits s'il n'avait pas été arrêté.

II

Tchernychevski est en premier lieu un révolutionnaire. Dans la Russie du milieu du 19e siècle, à une époque où se prépare un grand tournant révolutionnaire, il représente avec un petit cercle de sympathisants les principes démocrates-révolutionnaires authentiques. Quel est ce tournant ? La Russie du tsar Nicolas Ier, qui était devenue après 1849 le « gendarme de l'Europe », la puissance dirigeante de la réaction européenne dans son ensemble, le cœur d'une nouvelle « Sainte-Alliance », avait dévoilé pendant la guerre de Crimée toute sa pourriture interne. D'autant plus que l'Angleterre et la France de Napoléon III – comme Marx l'a démontré à son époque – n'avait absolument pas mené le combat avec toute leur puissance, n'avaient absolument pas concentré leurs forces sur les points les plus vulnérables. Le déroulement sans gloire de la guerre de Crimée a signifié la banqueroute de l'absolutisme tsariste fondé sur le servage.

Comme premier point de la liquidation de l'actif de faillite, la libération des serfs devait figurer de toute urgence. Dans la Russie d'alors, chacun savait que la libération des serfs était inévitable. La guerre de Crimée

n’a fait que mettre les points sur les i. Bien qu’au 19e siècle, il n’y ait plus eu de soulèvements paysans aussi puissants que dans les deux siècles précédents (Stenka Razine [77], Pougatchev [78]) il y cependant eu un accroissement constant du nombre de soulèvements paysans depuis les années 1830. Les classes dirigeantes de la société russe (la noblesse terrienne, la classe capitaliste émergente, la bureaucratie tsariste) le ressentaient de la même manière : sans solution de la question du servage, l’effondrement interne et externe est inévitable.

Le fait même qu’il faille libérer les serfs est donc incontestable. La question est seulement : comment le réaliser ? Les paysans libérés reçoivent-ils de la terre, ou n’en reçoivent-ils aucune ? Et s’ils reçoivent de la terre, doivent-ils la payer, et combien ? Sur ces questions concrètes s’élèvent des discussions plus ou moins âpres entre les différentes classes et couches sociales dominantes, selon leurs intérêts de classe, naturellement. Mais il y a une question sur laquelle les dominants sont d’accord : on ne peut pas et on ne doit pas liquider la grande propriété foncière féodale. Donc, sans dédommagement, il n’y a pas de terre libre pour les paysans.

---

77 Stepan (Stenka) Timofeïevitch Razine (Степан (Стенька) Тимофеевич Разин), 1630-1671, chef cosaque qui mena un soulèvement contre la noblesse et la bureaucratie tsariste dans le Sud de la Russie (1668-1671).

78 Emelian Ivanovitch Pougatchev (Емельян Иванович Пугачёв), 1742-1775, chef cosaque, il prétendit être le tsar Pierre III et mena une insurrection pendant le règne de Catherine II.

En tant que démocrate-révolutionnaire, Tchernychevski voyait clairement que seule la liquidation radicale de la grande propriété foncière féodale, la répartition des terres, sans dédommagement, à la paysannerie, pouvait conduire à la renaissance du peuple russe. Et en même temps, il comprenait de mieux en mieux que cette exigence ne pouvait être réalisée que par la seule et unique voie révolutionnaire. Il prépare cette révolution ; c'est cet objectif que servaient tous ses écrits.

Tchernychevski est un révolutionnaire inébranlable, mais en même temps, c'est aussi un révolutionnaire sans illusions. Il voit clairement combien la paysannerie russe est arriérée et inorganisée ; combien est restreinte la couche sociale des intellectuels qui se place du côté de la révolution (bien que cette couche soit en croissance constante), combien aussi son mode de pensée est encore plein de reliquats du passé, des obstacles idéologiques à l'action révolutionnaire. (Le deuxième grand roman de Tchernychevski, *Prologue*, est un document impérissable de cette époque.)

Pour le penseur Tchernychevski, la tâche principale consiste donc à analyser, les véritables fronts de la vie sociale russe, à découvrir, faire apparaître clairement celui qui est le véritable ami de la libération du peuple, celui qui est son ennemi déclaré ou masqué. De ce point de vue, la crise entraînée par la libération des serfs représente un tournant dans l'histoire de l'idéologie politique et sociale russe. Jusque là, il n'y avait aucun doute parmi les amis du progrès, sur qui était l'ennemi véritable : le tsarisme comme système, les grands propriétaires fonciers, et la bureaucratie tsariste, et était

un ami celui qui voulait faire de la Russie un pays avancé et civilisé. C'était l'idéologie des décembristes, et cette conception a dominé pendant les années 1840. Maintenant, la situation s'était modifiée. La crise de la libération des serfs signifiait – ce qu'à l'époque fort peu voyaient encore, et en un certain sens, Tchernychevski lui-même ne pouvait pas le voir tout à fait clairement – le tournant de la Russie sur la voie du passage au capitalisme. Et c'est ici que les chemins se séparent. Selon la formulation de Lénine, il y a deux voies pour la création de la société capitaliste, pour l'abolition du féodalisme : la voie américaine et la voie prussienne ; [79] la première signifie l'anéantissement radical des reliquats féodaux, la deuxième l'entrelacement de la production capitaliste avec des restes plus ou moins conservés du féodalisme. À l'époque, personne ne pouvait naturellement identifier bien clairement ce problème, et Tchernychevski lui-même non plus. Mais même s'il ne pouvait pas voir les conditions économiques préalables et les conséquences, ni les méthodes d'action qui en découlaient, il ressentait pourtant le tournant avec l'instinct sûr du révolutionnaire authentique, il voyait comment ce tournant se reflétait dans la classe capitaliste russe émergente, dans la portion de la noblesse foncière en transition vers le capitalisme, et dans l'intelligentsia qui leur correspondait, qui leur était intimement liée. Il ressentait qu'ici, dans le devenir, était inclus ce que Lénine a défini plus tard comme la « voie prussienne » ; « civiliser » la Russie ; c'est-à-dire la faire évoluer vers le capitalisme, mais sans l'accompagner à cette occasion

[79] Lénine, Programme agraire de la social-démocratie dans la première révolution russe, Éditions en langues étrangères, Moscou, 1954, p. 28

d'une rupture révolutionnaire avec le système tsariste et avec les classes réactionnaires qui soutenaient le tsarisme, sans régler radicalement son compte au système féodal de la grande propriété foncière.

C'est sur cette question que se séparent en Russie les chemins du libéralisme de ceux de la démocratie. Voilà la différence entre les luttes de Tchernychevski et celles des années 1840. Le combat contre le tsarisme se durcit de jour en jour car il devient plus concret, mais la critique à l'égard de la vieille Russie réactionnaire va être renforcée par une note nouvelle : par la critique idéologique du libéralisme. Ce thème parcourt toute l'activité de Tchernychevski, qu'il s'agisse de philosophie, d'économie, d'esthétique, ou de critique littéraire, d'un roman ou d'une analyse historique. La lutte contre l'idéologie libérale fait de Tchernychevski le grand professeur d'une nouvelle génération révolutionnaire.

Ceci est également la base principale des calomnies élevées contre lui. Si nous examinons pourquoi la critique bourgeoise désigne Tchernychevski comme un penseur plat, pourquoi parait-il il ne comprenait rien à l'art, pourquoi il serait un écrivain médiocre, dépourvu de toute puissance créatrice, alors on va finalement toujours et encore ce heurter à ce thème. La critique inflexible du libéralisme, le dévoilement ironique impitoyable de ses mensonges et de ses boniments : cela ne représente aux yeux des calomniateurs de Tchernychevski rien d'autre qu'une absence d'intérêt pour la vie individuelle, pour les « profondeurs » et les « beautés » de la vie spirituelle. Plus l'intelligentsia

bourgeoise se détourne de la rénovation de la vie sociale, et plus cette « profondeur » devient « profonde » pour elle, car ce rejet des aspects « communs », « prosaïques » de la vie sous-tend d'autant plus intensivement l'engagement dans le cours réactionnaire de l'évolution sociale. Naturellement, cet engagement ne se produit pas toujours intentionnellement, consciemment. Mais la lâcheté avec laquelle l'intelligentsia libérale bourgeoise recule devant la prise de position dans les luttes décisives de la vie – certes toujours pour des raisons spirituelles « nobles » et « profondes » – signifie objectivement l'appui donné à ces forces qui s'unissent contre la rénovation de l'ordre social. Dans l'analyse d'une nouvelle de Tourgueniev, Tchernychevski montre d'une manière grandiose comment dans l'histoire d'amour d'un jeune russe, dans son comportement pendant la crise amoureuse, viennent au premier plan ces traits moraux qui déterminent les actions politiques des politiciens libéraux.

À l'époque où vivait Tchernychevski, cette évolution n'était conçue que dans son devenir. Les idéologues libéraux se considéraient encore comme extrêmement progressistes, voire même révolutionnaires. Mais leur « sagesse d'homme d'État », leur « sens politique réaliste de la responsabilité » étaient si puissants que sur la question de la libération des serfs, ils ne soutenaient aucun autre programme qu'un programme qui soit finalement acceptable aussi par les nobles féodaux, par la bureaucratie tsariste. Ce nouvel ennemi était particulièrement dangereux, justement en raison de son masque progressiste, précisément en raison des traditions des années 1840 encore vivantes, lorsque ces principes

pouvaient encore paraître progressistes. Les traditions des années 1840 pouvaient, comme le montre justement l'exemple de Tchernychevski, connaître un prolongement révolutionnaire : mais figées par les libéraux, elles sont devenues un frein au progrès social, et ont occasionné les plus grandes confusions dans les rangs de l'intelligentsia révolutionnaire. Ce n'est pas étonnant que cette question soit devenue la première cible de la polémique de Tchernychevski.

L'évolution russe s'écarte également de l'évolution occidentale en ce que là-bas, la coupure entre démocratie et libéralisme se produit pendant l'étape de préparation de la révolution. Le fait qu'en Russie, l'idéologie libérale (en particulier plus tard son agent dans le mouvement ouvrier, le menchevisme) ne soit pas parvenue avec succès à attaquer dans le dos l'évolution révolutionnaire constitue un grand mérite historique pour les traditions de Tchernychevski. Tous les éléments précieux de ces traditions ont été – après une réélaboration marxiste de fond – sauvées et transférées par Lénine dans le mouvement ouvrier. De telles traditions démocratiques n'existent nulle par ailleurs qu'en Russie ; tout au plus peut on encore prendre en considération les traditions démocratiques de la Révolution française, qui sont vivantes dans le mouvement ouvrier français ; mais elles se situent avec une nécessité historique à un niveau bien inférieur à celles de Tchernychevski.

Bien qu'il fût un contemporain de Marx, plus jeune que lui, Tchernychevski ne pouvait naturellement pas s'élever jusqu'aux sommets de la conception matérialiste dialectique du monde, atteindre les sommets du

socialisme scientifique. Dans la Russie de Tchernychevski, l'évolution du mouvement ouvrier n'existait en effet qu'en germe, de sorte que – bien qu'il fût un observateur des événements mondiaux incisif, voire même souvent tout à fait prophétique – il ne pouvait pas connaître les bases théoriques, les méthodes et les perspectives de la lutte des classes dans leur véritable nature. Pourtant, Tchernychevski s'est approché de cette méthode, de cette perspective, d'aussi près qu'il était possible en général en Russie dans les années 1850, 1860. Lorsque nous affirmons donc que dans la méthode de sa philosophie et de son esthétique, de sa conception de l'histoire, il n'est pas parvenu à dépasser le vieux matérialisme mécaniste (dans les analyses concrètes, son instinct révolutionnaire génial s'est souvent approché de très près de la dialectique matérialiste), que sa perspective politique ne s'est pas élevée au dessus du socialisme utopique qu'il puisait de la situation des paysans russes, nous ne rabaissons pas le moins du monde la grandeur de sa pensée révolutionnaire. Nous constatons simplement par là qu'il est objectivement un penseur et un révolutionnaire pré-marxiste. Mais un des plus grands, qui parvient au plus près de marxisme.

Ainsi, la conception de monde de Tchernychevski est pleine de contradictions. Mais les contradictions qui se font jour ici sont les contradictions de la vie russe d'alors : les contradictions de la révolution paysanne autonome, d'une révolution paysanne qui, par suite des rapports sociaux objectifs *ne* peut *plus* avoir pour alliée la plèbe citadine, comme c'était le cas en 1793, et ne pouvait *pas encore* avoir comme camarade de combat et

comme guide le prolétariat urbain, comme cela eut lieu en 1917. La grandeur révolutionnaire et intellectuelle de Tchernychevski consiste dans le fait qu'il a su tirer le maximum dialectique de l'entrelacs indémêlable des contradictions. Il est très simple d'en parler à bon compte, maintenant que ses idées sont dépassées. Mais en dépit de cette attitude, la synthèse des contradictions de Tchernychevski n'est pourtant pas un mélange éclectique de courants intellectuels se contredisant entre eux, bien au contraire : c'est un rassemblement de ces tendances de la réalité russe, fécond, axé sur le futur, qui, à l'époque de son activité, sont encore bien loin d'avoir atteint le degré de développement existentiel où les a élevé le génie révolutionnaire de Tchernychevski.

Tchernychevski a tenté de construire une unité entre l'attitude révolutionnaire jacobine et le socialisme utopique. Comme nous le savons, les grands représentants du socialisme utopique ont nié la justesse et la nécessité de l'action politique. Contrairement à eux, Tchernychevski savait que le peuple ne peut se libérer que par lui-même, que cette libération n'est possible que par la voie du renversement violent de la classe dirigeante, de la préparation et de l'organisation de la révolution. Cette grande idée n'a jamais été pleinement consciente chez lui. Les objectifs et les méthodes de Tchernychevski en sont souvent restés aux représentations socialistes-utopiques paysannes – mais cela ne peut diminuer son importance qu'aux yeux de gens qui ne sont pas en mesure d'appréhender historiquement les grands phénomènes historiques.

Aussi est-ce de ce point de vue que nous devons apprécier l'attitude de Tchernychevski à l'égard de la philosophie des Lumières. Ce n'est pas un hasard si la décomposition de l'idéalisme dialectique hégélien s'est accompagnée du renouveau des Lumières, qui est à considérer comme idéologie de la préparation de la révolution démocratique. Mais ce qui ne fut en Allemagne qu'un épisode (Feuerbach) et opéra d'un côté une transition très rapide au matérialisme dialectique, représenta de l'autre côté une rechute dans l'idéologie réactionnaire, devint en Russie un élan puissant et durable de la pensée progressiste. Cette évolution atteint son apogée avec Tchernychevski. Naturellement, le renouveau du monde des idées des Lumières n'est pas simplement une répétition ; ceci n'est pas une affaire d'épigone, encore bien moins chez Tchernychevski que chez Feuerbach. La conscience des contradictions de la réalité, qui ne surgit qu'épisodiquement chez les anciennes Lumières, à la fin seulement de l'évolution, qui ensuite, plus tard, après la Révolution française, a été mise au cœur de la méthode – cette conscience des contradictions de la réalité ne souffre, chez Tchernychevski, justement, d'aucun affaiblissement. Oui, comme la contradiction entre la société bourgeoise et le socialisme – même si c'est sous sa forme utopique – est devenue la question fondamentale de sa conception de l'histoire, comme cette perspective a rendu plus extraordinairement plus aigu son esprit polémique pour les contradictions internes de la société bourgeoise, il est clair que la dialectique de Tchernychevski, par rapport à celle des anciennes Lumières, et même à celle de Feuerbach, se meut à un niveau beaucoup plus élevé.

La reprise des méthodes et problèmes des Lumières est l'expression intellectuelle de la préparation de la révolution démocratique, et en l'occurrence, Tchernychevski combat l'obscurantisme orthodoxe du règne arbitraire tsariste avec la même ironie spirituelle, la même haine brûlante qu'en leur temps celles de d'Holbach ou d'Helvétius contre l'obscurantisme catholique de l'absolutisme des Bourbons. Ici comme là-bas, on se fonde, dans le combat contre un système dont la simple existence est la négation de la raison, de l'entendement, et de l'humanité, sur la force irrésistiblement destructrice et constructrice de la raison. Ici comme là-bas, on voit la recherche de l'homme nouveau sur les chemins de la raison, la manifestation de l'invincibilité de la raison : la recherche de l'homme nouveau qui n'est plus ligoté par les liens de l'ancienne société et de l'ancienne morale, irrationnels, mutilants pour l'homme, déformants et avilissants, qui – avec l'aide de la raison qui illumine tout – reconstruit le monde par ses propres forces, et se reconstruit aussi lui-même.

Mais ici comme là-bas surgit pourtant aussi, avec le culte de la raison, la faiblesse du mode de pensée, conditionné par l'histoire : dans l'art et la manière dont on veut briser les conventions ; dans la théorie de « l'égoïsme rationnel » qui voit dans la prise de conscience de l'homme qui défend ses propres intérêts la voie vers la libération de la pensée, vers la libération des liens de la morale, de l'humanité et de la société qui inhibent le développement. Une des tâches idéologiques les plus importantes des Lumières fût de démasquer ce comportement injuste, qui s'est subjectivement déformé

en une hypocrisie à l'aide de laquelle le féodalisme en désagrégation et l'absolutisme obsolète ont cherché, à conférer à l'action humaine, à la morale, une universalité sociale, une force universellement contraignante. La doctrine de « l'égoïsme rationnel » qui voyait dans la défense des intérêts bien compris des hommes le moteur décisif de leurs actions, était donc surtout une constatation de faits : la description relativement juste des actions de l'individu dans la société de classes. Mais ainsi se révèle, non seulement la vacuité et le mensonge de la morale dans l'absolutisme semi-féodal, mais en même temps aussi la psychologie sociale de l'homme nouveau dans le capitalisme émergent.

Aussi cette théorie s'est-elle présentée avec la prétention d'une nouvelle éthique ; non seulement chez les anciennes Lumières, mais aussi chez Feuerbach et plus encore chez Tchernychevski. Les anciennes Lumières, qui n'envisageaient comme substance de la vie rien d'autre que la société capitaliste émergente, dont l'homme nouveau n'était que l'homme de la société bourgeoise à conquérir, triomphant des reliquats féodaux, devaient obligatoirement s'empêtrer dans des contradictions insolubles, si elles voulaient élever leur humanisme au dessus des limites humaines étroites toujours dressées par le capitalisme. Mais ces contradictions ne pouvaient alors pas le moins du monde être clairement formulées, car pour les anciennes Lumières, la société bourgeoise à conquérir ne pouvait être – comme Engels l'a intelligemment fait remarquer – [80] que l'expérience illusoire du « règne de la

[80] Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Éditions Sociales, Paris, 1963, p. 50.

raison » ; seule la victoire de la grande Révolution française a rendu clair que le « règne de la raison » ne pouvait être rien d'autre, dans la réalité sociale, que le règne de la bourgeoisie.

Feuerbach a vécu dans une période déjà bien éloignée de la grande Révolution française. Pour lui, il y avait donc déjà une perspective qui s'ouvrait au-delà de la société bourgeoise, tout au moins comme possibilité, tout au moins sous la forme du socialisme utopique. La contradiction est donc restée insurmontable, même pour lui, car seul le matérialisme historique peut – par un surpassement critique du socialisme utopique – formuler scientifiquement la dialectique de l'intérêt individuel et de l'intérêt social et définir la place véritable de l'intérêt individuel au sein du système d'ensemble de l'activité humaine ; Feuerbach a cependant tout au moins pu parvenir à une intuition du problème. Il formule l'essence de « l'égoïsme rationnel » de la manière suivante : « Par égoïsme, j'entends non pas l'égoïsme du "philistin et du bourgeois", mais le principe philosophique de la conformité à la nature, à la raison humaine, contre "l'hypocrisie théologique, le fantastique religieux et spéculatif, le despotisme politique". » [81] Et dans un autre passage, plus nettement encore : « Où commence dans l'histoire une époque nouvelle ? Elle ne commence partout que là où une masse ou une majorité opprimée fait prévaloir son égoïsme justifié sur l'égoïsme exclusif d'une nation ou d'une caste, là où des classes d'hommes ou des nations entières sortent de

[81] Feuerbach, *Leçons sur l'essence de la religion,* œuvres tome 8, cité par Lénine dans Cahiers philosophiques, tome 38, Éditions du progrès, Moscou, 1971, pages 63-64

l'obscurité méprisée du prolétariat en triomphant de la suffisance prétentieuse d'une minorité patricienne et viennent à la lumière de la célébrité historique. Ainsi, l'égoïsme de la majorité actuellement opprimée de l'humanité doit aussi faire valoir ses droits, et il le fera, il fondera une période nouvelle de l'histoire. » Lénine voit là chez Feuerbach un embryon de matérialisme historique et pense à cette occasion aussi – ce n'est pas un hasard – à Tchernychevski. [82]

Non seulement Tchernychevski lui-même pose les questions de même que dans tous les problèmes historiques et sociaux beaucoup plus concrètement que Feuerbach, mais il arrive beaucoup plus près de la problématique dialectique – justement en raison de sa plus grande concrétude sociale –, même s'il ne peut pas la concrétiser scientifiquement. Comme « l'égoïsme rationnel » est un point central idéel du roman, nous ne nous occuperons de la prise de position de Tchernychevski qu'au cours de l'analyse du roman.

III

Le problème central dans le roman de Tchernychevski est l'homme nouveau. L'« occasion » d'écrire ce roman est facile à comprendre. Tchernychevski disparût de la scène du close-combat publiciste – qu'il avait dû mener contre la censure, et où il essayait de concilier le maximum d'expression révolutionnaire de la vérité avec ce qui était légalement autorisé par la censure – pour la prison. Qu'il attendît alors que la crise révolutionnaire lui apportât bientôt la libération (la fin du roman semble le montrer), ou qu'il se résignât alors déjà en ce qui

[82] Ibidem, page 76.

concernait son destin personnel – peu importe, dans ces circonstances modifiées, s'il voulait se procurer de l'audience, il lui fallait changer d'armes. Dans ses écrits théoriques qu'il avait composés lorsqu'il vivait en liberté, on pouvait souvent lire entre les lignes des allusions et des indications pour les actions à l'ordre du jour ; aussi son sujet, bien que souvent abstrait, se rapportait-il néanmoins aux aspects directement sociaux et de ce fait politiques du bouleversement social. Cette activité politique avait déjà été entravée par sa mise en examen. Le roman en revanche – justement parce qu'il reflète directement la vie quotidienne des hommes, parce qu'il décrit les relations sociales au travers des rapports qui existent entre les individus – peut se permettre de suggérer les questions d'actualité du bouleversement social au travers de médiations beaucoup plus complexes. Afin donc que puisse néanmoins, malgré des conditions modifiées, défavorables, se réaliser son objectif permanent – à savoir lancer dans le public des écrits révolutionnaires que contre lesquels la censure ne formulerait pas d'objections – le roman apparût à Tchernychevski comme la possibilité favorable.

Pour cette possibilité de publier, Tchernychevski fit ce qui était en son pouvoir. Avant tout, il esquissa dans tous ses détails un tableau vrai de la société, qui certes rendait visibles toute la misère sociale et toutes les ténèbres idéologiques de la Russie tsariste, mais passait sous silence l'activité de l'appareil politique d'oppression. (Même comme çà, assurément, les lecteurs comprenaient la raison de ce silence). Ainsi, il était par exemple possible que l'héroïne du roman crée un atelier de couture sur une base coopérative ; l'atelier prospère ; il

se crée des institutions parallèles, sans même que la police tsariste ne bouge le petit doigt. De l'autre côté, toute la passion polémique de Tchernychevski, là où il parvient à s'exprimer en tant qu'auteur, se dirige contre la forme romanesque traditionnelle, contre l'esthétique coutumière, contre le goût du lecteur esthétisant, bel-esprit. Le lecteur superficiel, non-averti, pourrait penser que ce combat littéraire détermine la forme du roman, qu'il forme justement – à côté des questions morales individuelles, qui constituent l'objet du roman – la teneur idéelle principale du roman.

Mais tout ceci n'est qu'un moyen de rendre possible la publication, et n'est en aucune façon l'idée de base, ni dans le contenu, ni dans la forme. Mais nous voyons là-aussi que Tchernychevski, bien qu'il ne se considérât point comme un homme de lettres, bien que son statut de romancier, d'un point de vue biographique, ait été imposé par l'incarcération, est cependant un écrivain authentique chez lequel les modes d'expression, dictés par la nécessité, deviennent directement d'elles-mêmes des formes du contenu concret, et donc des formes esthétiques, littéraires authentiques, et pas des insertions, des ingrédients, qui sont étrangers à l'œuvre. Ainsi, là-aussi, dans les deux cas évoqués : le silence sur l'appareil d'oppression, et la focalisation apparente sur les questions esthétiques, le combat contre la convention etc. Les deux représentent une tentative de masquer – pour la censure – le contenu caché du roman, le contenu politique mentionné seulement de façon indirecte. Mais les deux deviennent, du point de vue du roman, des formes d'expression organiques du nouvel

objectif de Tchernychevski : la représentation de l'homme nouveau.

Alors, même si le tournant de Tchernychevski vers les belles-lettres a été dicté par des circonstances extérieures, non seulement l'essence du nouveau contenu est la suite directe de l'ancienne activité littéraire, mais elle apparaît en même temps comme une forme nouvelle, synthétique. Jusqu'ici, Tchernychevski avait montré, dans les différents domaines de l'activité humaine (dans le domaine de l'histoire, de l'économie politique, de l'esthétique, etc.) où le nouveau se sépare de l'ancien, comment le nouveau combat l'ancien. Maintenant, il nous décrit le même processus, les mêmes conflits, dans des types humains.

Cette contrainte rétrécit l'arrière plan, le monde total des relations concrètes. Tchernychevski exploite cependant cette contrainte pour nous exposer d'une manière plus riche, plus expressive, et plus claire, le noyau humain des conflits sociaux qui surgissent là. Et comme Tchernychevski voit socialement, comme il est naturel, chaque homme et chaque relation humaine, l'élimination inévitable de quelques rapports importants du monde représenté n'entraîne aucune distorsion des types humains et de leurs relations, comme chez beaucoup d'autres auteurs dont la conception du monde originelle a coutume de faire abstraction de ces relations – naturellement pour d'autres raisons sociales. Oui, on pourrait dire que Tchernychevski, du fait qu'il élimine de sa représentation les zones de collision politiques de l'homme nouveau, y gagne la possibilité de développer

les aspects humains et moraux de ce type social dans toute leur clarté.

Naturellement, l'atmosphère du roman – ce n'est pas un hasard – revêt par là, jusqu'à un certain point, un caractère utopique. C'est ainsi qu'un phalanstère fouriériste apparaît en rêve à l'héroïne du roman, c'est ainsi que les ateliers de couture coopératifs affichent un caractère utopique à la Louis Blanc et Lassalle ; cela va encore plus loin : même les expressions humaines et morales de l'homme nouveau sur les questions les plus importantes de la vie privée rappellent la méthode du socialisme utopique, puisque son essence consiste à bouleverser la société en donnant des exemples sociaux. Ceci restreint jusqu'à un certain point le caractère typique des personnages. Pourtant, l'homme nouveau des masses russes éveillées à la vie a subi l'épreuve du feu de son humanité nouvelle dans le véritable combat contre le tsarisme ; mais les champs de bataille sur lesquels l'homme nouveau pouvait prouver sa véritable nature, et l'a également prouvé pendant des décennies, c'étaient l'éveil de la conscience dans les masses populaires arriérées, la guerre de guérilla contre la censure et la police, la potence, le cachot, la Sibérie. La base sociale de l'émergence de l'homme nouveau, avec la dynamique naturelle de la substance vitale, a orienté la littérature vers la représentation du héros illégal. (Nous verrons plus tard comment Tchernychevski par la description corrige cette lacune de son objet et de sa méthode.)

Cette représentation de l'homme dans la lutte illégale fut dans l'évolution de la littérature de la voie naturelle vers

la représentation de l'homme nouveau. En commençant par les premières tentatives de Tourgueniev en passant par *Résurrection* de Tolstoï jusqu'à Gorki. Pourtant, pour Tchernychevski, dont la personnalité représentait le premier grand représentant de ce type d'homme, cette voie directe était fermée. Mais cette solution de secours que les conditions avaient imposée et que certains éléments de conception du monde (socialisme utopique) avaient consolidée, fut aussi pour le roman de Tchernychevski à la source de grandes qualités littéraires. Tolstoï déjà avait montré et Gorki d'une manière encore plus expressive quelles possibilités humaines grandioses se matérialisaient et se déployaient dans les luttes révolutionnaires et comment cette pureté morale, cet héroïsme se répercutaient dans les relations purement humaines. Comme Tchernychevski était contraint de se limiter presque exclusivement à la description de ces relations humaines, il a tracé un tableau plus complet et plus synthétique de l'essence de l'homme nouveau que cela ne fût possible à la littérature ultérieure – plus réaliste en raison des circonstances de la vie concernant la description littéraire des collisions sociales. Répétons-le : de cette manière est apparue chez Tchernychevski une réalité utopique à maints égards. Mais – comme Lénine justement l'a souligné après la victoire de la révolution en ce qui concerne les grands utopistes – une utopie classique de ce genre comporte déjà de nombreuses déterminations importantes décisives de l'évolution ultérieure, et leur vérité intrinsèque n'est pas détruite par le fait que la lutte des classes écarte nécessairement l'utopie et toutes ses méthodes.

Et, comme nous l'avons déjà souligné en traitant de la conception du monde de Tchernychevski, ses conceptions s'écartent de celles de Fourier et d'Owen précisément en ce que, dans la réalisation de ses représentations sociales (certes utopiques à maint égard), il ne voulait pas comme ceux-ci éliminer les luttes politiques, mais qu'au contraire, il ne tenait leur réalisation comme possible que par la voie de la révolution populaire. Cette divergence importante en matière de conception du monde se répercute sur l'œuvre elle-même : les personnages principaux du roman de Tchernychevski ne matérialisent en vérité l'homme nouveau que dans la vie privée ; mais comme la conception du monde, les exigences posées aux hommes, la tenue morale de leur auteur sont accomplies par la conviction de la nécessité de la lutte, par les exigences héroïques de cette lutte, ces traits humains s'installent dans la vie spirituelle des héros qui peinent dans les problèmes de la vie privée. C'est ainsi que ce roman – en dépit de sa thématique immédiate aux tonalités utopiques – est devenu l'instrument d'éducation morale et humaine de générations de révolutionnaires russes, tout comme les romans de Rousseau au 18e siècle avaient éduqué Marat, Robespierre et ses camarades, pour en faire des révolutionnaires.

C'est de cette manière que les romans de Tchernychevski traitent les problèmes de la vie privée. Deux grandes questions forment le noyau de l'action. Premièrement, comment les forces des rapports familiaux bourgeois et petit-bourgeois entravent le développement des hommes, et la victoire sur elles. Deuxièmement, les problèmes du mariage, les obstacles internes et externes du nouvel

amour surgissant dans le couple, et l'issue de ce conflit. Ce n'est pas un hasard si, dans les deux cas, et cela va être encore renforcé par quelques phénomènes parallèles, un personnage de femme se tient au cœur de l'action. Le camarade de combat de Tchernychevski, Dobrolioubov, a dans ses critiques littéraires assez souvent mentionné que ceci est un trait commun des romans russes de cette époque (Gontcharov, Tourgueniev). Cependant, chez Tchernychevski, il s'agit de tout autre chose que chez ses contemporains bourgeois éminents. Selon Dobrolioubov, ces derniers veulent, chez le type masculin de la classe dirigeante, mettre en évidence l'incapacité d'action, en opposition à la capacité de résolution plus grande et à la supériorité morale des héroïnes. Chez Tchernychevski, il n'est pas question de cette faiblesse et de ces hésitations des personnages masculins. Chez lui, la position centrale de la femme découle précisément du fait que la femme est l'opprimée typique dans les formes petite-bourgeoises et bourgeoises, tant de la famille que du mariage aussi, que le destin de la femme jette la lumière la plus crue sur les tendances exploiteuses et oppressives de n'importe quelle société, que les possibilités et les voies de leur libération indiquent de la façon la plus claire où et dans quelle mesure un bouleversement social se produit. Cette conception de Tchernychevski se trouve dans le rapport le plus étroit avec les représentations sociales de Fourier.

IV

La conception de Tchernychevski de « l'égoïsme rationnel » acquiert dans la représentation des conflits premièrement une forme concrète, deuxièmement elle

porte à une signification positive nouvelle sa contestation constante de l'esthétique traditionnelle. Commençons par ce deuxième point. La littérature bourgeoise et son analyse critique et esthétique interprètent de tels conflits de manière purement individuelle, psychologique. D'un côté, ils ne veulent pas voir l'universalité sociale de ces conflits, leur rapport nécessaire à la structure de la société bourgeoise ; de là la propulsion exclusive au premier plan des problèmes psychologiques individuels. D'un autre côté, ils veulent encore bien moins reconnaître qu'en raison de la nature de la société bourgeoise, ces conflits doivent inévitablement déboucher, en moyenne, sur la ruine de la femme, sur sa dégradation humaine et morale. Les belles-lettres bourgeoises et leur esthétique et critique, qui saisissent les courants principaux de la littérature sous une forme idéelle, doivent de ce fait – consciemment ou inconsciemment – représenter des actions, des hommes, et supposer des relations entre les hommes tels qu'elles estompent ces déterminations sociales, font disparaître l'issue sociale, et proclament comme seules « artistiques » les solutions purement psychologiques (socialement mensongères). Quand donc Tchernychevski lutte contre ces belles-lettres et cette esthétique par ses autocommentaires ironiques constamment insérés dans l'action de son roman, il produit en même temps une critique de la littérature et de la théorie de la littérature qui déforme la réalité, et qui est de ce fait aussi artistiquement déformée. En confrontant encore et encore ses propres descriptions des hommes et des événements aux attentes, représentations, jugements « esthétiques » de certains lecteurs, il reprend sur un

nouveau terrain le vieux combat pour l'unité de l'art et de la vie, pour le grand principe selon lequel seul le reflet littéraire juste des déterminations décisives de la vie sociale peut amener sa représentation fidèle à la réalité à un art authentique.

Ce que nous avons jusqu'ici caractérisé abstraitement vient à s'exprimer sous une forme beaucoup plus concrète dans le roman : comme polémique littéraire contre la tragédie ; contre la conception selon laquelle les conflits qui, dans la société bourgeoise, apparaissent d'habitude plus ou moins sous une forme tragique, sont tragiques dans leur nature. Le moyen principal de cette polémique constructive est la description d'un nouveau genre d'hommes et de destins comme la forme adéquate de figuration de l'homme nouveau ; la source de cette controverse touchant la conception du monde, la création de l'homme, est l'« égoïsme rationnel ».

Dès le début, la négation de la tragédie d'ancien type et de l'ancienne théorie du tragique fût un point essentiel dans l'esthétique de Tchernychevski. Le tragique n'est selon lui rien d'autre que l'horrible dans la vie humaine. Dans ce contexte, nous ne pouvons pas même retracer brièvement les longs débats qui ont éclaté au sujet de cette théorie. (Plékhanov par exemple critique sévèrement Tchernychevski, tandis que Lounatcharski [83] prend pour sa part énergiquement sa défense.) Il suffit ici de mentionner que Tchernychevski ne reconnait pas comme absolument nécessaires les tragédies qui

[83] Anatoli Vassilievitch Lounatcharski (Анатолий Васильевич Луначарский), (1875-1933), homme politique russe, bolchevik, théoricien de l'art.

surviennent dans le cours habituel de la vie bourgeoise. Aussi n'accepte-t-il pas cette thèse de la littérature et de l'esthétique bourgeoises, selon laquelle le fondement psychologique de la tragédie, la démonstration de sa nécessité, la supériorité tragique qui résulte du vécu de cette nécessité, correspondraient à la véritable essence de la vie et serait de ce fait appropriée pour servir de base à la définition esthétique de la tragédie.

Le rôle de l'« égoïsme rationnel » en termes de littérature et de conception du monde réside précisément en ce qu'avec son aide, en ce qui concerne ces conflits que l'esthétique bourgeoise tient pour tragiques (et donc ici la situation de la femme dans la famille, le conflit du mariage et de l'amour), on peut prouver qu'ils ne sont insolubles qu'en raison de l'infériorité spirituelle et morale du type d'homme de l'ancienne société. L'homme nouveau peut résoudre humainement des conflits analogues, sans complications et catastrophes tragiques, avec son « égoïsme rationnel » par lequel il manifeste sa supériorité spirituelle et morale. Cela veut dire : dans la mesure où l'homme agit dans l'esprit de l'« égoïsme rationnel », dans la mesure où il prend ses propres intérêts en considération avec une conscience claire (et établit entre eux un ordre de priorité raisonné), dans la mesure où il regarde ses conditions externes et internes sans aucune illusion, sans fétichisme, il n'y a pas de tragédie. Plus exactement : tous ces conflits tragiques que produisent la structure de la société bourgeoise et la psychologie, la morale qui en découlent, ne sont absolument pas de nature « humaine générale » (et n'ont de ce fait aucune validité éternelle), mais ils ne sont que les formes phénoménales de l'inhumanité, des

bornes de la société bourgeoise, et ne sont donc en aucun cas définitifs, mais peuvent et doivent être surmontés.

Comme on ne peut les surmonter à l'aide de l'« égoïsme rationnel » que sur une base idéologique, principalement sur une base morale, des éléments utopiques doivent à nouveau se mêler à la description des hommes et des destins. Mais ce qui, dans le socialisme utopique, était radicalement faux, en ce qui concerne l'économie et la société (le rôle exemplaire du phalanstère fouriériste, ici l'atelier coopératif de couture de l'héroïne) a sa justification sociale relative dans le domaine moral. Premièrement, même d'un point de vue social, la possibilité purement individuelle d'une solution individuelle n'est pas inessentielle. Cette possibilité est toujours caractéristique de la structure, du degré de développement de la société. Deuxièmement, l'impact éducatif de l'exemple individuel fait partie de la structure de l'évolution sociale, c'est un élément essentiel du facteur subjectif de cette évolution, tout particulièrement lorsqu'elle est comme ici en même temps un système objectif d'une grande crise sociale quelconque.

Le combat de Tchernychevski contre l'issue nécessairement tragique de conflits tragiques est donc un combat social, un combat contre une certaine morale sociale. Ici aussi, les traditions des Lumières jouent un rôle. En premier lieu, il faut mentionner Lessing. Tchernychevski a étudié Lessing à fond, il a même écrit un livre sur lui. [84] Mais lorsque nous parlons d'un accord des deux penseurs sur cette question idéologique

[84] Лессинг. Его время, его жизнь и деятельность. [Lessing, son temps, sa vie, son action] 1857.

importante, il n'est absolument pas question ici d'un genre quelconque d'influence en termes d'histoire littéraire. L'analogie des problématiques a été spontanément provoquée, chez les deux, par l'analogie des exigences de leur époque, et la différence entre eux résulte également les tâches différentes des périodes historiques et des évolutions nationales différentes.

Le combat contre la tragédie accompagne toute l'activité dramatique de Lessing. Peu importe qu'il s'agisse de *Minna von Barnhelm* ou de *Nathan le sage* : partout nous nous trouvons devant des conflits qui, par suite des conditions sociales et idéologiques de la période historique de Lessing (pensons tout particulièrement au fanatisme religieux dans *Nathan le sage*) qui sont poussés par une nécessité spontanée vers une issue tragique, mais qui, chez Lessing se résolvent « d'eux-mêmes », lorsque la raison éclairée les illumine, lorsqu'il se trouve un homme chez qui cette raison éclairée, cet « égoïsme rationnel » se consolide en un comportement humain, social, moral conséquent.

Combien peu il s'agit ici d'impacts en termes d'histoire littéraire, l'un des dramaturges les plus connus de notre époque, Bernard Shaw, en est un témoignage éclatant. Shaw place au cœur de sa production la problématique de Lessing et de Tchernychevski, bien qu'on puisse s'interroger dans quelle mesure il a étudié l'œuvre dramatique de Lessing, bien que l'on doive admettre comme certain que Tchernychevski n'a joué absolument aucun rôle dans la constitution de sa conception du monde. Là encore, les exigences de l'époque ont provoqué la polémique de Shaw contre les issues

tragiques. Il est superflu de parler en détail de cette controverse ; chacun la connait. Il faut seulement mentionner que le combat de Shaw contre la tragédie – c'est l'influence de la période impérialiste, même sur un écrivain aussi éminent que Shaw – n'est jamais exempt d'éléments nihilistes moraux, par endroits mystificateurs, qui font totalement défaut chez les classiques des Lumières, chez Lessing et Tchernychevski.

Avec cette franchise ironique, si caractéristique chez lui, Shaw fait apparaître ce rapport esthétique que l'on peut trouver aussi bien chez Lessing que chez Tchernychevski. La forme esthétique de la tragédie que l'on peut et que l'on doit résoudre se rapproche d'un certain point de vue de celle du mélodrame. Cette constatation n'est absolument pas un « paradoxe subtil » de Shaw. On trouve aussi ce fait esthétique chez Lessing et Tchernychevski, qui sont plus grands que Shaw, parce que plus profonds et plus sérieux. Regardons un seul instant la structure et l'action de *Nathan le sage* : nous y trouvons toute une série de d'aventures fantastiques complexes, apparemment et intrinsèquement invraisemblables. Pourquoi ? D'un côté parce qu'ainsi, on crée l'opposition esthétique entre la prose de l'« égoïsme rationnel », socialement saine, qui dissipe les illusions, et la pseudo-poésie de la fausse supériorité des passions obsolètes ; la polémique des Lumières vise précisément à ramener sur terre tout ce que l'idéologie bourgeoise (chez Lessing la féodale) avait faussement, hypocritement fétichisé, « déifié ». L'essence de cette polémique est de transcrire en prose, de décrypter les pseudo-conflits par l'expression prosaïque de la nature

humaine. De l'autre-côté, l'exacerbation de l'action en un mélodrame est nécessaire parce que la véritable tragédie est toujours un cas limite. Le combat idéel contre la tragédie ne peut être efficace que s'il dissout dans ses extrêmes la nécessité du tragique qui se révèle ici comme fausse. Le cas extrême crée justement la possibilité de faire que l'évolution tendancielle vers le tragique se transforme en caricature, autodérision, autodissolution.

Le roman de Tchernychevski est construit sur une autodérision polémique. Son début est un suicide énigmatique romantique. Au cours du roman, l'énigme du suicide va être résolue. Lopoukhov avait sauvé Véra, l'héroïne du roman, de la tyrannie égoïste petite-bourgeoise de sa famille. Mais leur mariage montre aussitôt qu'en dépit de toute la sympathie humaine qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, ils ne sont cependant pas faits l'un pour l'autre. Véra tombe amoureuse du meilleur ami de Lopoukhov, Kirsanov, qui l'aimait depuis le début, mais réprimait sa passion pour ne pas perturber son amitié avec Lopoukhov. À l'apogée du conflit, il se fait jour que la catastrophe décrite au début du roman, le suicide de Lopoukhov, a été une comédie. Lopoukhov a joué cette comédie afin d'éliminer les obstacles légaux au mariage entre Kirsanov et Véra. Après la comédie du suicide, il disparaît à l'étranger et ne revient – sous un faux nom – que lorsque Kirsanov et Véra vivent déjà ensemble dans un mariage heureux. Lui aussi se trouve une compagne, et dès lors, ils vivent tous les quatre dans une étroite amitié. C'est clair : ce scénario est une parodie. Mais que cette parodie esthétique soit en premier lieu une parodie morale se

manifeste ici de manière encore plus claire qu'autrefois chez Lessing et de nos jours chez Bernard Shaw. Le sens de la parodie, c'est qu'une solution tragique à un conflit tragique de ce type ne peut intervenir qu'en raison de l'infériorité intellectuelle et morale des acteurs.

Ainsi, l'« égoïsme rationnel » apparaît comme base des nouvelles institutions humaines. Mais alors surgit la question : si la prise en compte transparente des intérêts individuels est la seule base possible de l'action raisonnable, surmontant la tragédie, où l'égoïsme brutal du philistin et du capitaliste moyen se sépare-t-il donc de la nouvelle morale de l'« égoïsme rationnel » ? Tchernychevski répond à cette question par les moyens de la description littéraire et pas par des définitions idéelles. L'un des personnages épisodiques les plus importants et les mieux dépeints de son roman est la mère de Véra, corrompue et pervertie par la petite-bourgeoisie. Ici se produit la situation comique, que Lopoukhov lui plaît excessivement, qu'elle est complètement d'accord avec ses vues, telles qu'elle les comprend, qu'elle tient les conceptions de l'« égoïsme rationnel » pour saines au plan éducatif, au contraire du romantisme, déraisonnable selon elle, de sa fille. L'effet humoristique, parodique, provient donc de ce que chez la mère de Véra et Lopoukhov, il semble régner la plus grande harmonie dans les paroles, dans les points de vue exprimés par les paroles, alors que chaque mot chez Lopoukhov a humainement, moralement, socialement un autre sens que dans l'égoïsme petit-bourgeois de la vieille femme. Et comme les hommes agissent en accord avec leurs véritables opinions, la mère de Véra sera très profondément déçue au moment où, alors qu'elle pense

être le plus en accord avec Lopoukhov, Lopoukhov libère Véra de la tyrannie petite-bourgeoise en l'enlevant et en l'épousant.

V

Mais la délimitation de l'« égoïsme rationnel » ne doit pas seulement s'effectuer vers le bas, en ce qui concerne l'égoïsme philistin, mais aussi vers le haut. La question se pose, et elle doit justement se poser pour les révolutionnaires : comment, sur la base de l'« égoïsme rationnel », se produit le désintéressement, l'humanité, et même l'autosacrifice dans le comportement, dans les actions des hommes ? La question, au temps où Véra est jeune fille, est relativement simple. « Je suis heureuse » [85] signifie : « je souhaiterais que tous soient heureux. » Chez Kirsanov, à l'époque de son conflit intime, la question est plus complexe. Il se livrait alors aux considérations suivantes : « sois probe, c'est à dire, calcule bien : n'oublie pas que le tout est plus grand que la partie, c'est à dire que toi, ta nature humaine vaut plus que chacune de tes aspirations prise à part ; ses avantages doivent donc primer ceux de chaque aspiration, s'il se trouve qu'elles ne concordent pas. C'est cela qui s'appelle être honnête… voilà le code des lois de la vie heureuse. » [86]

Ici – sur le terrain de la vie privée – la dialectique de l'« intérêt personnel » est déjà claire. Le rapport mis ici en évidence n'est en effet qu'en apparence un rapport quantitatif, il n'existe que dans la représentation de

---

[85] Nikolaï Tchernychevski, *Que Faire ?* traduit du russe par Dimitri Sesemann, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, page 118.

[86] Ibidem, page 201.

Kirsanov (et sans doute aussi dans la théorie de la connaissance abstraite de Tchernychevski). Dès que nous confrontons l'ensemble de la vie humaine, ses éléments constants qui déterminent l'homme entier, toute sa nature humaine, aux éléments fugaces de la vie, le concept d'intérêt personnel se modifie spontanément ; il n'est plus identique au concept que nous trouvons dans les questions immédiatement tangibles de la vie quotidienne. Cette confrontation relie dans son essence l'intérêt personnel au processus dialectique vivant et extrêmement complexe de la vie, de l'évolution sociale ; sans se séparer de la vie immédiate de l'individu, sans – comme chez les idéalistes – se figer en un devoir s'opposant à la vie, l'intérêt personnel au sens de l'« égoïsme rationnel » va cependant au-delà de l'individuel pur et immédiat, au-delà de la moyenne quotidienne de la vie individuelle. Et lorsqu'à l'époque de la prise de pouvoir de la bourgeoisie en Angleterre, la « philosophie de l'intérêt personnel » s'est effectivement imposée (Bentham, Mill), elle a sombré dans un philistinisme banal. Ceci fut également, comme l'a démontré Engels, le destin de la morale de Feuerbach [87], bien que celui-ci ait eu par moment l'intuition que l'« égoïsme rationnel » visait la libération du peuple travailleur opprimé. Ce n'est que dans cette libération, ce n'est que dans la lutte menée pour de tels objectifs que l'« égoïsme rationnel » peut prendre un contenu véritablement concret, un sens véritable ; ce n'est qu'ainsi, ce n'est que dans cette lutte que l'« égoïsme

[87] Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande,* Éditions Sociales, Paris, 1946, Chap. III, pages 27-31.

rationnel » des grands hommes des Lumières peut s'accomplir.

Ce combat, – comme nous l'avons vu – Tchernychevski ne pouvait pas le représenter en raison des circonstances dans lesquelles il écrivit son roman. Tchernychevski a dû transposer son récit sur les hommes nouveaux dans un environnement, il a dû les faire évoluer parmi des événements qui rendaient impossibles de caser dans son roman ce sommet de la dialectique de l'« égoïsme rationnel » qui explique les véritables rapports, y compris vers le haut. Mais, à partir de cet éclairage d'en haut, Tchernychevski réussit néanmoins à décrire toutes les possibilités de l'homme nouveau.

Ce sommet, il l'a créé dans la figure de Rakhmétov. Ici, Tchernychevski utilise aussi les armes de la polémique littéraire pour atténuer l'importance de ce personnage (pour la censure) et en même temps la rendre claire (pour le lecteur). La polémique littéraire tourne autour de la question que, du point de vue de l'action esthétique conventionnel, le personnage épisodique de Rakhmétov est totalement superflu. Pourquoi donc Tchernychevski la fait-il donc apparaître ? Pourquoi décrit-il aussi largement son rôle épisodique ? Parce que, dit-il, les personnages de Lopoukhov, Kirsanov, Véra, etc. sont les êtres humains honnêtes, honorables, mais cependant seulement moyens, et qui eux-mêmes le savent. Certes, à l'époque de Tchernychevski, d'un point de vue social objectif, cette moyenne n'était absolument pas une moyenne, tous ces personnages se plaçaient largement au dessus de la moyenne des meilleurs de vivants d'alors. Ceci entraîne le danger que les proportions se déplacent,

que les gens croient voir des héros, des modèles, dans les hommes moyens honnêtes. C'est pourquoi Tchernychevski dit lors de l'apparition de Rakhmétov : « Quiconque n'a jamais vu que des masures, prendra pour un palais l'image d'une simple maison. Comment faire pour qu'à cet homme, la maison paraisse précisément une maison, et non un palais ? Il faut sur la même image dessiner ne fût-ce qu'un petit morceau du palais, pour qu'il sache, d'après ce petit morceau, que le palais est une affaire d'une toute autre espèce, un bâtiment sans commune mesure avec celui représenté sur l'image, et que celui-ci ne doit pas être autre chose qu'une simple maison… » [88] C'est cette proportion, cette échelle juste que produit dans le roman le personnage de Rakhmétov. C'est une figure épisodique, car il suffit d'une seule apparition de sa part pour rendre cette différence évidente. Mais il n'est pas non plus nécessaire de plus d'une seule apparition. (Il est caractéristique que Tchernychevski, qui a mené un combat aussi violent contre les conventions esthétiques bourgeoises moyennes, suive ici parfaitement les traditions de la grande période du réalisme. La manière dont il intègre la figure de Rakhmétov dans son roman correspond parfaitement à cette analyse que fait Balzac de l'apparition des grands héros historiques et de leur rôle chez Walter Scott.)

La manière dont Tchernychevski fait entrer en scène ce personnage rappelle clairement le mode de composition de Walter Scott. De même que chez les grands personnages historiques de Walter Scott, l'unique

[88] Nikolaï Tchernychevski, *Que Faire ?* op. cit., page 256.

apparition de Rakhmétov constitue le tournant dramatique du roman. Ceci a lieu au moment où Véra prend connaissance du suicide de Lopoukhov, sans avoir de soupçon sur le véritable état de fait. Elle est évidemment déprimée, elle est tourmentée par la culpabilisation et les remords, elle veut renoncer à son amour pour Kirsanov. Le rôle de Rakhmétov ne consiste pas seulement à faire connaître à Véra le véritable état de fait, mais aussi à aiguiller sa vie future sur la bonne voie. Dans cette conversation se font jour les qualités humaines éblouissantes de Rakhmétov : une énergie inébranlable, une grande résolution théorique et morale, mais indissociablement lié à cela, de la chaleur humaine, une fine compréhension pour les faiblesses et les hésitations des être humains honnêtes. Mais cette compréhension n'affaiblit pas le caractère résolu de son entrée en scène. Lorsque Véra, totalement désespérée, ne pense qu'à elle-même dans son désespoir, Rakhmétov suscite en elle un tournant moral en attirant son attention sur des affaires publiques ; il montre à Véra la part de sa vie et de son travail tournée vers le bien public, les devoirs qui en résultent, et dont l'accomplissement est aussi l'intérêt personnel de Véra, sur la base justement de l'« égoïsme rationnel ».

C'est ainsi que, dans cette conversation dramatique, cette conception du monde s'épanouit à son plus haut niveau. Rakhmétov est un révolutionnaire ; il vit exclusivement pour la révolution ; certes, cette partie de sa vie est décrite de manière « conspirative », afin que cela ne soit compréhensible que par le lecteur et pas par le censeur. Le style de vie de Rakhmétov est marqué par l'ascèse, par le sacrifice total de sa vie – précisément sur la base

de l'« égoïsme rationnel ». Le même problème de savoir comment il est possible de déduire l'autosacrifice héroïque de l'intérêt personnel rationnel se présente déjà chez d'Holbach et Helvétius. Cette question préoccupe également Tchernychevski depuis longtemps, sans qu'il ait – comme eux – trouvé une solution satisfaisante. Car dans le domaine des discussions théoriques, la faiblesse de la théorie se révèle toujours ; son origine bourgeoise, ses fondements construits sur les intérêts de l'individu qui ne s'intègre à la vie de la communauté que par intérêt personnel. Il est ici impossible de trouver une liaison théorique satisfaisante. Car la conception individualiste de l'homme rattache indissociablement le concept d'intérêt à celui de l'égoïsme individuel ; ce n'est en effet que lorsqu'il devient théoriquement clair que l'être humain est principalement un être social que la structure de la société relie aux différentes communautés par des fils entrelacés ; ce n'est que lorsque, sur ces bases, l'importance de l'intérêt de classe devient clair, comme un intérêt qui assurément est dialectiquement, simultanément et indissociablement individuel et social ; ce n'est que lorsque, par cette connaissance, il devient clair que la satisfaction de l'individu et avec elle celle des intérêts individuels est possible exclusivement par la libération des classes, que le problème peut être théoriquement résolu.

Cette issue n'est possible que pour la conception socialiste du monde, où les intérêts de la libération de la classe ouvrière coïncident avec ceux de la libération de l'humanité. C'est pourquoi la conception socialiste du monde peut, sur la base d'une dialectique conséquente, relier partout les intérêts individuels et sociaux, en

préservant parmi les premiers tout ce qui est justifié en eux, car au travers de l'intérêt personnel, ce sont les intérêts communs de l'individu et de la société qui vont être accrus. C'est pourquoi la conception socialiste du monde peut montrer comment l'intérêt individuel bien compris peut ne faire qu'un avec la vie sociale. Cet état de fait va être découvert de manière encore plus explicite avec la reconnaissance par la conception socialiste du monde que l'homme est en premier lieu un être historique : la conscience de ce fait, la vocation du prolétariat dans l'histoire du monde, rend également compréhensible au plan théorique comment la capacité révolutionnaire de sacrifice devient un accomplissement de la vie individuelle. Tout cela, seule la conception du monde du prolétariat peut le faire mûrir. Car ce n'est que là que la libération de classe coïncide théoriquement et pratiquement avec la libération de l'humanité – et avec elle la libération de chaque être humain.

Cette question est tout aussi insoluble théoriquement pour Tchernychevski qu'elle avait été insoluble pour d'Holbach, Helvétius, et Feuerbach, car l'histoire n'avait pas encore produit une situation telle, une structure sociale telle qu'à partir d'elles, une conception de monde de ce type puisse se développer. C'est là que l'expression littéraire, que les conditions lui avaient imposée, sera féconde pour Tchernychevski : le théoriquement insoluble pouvait être représenté littérairement. Ceci se manifeste ici dans le personnage de Rakhmétov ; dans un roman ultérieur de Tchernychevski, dans *Prologue*, le personnage de Volguine donne une image analogue de la vie, pleine de sacrifices, d'un révolutionnaire qui est seul dans son

époque, parce que lucide. Rakhmétov est le personnage héroïque typique de la première étape de développement des révolutionnaires russes, et en même temps un modèle dont les effets moraux sont encore vivants aujourd'hui.

Dans son expression immédiate, l'ascétisme de Rakhmétov est naturellement conditionné par son époque. Rakhmétov, qui est issu d'une famille noble aisée, consacre toute son énergie, sa vie entière, à la préparation de la révolution, et de ce fait mène forcément une vie ascétique. Une telle ascèse est un phénomène collatéral nécessaire des premiers mouvements révolutionnaires ; nous les trouvons aussi au début du mouvement ouvrier. Mais ici, il n'est pas question d'une ascèse à l'ancienne mode, tout au moins chez Tchernychevski ; il ne s'agit pas de l'anéantissement de la personnalité, pas d'un commandement venu de l'extérieur, ou d'un devoir moral de ce genre, pas de l'asservissement de la vie. Rakhmétov est justement un homme important, parce que sa personnalité se réalise précisément dans cet autosacrifice conséquent.

En même temps se manifeste ici cette dialectique complexe de l'action individuelle et collective. Cet accomplissement ne se produit pas de manière linéaire, mais par une série ininterrompue de contradictions dialectiques ; du renoncement, du renoncement véritable, douloureux, naît l'accomplissement, et en même temps, l'individu, y compris d'un point de vue individuel, éprouve précisément le renoncement, le manque de satisfaction individuelle immédiate, comme la véritable réalisation de sa personnalité.

Comme nous le savons, Tchernychevski s'est préoccupé théoriquement aussi, plus tôt, de ces questions. En 1861 paraît soudain, dans un article écrit sur l'économiste bourgeois américain Carey, un « encart » sur les questions morales de la Judith biblique : « Je veux seulement noter que Judith n'a pas mal agi. Les circonstances où des sacrifices aussi terribles sont exigés de l'homme qui veut être utile à la société, ne sont pas très nombreuses ; mais dans l'existence citoyenne de tout homme, il y a de ces configurations historiques où le citoyen est contraint de renoncer à une partie de ses aspirations pour pouvoir participer à d'autres aspirations plus élevées, plus importantes pour la société. La voie de l'histoire n'est pas aussi rectiligne que le trottoir de la perspective Nevski ; parfois il traverse un champ, parfois il surplombe des abîmes, ici il est plein de poussière, là-bas il est plein de boue. Celui qui a peur de se couvrir de poussière, que ses bottes puissent être souillées, celui-là ne prend pas part à l'action collective. C'est un travail gratifiant que de penser véritablement au bien des hommes, mais ce n'est pas une occupation tout à fait propre. Assurément, soit dit en passant, la propreté morale peut être conçue de manière très diverse ; on peut trouver des gens qui sont par exemple d'avis que Judith ne s'est pas salie. » [89]

[89] Nous n'avons pas trouvé de traduction française de ce texte russe, évoqué par Lénine dans sa *lettre aux ouvriers américains* (20 août 1918), œuvres tome 28 : *Lettres au Président des Etats-Unis d'Amérique sur des sujets d'économie politique*. (N. Tchernychevski, Œuvres économiques choisies, t. 2, p. 550, 1948, éd. russe.) Il est donc traduit de la version allemande donnée par Lukács.

Ce qui apparaît ici sous une formulation théorique va naturellement être représenté dans le roman comme la situation individuelle et la prise de position d'individus concrets. C'est ainsi que Véra dit à Rakhmétov qui, au sujet de lui-même, parle de la faiblesse de la nature humaine : « Faible, vous ? – allons-donc ! Mais vraiment, Rakhmétov, vous m'étonnez. Vous n'êtes pas du tout tel que je vous imaginais. Pourquoi avez-vous constamment l'air d'un monstre de sévérité ? – Vous voilà bien gentil et joyeux. » À cela, Rakhmétov répond : « Je m'acquitte d'une mission joyeuse, pourquoi ne serais-je pas joyeux ? Seulement, l'occasion se présente rarement, savez-vous. Bien plus souvent on voit des choses qui sont rien moins que gaies. Comment ne serait-on pas un monstre ? Seulement, Véra Pavlovna, puisque vous m'avez surpris dans une humeur où j'aimerais beaucoup me trouver toujours, et puisque nous en sommes à ce genre de confidences, sachez au moins que c'est bien contre mon gré que je fais figure de monstre. J'ai moins de peine à faire mon devoir quand on ne remarque pas que moi-même j'aurais voulu non seulement faire mon devoir, mais jouir de la vie. » [90]

Nous voyons ici ces traits du révolutionnaire typique, tels que nous les trouvons jusqu'à aujourd'hui chez les martyrs, chez les grandes figures du mouvement de libération du prolétariat. (Il suffit de penser, au journal écrit en prison par Fučik [91], pour mentionner un exemple

[90] Nikolaï Tchernychevski, *Que Faire ?* op. cit., page 245.

[91] Julius Fučík (1903-1943), écrivain, journaliste tchécoslovaque, critique de théâtre. Membre actif du Parti communiste et résistant au nazisme, il fut emprisonné, torturé et exécuté. Pendant sa détention à Prague, il rédige *Écrit sous la potence*. Pierre Seghers, Paris, 1948.

contemporain) Certes, cette dialectique se manifeste chez les grandes figures du mouvement ouvrier sous des formes plus élevées que dans le roman de Tchernychevski, car la clarification, le développement, l'éveil à la conscience du mouvement à l'ont débarrassé de l'abstraction, de la rigidité, des exagérations des premiers mouvements révolutionnaires. Ce prolongement, nous le voyons très clairement chez les héros prolétariens de Gorki.

Mais le regard acéré de Gorki a également découvert ces traits dans la plus grande figure du mouvement ouvrier moderne, chez Lénine. Dans ses souvenirs, il raconte avec quel plaisir Lénine écoutait jouer les sonates de Beethoven. Il dit que Lénine aurait un jour dit en société ce qui suit : « Je ne connais rien de plus beau que l'*Appassionata*. Je pourrais l'écouter chaque jour. C'est une musique merveilleuse, une musique qui n'est plus humaine ! Je me dis toujours, avec un orgueil peut-être naïvement enfantin : "est-il possible que des hommes créent de telles merveilles !" Sur quoi il ferma à demi les yeux, sourit, et poursuivit sans gaieté : "Mais je ne peux quand même pas entendre trop souvent de la musique, elle agit sur les nerfs, on aimerait mieux dire des bêtises et caresser la tête des hommes qui vivent dans un enfer malpropre et sont néanmoins capables de créer une telle beauté. Mais de nos jours, on ne doit caresser la tête de personne, sinon il vous mord la main. Il s'agit de taper sur les têtes, de taper sans pitié, bien que, idéalement,

nous soyons contre toute violence… Hum hum, notre tâche est diablement difficile !" » [92]

Ce n'est pas un hasard que Gorki nous fasse penser ici à Tchernychevski. Dans le même contexte, Gorki cite une autre parole de Lénine, qui constitue l'aspect complémentaire de ce complexe de problèmes ; la vocation personnelle concrète, la satisfaction complète que signifie pour lui cet investissement. Lénine et Gorki parlent des enfants, et Lénine dit : « "Oui, cela sera plus facile pour eux que pour nous. Beaucoup de ce que la vie nous a apporté, ils n'auront pas à le subir. Leur vie sera moins cruelle." Il regarda au loin, vers les collines où se trouvait niché un village, et il ajouta rêveusement : "et pourtant, je ne les envie pas. Notre génération est parvenue à accomplir un travail d'une importance historique, énorme." » [93]

Tchernychevski devint auteur de romans dans une situation de contrainte. Lui-même ne s'est jamais considéré comme un véritable homme de lettres. Ses calomniateurs réactionnaires bourgeois ont mis en doute qu'il était un véritable écrivain, un véritable poète. Il y a pourtant dans ce roman – et dans le personnage de Volguine – une performance littéraire exceptionnelle : il a créé avec des moyens littéraires un modèle type valable pour toute une période – et probablement même bien au-delà. Cette performance n'est pas encore apparue clairement au public non-russe. En dehors des frontières de l'Union Soviétique, on a coutume de décrire la

92 Gorki, *Mémoires*. Cité aussi par Lukács dans la postface à *La pensée de Lénine*. Denoël Gonthier, Paris, 1972, page 137. Traduction Cornelius Heim.

93 Gorki. Ibidem. Traduit de la version allemande donnée par Lukács.

préhistoire humaine et morale de la révolution avec les boniments du nihilisme. Passe encore si le point de départ de cette fausse représentation n'est pas la caricature débordante de calomnies de Dostoïevski, mais le Basarov de Tourgueniev. *Pères et fils* [94] est paru en 1862, l'année de l'arrestation de Tchernychevski. Un élève de Tchernychevski, Antonovitch [95] a écrit dans *Le contemporain* au sujet du célèbre roman une critique foudroyante et a surtout contesté le caractère typique du personnage de Basarov. Cette critique suscita dans la littérature russe une discussion passionnée, même dans les cercles de gauche. Ce n'est pas ici le lieu de commenter cette discussion, même dans ses grandes lignes. Une chose est cependant sûre : Tourgueniev trace les traits typiques de son héros de l'extérieur, du point de vue du libéralisme de la noblesse sympathisant avec la réforme, bien qu'en tant qu'écrivain authentique, il aspire à une objectivité, bien qu'il respecte sincèrement les énergies spirituelles et morales du type nouveau. Mais naturellement, il ne peut pas saisir ses aspects humains positifs. Tchernychevski voit ce type de l'intérieur : à partir des problèmes les plus intimes du mouvement révolutionnaire ; c'est pourquoi on voit chez lui non seulement les traits positifs de ce type, mais également ceux qui caractérisent toute une période. Car aujourd'hui, il est déjà clair que le Basarov de Tourgueniev n'a rien à voir avec le personnage central du mouvement révolutionnaire ultérieur. C'est pourquoi

---

94 Traduction Françoise Flamant, Gallimard, Folio, Paris 2008.

95 Antonovitch, Maxime Alexeïévitch (1835-1918) Philosophe matérialiste russe, écrivain politique de tendance démocratique, compagnon de lutte de Tchernychevski et de Dobrolioubov.

n'est pas un hasard laquelle des deux tentatives de créer un type s'est approchée le plus près de la vérité sociale, humaine et morale du type. Lequel des deux a eu jusqu'à présent le plus grand impact en dehors des frontières de l'Union Soviétique est assurément tout aussi peu un hasard. Aujourd'hui, le point de vue concernant la vie, ainsi que la littérature s'est modifié dans de larges cercles. Chez nous aussi, une influence de Tchernychevski est devenue possible.

VI

Certes, même aujourd'hui, le lecteur moyen doit surmonter de nombreux préjugés pour comprendre l'art, la culture littéraire de Tchernychevski. Nous avons déjà dit à ce sujet que ce roman, tant dans sa polémique que dans sa méthode de création aussi prend ouvertement position contre l'esthétique conventionnelle. La difficulté est aggravée par le caractère « conspiratif » de la formulation ; ce qui était évident pour le lecteur d'alors et (dans certaines limites) pour le lecteur russe ultérieur nous est à maints égards difficile à déchiffrer. Assurément, chez nous aussi, il a fallu lire entre les lignes à l'époque de la contrerévolution. Mais la suggestion « conspirative » n'était chez nous, de façon prépondérante, qu'une expression trompeuse d'une quelconque insatisfaction indéfinie, souvent qu'une opposition tatillonne à l'égard du régime réactionnaire. Seules des couches sociales très restreintes possèdent chez nous des traditions d'une véritable conspiration révolutionnaire.

Une difficulté plus grande encore réside en ce que le mode d'écriture tout à fait publiciste de Tchernychevski

va a l'encontre des habitudes et du goût du lecteur moyen d'aujourd'hui. On voit entre autres la faiblesse idéologique des mouvements oppositionnels, voire même révolutionnaires les plus récents, en Europe et en Amérique, dans le fait que ce style publiciste, dans la plupart des cas, se place politiquement, humainement et esthétiquement à un niveau inférieur à la méthode créatrice entendue au sens strict (Upton Sinclair) [96]. Tchernychevski est encore l'héritier des grandes traditions publicistes de la littérature mondiale. L'appréciation de la littérature aujourd'hui, qui le plus souvent date la nouvelle littérature à compter de l'expressionnisme, ne connaît pas ces traditions et ne veut pas les connaître. Elle ne tient pas compte de ce que de nombreux écrivains éminents et célèbres de la littérature mondiale ont également travaillé avec des méthodes publicistes (au sens que nous avons utilisé) y compris dans les belles lettres. Je cite seulement quelques noms pour faire comprendre le problème : Richardson [97] et Rousseau, Diderot et Lessing, le jeune Schiller et Heine, Victor Hugo et George Sand, etc.

Dans la littérature russe, depuis la période de Gogol, est prédominant ce courant qui raccorde directement les belles-lettres aux grandes questions révolutionnaires d'actualité. Chez les écrivains russes les plus importants,

---

[96] Upton Sinclair (1878-1968), écrivain socialiste américain, auteur notamment de *la Jungle,* Le livre de Poche, Paris 2011, qui décrit l'horreur de la condition ouvrière dans les abattoirs de Chicago au début du XX^{e} siècle.

[97] Samuel Richardson, (1689-1761), écrivain anglais, auteur de romans épistolaires (*Paméla ou la Vertu récompensée, Clarisse Harlowe, Histoire de Sir Charles Grandison*). Il est considéré comme l'un des plus grands écrivains du 18^{e}. Diderot lui a consacré un livre d'éloges.

nous trouvons presque sans exception cette liaison. Mais dans la réalisation, il y a de grandes différences. Chez Tolstoï, qui est probablement dans la littérature des temps modernes le type le plus grand de cet écrivain qui crée exclusivement en rendant sensible, et pas à l'aide de commentaires et d'analyses rajoutés, ces digressions directes sur le terrain des questions d'actualité ont souvent l'effet de pures insertions, elles sont un corps étranger dans son œuvre. (C'est dans ses discussions sur la philosophie de l'histoire dans *Guerre et Paix* que l'on voit cela le plus clairement.) Le style de Dostoïevski est très proche des grands écrivains publicistes de la littérature mondiale mentionnés plus haut. C'est pourquoi chez lui, cette contradiction stylistique est beaucoup plus atténuée que chez Tolstoï. Mais comme ses conceptions politiques réactionnaires entrent sans cesse en conflit avec la vérité sociale du monde représenté, il se produit dans ce conflit – lorsque le point de vue publiciste immédiat de l'auteur prend le dessus – ce dont parle Gorki : à savoir que Dostoïevski calomnie ses propres personnages. Chez Tchernychevski, l'unité entre l'écrivain et le publiciste est parfaite, tant dans la forme qu'également dans le contenu, esthétiquement et moralement ; d'où l'expressivité sociale et humaine de ses romans.

Est-ce là une littérature de tendance ? Oui et non. Engels, sur cette question, a écrit ce qui suit : « Je ne suis en aucune façon opposé à la poésie de tendance en tant que telle. Le père de la tragédie, Eschyle, et le père de la comédie, Aristophane, étaient tous deux de forts poètes de tendances, pas moins que Dante et Cervantès, et ce

qu'il y a de meilleur dans *Cabale et amour* de Schiller, [98] c'est que cette pièce est le premier drame de tendance politique allemand. Les russes et les norvégiens modernes, qui publient d'excellents romans, sont tous des écrivains de tendance. » [99]

Assurément, le style de Tchernychevski est un style extraordinairement particulier et personnel : ce qui est le plus caractéristique chez lui, c'est le rôle décisif qu'il accorde à la réflexion dans l'individualisation des hommes. Il a là à nouveau une situation particulière pour de nombreux lecteurs. Aujourd'hui, la marque commune des romans bourgeois, c'est qu'ils basculent sans cesse dans l'essayisme. Mais le lecteur a l'habitude de considérer ce basculement comme vrai, juste, artistique, lorsque le contenu de l'essai se place politiquement à droite, si la réflexion est « psychologique profonde », si elle découvre le « profond » irrationnel de la vie instinctive, c'est-à-dire si elle déchire les personnages, si elle estompe, fait disparaître leur liaison à la société. L'orientation des réflexions de Tchernychevski est diamétralement opposée. C'est pourquoi il existe dans certains cercles bourgeois une résistance aussi grande à son style. On ne songe pas que les réflexions de Tchernychevski sont toujours concrètes : il cherche toujours, dans des situations concrètes, à rendre des hommes concrets conscients ce qu'ils doivent faire ; pourquoi ils doivent faire ce qu'ils font, comment les tournants de leur vie dépendent des bases sociales de leur existence personnelle, avec leurs objectifs sociaux.

---

98 Friedrich von Schiller, *Cabale et Amour*, L'Arche, Paris, 1999.

99 Lettre d'Engels à Minna Kautsky, 26 novembre 1885, *Marx Engels Werke,* tome 36, Dietz Verlag, Berlin 1979, page 394.

Il y a seulement que Tchernychevski pose ces questions avec plus d'acuité, qu'il avance plus résolument vers la prise de conscience que la grande littérature bourgeoise n'a en général coutume de le faire. Mais nous trouvons également un mode de représentation de ce genre – même s'il est loin de tenir une place aussi centrale – chez Goethe et Tolstoï, Balzac et Dostoïevski, et en particulier de nos jours chez Thomas Mann depuis *La montagne magique*. Le roman de Tchernychevski est-il une œuvre littéraire ? – voilà qui va être décidé par la question de savoir dans quelle mesure ces réflexions sont simultanément et indissociablement individuelles et typiques ; dans quelle mesure elles ne sont pas seulement l'application de vérités générales, abstraites, à des cas individuels, mais étrangers à l'essence de ces vérités, mais aussi la condensation de conflits individuels en idées, en généralisations, et sont donc des représentations de tournants du destin personnels, où les réflexions des personnes, la prise de conscience intellectuelle sont une partie constitutive organique de la vie de l'individu et de sa conduite, et à ce titre rendent vivant le personnage individuel et l'élève en même temps au niveau de la typique.

La valeur littéraire des romans de Tchernychevski ne peut être appréciée qu'à partir de là. Personne ne va le considérer comme un peintre d'hommes et de types aussi visionnaire, capable de symbolisations aussi irrésistibles que Balzac ou Tolstoï. Mais ce serait extrêmement injuste de ne tracer cette limite que vers le haut. Les personnages de Tchernychevski, « intellectuellement » animés à l'aide de réflexions sociales et morales, sont dans de nombreux cas – en tant qu'individus et tout

particulièrement en tant que types – beaucoup plus vivants que les héros d'innombrables écrivains modernes plus célèbres, et particulièrement plus glorifiés au nom de leur représentation des hommes. La décadence littéraire a fait pour ainsi dire disparaître de la littérature toute physionomie intellectuelle et morale des personnages ; elle a radicalement écarté les déterminations sociales de la vie individuelle.

Par là, elle a enseveli le sens des lecteurs pour ces aspects de la vie. Les valeurs littéraires de Tchernychevski ont eu dans sa patrie pour de nombreuses générations un effet éducatif, mais elles peuvent aussi avoir cette effet éducatif pour nous : en éveillant le sens pour les valeurs vraiment essentielles de la vie humaine.

D'autant plus que la « compréhension », la « finesse » spirituelle, et la « profondeur » de la décadence se trouvent aussi par ailleurs en opposition radicale à la « sécheresse » et à la pure rationalité de Tchernychevski. Celui qui lit le roman de Tchernychevski sans partialité, libre de tout préjugé décadent, doit ressentir combien de chaleur, de douceur, et de tact y sont vivants et stimulants dans la relation des hommes entre eux – contrairement à la dureté d'esprit, la brutalité spontanée, et l'infériorité morale qui découlent des écrits « fins », « profonds », et « poétiques » de la décadence. Que la psychologie de Tchernychevski ne soit pas « profonde » n'est pas une lacune littéraire, mais un comportement dicté par sa conception du monde : Tchernychevski rejette ce monde de la moralité – plus exactement : l'amoralité nihiliste – dont découlent ces

« profondeurs ». Il le nie, c'est-à-dire qu'il proclame d'un côté que tout ceci est le fruit intellectuel du parasitisme oisif, que de l'autre côté, il veut éduquer les hommes, afin qu'en s'élevant à une conscience de soi active, ils surmontent en eux-mêmes ce monde des sentiments si stérile et si dommageable pour l'humanité.

Sous un autre angle encore, la manière d'écrire de Tchernychevski est radicalement contraire aux modes d'écriture, au comportement littéraire de la décadence. Ce qui intéresse Tchernychevski, ce sont les précieuses qualités positives de l'homme qui le mènent vers le sommet. L'homme de Tchernychevski comme l'homme politique. Il en résulte qu'il aspire à saisir ses personnages sur la base de leurs qualités positives, à les représenter en mettant en avant ces qualités.

Le grand combat de Tchernychevski est engagé pour l'édification d'une communauté humaine pour laquelle le dilemme de Balzac : *les hommes sont ou bien des caissiers, ou bien des fraudeurs* n'est plus valable ; Maria Alexeivna, la mère de Véra, exprime ainsi cette constatation balzacienne : « Celui qui n'est pas un imbécile est immanquablement une fripouille, car seul un imbécile peut n'être pas une fripouille » [100] Ce ne sont donc pas les nuances spirituelles de l'imbécilité ou de la fripouillerie qui intéressent au premier chef l'écrivain Tchernychevski, mais cette caractéristique spirituelle, cette orientation vers l'action de l'homme nouveau qui vont au-delà de ce dilemme de la société bourgeoise. Le nihilisme des dernières décennies explique en revanche les valeurs morales (en particulier les valeurs morales

[100] Nikolaï Tchernychevski, *Que Faire ?* op. cit., page 132.

sociales) que l'homme attache à la simple banalité ou aux chimères. Le dilemme balzacien est dans ce monde devenu déjà si évident, il est devenu un tel apriori dans l'approche de l'homme qu'il est superflu d'en parler : ce qui intéresse aujourd'hui l'écrivain bourgeois, c'est seulement le comment de ce fait, mais pas le fait lui-même, pas ses origines et ses conséquences.

Dans la représentation de l'homme par Tchernychevski, le socialisme utopique apparaît comme sa base conceptuelle (renforcé par les circonstances politiques aggravées d'écriture et de publication). Cela se manifeste tout particulièrement dans le fait qu'en dépit de l'opposition aiguë qui existe entre les qualités positives qui créent et caractérisent ses personnages et la morale sociale et individuelle de l'entourage, de l'ancien monde, l'accent est cependant placé sur le positif, sur les tendances constructives et pas sur les destructrices. Nous voyons que cela n'a pas empêché ce roman de devenir le grand éducateur de révolutionnaires, qui depuis plus d'un demi-siècle étaient engagés sur la nécessité historique de la lutte, de la destruction. Aujourd'hui, cette positivité favorise dans une mesure beaucoup plus large encore l'actualité de ce livre comprise au meilleur sens du terme.

Finalement, le comportement et le mode de représentation de Tchernychevski a pour résultat que ses romans – comme en général tous les écrits vraiment importants – donnent plus que le reflet fidèle d'une portion intéressante et importante du monde : ils reflètent ce qu'il y a d'humain dans une grande personnalité, d'un grand homme, et son attitude par rapport au monde.

Cette constatation concerne en général toute œuvre importante et tout écrivain important. Pourtant, le mode d'écriture dans lequel s'exprime la personnalité de Tchernychevski est beaucoup plus direct et de ce fait beaucoup plus délicat et sensible que chez des écrivains du type de Goethe ou de Balzac. Dans ce type, la création littéraire reflète (même chez ses plus petits représentants, tout particulièrement chez ceux-ci) la personnalité de l'écrivain, mais en même temps, elle la dissimule aussi : il peut se produire là – particulièrement chez les plus petits – qu'une œuvre réussie déclenche un effet durable sans que son auteur ait une personnalité humainement significative. Dans le type de Tchernychevski, un tel effet – précisément en raison du rapport direct – ne peut être que parfait ou ne pas exister du tout. Quand un tel combattant, un auteur dont l'écriture est plus ou moins publiciste, principalement, n'est pas jusqu'aux racines mêmes de son existence un homme authentique, une vraie personnalité, il naît obligatoirement chez le lecteur un sentiment de sécheresse, de vide, qui rend d'habitude impatients à l'égard d'une telle littérature – et c'est très généralement injuste – ceux qui sont artistiquement exigeants. Autant cette impatience est justifiée quant aux publicistes moyens, qui se réfugient dans le roman ou dans le drame, autant cette exigence exagérée se prive des plus grandes émotions humaines quand elle se ferme à des écrivains du genre de Tchernychevski. Il est possible que Tchernychevski, s'il n'avait pas été jeté en prison, n'aurait jamais écrit un roman. Mais sans aucun doute, le monde de la littérature aurait été plus pauvre sans ce roman : il lui manquerait, tracé avec une intelligence

pudique, avec une fine franchise, le portrait d'un homme pur et d'un grand révolutionnaire.

[1948]

Dostoïevski

I go to prove my soul!
Robert Browning [101]

I

C'est un fait curieux, mais qui se répète souvent : l'apparition d'un nouveau type d'homme, avec toute sa problématique, dans la littérature mondiale, arrive d'un pays jeune dans le monde civilisé. C'est ainsi que Werther vient d'Allemagne au 18e siècle, et va marquer l'Angleterre et la France ; c'est ainsi que dans la deuxième moitié du 19e siècle, Raskolnikov [102] arrive dans l'ensemble du monde civilisé, d'une Russie alors lointaine, inconnue, presque légendaire.

Il n'est pas curieux qu'un pays arriéré produise des œuvres puissantes. L'historisme du 19e siècle nous a habitués à jouir de la littérature et de l'art de tout le globe terrestre et de tout le passé : de la plastique nègre jusqu'aux gravures sur bois chinoises, du Kalevala [103] jusqu'à Rabindranath Tagore [104], il y a eu des œuvres d'art, venant des pays et des périodes les plus éloignées, qui ont eu un impact dans le monde entier.

---

[101] Je vais mettre mon âme à l'épreuve, *Paracelse*, IV, in *Pauline, Paracelse, Sordello*, Traduction Jean R. Poisson, Aubier-Montaigne, Collection bilingue, Paris, 1952, pages 88-89.

[102] Raskolnikov : personnage principal de *Crime et Châtiment,* Garnier-Flammarion, Paris, 1965.

[103] Le *Kalevala* est un recueil de poèmes populaires recueillis entre 1834 et 1847 dans les campagnes finlandaises. "*Le Kalevala*, épopée des Finnois", Elias Lönnrot, traductions, introduction et annotations par Gabriel Rebourcet. Ed. Gallimard, Coll. Quarto, Paris 2010.

[104] Rabindranath Thakur, dit Tagore (রবীন্দ্রনাথ· ঠাকুর ,1941-1861 (compositeur, écrivain, dramaturge, peintre et philosophe indien.

Le cas Werther Raskolnikov n'a cependant rien à voir avec tout cela. À leur impact manque il est vrai toute trace d'exotisme. D'un pays non développé dans lequel les misères et les conflits de la civilisation contemporaine n'ont pas encore pu se déployer, proviennent « subitement » des œuvres qui – au plan de la représentation – en fouillant les profondeurs ultimes, montrent tous les problèmes d'alors de la culture humaine dans leur plus grande acuité, qui donnent une vue globale jamais atteinte jusqu'alors et jamais surpassée depuis, des questions de conception du monde et de morale de l'époque considérée.

En l'occurrence, il faut souligner le mot « question », et le compléter par la constatation qu'il s'agit d'une question posée au plan de la composition-figuration, et pas au plan de la pensée. Car telle était et est la véritable mission de la composition : poser des questions, soulever des problèmes sous la forme d'hommes nouveaux et de destins humains nouveaux. Les réponses concrètes que donnent toujours, évidemment, les œuvres littéraires ont souvent, dans la littérature bourgeoise, – du point de vue de cette attente –, un caractère fortuit, et elles peuvent même avoir un effet trompeur pour la question proprement dite de la composition. Goethe a vu cela très tôt chez son Werther. Quelques années plus tard, il fait interpeler le lecteur par Werther dans un poème :
« *Sei ein Mann, und folge mir nicht nach* »
« *Sois un homme, et ne suis pas mon exemple*. » [105]

[105] Goethe, Les souffrances du jeune Werther. Quatrième vers d'un quatrain placé en exergue du livre II dans la deuxième édition (1775).

Avec une pleine conscience, Ibsen a vu dans la question la fonction de l'auteur, et a rejeté par principe le devoir de réponse. Tchékhov a donné pour tout ce complexe une explication concluante, en faisant une différence radicale entre « *la solution d'une question et la façon juste de la poser.* Pour l'artiste, il n'est indispensable que de la poser. Aucune question n'est résolue ni dans Anna Karénine, ni dans *Onéguine*, mais ces œuvres vous satisfont pleinement, rien que parce que toutes les questions y sont posées avec justesse » [106]

Ce point de vue est particulièrement important pour bien apprécier Dostoïevski. Beaucoup en effet – et même la plupart – de ses réponses sociopolitiques sont fausses, elles n'ont rien à voir avec la réalité d'aujourd'hui, avec les aspirations des meilleurs ; elles étaient même déjà dépassées, et même réactionnaires, lorsqu'elles furent énoncées.

Dostoïevski est néanmoins un auteur de rang mondial. Il voulait en effet, pendant un temps de crise de son pays et même de toute l'humanité, poser des questions, au sens littérairement décisif. Il a créé des hommes dont le destin et la vie intime, dont les heurts et les interactions avec d'autres personnages, dont les attraits et le rejet d'hommes et d'idées rendent visibles toutes les profondeurs des questions de cette époque : plus tôt, plus profondément, et plus globalement que dans la vie moyenne elle-même. Cette anticipation de l'évolution morale spirituelle du monde civilisé a donné aux œuvres

[106] dans une lettre du 27 octobre 1888 à Alexei Sergueïevitch Souvorine (Алексей Сергеевич Суворин, 1834-1912), éditeur, critique théâtral et journaliste russe d'opinion libérale.

de Dostoïevski leur effet marquant et durable. Avec l'évolution de la vie elle-même, ces œuvres ont eu un impact toujours plus actuel et toujours plus frais.

II

Raskolnikov est le Rastignac de la deuxième moitié du 19e siècle. L'admirateur de Balzac Dostoïevski, le traducteur d'*Eugénie Grandet*, se rattache ici consciemment à son prédécesseur. Mais la manière même dont il s'y rattache montre son originalité : la manière dont il appréhende littérairement le changement des temps, des hommes, de leur psychologie, de leur morale et de leur conception du monde.

Emerson déjà voit la raison de l'impact profond et général de Napoléon sur la vie intellectuelle de toute l'Europe dans le fait que « les peuples qu'il domine sont formés de petits Napoléons » [107] Il reconnait ainsi très justement un aspect de cet impact : Napoléon comme représentant de toutes les vertus et parts d'ombre qu'a la grande masse des hommes de son époque ainsi que pour une part des époques ultérieures. Balzac et Stendhal retournent la question et lui donnent ainsi le complément nécessaire : Napoléon apparaît chez eux comme le grand exemple de ce que, depuis la grande Révolution française, tout homme doué porte – parait-il – dans sa giberne un bâton de maréchal, comme le grand exemple de l'ascension sans entraves des talents dans une société démocratique, et ainsi comme l'étalon du caractère

[107] Ralph Waldo Emerson (1803-1882), essayiste, philosophe, poète américain, chef de file du mouvement transcendantaliste. *Napoléon, homme du monde*, in W.E. Channing et R.W. Emerson, *Vie et caractère de Napoléon Bonaparte*, Traduction et édition François van Meenen, Bruxelles, 1857, page 144.

démocratique d'une société, qui se manifeste précisément dans le fait qu'une ascension comme celle de Napoléon y est possible. C'est de cette problématique que résulte la critique pessimiste de Balzac et Stendhal : la reconnaissance et l'aveu que la période héroïque de la société bourgeoise est terminée – y compris pour l'ascension des individus –, qu'elle appartient au passé.

Elle se trouve dans un passé encore plus lointain lorsque Dostoïevski apparaît. La société bourgeoise d'Europe occidentale s'est consolidée. On a posé déjà aux rêves napoléoniens des limites internes comme externes autres, plus solides qu'à l'époque de Balzac et de Stendhal. La Russie de Dostoïevski est certes un monde de transformation sociale qui commence – c'est pourquoi les rêves napoléoniens de la jeunesse russe sont plus forts, plus passionnés que ceux de leurs contemporains d'Europe occidentale – mais cette transformation même trouve tout d'abord des obstacles insurmontables dans le squelette existant de l'ancienne société, mort au plan de l'histoire mondiale, mais pratiquement toujours solide encore. Dans cette période, la Russie devient la contemporaine de l'Europe d'après 1848, de sa déception à l'égard des idéaux du 18e siècle devenus problématiques, de ses rêves de rénovation ou de restructuration de la société bourgeoise. Cette contemporanéité avec l'Europe naît cependant dans une période prérévolutionnaire, alors que l'ancien régime russe règne encore sans limites, alors que le 1789 russe est encore repoussé dans un futur éloigné.

Pour Rastignac déjà, Napoléon était moins l'héritier historique concret de la Révolution française qu'un

« professeur d'énergie ». L'impact fascinant, par le modèle qu'il offre, du personnage de Napoléon, provient ici moins de ses objectifs que de sa méthode, de son mode et de sa technique d'action, des obstacles qu'il surmonte. Mais malgré toutes ces condensations, sublimations dans la figure de l'idéal, les objectifs immanents particuliers restent encore clairs, socialement concrets, pour la génération de Rastignac.

Pour Raskolnikov, la situation se retourne encore plus résolument. Le véritablement concret devient pour lui presque exclusivement le problème psychologique moral : la capacité de Napoléon de pouvoir piétiner des hommes au nom de grands objectifs, c'est ce que Napoléon a en commun, par exemple, avec Mahomet.

Dans cette perspective spirituelle, l'acte concret devient quelque chose de toujours plus fortuit, il est plus une occasion qu'un objectif ou un moyen véritable. Ce qui en revanche va être résolument crucial, c'est la dialectique morale spirituelle du pour ou contre l'acte : on teste si Raskolnikov possède l'aptitude spirituelle de devenir un Napoléon. De l'acte concret, on fait une expérimentation psychologique. Une expérimentation, assurément, où l'enjeu est l'existence morale et physique entière de l'expérimentateur ; de plus, une expérimentation dont « l'occasion fortuite », « l'objet fortuit » ; est la vie humaine d'un étranger.

Dans un roman de Balzac [108], il y a quelques brèves conversations entre Rastignac et son ami Bianchon. On y traite le problème moral, de savoir si on aurait le droit, si

[108] *Le père Goriot*, chapitre *l'entrée dans le monde*, Garnier, Paris, 1955, pages 153-154

l'on pouvait, par la pression sur un bouton, tuer un mandarin inconnu et recevoir pour cela un million, d'appuyer sur ce bouton. Chez Balzac, ces conversations sont des épisodes, un accessoire spirituel de l'œuvre, des illustrations morales intellectuelles du problème principal concret du roman. Chez Dostoïevski, c'est précisément cela qui va être la question centrale, qui va être placé au cœur du roman, avec une habileté artistique forte et consciente. Ce qu'il y a de concret pratique dans l'acte va tout aussi consciemment être mis de côté ; Raskolnikov, par exemple, ne sait absolument pas combien il a dérobé à l'usurière abattue ; il assassine avec préméditation et oublie cependant de fermer les portes, etc. Tous ces traits mettent en évidence, avec expressivité, la seule chose qui importe ici : Raskolnikov est-il psychiquement capable de supporter la transgression des limites ? Et surtout : quelles sont chez lui les motivations, pour ou contre, qui sont à l'œuvre, quelles sont les forces morales qui prévalent, quelles sont les inhibitions psychologiques qui influent sur sa résolution, avant et après l'acte, quelles forces psychiques peut-il mobiliser pour prendre cette résolution et pour ensuite tenir bon ?

L'expérimentation psychique revêt en elle-même une dynamique propre ; l'expérimentation perdure alors que déjà, elle n'a pratiquement plus aucune signification. C'est ainsi que Raskolnikov revient un jour après le meurtre dans l'appartement de l'usurière pour entendre encore une fois le bruit de la sonnette qui l'a tant effrayé et ému après l'acte, et pour éprouver encore une fois sur soi les effets psychiques. Plus l'expérimentation est pure

en tant que telle, et moins elle peut donner une réponse concrète à des questions concrètes.

Ce problème de fond de Raskolnikov est devenu un événement pour la littérature mondiale, en rapport justement avec son grand précurseur, et en différence de lui. De même que la genèse et l'impact de Werther aurait été impossible sans Richardson et Rousseau, de même Raskolnikov est-il impensable sans Balzac. Mais la place de la question cruciale et de vaste portée est, dans *Crime et châtiment,* tout aussi originale, inscrite dans une continuité, profonde et riche de perspectives que dans *Werther*.

III

L'expérimentation en elle-même, l'accomplissement d'un acte, non pas tant pour l'acte, pour son contenu, pour ses effets, etc. que pour se connaître finalement soi-même, dans l'action, dans toute sa profondeur, jusqu'au tréfonds, est un des problèmes humains principaux dans le monde intellectuel bourgeois du 19e et du 20e siècle.

Goethe déjà était très sceptique à l'égard du « connais-toi toi-même » de l'auto-connaissance par l'autoanalyse. Mais pour lui, l'acte était encore quelque chose d'évident comme voie vers l'auto-connaissance de l'homme. Il disposait d'un système d'idéaux, certes non formulé, mais cependant toujours solide. Pour atteindre ces idéaux, il fallait des actes qui, en raison de leurs contenus, en raison de leur relation interne aux idéaux, prenaient un sens. L'auto-connaissance devenait donc un produit collatéral des actes. En agissant concrètement dans la société, l'homme se connaît soi-même.

Même lorsque ces idéaux changent, même si réalisés ou irréalisables, ils perdent de leur poids, ils se relativisent, il apparaît de nouveaux idéaux à la place des idéaux perdus. Faust, Wilhelm Meister (et à plus forte raison Goethe lui-même) ont leurs problèmes, mais ils ne sont pas encore devenus eux-mêmes problématiques.

Cela vaut aussi pour les grands égoïstes de Balzac. D'un point de vue objectif, c'est assurément une intériorisation très problématique, une subjectivisation des idéaux de l'idéalisme, lorsque, comme c'est constant chez Balzac, l'égoïsme, l'affirmation à tout prix de l'individu, devient la question cruciale. Mais ces problèmes objectifs ne conduisent que rarement chez Balzac à une autodissolution du sujet. L'individualisme montre dès lors ses problèmes tragiques (ou comiques) ; mais l'individu lui-même n'est pas encore devenu problématique.

Ce n'est que lorsque cet individualisme se tourne vers l'intérieur, lorsqu'il ne trouve de point d'Archimède ni dans des objectifs sociaux existants, ni dans la puissance spontanée de la volonté égoïste que de s'imposer, que naît le problème de l'expérimentation dostoïevskienne. Le héros du roman *Les possédés*, Stavroguine, donne un résumé de ces problèmes dans la lettre d'adieu à Dacha Chatova, immédiatement avant son suicide : « J'ai partout essayé ma force. Vous me l'aviez conseillé pour que "j'apprenne à me connaître"… Mais à quoi appliquer cette force ? Voilà ce que je n'ai jamais su, ce qu'aujourd'hui encore je ne sais pas… Maintenant comme toujours, je puis avoir le désir de faire une bonne action et j'y trouve du plaisir ; et à côté de cela, j'ai envie

de commettre une mauvais action et j'y goûte le même plaisir…Mes désirs sont trop faibles : ils ne peuvent me diriger. On peut traverser une rivière sur une planche, mais non sur un copeau. » [109]

Naturellement : le cas de Stavroguine est un cas spécial, il est très différent de celui de Raskolnikov, et tout particulièrement différent de ces expérimentations par lesquelles l'aspiration à l'auto-connaissance en appelle précisément au psychisme des autres hommes : lorsque par exemple le héros des *Carnets du sous-sol* [110] parle avec humanité à la prostituée Lisa, pour éprouver à son émotion la puissance de son égo ; lorsque, dans le roman *l'Idiot,* Nastassia Philippovna Rogojine jette cent mille roubles dans le feu afin de mesurer jusqu'à son degré ultime la bassesse de Genia Ivolgine qui pourra garder l'argent s'il va le chercher dans le feu, et s'en amuser etc. [111]

En dépit de toute leur diversité, ces cas ont d'importants traits communs ; ils sont sans exception des actions d'hommes seuls, de ces hommes qui, de la manière dont ils conçoivent la vie, leur environnement, et eux-mêmes, sont totalement introvertis ; qui de ce fait vivent si profondément et si intensément en eux-mêmes que le psychisme des autres leur reste éternellement une terre inconnue. L'autre n'existe que comme puissance étrangère et menaçante, qui peut ou bien vous soumettre,

---

[109] Dostoïevski, *Les possédés*, Trad. Boris de Schoelzer, Gallimard, Folio, Paris, 1979, Tome II Troisième partie, VIII, conclusion, p. 430.

[110] Trad. André Markowicz, Actes Sud, Coll. Babel, Arles. 1992. *À propos de neige fondue*, chapitre VII.

[111] Dostoïevski, *L'idiot*, Trad. G. et G. Arout, Le livre de Poche, Paris, 1987, tome 1, première partie, chapitre XVI pages 280-284.

ou bien faire l'objet de soumission. Quand le jeune Dolgorouki, dans le roman *l'adolescent* [112] développe son « idée » de devenir un Rothschild, et décrit les expérimentations – psychiquement très semblables à celles de Raskolnikov – qu'il mène pour réaliser son « idée », il définit comme étant dans sa nature : solitude et pouvoir. Car l'isolement, la plongée des hommes dans la solitude, réduit les relations entre eux à une lutte pour prendre le dessus ou avoir le dessous. L'expérimentation est une forme spirituelle sublimée, une intériorisation psychique de pures luttes de pouvoir.

Cependant, par cette solitude, par la plongée du sujet en lui-même, l'égo perd sa corporalité. Il en résulte, soit l'anarchie, la désorientation des instincts de Stavroguine, ou la monomanie d'une « idée » chez Raskolnikov ; un sentiment, un objectif, un idéal prennent seuls le contrôle absolu de l'âme de l'homme : moi, toi, tous les hommes disparaissent, deviennent des ombres, n'existent que subordonnés à cette idée. Cette monomanie apparaît sous une forme subalterne chez Piotr Verkhovensky (*Les possédés*), qui prend simplement tous les hommes tels qu'il les souhaite ; sous une forme supérieure chez ces femmes qui ont été blessées par la vie : Katérina Ivanovna (*Les frères Karamazov*) aime exclusivement sa propre vertu, Nastassia Philippovna (*L'idiot*) son propre avilissement ; les deux pensent trouver dans cet amour fermeté et satisfaction. Le degré le plus élevé de cette structure psychique, nous le trouvons chez des hommes idéaux comme Raskolnikov ou Ivan Karamazov. En opposition cruelle, caricaturale, il y a à côté d'eux l'effet

[112] Trad. André Markowicz, Actes Sud, Coll. Babel, Arles. 1998.

en termes de moralité et de conception du monde du « tout est permis » chez Smerdiakov (*Les frères Karamazov*) [113].

Mais c'est justement à ce degré le plus élevé de la subjectivité exacerbée qu'elle se transforme de la façon la plus évidente en son contraire : la monomanie figée de l'« idée » en une absence absolue de contenu. Le jeune Dolgorouki décrit cette conséquence psychique de son obnubilation par l'« idée » de devenir un Rothschild, de manière très expressive : « portant dans l'esprit quelque chose d'immobile, de constant, de puissant, quelque chose qui occupe d'une façon terrible – c'est comme si par là-même, vous quittiez le monde entier pour le désert et tout ce qui arrive ne passe qu'en vous effleurant, sans toucher l'essentiel intime. Même les impressions sont déformées quand elles sont reçues… "Bah, j'ai l'"idée", tout le reste, c'est du vent" – c'est comme si je me disais çà… L'« idée » me consolait dans la honte et dans le néant ; mais aussi, toutes mes saletés, c'est comme si elles se cachaient derrière l'« idée » ; l'idée, pour ainsi dire, rendait tout plus facile, mais aussi elle voilait tout à mes yeux. » [114]

De là chez de tels hommes la complète inadéquation de l'action et de l'âme. De là, parce qu'ils sont sans cesse conscients de cette inadéquation, la peur panique du ridicule. Plus cet individualisme est radicalement tourné vers l'intériorité, plus l'égo se place au-dessus de lui-même, et plus il se raffermit fortement face à l'extérieur et s'isole de la réalité objective par une muraille de

[113] Babel, Paris, 2002 IV^{ème} part., Livre XI Chap. VIII, pages 526, 539.
[114] *L'adolescen*t, op. cit. tome 1, pages 182-183.

Chine, mais plus il devient sans fond vers l'intérieur : l'égo qui sombre en lui-même, ne trouve nulle part de base solide ; ce qui par moment a paru être une base solide devient purement superficiel ; tout de qui par moment se présentait avec la prétention d'être une ligne directrice se transforme en son contraire. L'idéal complètement subjectivisé devient une fata morgana [115] qui séduit et se dissout toujours et encore.

C'est ainsi que l'expérimentation est la tentative désespérée de trouver en soi-même un sol solide : de savoir qui on est ; une tentative désespérée de détruire la muraille de Chine qu'on a soi-même édifié entre le Je et le Tu, entre le Je et le monde. Une tentative désespérée et toujours vaine. Dans l'expérimentation, le tragique – ou le tragi-comique – de l'homme seul trouve son expression la plus pure.

IV

Un personnage secondaire de Dostoïevski décrit brièvement et pertinemment l'atmosphère de ces romans : il dit des hommes : « ils sont tous comme dans une gare. » Il y a là d'exprimé quelque chose de tout à fait essentiel.

Avant tout : toute situation est pour ces hommes quelque chose de provisoire. On est dans la gare et on attend le départ du train. La gare n'est naturellement plus un refuge familier, et le train n'est nécessairement qu'une transition. Cette image exprime donc un sentiment vital général du monde de Dostoïevski. Dans ses *Souvenirs de la maison des morts,* Dostoïevski observe que même les

[115] Nom italien de la fée Morgane. Il désigne une sorte de mirage.

condamnés à vingt ans ressentent leur existence au bagne comme quelque chose d'éphémère, comme du provisoire. Et dans une lettre au critique Strakhov [116], il compare le roman *le joueur* qu'il avait projeté là bas à ses *Souvenirs de la maison des morts* ; il veut y atteindre un effet similaire à celui qu'il a dépeint là. La vie du joueur (c'est aussi une figure symbolique pour Dostoïevski et son monde) n'est jamais la vie proprement dite, mais seulement une préparation à celle à venir, la vraie. Ces hommes ne vivent pas vraiment dans le présent, mais dans une attente tendue constante du bouleversement décisif. Mais même lorsque celui-ci survient – la plupart du temps par suite de l'expérimentation – rien d'essentiel ne se modifie dans la structure du monde intime ; le rêve va être déchiré au contact de la réalité, il se désagrège en soi – et il naît le rêve nouveau d'un bouleversement attendu. Le train est parti de la gare, on attend le suivant, mais la gare reste la gare, un provisoire.

Dostoïevski se rend compte tout à fait clairement que l'expression adéquate d'un tel monde le place artistiquement en totale opposition à l'art du passé et de son monde contemporain. À la fin du roman *l'adolescent*, il exprime cette conviction sous la forme d'une lettre critique sur les carnets du héros. [117] Il voit clairement que dans un tel monde, il est impossible que règne la beauté d'*Anna Karénine.* Mais lorsqu'il défend

---

[116] Nikolai Nikolaievitch Strakhov. Никола́й Никола́евич Стра́хов, (1828-1896), philosophe, publiciste, et critique littéraire russe. Lettre du 18 septembre 1863 citée dans la préface de Michel Butor au *Joueur,* (Trad. Sylvie Luneau), Le livre de Poche, 1960, page 7.

[117] *L'adolescen*t, op. cit. tome 2, pages 526-535.

en revanche le caractère justifié de son style, il ne s'agit pour lui en aucun cas d'une question de pure esthétique. Bien au contraire. Il pense que la beauté des romans de Tolstoï (Dostoïevski ne les nomme pas là, mais l'allusion est suffisamment transparente) appartient en réalité au passé, et pas au présent, que ces œuvres sont déjà, dans leur nature, des romans historiques. Et il précise la critique sociale cachée derrière l'opposition esthétique en ce que la famille dont le destin a été décrite dans les carnets du jeune Dolgorouki n'est pas une famille normale, mais une famille fortuite. Derrière l'opposition entre la beauté et le nouveau réalisme, il y a donc, selon la conception du rédacteur de la lettre, un changement de structure de la société. Le caractère fortuit, anormal de la famille se voit, d'un côté dans la psyché des individus – les meilleurs hommes du présent ont presque tous l'esprit malade – dit un personnage du même roman, de l'autre côté, toutes les distorsions dans la famille ne sont que les expressions les plus fortement visibles d'un bouleversement profond de toute la société.

En voyant et en dépeignant tout cela, Dostoïevski devient le premier et le plus grand écrivain de la grande ville capitaliste moderne. Certes, il y a eu, longtemps avant lui, des représentations littéraires de la métropole, déjà le 18e siècle nous a donné dans *Moll Flanders*, de Defoe [118] un chef d'œuvre de la représentation de la grande ville. Et chez Dickens tout particulièrement, nous trouvons l'expression littéraire de la solitude spécifique à la grande ville ; c'est pourquoi Dostoïevski aime et loue Dickens de la façon la plus enthousiaste. Balzac aussi a

[118] Daniel Defoe, *Moll Flanders*, Gallimard, Folio.

déjà, dans son tableau de Paris, esquissé les cercles dantesques d'un nouvel enfer, contemporain.

Tout cela est juste, et on pourrait encore en énumérer beaucoup d'autres. Mais Dostoïevski a été le premier – insurpassé jusqu'à présent – à décrire les déformations psychiques que socialement, la vie dans la grande ville moderne entraîne nécessairement. Le Petersbourg de l'époque de Dostoïevski n'était pas encore une grande ville moderne au sens de Londres ou de New-York d'alors. Mais le génie de Dostoïevski consiste précisément en cela : dans les germes de ce qui est à peine né, reconnaître et décrire la dynamique de l'évolution sociale, morale, et psychologique à venir.

À cela s'ajoute que Dostoïevski ne se limite en aucune façon à la description et à l'analyse, à la simple morphologie, pour employer un mot à la mode de l'agnosticisme d'aujourd'hui, mais bien davantage, il donne en même temps aussi genèse, dialectique, et perspective.

En l'occurrence, c'est le problème de la genèse qui est décisif. Dostoïevski voit dans le type particulier de la misère de la grande ville le point de départ de la nature spécifique de la structure psychique de ses hommes. Prenons les premiers grands romans et nouvelles de la période de maturité de Dostoïevski, par exemple *Les Carnets du sous-sol, Humiliés et offensés* [119], *Crime et châtiment* : partout, on voit comment ces problèmes dont nous avons jusqu'à présent parlé du point de vue de leurs conséquences psychiques, la structure psychique des hommes de Dostoïevski, les déformations de leurs

[119] Trad. André Markowicz, Actes Sud, Coll. Babel, Arles. 2000.

idéaux moraux, découlent de l'être social de la misère dans la grande ville moderne. L'avilissement et l'humiliation des hommes est la base de leur individualisme morbide, de leur aspiration morbide au pouvoir sur eux-mêmes et sur leurs proches.

En général, Dostoïevski n'aime pas les descriptions de la réalité telle qu'elle apparaît ; ce n'est pas un « paysagiste », comme l'ont été, chacun à sa manière, Tourgueniev ou Tolstoï. Mais précisément parce qu'il voit ici, littérairement, avec clairvoyance, dans la misère de grande ville l'unité de l'intérieur et de l'extérieur, de la structure sociale et psychique, il apparaît, notamment dans *Crime et châtiment,* des tableaux insurpassés de Petersbourg, de la nouvelle grande ville, depuis la chambre meublée du héros ressemblant à un cercueil, en passant par l'exigüité suffocante du commissariat de police, jusqu'au centre du quartier de la misère, au marché au foin [120], jusqu'aux rues et ponts la nuit.

Dostoïevski n'est cependant jamais un spécialiste d'un milieu. Son œuvre englobe toute la société de « haut » en « bas », de Petersbourg jusqu'aux petits patelins de province. Mais l'élément premier, le « phénomène primitif » reste toujours : la misère à Petersbourg – et ce trait artistique illumine profondément la genèse sociale qu'il dépeint. Ce qui est vécu ici, Dostoïevski le généralise littérairement à toute la société. De même que, dans les tragédies de province des *possédés*, des *Karamazov*, les personnages pétersbourgeois de Stavroguine et d'Ivan donnent le ton, de même ce qui a

[120] Place Sennaia, dans le centre de Saint-Petersbourg, traversée par la rue Sadovaia.

poussé « en dessous », dans la misère, est la préfiguration de la structuration de la société dans son ensemble.

Balzac déjà avait reconnu le parallélisme psychique profond entre le « haut » et le « bas », et décrit en même temps qu'il voyait clairement que les modes d'expression du monde socialement inférieur possèdent de grandes qualités par rapport à ceux des couches supérieures.

Mais pour Dostoïevski, il s'agit ici de bien davantage que d'un problème d'expression artistique. La misère à Petersbourg, en particulier celle de la jeunesse intellectuelle, est pour lui la manifestation la plus pure, la manifestation classique de son « phénomène primitif » : du déracinement de l'individu du large courant de la vie populaire, dans lequel Dostoïevski voit la cause ultime et décisive de toutes les déformations psychiques et morales – dépeintes plus haut. Ces mêmes déformations, on peut aussi les observer dans les couches supérieures. Mais on y voit davantage des résultats psychiques, tandis que là-bas, le processus de genèse social-psychique se manifeste plus visiblement. « En haut », le rapport historique au passé de cette structure psychique est reconnaissable. Gorki voit avec une grande perspicacité en Ivan Karamazov un descendant psychique du gentilhomme fainéant Oblomov. « En bas » en revanche, l'élément rebelle prend la prééminence et se tourne vers le futur.

Cette séparation de l'individu réduit à la solitude à l'égard de la vie de peuple est un thème principal décisif de la littérature bourgeoise dans la deuxième moitié du

19e siècle. Qu'on l'approuve ou non, qu'on l'idéalise dans le lyrisme ou le caricature par la satire, ce type prédomine dans la littérature bourgeoise de l'ouest à cette période. Même chez les plus grands écrivains, comme Flaubert ou Ibsen, ce sont pourtant davantage les conséquences morales psychologiques qui apparaissent, que leurs bases sociales. Il n'y a qu'en Russie, chez Tolstoï et Dostoïevski, que ce problème est soulevé dans toute son étendue et toute sa profondeur.

Tolstoï oppose ses héros, qui ont perdu le lien avec le peuple et ainsi l'objectivité de leurs idéaux, de leur étalons moraux, de leur consistance psychologique, à la masse des paysans, immuable en apparence, mais qui se trouve en réalité pourtant dans une très profonde transformation, et dont le passage lentement attisé, contradictoire, à l'activité sociale est devenu si important pour le destin de la rénovation démocratique en Russie.

Dostoïevski étudie le même processus de décomposition de le vieille Russie, et les germes de sa renaissance, en premier lieu dans la misère des grandes villes, parmi les *humiliés et offensés* de Petersbourg. Leur coupure involontaire de l'ancienne vie populaire, qui n'est que plus tard devenue idéologie, volonté, et action, leur incapacité – provisoire – à s'intégrer au mouvement populaire encore en conflit sur son objectif et son orientation, est pour lui le « phénomène primitif » social.

Ce n'est qu'à partir de là que s'élucide chez Dostoïevski la coupure entre les couches supérieures et le peuple. C'est – avec d'autres accents, mais avec dans sa nature une affinité avec Tolstoï – l'oisiveté, la vie sans travail, l'isolement de l'âme ne comptant que sur elle-même qui

en résulte, tragique ou grotesque, le plus souvent tragi-comiquement déformant. Qu'il s'agisse de Svidrigaïlov, Stavroguine ou Versilov, qu'il s'agisse de Lisa Khokhlakova, Aglaia Epantchina, ou Nastassia Philippovna [121], toujours pour Dostoïevski, la vie d'oisiveté, ou dans le meilleur des cas, la vie active dénuée de sens est la base de leur solitude sans espoir.

V

Cet aspect plébéien différencie très nettement Dostoïevski des mouvements littéraires occidentaux parallèles, qui pour une part sont nés en même temps que lui, pour une part se sont à une certaine étape développés sous son influence. Ce sont des orientations différentes du psychologisme littéraire.

À l'ouest, ce tournant de la littérature qu'Edmond de Goncourt a contribué à préparer, Bourget, Huysmans et d'autres à accomplir, est surtout un éloignement des tendances plébéiennes du naturalisme qui, quoi qu'il en soit, n'étaient pas trop prononcées. Goncourt le considère tout à fait comme une conquête des couches sociales supérieures, tandis que le naturalisme s'est principalement préoccupé des couches inférieures. Et chez les représentants ultérieurs de cette tendance – jusqu'à Proust – cet aspect aristocratique mondain du psychologisme littéraire s'est manifesté toujours plus énergiquement.

[121] Arkadi Ivanovitch Svidrigaïlov, personnage de *Crime et chatiment*, Stavroguine, personnage des *possédés*, Versilov, personnage de *l'Adolescent*, Lisa Khokhlakova, personnage des *Frères Karamazov*, Aglaia Epantchina, Nastassia Philippovna, personnages de *l'idiot.*

Le culte de la vie intime apparaît comme un privilège des couches sociales supérieures, au contraire des conflits terre à terre brutaux des couches inférieures, que le naturalisme voulait appréhender artistiquement au travers de l'hérédité et du milieu. Ce culte revêt ainsi un double accent. D'un côté, il est satisfait de lui-même, vain, narcissique, même dans les cas où il conduit individuellement à des destins tragiques. D'un autre côté, il est résolument conservateur, car à l'inconsistance morale spirituelle décrite ici des individualistes solitaires de la grande ville, la plupart des auteurs occidentaux ne peuvent opposer que les vieilles puissances spirituelles, en premier lieu l'autorité de l'église catholique, comme quelque chose qui pourrait offrir un refuge aux âmes égarées. Les réponses publicistes de Dostoïevski – ainsi que celles données dans ses romans – sont proches de ces tendances littéraires bourgeoises, en raison de son appel à l'église orthodoxe. Mais la justesse et la profondeur de ses problématiques littéraires le conduisent bien au-delà de cet horizon étroit, et le placent en opposition radicale aux phénomènes parallèles occidentaux.

Avant tout : dans le monde de Dostoïevski fait défaut toute trace d'autosatisfaction sceptique mondaine, de vain narcissisme et d'amusement avec sa propre solitude et son désespoir. « Nous jouons toujours, celui qui sait cela est malin » [122], dit Arthur Schnitzler et il énonce ainsi le contraste le plus profond qu'on puisse imaginer avec le monde des personnages de Dostoïevski. Car leur

[122] Arthur Schnitzler, *Paracelsus*, pièce en un acte, in *Das dramatische Werk*, Francfort, Fischer, vol. 2, page 240.

désespoir n'est pas le sel d'une vie par ailleurs ennuyeuse, oisive, mais le désespoir au sens le plus authentique, le plus littéral ; leur doute est un véritable tapage sur des portes closes, un combat acharné, infructueux pour le sens de la vie, qui est perdu ou menace d'être perdu.

Alors, comme ce désespoir est authentique, il est un principe de la démesure, à nouveau en opposition radicale aux formes arrondies mondaines de la plupart des sceptiques occidentaux. Chez Dostoïevski, toutes les formes, belles et laides, authentiques ou fausses, sont fracassées, parce que l'homme désespéré ne peut plus les considérer comme expression adéquate de ce qu'il recherche, en fin de compte du spirituel. Toutes les limites que les conventions sociales ont érigées dans les rapports entre les hommes, vont être abattues, afin qu'entre les hommes ne règne rien d'autre que la sincérité spontanée, jusqu'au plus extrême, jusqu'à l'impudence. Et l'épouvante sur la solitude des hommes jaillit ici avec une puissance littéraire irrésistible, précisément parce que toutes ces destructions sans ménagement ne sont cependant pas en mesure d'abolir la solitude.

Au-delà : le publiciste Dostoïevski aimerait prêcher l'apaisement, au sens conservateur du terme ; mais le contenu humain, le tempo littéraire et le rythme littéraire de son discours sont de nature rebelle, et entrent de ce fait en contradiction constante avec ses intentions sociopolitiques les plus élevées.

La lutte de ces deux orientations dans l'âme de Dostoïevski produit des résultats très divers. Il n'est pas

rare que le publiciste politique Dostoïevski prenne le dessus sur l'auteur ; la dynamique naturelle des personnages, dictée par sa vision et non par sa volonté, celle qui est indépendante de ses objectifs conscients va être violentée, infléchie en fonction de ses vues politiques. À de tels cas s'applique la critique sévère de Gorki selon laquelle Dostoïevski calomnie ses propres personnages.

Mais très souvent, le résultat est diamétralement opposé. Les personnages se rendent autonomes, ils mènent leur vie jusqu'au bout, jusqu'aux conséquences les plus extrêmes de leur nature innée, et la dialectique de leur évolution dans la vie, de leur lutte au plan de la conception du monde, prend une tout autre direction que celle des objectifs du publiciste Dostoïevski. La problématique littéraire juste triomphe du dessein politique, de la réponse sociale de l'auteur.

C'est seulement là que prévaut la profondeur et la justesse de la problématique de Dostoïevski. Elle est une révolte contre cette déformation morale et spirituelle de l'homme que le développement capitaliste a provoquée. Les personnages de Dostoïevski suivent sans crainte, jusqu'au bout, le chemin de leur propre distorsion socialement nécessaire, et de leur propre décomposition, et de leur propre exécution dans la protestation la plus ardente que l'on puisse élever contre l'organisation de la vie à cette époque. Par là, l'expérimentation des personnages de Dostoïevski prend un nouvel éclairage ; c'est la tentative désespérée de franchir les limites qui déforment l'âme, morcellent, distordent, violentent la vie. La ligne juste pour effectuer ce franchissement, le

créateur Dostoïevski ne la connait même pas, il ne peut pas la connaître ; le publiciste et philosophe accepte une fausse orientation. Mais le fait que le problème de ce franchissement surgisse à l'occasion de toute émotion authentique de l'âme nous indique l'avenir, montre la force indestructible de l'humanité qui ne peut ni ne veut se satisfaire de demi-mesures, de fausses solutions.

Chaque homme authentique chez Dostoïevski transgresse ces limites, même s'il doit s'y ruiner. Lorsque Raskolnikov et Sonia se sentent attirés l'un vers l'autre par le destin, ceci n'est qu'en apparence l'attraction de personnages extrêmement contrastés. Derrière l'opposition, il y a une affinité plus profonde. Raskolnikov dit à juste titre à Sonia que dans son esprit de sacrifice sans limites, dans sa bonté désintéressée qui l'a conduite à devenir prostituée pour entretenir sa famille, elle a franchi les mêmes limites que lui en assassinant l'usurière. Seulement, chez Sonia – ajoute Dostoïevski dans sa description – cette transgression des limites est plus authentique, plus humaine, plus directe et plus plébéienne que chez Raskolnikov.

C'est ici que la lumière brille dans les ténèbres, et pas là où le publiciste Dostoïevski pense la voir. L'obscurité, c'est la solitude moderne. « On dit » dit une homme désespéré de Dostoïevski [123], « que celui qui a la panse pleine n'a pas d'oreille pour l'affamé ; mais je vois maintenant, Vania, que l'affamé lui-même ne comprend pas toujours l'affamé ». Dans cette obscurité, il n'y a apparemment pas de rayon de lumière. Ce que

[123] Ikhméniev dans *Humiliés et offensés*, traduit du russe par Sylvie Luneau, BeQ, page 674. Traduction modifiée.

Dostoïevski lui-même prend pour des lumières est un feu follet.

Les chemins que Dostoïevski assigne à ses personnages ne sont pas praticables. En tant qu'auteur, il ressent lui-même ces problèmes profonds. Il prêche la foi, mais en réalité – en tant qu'auteur représentant des hommes – il ne croit pas lui-même que l'homme de son époque puisse croire dans cet esprit. Une véritable profondeur de pensée, une authentique ferveur de la recherche, ce sont en revanche ses athées qui les ont.

Il prêche la voie de l'esprit de sacrifice chrétien. Mais son premier grand héros positif, le Prince Muichkine, dans *l'Idiot*, est de fond en comble atypique, pathologique, puisqu'il est en raison de sa maladie incapable de surmonter intérieurement l'égoïsme – même en amour. Le problème de surmonter l'égoïsme, dont la réponse littéraire devait être le Prince Muichkine, ne peut pas, en raison de cette base pathologique, être posé concrètement dans la représentation. Mentionnons au passage qu'en l'occurrence, la pitié illimitée de Muichkine entraîne pour le moins tout autant de tragédie que l'emphase tristement individualiste de Raskolnikov.

Et lorsque Dostoïevski, à la fin de sa carrière, veut créer avec Aliocha Karamazov un personnage positif sain, il hésite sans cesse entre les extrêmes les plus opposés. Dans le roman achevé que nous avons, Aliocha apparaît en fait comme le reflet sain du Prince Muichkine, le saint dostoïevskien. Toutefois, le roman existant n'est, du point de vue précisément du héros principal, que le début, qu'une histoire de sa jeunesse. Nous savons pourtant des choses sur les projets de suite de

Dostoïevski. Dans une lettre au poète A. Maikov, il écrit : « Le héros tout au long de sa vie est tantôt athée, tantôt croyant, tantôt fanatique et sectaire, tantôt encore athée ». [124] Cette lettre confirme totalement le souvenir, surprenant en apparence dans un premier temps, d'une conversation avec Souvorine : Son héros « aurait commis un crime politique. On l'aurait exécuté. Il aurait cherché la vérité, et, au cours de ses recherches, serait devenu révolutionnaire…» [125] Nous ne pouvons naturellement pas savoir si et comment Dostoïevski aurait conduit le personnage d'Aliocha dans cette direction. Mais il est plus que caractéristique que la dynamique interne de son héros préféré ait dû emprunter cette orientation.

C'est ainsi que le monde dépeint par Dostoïevski dissout ses idéaux politiques dans un chaos. Mais ce chaos, justement, constitue la grandeur de Dostoïevski, sa protestation puissante contre tout ce qu'il y a de faux et de déformant dans la société bourgeoise moderne. Ce n'est pas en vain que dans ses romans surgit à diverses reprises un souvenir du tableau *Acis et Galatée* [126], de

---

[124] Lettre à Apollon Nikolaïevitch Maïkov (Аполло́н Никола́евич Ма́йков, 1821-1897, poète russe) du 25 mars 1870, citée par Louis Allain, *Dostoïevski et Dieu, la morsure du divin*, Presses Universitaires de Lille, 1981, page 7, où Dostoïevski évoque son projet d'un roman intitulé *La vie d'un grand pêcheur*.

[125] Conversation du 20 février 1880 avec Alexeï Sergueïevitch Souvorine au cours de laquelle le romancier lui aurait expliqué quelle suite il envisageait de donner aux Frères Karamazov. Dostoïevski, *Correspondanc*e, éd. par Jacques Catteau, t. III. 1874-1881, Paris, Bartillat, 2003, p. 103

[126] Tableau de 1657, Gemäldegalerie Alte Meister (Dresde). Il en est fait mention dans *l'Adolescent*, op. cit. tome 2 page 351, et *Les possédés*, op. cit., le rêve de Stavroguine, tome 2 page 464.

Claude le Lorrain, qui est partout défini par ses héros comme l'« âge d'or » et décrit comme le symbole le plus fort de leur aspiration la plus profonde.

L'âge d'or : des relations authentiques et harmonieuses entre des gens authentiques et harmonieux. Les personnages de Dostoïevski savent que cela est un rêve dans leur monde contemporain, mais ils ne peuvent ni ne veulent renoncer à ce rêve. Même pas lorsque nombre de leurs actions, lorsque la plupart de leurs sentiments contredisent radicalement ce rêve. Ce rêve et le noyau authentique véritable, le vrai titrage en or des utopies dostoïevskiennes, un état du monde dans lequel les hommes peuvent se connaître et s'aimer, dans lequel la culture et la civilisation ne sont pas un obstacle au développement spirituel des hommes.

La révolte spontanée, sauvage et aveugle des personnages de Dostoïevski s'effectue au nom de cet âge d'or, elle constitue, ce qui est toujours le contenu de l'expérimentation spirituelle, une intention inconsciente vers cet âge d'or. Cette révolte spirituelle est ce qu'il y a de littérairement grand et d'historiquement progressiste chez Dostoïevski : ici, il y a une véritablement une lumière qui luit dans l'obscurité de la misère pétersbourgeoise, une lumière qui illumine la voie vers l'avenir de l'humanité.

[1943]

Tolstoï

Tolstoï et les problèmes du réalisme

> La période de la préparation de la révolution dans un des pays opprimés par les tenants du servage apparut, grâce à la peinture géniale de Tolstoï, comme un pas en avant dans le développement artistique de l'humanité tout entière. *Lénine* [127]

Cette appréciation profonde et pertinente de l'œuvre de Tolstoï constitue la clef de l'étude de sa place dans la littérature mondiale, de son importance dans le développement du réalisme. De même que sur d'autres questions importantes de la méthodologie et de l'application historique du marxisme, la profondeur du point de vue de Lénine, pendant une longue période, n'a pas été comprise. La renommée mondiale de Tolstoï, sa grande importance et son actualité pour le mouvement ouvrier russe dans la période d'avant et d'après la révolution de 1905 ont eu pour conséquence que presque tous les théoriciens connus de la II^{e} internationale ont dû, de manière plus ou moins détaillée, se confronter à cet auteur. Mais ces discussions reposaient sur une ligne fondamentalement différente de celle de Lénine. Ils ne comprennent pas du tout, ou seulement de manière insuffisante, les événements sociaux complexes que reflète l'œuvre de Tolstoï. Et à cette découverte lacunaire des bases sociales de l'art de Tolstoï correspond nécessairement une conception superficielle, parfois même complètement biaisée et déformant la vérité, de l'aspect artistique de l'activité de Tolstoï.

---

[127] Lénine, *Léon Tolstoï*, Le « Social-démocrate », n°18, 16 (29) novembre 1910, in *Œuvres*, tome 16, p 340, Éditions du Progrès, Moscou, 1968.

Lénine appelle Tolstoï le « miroir de la révolution russe » Mais immédiatement après, il ajoute à cette définition que pour de nombreux hommes, il sera rare qu'elle semble évidente au premier abord : « On ne peut tout de même pas nommer miroir d'une réalité ce qui, de toute évidence, ne la reflète pas de façon exacte ». [128] Mais ici comme toujours, Lénine n'en reste pas à la contradiction que révèle le premier regard sur les phénomènes. Il fouille profondément jusqu'aux racines ultimes des phénomènes et montre que ce qui est contradictoire est, dans sa contradiction même, la forme phénoménale nécessaire et adéquate de la richesse et de la complexité du processus révolutionnaire. Lénine voit tout ce qui est contradictoire dans les vues et les représentations de Tolstoï, le mélange indissociable de grandeur à l'échelle de l'histoire mondiale, et de faiblesse d'esprit infantile comme unité, comme reflet idéel et artistique aussi bien de la grandeur qu'aussi des faiblesses du soulèvement des masses paysannes après les réformes de 1861 et avant la révolution de 1905. C'est de ce point de vue que Lénine comprend la maestria avec laquelle Tolstoï a représenté les propriétaires fonciers comme les paysans. Et Lénine démontre aussi, de façon extrêmement concrète, que la critique significative, pertinente, et haineuse à l'encontre de la société russe de cette époque que nous trouvons dans l'œuvre de Tolstoï est une critique du point de vue du paysan « patriarcal » naïf. Tolstoï exprime selon Lénine le sentiment « de tous ces millions d'hommes qui haïssaient *déjà* les maîtres de la vie actuelle, mais qui

[128] Lénine : *Tolstoï, miroir de la révolution russe*, septembre 1908, in Œuvres, tome 15, Éditions du Progrès, Moscou, page 220.

n'étaient pas *encore* parvenus à la lutte consciente, et conséquente contre ces derniers, lutte qui doit être menée jusqu'au bout et sans merci. » [129]

Ce n'est que de ce point de vue que Lénine a pu voir en Tolstoï un artiste d'importance historique mondiale. Maxime Gorki raconte dans ses souvenirs que Lénine donnait de Tolstoï l'appréciation suivante : « "quel colosse n'est-ce pas ? Quel géant, cet homme ! Voyez vous, très cher, çà c'est un artiste… et savez vous ce qu'il y a encore d'étonnant ? C'est qu'avant ce *Comte*, il n'y avait pas eu de véritable paysan dans la littérature !" puis, il me regarda d'un petit œil froncé et demanda : "Qui pourrait-on placer à côté de lui en Europe ?" Et il se répondit à lui-même : "Personne" ». [130]

L'incompréhension totale de la signification révolutionnaire du soulèvement de la paysannerie est à l'origine des faux jugements sur Tolstoï dans lesquels sont tombés les théoriciens les plus connus de la deuxième internationale. Comme ils ne pouvaient pas comprendre le noyau, la base ultime de l'activité artistique de Tolstoï, ils devaient se cramponner aux phénomènes de surface immédiate, de thématique immédiate de Tolstoï. Comme ils rejetaient en même temps cette fausse universalité que la bourgeoisie européenne attribuait à l'œuvre de Tolstoï, ils en sont arrivés à cette position biaisée de nier le caractère universel, synthétique, de l'art tolstoïen. Quand par exemple Plékhanov soulève la question « d'où » et

---

[129] Lénine, *Tolstoï et la lutte prolétarienne*, in *Œuvres*, tome 16, Éditions du Progrès, Moscou, 1968, p 375

[130] Gorki, *Mémoires*. Trad. de la version allemande donnée par Lukács.

« jusqu'où » les représentants du progrès peuvent reconnaître Tolstoï, il met évidemment l'accent sur l'aspect de critique sociale de l'activité de Tolstoï. Mais l'appréciation de cette activité est diamétralement opposée à celle de Lénine, de même qu'il y a opposition sur les bases. Les représentants progressistes de la population travailleuse, dit en conclusion Plékhanov, « apprécient surtout en lui [Tolstoï] l'écrivain qui s'est servi de son immense talent artistique pour *décrire* avec relief, *bien qu'épisodiquement* [souligné par nous, G.L.] ces vices [du régime social actuel] » [131].

On peut trouver aussi chez Rosa Luxemburg et Franz Mehring de fausses appréciations analogues du noyau de l'art tolstoïen.

Avec tout cela, Plékhanov a fourni la base théorique et historique de la conception qu'a de Tolstoï l'aile gauche et le centre de la social-démocratie. Rosa Luxemburg en particulier a été très fortement influencée par lui, mais même Franz Mehring, très sensible aux questions esthétiques, souvent complètement autonome, ne peut pas se libérer de ces préjugés, ne peut pas travailler sur lui-même pour atteindre la compréhension léniniste de l'importance historique de Tolstoï. Certes, il y a chez Mehring certaines avancées. Il admet que *La puissance des ténèbres* [132], précisément par sa représentation fidèle de la vie paysanne russe, produit une impression toute particulière ; il voit l'aspect populaire dans *Guerre et paix*, « l'époque où la nation russe s'est construite elle-

[131] Georges Plékhanov, *Tolstoï*, in *l'art et la vie sociale*, Éditions Sociales, Paris, 1953, page 314.

[132] Drame en cinq actes de Léon Tolstoï, Trad. Ely Halpérine-Kaminsky, Perrin, Paris, 1887.

même, et ne fut pas créée par exemple par le tzar ou ses généraux ou ses ministres, ou par les classes dirigeantes en général ; tous ceux-là sont des personnages sans importance, indifférents, accessoires, qui n'apportent rien par eux-mêmes, si ce n'est des calamités, qui ne créent de la grandeur que comme instruments de la force populaire mystérieuse, mais irrésistiblement agissante ». Ces remarques restent cependant isolées et l'appréciation générale de Tolstoï reste, chez Mehring aussi, sur la ligne de Plékhanov.

Ce serait une légèreté théorique que de négliger ces conceptions provenant de la période de la deuxième internationale, eu égard à leur caractère évidemment insoutenable. Car dans leur nature, elles continuent à vivre dans la sociologie vulgaire. C'est ainsi que Fritsche, par exemple, dans un essai qu'il a pu faire paraître il y a quelques années en introduction à l'édition allemande des essais de Lénine sur Tolstoï [133], a appelé Tolstoï un « artiste subjectif ». En totale harmonie avec les critiques bourgeois, Fritsche défend le point de vue que Tolstoï ne peut véritablement décrire de façon convaincante que sa propre classe, que la noblesse. Il ne se serait pas seulement limité dans son sujet qu'à la noblesse, « il idéalisait en même temps tout à fait clairement son mode de vie (des nobles, G.L.) : il camouflait leur part d'ombre, c'est-à-dire qu'il n'éclairait les phénomènes sous tous leurs aspects, objectivement, mais de manière tendancieuse. » Dans quelle mesure Tolstoï, malgré toutes ces conceptions et malgré ces

[133] W.M. Fritsche, préface au recueil : N. Lenin/G. Plechanow : *L.N. Tolstoi im Spiegel des Marxismus. Eine Sammlung von Aufsätzen*. Verlag für Literatur und Politik, Wien/Berlin 1928.

modes de représentation – que Fritsche essaye de mettre en évidence dans son œuvre – a été un réaliste important et pas un apologiste ordinaire, même très doué, voilà qui reste un secret pour la sociologie vulgaire.

Si donc nous voulons analyser l'importance de Tolstoï dans la littérature mondiale, nous ne devons donc pas liquider seulement les légendes bourgeoises mensongères et déformantes, mais aussi les points de vue de la sociologie vulgaire, et aborder le problème sur la base de la seule analyse profonde juste, celle de Lénine. (Seule l'appréciation de Tolstoï par la critique démocrate révolutionnaire offre de réels points d'ancrage pour sa compréhension. Nous devrons dans la suite revenir sur quelques observations de Tchernychevski.)

I

Le pas en avant que représente l'œuvre de Tolstoï dans la littérature mondiale consiste dans le développement du grand réalisme. Ce développement se produit cependant dans des circonstances très particulières. Tolstoï prolonge les traditions de Fielding et Defoe, de Balzac et Stendhal, dans une période pourtant où l'épanouissement du réalisme en Europe même a cessé depuis longtemps, et où dans toute l'Europe sont devenues dominantes des tendances littéraires qui ont détruit le grand réalisme, qui ont fait sombrer ses traditions dans l'oubli. L'activité littéraire de Tolstoï est donc – à l'échelle de la littérature mondiale – une nage à contre-courant du déclin et de la destruction du grand réalisme.

La spécificité de la place de Tolstoï dans la littérature mondiale ne se résume cependant pas à cette opposition. Il serait assurément erroné de tirer les conséquences

ultimes de cette opposition de manière rigide et linéaire. Il serait erroné de définir sa place dans la littérature mondiale, comme si Tolstoï s'en était tenu fermement aux vieilles traditions du grand réalisme, en reniant radicalement de manière rigide et inflexible toutes les orientations et tous les écrivains de son époque.

Tolstoï n'est pas avant tout un continuateur au plan artistique et stylistique des traditions du grand réalisme. Nous ne voulons pas ici, au plan philologique, citer ses quelques jugements sur les réalistes plus anciens ou plus récents ; ces jugements sont souvent contradictoires et se modifient – comme les jugements de la plupart des grands écrivains – en fonction des besoins concrets d'une période de création déterminée. Pour le naturalisme mesquin de ses contemporains, Tolstoï éprouvait assurément toujours un mépris de saine colère. Dans une conversation avec Gorki, il parle cependant de Balzac, Stendhal, et Flaubert comme des écrivains français importants, sans émettre au passage de réserves à l'encontre de Flaubert, comme il en émet à l'encontre de Maupassant, tandis qu'il traite dans la même conversation les frères Goncourt de clowns. Même la préface aux œuvres de Maupassant écrite antérieurement ne contient aucune critique de principe de certaines tendances décadentes dans le réalisme de Maupassant.

Il est difficile de démontrer chez Tolstoï une influence stylistique directe des grands réalistes anciens. Les principes de son grand réalisme représentent *objectivement* une continuation des traditions de l'ancien réalisme. Subjectivement, ils découlent cependant des problèmes de représentation de sa patrie et de son

époque : de l'attitude à l'égard du grand problème de son époque, le problème du rapport entre les exploités de la campagne et leurs exploiteurs, dont nous avons déjà cité la caractérisation par Lénine, et dont nous exposerons par la suite dans le détail les conséquences stylistiques. L'étude des réalistes anciens joue naturellement un grand rôle dans la formation du style de Tolstoï. Mais il serait faux de vouloir déduire le style de Tolstoï, d'une manière littéraire artistique, directe, du style des grands réalistes anciens.

Le développement par Tolstoï des traditions du réalisme ancien est toujours original, actualisé, jamais suiviste ; Tolstoï est toujours vraiment d'actualité et à vrai dire non seulement dans son contenu, non seulement par les problèmes sociaux et les personnages qu'il décrit, mais en même temps aussi au sens artistique. En matière de représentation artistique, il a donc obligatoirement de nombreux traits communs avec ses contemporains européens. Mais ce qu'il y a d'intéressant et d'important dans cette communauté, c'est que ces traits artistiques dont la prédominance détermine chez les réalistes européens le déclin du grand réalisme, qui, en Europe, ont aidé à accélérer ce déclin littéraire, qui ont contribué à la décomposition des formes littéraires – du roman, de la nouvelle, du drame – deviennent chez Tolstoï, avec la ligne fondamentale de sa problématique littéraire, les matériaux d'une forme puissante et originale. D'une forme qui prolonge d'une manière spécifique les traditions du grand réalisme, qui constitue un sommet dans le développement du grand réalisme de la littérature mondiale dans son ensemble. La reconnaissance de cette spécificité du style de Tolstoï, la singularité de sa

position littéraire, doit constituer le point de départ d'une analyse de ses œuvres au sens de la littérature mondiale.

Sans la reconnaissance de cette singularité, le succès mondial des œuvres de Tolstoï est incompréhensible. Il faut en effet toujours garder à l'esprit que Tolstoï a connu ce succès mondial en tant qu'écrivain *moderne spécifique*, et à vrai dire comme écrivain moderne, tant au sens du contenu que de la forme aussi. Il a obtenu ce succès mondial – commencé environ dans les années 1870 – dans un monde littéraire, dans un cercle de lecteurs pour lesquels les traditions de la littérature européenne d'avant 1848 se fanaient de plus en plus, qui même le plus souvent se plaçait en opposition explicite et radicale par rapport à ces traditions. (Le succès que par exemple Stendhal a commencé à avoir à cette époque repose sur une confusion et sur une distorsion ; on a tenté d'en faire un précurseur du psychologisme subjectiviste.) Zola par exemple rejette chez Balzac et Stendhal les prétendus éléments romantiques, critique précisément chez eux ce par quoi ils sont allés au-delà de la moyenne de la vie quotidienne, ce par quoi ils étaient donc de grands réalistes, et voit chez Flaubert, en particulier dans *Madame Bovary,* l'accomplissement de ce qu'il considère chez Balzac comme précieux et signe vers l'avenir. Chez les représentants littéraires et critiques de moindre importance du naturalisme et des orientations littéraires succédant au naturalisme, cet abandon des traditions du grand réalisme est encore plus net que chez Zola.

C'est donc dans cette ambiance que se produit le succès mondial de Tolstoï. Et quand on considère le succès

mondial des grandes œuvres de Tolstoï, on ne doit pas sous-estimer l'enthousiasme artistique qu'elles ont provoqué dans le camp du naturalisme et dans les tendances littéraires qui lui ont succédé. Évidemment, ce succès ne repose pas exclusivement, et pas du tout en premier lieu, sur un enthousiasme de ce genre. Mais d'un autre côté, un succès international aussi durable, qui s'est prolongé jusqu'à nos jours, aurait été impossible si les partisans des différentes tendances littéraires n'avaient pas trouvé, ou tout au moins n'avaient pas cru avoir trouvé, dans l'art de Tolstoï, des points d'ancrage précieux. Les diverses « scènes libres » naturalistes en Allemagne, France, et Angleterre ont le plus souvent joué parmi leurs premières pièces *La puissance des ténèbres*, comme paradigme supposé du drame naturaliste. Mais quelques temps plus tard, Maeterlinck [134], dans le fondement théorique de son « nouveau » style dramatique, s'est réclamé des *revenants* d'Ibsen, et de *La puissance des ténèbres* de Tolstoï. Et ainsi de suite jusqu'à nos jours. [135]

II

Aussi spécifique qu'ait pu être cet impact de Tolstoï en Europe, il ne s'agit cependant pas là d'un phénomène isolé. La période où Tolstoï devient actif dans la littérature mondiale est en même temps cette période dans laquelle la littérature russe et celle des pays scandinaves prennent soudain, avec une rapidité sans précédent, un rôle éminent dans la littérature européenne.

[134] Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949), poète, dramaturge et essayiste francophone belge. Prix Nobel en 1911.

[135] Le lecteur trouvera une brève ébauche de l'histoire de cet impact dans l'essai *Tolstoï et la littérature occidentale*. (voir infra). (Note G.L.)

Jusque là, au 19e siècle, le grand courant de la littérature mondiale était dominé par les principaux pays occidentaux, par l'Angleterre, la France, et l'Allemagne. Les écrivains d'autres nations n'émergeaient qu'isolément et épisodiquement à l'horizon de la littérature mondiale. Cette situation se modifie dans les années 70, 80 du 19e siècle. Certes, la réception générale de la littérature russe a été précédée en Allemagne et en France par la célébrité de Tourgueniev. Mais d'un côté, on ne peut pas comparer l'ampleur et la profondeur de son impact avec celle de Tolstoï et Dostoïevski. D'un autre côté, il a été influent pas ces traits de son art qui étaient relativement apparentés au réalisme français d'alors. En revanche, chez Tolstoï et chez les écrivains scandinaves parvenus en même temps à la célébrité mondiale, en premier lieu chez Ibsen, les éléments exotiques de leur thématique et de leur mode de représentation ont joué un rôle très important pour l'ampleur et la profondeur de leur succès. Dans sa lettre à Paul Ernst sur Ibsen, Engels souligne que « la Norvège a connu dans les vingt dernières années un élan littéraire que ne peut afficher à la même époque aucun autre pays en dehors de la Russie… les gens accomplissent largement plus que les autres et impriment aussi leur marque sur d'autres littératures, dont la moindre n'est pas la littérature allemande. » [136]

Si, à propos de l'impact de la littérature russe et de la littérature scandinave en Europe à cette époque, nous avons souligné l'élément de l'exotisme, nous devons cependant nous garder de confondre cet élément avec le

[136] Engels, lettre à Paul Ernst du 5 juin 1890 ; MEW, 37, page 412.

culte décadent de l'exotisme dans la période impérialiste. L'admiration des mystères médiévaux, de la plastique nègre, du théâtre chinois, est déjà un signe de la décomposition complète du réalisme, de l'incapacité désormais flagrante des écrivains bourgeois – à l'exception de quelques humanistes importants – à soupçonner, ne serait-ce que de loin, les problèmes du véritable réalisme. Le grand impact de la littérature russe et de la littérature scandinave s'effectue en revanche au milieu de la période de crise du réalisme bourgeois. Certes, le naturalisme détruit les bases artistiques du grand réalisme. Mais ces écrivains les plus importants qui réalisent ce travail de destruction – on pense en premier lieu à Flaubert, Zola, et Maupassant – ont eux-mêmes encore un sentiment très vivant pour la grandeur de la représentation, et atteignent même dans leurs œuvres, à certains moments, une telle grandeur. Et il en va naturellement de même pour leurs lecteurs et partisans.

L'impact de la littérature russe et scandinave est très étroitement lié à ce sentiment de déclin du réalisme européen, à cette aspiration à un art réaliste puissant et actuel. La littérature russe et scandinave montre donc, même chez des écrivains de moindre importance que Tolstoï, une grandeur de la représentation qui n'existe pas par ailleurs en Europe : composition et personnages grandioses, hauteur intellectuelle de la problématique et du traitement du problème, intelligence de la conception générale, radicalisme dans les prises de position.

Flaubert, extraordinairement critique, a salué *Guerre et paix* de Tolstoï avec un enthousiasme tonitruant. (Il

critique seulement ces parties où s'exprime ouvertement et simplement la philosophie de l'histoire de Tolstoï. « Merci » écrit-il à Tourgueniev « de m'avoir fait lire le roman de Tolstoï. C'est de premier ordre ! Quel peintre et quel psychologue !... Il me semble qu'il y a parfois des choses à la Shakespeare ? – Je poussais des cris d'admiration pendant cette lecture – et elle est longue ! » [137] C'est un enthousiasme analogue qu'ont suscité tout particulièrement les drames d'Ibsen à la même époque, dans les plus larges cercles de l'intelligentsia d'Europe occidentale.

En fonction de sa conception du monde, Flaubert formule cet enthousiasme du point de vue artistique. Le large impact européen de la littérature scandinave et russe ne se déroule cependant en aucune façon, comme on l'a déjà montré, sur une ligne seulement artistique. En premier lieu joue le fait que des problèmes analogues à ceux qui préoccupent le public d'Europe occidentale ont été soulevés, d'une manière beaucoup plus libérale, et résolus d'une manière beaucoup plus radicale, même si elle pouvait paraître exotique à maints égards. Et en opposition remarquable à cela, il y a chez les écrivains russes et scandinaves les plus connus, une rigueur de composition d'apparence parfois presque classique, qui ne donne pas l'impression d'une obsolescence académique, mais est bien au contraire très intimement liée aux problèmes modernes du contenu et du mode d'expression. Sur le caractère purement épique des grands romans de Tolstoï, d'apparence si

[137] Flaubert, lettre à Tourguéniev du 21 janvier 1880, *Correspondance,* tome V, NRF, La Pléiade, Paris 2007, page 790.

invraisemblable à cette époque, nous aurons l'occasion de revenir plus tard expressément. Ici, où il ne s'agit en attendant que de l'analyse de l'impact en Europe et pas des œuvres elles-mêmes, mentionnons encore une fois la rigueur extraordinaire de la structure et de la composition des drames d'Ibsen. À une époque où le drame se dissout de plus en plus dans la description d'un milieu, Ibsen construit des actions dramatiques rigoureuses dont la densité fait parfois penser le lecteur et spectateur d'alors à l'antiquité, (pensons à la littérature contemporaine sur *les revenants*) ; à une époque où le dialogue perd de plus en plus sa tension dramatique et dégénère en un phonogramme du langage quotidien, Ibsen écrit un dialogue où chaque phrase fait en même temps découvrir de nouveaux traits des personnages et progresser l'action d'un pas, qui est authentique au sens le plus profond, et n'est cependant jamais une simple copie du langage quotidien. C'est pourquoi apparaît dans de larges cercles de l'intelligentsia radicale d'Europe occidentale l'idée qu'il y aurait un classicisme contemporain dans la littérature russe et scandinave, ou tout au moins les prémices d'une littérature classique à venir.

Dans quelle mesure le drame d'Ibsen est problématique dans un sens plus profond, dans quelle mesure la perfection formelle d'Ibsen ne dissimule pourtant qu'insuffisamment la dualité interne de sa conception fondamentale de la société ainsi que celle de la composition dramatique, voilà qui mériterait une analyse de grande ampleur. Il suffit de constater ici que le drame d'Ibsen, malgré tous ses problèmes internes, se place en matière de densité et de composition dramatique bien au dessus de toute tentative dramatique en Europe

occidentale. Cet écart est si grand que même chez des écrivains qui présentent beaucoup plus ouvertement qu'Ibsen les traits de caractère de la décadence européenne générale, on peut toujours constater encore une supériorité en tension, en densité, en dépassement de la banalité du naturalisme, de la facticité creuse des expériences formalistes. Strindberg [138], par exemple, présente des tendances résolument naturalistes. Il va bien au-delà d'Ibsen dans la dissolution de la forme dramatique. Ses conflits, ses personnages prennent de plus en plus un caractère subjectiviste, ils versent presque partout dans le pathologique. Mais ses premiers drames ont néanmoins une simplicité de structure, une économie de moyens, une densité du dialogue, etc. Que nous ne pouvons trouver nulle part chez les dramaturges allemands et français du naturalisme.

L'espérance de l'avant-garde littéraire européenne que l'apparition de la littérature scandinave et russe signifie l'aube d'un essor de la littérature européenne en général reposait évidemment sur une illusion, sur la méconnaissance des conditions sociales du déclin de leur propre littérature et des conditions sociales de cette floraison particulière de la littérature en Scandinavie et en Russie.

Friedrich Engels a vu de manière extraordinairement perspicace cette évolution de la littérature, et il a souligné avec pertinence les traits essentiels de sa base sociale. C'est ainsi qu'il écrit à Paul Ernst sur Ibsen :

---

[138] Johan August Strindberg (1849-1912), écrivain, dramaturge et peintre suédois. Un des pères du théâtre moderne. Ses œuvres se rattachent à deux courants littéraires, le naturalisme et l'expressionnisme.

« Et quelques aient pu être les erreurs, par exemple des drames d'Ibsen, ils nous reflètent un monde, certes de la petite et moyenne bourgeoisie, mais à des années-lumière du monde allemand, un monde où les gens ont encore du caractère et de l'initiative, et agissent de manière autonome, même si c'est souvent bizarre, selon des concepts étranges. Une chose comme celle là, je préfère en prendre connaissance à fond plutôt que condamner. » [139] Engels met également en avant le noyau de l'impact qu'a en Europe la littérature russe et scandinave : en un temps où la vie quotidienne bourgeoise perd de plus en plus toute force de caractère, initiative et autonomie, où les écrivains honnêtes ne peuvent représenter que l'opposition entre arrivistes creux et victimes naïvement sottes (Maupassant), on va ici représenter un monde où les hommes luttent avec une intensité furieuse, même si c'est d'une inutilité tragicomique, contre la dégradation de l'homme par le capitalisme. Les héros de la littérature russe et scandinaves mènent donc le même combat que celui de la littérature européenne ; ils succombent pour l'essentiel aux mêmes forces sociales. Leur combat et leur défaite se déroulent cependant dans une ambiance incomparablement plus libérale que ceux des héros analogues en Europe occidentale. Il suffit de comparer la Nora ou Madame Alving d'Ibsen [140] aux héroïnes des tragédies conjugales dans les drames et les romans d'Europe occidentale pour voir clairement cet écart, la base de cet énorme impact.

---

[139] Engels, lettre à Paul Ernst du 5 juin 1890 ; MEW, 37, page 413.

[140] Personnages de la maison de poupée et des revenants.

Il n'est alors plus trop difficile d'indiquer les bases sociales de cet impact. Après la révolution de 1848, après le soulèvement de juin [141], et tout particulièrement après la commune de Paris, l'évolution de la bourgeoisie européenne est passée dans la période de l'*apologie*. Avec la construction de l'unité nationale en Allemagne et en Italie, on a pour l'essentiel résolu les problèmes décisifs de la révolution bourgeoise dans les grands pays d'Europe occidentale. Certes, de manière très caractéristique en Allemagne et en Italie d'une manière déjà non-révolutionnaire, et même réactionnaire. La lutte de classes entre la bourgeoisie et le prolétariat est évidemment placée au cœur de tous les problèmes sociaux. La ligne fondamentale de l'évolution idéologique de la bourgeoisie devient de plus en plus une défense du capitalisme contre les prétentions du prolétariat. Les conditions économiques de l'époque impérialiste se déploient sur une échelle toujours plus grande, et influent de plus en plus énergiquement sur l'évolution idéologique de la bourgeoisie.

Cela ne signifie naturellement en aucune façon que tous les écrivains de cette période en Europe occidentale aient été des apologistes conscients ou inconscients. Bien au contraire. Il n'y a pas d'écrivain important de cette période qui ne se soit pas placé dans une opposition révoltée ou ironique au développement de la société bourgeoise. Mais le cadre général de cette opposition, les possibilités littéraires de son expression, étaient essentiellement déterminés, endigués, limités par ce

[141] En juin 1848 à Paris, soulèvement ayant pour objectif le maintien des ateliers nationaux ouverts le 27 février et fermés le 21 juin 1848.

développement de la société bourgeoise, par ce tournant de l'idéologie bourgeoise. Le monde bourgeois d'Europe occidentale s'est fermé à tout héroïsme, toute initiative, toute autonomie. Les écrivains importants qui, à partir d'une opinion oppositionnelle, ont abordé la représentation littéraire d'un tel monde n'ont donc pu que décrire la bassesse banale de son environnement social, et furent de ce fait – par la force de la réalité qu'ils voulaient refléter littérairement – poussés dans la banalité étroite du naturalisme. S'ils voulaient, par aspiration vitale à la grandeur, aller au-delà de cette réalité, ils ne trouvaient aucun matériau vivant qui aurait pu, par la densification artistique, aller jusqu'à une grandeur vraie comme la vie. Les élans vers la grandeur sont devenus de plus en plus dépourvus de contenus, creux, utopiques abstraits, romantiques dans le mauvais sens du terme.

En Scandinavie et en Russie, le développement capitaliste s'engage beaucoup plus tard qu'en Europe occidentale. L'idéologie de ces pays était encore loin, dans les années 1870, 1880, d'entrer dans la période apologétique. Les conditions sociales préalables du grand réalisme, qui ont déterminé le développement de la littérature européenne de Swift à Stendhal, étaient encore toujours à l'œuvre dans ces pays, certes d'une manière différente et dans des conditions tout autres. Dans son analyse des drames d'Ibsen, Engels souligne avec la plus grande force ces traits de l'évolution sociale en Norvège, opposés à l'évolution de l'Allemagne à la même époque.

Assurément, on ne doit pas identifier la base sociale du grand réalisme en Russie avec celle des pays

scandinaves. Tant qu'il s'est agi de l'explication de l'*impact* général en Europe de la littérature russe et scandinave, il pouvait suffire de mettre en avant les conditions préalables communes pour un réalisme plus grandiose que celui d'Europe occidentale : le développement capitalise retardé, l'importance plus restreinte de la lutte de classes entre prolétariat et bourgeoisie dans le processus social global, et en conséquence l'absence ou tout au moins la manifestation moins visible des traits apologétiques dans l'idéologie générale.

Mais ce retard dans le développement capitaliste signifie en Norvège quelque chose de tout à fait différent d'en Russie. Engels souligne énergiquement les traits « normaux » du développement en Norvège : « le pays est resté en arrière par son isolement et ses conditions naturelles, mais son état a toujours été adapté à ses conditions de production, et de ce fait normal. » [142] Aussi la percée du capitalisme se réalise-t-elle, dans les conditions particulières de la Norvège, lentement et par étapes. « Le paysan norvégien n'a *jamais été serf*… Le petit bourgeois norvégien est le fils du paysan libre et il est, dans ces circonstances, un *homme* par rapport au philistin allemand dévoyé. » [143] Toutes ces conditions favorables dues au retard capitalise produisent la floraison particulière de la littérature norvégienne. Le début de l'essor du capitalisme rend possible pour un temps une littérature radicalement oppositionnelle, énergiquement réaliste, grandiose et pleine de talent.

---

[142] Engels, lettre à Paul Ernst du 5 juin 1890 ; MEW, 37, page 412.
[143] Ibidem page 413

Mais le développement du capitalisme rapproche obligatoirement, de plus en plus, avec le temps, le développement de la Norvège du développement européen général – certes en préservant les conditions d'évolution particulières du pays. Le développement de la littérature norvégienne reflète ce processus de rapprochement et d'alignement sur l'Europe occidentale. L'évolution tardive d'Ibsen montre déjà une perplexité qualitativement accrue dans l'opinion oppositionnelle de cet écrivain, et en conséquence un accroissement constant des traits et moyens d'expression artistiques décadents de la littérature d'Europe de l'ouest (symbolisme). Et le parcours des écrivains de Norvège, oppositionnels et réalistes plus jeunes, montre de plus en plus leur soumission aux courants idéologiques et littéraires de l'occident capitaliste, réactionnaires en général, destructeurs du réalisme. Dès l'époque de l'avant-guerre [144], le parcours du réaliste oppositionnel extrêmement doués Arne Garborg [145] a débouché dans l'obscurantisme religieux, et dans la période d'après-guerre, Knut Hamsun [146] lui-même a capitulé devant les courants idéologiques et littéraires réactionnaires, et même fascistes.

L'arriération de la Russie dans le développement capitaliste présente un caractère totalement différent. L'irruption du capitalisme dans le système du servage tsariste produit ce pourrissement social puissant, qui

144 Avant la première guerre mondiale.

145 Arne (Aadne Eivindsson) Garborg (1851-1924), écrivain norvégien.

146 Knud Pedersen (Hamsun de son nom de plume) (1859-1952), écrivain norvégien, prix Nobel de littérature en 1920. Il fut pendant la seconde guerre mondiale un collaborateur actif du nazisme.

englobe la période de l'abolition du servage jusqu'à la révolution de 1905, et dont le miroir, selon les mots de Lénine, a justement été Tolstoï. La spécificité de cette évolution détermine la spécificité de l'art de Tolstoï, et par là-même la différence entre son impact et celui des écrivains scandinaves. On voit donc, là aussi, qu'une analyse réelle et concrète de l'activité et de l'impact littéraire de Tolstoï n'est possible à l'échelle de la littérature mondiale que sur la base de l'analyse de Lénine. Les conceptions sociologiques vulgaires sur Tolstoï font apparaître cet impact tout aussi énigmatique qu'il l'avait été pour les écrivains européens importants de cette période.

Lénine a défini de manière extraordinairement claire la spécificité de ce développement révolutionnaire, en opposition aux bouleversements précédents des sociétés féodales et demi-féodales. Il dit : « On voit donc que le concept de "révolution bourgeoise" ne suffit pas à définir quelles sont les forces qui peuvent triompher dans une telle révolution. Il peut y avoir et il y a eu des révolutions bourgeoises où la bourgeoisie commerçante ou commerçante-industrielle jouait le rôle de principale force motrice. Quand ces révolutions triomphaient, cela signifiait que ces couches de la bourgeoisie remportaient la victoire sur ses adversaires (la noblesse privilégiée ou la monarchie absolutiste). Il en va tout autrement en Russie. Chez nous, la victoire de la révolution bourgeoise *en tant que victoire de la bourgeoisie* est impossible. C'est paraît paradoxal, mais pourtant c'est un fait. La prédominance de la population paysanne, l'oppression effrayante que font peser sur cette population les gros propriétaires fonciers féodaux (ou

mieux semi-féodaux), la force et le niveau de conscience du prolétariat déjà organisé en parti socialiste autant de faits qui donnent à *notre* révolution bourgeoise un caractère *particulier*. Cette particularité ne retire pas à la révolution son caractère bourgeois … Elle détermine plutôt le caractère contre-révolutionnaire de notre bourgeoisie et la nécessité de la dictature du prolétariat et de la paysannerie pour parvenir à la victoire dans *cette* révolution. » [147] Tolstoï n'a naturellement pas pu avoir ne serait-ce que l'intuition de ce caractère du bouleversement en Russie. Mais comme écrivain génial, il a reflété certains traits essentiels de cette réalité, et c'est pourquoi, sans le savoir, en dépit de ses intentions conscientes, il est devenu le descripteur littéraire de ce développement révolutionnaire. L'intelligence et la grandeur du réalisme de Tolstoï repose donc sur le fait que ce réalisme a été porté par un mouvement significatif dans l'histoire mondiale, révolutionnaire dans sa tendance sociale de fond. Sur une telle base, aucun écrivain d'Europe occidentale ne pouvait se tenir à cette époque. Ce sont les grands écrivains réalistes de la période d'avant 1848 qui se tenaient sur une telle base – certes différente selon le temps et le pays. L'affinité de Tolstoï avec eux est donc une affinité dans les bases sociales originelles du processus de création dans son ensemble. Sa différence par rapport à eux repose sur la différence concrète des bases sociales, sur la particularité du développement révolutionnaire en Russie.

147 Lénine, *Pour bien juger la révolution russe*, avril 1908, in *Œuvres*, tome 15, Éditions du progrès, Moscou, 1967, page 55.

Le grand réalisme présuppose, comme nous l'exposerons plus tard en détail, une honnêteté qui ne se préoccupe en rien des conséquences de la découverte et de l'énonciation de tout ce que l'écrivain voit dans la société. Cette condition préalable subjective du grand réalisme nécessite cependant d'être davantage précisée. Il y a eu en effet, même dans la période du réalisme déclinant, une honnêteté uniquement subjective de l'écrivain, mais à elle seule, elle ne pouvait pas empêcher les conséquences du déclin en matière de conception du monde et d'art. L'honnêteté subjective de l'écrivain ne peut donc mener à un grand réalisme que si elle est l'expression littéraire d'un mouvement social important. D'un mouvement dont les problèmes poussent d'un côté l'écrivain à voir et à décrire précisément ces aspects les plus importants de l'évolution sociale, qui lui donne de l'autre côté un soutien tel, un réservoir de courage et de force tel qu'ils rendent enfin cette honnêteté véritablement fructueuse. De grands mouvements historiques de ce genre ne coïncident en aucune façon simplement avec le concept vulgaire de progrès. La sociologie vulgaire déforme la déterminité sociale de la subjectivité par une simplification mécaniciste libérale bourgeoise de la relation entre écrivain et société. Pour une part, on va imputer à l'écrivain une orientation « progressiste » qui lui est totalement étrangère (Balzac comme représentant du capital industriel), pour une part, on va négliger les grandes qualités littéraires, voire même les déformer en leur contraire, parce qu'elles ne peuvent pas être mises en harmonie avec le concept libéral de progrès.

L'importance objective de l'honnêteté littéraire, sa capacité à découvrir et à représenter les déterminations essentielles de l'évolution sociale, peuvent donc très bien être liées à une conception de monde de l'écrivain qui comporte en elle-même des traits réactionnaires à maints égards. L'honnêteté littéraire dans de tels cas va donc rencontrer la vérité de l'évolution sociale dans la mesure où ce mouvement social lui-même peut dans la réalité soulever ces problèmes et les résoudre. Cette importance de l'honnêteté d'écrivains éminents ne doit naturellement pas être mesurée d'après les formulations des représentants moyens d'un tel mouvement, ni d'après les propres formulations de ces artistes géniaux. La force vectorielle de l'honnêteté dépend bien davantage des problèmes objectifs profonds de l'évolution de l'humanité qu'un tel mouvement met en évidence.

L'analyse de Lénine du mouvement révolutionnaire en Russie jusqu'en 1905 montre très clairement que la situation particulière de la paysannerie russe, son importance extraordinaire pour l'effondrement de l'autocratisme semi-féodal ont été des éléments déterminants essentiels de la spécificité de la révolution russe dans l'histoire mondiale. Quand Lénine voit donc en Tolstoï, tout à fait à juste titre, le miroir littéraire du mouvement paysan, il permet de comprendre comment Tolstoï a pu, dans la période du réalisme déclinant, devenir un grand écrivain réaliste au niveau des anciens classiques du réalisme. Et en prouvant que ce caractère spécifique du mouvement paysan russe fut un élément essentiel de la forme la plus élevée de la révolution bourgeoise – d'une révolution bourgeoise dans laquelle

la victoire de la bourgeoisie est impossible – il a en même temps mis en évidence les bases sur lesquelles Tolstoï a pu faire un pas en avant dans le développement du grand réalisme.

Nous avons dit que les traits réactionnaires qui peuvent se montrer dans la conception du monde de grands écrivains réalistes n'empêchent pas la description globale, exacte et objective, de la réalité sociale. Ici, il y a une précision nécessaire. Il ne s'agit en effet pas de n'importe quelles orientations en matière de conception du monde. Seules ces illusions de l'écrivain qui sont nécessairement fondées dans le mouvement social, dont l'expression littéraire est l'écrivain, qui, en tant qu'illusions sont souvent des illusions tragiques, nécessaires au plan de l'histoire mondiale, ne seront pas un obstacle insurmontable pour cette représentation objective de la société. Les illusions de Shakespeare et de Balzac étaient de cet ordre. Et de cet ordre aussi étaient les illusions essentielles de Tolstoï. Lénine a dit : « Les contradictions dans les idées de Tolstoï, de ce point de vue, sont un véritable miroir des conditions contradictoires dans lesquelles s'est déroulée l'activité historique de la paysannerie au cours de notre révolution. » [148] Toutes les illusions, toutes les utopies réactionnaires de Tolstoï, de l'importance « rédemptrice pour le monde » de la théorie de Henry George [149] jusqu'à la théorie de la non-résistance sont sans exception ancrées dans cette situation particulière de la paysannerie russe. La reconnaissance de cette nécessité

[148] Lénine, *Tolstoï, miroir de la révolution russe*, septembre 1908, Œuvres, tome 15, Éditions du progrès, Moscou, 1967, page 224-225

[149] Henry George (1839-1897), économiste politique américain,

historique ne supprime naturellement pas son caractère réactionnaire utopique. Mais la nécessité de ces illusions au plan de l'histoire mondiale a pour conséquence que non seulement elles n'empêchent pas le grand réalisme de Tolstoï, mais encore qu'elles sont liées – certes d'une manière très contradictoire – à son emphase, à sa grandeur et à sa profondeur.

Il est clair que dans cet impact de Tolstoï en Europe occidentale, ces traits d'illusion et de réaction de sa conception du monde ont souvent joué un grand rôle. Même si dans ces cas là, ils ont constitué un pont entre les lecteurs occidentaux et l'écrivain de la paysannerie russe, toujours est-il que ce lecteur a été transporté dans un monde littéraire totalement différent, comme dans celui qu'il avait supposé et cherché « au plan de la conception du monde ». Il s'est trouvé soudain confronté à une « cruauté », une « froideur » du grand réalisme dans son ensemble ; un art qui, dans toutes ses formes d'expression, dans sa thématique globale était pour lui d'actualité, mais qui dans son noyau le plus profond semblait comme venu d'un monde complètement différent.

Seuls les humanistes bourgeois les plus importants de la période d'après-guerre ont commencé à comprendre que ce monde totalement différent est leur propre passé disparu, la voix du temps des grandes révolutions bourgeoises. Et de manière caractéristique, ils l'ont compris d'autant mieux que leur humanisme révolutionnaire bourgeois commençait à trouver une meilleure compréhension du nouvel humanisme de la révolution socialiste victorieuse.

III

L'évolution de la société bourgeoise après 1848 détruit les conditions préalables subjectives du grand réalisme. Si nous considérons le problème de cette destruction du point de vue de la subjectivité de l'écrivain, nous voyons en tout premier lieu que les écrivains européens de cette période sont devenus de plus en plus de *simples observateurs* du processus social d'évolution, cependant que les anciens réalistes participaient à la vie du processus social d'évolution. Leurs observations naissaient au cours de leur combat, elles ne constituaient qu'une partie de leur maîtrise littéraire de la réalité.

La question donc *seulement observer ou participer ?* n'est aucunement une question artistique isolée. Elle englobe toute la relation de l'écrivain à la réalité sociale. L'écrivain d'autrefois prenait part au combat social. Son activité littéraire constituait une partie de ses combats sociaux, un débat littéraire idéel des grands problèmes de l'époque. Si nous regardons les biographies des grands réalistes d'autrefois, de Swift et Defoe à Goethe, Balzac et Stendhal, nous voyons qu'aucun d'entre eux n'a été tout au long de sa vie et exclusivement écrivain ; que les relations complexes et combatives à la société dans laquelle chacun d'entre eux a vécu pendant tout sa vie se reflètent dans leurs œuvres d'une manière très variée et riche.

Une telle conduite dans la vie n'est cependant pas la conséquence de dispositions naturelles individuelles. Zola, dans ses dispositions psychologiques, était certainement d'une nature plus combative que Goethe. Mais il dépend de l'évolution sociale qu'il y ait dans la

société considérée un ou plusieurs grands courants sociaux et idéologiques historiquement importants, auxquels l'écrivain peut se consacrer avec toute l'emphase de sa personnalité.

Cette possibilité s'estompe de plus en plus pour les grands écrivains bourgeois précisément avec l'entrée dans la phase apologétique de l'évolution idéologique. Évidemment, il y a eu de nombreux écrivains qui ont vécu l'évolution de la bourgeoisie après 1848 dans un engagement total de leur personne. Mais qu'était-ce donc comme évolution, et quels fruits pouvait porter littérairement cet accompagnement intérieur ? Gustav Freytag [150] ou Émile Augier [151] ont respectivement vécu l'évolution de la petite bourgeoisie allemande ou française et doivent à la « chaleur » de cette implication leur grande popularité temporaire. Mais ils ont décrit un monde médiocre, étriqué, banal, mensonger, de manière adéquate, c'est-à-dire avec des moyens étriqués, banals, mensongers.

Les figures véritablement intègres et littérairement importantes de la période d'après 1848 n'ont jamais pu vivre l'évolution de leur propre classe avec un tel dévouement véritable, jamais avec intensité et emphase. Bien au contraire. Ils se détournèrent avec dégoût et haine, de la vie, de l'évolution de leur propre classe. Et comme ils ne pouvaient trouver dans l'évolution sociale aucun courant auquel ils pouvaient se rattacher, comme la compréhension pour la lutte de classe prolétarienne et

[150] Gustav Freytag (1816-1895), écrivain allemand.

[151] Guillaume-Victor-Émile Augier (1820-1889), poète et dramaturge français, membre de l'Académie.

pour ses perspectives leur était fermée, il leur fallait adopter la position d'un observateur des phénomènes sociaux.

Sur cette nouvelle attitude de l'écrivain à l'égard de la réalité, les théories les plus diverses sont apparues. La théorie de l'*impassibilité* de Flaubert, les théories pseudo-scientifiques de Zola et de son école, etc. Mais bien plus importante que ces théories est la réalité qui leur est sous-jacente. La position d'observateur de l'écrivain face à la réalité signifie un détournement de soi critique, ironique, souvent plein de dégoût et de haine à l'égard de la vie dans la société bourgeoise. Le réaliste de type nouveau devient un spécialiste, un virtuose de l'expression littéraire, un érudit en chambre dont la « compétence » est la description de la vie contemporaine de la société.

Cet éloignement a nécessairement pour conséquence que l'écrivain dispose d'un matériau vital beaucoup plus étriqué, plus limité que celui dont disposait le réaliste d'autrefois. Si le réaliste nouveau veut décrire un phénomène de la vie, il est alors contraint de l'observer ad hoc, spécialement dans le but d'une élaboration littéraire. Il est clair qu'en l'occurrence, ce sont les traits superficiels, immédiatement visibles, qui seront en tout premier lieu pris en compte. Et s'il s'agit d'un écrivain vraiment doué et original, il va évidemment rechercher une originalité dans l'observation de ces détails, et tenter d'améliorer toujours davantage l'expression littéraire des détails spécifiquement observés. Flaubert a donné au jeune Maupassant qui, comme écrivain, était son élève personnel, le conseil d'observer un arbre aussi longtemps

qu'il fallait pour découvrir ces traits qui distinguaient celui-ci d'un autre arbre, [152] et ensuite trouver les mots qui expriment de manière adéquate cette spécificité là de cet arbre déterminé là.

Le maître comme l'élève ont souvent rempli cette tâche avec une grande virtuosité. Mais la définition de la tâche elle-même représente un rétrécissement des tâches de l'art, une impasse pour l'art du réalisme. Car la définition de la tâche chez Flaubert – pour ne souligner à propos de cet exemple que le problème de principe – isole l'arbre de la nature, des relations de l'homme à lui. Elle découvre certes dans l'arbre la singularité de sa forme phénoménale immédiate, mais cette singularité n'est que l'originalité d'une « nature morte ». Lorsqu'en revanche Tolstoï, dans Guerre et Paix, décrit ce chêne noueux, sans feuilles, que contemple André Bolkonski avec amertume et que, quelques temps plus tard, après son retour de sa propriété de Rostov, il ne retrouve pas du tout dans un premier temps, puis le voit transformé, recouvert de feuilles [153], il ne donne pas à l'arbre une individualité au sens de la « nature morte » de Flaubert Maupassant, mais il a d'un seul coup rendu visible et représenté littérairement un processus de développement très complexe, très entremêlé.

Il nous est impossible ici de fournir une théorie et une critique détaillée de l'évolution du réalisme en Europe après 1848. Pour ce que nous voulons faire, il nous suffit de montrer au plan des principes les lignes

[152] Voir Guy de Maupassant, *Le roman* (Préface à *Pierre et Jean*). GF Flammarion, Paris, 2008, page 55

[153] Tolstoï, *Guerre et Paix*, Traduction d'Elisabeth Guertik, Le livre de Poche, Paris, 1983, tome 1, pages 535, 539-540.

fondamentales de cette évolution. Nous voyons en l'occurrence que cette évolution sociale qui a poussé les écrivains bourgeois intègres et doués dans cette position de simple observateur, de peintre artistique de la réalité, détruit précisément les bases essentielles du grand réalisme avec une nécessité historique et elle contraint les meilleurs écrivains à remplacer l'essentiel manquant par du succédané littéraire. Flaubert a vu très tôt, avec une lucidité tragique, cette situation nouvelle de l'écrivain réaliste. Dès 1850, il écrit à son ami de jeunesse Bouilhet : « Nous avons un orchestre nombreux, une palette riche, des ressources variées. En fait de ruses et de ficelles nous en savons beaucoup plus qu'on n'en a jamais su. Non, ce qui nous manque c'est le principe intrinsèque. C'est l'âme de la chose, l'idée même du sujet. » [154]

Il ne faudrait pas considérer cette introspection amère de Flaubert comme un désespoir passager, une saute d'humeur de l'artiste. Flaubert a clairement reconnu la situation réelle du nouveau réalisme. Prenons un roman moderne aussi important que *Une vie*, de Maupassant, que Tolstoï a considéré, non seulement comme la meilleure œuvre de Maupassant, mais aussi comme une des meilleures œuvres de la littérature la plus récente. Dans son sujet, Maupassant se retourne vers le passé. Son roman, qui se déroule dans un milieu aristocratique commence au milieu de la période de la Restauration, et se termine peu de temps avant la révolution de 1848. Il décrit donc l'époque dont le grand historien fut Balzac.

[154] Flaubert, *lettre à Louis Bouilhet* du 4 juin 1850. in *Correspondance*, tome II, page 202.

Et le lecteur de ce roman – pour ne souligner qu'un trait significatif – ne va pas du tout remarquer que la révolution de Juillet a eu lieu, que l'aristocratie dans la société française à la fin du roman occupe une toute autre place qu'au début. Il ne faut pas dire : Maupassant ne s'est pas fixé pour tâche ce bouleversement, mais la déception de l'héroïne au sujet de son mariage, de son enfant. Cette problématique artistique de Maupassant montre déjà qu'il a séparé l'amour, le mariage, l'amour maternel etc. des bases sociales historiques concrètes au sein desquelles seulement ils deviennent vraiment concrets. Il a isolé les problèmes psychologiques des problèmes sociaux. La société cesse pour lui d'être une relation vivante, contradictoire entre les hommes : elle devient un « milieu » mort. L'être social des aristocrates qui représente chez Balzac un grand processus, plein de revirements, riche en comédies et tragédies, devient ici une « nature morte ». Maupassant décrit avec la plus grande virtuosité château, parc, ameublement etc. de ses aristocrates. Mais tout cela n'a aucune relation vivante à son sujet essentiel. Et sans cette polyphonie des différentes déterminations sociales, le thème essentiel devient lui aussi obligatoirement mince, pauvre, et univoque.

Si nous résumons brièvement les traits essentiels négatifs du réalisme d'Europe occidentale après 1848, tel que nous les trouvons même chez ses représentants les plus importants, nous voyons la chose suivante. Premièrement : le mouvement réel, dramatique-épique de l'événement social disparaît ; des figures purement privées, sans relations, réduites à quelques traits se trouvent dans les coulisses mortes d'un « milieu » décrit

avec virtuosité. Deuxièmement, les relations réelles des hommes entre eux, les conditions sociales de leur action, pensée et ressenti, qui sont inconnues à eux-mêmes, s'appauvrissent de plus en plus. Ou bien cette misère de la vie est mise au premier plan avec une ironie rageuse ou sentimentale, ou bien les relations sociales humaines manquantes vont être remplacées par les symboles morts, figés, lyriquement exagérés. Troisièmement (et en étroite corrélation avec les traits caractérisés jusqu'ici) : les détails observés minutieusement et restitués avec virtuosité remplacent la mise en évidence des traits essentiels de la réalité sociale, des changements de la personnalité humaine dans le processus social d'évolution.

Cette transformation de l'écrivain du participant aux luttes de l'évolution sociale, à la vie de la société, en un simple observateur est naturellement l'aboutissement d'un long processus d'évolution. La relation des derniers grands réalistes du 19e siècle à la vie de leur société est déjà pleine de paradoxes et de contradictions. Il suffit de penser à Balzac et à Stendhal et de les comparer aux réalistes anglais et français de 18e siècle pour prendre clairement conscience de ce caractère contradictoire de leur relation à la vie sociale. Leur ressenti n'est pas seulement très critique, – la critique, nous la trouvons naturellement aussi chez les réalistes antérieurs dont les relations à la classe bourgeoise étaient beaucoup moins problématiques – mais aussi profondément pessimiste, plein de mépris, de haine et de dégoût. Ce sont des liens très distendus, des illusions qui ne sont des liens qu'en apparence, des utopies vaporeuses qui unissent ces écrivains à la classe bourgeoise de leur époque. Le

pressentiment de l'effondrement final de la culture aristocratique bourgeoise jette sur les conceptions de Balzac des ombres d'autant plus vastes qu'il prend de l'âge. Mais Balzac et Stendhal dépeignent néanmoins la société bourgeoise de leur temps d'une manière profonde et globale, qui a ses racines dans un ressenti large et profond de tous les problèmes importants et toutes les étapes d'évolution de la société bourgeoise depuis la première révolution jusqu'en l'an 1848.

Chez Tolstoï, ce rapport paradoxal, contradictoire existe à un degré encore plus élevé. L'évolution de Tolstoï est un éloignement en augmentation constante de la classe dirigeante en Russie, une haine en augmentation constante pour tous les oppresseurs et exploiteurs de la réalité russe. À la fin de sa vie, il ne voit plus en eux qu'une bande de fripouilles et de parasites. Ainsi, le point final de son évolution s'approche tout à fait près de l'appréciation des classes dirigeantes par les réalistes les plus importants de la deuxième moitié du 19e siècle. Comment peut-on expliquer que Tolstoï comme artiste ne soit néanmoins jamais devenu un Flaubert ou un Maupassant ? Ou bien, pour préciser la question aussi en ce qui concerne l'évolution antérieure de Tolstoï, la phase d'évolution, au cours de laquelle il avait cru à une harmonisation des oppositions entre propriétaires fonciers et paysans, ou tout au moins pensait y croire : Comment peut-on s'expliquer que le jeune Tolstoï n'ait rien en soi des traits provincialistes de ces réalistes très doués de la période tardive, comme par exemple Wilhelm Raabe [155] ? Il est clair en effet que Tolstoï a tout

[155] Wilhelm Raabe, écrivain allemand (1831-1910).

aussi peu compris le mouvement socialiste du prolétariat que la plupart de ses contemporains en Europe occidentale, et peut-être même encore moins.

C'est précisément là que l'analyse géniale de Lénine nous donne la clef pour comprendre Tolstoï. Les sociologues vulgaires établissent une statistique des personnes que Tolstoï a représentés, et ils en déduisent qu'il a dépeint principalement la vie des propriétaires fonciers. Une telle analyse thématique suffit tout au plus à comprendre des naturalistes complètement plats qui, quand ils dépeignent quelque chose, décrivent seulement ce qu'il y a immédiatement devant eux, sans le relier à la réalité sociale globale. La représentation de l'évolution sociale, des grands problèmes de la société par les réalistes vraiment importants n'est cependant jamais aussi simple, jamais aussi immédiate. Chez eux, tout est toujours relié à tout. Tout phénomène présente une pluralité de déterminations, une pluralité d'imbrications de l'individuel et du social, du physique et du mental, du privé et du public, etc. En raison de cette pluralité de sa composition, allant au-delà de l'immédiateté, le nombre des « dramatis personae » [156] est toujours plus grand que celui que n'importe quel programme de théâtre ne pourrait en répertorier. Les grands réalistes considèrent toujours la société à partir d'un centre mobile conçu de manière vivante. Et ce centre est alors présent, visible ou invisible, dans tous les phénomènes.

Pensons à Balzac. Il décrit le processus de la prise de pouvoir par le capital en France qu'il voit incarné – c'était justifié à l'époque – dans le capital financier. De

[156] Expression latine signifiant « personnages du drame »

Gobseck à Nucingen, Balzac dépeint toute une série de représentants directs de cette puissance démoniaque qui soumet tout à son joug. Mais est-ce cela fait le tour du rôle du capital financier dans le monde de Balzac ? Est-ce que Gobseck cesse de dominer lorsqu'il quitte le devant de la scène ? Non. Le monde de Balzac est toujours et partout rempli de Gobseck et de ses semblables. Peu importe si c'est l'amour ou le mariage, l'amitié ou la politique, la passion ou le sacrifice qui constituent le sujet immédiat : Gobseck est partout présent, comme héros principal invisible, et sa présence invisible déteint d'une manière clairement visible sur chaque réplique, chaque mouvement de chaque personnage de Balzac.

Tolstoï est l'écrivain du soulèvement paysan en Russie, de 1861 jusqu'en 1905. Dans son œuvre, le paysan exploité est ce personnage visible-invisible présent partout. Il suffit de prendre une description de la période tardive de Tolstoï. Il trace de la vie militaire du Prince Nekhlioudov, dans *Résurrection,* le tableau suivant : « Il n'avait là aucune occupation, si ce n'est de se rendre à l'exercice ou à la revue, revêtu d'un magnifique uniforme, coupé et brossé par d'autres, avec des armes fabriquées, fourbies et présentées par d'autres ; de monter un superbe cheval nourri et dressé par d'autres… » [157] Dans des descriptions comme celle-là – on en trouve d'analogues en grand nombre chez Tolstoï – il y a aussi, évidemment des détails. Mais ces détails ne servent pas à éclairer le caractère spécifique de

[157] Léon Tolstoï, *Résurrection*, Gallimard Folio, Paris, 2011, 1ère partie, XIII, p.101.

l'objet décrit dans sa singularité, mais à faire apparaître ces relations sociales qui sont sous-jacentes à *cette* utilisation des objets. Et cette relation sociale est celle de l'exploitation : de l'exploitation du paysan par le propriétaire foncier.

Et le paysan exploité n'est pas seulement présent, visible ou invisible, dans l'œuvre de Tolstoï, dans toutes ces manifestations de la vie, petites ou grandes. Il ne disparaît non plus jamais de la conscience des hommes de Tolstoï en action. Peu importe de quoi ils s'occupent ; les relations de ces occupations, des idées que les hommes se font à ce sujet, tournent consciemment ou inconsciemment autour de problèmes qui sont directement ou indirectement corrélés à ce problème central. Certes, la plupart des héros de Tolstoï – ainsi que Tolstoï lui-même – se posent cette question sous une forme éthique : comment peut-on organiser sa vie sans se perdre soi-même moralement par l'exploitation du travail d'autrui ? Et Tolstoï a donné dans sa vie, directement et par la bouche de nombre de ses héros, à cette question de nombreuses réponses absurdes, réactionnaires, ou utopiques. Mais ce qui en l'occurrence importe principalement, c'est la position et pas tant la solution du problème. Tchékhov a souligné à juste titre, en ce qui concerne Tolstoï, que la solution d'une question et la juste formulation de la question sont deux choses différentes, et que seule la dernière est absolument nécessaire pour l'artiste.[158] Et la juste formulation de la question, on ne doit jamais chez Tolstoï la prendre seulement dans son sens immédiat. Ce

[158] Anton Tchekhov, *Lettre à Souvorine* du 27 octobre 1888.

n'est pas ce qui est en premier lieu important dans les idées embrouillées et romantiques qu'exprime par exemple le héros de son œuvre de jeunesse *La matinée d'un seigneur* [159], dans l'utopie fantastique de ses plans pour rendre le monde heureux. Ou tout au moins pas seulement en elles. Ce n'est qu'en liaison avec la défiance haineuse, qui saisit les paysans lors de toute expression d'un membre de la classe exploiteuse, ainsi qu'avec la première idée instinctive des paysans selon laquelle un nouveau projet des propriétaires fonciers ne peut être qu'une nouvelle tromperie, et plus il a l'air sublime, et plus la tromperie est raffinée – ce n'est que dans ce contexte que l'on peut parler au sens de Tchékhov de la juste formulation de Tolstoï.

La juste formulation de Tolstoï consiste dans le fait qu'il a représenté les « deux nations » avec une densité et une concrétude qui n'avaient encore jamais existé avant lui dans la littérature mondiale. La grandeur paradoxale de Tolstoï consiste dans le fait que son aspiration consciente, selon sa conception du monde a toujours visé à abolir par la morale religieuse cette dichotomie brutale de la société, mais que dans chacune de ses compositions, il fait toujours démasquer cette idée favorite par la réalité représentée dans sa vérité inexorable. L'évolution de Tolstoï suit des chemins très tortueux, diverses illusions vont être fracassées, et de nouvelles illusions vont être créées. Mais là où Tolstoï compose vraiment comme un grand écrivain, il montre toujours la dualité inconciliable des « deux nations », des paysans et des propriétaires fonciers. Dans des œuvres de

[159] Léon Tolstoï, *la matinée d'un seigneur* (1852), Climats, 1999.

jeunesse comme *les cosaques* [160], cette inconciliabilité apparaît encore sous une forme élégiaque idyllique. Dans *Résurrection*, Maslova répond aux déclarations de repentance de Nekhlioudov : « Tu veux te sauver par moi… Tu as joui de moi au cours de cette vie, et par moi tu veux te sauver dans l'autre ! » [161] Tous les moyens artistiques externes et internes se modifient, les conceptions du monde les plus diverses se succèdent, mais cette représentation des « deux nations » constitue le noyau de l'œuvre de Tolstoï dans son ensemble.

Seule la reconnaissance de ce problème central de représentation permet de voir qu'entre Tolstoï et le réalisme européen contemporain, il y a en même temps une affinité thématique et les plus grandes oppositions dans la représentation. Comme tous les écrivains honnêtes et importants de cette période, Tolstoï est contraint de s'éloigner de plus en plus de la classe dirigeante, il doit de plus en plus considérer sa vie comme criminellement dénuée de sens, vide et inhumaine. Mais les écrivains de l'occident capitaliste, tant qu'ils ont pris au sérieux leur attitude à l'égard de la classe dirigeante, ont été contraints à la position de l'observateur isolé : avec tous mes désavantages artistiques de cette position. En revanche, le russe Tolstoï, dont le pays avait la révolution bourgeoise à l'ordre du jour a pu, comme écrivain du soulèvement paysan contre l'exploitation par la propriété foncière et le capitalisme, comme peintre des « deux nations » de la

[160] Léon Tolstoï, *les cosaques*, trad. Pierre Pascal, Gallimard Paris, 1938.
[161] Léon Tolstoï, *Résurrection*, op. cit., 1ère partie, XLVIII page 234.

réalité russe, être le dernier réaliste bourgeois de très grand style.

IV

La véritable totalité artistique d'une œuvre d'art repose sur la totalité représentée des déterminations sociales essentielles. C'est pourquoi elle doit reposer sur le vécu intense du processus social. Seul un tel vécu peut découvrir les déterminations sociales essentielles, peut les placer d'une manière libre, sans artifice, au cœur de la représentation artistique. La richesse et la variété des grandes œuvres d'art réalistes se voient justement dans le fait que la totalité dense des déterminations sociales essentielles n'exige aucun pédantisme dans l'ordonnancement, aucune exhaustivité encyclopédique des phénomènes sociaux, et même ne les supporte absolument pas ; que les déterminations sociales les plus importantes sont à représenter parfaitement dans la rencontre apparemment fortuite de quelques destinées humaines.

La reproduction de la réalité sur la base de l'observation ne présente en revanche aucun principe interne d'ordonnancement, découlant de l'objet même. Si la description en reste au niveau de l'observation de l'observation des traits immédiats de la vie quotidienne, cela crée une « mauvaise infinité », c'est-à-dire une masse désordonnée d'observations, dont le début, la suite, et la fin sont abandonnés au hasard, à l'arbitraire de l'artiste. Mais si un ordre est introduit dans le monde des faits par le système idéologique de l'artiste, cet ordre là va être un ordre selon des points de vue abstraits, un ordre étranger au sujet, à la vie. Il va y avoir une

sécheresse insurmontable, une absence de poésie qui va d'autant plus sauter aux yeux que l'artiste, par la description et le lyrisme, va s'efforcer de lui donner du symbolisme, une relation mystifiée aux destins individuels représentés et aux forces sociales. Plus l'observation reste prisonnière de l'apparence immédiate de la vie, plus abstraites sont obligatoirement ces relations qui créent a posteriori un ordre, une composition pour ces œuvres.

La vérité interne de la composition des grands réalistes repose donc sur le fait qu'elle découle de la vie elle-même, que sa spécificité artistique est le reflet de la structure sociale de la vie elle-même vécue par l'artiste. L'histoire de la composition des grands romans réalistes, depuis la série d'aventure légères, par exemple chez Lesage [162], en passant par les tentatives de concentration dramatique chez Walter Scott jusqu'au mode de composition de Balzac, avec d'un côté le dramatique romanesque, et de l'autre l'entrelacs cyclique, est le reflet littéraire de la soumission croissante de la vie aux catégories du capitalisme comme forme de vie de l'homme dans la société bourgeoise. Dans cette concentration dramatique, intégrée dans le cycle qui englobe tout, commence à s'exprimer déjà la crise de l'art dans la société bourgeoise pendant la période du capitalisme triomphant. Les grands écrivains de cette période mènent en tant qu'écrivains un combat héroïque contre la banalité, contre la sécheresse et le vide du prosaïsme de la vie bourgeoise. L'exagération

[162] Alain-René Lesage, (1668-1747), auteur de romans picaresques (*Gil Blas de Santillane*) et de pièces de théâtre (*Turcaret*).

dramatique romanesque des intrigues et des situations chez Balzac est l'aspect formel de la lutte pour surmonter ce prosaïsme. Elle repose dans son contenu sur la représentation de passions exacerbées, sur la conception de la typique comme l'expression extrême d'un courant déterminé de vie. Ce n'est que par de telles explosions dramatiques puissantes que naît au sein du prosaïsme bourgeois banal un monde dynamique de poésie humaine profonde, riche, et colorée. La contestation de ce « romantisme » par les naturalistes fait baisser le niveau de la représentation littéraire à celui de la quotidienneté banale et de la moyenne. Avec le naturalisme, le prosaïsme capitaliste triomphe de la poésie vivante de la vie.

L'œuvre de Tolstoï synthétise – en accord avec l'évolution sociale de la société russe – plusieurs phases de ce processus littéraire d'évolution. Mesuré à l'échelle de l'évolution de la littérature mondiale, Tolstoï commence en tant qu'artiste à créer, à un échelon pré-balzacien ; sa période tardive, selon la même échelle, s'étend jusqu'à la période de déclin du grand réalisme.

Tolstoï lui-même a très profondément ressenti de manière vivante le caractère véritablement épique de ses grands romans. Mais il n'y a pas que lui qui ait comparé *Guerre et paix* à Homère ; de nombreux lecteurs connus et inconnus de ce livre ont éprouvé des sentiments analogues. Certes, la comparaison avec Homère marque d'un côté l'impact intense du caractère authentiquement épique de ce roman, de l'autre côté, elle donne davantage l'orientation générale de l'impression stylistique que la caractéristique du style lui-même. Car malgré toute sa

grandeur authentiquement épique, *Guerre et paix* est de part en part un authentique roman. Ce n'est assurément pas un roman dramatiquement concentré au sens de Balzac. L'ampleur lâche de sa composition, la nonchalance et la sérénité agréables du déroulement de l'action, de la relation des hommes entre eux, la plénitude tranquille et cependant dynamique des épisodes nécessaires au sens authentiquement épique du terme, ont quelque chose qui est apparenté aux grandes idylles champêtres des romans anglais du 18e siècle.

Mais cette affinité marque cependant davantage l'opposition à la ligne générale d'évolution du roman européen au 19e siècle. Elle marque la plénitude intéressante d'une vie quotidienne encore vivante dans une société ancienne, qui n'est encore que sur le point de se soumettre aux formes capitalistes. Les grands romans de Tolstoï se différencient de leurs précurseurs anglais par le caractère spécifique de la réalité sociale qu'ils reflètent, et les dépassent en richesse artistique et en profondeur artistique, précisément en raison de cette spécificité de la réalité représentée. Tolstoï dépeint un monde encore bien moins bourgeois que les écrivains anglais du 18e siècle, certes un monde (particulièrement dans *Anna Karénine*) dans lequel le processus d'embourgeoisement va être beaucoup plus fortement sensible que dans les romans anglais qui représentent presque toujours une séquence donnée d'évolution. À cela s'ajoute que les grands écrivains anglais du 18e siècle ont vécu dans une époque *postrévolutionnaire*. Cela donne tout particulièrement aux œuvres de Fielding

ou Goldsmith [163] une tranquillité et une sécurité magnifiques, sereines, solides, mais en même temps aussi parfois certains côtés bornés et contents de soi.

La création de Tolstoï est en revanche, depuis le début, placée dans une époque où la tourmente révolutionnaire se lève. Tolstoï est un écrivain *prérévolutionnaire*. Justement parce que le problème paysan russe constitue pour sa création le point crucial, le tournant décisif pour la littérature européenne, la défaite de la révolution de 1848, qui jette par exemple de très vastes zones d'ombre sur l'œuvre de Tourgueniev, glisse sur lui sans le toucher. Dans mesure quelle Tolstoï se rendait compte consciemment de ce problème crucial dans les différentes phases de son évolution, cela n'est pas important dans ce contexte. Ce qui est important, c'est que son œuvre tourne autour de ce problème, qu'elle est toujours orientée vers ce problème, car ce n'est qu'ainsi que peut-être préservé son caractère prérévolutionnaire, même après les révolutions européennes.

L'idylle champêtre des grands romans de Tolstoï est cependant toujours une idylle menacée. Déjà dans *Guerre et paix*, nous ressentons l'effondrement matériel de la maison Rostov comme effondrement typique de la noblesse rurale d'ancien style, nous ressentons les crises spirituelles de Bezoukhov et de Bolkonski comme des reflets de ces grands courants qui ont trouvé leur apogée politique dans le soulèvement décembriste. Dans *Anna Karénine,* cette menace sur l'idylle champêtre est encore plus forte, et l'ennemi montre déjà très ouvertement son visage grimaçant capitaliste. Il ne s'agit alors plus

[163] Oliver Goldsmith (1728-1774), écrivain anglo-irlandais.

seulement de l'effondrement matériel, mais on va aussi montrer la voie du passage au capitalisme, une voie contre laquelle Tolstoï se défend passionnément. Constantin Lévine, qui reprend au fond les problèmes de Nicolas Rostov à la fin du roman antérieur, ne peut plus les résoudre de cette manière simple et irréfléchie. Il lutte, non seulement pour une solution de sa situation matérielle comme propriétaire foncier, afin précisément de ne pas tomber dans le passage de l'agriculture au capitalisme ; il mène en même temps un incessant combat critique, intime, pour rendre crédible à ses propres yeux la justification de sa vie comme propriétaire foncier, c'est-à-dire comme exploiteur des paysans. Les illusions de Tolstoï concernant la possibilité de résoudre cette question, ses illusions selon lesquelles il n'y a pas là un conflit tragique sans issue pour les représentants honnêtes de sa classe sociale, constituent la base de la grandeur épique incomparable de ces romans.

Dans *Anna Karénine*, ces illusions sont déjà beaucoup plus ébranlées que dans *Guerre et paix*. Et cet ébranlement se manifeste au plan de la composition dans une rigueur « plus européenne », plus dramatique de la composition, dans un déroulement moins confortable, moins serein et moins nonchalant de l'action. Le rapprochement thématique du roman européen du 19e siècle montre aussi de manière apparente l'approche de cette crise. *Anna Karénine* présente encore à maints égards les caractéristiques stylistiques de la période du début, mais présage déjà expressément le temps de crise ultérieur, et a donc beaucoup plus l'*aspect d'un roman* que *Guerre et paix*.

Avec *La sonate à Kreutzer*, Tolstoï franchit un grand pas supplémentaire dans la proximité du roman européen. Il se donne maintenant une forme du grand roman plus proche à maints égards de la dernière période d'essor du réalisme européen, et en même temps dramatiquement concentrée. Il tend de plus en plus à représenter des grandes catastrophes, des tournants tragiquement exacerbés de destins humains, à les décrire assurément dans la large plénitude et l'exhaustivité de tous les motifs de dynamique interne, et donc de manière épique au sens le plus profond du terme. Tolstoï se rapproche ainsi de la forme de composition de Balzac. Non pas au sens d'une influence stylistique littéraire, mais parce que, de la réalité qu'ils vivent l'un et l'autre et de la manière dont ils la vivent, de telle formes doivent nécessairement émerger. (Nous ne pourrons parler que plus tard des raisons littéraires sociales de ce rapprochement, et de la différence importante qui subsiste en dépit de tout rapprochement. Nous devons nous contenter ici de la constatation des faits.) *La mort d'Ivan Ilitch* constitue l'apogée artistique de ce style tardif. Mais il est signification que ce style s'exerce aussi dans le dernier grand roman de Tolstoï, dans *Résurrection*. Ce n'est pas non plus un hasard que sa production dramatique tombe dans cette période.

Le rapprochement thématique de la littérature européenne qui lui est contemporaine ne signifie cependant pas un rapprochement artistique des orientations qui y sont dominantes, qui dissolvent la forme artistique de l'épopée et du drame. Bien au contraire : Tolstoï reste toute sa vie sur toutes les questions essentielles de l'art un grand réaliste d'ancien

style, et tout particulièrement un créateur de forme épique du plus grand style.

La maîtrise épique de la totalité de la vie est, au contraire de la maîtrise dramatique, toujours et nécessairement aussi une maîtrise de la vie externe de l'homme, une poétisation épique des objets les plus importants de sa sphère humaine de vie donnée, la poétisation des événements qui se produisent nécessairement dans une telle sphère. Hegel appelle « totalité des objets » [164] cette première exigence pour une représentation épique de la réalité. Cette exigence n'est pas une invention théorique. Tout romancier ressent instinctivement que son œuvre ne peut pas prétendre à la perfection s'il lui manque cette totalité des objets, si l'on ne représente pas l'ensemble des objets importants, des sphères de vie, des événements de la vie, qui font partie de la totalité du sujet. On voit de ce fait la différence décisive entre l'épopée authentique des anciens réalistes et la désagrégation de la forme dans la littérature récente dans la *manière* dont cette totalité des objets va être organiquement reliée au destin individuel des hommes en action.

Le nouvel écrivain, l'observateur de la vie, peut très bien en arriver à une connaissance de cette totalité des objets. Il peut, s'il est un écrivain important, la mettre sous nos yeux avec une grande force de description, une puissance de suggestion. Pour tout lecteur, des lieux comme par exemple les halles, les bourses, les bouges, les théâtres et les champs de courses etc. de Zola sont vivants. Au sens

[164] Hegel, *Esthétique,* traduction Charles Bénard, Le livre de poche, philosophie, Paris, 2008, La poésie épique, 2 c. tome II page 532.

encyclopédique du contenu, et au sens artistique des descriptions particulières, il y a chez Zola aussi une totalité des objets. Mais ces objets ont une existence largement *indépendante* des destins individuels des hommes en action. Ce sont des coulisses puissantes, mais indifférentes pour un destin humain qui ne leur est pas relié. Elles sont dans le meilleur cas la scène plus ou moins fortuite de ce destin.

Il en va tout autrement chez les classiques. Homère décrit l'armement d'Achille créé par les dieux. Il ne le décrit cependant pas lorsqu'Achille entre sur la scène de l'action. Ce n'est que lorsqu'Achille en colère s'est retiré, après que les troyens aient triomphé, après que Patrocle soit tombé sous l'armement qu'Achille lui avait prêté, ce n'est que lorsqu'Achille a commencé à s'équiper pour le combat à mort contre Hector, à un combat à mort au vrai sens du terme, car il sait qu'après la mort d'Hector, la sienne surviendra bientôt ; à l'instant dramatique avant le duel avec Hector, alors que les armes des deux héros vont décider du destin des deux peuples, alors que l'équipement supérieur d'Achille est devenu, avec sa force divine, un élément du destin – ce n'est qu'alors que l'on va décrire comment Héphaïstos a forgé les armes pour Achille. [165] L'armement d'Achille n'est donc pas seulement représenté de manière authentiquement épique (comme Lessing le souligne dans le passage célèbre de son *Laocoon*) [166] au sens où sa

[165] Homère, *Iliade*, XVIII trad. Robert Flacelière, in *Iliade, Odyssée*, NRF La Pléïade, page 424-428.

[166] Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, *ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie,* Chapitre XVIII. Traduction Courtin, Hermann, Paris, 1990, page 135.

fabrication mais pas son apparence va être décrite, mais aussi du point de vue de la composition globale : il est situé exactement là où son existence a pris un sens déterminant, pour l'action et le personnage, pour la représentation des destins humains les plus importants. Ce n'est pas une chose indépendante des personnes en action, mais une partie intégrante de l'action elle-même.

Les grands romanciers sont toujours dans cette perspective les fils naturels du vieil Homère. Certes, le monde des objets et des relations des hommes à ces derniers est devenu autre, plus complexe, moins spontanément poétique. Mais le grand art des romanciers authentiques se manifeste justement dans le fait qu'ils sont malgré tout capables de surmonter le caractère apoétique de leur monde. Cela repose sur un vécu profond et intense de la vie de la société dans son mouvement et son évolution. Ce n'est qu'ainsi que l'écrivain domine aussi souverainement les traits externes et internes, grands et petits, de la vie dans leur imbrication multiple, qu'il peut laisser ses héros, de manière typique spontanée, avec une nécessité interne, parcourir le chemin de leur destinée. Et ils vont être cependant, apparemment sans contrainte, trouver et ressentir sur ce chemin tous les objets et les événements typiques de leur sphère de vie. C'est précisément par là que les personnages sont saisis de manière typique dans un sens profond, qu'ils doivent au cours d'un parcours de vie typique se heurter maintes fois aux objets les plus importants de leur sphère de vie. Et le grand écrivain a alors le libre choix de sélectionner les objets au lieu et au moment où ils sont devenus un accessoire typique et nécessaire du grand drame de la vie.

Il n'y a sans doute pas d'écrivain de l'époque moderne chez qui la totalité des objets soit aussi présente, dans sa parfaite et florissante plénitude que chez Tolstoï. On ne pense pas seulement à *Guerre et paix*, où sont représentés, de la cour à l'état major, jusqu'aux partisans et prisonniers de guerre, toutes les étapes de la guerre et de la naissance à l'enterrement toutes les étapes de la vie privée pacifique. On pense aussi aux bals, clubs, sociétés, visites, conférences, phases du travail agricole, courses, chasses, jeu de cartes etc. dans *Anna Karénine*, aux différents aspects et phénomènes de la justice et de la prison dans *Résurrection*. Mais si on essaye d'analyser de plus près un quelconque de ces épisodes, que Tolstoï décrit avec une telle ampleur et une telle abondance de détails qu'il devient une image à part dans le tableau global, on va alors se rendre compte de la grande opposition par rapport au réalisme moderne, de l'affinité authentique avec l'ancienne grande épopée.

Ces tableaux ne sont jamais des coulisses, jamais seulement une image et une description, jamais seulement une « contribution » à la totalité des objets. Le cortège masqué de la nuit de Noël dans *Guerre et paix* représente la crise de l'amour entre Nicolas Rostov et Sonia ; l'attaque victorieuse de cavalerie : une crise dans la vie de Nicolas Rostov ; la course de chevaux dans *Anna Karénine* : le tournant dans la relation de Vronski et Anna par rapport à Karénine ; l'audience du tribunal dans *Résurrection* : les retrouvailles fatidiques de Nekhlioudov et Katioucha, etc. Et nous ne pouvons jamais mentionner ici que l'un des points vitaux décisifs, qui fait de chaque partie donnée de la totalité des objets

l'une des pièces constitutives nécessaires de l'évolution interne de l'un ou de plusieurs héros.

En réalité, les relations chez Tolstoï sont beaucoup plus complexes et multiples. Il ne s'agit pas seulement d'un point de jonction, mais du développement d'un tournant plus ou moins important de l'intrigue dans son ensemble. Et toutes les étapes de ce tournant, tous les sentiments et pensées des personnes qui y sont impliquées sont indissociablement dans leur *quoi* et *comment* liés à cet instant, à cette occasion de leur surgissement, de leur manifestation. Il est par exemple inévitable que la relation de Vronski et Anna avec Karénine entre dans une crise décisive. Mais la course de chevaux avec la chute de Vronski est plus qu'une simple occasion de cette mise au jour : elle détermine en même temps le caractère de la crise, elle détermine des traits de caractère chez les trois personnes, qui dans d'autres circonstances ne se seraient pas manifestés ainsi, et surtout pas avec autant de densité et d'adéquation. Et par cette liaison interne et multiple, la course de chevaux perd tout caractère purement « décoratif ». Elle est la péripétie nécessaire d'un grand drame où le fait que la course soit une occupation typique de Vronski, la fréquentation des champs de course où la cour est présente, une habitude typique du bureaucrate Karénine, rend cette multiplicité individuelle des relations entre destin individuel et totalité des objets par des traits sociaux encore plus multiple et typique.

La représentation de la totalité des objets libère donc Tolstoï – comme tout auteur épique authentique – de la description sèche et ennuyeuse d'un « milieu », dont la

relation aux destins individuels est toujours générale abstraite, et précisément de ce fait, toujours et seulement fortuite. Dans la totalité des objets ainsi décrite se manifeste chez Tolstoï, d'une manière sensible, directe, spontanée, justement, la liaison des destins individuels à l'ensemble de leur monde.

V

Cette manière de représenter la totalité des objets constitue la condition préalable indispensable d'une représentation véritable de personnages typiques. Engels souligne l'importance extraordinaire des circonstances typiques en liaison étroite avec la typique des personnages, comme présupposés du véritable réalisme. Mais ces circonstances typiques peuvent être conçues abstraitement ou concrètement. Et chez les réalistes récents, c'est de plus en plus le premier cas qui prévaut. Quand les personnages de la composition, leurs relations les uns aux autres, leur parcours de vie, etc. ne peuvent pas être représentés de telles manière que les relations entre homme et environnement, résultent avec une nécessité naturelle de la représentation même des personnages, lorsque les scènes et instruments de l'action, du point de vue de l'individu, ont un caractère fortuit abstrait, c'est-à-dire ont artistiquement l'effet de simples coulisses, alors les circonstances typiques ne peuvent absolument pas être représentées artistiquement d'une manière véritablement convaincante. Reconnaître en effet, rationnellement, qu'un milieu va être décrit complètement avec toutes ses formes phénoménales essentielles est quelque chose de tout autre que de ressentir profondément, dans son vécu, comment les

destins d'hommes individuels découlent organiquement de la richesse inépuisable de leurs circonstances de vie, comment les tournants de leurs destins sont indissociablement reliés aux circonstances de vie typiques de leur sphère de vie.

Il est clair que cette modification du style d'exposition est un reflet de la modification de la réalité sociale elle-même, de la domination croissante du capitalisme sur l'ensemble des formes de vie de l'existence humaine. Hegel a très clairement reconnu le caractère et l'importance de cette modification dans ses conséquences préjudiciables pour l'art en général et pour le grand art épique en particulier. Il écrit sur cette question : « Les objets dont l'homme fait usage pour sa vie extérieure, sa maison et sa cour, sa tente, son siège, son lit, son épée et sa lance, le vaisseau avec lequel il traverse les mers, le char qui le porte au combat, ne peuvent être pour lui de simples moyens matériels et inanimés. Il se sent vivre en eux ; il met en eux son adresse, toute son intelligence et sa personne. Par le lien étroit qui les rattache à lui, il leur donne un cachet individuel, humain et vivant. Il en est de même des actions les plus vulgaires, comme de faire bouillir ou rôtir les viandes, de tuer les animaux, etc. Aujourd'hui, nos fabriques et nos machines avec leurs produits, et, en général, la manière de satisfaire nos besoins physiques sont, aussi bien que l'organisation de l'État, contraires aux mœurs que réclame l'épopée primitive. On a vu que la raison publique, avec ses maximes générales et ses principes qui dominent l'opinion individuelle, ne doit pas encore s'être introduite dans les croyances et les situations véritablement épiques. De même, l'homme

aussi ne doit pas apparaître comme ayant rompu le lien qui l'unit à la nature, comme ayant abandonné ce commerce vivant avec elle où, dans la fraîcheur de ses facultés et de ses forces, il jouit de ses productions ou lutte courageusement contre les obstacles qu'elle lui oppose. » [167]

Hegel a ainsi indiqué pertinemment le problème central de style du roman bourgeois moderne. Les grands romanciers ont toujours mené un combat héroïque pour surmonter artistiquement cet aspect défavorable de la vie bourgeoise, des relations des hommes entre eux et à la nature dans la société bourgeoise. On ne peut cependant réussir à les surmonter que si l'écrivain découvre lui-même dans la réalité les éléments vivants encore présents des relations des hommes entre eux et à la nature ; que si, à partir de son expérience riche de la réalité, vécue par lui-même, il découvre et fait s'exprimer d'une manière artistiquement concentrée ces éléments dans lesquels sont à l'œuvre les tendances vivantes encore présentes comme relations vivantes des hommes entre eux. Car le machinisme et l'« achèvement » [*Fertigkeit*] du monde capitaliste décrits par Hegel et souvent répétés après lui sont une tendance évolutive réelle et croissante du capitalisme. Mais ce n'est qu'une tendance évolutive – et la société n'est objectivement jamais une réalité « achevée », morte et figée.

Le problème artistique décisif du réalisme bourgeois est de ce fait de savoir si l'écrivain peut ici nager à contre-courant, ou se laisser porter par le flot du développement du capitalisme. Dans le premier cas, cela fait naître des

[167] Hegel, *Esthétique,* op.cit., La poésie épique, 2 a. tome II pages 502-503.

tableaux de la vie vivants, qui certes vont être bien difficilement arrachés au matériau résistant, mais sont cependant vrais et réels, par ce qu'ils représentent une réalité vivante, existante malgré tout, un combat contre le monde « achevé ». Leur vérité repose sur le fait qu'ils représentent ce qui est exact dans son contenu social d'une manière exagérée à l'extrême. Dans le deuxième cas – et c'est depuis Flaubert la méthode du réalisme récent – cette nage à contre-courant a de plus en plus tendance à s'arrêter. Il serait cependant superficiel de dire que la littérature se serait par là vraiment rapprochée de la vie, que la vie, justement, aurait changé, et que la littérature se serait conformée à ce changement. Car en cédant dans leur pratique littéraire à cette tendance sociale d'évolution vraiment présente, ils font dans leurs œuvres de la simple tendance de la réalité sociale un existant général et global. Leurs œuvres, qui n'arrachent rien de vivant à la réalité capitaliste, sont de ce fait plus figées, plus « achevées » que la réalité même, elles sont plus ennuyeuses, plus décourageantes, et plus banales que le monde qu'elles reproduisent.

Évidemment, aucun caractère vivant des relations des hommes à leur environnement, comme chez Homère, ne peut se soustraire à la réalité de la société capitaliste. C'est un coup de chance tout à fait particulier pour l'évolution du roman moderne que Defoe réussisse, dans *Robinson*, a transformer tous les outils qui sont nécessaires pour créer les conditions de vie les plus primitives de l'homme en parties constitutives d'une action captivante et, par suite de ce rapport vivant avec les destinées humaines, de les rendre poétiques au sens le plus élevé du terme. Mais aussi singulier que soit le cas

de *Robinson*, il est extraordinairement instructif pour voir dans quelle direction le don d'invention de l'écrivain doit travailler pour surmonter artistiquement le prosaïsme de la réalité capitaliste. Cela ne sert à rien à l'artiste qu'il réalise des descriptions avec les mots les plus flamboyants et les plus recherchés, voire même les plus percutants. Cela ne lui sert à rien de faire retentir dans l'âme des hommes représentés la tristesse la plus profonde, l'indignation la plus amère de ce que la réalité soit si désolante et vide, si inhumaine et « achevée ». Cela ne lui sert à rien, même si cette tristesse revêt l'expression lyrique la plus sincère et la plus belle. L'exemple de *Robinson* montre que la lutte contre le prosaïsme de la réalité capitaliste ne peut être couronnée de succès que si l'artiste ressent des *situations* qui ne sont pas impossibles dans le cadre de cette réalité en elle-même (bien qu'éventuellement elles ne surviennent réellement jamais), et dans cette situation inventée vivante, il laisse les hommes vivre librement leur vie, en déployant toutes les déterminations essentielles de leur être social.

La grandeur épique unique en son genre de Tolstoï repose sur un don d'invention de ce genre. Ses actions se déroulent en apparence lentement, sans tournants véhéments, linéairement, sur les rails de la vie ordinaire des hommes. Mais sur ce chemin, Tolstoï invente toujours et partout des situations qui surgissent avec une nécessité littéraire interne des phases d'évolution concrète de ses personnages et dans lesquels ces hommes vont être placés dans une relation vivante avec la nature. *Guerre et paix* en particulier est plein de tels tableaux significatifs et extrêmement vivants. Pensons par

exemple à la chasse merveilleuse organisée par la famille Rostov et à l'idylle d'un soir qui lui fait suite chez le vieil oncle. [168] Dans *Anna Karénine*, le rapport des hommes à la nature est déjà devenu beaucoup plus problématique. Il est d'autant plus remarquable, ce génie avec lequel Tolstoï fait naître des images comme par exemple le fauchage des foins ; il le fait avec une nécessité non contrainte, à partir justement des problèmes des relations de Constantin Lévine avec les paysans, à partir de sa relation sentimentale de propriétaire foncier au travail physique. [169]

Mais il serait faux de rétrécir de problème d'animation littéraire du monde représenté à la relation des hommes à la nature. La division du travail croissante entre la ville et la campagne, le poids social croissant de la ville, rend nécessaire que la scène des actions se situe toujours plus dans les villes, et même dans les grandes villes modernes, et aucune invention littéraire ne peut produire dans de telles villes une relation entre homme et nature comme chez Homère, entre les hommes et les objets devenus marchandises. Il n'en résulte absolument pas que l'écrivain réaliste doive capituler sans combat devant le prosaïsme « achevé » du vrai monde de la grande ville. Et dans les faits, les grands réalistes n'ont également jamais, là, justement, capitulé. Mais c'est précisément là qu'est à nouveau nécessaire une *invention* de situations dans lesquelles ce monde de la grande ville prend un caractère vivant et poétique. Le caractère poétique ne peut naître que de l'animation la plus

[168] Tolstoï, *Guerre et Paix*, op.cit, tome 1, pages 636-662.

[169] Tolstoï, *Anna Karénine,* Trad. Henri Mongault, Gallimard Folio, Tome 1, III[e] partie, IV, V, pages 296-305

profonde des caractères humains, des relations dramatiques des hommes entre eux. Si l'écrivain parvient à produire des relations telles, à inventer des situations telles que la relation réciproque conflictuelle des hommes entre eux se développe en un grand drame, alors, dans ce drame, les objets dans lesquels ces relations parviennent à s'exprimer et qui réalisent la médiation de ces relations, vont prendre, par cette médiation justement, un charme poétique. Combien les grands réalistes ont travaillé consciemment dans cette perspective, c'est ce que montre un passage de *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac. Le grand duel entre Vautrin, le « Cromwell du bagne » [170] et Corentin, le plus grand mouchard de son temps, atteint son apogée. L'aide de Corentin, Peyrade, se sent menacé à chacun de ses pas. « Ainsi, la poésie de terreur que les stratagèmes des tribus ennemies en guerre répandent au sein des forêts de l'Amérique, et dont a tant profité Cooper, s'attachait aux plus petits détails de la vie parisienne. Les passants, les boutiques, les fiacres, une personne debout à une croisée, tout offrait aux Hommes-Numéros à qui la défense de la vie du vieux Peyrade était confiée, l'intérêt énorme que présentent dans les romans de Cooper un tronc d'arbre, une habitation de castors, un rocher, la peau d'un bison, un canot immobile, un feuillage à fleur d'eau. » [171]

Évidemment, il ne peut plus y avoir là la poésie claire, lumineuse, simple, de l'enfance de l'humanité comme chez Homère. La vérité de la vie des grands réalistes a

[170] Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Le livre de poche, 1988, 4ème partie, page 393

[171] Ibidem, 2ème partie, page 258.

pour conséquence nécessaire que dans leur animation de la vie capitaliste, et tout particulièrement de la vie de la grande ville, la grande tristesse inquiétante, l'inhumanité tout à fait effroyable de la vie capitaliste deviennent de la poésie. Elles deviennent pourtant de la véritable poésie ; c'est précisément dans cet inconsolable effroi qu'elles deviennent poétiquement vivantes. Cette découverte et cette élaboration de la beauté poétique dans l'horrible laideur de la vie capitaliste est séparée par un abime de ces photocopies superficielles dans lesquelles le désespoir et l'ennui sont devenues un moyen de représentation. Pensons au chef d'œuvre de la période tardive de Tolstoï, à *La mort d'Ivan Ilitch*. On y représente apparemment là, comme chez les réalistes modernes, le destin quotidien d'un homme dans la moyenne. Mais le don d'invention de Tolstoï, qui fait de l'isolement nécessaire du mourant une île à part presque semblable à celle de Robinson – certes une île de l'horreur, de la mort horrible après une vie dépourvue de sens – entoure ici de cette poésie effroyable et morne tous les hommes et tous les objets par lesquels leurs relations font l'objet de médiation. Du monde en perdition des audiences judiciaires, des parties de cartes, des théâtres, des aménagements d'intérieurs dépourvus de goût, jusqu'à la saleté répugnante des fonctions corporelles du malade mourant, il se rassemble ici un monde incroyablement vivant et dynamique, dans lequel chaque objet représente avec une poésie éloquente l'effroyable ennui et l'absurdité de la vie dans la société capitaliste.

Cette poésie des œuvres du Tolstoï tardif a également, déjà dans sa forme immédiate, de forts points de

similitude avec le mode de représentation des grands réalistes du début du 19e siècle. Mais là, précisément, les différences sont historiquement comme artistiquement très importantes. Balzac et Stendhal surmontent le caractère « achevé », apoétique, de la société bourgeoise justement en dissolvant la vie sociale dans une interaction conflictuelle de relations passionnées entre individus, en ce que la société ne fait pas face aux hommes comme une puissance « achevée », pas comme un appareil mort, pas comme quelque chose de fatidique et d'immuable. Il ne s'agit pas seulement de ce que la société, objectivement et dans son reflet dans ces œuvres, se trouve sans cesse en bouleversement – il s'agit pourtant de la période entre 1789 et 1848 – mais aussi de ce que dans les faits, les héros de Balzac et Stendhal « font leur propre histoire ». Un tribunal chez Balzac, par exemple, n'est pas seulement une institution qui (comme chez les écrivains d'après 1848) remplit certaines fonctions sociales. C'est plutôt un champ de batailles des combats sociaux de divers types, et chaque interrogatoire, chaque brouillon d'un acte, chaque jugement, etc. est le résultat de combats sociaux complexes dont nous vivons les étapes.

La transformation du monde social est un thème essentiel de la représentation de Tolstoï. Lénine souligne dans une critique de Tolstoï les mots très justes de Lévine : « "Chez nous, maintenant, tout cela a été bouleversé, et ne fait que s'ordonner", il est difficile d'imaginer une caractéristique plus juste de la période comprise entre 1861 à 1905. Ce qui "bouleversé" est bien connu de tout Russe, ou du moins lui est parfaitement familier. C'est le servage, et tout l'"ancien ordre" qui lui

correspondait. Ce qui "ne fait que s'ordonner" est totalement inconnu de la plus grande masse de la population, lui est étranger, incompréhensible. » [172] La sensibilité poétique inhabituelle pour tous les changements humains qui étaient liés à ce « sans dessus dessous » de la vieille Russie a été une des conditions préalables essentielles de la grandeur littéraire de Tolstoï. Aussi faux ou réactionnaires qu'aient pu être ses jugements, politiques et autres, sur cette évolution, Tolstoï a vu avec une extraordinaire clarté les changements que ce bouleversement de la vieille Russie entrainait dans les différentes couches de la société, et en vérité jamais comme un état d'évolution défini, pas comme une étape figée statique, mais précisément en mouvement.

Pensons à des personnages comme Oblonski dans *Anna Karénine*. Tolstoï ne représente pas à la manière naturaliste un bureaucrate propriétaire foncier, à un degré déterminé du passage au capitalisme, mais il expose dans la vie d'Oblonski le processus croissant de ce passage au capitalisme. Quant au type humain, Oblonski appartient plutôt à celui du noble ancien, qui accorde plus d'importance à de « larges » moyens d'existence sans travail, pour jouir de la vie, qu'à la carrière à la cour, dans la bureaucratie, ou dans l'armée. C'est pourquoi son évolution vers un type semi-capitaliste, capitaliste corrompu, est aussi intéressante. Le fonctionnariat d'Oblonski a uniquement une raison matérielle : il ne peut plus vivre de sa rente foncière au niveau souhaité.

[172] Lénine *Léon Tolstoï et son époque*, 22 janvier 1911, in *Œuvres*, Tome 17, Éditions du Progrès, Moscou, 1967,page 43-44.

La transition vers une liaison plus étroite au capitalisme (siège dans des conseils d'administration, etc.) est la suite naturelle de cette évolution, l'élargissement « naturel » du nouveau socle de vie parasitaire. Sur cette base, la vieille conception de la vie du propriétaire foncier, vie de jouissance, d'Oblonski évolue vers un libéralisme en apparence bon enfant, en apparence épicurien. De la conception du monde bourgeoise moderne, il reprend tout ce qui peut étayer idéologiquement, sans le perturber, son plaisir de vivre. Mais il reste cependant un noble ancien dans la mesure où il méprise instinctivement l'arrivisme sans scrupule de ses collègues fonctionnaires, et il interprète et transpose dans la pratique le « laisser-faire » libéral en un sens égoïste bon enfant, comme « vivre et laisser vivre », et « après moi, le déluge. »

Pour la différence entre les derniers principes de composition de Tolstoï et ceux des grands réalistes du début de 19e siècle, il est cependant décisif que les institutions sociales (et formations similaires) ont d'emblée chez Tolstoï un caractère beaucoup plus « achevé », moins vivant, plus inhumain, plus du genre appareil qu'ils ne l'ont jamais eu chez Balzac ou Stendhal. La raison essentielle de cette conception est liée à la source la plus profonde de la force de l'art de Tolstoï : au fait qu'il considère la société du point de vue du paysan exploité. Mais il faut remarquer aussi dans le monde balzacien que les institutions sociales ne sont que les représentants de ces classes qui participent directement à la lutte pour le pouvoir, qui vont être dissoutes dans les interactions conflictuelles entre les hommes. Pour les couches plébéiennes de la société, ces

institutions représentent également un monde « achevé » qui leur est fermé, qui leur est opposé comme appareil. Seul le personnage monstrueux de Vautrin amène cela jusqu'à un combat mouvementé avec la puissance de l'État ; les autres criminels vivotent leur existence pénible dans les pores de la société, et la police leur fait face comme une puissance impersonnelle, insurmontable. Ceci est évidemment encore plus le cas chez les paysans et les couches inférieures de la petite bourgeoisie. Il est donc tout à fait naturel que Tolstoï, qui voit le monde du point de vue du paysan, ait obligatoirement une telle représentation de la société et de l'État.

Nous n'avons cependant pas encore totalement éclairci par là la position modifiée de Tolstoï sur ces questions. Car chez Tolstoï, même les membres de la classe dirigeante ne se situent pas par rapport aux institutions étatiques et sociales comme les hommes de Balzac. Même pour eux, ces formations sont un monde objectal, « achevé ». Les causes ne sont pas trop difficiles à déterminer. En premier lieu, ce qui fut ici décisif, c'est le caractère de l'autocratie tsariste. Cette autocratie ne permettait aux hommes d'intervenir dans les événements politiques et sociaux que soit sous la forme de l'intrigue, de la corruption, de la courtisanerie, soit sous la forme de la révolte. Aucun homme un tant soit peu de haut niveau intellectuel et moral ne pouvait considérer l'État tsariste comme son État, pas même au degré où les hommes de Balzac le pouvaient des différentes formes d'État de leur époque. Et ce caractère « achevé », mort, de l'État tsariste et de ses institutions sociales prend chez Tolstoï des traits de plus en plus rigides, parallèlement au

processus qui rend ce pouvoir d'État de plus en plus étranger à la vie russe. Des profondeurs lointaines du passé historique surgissent encore dans le monde de Tolstoï quelques personnages qui, selon sa conception, peuvent déployer une activité active dans cet État. Ainsi le vieux Prince Bolkonski dans *Guerre et paix*. Mais lui aussi s'est retiré sur ses terres, déçu et rancunier, et la vie de son fils n'est déjà rien de plus qu'un tissu de déceptions : déceptions sur l'idée illusoire que l'on aurait pu comme homme honnête et doué prendre une part active à la vie militaire ou politique de la Russie tsariste. Ce tissu d'illusions n'apparaît pas chez Tolstoï comme destin seulement individuel, ni chez André Bolkonski, ni chez Pierre Bezoukhov. Il explicite au contraire très précisément les reflets idéologiques de la Révolution française et de la période napoléonienne, dans la Russie tsariste, ces motivations intellectuelles humaines, ces conflits intellectuels humains qui on conduit la meilleure part de la noblesse russe d'alors au soulèvement décembriste. L'itinéraire de Pierre Bezoukhov l'aurait-il conduit jusque là, voilà qui reste chez Tolstoï dans l'incertitude. Mais le fait que Tolstoï se soit longtemps préoccupé d'un projet de roman sur les décembristes montre tout au moins que cette perspective à été à la base de sa représentation de tels rebelles issus de la noblesse.

Assurément, ce monde social étatique, tel que Tolstoï le voit dans sa jeunesse et dans son jeune âge d'homme, est un appareil tout à fait lâche, avec de larges et vastes pores. La forme encore à demi-patriarcale de servitude dans le monde de *Guerre et paix* laisse une large marge de manœuvre pour le mouvement libre, pour l'autonomie et l'initiative dans les domaines locaux et privés.

Pensons à la vie des gentilshommes campagnards indépendants de la cour, à l'activité des partisans et similaires. Ces traits, Tolstoï les a sans aucun doute observés et les a restitués avec une grande véracité historique. Mais le regard qu'il leur porte est très conditionné par son propre degré d'évolution jusqu'à cette période, par l'évolution de la société russe à l'époque où Tolstoï rédigeait ses œuvres. Avec le changement de l'évolution historique et en conséquence avec la modification des jugements de Tolstoï sur l'État et la société, son mode de représentation se modifie lui-aussi. L'œuvre de jeunesse *Les cosaques* comme d'autres nouvelles caucasiennes de jeunesse comportent dans leur conception centrale de la société des traits très semblables à ceux de *Guerre et paix*, tandis que le fragment tardif *Hadji Mourat* qui, par son sujet, tombe historiquement dans la même période, présente déjà une structure beaucoup plus fermement constituée, avec beaucoup moins de pores pour une activité humaine privée.

La force motrice dans la transformation de la réalité fut la croissance du capitalisme. Mais il est très important, pour la compréhension du monde de Tolstoï, que le capitalisme tel qu'il a crû en Russie était justement, selon les mots de Lénine, un capitalisme « asiatique ».

Ce caractère de l'évolution capitaliste ne fait qu'accroitre les conditions défavorables des bases sociales de la littérature, qu'accroitre le caractère mort et rigide de la formation sociale. Ce que Marx a dit en son temps de l'évolution allemande vaut également pour la Russie du dernier Tolstoï. « Dans toutes les autres sphères, nous

sommes, comme tout l'ouest de l'Europe continentale, affligés et par le développement de la production capitaliste, et aussi par le manque de ce développement. Outre les maux de l'époque actuelle, nous avons à supporter une longue série de maux héréditaires provenant de la végétation continue de modes de production dépassés, avec la suite des rapports politiques et sociaux *à contretemps* qu'ils engendrent. Nous avons à souffrir non seulement de la part des vivants, mais encore de la part des morts. » [173]

Précisément parce que Tolstoï, de prime abord, décrit surtout la vie des classes supérieures, ce caractère « asiatique » du capitalisme naissant en Russie, sa tendance à ne pas détruire ou surmonter les aspects les plus effroyables de l'autocratie historiquement dépassée, mais seulement à s'adapter aux intérêts capitalistes, prend chez lui une expressivité énorme. Déjà dans *Anna Karénine*, Tolstoï décrit des types incomparables de ce passage au capitalisme et de la bureaucratisation de la noblesse russe qui lui correspond. À côté du type d'Oblonski, déjà décrit, dans lequel Tolstoï, soit dit en passant, donne un tableau d'une richesse inouïe et d'une élaboration humainement fine des courants libéraux de cette couche sociale, avec toute son ambiguïté et sa corruption débonnaire, Tolstoï représente en Vronski le type du noble moderne. Vronski modifie son mode de vie économique par suite de son amour passionné pour Anna : il abandonne la carrière militaire et devient un propriétaire foncier capitaliste, qui réorganise de manière

[173] Karl Marx, *Le Capital*, Préface à la première édition allemande. Éditions Sociales, Paris, Livre premier, tome 1, pages 18-19.

capitaliste la gestion de son domaine, qui entre dans la vie politique de la noblesse pour le libéralisme et le progrès, qui cherche un renouveau de la vieille « indépendance » de situation de la noblesse sur la base du grand capital. L'impact de sa passion amoureuse – socialement fortuite – favorise aussi chez lui un processus d'évolution typique de sa classe sociale. Et comme complément de ces deux personnages, nous voyons en Karénine le type de fonctionnaire complètement bureaucratisé, obscurantiste réactionnaire, hypocrite et creux. La division capitaliste du travail s'impose également toujours plus profondément comme forme de vie, comme détermination décisive de la pensée et du ressenti dans toutes les relations humaines, et Tolstoï représente avec une ironie toujours plus amère, avec un sens de l'observation toujours plus profond, comment les hommes, dans ce monde, deviennent des machines. Cette division du travail est un instrument privilégié de l'oppression et de l'exploitation des masses travailleuses. Et Tolstoï hait ce dispositif, justement comme outil de l'oppression et de l'exploitation. Comme grand artiste universel, Tolstoï représente cependant ce processus dans sa relation avec toutes les classes sociales de la population. Il découvre sa dialectique interne, la manière non seulement dont la division du travail bureaucratique capitaliste déshumanise les hommes qu'elle saisit, y compris dans la classe dirigeante, et les transforme de plus en plus en simples et méchants automates mais aussi dont ce processus se retourne comme ces hommes, justement, dans tous les instants de leur vie, là où ils représentent des intérêts élémentaires,

propres, là où se manifeste en eux un reste d'humanité encore présente.

Pensons à ce sujet à la scène étonnante entre Ivan Ilitch et son médecin. Ivan Ilitch est devenu un parfait bureaucrate, une juge qui écarte avec une parfaite virtuosité bureaucratique tout ce qu'il y a d'humain dans les procès, qui est devenu un rouage fonctionnant bien du grand appareil d'oppression tsariste. C'est en vain que les prévenus saisis par les roues de la machine tentent d'exposer ce qu'il y a de particulier et d'humain dans leur cas, le juge les renvoie avec une politesse tranquille sur la voie des articles de loi, où ils vont être broyés par la machine conformément aux intérêts du système tsariste. Mais Ivan Ilitch est maintenant devenu gravement malade, et il aimerait bien obtenir de son médecin de l'information sur son état. Mais le médecin est lui-même un bureaucrate tout aussi supérieur, une machine tout aussi flamboyante qu'Ivan Ilitch lui-même, et le traite de la même façon que lui-même traite ses prévenus : « C'était tout à fait, mot pour mot, la même opération que celle qu'Ivan Ilitch avait exécutée un millier de fois avec un tel brio sur les accusés qui se présentaient devant lui. Le résumé du médecin fut non moins brillant, et il jeta sur l'accusé, par-dessus ses lunettes, un regard triomphant, presque joyeux… Le docteur lui jeta un regard sévère à travers ses lunettes, comme s'il disait "Accusé, si vous ne demeurez pas dans les limites des questions qu'on vous pose, je serai obligé de vous faire sortir de la salle des séances." » [174] Et

[174] Léon Tolstoï, *La Mort d'Ivan Ilitch,* tradution Boris de Schlœtzer, IV, in *La sonate à Kreutzer*, suivi de *La Mort d'Ivan Ilitch*, Le livre de poche, Paris, 1964, pages 203 et 204.

l'horreur de la mort d'Ivan Ilitch réside précisément dans le fait qu'il est confronté dans toutes les relations de sa vie à cette rigidité alors que s'éveille en lui pour la première fois, devant la menace de la mort, le besoin d'entrer dans des relations humaines avec les hommes, de sortir de l'absurdité de sa vie.

L'évolution de la société russe aggrave le caractère doublement effroyable de l'autocratie imbriquée dans le « capitalisme asiatique ». Et parallèlement à cette évolution objective qui mène irrésistiblement à la révolution de 1905, s'accroît la haine et le dégoût de Tolstoï pour le caractère déshumanisé de la société qui naît ainsi. Déjà, dans le personnage de Karénine, nous voyons cette déshumanisation de manière très expressive. Karénine remarque, en société, l'amour naissant entre Anna et Vronski. Il se prépare à une discussion avec eux : « Sur ce, tout en regrettant d'employer son temps et ses ressources intellectuelles à des affaires de ménage, Alexis Alexandrovitch dressa dans sa tête un plan de discours qui prit bientôt la forme nette, précise et logique d'un rapport. » [175]

Dans les œuvres ultérieures, en particulier dans *Résurrection*, la haine de cette inhumanité s'accroit encore plus. La source principale de cet accroissement est le fait que Tolstoï voit maintenant beaucoup plus clairement cette déshumanisation de l'appareil d'État, en lien avec l'oppression et l'exploitation des travailleurs. Dans l'arrivisme bureaucratique de Karénine, cet aspect orienté contre le peuple n'était visible qu'implicitement ; dans l'indifférence totale avec laquelle il disposait, dans

[175] *Anna Karénine,* op.cit, Tome 1, II[e] partie, VIII, page 182.

son arrivisme actif, du bien-être et malheur de millions de gens. (Il est intéressant pour la connaissance de l'évolution de Tolstoï de voir que cette inhumanité, que l'on voit dans le traitement bureaucratique formel de toutes les questions, il la présente encore par endroits dans *Guerre et paix* avec une ironie pleine d'humour, par exemple dans le personnage de Bilibine.) Mais dans *Résurrection*, Tolstoï oppose cet appareil inhumain dans son ensemble aux souffrances de ses victimes. Il y donne de l'appareil d'oppression de l'État capitaliste sous sa forme tsariste un tableau global, multiple, et vrai tel qu'il n'en existe pas de semblable dans toute la littérature bourgeoise. La classe dirigeante apparaît dès lors comme une bande de fripouilles imbéciles, qui soit remplit ses fonctions avec un arrivisme méchant, soit avec une naïveté bornée, qui s'est déjà totalement transformée en rouage de cette horrible machine d'oppression. Depuis la fin du *Gulliver* de Swift, la société capitaliste n'avait probablement jamais été traitée avec une ironie aussi puissante. Et la représentation des hommes de la classe dirigeante prend aussi de plus en plus cette forme ironique satirique. Les représentants de la classe dirigeante ressemblent de plus en plus, dans leur apparence splendide de cour, aux Yahoos [176] puants de Swift.

Le fait que Tolstoï montre la forme spécifique tsariste de l'appareil capitaliste n'enlève rien à son universalité dans la littérature mondiale. Bien au contraire, la plénitude de vie, la vérité de vie concrète qui en résulte ne fait que

[176] Les Yahoos sont des créatures sauvages et répugnantes des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, ressemblant pourtant de très près aux êtres humains.

renforcer cette universalité. Car l'effroyable arbitraire de cet appareil auquel sont totalement livrés tous les destins humains est d'une vérité profonde et universelle. La forme particulière sous laquelle se manifeste cet arbitraire dans la bureaucratie tsariste n'est qu'une aggravation concrète des traits généraux. Tolstoï fait par exemple intervenir le Prince Nekhlioudov en faveur d'une révolutionnaire incarcérée auprès de l'un de ces Yahoos habillé en costume de général. Comme la femme du général aimerait bien avoir un flirt avec Nekhlioudov, la révolutionnaire sera libérée. « Dans le vestibule, au moment de partir, un domestique lui remit un billet de Mariette "Pour vous faire plaisir, j'ai agi tout à fait contre mes principes et j'ai intercédé auprès de mon mari pour votre protégée. Il se trouve que cette personne peut être relâchée immédiatement. Mon mari a écrit au commandant. Venez donc me faire une visite désintéressée. Je vous attends. M.".

– Qu'en dites-vous? fit Nekhlioudov à l'avocat. Mais c'est horrible. Voilà une femme tenue en réclusion depuis sept mois et il se trouve qu'elle n'est coupable de rien. Un mot suffit pour la libérer.
– C'est toujours comme ça. Du moins, vous avez obtenu ce que vous désiriez. » [177]

Et dans *Résurrection*, ceci n'est évidemment pas un cas isolé. Avec son don d'invention d'une extraordinaire variété, Tolstoï montre combien les destins les plus divers dépendent de tels hasards personnels, de tels arbitraires dans les intérêts personnels d'un membre isolé de la classe dirigeante. Mais l'ensemble et le système de ces arbitraires produisent un tableau clair et nécessaire ;

[177] Léon Tolstoï, *Résurrection*, op. cit., 2ème partie XVIII page 346.

au travers de tous ces hasards, c'est la grande nécessité de l'appareil déshumanisé qui s'exerce : à savoir la défense de la propriété privée de la classe dirigeante par les moyens les plus brutaux.

C'est ainsi que le dernier Tolstoï représente de plus en plus un monde « achevé » effroyable. Les pores pour l'initiative des hommes sont de plus en plus bouchés. Nekhlioudov ne peut plus nourrir aucune illusion sur la vie à la campagne, sur une harmonisation des intérêts des propriétaires fonciers avec ceux des paysans, comme celles que Constantin Lévine avait encore eu – même si c'était sous une forme problématique tourmentée. Et l'activité privée des hommes dans la vie de famille, la possibilité d'une fuite de Nicolas Rostov ou Lévine n'existe plus non plus chez le dernier Tolstoï. Depuis *La sonate à Kreutzer*, Tolstoï voit également l'amour et le mariage sous leur forme « moderne », il voit en eux toutes les formes spécifiques du mensonge et de l'hypocrisie, de la déshumanisation de l'homme, que produit la société capitaliste. Il dit un jour à Gorki : « L'homme survit à des tremblements de terre, aux épidémies, aux horreurs de la maladie, et à toutes les agonies de l'âme ; mais de tous temps la tragédie qui l'a tourmenté, qui le tourmente et qui le tourmentera le plus, c'est – et ce sera – la tragédie de l'alcôve » [178] Comme presque partout, Tolstoï exprime là ses idées sous une forme « atemporelle ». Mais comme artiste, il est incomparablement plus concret et plus historique. Ses descriptions ultérieures de la « tragédie de l'alcôve »

[178] Souvenirs sur Tolstoï, par Maxime Gorki (Nouvelle Revue française du 1er déc. 1920).

peuvent bien être conçues comme des illustrations de sa conception acétique du monde, elles dépassent dans leurs parties véritablement descriptives ce cadre dogmatique abstrait, et exposent le caractère effroyable, spécifique au capitalisme, de l'amour bourgeois moderne, du mariage, de la prostitution, de la double exploitation de la femme.

Où y a-t-il dans ce monde place pour l'action ? Tolstoï voit et représente de plus en plus un monde dans lequel il n'y a plus de possibilités d'action pour les gens honnêtes. Comme la Russie en transition vers le capitalisme se rapproche toujours davantage des formes générales du capitalisme développé en dépit du caractère « asiatique » de son capitalisme, le matériau de vie sur lequel Tolstoï travaille, se rapproche, lui aussi, toujours davantage de ce matériau de vie dont le reflet littéraire en Europe occidentale a donné naissance à la dissolution naturaliste des formes littéraires du grand réalisme. Évidemment, il y a – objectivement – dans la Russie décrite par Tolstoï une possibilité d'action pour les révolutionnaires démocrates et socialistes. Représenter cette action reste cependant, en termes de conception du monde, en dehors des capacités de Tolstoï. En faisant apparaître dans sa prose, en même temps que les aspects significatifs et forts, également les demi-mesures, l'arriération, la pusillanimité et la lâcheté du soulèvement paysan grandissant, il ne reste à ses personnages comme possibilité d'action que le dilemme : la capitulation ou la fuite. Et nous avons vu que la capitulation prend obligatoirement, de plus en plus, des formes plus honteuses et plus déshumanisées, et que les possibilités de fuite sont pour Tolstoï de plus en plus restreintes par l'évolution objective et par sa

compréhension croissante, dans sa conception du monde et sa composition littéraire, de la structure de la société qui se crée de la sorte.

Assurément, Tolstoï proclame la nécessité de la bonne action individuelle, du refus individuel de participer aux péchés et autres. Et il a écrit maintes choses où la réalité, malgré tout le luxe réaliste des détails, se trouve rectifiés afin que soit prouvée la possibilité et l'efficacité de la bonne action individuelle. (*Le faux coupon* [179], et textes similaires). Mais la grandeur littéraire du Tolstoï tardif se manifeste précisément dans le fait que, quand il représente, il décrit avec une véracité impitoyable les véritables corrélations de la vie réelle, sans se préoccuper si elles correspondent à ses idées favorites en termes de conception du monde, ou bien si elles les démasquent ou les réfutent. L'impossibilité que nous venons de décrire de la vie active dans ce monde, Tolstoï l'exprime clairement, sans évoquer, pas même comme possibilités, ses théories préférées, par exemple par la bouche de Fédia dans *Le cadavre vivant* : « Le milieu dans lequel je suis né, nous offre à tous, trois possibilités, seulement trois : travailler, empocher de l'argent, étaler cette boue dans laquelle nous vivons, Cela me dégoûtait, peut-être ne savais-je pas comment faire, mais surtout, cela me répugnait. Deuxième possibilité : éliminer cette boue, mais il faut être un héros, et je ne le suis pas. Ou bien, troisièmement : s'oublier, boire, traîner, chanter. Voilà ce que j'ai fait. Et je n'ai plus de voix. » [180]

---

[179] Léon Tolstoï, *Le faux coupon*, Petite Bibliothèque Ombres, Paris, 1998

[180] Léon Tolstoï, *Le cadavre vivant*, traduction Nathalie Duret, Cinquième acte, premier tableau, scène 1.

Certes, avec Nekhlioudov, Tolstoï a essayé de représenter la bonne action individuelle elle-même. Mais la véracité impitoyable de Tolstoï fait apparaître là pour l'essentiel un tout autre tableau, amèrement ironique. Du seul fait que Nekhlioudov appartient à la classe dirigeante, même s'il la hait et la méprise, du seul fait qu'il est considéré dans ces cercles comme un fou bon enfant, comme un excentrique philanthrope inoffensif, ses « bonnes actions » ne peuvent avoir lieu que par l'utilisation de ses vieilles relations familiales et amicales. Objectivement, en tant que contingences restreintes, elles ne représentent rien face à l'horrible nécessité de l'appareil et s'insèrent parfaitement dans les intrigues d'amour et de carrières des membres de l'appareil. Et subjectivement, involontairement et en toute honte, succombant certes parfois aussi à la séduction, Nekhlioudov doit porter le masque de la courtisanerie pour accomplir au moins dans quelques cas ses « bonnes actions individuelles ». Et là où Nekhlioudov tire les conséquences tolstoïennes des hésitations antérieures, critiques, de Constantin Lévine, il est confronté à la défiance haineuse de la paysannerie qui voit dans toute proposition « généreuse » du propriétaire foncier qu'une nouvelle tentative, raffinée, de duperie. [181]

Tolstoï représente donc un monde dans lequel les relations des hommes entre eux, les relations des hommes à la société, s'approchent de très près de ces relations qu'a décrites le réalisme après 1848.Comme chez tout grand artiste, ses formes de représentation sont

[181] *Résurrection*, op. cit. 2ème partie, II, page 280, VII, pages 299-300.

en même temps des formes de reflet de la réalité dans ses traits essentiels et généraux, dans ses traits littérairement concrets. D'où cela vient-il donc que Tolstoï, en dépit de ce rapprochement nécessaire par rapport au nouveau réalisme, soit pourtant devenu – certes d'une manière différente – un grand réaliste d'ancien style, un continuateur du grand réalisme ?

VI

La différence de style décisive entre l'ancien et le nouveau réalisme réside dans la question de la représentation des hommes, dans la conception de la *typique*. L'ancien réalisme concevait la typique sous la forme d'une condensation des déterminations essentielles d'une grande tendance sociale dans les aspirations passionnées extrêmes d'individus, plaçait ces personnes dans des situations extrêmes qui étaient propres à rendre tangibles cette tendance sociale dans ses conséquences les plus extrêmes. Il est clair que ce mode de représentation n'était possible que sur la base d'une *action* dynamique et variée. Mais l'action n'est pas un principe formel arbitraire, ce n'est pas un moyen technique que l'écrivain peut employer à son gré, que ce soit par penchant ou par don. L'action est une forme littéraire du reflet de la réalité, des formes essentielles dans lesquelles se déroulent dans la réalité les relations des hommes entre eux, les relations des hommes à la société et à la nature. Le mode littéraire de reflet n'est pas une photographie mécanique. Nous avons déjà indiqué que la concentration littéraire, le mode littéraire de reflet de la réalité peut se mouvoir dans différentes directions, peut différencier différentes tendances

d'évolution, de sorte que, ou bien elle peut en matière de réalité vivante aller au-delà de la surface de la réalité sociale, ou bien elle doit rester en arrière en matière de réalité vivante. Nous avons indiqué plus loin que la représentation statique de l'homme moyen dans un milieu conçu comme « achevé » fait nécessairement descendre le niveau de la littérature au dessous de celui de la réalité.

Ceci a été la destinée des écrivains réalistes après 1848. L'absence d'action, la description d'un milieu, l'homme moyen comme succédané du type sont certes des signes essentiels du déclin du réalisme, mais ils sont cependant venus de la vie elle-même dans la littérature. Moins les écrivains on pu ressentir le monde du capitalisme comme leur propre monde, moins ils ont été à même d'inventer de véritables actions. Ce n'est pas un hasard si les écrivains importants de cette époque restituent avec plus ou moins d'exactitude les moments importants d'évolution de la société, s'ils ont presque sans exception écrit des romans sans action, cependant que la plupart des romans avec une action riche en péripéties et en couleurs n'apportaient qu'un faible écho d'actions impuissantes dans leur contenu social à caractériser quoi que ce soit. Ce n'est pas un hasard si les quelques types significatifs que cette littérature a produits sont des portraits d'hommes moyens, presque statiques comme des natures mortes, tandis que les personnages prétendument importants, sortant de la moyenne, de la littérature de cette époque deviennent obligatoirement de pseudo-héros caricaturaux, phraseurs vides d'une opposition grandiloquente et creuse, ou d'une apologie encore plus creuse et plus mensongère du capitalisme.

Flaubert a très tôt et clairement reconnu la difficulté littéraire de cette période. Il se plaint, alors qu'il travaille sur Madame Bovary, de ce que le livre ne serait pas assez intéressant : « J'ai ainsi maintenant cinquante pages d'affilée où il n'y a pas un événement. C'est un tableau continu d'une vie bourgeoise et d'un amour inactif ; amour d'autant plus difficile à peindre qu'il est à la fois timide et profond, mais hélas ! sans échevèlements internes, parce que mon monsieur est d'une nature tempérée. J'ai déjà eu dans la première partie quelque chose d'analogue : mon mari aime sa femme un peu de la même manière que mon amant. Ce sont deux médiocrités dans le même milieu et qu'il faut différencier pourtant. » [182]

En artiste conséquent, Flaubert a poursuivi son chemin jusqu'au bout. Il a tenté, en différenciant par la description et en affinant la peinture du milieu et l'analyse psychologique de ses hommes moyens, de donner artistiquement du mouvement et de la couleur à cette grisaille de tristesse et d'ennui. Car l'homme moyen est justement dans la moyenne parce que les contradictions sociales qui pour lui aussi déterminent objectivement son existence ne prennent pas chez lui leur caractère contradictoire le plus aigu, mais au contraire s'estompent réciproquement et semblent s'harmoniser dans une statique superficielle. Il en résulte une immobilité, une monotonie dans les questions artistiques essentielles de représentation, dont Flaubert a admis la présence dans une autocritique acérée, mais qu'il n'a

[182] Lettre à Louise Colet, du 15 janvier 1853 in *Correspondance*, Édition Conard, tome 2, page 351

tenté de surmonter que par des moyens artistiques techniques. Mais le raffinement des moyens artistiques engendre alors de nouveaux problèmes artistiques que Flaubert reconnait aussi parfois : la contradiction entre les moyens de représentation artistiques de haut niveau et l'insipide ennui de l'objet représenté. La littérature récente d'Europe occidentale, les successeurs de Flaubert en nombre beaucoup plus restreint vont dans la période suivante sur la même voie : ils drapent par la parole d'un manteau de pourpre toujours plus pompeux un mannequin toujours moins vivant, toujours plus semblable à ces marchandises vendues à la douzaine.

Il n'y a pas de doute que l'évolution que nous avons brièvement décrite de la société russe et de la conception du monde de Tolstoï a également imposé à ce dernier de rapprocher un peu ses personnages de la moyenne. Le monde « achevé » figé, dans lequel ils vivent, l'impossibilité de vivre vraiment une vie qui a du sens, selon leur nature, par des actions adaptées, doit dans un certain sens rapprocher ces personnages de la moyenne, elle leur ôte nécessairement ce genre de typique qu'ont eu les personnages de Balzac ou de Stendhal, grâce à la richesse d'action dynamique de leur développement humain.

À ce problème de style a été confronté, non seulement Tolstoï, mais aussi chaque écrivain russe important de son époque. La littérature russe de la deuxième moitié du 19^{e} siècle ne constitue pas seulement avec les œuvres de Tolstoï une nouvelle étape du grand réalisme. Le problème de style commun à tous ces écrivains a été déterminé par une réalité qui était la plus défavorable

qu'on puisse imaginer pour la représentation de personnages extrêmement passionnés ; dans laquelle ces courants sociaux qui ont engendré en Europe occidentale le naturalisme et la représentation de l'homme moyen ont pénétré de manière toujours plus profonde et résolue. Ils ont tenté de trouver des moyens artistiques pour pouvoir nager à contre-courant, pour trouver, même dans ce monde, cette accentuation extrême des déterminations sociales clairement mises au jour, qui permet une véritable représentation du types, un dépassement de la moyenne.

La grandeur des réalistes russes de cette période repose sur le fait qu'ils ont réussi à découvrir, même dans cette vie, ces possibilités extrêmes dont la mise en œuvre a fait sortir les personnages de la moyenne statique, et leur a donné une typique véritable, dynamique, reflétant toutes les contradictions sociales. Le premier moyen essentiel pour surmonter ce caractère moyen est l'invention de situations *extrêmes* au sein du quotidien. Des situations qui dans leur contenu social ne dépassent pas le cadre étroit du quotidien, qui le font même apparaître encore plus nettement, mais dans lesquelles, par suite de l'exacerbation extrême, les contradictions sociales ne s'estompent pas, mais sont à l'œuvre dans toute leur force.

J'ai analysé par ailleurs, en détail, l'*Oblomov* de Gontcharov dans son opposition à la moyenne décrite par les réalistes contemporains d'Europe occidentale. Il est évident ici que c'est précisément l'extraordinaire exacerbation de ce trait chez Oblomov qui, représenté de manière naturaliste, a obligatoirement conduit à la

moyenne la plus ennuyeuse, c'est-à-dire à son impuissance immobile, qui constitue le point de départ de cette représentation réaliste grandiose. D'un côté, par cette « exagération », apparaissent avec une grande expressivité tous les conflits spirituels qui sont provoqué par l'immobilisme d'Oblomov, et de l'autre côté, il est possible de faire apparaître au grand jour ce trait de caractère en liaison avec un grand arrière-plan social.

Sur toutes les questions concrètes isolées de la représentation littéraire, Tolstoï n'a rien de commun avec Gontcharov. Il partage cependant avec lui ce grand principe historique de surmonter la vie apoétique de la société en transition toujours plus forte vers le capitalisme. Tolstoï raconte de très nombreuses histoires qui apparemment ne dépassent par aucun trait la moyenne quotidienne. Mais il construit ces histoires sur la base de situations, il place au cœur des événements des situations telles que par leur force élémentaire, le mensonge du quotidien va être dévoilé, « tous les masques vont tomber ». Je renvoie à nouveau à la merveilleuse nouvelle *La mort d'Ivan Ilitch*. Précisément par le fait que Tolstoï y prenne comme objet la vie d'un bureaucrate ordinaire, moyen, il peut par le contraste rude entre cette triste vie dénuée de sens et le fait tout simple de la mort inéluctable représenter tous les éléments de la vie petite-bourgeoise dans la société bourgeoise, avec l'intégralité dynamique de toutes les déterminations. Le récit ne dépasse nulle part dans son contenu le cadre de la moyenne du quotidien, mais il donne un tableau de toute la vie, et il n'est à aucun moment quotidien ou moyen.

La question des différentes fonctions des détails chez Tolstoï et chez les réalistes d'Europe occidentale fait essentiellement partie de ce contexte. Tolstoï compose toujours avec une grande quantité de traits isolés brillamment observés – et pourtant, sa description ne tombe jamais dans le vide mesquin des contemporains occidentaux. Tolstoï insiste pesamment sur l'apparence physique de ses personnages, sur la description des événements matériels qui provoquent ou accompagnent les processus spirituels – et pourtant, il n'y a jamais chez lui cette banalité psycho-physiologique qui est généralement usuelle chez ces contemporains.

Les détails sont toujours chez Tolstoï des éléments de l'action. La décomposition de l'action en petits moments, apparemment simples, se succédant de minute en minute, moments dans lesquels ces détails jouent un rôle essentiel, constituent même les vecteurs de l'action, est la conséquence nécessaire d'un tel mode de composition. Quand justement la situation extrême est également extrême en apparence, comme par exemple chez Balzac, alors l'action peut être décomposée en un enchaînement dramatique de grands points d'inflexion décisifs comme ceux là, et l'écrivain peut alors représenter ces points d'inflexion avec une concentration dramatique qui frise parfois le drame. Mais la situation extrême chez Tolstoï n'est extrême que de manière intense. Et cette intensité ne peut être représentée que parce que pas à pas, de minute en minute, dans un va et vient incessant, les ambiances, le changement dramatique des contradictions de la vie se font jour sous couvert du quotidien immuable. L'exhaustivité avec laquelle va être exposée la mort d'Ivan Ilitch dans tous

ses détails n'est pas la description naturaliste d'un processus physique de déchéance – comme par exemple le suicide de la Bovary – mais un grand drame intime, dans lequel la mort qui s'approche, justement avec et grâce à tous ces détails effroyables, arrache l'un après l'autres les masques de la vie dénuée de sens d'Ivan Ilitch, et fait apparaître cette vie dans son effroyable ennui. Mais autant cette vie est ennuyeuse, autant est-elle dénuée de toute dynamique interne, autant dynamique et mouvementé est au sens artistique le processus de dévoilement de cet ennui.

Évidemment, Tolstoï ne compose pas uniquement de cette manière : il y a dans son œuvre de nombreux personnages et situations qui sont extrêmes, même au sens des anciens réalistes, même donc en apparence. Là où son matériau vital ne le permet que dans une certaine mesure, il aborde même de tels thèmes. Son tempérament artistique se dresse contre la représentation de la simple moyenne, comme cela est chose courante dans la littérature occidentale. Là où il est possible à Tolstoï de créer dans cet esprit des situations extrêmes, il le fait au sens des anciens réalistes. Le héros agissant de manière extrême poursuit donc conséquemment jusqu'au bout le même chemin que les autres n'abordent qu'avec un esprit de pusillanimité, de compromission ou d'hypocrisie. Le personnage et le destin d'Anna Karénine est un exemple du mode de composition de Tolstoï. Anna Karénine vit, avec un homme qu'elle n'aime pas, qu'elle a épousé pour des raisons de convention, et avec l'amant objet de sa passion, une vie tout à fait semblable à celle qu'ont aussi d'autres femmes de sa sphère. Sauf qu'elle poursuit conséquemment son

chemin jusqu'au bout, qu'elle voit très clairement toutes les conséquences, et ne laisse pas les contradictions insolubles s'estomper réciproquement dans la banalité du quotidien. Tolstoï énonce à maintes reprises et souligne qu'Anna n'est pas une exception, qu'elle fait ce que font les autres femmes. Mais la dame mondaine moyenne, comme la mère de Vronski, est pourtant indignée : « Vous avez beau dire, c'était une méchante femme. Comprenez-vous une passion de ce genre ? Qu'a-t-elle voulu prouver par sa mort ? » [183] Le bourgeois moyen se trouve de même désemparé devant ces tragédies qui résultent des contradictions de sa vie même et ne deviennent pas tragiques pour lui personnellement que parce qu'il est trop lâche, trop vulgaire pour ne pas trouver partout un compromis avilissant.

Presque de la même façon dont Anna Karénine va être jugée par les femmes de sa sphère, les femmes moyennes de l'aristocratie chez Balzac jugent la vicomtesse de Beauséant. Mais l'affinité des deux figures dans leur conception artistique fondamentale, l'affinité de la vérité sociale profonde dans la représentation d'une passion individuelle extrême est justement propre à faire apparaître clairement aussi la grande différence entre les modes de composition de Balzac et Tolstoï comme les plus grands représentants de deux époques du réalisme. Balzac représente les deux catastrophes amoureuses dans la vie de la Beauséant avec la plus grande concentration romanesque dramatique (dans *le Père Goriot* et dans *la femme abandonnée*). Mais il focalise son attention sur ces grandes catastrophes. Dans l'effondrement du

[183] Léon Tolstoï, *Anna Karénine,* op. cit. tome II, 8ème partie, IV page 405.

premier roman d'amour de la Beauséant, ce n'est somme toute que le tournant tragique qui est représenté. Dans le deuxième cas, Balzac décrit assez en détail la naissance du nouvel amour, mais comme cela se produit toujours chez lui, il fait se produire brusquement la rupture et la catastrophe, à nouveau d'une manière dramatique romanesque, avec une grande vérité intrinsèque. En revanche, Tolstoï expose dans les plus grands détails toutes les étapes de l'évolution de l'amour entre Anna et Vronski, de la première rencontre jusqu'à la catastrophe tragique. Au sens classique du terme, il est beaucoup plus épique que Balzac. Les grands tournants, les péripéties catastrophiques dans le destin des amants sont toujours insérés dans un cadre très large et très vaste et n'ont que dans les cas les plus rares l'effet de catastrophes dramatiquement exacerbées. Ce caractère épique, Tolstoï le souligne en outre par l'action parallèle, pourtant moins catastrophique et dramatique, par la description du destin de Lévine et Kitty.

Là-aussi, le traitement réaliste particulier et grandiose des détails est un moyen important du mode tolstoïen de représentation. Tolstoï restitue le devenir et la disparition de cet amour comme un processus authentique. Mais ce processus est cependant très clairement articulé, les points de jonction des changements sont mis en avant de la façon la plus explicite. Cependant, comme ces points de jonction ne peuvent le plus souvent pas être dramatiques, au sens apparent du terme, comme ils disparaissent souvent sans qu'on le remarque, dans une observation superficielle, et vont cependant être représentés comme de véritables points de jonction, il faut porter des détails, des traits apparemment petits de

la vie physique spirituelle des personnages à un niveau particulier d'importance dramatique pour les faire ressortir du flot du processus intellectuel. C'est ainsi qu'Anna Karénine, après le bal de Moscou, en fuite devant l'amour de Vronski et devant son propre amour grandissant pour lui, lorsqu'après la conversation nocturne avec Vronski, elle regarde du wagon à la gare de Petersbourg, se rend « soudain » compte que Karénine, c'est frappant, a les oreilles décollées [184] Plus tard dans le temps, lorsque l'agonie de l'amour entre Anna et Vronski, après de nombreuses disputes amères et cruelles, s'aggrave dramatiquement, on verra « soudain » l'éloignement inéluctable des deux, à un détail, petit en apparence :« Elle avala quelques gorgées de café : le bruit de ses lèvres et le geste de sa main qui tenait la tasse le doigt levé agaçaient évidemment Vronski ; elle s'en aperçut en lui jetant un regard à la dérobée. » [185]

De tels détails sont dramatiques au sens le plus profond du terme : ce sont des objectivations visibles, palpables, vécues violemment, de tournants spirituels significatifs dans la vie des hommes. C'est pourquoi ils n'ont rien de la mesquinerie des détails, aussi parfaitement observés soient-ils, des écrivains récents, détails qui en soi ne sont que des observations, mais n'ont pas de véritable fonction dans l'action. C'est justement la spécificité de Tolstoï que de permettre, par une concentration de la sorte, d'intégrer de telles scènes, avec leur dynamique dramatique interne, dans le grand flot large et tranquille

184 Léon Tolstoï, *Anna Karénine,* op. cit. tome I, 1ère partie, XXX p. 137.
185 Léon Tolstoï, *Anna Karénine,* op. cit. tome II, 7ème partie, XXV p. 367.

du récit. Elles animent ce flot, elles le structurent, sans empêcher son écoulement ultérieur large et tranquille.

Ce renouveau du caractère épique originel du roman, après l'étape romanesque dramatique au début du début du 19e siècle que représente Balzac, découle nécessairement du caractère du matériau vital que Tolstoï trouve et dont les traits essentiels lui fournissent ses principes formels. Nous avons vu déjà pour quelles raisons Tolstoï, en général, s'en tenait indéfectiblement au cadre apparent de la quotidienneté. Tout en restant dans ce cadre, il y a encore pour Tolstoï, à côté des chemins déjà décrits, un nouveau chemin qui s'ouvre, son chemin spécifique : la représentation de l'exacerbation extrême comme *possibilité extrême* d'un homme. Balzac représente l'extrême comme un aller jusqu'au bout, comme une matérialisation tragique des possibilités extrêmes qu'offrent les contradictions de la société capitaliste dans sa forme la plus pure. Il a pu faire de cet aller jusqu'au bout sur le chemin des possibilités extrêmes une destinée typique de ses héros justement parce que, comme nous l'avons montré, ses héros ne vivaient pas encore dans un monde « achevé », mais dans un monde dans lesquels ils pouvaient être des participants actifs dans le grand drame de la société. Cette possibilité, comme nous l'avons également dit, n'était plus ouverte à Tolstoï. Mais comme tout ce qu'il a écrit se déroulait avec en arrière-plan un drame significatif de l'histoire mondiale, une étape importante de l'histoire de l'humanité, comme ce grand drame social formait l'arrière-plan de tous les destins privés de ses personnages, il fallait que l'extrême, la forme pure

des contradictions constitue chez lui aussi le point crucial de sa composition.

Mais précisément sous la forme de la possibilité seulement. Cette forme nouvelle et spécifique de représentation de grandes contradictions sociales découle de cette position particulière de Tolstoï à l'égard de l'évolution révolutionnaire en Russie, que Lénine a découverte de manière géniale. Dans l'œuvre de Tolstoï se reflète, de la même façon que dans les œuvres des grands réalistes anciens, un grand bouleversement sociohistorique. Pourtant – du point de vue des personnages représentés – d'une manière indirecte. Les personnages des anciens réalistes représentaient *directement* les forces motrices, les courants et contradictions décisifs de la révolution bourgeoise. Ils étaient des représentants de ces courants sous une forme immédiate, dans une liaison immédiate de leurs passions individuelles aux problèmes de la révolution bourgeoise ; des personnages comme le Werther de Goethe ou le Julien Sorel de Stendhal montrent très explicitement cette corrélation immédiate entre passion individuelle, nécessité sociale, et représentativité générale significatrice de ces passions individuelles, précisément. La spécificité de la révolution bourgeoise en Russie caractérisée par Lénine, la position de Tolstoï sur la question cruciale de la révolution bourgeoise, sur la question paysanne, lui rend impossible cette représentation directe au sens des anciens réalistes bourgeois. Nous savons avec quelle maîtrise profonde et grandiose Tolstoï a représenté le paysan russe. Mais sa position particulière à l'égard du mouvement paysan dans son ensemble a en même temps comme

conséquence, nécessairement, que le reflet de l'évolution de la question paysanne dans la vie de la classe dirigeante, des propriétaires et bénéficiaires de la rente foncière, constitue le cœur thématique de ses œuvres principales.

Cette forme de thématique est à nouveau un maillon nécessaire au plan sociohistorique entre Tolstoï et le réalisme récent. Après la fin des mouvements révolutionnaires bourgeois en Europe centrale et occidentale, après le déplacement du foyer des contradictions sociales sur la contradiction entre prolétariat et bourgeoisie, les réalistes bourgeois n'ont pu représenter que le reflet indirect de ce problème crucial de la société bourgeoise sur son degré d'évolution. Dans la mesure où ils étaient des écrivains importants, ils ont observé et décrit les reflets spirituels, les problèmes humains et les complications engendrés par cette situation sociale. Mais comme dans leur majorité, ils ne pouvaient pas comprendre ce problème social qui était *objectivement* à la base des conflits humains qu'ils dépeignaient, comme ils étaient le plus souvent totalement étrangers à ce problème auquel ils étaient confrontés, ils ont inconsciemment dissocié les conflits humains représentés des bases sociales auxquelles ceux-ci étaient objectivement liés. C'est pourquoi ils ont dû, à nouveau le plus souvent sans le savoir ni le vouloir, estomper chez leurs personnages et dans leurs récits, précisément les déterminations importantes, les déterminations décisives, faire évoluer leurs personnages et se dérouler leurs récits sans grand arrière-plan historique, dans un milieu décrit d'une façon seulement « sociologique » ou psychologique impressionniste.

Cette séparation de l'arrière plan historique crée pour les réalistes récents une situation contraignante : soit ils ont dû faire de leurs personnages des hommes moyens, banals, du quotidien bourgeois, chez qui les grandes contradictions objectives de la vie sociale apparaissent sous une forme estompée et souvent défraichie jusqu'à la rendre presque méconnaissable, soit ils ont dû, s'ils voulaient dépasser cette moyenne quotidienne, en faire une exacerbation purement individuelle de passions individuelles, faisant par là de leurs personnages des excentriques creux et, en cas de tentative d'une explication psychologique, des psychopathes.

En rapport avec la brève analyse du personnage d'Anna Karénine, nous avons déjà mentionné comment le mode de représentation de la passion chez Tolstoï, son grossissement jusqu'à l'extrême, va au-delà de ce dilemme. Ce qui sort de la moyenne dans le personnage et dans le destin d'Anna Karénine n'est pas une exagération pathologique individuelle d'une forme individuelle de passion, mais la pure manifestation des contradictions sociales dans l'amour et le mariage moderne. En sortant par sa manière d'agir du cadre de la quotidienneté, Anna Karénine ne fait, par une exacerbation tragiquement explicite, que porter à la surface ces contradictions, qui sont présentes de façon latente et sourde dans tout amour et mariage bourgeois.

Il n'est pas trop difficile de comprendre pourquoi la représentation de la passion et du destin personnel chez Tolstoï ne pouvait pas d'une manière typique prendre cette forme qu'elle a prise chez Anna Karénine. La représentation des hommes et des destins dans la classe

dirigeante est chez Tolstoï, de plus en plus consciemment, un reflet de leur relation à l'exploitation de la paysannerie. Le point de départ littéraire de la représentation de chaque personnage de Tolstoï est constitué par la question : de quelle manière leur vie repose-t-elle sur le bénéfice de la rente foncière, sur l'exploitation des paysans, et quels problèmes vitaux cette base sociale provoque-t-elle chez le personnage en question ? En tant que grand écrivain véritable, en tant que successeur estimable des plus grands réalistes du passé, Tolstoï voit ces rapports extraordinairement complexes, il ne se contente jamais de la mise au jour de la seule relation immédiate entre exploiteurs et exploités. Son génie comme réaliste consiste plutôt à voir, dans son unité, toute la vie complexe de chaque homme, et à voir précisément comme base de cette unité sa situation sociale comme exploiteur, comme parasite. Dans les traits individuels d'un personnage apparemment très éloigné du rapport d'exploitation, dans la manière dont il réfléchit sur les problèmes les plus abstraits, dans la manière dont il aime, et dans d'autres points encore, Tolstoï montre précisément ces rapports au mode parasitaire de leur existence, avec la plus grande expressivité littéraire, avec un art réaliste énorme qui représente de manière sensible les rapports véritablement essentiels et ne se contente pas d'un commentaire analytique.

La concrétude extraordinaire de cette vision littéraire a pour conséquence que Tolstoï ne schématise ni la base sociale, ni les reflets spirituels. D'un côté, il fait avec une précision extraordinaire la différence entre petit et grand propriétaire foncier, entre celui qui exploite lui-même ses

bines et celui qui, absent, se contente de vivre de ses rentes, entre propriétaire foncier traditionnel et exploitant capitaliste, entre le propriétaire foncier lui-même et le bureaucrate ou l'intellectuel etc. issu d'une propriété foncière et vivant encore totalement ou partiellement de la rente foncière. D'un autre côté, Tolstoï voit avec une extraordinaire clarté comment les mêmes causes sociales peuvent se répercuter de manières extrêmement différentes chez les hommes différents, en fonction de la diversité de leur caractère, de leur éducation etc., peuvent provoquer des évolutions humaines, des destinées humaines très différentes.

Le réalisme grandiose du monde de Tolstoï repose donc sur le fait qu'il décrit littérairement un monde extrêmement complexe et différencié, dans un mouvement très inégal, et pourtant, derrière tous ces phénomènes complexes, une base unitaire de l'ensemble des destinées humaines. Ce rapport de tous les traits et destins humains des personnages avec le grand arrière-plan sociohistorique élève le réalisme de Tolstoï bien au dessus du quotidien. Chez lui, comme chez les grands réalistes, il y a la même richesse, la même unité naturelle, organique, non artificielle des hommes et des destins, et pas cette indigence des réalistes récents, étouffante par l'accumulation superflue de détails superficiels, incohérents.

La représentation de types sur la base d'une simple possibilité d'attitudes extrêmes, de passion extrême, de destinée extrême, est pour Tolstoï l'issue concrète en matière de composition pour surmonter le caractère défavorable de son sujet vital essentiel – la vie des

propriétaires fonciers parasitaires dans la Russie en transition vers le capitalisme. Les contradictions qui forment la base de la vie des parasites ne peuvent pas se manifester chez ces hommes par des actions extrêmes directes. Et d'autant moins qu'ils dépendent plus directement du rapport d'exploitation. Mais c'est donc précisément ce rapport, dans ses reflets humains dans la vie de la classe des exploiteurs qui est un thème tout à fait essentiel de la composition de Tolstoï. Dans son écrit sur l'art [186], Tolstoï désigne le « mécontentement » au sujet de la vie comme trait caractéristique de l'art récent. Cette définition vaut aussi pour ses propres œuvres. Mais le mécontentement au sujet de la vie va toujours être représenté sur la base de ce que la vie d'un parasite, d'un exploiteur, ne peut absolument pas conduire à une harmonie avec lui-même ou avec son entourage – excepté chez des fripouilles parfaites ou des imbéciles.

Ce mécontentement au sujet de la vie, Tolstoï le transpose donc dans l'action à l'aide de la méthode de la possibilité extrême. En recherchant une harmonie humaine de leur vie, un accord entre leurs conceptions et leur style de vie, une activité adéquate dans la société, ses personnages, les Bezoukhov et Bolkonski, les Lévine et Nekhlioudov, dévoilent les contradictions entre la base sociale de leur vie et ces aspirations à l'harmonie et à l'activité adéquate. Ces contradictions conduisent donc les héros d'un extrême à l'autre. Comme Tolstoï d'un côté choisit comme héros des représentants subjectivement honnêtes de la classe des exploiteurs,

[186] Léon Tolstoï, *Qu'est ce que l'art*, Trad. de Teodor de Wyzewa, Perrin, Paris, 1898

mais de l'autre côté ne veut ni ne peut les mener jusqu'à la rupture avec leur propre classe, les ébranlements que provoquent ces contradictions se produisent *au sein* de la sphère de vie de la classe dirigeante. Les possibilités extrêmes surgissent, elles vont être examinées très sérieusement, on va faire des pas importants vers leur matérialisation, mais dès avant que l'action se réalise, des tendances contraires se manifestent, pour une part ces mêmes contradictions à un degré plus élevé, pour une part des penchants qui poussent bassement à un compromis avec la réalité. Cela engendre ainsi une mobilité constante, qui permet l'expression de l'ensemble des déterminations importantes de cette vie dans toute sa richesse, mais qui ne conduit qu'extrêmement rarement à un véritable tournant dramatique, à une rupture décisive avec la phase antérieure. Le caractère vivant, la richesse intérieure de ces personnages ont une dynamique qui provient de ce que ces possibilités extrêmes surgissent toujours et encore, que l'aiguillon de la contradiction entre être social et conscience ne cesse jamais de tourmenter. Mais le mouvement se produit, ou bien presque dans un cercle, ou au mieux dans une spirale, jamais sous la forme d'une rupture dramatique rapide, comme nous pouvons le voir dans les tournants du destin de Balzac et Stendhal.

La possibilité extrême manifeste toujours une forme grossière de la contradiction entre être social et conscience. Elle est toujours étroitement liée aux grands problèmes de l'évolution sociale en Russie, même si ce n'est pas toujours directement visible. Par là, la vaine quête et le tâtonnement de ces héros, leur inaction ou leur abandon abrupt de desseins à peine esquissés, ne se

perdent jamais dans cette mesquinerie et banalité à laquelle succombent obligatoirement les héros du naturalisme d'Europe occidentale avec leurs destins dépeints comme purement privés. Et le fait, précisément, que Tolstoï soulève ces questions avec une extraordinaire ampleur, qu'il fasse influer les reflets des contradictions sociales jusqu'au plus profond des problèmes les plus intimes de la vie privée, engendre la grande richesse de son monde. Les héros préférés de Tolstoï partagent ses préjugés selon lesquels on pourrait se retirer de la vie publique, se dépouiller individuellement de la participation à sa méchanceté. Mais justement le mode et la représentation de ce retrait, les différentes étapes de va et vient sur cette voie, la façon dont l'ensemble des problèmes de la vie privée vont être concernés dans ce mouvement, élève le degré de représentation de la socialité de la vie individuelle dans son ensemble.

Les possibilités extrêmes sont donc chez Tolstoï non pas de réels virages abrupts, mais dans une certaine mesure des centres de force, des points d'attraction autour desquels tourne la vie des individus. Mais soulever les problèmes sociaux à un tel degré de contradiction suffit à donner au monde de Tolstoï le grandiose de la représentation réaliste. Au sens artistique, cette représentation se distingue tout particulièrement du grand réalisme antérieur. En bref, on peut dire que Tolstoï, après la phase dramatique romanesque de l'époque de Balzac, renvoie à nouveau le roman en direction de l'épopée proprement dite. Car le mouvement de va et vient au sein d'une sphère de vie définie et strictement circonscrite socialement, permet

– nonobstant leur dynamique interne – une tranquillité et constance épique beaucoup plus grande que cela n'était possible chez Balzac.

Dans *Wilhelm Meister*, Goethe différencie le roman du drame : « Dans le roman, il s'agit surtout de présenter des dispositions d'esprit et des événements ; dans le drame, des caractères et des actions ; le roman doit avancer lentement, et les sentiments du personnage principal doivent, de quelque manière que ce soit, ralentir l'acheminement du tout vers la conclusion. Le drame doit aller vite, et le caractère du héros pousser au dénouement, et seulement être retenu par des obstacles. Le héros du roman doit être passif, ou du moins ne pas être actif à un haut degré, alors qu'on demande au héros dramatique de l'effet et de l'action. » [187]

Cette définition du roman qui caractérise encore pertinemment *Wilhelm Meister* ne convient déjà plus, à maints égards, aux *Affinités électives* ultérieures, et bien moins encore caractérise-t-elle les grands réalistes de France. Ce n'est cependant pas une mauvaise définition approximative du style de Tolstoï. Sauf qu'on ne doit pas concevoir l'opposition que fait Goethe entre disposition d'esprit et caractère comme si Goethe avait songé à une représentation sans contour, vague, s'éveillant dans le milieu comme une humeur. *Wilhelm Meister* lui-même montre le plus clairement combien peu c'est le cas. Disposition d'esprit et caractère désignent chez Goethe les différentes formes de densité et de concentration de la

[187] Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* traduction de Blaise Briode revue par Bernard Lortholary, Gallimard Folio, Paris, 1999, Vème partie, chap.VII, pages 385-386.

représentation des personnages. Disposition d'esprit à la place de caractère signifie donc une certaine ampleur, presque immense, dans le dispositif de représentation des hommes, une grande richesse de traits qui se contredisent les uns les autres en apparence, mais qui vont être unifiés par le grand courant d'une tendance sociale, et synthétisées notamment par l'aspiration humaine, par l'orientation du développement moral spirituel personnel de chaque homme vers une unité dynamique et organique. La représentation dramatique de caractère signifie en revanche la concentration des déterminations essentielles des contradictions sociales sur une passion condensée, explosant en une catastrophe ou une série de catastrophes, dans lesquelles toute la richesse de la vie doit être comprimée. Il n'est pas besoin après ce que nous avons dit jusqu'ici d'un plus ample examen pour voir combien la représentation épique de Tolstoï se rapproche de l'idéal de Goethe.

Cette différence entre Tolstoï et les grands réalistes du début du 19e siècle se manifeste peut-être le plus clairement dans la représentation de la vie morale spirituelle des hommes, dans la physionomie intellectuelle des personnes. Tolstoï est aussi le digne successeur des grands réalistes en ce que la représentation de cette vie morale spirituelle joue un rôle essentiel dans sa description des hommes. Mais le mode de composition est à nouveau spécifique et complètement différent de celui des réalistes plus anciens.

Les grands dialogues qui éclairent les physionomies intellectuelles sont chez Balzac et souvent aussi chez

Stendhal en même temps de grands duels de conceptions du monde, dans lesquels on va extraire intellectuellement la quintessence des problèmes sociaux importants, et qui en même temps amènent dramatiquement la décision sur les destinées humaines. Lorsque Vautrin et Rastignac discutent de problèmes moraux et sociaux, quelques conversations de ce genre se succédant rapidement (appuyées évidemment par la puissance dramatique des événements vitaux dont ils partent et qu'ils élèvent à des hauteurs abstraites) entraînent un virage complet et ultime dans la vie de Rastignac.

Les grandes conversations importantes et monologues chez Tolstoï ne peuvent pas avoir une telle fonction. Ils éclairent toujours avec une acuité et une brutalité intellectuelles ces possibilités extrêmes autour desquelles tourne l'évolution des héros de Tolstoï. Ainsi par exemple les conversations de Constantin Lévine avec son frère et plus tard avec Oblonski sur la justification de la propriété privée, sur la justification morale spirituelle de l'harmonisation, rêvée par Lévine, des intérêts entre propriétaires fonciers et paysans. Ces conversations ne peuvent pas apporter de virage dramatique, car ni la rupture avec le système de la propriété privée, ni la transformation en un exploiteur impitoyable doté d'une conscience de soi et d'une bonne conscience ne sont dans les possibilités humaines sociales de Lévine. Mais elles définissent avec une impitoyable acuité la problématique centrale, le point malade décisif de tout le style de vie et conception de vie de Lévine. Elles définissent le point central autour duquel tournent sans cesse toutes ses pensées et sentiments, peu importe qu'il aime et soit aimé, ou qu'il s'adonne à la science ou se

réfugie dans la vie publique. Elles sont donc également en un sens général des points d'inflexion d'une vie, élevés à un grand degré d'abstraction, mais sous une forme particulière dans laquelle la possibilité extrême d'une vie d'homme apparaît clairement, et qui définit manifestement la physionomie spécifique de cet homme, mais qui cependant reste seulement une possibilité, et ne se transpose pas en action, ni en réalité. Mais elle n'est pourtant jamais une possibilité abstraite, imaginaire, mais le cœur très concret des problèmes vitaux d'un personnage déterminé.

L'importance décisive vitale, d'un nouveau genre, qu'ont ces expressions intellectuelles, ces manifestations de la vie morale spirituelle des personnages, est à nouveau un point sur lequel Tolstoï s'éloigne diamétralement du réalisme récent. Les lacunes de la vie spirituelle des personnages du réalisme récent, le flou de leur physionomie intellectuelle sont déjà généralement bien connus. La raison en est surtout qu'en effaçant ou en estompant les grandes contradictions sociales objectives dans la représentation des individus, on rend également impossible la représentation d'une véritable élévation spirituelle. Car le haut degré d'abstraction d'une conversation ou d'un monologue, etc. ne peut être littérairement concret et vivant que s'ils ont pour contenu l'abstraction spécifique d'une contradiction sociale spécifique chez un homme défini. Séparés de cette base, ils restent des ingrédients idéels abstraits. C'est pourquoi ce n'est en aucune façon un hasard si le réalisme récent des pays d'Europe occidentale écarte de plus en plus de telles expressions intellectuelles, et rabaisse même les

expressions intellectuelles des personnes au niveau de la moyenne de la vie quotidienne.

Ceci est assurément, en même temps, le reflet idéel de ce monde « achevé » du capitalisme que dépeignent ces écrivains. Dans ce monde « achevé », les expressions vitales de l'homme moyen se transforment de plus en plus en une routine ennuyeuse, qui se répète tout le temps. Il va de soi que Tolstoï, qui devait largement représenter ce monde, ne pouvait pas lui non plus éviter cette routine. Déjà dans *Guerre et paix*, nous trouvons une grande série de conversations qui n'ont pas d'autre but que de représenter la routine ennuyeuse de la vie sociale dans les sphères supérieures. Mais d'un côté, comme nous l'avons vu, cela ne constitue chez Tolstoï qu'un aspect du monde à représenter : cela doit justement, par un contraste satirique, en soulignant ironiquement le côté machinal de son fonctionnement – Tolstoï compare à maintes reprises ces conversations avec le travail d'un métier à tisser – mettre en évidence le caractère vivant des expressions vitales différentes. D'un autre côté, Tolstoï implique souvent dans ces conversations, par contraste, des personnages non routiniers – Bezoukhov, Lévine, et d'autres – et il rompt, par leur « grossièreté », les fils artificiellement tissés de la machine. On voit dont, même dans les plus petits détails, combien Tolstoï, même là où l'analogie de matériau vital le place apparemment à proximité du réalisme récent, représente artistiquement l'exact contraire de ces courants littéraires.

Nous devons à cette occasion souligner encore l'analogie apparente. Les grandes conversations des réalistes

anciens se déroulent certes dans des circonstances de vie très concrètes, mais elles atteignent une telle hauteur dramatique que les circonstances extérieures de l'environnement ne peuvent que très peu interférer dans la conversation même. La situation concrète dramatiquement exacerbée, la concrétisation dramatique des personnes *au travers de* la conversation rendent quasi-totalement superflue une telle interférence des circonstances extérieures. Chez les réalistes modernes, les circonstances et éléments instantanés et extérieurs, fortuits et éphémères, submergent presque de bout en bout le contenu des conversations. Plus celles-ci sont triviales, plus elles se rapprochent de la moyenne quotidienne, et plus elles ont besoin de cette interaction d'ambiance avec le milieu dans sa forme instantanée, afin d'avoir au moins un caractère vivant de surface.

Les grandes conversations de Tolstoï sont, dans leur forme d'expression représentée, toujours strictement liées au lieu et au moment où elles se produisent. Même des détails du lieu fortuit et du moment fortuit interfèrent toujours et encore dans la conversation. Pensons donc à la conversation de Lévine et Oblonski dans la grange après la chasse. [188] Dans ces conversations, le caractère très concret, jamais perdu de vue, de la localisation et du moment précis n'a jamais simplement chez Tolstoï pour objet de donner vie par l'ambiance. La mise en évidence, justement, de ces circonstances concrètes et fortuites montre qu'il s'agit ici d'un problème vital *permanent*, chez Lévine, par exemple, qui dans sa vie est toujours présent de telle sorte qu'une discussion à son sujet peut

[188] *Anna Karénine,* op. cit. tome II, 6ème partie, XI p. 186-193.

survenir à chaque instant. Elle se produit « par hasard », justement à l'occasion de cette chasse. Et l'insistance sur les circonstances concrètes souligne justement ce caractère fortuit nécessaire, le caractère de la possibilité extrême d'un point d'inflexion permanent, qui est toujours présent de manière latente, mais n'entraîne jamais de véritable tournant.

C'est au même but que sert le caractère le plus souvent interrompu de ces conversations, par lequel on souligne l'apparence du hasard, l'apparence de la quotidienneté. Les conversations de Balzac doivent être menées jusqu'à leur terme, car intellectuellement, seule la poursuite jusqu'au bout peut amener et fonder le tournant dramatique. Les conversations des réalistes modernes n'ont le plus souvent, ni début, ni fin. Elles sont donc des morceaux fortuitement extraits d'une séquence de vie sans contexte au sens littéraire le plus profond. Les conversations de Tolstoï cependant ne s'interrompent fortuitement qu'en apparence. Elles vont être menées avec la plus grande acuité intellectuelle jusqu'à ce point où la forme pure des contradictions et leur insolubilité pour les héros va être inexorablement établie de manière juste, précise, et profonde. La conversation qui part en apparence d'une occasion fortuite et mène jusqu'à ce sommet s'interrompt donc, à nouveau de manière fortuite en apparence après ce sommet, ou s'enlise. Elle a cependant déjà rempli sa fonction spécifique, car sa tâche n'était certes que de mettre en lumière cette possibilité extrême. Elle devait tourner autour du point d'inflexion spécifiquement tolstoïen, elle ne devait pas du tout entraîner un tournant.

L’occasion apparemment fortuite et l’interruption apparemment fortuite de la conversation sont donc chez Tolstoï également des éléments de la stylisation épique. Elles dépassent le flux tranquille de la vie et y renvoient après que ce qui se déroule en dessous de la surface de ce flux tranquille ait été avec une grande force mis en lumière comme élément constant. C’est ainsi que Tolstoï, ici comme partout, avec un don extraordinaire de l’invention, crée de nouveaux éléments de forme, qui élèvent le matériau de vie défavorable sur les sommets d’une grande épopée réaliste.

VII

La continuation par Tolstoï du grand réalisme repose donc très essentiellement sur une accentuation de la dynamique dans la caractérisation et la conduite de l’action, qui dans ses détails rappelle souvent au lecteur le mode d’exposition apparent des réalistes modernes (et facilite ainsi le grand impact de Tolstoï en Europe occidentale) mais qui dans sa fonction formelle est très exactement le contraire de ce que signifient les traits analogues en surface dans le réalisme récent. Ici, ce sont des manifestations de la dissolution des grandes formes réalistes, chez Tolstoï des éléments de leur continuation réaliste.

Ces tendances formelles ne sont en aucune façon apparues chez Tolstoï sous l’influence des réalistes récents, bien qu’il ait bien connu et étudié précisément leurs œuvres. Le grand critique Tchernychevski avait clairement reconnu cette spécificité dès les années 1850, aussitôt après la parution des premières œuvres de Tolstoï, dans lesquels ces tendances n’étaient contenues

qu'en germe. Il parle de l'intérêt principal de Tolstoï pour la manière dont un sentiment ou une idée découle de l'autre. Il différencie l'analyse psychologique de Tolstoï de celle de la plupart des autres écrivains et dit de ces derniers : « Mais d'ordinaire elle (l'analyse psychologique, G.L.) ne possède, pour ainsi dire, qu'un caractère descriptif : prenant un sentiment donné, figé, elle le décompose en ses diverses parties, elle ne nous offre en somme qu'une espèce de tableau anatomique… Les œuvres des grands poètes… » représentent le plus souvent « des passages dramatiques d'un sentiment dans un autre, d'une idée à une autre. Mais on ne nous montre d'habitude que les deux bouts de cette chaîne, le début et l'aboutissement du processus psychologique… L'originalité de Tolstoï consiste précisément à ne pas montrer les seuls résultats du processus psychologique, il est attiré par le processus en tant que tel… » [189]

Combien Tolstoï a développé consciemment dans le cours ultérieur de son évolution ces tendances de représentation de la réalité que Tchernychevski a décelées si tôt avec tant de perspicacité, c'est ce que montre le passage suivant de résurrection : « Un des préjugés les plus connus et les plus répandus est celui qui consiste à croire que chaque homme possède en propre certaines qualités définies : qu'il y a des hommes bons ou mauvais, intelligents ou stupides, énergiques ou apathiques, et ainsi de suite. Les hommes ne sont pas faits ainsi. Nous pouvons dire d'un homme qu'il se montre plus souvent bon que méchant, plus souvent

[189] Nikolaï Tchernychevski, *Enfance et adolescence, Récits de guerre, de Léon Tolstoï*, in *Essais critiques*, traduction Antoine Garcia, Éditions du Progrès, Moscou, 1976, pages 137-138.

intelligent que stupide, plus souvent énergique qu'apathique ou inversement ; mais il serait faux d'affirmer d'un homme qu'il est bon ou intelligent, et d'un autre qu'il est méchant ou stupide. Et cependant c'est ainsi que nous les jugeons. Cela est faux. Les hommes sont semblables aux rivières : toutes sont faites du même élément, mais elles sont tantôt étroites, tantôt rapides, tantôt larges ou paisibles, claires ou froides, troubles ou tièdes. Et les hommes sont ainsi. Chacun porte en soi le germe de toutes les qualités humaines et manifeste tantôt un côté de sa nature, tantôt l'autre, souvent même, tout en conservant sa nature intime, il apparaît tout différent de ce qu'il est. » [190]

Nous pouvons trouver en nombre chez les naturalistes modernes des polémiques analogues contre la conception figée du caractère humain, contre la vaine représentation figée des caractères dans l'ancienne littérature. Mais quand deux disent la même chose (ou des choses analogues), alors ce n'est pas la même chose. La lutte contre la rigidité des caractères fut chez les naturalistes modernes une tendance à la dissolution de la représentation des caractères en général. Un personnage littéraire ne peut prendre physionomie et contour que dans son mouvement, dans sa collision avec le monde extérieur, que dans son action. Tant qu'un personnage est décrit tranquillement dans un milieu, ses particularités de caractère essentielles ne peuvent être que supposées, mais pas représentées. Cela veut dire qu'il n'y a pas de procédé littéraire pour différencier dans la représentation un trait de caractère essentiel et

[190] *Résurrection*, op. cit. 1ère partie, LIX, pages 265-266.

une humeur passagère. Lorsque les naturalistes protestaient alors contre les artifices superficiels par lesquels on essaierait, dans de telles circonstances, de mettre en avant les particularités constantes de caractère, (par exemple des expressions, des gestes récurrents, etc.) ce n'était pas de leur part inexact, et c'était en tout cas conséquent. C'est pourquoi les naturalistes conséquents ont dû pourtant dissoudre les caractères en donnant de manière désordonnée et chaotique du poids à des humeurs momentanées.

Il en va tout autrement chez Tolstoï. Les personnages de Tolstoï ne se développent pas non plus au sens dramatique de Balzac, mais leur mouvement dans la vie, leur conflit avec le monde extérieur leur donnent des contours extraordinairement nets. Pourtant, la physionomie qu'ils acquièrent de la sorte n'est pas aussi linéairement univoque, comme l'a été celle des personnages des anciens réalistes. Lorsque chez Tolstoï, l'action devient un cercle autour de la possibilité extrême des caractères, possibilité jamais réalisée, mais apparaissant constamment au premier plan, cela engendre chez chaque personnage une *marge de manœuvre concrète* pour leurs expressions intellectuelles. Tolstoï dépeint les états d'esprit momentanés, éphémères de ses personnages avec une finesse et une précision au moins égale à celle des talents littéraires importants parmi les réalistes récents. Mais le personnage ne se résume cependant jamais à de simples humeurs. Pour lui, on définit en effet avec une extraordinaire précision chaque marge de manœuvre, chaque champ de forces *au sein* duquel ces humeurs doivent se mouvoir.

C’est ainsi par exemple que Constantin Lévine penche parfois vers un conservatisme réactionnaire, parfois il ressent comme irréfutables les arguments contre la propriété privée de la terre. Mais comme ces deux pôles représentent les deux extrêmes du balancement de ce monde idéel à l’aide duquel il discute les problèmes de son époque, et comme la solution de ses problèmes vitaux, le compromis qu’il recherche se trouve à mi-chemin entre ces deux extrêmes, ces balancements n’en font pas quelqu’un dépourvu de physionomie, pas un faisceau d’humeurs au sens du réalisme récent, mais tracent seulement de manière précise, riche en interactions, ce chemin en zigzag qui est obligatoirement assigné, socialement, à des hommes comme Lévine. Et comme Tolstoï, comme nous l’avons vu, n’isole jamais les unes des autres les expressions vitales particulières des personnages, comme l’attitude de Lévine à l’égard de ses frères, de sa femme, de ses amis et autres se trouve dans le rapport le plus étroit avec la résolution de ses questions vitales les plus importantes, les balancements dans ces rapports rendent également sa physionomie plus expressive, plus riche, sans en estomper les contours d’une quelconque manière.

Cette représentation par la « marge de manœuvre » des idées, des humeurs, et des sentiments permet à Tolstoï une peinture des relations des hommes entre eux extraordinairement riche et littéraire, parce que contradictoire et indirecte. Tolstoï n’émet dans l’exemple par la bouche de Daria Oblonskaia aucun jugement définitif de la « femme honnête » sur Anna Karénine l’« adultère » ; mais il décrit une très grande méticulosité tous les balancements d’humeur qui se produisent en

Daria en route vers le domaine de Vronski, pendant son séjour là bas, et sur le chemin du retour. Ces humeurs se transforment en rêves éveillés, voire même en hésitations momentanées de la conception du monde, et balancent entre une jalousie pour Anna, dont la vie est étincelante et libre, en comparaison de son propre esclavage d'épouse et de mère, jusqu'à un rejet véhément du mode de vie d'Anna et de Vronski. Et c'est précisément la coexistence et la succession de ces humeurs qui donne de cette relation un tableau véritablement vrai et synthétique, aussi bien d'un point de vue individuel que d'un point de vue social. L'art extraordinaire de Tolstoï pour la caractérisation consiste précisément en ce qu'il découvre avec une telle précision et vérité la *sphère* de ces humeurs qui sont de la part d'un personnage possibles et nécessaires, et dont la *globalité* le caractérise véritablement.

La richesse et la vie dynamique du monde de Tolstoï va donc très essentiellement être entraînée par le fait que la relation de chaque personnage à un autre, vue des deux côtés, a cette marge de manœuvre concrète. Chaque relation va donc devenir un événement riche et varié – pensons par exemple à l'amitié de Bezoukhov et Bolkonski – et pourtant cette relation, considérée du point de vue des deux personnages, a des contours clairement et nettement tracés.

Cette richesse et cette mobilité vont être encore accentuées par le fait que cette marge de manœuvre des personnages n'est pas pour Tolstoï immuable. Tolstoï montre très précisément comment, au cours du changement des circonstances extérieures, dans le

déroulement de la croissance ou du déclin interne des personnages, cette marge de manœuvre s'élargit ou se rétrécit ou parfois même prend de nouveaux contenus et se sépare complètement d'anciens. Mais comme Tolstoï représente toujours ces modifications dans leur continuité, comme nous ressentons toujours *pourquoi* et *comment* cette marge de manœuvre se modifie, comme à l'occasion de cette modification, une série des déterminations sociales et individuelles du personnage reste préservée, la richesse du monde de Tolstoï n'en sera aussi que grandie, les contours des personnages en seront aussi rendus plus fins et plus emmêlés, mais en aucun cas estompés.

Ce mode de représentation des personnages est un pas important en avant dans le développement du réalisme. Cette tendance est évidemment présente en ébauche également chez les grands réalistes anciens. Un personnage sans de tels balancements au sein d'une marge de manœuvre aurait obligatoirement une certaine rigidité. Mais ce qui est important ici, c'est le poids que revêt ce mode de représentation pour la création de personnages chez chacun des écrivains. Chez les anciens réalistes, en particulier chez ceux qui se sont servis de la représentation dramatique romanesque, la description de la marge de manœuvre avait obligatoirement quelque chose d'accessoire par un certain côté, mais de l'autre, la vie *dans son ensemble* d'un personnage se déroulait au sein d'une telle marge de manœuvre. Leurs mouvements particuliers, leurs balancements, sont cependant représentés avec une véhémence et une soudaineté dramatique, avec une linéarité dramatique. Pensons à une figure aussi hésitante que Lucien de Rubempré, et on se

rend compte avec quelle soudaineté dramatique, sans balancer dans les détails dans la marge de manœuvre, se produisent sa conversion par Vautrin ou sa décision de se suicider pendant l'interrogatoire.

La nouveauté chez Tolstoï réside dans le fait qu'il place cette méthode *au cœur* de la représentation des personnages. La conscience avec laquelle il manie cette méthode, son rapport avec les problèmes de conception du monde de Tolstoï, se voient aussi en ce que l'importance d'un personnage dans la composition est toujours en rapport étroit avec la grandeur et la mobilité de sa marge de manœuvre. Des figures épisodiques, en particulier celles par lesquelles Tolstoï démontre la rigidité inhumaine de la société de son temps, ont relativement peu de balancements d'humeur. Afin qu'un personnage puisse susciter l'attention centrale de l'auteur et du lecteur, la marge de manœuvre de ses balancements doit être relativement grande et variée. Cela concerne aussi les personnages dont Tolstoï rejette ou critique sévèrement la conception du monde : pensons à Vronski, à Karénine, à Ivan Ilitch.

Mais la prise de position de l'auteur vient à s'exprimer très explicitement dans la manière dont est représenté le point de départ direct de ces balancements. Des figures que Tolstoï veut caractériser comme des hommes vivants, éprouvent toujours une interaction vivante entre leur évolution interne et les circonstances externes de leur vie dans lesquelles ils arrivent et auxquelles ils doivent se confronter. La conception de la vie de Tolstoï entraîne naturellement que chaque personnage, pour lequel il éprouve une sympathie humaine prend

obligatoirement une attitude problématique à l'égard de la vie sociale. Elle ne peut absolument pas s'accommoder sans combat des formes de vie dont elle est native, des devoirs que lui imposent ces conditions de vie. D'un autre côté, Tolstoï a une sympathie littéraire profonde prépondérante pour ces personnages auxquels la séparation sociale et idéologique d'avec cette sphère de vie occasionne de durs combats internes. D'Olénine [191] à Nekhlioudov, Tolstoï représente toute une série de figures comme celles-là. Plus forte est la tension que cela génère en eux, plus grand est l'intérêt littéraire de Tolstoï, mais en même temps aussi, – et c'est là que Tolstoï démontre qu'il est un grand écrivain d'une période de transition importante – plus il montre brutalement et concrètement dans les balancements de ces personnages combien la Russie de son temps est « mise sans dessus dessous » jusque dans les manifestations de vie les plus petites et les plus intimes.

Si Tolstoï choisit comme figure importante un personnage principalement caractérisé comme négatif, alors il le fait apparaître comme relativement figé de l'intérieur, linéaire, comme lié par les conventions, même dans ses balancements. Mais il les place dans des situations qui ébranlent ce socle vital apparemment sécurisé, conventionnel, soulèvent de nouveaux problèmes et apporte ainsi une dynamique dans le personnage. C'est chez Karénine que cela se voit le plus clairement. En dépit de son amour – certes conventionnel dans sa nature – pour Anna, son adultère avec Vronski entraîne chez Karénine une rigidité humaine plus ample,

[191] Personnage des *Cosaques*.

une transformation plus ample en une machine bureaucratique. Ce n'est que lorsqu'il est au chevet d'Anna mourante et lorsque sa profonde souffrance [192] le touche directement, physiquement, que les éléments rigides de sa personnalité, son fonctionnement mécanique automatique, se détendent un peu, que commence à s'éveiller en lui, en son for intérieur humain ébranlé, quelque chose comme une vraie vie. Mais comme ceci est bien trop faible pour produire entre lui et Anna des relations nouvelles, humaines, il sombre bientôt dans une rigidité accrue ; les traits « humains » de sa période tardive ne sont plus que de l'hypocrisie, ne sont plus que les masques religieux d'un bureaucrate intérieurement mort. La chose en va un peu différemment chez Vronski. En lui qui a souvent été vraiment insatisfait de son propre mode de vie, certes sans que cette insatisfaction n'ait jamais pu déboucher sur un nouvel horizon humain, la passion déclenche des énergies plus dynamiques, plus humaines. Tolstoï montre avec un très grand art combien le changement des véritables conditions de vie (abandon de la carrière militaire, vie libre à l'étranger) influe tout particulièrement, très fortement, en direction d'une telle détente. Mais là aussi, la contrainte de la vie de la noblesse est le motif principal. Les sentiments vitaux libérés ne dépassent pas un dilettantisme que Vronski ne peut pas satisfaire dans la durée. Lorsqu'il revient en Russie commence le processus inverse : le retour vers une aristocratie moyenne, aimable et correcte, dont la grande passion est quelque chose d'« excentrique », non organiquement lié au cœur de la vie. La rigidité

[192] *Anna Karénine,* op. cit. tome I, 4ème partie, XVII p. 472-475.

conventionnelle qui naît ainsi ne va assurément pas aussi loin chez Karénine, mais cela suffit à entraîner, nécessairement, la catastrophe tragique d'Anna

Ce mode original et fécond de caractérisation montre, malgré toute l'affinité profonde avec les anciens réalistes, malgré toute la différence d'avec les récents pourtant, que Tolstoï a certaines bases vitales communes avec le nouveau réalisme. Et ces points communs doivent se refléter dans le style. Un grand écrivain réaliste ne peut en effet pas fermer les yeux devant des vérités sociales, devant des changements réels dans la structure de la société. Sa représentation ne doit donc pas seulement se confronter à eux dans son contenu, elle doit également les refléter en conséquence dans la forme, même si, dans leur nature la plus profonde, ils sont antiartistiques, même s'ils recèlent en eux pour les formes de l'art le danger de la corruption, de la dissolution ou de la rigidification. Nager à contre-courant, pour les grands réalistes, est toujours très concret. Ils s'efforcent de découvrir dans le matériau concret de la vie, ces tendances en vertu desquelles justement ce matériau vital, avec tous ses traits antiartistiques, peut être artistiquement maîtrisé, peut être rendu artistiquement vivant. Des écrivains qui face à la laideur de la vie capitaliste moderne ont un dégoût seulement abstrait, même s'il est fondé et compréhensible, tombent obligatoirement, lorsqu'ils composent en partant de cette idée, dans un formalisme creux. Les formes du grand art réaliste naissent toujours, comme reflets des traits essentiels de la réalité, du matériau vital concret d'une société déterminée, à une certaine époque, même si les traits fondamentaux de

l'évolution sociale sont aussi défavorables à l'art que ceux du capitalisme développé. La littérature réaliste vit du reflet des hommes *agissants*. Plus le caractère des hommes, au plan de la classe sociale et de l'individu s'exprime avec énergie dans leurs actions, dans l'interaction entre causes externes, sentiments, et actions, et plus est grande la possibilité d'une représentation réaliste. L'esthétique classique répète que les grands malfaiteurs ou criminels, à l'action énergique, offrent à la littérature un matériau beaucoup plus approprié que la moyenne plate, que cet homme moyen dont le caractère ne s'exprime jamais que dans des actions commencées, mais tout aussitôt interrompues. Cette moyenne est produite sur une échelle toujours plus grande par la force de nivellement du capitalisme « achevé ». Et la vie elle-même produit ainsi un élément qui fait obstacle au développement de la grande littérature réaliste. Il y a pourtant une différence significative selon que les écrivains eux-mêmes soulignent encore cette tendance de la vie dans leurs œuvres, comme la majorité des réalistes occidentaux de cette époque, ou s'ils essayent de nager à contre-courant. Cela veut dire ici qu'ils n'acceptent pas simplement et directement les résultats de la vie capitaliste comme des résultats définitifs (ou même les généralisent, les exagèrent en « lois de la nature »), mais représentent ce *combat* comme le résultat final – en général, mais pas dans tous les cas – de la réalisation préalable de cette moyenne prosaïque, antipoétique.

Derrière certaines analogies techniques formelles de Tolstoï avec le réalisme récent, il y a donc de réels problèmes sociaux, il y a le problème de la possibilité d'action pour l'homme de la société bourgeoise

développée, il y a le problème de la divergence nécessaire entre idéologie et réalité pour tous ceux qui vivent dans la société bourgeoise, à l'exception de la partie de la classe ouvrière dotée de sa conscience de classe.

Assurément, l'opposition de la représentation et de la réalité est un problème très ancien de la littérature. Elle se trouve déjà au cœur d'une œuvre aussi immortelle que *Don Quichotte*. Mais il s'agit ici pour nous de la forme moderne spécifique de cette opposition, de cette forme qui, comme déception à l'égard de la réalité, devient de plus en plus le problème crucial du réalisme récent. Balzac intitule certes une de ses œuvres principales *les illusions perdues*, mais chez lui, ces illusions volent en éclats face à la réalité sociale sous la forme d'un combat désespéré, d'une lutte tragique ou tragicomique contre les nécessités objectives de l'évolution sociale. Le roman de désillusion typique du réalisme récent, *l'éducation sentimentale* de Flaubert, ne connait déjà plus de véritable combat. Une subjectivité impuissante est confrontée à une objectivité absurde du monde. L'auteur prend position avec un lyrisme dissimulé pour les rêves impuissants de ses personnages, contre la puissance supérieure ordinaire de la réalité sociale. Il peut assurément, comme Flaubert, dissimuler cette attitude derrière un objectivisme ironique. La déception comme thème principal de la littérature reflète littérairement cette situation des meilleurs représentants honnêtes de la classe bourgeoise, auxquels l'absurdité de la vie dans la société capitaliste a été inévitablement imposée par la réalité, qui percent à jour la fausseté, l'insoutenabilité intrinsèque de l'idéologie bourgeoise, mais ne peuvent

cependant pas trouver d'issue à cette contradiction. Ils en restent, au plan de la conception du monde comme au plan littéraire, au dilemme de la coexistence entre subjectivité impuissante et objectivité générale absurde. La vérité de vie de quelques unes de ces œuvres d'art, en dépit de leurs problèmes au plan de la conception du monde et au plan artistique, repose justement sur le fait qu'elles expriment, même si c'est souvent avec des moyens artistiques inadéquats, un réel problème sociohistorique.

Dans le monde de Tolstoï aussi, le fait que la réalité soit toujours quelque chose d'autre que ce que les hommes rêvent et espèrent d'elle, est un problème central de la représentation. L'idylle caucasienne contredit de la même façon les représentations d'Olénine que la politique et la guerre celles de Bolkonski, que l'amour et le mariage celles de Lévine. Aussi chez Tolstoï est-ce une loi que les hommes essentiels doivent être déçus par la vie, que précisément chez eux, la divergence entre idéologie et réalité soit la plus aiguë qu'on puisse imaginer. Plus un personnage de Tolstoï s'approche de la sottise ou de la crapulerie, plus est naturellement restreinte cette contradiction : Certes, sottise et crapulerie se manifestent psychologiquement avant tout dans le fait que les idées et sentiments des hommes s'adaptent à la banalité de la réalité sociale. Ce n'est que très isolément, à certaines périodes de Tolstoï, que surgissent des personnages épisodiques qui, sans être dépeints par l'auteur comme des idiots ou des crapules, vivent dans une harmonie d'idées et de sentiments avec leur environnement social (par exemple le vieux Prince Stcherbatski dans *Anna Karénine*.)

Mais la déception, le fait que la réalité doive être différente des représentations qu'en ont les hommes, ont chez Tolstoï des accents différents dans leur nature de ceux des réalistes modernes. Cela conduit, comme nous l'avons vu, à un mode de représentation de ces déceptions totalement opposé. Avant tout chez Tolstoï, la déception n'est jamais purement négative. Dans la déception de ses personnages, Tolstoï démasque très souvent, justement, l'étroitesse subjective, les bornes de leurs représentations de la réalité. Il montre que certes, la réalité est autre, mais incomparablement plus riche, plus multiple et plus vivante que ses représentations romantiques subjectives ; que ce qu'elle peut offrir à l'homme est certes quelque chose d'autre que ce qu'il s'est imaginé, mais de ce fait justement plus que sa représentation. Cette réalité plus riche est toujours chez Tolstoï celle de la vie « naturelle ». Dès la nouvelle de jeunesse *Les cosaques*, il fait se fracasser toutes les représentations romantiques d'Olénine au sujet du Caucase contre la vie riche de la population paysanne de là-bas. Olénine est déçu, mais la déception est en même temps un enrichissement, un développement de sa vie. D'une manière très analogue, Lévine éprouve une déception en amour et mariage, d'une manière analogue, on va représenter l'évolution de Bezoukhov.

On voit dès lors l'opposition sociale entre Tolstoï et les réalistes récents. Par suite de la liaison profonde de sa conception du monde et de son art avec le développement du soulèvement de la paysannerie, une telle conception de l'ennui monotone de la réalité sociale ne peut absolument pas naître chez Tolstoï comme chez eux. L'absence de perspective sociale contraint en effet

les réalistes bourgeois récents à identifier la réalité sociale, telle qu'ils la perçoivent immédiatement, avec la réalité en général, et d'exagérer l'absurdité de la vie dans la société capitaliste en une absurdité métaphysique de la vie en général. La critique justifiée de la société capitaliste de transforme en une calomnie désespérée de la réalité objective en général.

Mais Tolstoï, comme auteur, n'identifie jamais la réalité capitaliste à la réalité elle-même. Il y voit toujours un monde de distorsion, de souillure de la réalité humaine proprement dite, et c'est pourquoi il lui oppose une autre réalité, une réalité naturelle et de ce fait humaine. Aussi romantiquement nébuleuses ou réactionnaires utopiques, voire même parfois enclines au compromis social, que puissent être les représentations de Tolstoï sur cette réalité humaine naturelle, cette attitude de Tolstoï qui résulte de son intérêt pour la paysannerie lui permet une vision plus riche de la vie réelle, une représentation plus juste et plus exacte du conflit entre représentation subjective et réalité objective.

C'est pourquoi la déception des héros chez Tolstoï est toujours un dévoilement de la demi-mesure, du caractère utopique de leurs conceptions non-réfléchies jusqu'au bout. Cela se manifeste le plus clairement lorsque Tolstoï confronte ses propres projets utopiques du moment pour rendre les paysans heureux à la réalité même. De *La Matinée d'un seigneur* jusqu'à *Résurrection*, et jusqu'au drame *La Puissance des ténèbres,* Tolstoï expose ce problèmes des manières les plus diverses. Mais le principe qui parcourt toutes ces représentations, c'est : comment briser les représentations utopiques sur la

réalité de la vie paysanne, sur la méfiance et la haine profonde et irréversible des paysans contre tous les exploiteurs et parasites « bienveillants ». Et là aussi, Tolstoï montre toujours que le responsable de la déception, c'est celui qui est déçu et pas la réalité, que la réalité réfute à juste titre les représentations utopiques, qu'en elle, c'est une vérité plus élevée et plus riche qui s'exprime.

Apparemment, comme les réalistes récents, Tolstoï se préoccupe de la façon la plus étroite de la représentation de la vie des exploiteurs, dans la représentation de ces déceptions qui se produisent nécessairement au sein de cette sphère. Mais c'est précisément ici que l'opposition est sans doute la plus nette. Justement parce que Tolstoï dépeint la vie de la classe dirigeante du point de vue de l'exploitation et de son parasitisme – même s'il ne voit essentiellement l'exploitation que sous la forme de la rente foncière – ses révélations de la bestialité et de l'absurdité de cette vie ne sont pas seulement plus profondes et plus pertinentes que celles des réalistes modernes, mais elles évitent aussi ce caractère métaphysique rigide qui leur est inhérent. Il n'y a pas chez Tolstoï cette tristesse creuse, cette ironie sans contenu des réalistes récents. Son dévoilement de cette réalité découle bien davantage d'une indignation saine, puissante et violente. Quand ses héros préférés ressentent une déception dans ce monde, Tolstoï les dépeint alors plus ou moins comme des idiots tombés dedans, qui n'ont pas pu le moins du monde regarder à travers ces masques transparents ou les arracher. Plus Tolstoï devient vieux, et plus son indignation devient violente.

(Pensons à l'épisode entre Nekhlioudov et Mariette dans *Résurrection*.) [193]

Mais même dans une période antérieure, Tolstoï ne voit rien de tragique et fatidique dans ces « tragédies » typiques de la vie de la classe dirigeante. Il regarde toujours ces conflits comme devant être surmontés avec un entendement sain, avec un sentiment moral sain. Assurément, cela fait partie du monde de Tolstoï que les hommes de la classe dirigeante n'aient point ce sentiment moral sain, ou ne puissent dans le meilleur des cas ne l'acquérir que très difficilement, après de grands combats intérieurs, après un dur travail d'éducation par la vie, par les déceptions. (Le mariage de Bezoukhov avec Hélène [194].

Même là où le caractère de la déception est plus profond, où des conflits plus importants et plus complexes entre idéologie et réalité se font jour, cette manière d'être de Tolstoï ne disparait pas. Il a dans sa représentation une défiance paysanne, profondément enracinée, devant l'authenticité, l'honnêteté, et la conséquence des sentiments et intention, même les plus « sublimes », des hommes de la classe dirigeante. Quand il met donc une telle « grandeur d'âme » en contact avec la vie réelle, l'oppose à celle-ci, quand il la fait se fracasser contre les petits faits, têtus, de la vie réelle, se réduire à rien, il s'approche de très près des déceptions des œuvres des réalistes modernes. Mais là-aussi, justement, le caractère fondamental est contradictoire. Car là-aussi, le sentiment

---

193 *Résurrection*, op. cit. 2ème partie, page 338.

194 Princesse Hélène Vassilievna Kouraguina, épouse du Comte Pierre Kirillovitch Bezoukhov dans *Guerre et paix*.

« sublime » est dépeint et révélé comme nul, faible, et désinvolte (même s'il est subjectivement honnête.) Ce n'est pas sa « grandeur d'âme », pas ses contenus moraux humains précieux, mais la nullité humaine de ceux qui les portent qui sont aux yeux de Tolstoï la cause véritable de l'échec. Les sentiments « sublimes » d'Anna et de Karénine au chevet d'Anna malade ne peuvent rien changer à ce que lui est un bureaucrate desséché, et elle une femme passionnément et aveuglément amoureuse. Malgré toute la « grandeur d'âme » des sentiments, à ce sommet tragique doit succéder pour les deux la tragicomédie réelle de la poursuite de la vie antérieure, le retour et la prédominance des sentiments antérieurs, plus vils mais plus réels, la rétrogradation au niveau normal de la vie.

À cette perspective qui résulte de son intérêt pour la paysannerie, Tolstoï doit que chez lui, même les tragédies d'amour et de mariage n'ont ni la pathologie mesquine, ni le caractère fatidique exagéré du réalisme récent. Car derrière chaque tragédie d'amour et de mariage, – que ce soit dans *Anna Karénine*, dans *La Sonate à Kreutzer* ou dans *le diable* – on voit toujours le fait que cette forme de la tragédie découle d'une vie oisive, parasitaire.

Par l'emphase morale humaine de ses espérances d'un renouveau de l'humanité, Tolstoï s'élève ainsi hors de l'étroitesse mesquine de la vision du monde des réalistes récents. Le fait qu'il veuille toujours, en premier lieu, non seulement être un artiste, mais utiliser l'art pour diffuser une prédication qui vise à un renouveau de l'humanité, le sauve précisément aussi comme artiste de

la dissolution de la forme des modernes. Son contemporain Ibsen est pareillement, par une telle croyance, par une telle emphase de prédicateur, supérieur – même artistiquement – à nombre de ses contemporains. Mais nous avons déjà vu combien les différences sociales ont été grandes entre la « prédication » d'Ibsen et celle de Tolstoï. Il ne s'agit en l'occurrence pas de la fausseté intrinsèque de la prédication – Tolstoï a prêché tout autant qu'Ibsen des absurdités réactionnaires – mais du mouvement social dont l'expression idéologique est cette prédication, nonobstant sa fausseté intrinsèque.

La conception du monde de Tolstoï est profondément remplie de préjugés réactionnaires. Mais ceux-ci sont chez lui indissociablement liés à ce mouvement populaire sain, ascendant, et plein d'avenir, dont ils constituent les aspects faibles et les demi-mesures. Le cas de Tolstoï n'est pas le seul dans la littérature mondiale où un artiste a édifié une œuvre maîtresse incontournable sur la base d'une conception du monde fondamentalement fausse. Mais malgré toute l'interaction complexe entre une fausseté possible de la conception du monde et la grandeur de la représentation réaliste, ce n'est évidemment pas n'importe quelle conception fausse du monde qui peut servir à étayer un grand réalisme. Les illusions et les erreurs des grands écrivains réalistes ne peuvent être artistiquement fécondes que si elles sont des erreurs et des illusions historiquement nécessaires, liées à un grand mouvement social progressiste. En étant le seul à découvrir cette relation chez Tolstoï, Lénine a fourni la base de la découverte de la grandeur artistique de Tolstoï. Tolstoï a compris peu de choses de la nature du capitalisme, rien

du mouvement révolutionnaire du prolétariat, et néanmoins, il a rendu de la société russe des tableaux merveilleusement authentiques et vrais. Il l'a regardée justement du point de vue du soulèvement paysan, avec toutes les fautes et les limites de ce mouvement, mais avec des fautes et des erreurs nécessaires au plan historique mondial, qui de ce fait ont pu pour une part être artistiquement fécondes, pour une part n'ont au moins pas empêché l'édification d'un grand monde artistique. Lénine dit de la paysannerie avant la révolution de 1905 : « à l'égard du régime féodal, des seigneurs féodaux et l'État qui les sert, la paysannerie demeure une *classe*, et une classe non pas de la société capitaliste mais de la société féodale, c'est-à-dire une classe-caste. » [195] Les bornes et illusions réactionnaires dans la conception du monde de Tolstoï découlent de ce caractère statutaire de la base sociale de sa conception du monde.

Cette interaction complexe, positive comme négative, entre conception du monde et représentation chez Tolstoï peut se retrouver et se découvrir dans tous les éléments artistiques de on œuvre. Nous ne mentionnerons encore ici qu'un seul élément, par lequel Tolstoï se différencie à nouveau nettement des écrivains contemporains européens, et ainsi non seulement préserve, mais aussi prolonge les grandes traditions du réalisme à une époque de déclin artistique général. Nous pensons en l'occurrence en premier lieu au fait que Tolstoï n'a jamais pratiqué l'art pour l'art.

---

[195] Lénine, *le programme agraire de la Social-démocratie russe,* février mars 1902, in *Œuvres*, tome 6, Éditions du Progrès, Moscou, 1967, p.113 La notion en caste donne à la classe une surdétermnination juridique.

L'art a toujours été pour Tolstoï la transmission de contenus déterminés ; la forme artistique un moyen pour gagner ses lecteurs pour ces contenus. Et c'est justement ce trait de son art – que les esthéticiens occidentaux jugent tendancieux – qui lui a permis de sauver les grandes traditions de l'art du récit. Les grandes formes du récit, en effet, sont à l'origine une élaboration expressive de destinées humaines pour obtenir des effets moraux sociaux par les moyens de l'art. Le regroupement clair et ordonné des événements, l'intelligence dans la découverte, peu à peu, des conditions préalables et traits analogues dépendent toujours très essentiellement de ces intentions de l'écrivain qui vont au-delà de l'artistique dans son sens moderne étroit, spécialisé, technique du terme.

Quand ces intentions furent devenues irréalisables par suite de l'évolution sociale, et l'auteur devenu simple observateur de la réalité sociale, alors ce principe ordonnateur s'est nécessairement perdu pour eux. De plus en plus, c'est l'intérêt fortuit présenté par le détail qui a déterminé l'accent que prenait la description d'un événement de la vie, et pas la signification morale humaine, sociale de cet événement dans le rapport global des intentions de l'écrivain quant à ce qu'il voulait transmettre.

Du fait que Tolstoï est resté de ce point de vue, jusqu'à la fin de sa vie « de l'ancienne mode », il est resté chez lui une culture du récit comme on n'en trouve que chez les très grands réalistes du passé. On parle souvent en Europe occidentale du déclin artistique de Tolstoï après la grande crise de sa conception du monde. Il est exact

qu'avec le contenu de sa conception du monde, son style aussi a changé dans sa nature, que le grand style épique naïf, l'ampleur presque homérique et l'impartialité de *Guerre et paix* ont dû disparaître pour lui. Mais il serait complètement faux de sous-estimer les nouvelles qualités grandioses, purement artistiques, des œuvres tardives de Tolstoï. Pour ne parler que du point de vue purement artistique formel : la littérature moderne d'Europe occidentale ne connaît guère de nouvelle aussi parfaite au sens classique que *Après le bal*. Et dans toute la littérature moderne d'Europe occidentale, il n'y a pas un seul roman qui puisse en grandeur épique globale figurer aux côtés de *Résurrection*. Le ton, la manière, et le style du mode de représentation de Tolstoï se sont donc très fortement modifiés ; mais dans la perfection de ses œuvres, le vieux Tolstoï est resté jusqu'au dernier moment le plus grand artiste éminent de son époque.

VIII

L'œuvre littéraire de Tolstoï a déjà été exposée à de nombreuses incompréhensions. En général, on a unilatéralement souligné les traits réactionnaires et ont les a fait passer comme seul fondement de sa représentation. La sociologie vulgaire a trotté dans les traces de l'esthétique réactionnaire.

C'est à une incompréhension encore plus grande qu'ont été soumis les textes où Tolstoï s'exprime sur les problèmes d'esthétique. En général, on a compris ses écrits sur les questions artistiques comme une *prise de position contre l'art en général*, comme un jugement de l'ensemble de l'activité artistique analogue à celui que Platon avait exprimé en son temps. Cette

incompréhension n'est pas fortuite, car nombre de traits de la critique de Tolstoï, dont nous devrons parler plus tard en détail, étaient propres à la provoquer. Mais ces interprétations n'ont pas empêché le profond impact des écrits de Tolstoï sur l'art, elles l'ont même parfois directement entraîné. Car plus la dissolution des formes artistiques est allée loin avec le capitalisme, plus les courants artistiques qui se sont succédés ont été plus artistiques, plus ils se sont éloignés des problèmes de l'humanité, et plus profonde a été l'insatisfaction de la meilleure part de l'intelligentsia bourgeoise au sujet de l'art en général. Les opposants romantiques à la culture du système capitaliste en sont arrivés en grand nombre à un rejet complet de l'art comme distraction de l'oisiveté, comme occupation inutile, qui ne sert que le plaisir et pas les grands objectifs de l'humanité. Des tendances de ce genre ont évidemment pu adhérer à certains aspects de la critique de Tolstoï.

Toute conception de ce genre méconnait les véritables orientations de cette critique, qui veut anéantir le pseudo-art décadent contemporain. Car elle ne combat pas l'art en général, mais oppose au contraire toujours au pseudo-art l'art véritable, authentique, grand et populaire.

La critique de Tolstoï est donc dirigée contre l'art bourgeois moderne. Le point de départ de cette critique est d'une simplicité matérialiste spontanée grandiose. Tolstoï pose la question : pour qui et de qui cet art est-il fait ? Sa réponse est : pour les hommes oisifs de la classe dirigeante. Les masses, fortes de millions de gens, du peuple travailleur, ne savent absolument pas qu'un tel art existe, et même s'ils en avaient connaissance, ils ne

pourraient pas, par leur sensibilité, y avoir accès. Et Tolstoï décrit donc de manière répétée, avec un réalisme très rigoureux et ironique, comment le raffinement technique de cet art a été amené par des hommes qui sont simplement des travailleurs exploités de la classe dirigeante pour qui cette activité représente un travail tout aussi avilissant que la satisfaction d'autres besoins des parasites régnants (description d'une répétition théâtrale, etc.) Mais Tolstoï n'en reste pas à cette constatation des faits. Il examine au contraire les déformations intellectuelles et spirituelles dont souffre l'artiste, même l'artiste convaincu et doué, quand il est contraint à servir les besoins d'une minorité oisive, ou quand il est soumis à l'influence de l'idéologie du parasitisme général. Tolstoï voit pour l'art le danger de *perdre la liaison aux grands problèmes de la vie*. Dans sa préface à la traduction russe des œuvres de Maupassant [196], Tolstoï établit les critères suivants d'une relation authentiquement artistique à la réalité :

« Ceux-ci sont : premièrement, une relation juste, c'est à dire une relation morale, de l'auteur à son objet ; deuxièmement une clarté de l'expression ou une beauté de la forme – ces deux sont identiques, et troisièmement l'honnêteté, c'est-à-dire le sentiment honnête d'amour ou de haine pour celui que l'artiste représente. »

Cette relation essentielle de l'artiste à son activité, qui est une conséquence de sa relation à la réalité sociale, Tolstoï la voit de plus en plus disparaître dans l'art

[196] Léon Tolstoï, *Préface aux œuvres de Guy de Maupassant*. 1894. Nous n'avons pas trouvé de traduction française de ce passage. Nous traduisons donc de la version allemande donnée par Lukács.

moderne. Même chez Maupassant, qu'il tient pour un écrivain extraordinairement doué, Tolstoï constate la tendance erronée de l'art récent qui prétend « que seulement il est superflu pour une œuvre d'art que l'artiste ait une représentation claire de ce qui est juste ou faux, mais qu'au contraire un artiste doit totalement ignorer toutes les questions morales, car cette ignorance est un avantage artistique. Selon cette théorie, l'artiste peut et doit décrire le vrai de la vie, ce qui est véritable, ce qui est beau et de ce fait lui plait, ou même ce qui peut être utile come matériau pour la "science" ; mais ce n'est pas l'affaire de l'artiste de se préoccuper ce qui est moral ou immoral, de ce qui est juste ou faux ».

Cette fausse approche, même de la part d'artistes doués, provient selon Tolstoï de ce que l'art a cessé d'être l'*affaire du peuple entier*. L'art à l'époque récente est devenu un moyen de jouissance de parasites oisifs, et la pratique artistique un métier rigoureusement spécialisé, pour satisfaire ces besoins. Tolstoï découvre avec une grande perspicacité combien cette spécialisation montre des conséquences toujours plus désavantageuses pour l'art : une virtuosité creuse des formes, une accumulation de détails superflus, n'exprimant rien d'essentiel, une imitation photographique de phénomènes superficiels, une perte de sensibilité pour les grands problèmes de la vie. Cela engendre un appauvrissement du contenu de l'art : « les sentiments qui découlent de la recherche du plaisir… non seulement sont limités, mais ont tous été depuis longtemps éprouvés et exprimés… la série des sentiments éprouvés par les puissants et les riches, qui n'ont aucune notion du rôle du travail dans la vie, est beaucoup plus pauvre, plus limitée, et plus insignifiante,

que la série des sentiments naturels à l'homme qui travaille. Je sais que, dans nos cercles de délicats, c'est précisément le contraire qui est l'opinion courante. Je me rappelle comment Gontcharov, le romancier, un homme très instruit et très intelligent, mais un pur citadin et un esthète, me disait un jour que, après la parution des "mémoires d'un chasseur" de Tourgueniev, rien ne restait plus à écrire sur la vie des paysans. C'était, pour lui, une matière épuisée… La vie des classes supérieures, au contraire, avec leurs conflits et leurs intrigues amoureuses, lui paraissait une matière littérairement inépuisable. » [197]

Alors, non seulement Tolstoï combat ces représentations et démontre la grande richesse de la vie laborieuse et la monotonie interne de la vie de parasite, mais en rapport avec cette polémique, il montre aussi combien l'art de l'époque moderne, justement en ce qui concerne les problèmes grands et décisifs, se situe beaucoup plus bas que l'art vraiment grand, vraiment populaire des temps anciens. Il démontre que la richesse en détails n'est qu'un masque flamboyant de la pauvreté interne, et que les poètes anciens – il prend pour exemple la légende de Joseph dans l'ancien testament – en raison de leur simplicité et compréhensibilité grandiose, n'avaient pas besoins de ces détails. « Et c'est grâce à cette absence des détails inutiles que son récit est accessible à tous les hommes, qu'il émeut les hommes de toutes les nations, de tous les âges, de toutes les conditions, qu'il est parvenu jusqu'à nous à travers les siècles, et qu'il nous

[197] Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?* Trad. Teodor de Wyzewa, Perrin, Paris, 1898, pages 80-81. Traduction modifiée.

survivra des milliers d'années. Essayez, au contraire, de dégager de leurs détails accessoires les meilleurs romans de notre temps, et voyez ce qui en restera ! Ainsi ne saurait-on guère trouver, dans la littérature moderne, d'œuvre satisfaisant pleinement aux conditions de l'universalité. Et les quelques œuvres qui, par leur contenu, pourraient satisfaire à cette condition, sont le plus souvent gâtées par ce qu'on appelle le "réalisme", et qu'on pourrait appeler plutôt le "provincialisme de l'art." » [198]

Rien n'est plus facile que de mettre en évidence les faiblesses de la critique de Tolstoï à l'art moderne. Comme il ne considère comme juste dans la vie que l'attitude religieuse fondamentale, il rapporte le déclin de l'art au fait que les classes dirigeantes seraient devenues irréligieuses. Cette orientation réactionnaire n'est en aucun cas un dérapage conjoncturel de Tolstoï, elle est plutôt très étroitement liée aux aspects positifs de son esthétique. L'appréciation de Tolstoï sur Shakespeare, Goethe, Beethoven etc., sa conception selon laquelle la décadence de l'art commence dès la renaissance, constituent jusqu'à un certain point un ensemble systématique intellectuellement clos, dans lequel les aspects réactionnaires de sa conception du monde s'expriment clairement et densément. Une critique de cet aspect de l'esthétique de Tolstoï est évidemment plus que facile. Il serait cependant complètement faux d'insister particulièrement sur cette critique bon marché et qui, aujourd'hui, n'a plus guère d'actualité ni d'importance. Cela voudrait dire omettre ce qu'il y a de

[198] Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?* op.cit., page 170.

plus important et de plus fécond dans les conceptions esthétiques de Tolstoï, et négliger les questions cruciales de l'héritage tolstoïen dans ce domaine.

La question cruciale est à notre avis l'*humanisme plébéien paysan* de l'esthétique tolstoïenne. Cette définition a au premier abord une tonalité quelque peu paradoxale, car les appréciations de Tolstoï que nous venons d'évoquer sont en opposition la plus radicale aux meilleures traditions humanistes des 18e et 19e siècles. Tolstoï heurte ainsi les traditions de l'humanisme, non seulement par des symptômes superficiels, mais aussi dans l'essence des choses, restreint le concept d'humanisme, lui mélange des traits réactionnaires. Mais cela ne change rien au fait que la ligne fondamentale de sa conception de l'esthétique se rattache aux grands problèmes cruciaux de l'esthétique de l'humanisme ; qu'il a été l'un des quelques hommes de son temps qui aient, à leur manière, tenté de maintenir ces traditions vivantes et de les prolonger d'une certaine façon.

Il s'agit là de la défense de l'humain contre ces déformations qu'entraîne nécessairement la civilisation capitaliste. Déjà le vieil humanisme bourgeois s'est trouvé dans la situation paradoxale, comme Marx l'a prouvé à propos de Ferguson, d'approuver le développement progressiste des forces productives, et en même temps de « dénoncer » comme inhumaine la division capitaliste du travail.

Cette contradiction n'était soluble, ni pour Ferguson, ni pour Schiller ; elle s'aggrave de plus en plus au cours du développement économique du capitalisme, au cours de l'élargissement de sa domination sur toutes les

manifestations de la vie, et tout particulièrement par l'entrée de l'idéologie officielle dans sa phase apologétique, où on en arrive à ce que les idéaux de l'humanisme se séparent complètement du cours normal de la vie capitaliste. Les artistes modernes honnêtes et importants donnent une expression à cette séparation en voyant dans l'art lui-même un principe étranger à la vie, hostile à la vie (comme par exemple Ibsen dans ses œuvres tardives). Dès la veille de l'époque impérialiste, cette idéologie conduit à la déshumanisation, à la bestialisation de l'art et de la philosophie, à la glorification de la nouvelle barbarie (Nietzsche) en essor. La « philosophie de la vie » impérialiste, qui a atteint ensuite son plus haut développement avec le fascisme, donne dans sa catégorie centrale, paradoxalement dénommée « vie », la synthèse de toutes sortes de principes hostiles à la vie. Son concept de vie est un défi à la vie humaine, à l'esprit humain, à toutes les valeurs qu'on amenées quatre millénaires d'évolution de l'humanité.

La polémique de Tolstoï est principalement dirigée contre la déshumanisation, certes d'une manière contradictoire. Tolstoï comme penseur est soumis aux influences de courants agnostiques, de tendances qui se dressent contre la capacité de connaissance de l'entendement humain, et contre l'entendement humain en général (Kant, Schopenhauer, Bouddha, etc.). Ses héros favoris expriment de telles conceptions sous une forme encore plus exagérée, comme par exemple Lévine, quand il parle du « travail monstrueux » [Schufterei] de l'intelligence, etc.

Mais derrière toutes ces erreurs, il y a pourtant, comme ligne fondamentale de l'esthétique de Tolstoï, l'intérêt de l'art pour la vie populaire ; pour les grands problèmes de la vie qui, par suite de leur universalité et leur profondeur, sont susceptibles d'être compris par tous les hommes ; pour cette vieille clarté de la forme qui a rendu Homère ou le récit de la Bible accessibles à tous les hommes. Dans ses représentations d'un avenir qui ne connaîtrait plus aucun parasite, Tolstoï rêve d'un art que chaque travailleur puisse apprendre, et qui serait de ce fait, sur les questions essentielles de forme, supérieur à la virtuosité complexe des subtilités accessoires des modernes. À partir de ce point de vue, Tolstoï juge l'art moderne comme un chaos confus dans lequel il n'y a pas de critère de ce qui est juste. Les pseudo-œuvres d'art paraissent souvent, du point de vue de la virtuosité technique, comme supérieures aux œuvres artistiquement plus authentiques. Aucun homme de lettres ou esthéticien ne pourrait ici trouver de critère – mais pour un paysan au goût intact, il serait possible en art de différencier l'authentique de l'inauthentique. Tolstoï a de la sorte *à nouveau élevé la servante de Molière au rang de juge en art*. Cette accentuation extrême de l'orientation vers une popularité authentique démontre la contradiction la plus profonde de toute sa conception. Au sens de l'histoire mondiale, la contradiction était à l'époque insoluble, et donc pas seulement pour Tolstoï personnellement, mais elle recélait en même temps aussi des tendances fécondes, orientées vers le futur.

Dans son important essai *De la poésie naïve et sentimentale*, la première analyse philosophique profonde de l'essence de l'art moderne, Schiller en vient

à parler de ce problème de la servante de Molière : Il dit : « Molière en tant que poète naïf pouvait dans tous les cas s'en remettre au jugement de sa servante de décider ce qui dans ses comédies devait subsister et être supprimé… Toutefois je ne conseillerais pas qu'on y soumit *les Odes* de Klopstock, les plus beaux passages de la *Messiade*, du *paradis perdu*, de *Nathan le sage*, et de nombreuses autres pièces. » [199]

Schiller parle intelligemment de la contradiction fondamentale qui mine la popularité de l'art dans la littérature bourgeoise tardive, une contradiction que, comme nous l'avons vu, Tolstoï connait aussi, et qu'il cherche justement à dépasser. Schiller lui-aussi est d'avis que l'art simple et grand des poètes « naïfs » est supérieur à la poésie « sentimentale » moderne. Mais il ne voit pas seulement la nécessité historique d'un art plus subjectif, plus problématique, plus complexe. Il admet en même temps que cette évolution de l'humanité a amené elle-aussi des valeurs qui ne se déprécieront pas. L'art moderne s'est éloigné de la popularité originelle et s'est séparé de larges couches du peuple contemporain – pour lui, la servante de Molière a vraiment perdu sa compétence –, mais par ses grands représentants, il produit, même sur cette base problématique, un art vraiment grand, qui ne doit pas pour toujours rester non-populaire. L'incompétence de la servante de Molière ne supprime donc pas la grandeur des œuvres de Schiller et Goethe, de Balzac et Stendhal. Pas non-plus (à l'encontre du jugement de l'esthéticien Tolstoï)

[199] Friedrich von Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, traduction Robert Leroux, Aubier, Paris, 1947, p. 215-216, note 2, 2ème article.

l'importance des compositions de Tolstoï lui-même, bien que, même pour sa composition et sa langue, la servante de Molière ne puisse pas être toujours et partout compétente.

Pendant la période de la Révolution française et de Napoléon, Schiller ne pouvait pas éprouver des espérances exagérées de manière idéaliste concernant l'avenir de la poésie « sentimentale ». Dans la période de la décadence générale de l'art bourgeois, dans la période d'appauvrissement du contenu et du déclin formel de cet art, son absence d'espoir devait déjà être visible pour Tolstoï. C'est une exagération tout à fait compréhensible – qui ne cesse évidemment pas pour autant d'être fausse – issue de cette situation quand Tolstoï étend également au passé le jugement défavorable concernant l'art « sentimental » et rejette aussi ses grandes œuvres authentiques. Mais précisément dans cette partialité, Tolstoï se confronte par endroits aux questions centrales de l'art plus profondément que de nombreux penseurs sur l'art de périodes antérieures, comme par exemple Schiller, qui ont jugé de ces questions de manière juste et multiple. Avec un radicalisme sans concession, Tolstoï place en effet la question de la popularité de l'art au cœur de l'esthétique, et renvoie avec une simplicité grandiose et courageuse les possibilités d'une composition de grand style ou de sa perte à la question de la liaison de l'art avec la vie du peuple ou de sa rupture avec lui. Tandis que la plupart des représentants d'un art populaire dans la deuxième moitié du 19e siècle sombraient ou dans la décadence ou dans un provincialisme borné et étroit, Tolstoï proclame, ici aussi comme représentant de la révolution démocratique

paysanne, la liaison entre esprit populaire et grand art véritable.

Dans ce contexte, le paysan qui, selon Tolstoï, détient les critères de l'art et apprécie bien l'art apparaît *comme un maillon de cette chaîne qui va de la servante de Molière à la cuisinière de Lénine qui gère l'État.*

L'importance historique de cette prise de position de Tolstoï n'est en rien diminuée par le fait que sa conception de l'esprit populaire reflète aussi les faiblesses de la révolution paysanne. Ces faiblesses se manifestent principalement en ce que Tolstoï prend parfois la liaison entre esprit populaire et grand art d'une façon par trop paysanne directe, de sorte que la sphère du grand art, qui, selon le jugement de Tolstoï, subsiste comme héritage, est beaucoup trop étroite. La cuisinière de Lénine, qui a été éduquée par la révolution culturelle socialiste, embrasse du regard un champ incomparablement plus large du passé artistique, elle voit plus loin et plus profond que ce que pouvait voir le paysan de Tolstoï.

Mais la reconnaissance de ces faiblesses du point de vue tolstoïen, qui ont été les faiblesses et lacunes d'un grand mouvement populaire, historiquement nécessaire, ne doivent pas dissimuler le caractère grandiose de son humanisme plébéien paysan. Quand dans sa comédie *Les fruits de la science,* la jeune paysanne, simple et intelligente, Tania, mène par le bout du nez avec une ruse primitive des seigneurs parasitaires tombés dans la superstition par pure « éducation », il y résonne comme un rire plébéien sain et triomphant sur le vide intrinsèque de la classe dirigeante, comme on n'avait pu l'entendre

qu'à la veille de la Révolution française dans la bouche du plébéien Figaro, sur la nullité de l'aristocratie.

La conception de l'humain dans l'humanisme plébéien paysan de Tolstoï peut parfois être trop étroite, voire même bornée. Mais elle contient cependant des traits tout à fait essentiels de l'authentique combat humaniste contre la déshumanisation par le capitalisme, par toute société de classe. L'humanisme de Tolstoï exige l'intégrité de l'homme, sa délivrance de l'exploitation, de l'oppression, de la soumission servile à la division capitaliste de travail. Sa conception de l'humain prouve que seule une vie liée au travail peut véritablement avoir du sens. Il faut être amoureux de la forme capitaliste du progrès, comme les libéraux ou les sociologues vulgaires pseudo-socialistes, pour ne voir dans cette opposition, qui montre parfois une fureur aveugle ou du désespoir, qu'exclusivement ses côtés réactionnaires.

Le vieil Hegel – comme professeur de l'université royale prussienne – a saisi cette question d'une manière incomparablement large et profonde. Il écrit dans son esthétique sur les œuvres de jeunesse de Goethe et de Schiller : « Mais l'intérêt pour ce genre de totalité réelle individuelle et d'autonomie vivante, et le besoin que nous en avons, ne nous abandonnent pas et ne peuvent jamais nous abandonner, lors même que nous reconnaissons comme très utiles et rationnels l'essentialité et le développement des institutions dans la vie civile et politique ayant atteint un haut niveau de développement. Sous ce rapport, nous pouvons admirer l'esprit poétique juvénile de Schiller et de Goethe, leurs efforts pour retrouver au sein des rapports de la société

moderne l'autonomie des personnages, à jamais perdue. » [200]

La protestation humaniste de Tolstoï se produit à une époque de déclin beaucoup plus profond, d'un avilissement beaucoup plus profond de l'homme, que dans la période de l'humanisme classique. Sa protestation en est justement plus désespérée, plus élémentaire, plus inarticulée, moins différenciée que ne l'était la leur. Mais elle est en même temps plus intimement et plus profondément liée à la véritable protestation des paysans contre leur vie inhumaine. L'esthétique de Tolstoï est, tout comme son art, un signe avant-coureur du grand soulèvement des paysans dans les révolutions de 1905 et 1917.

IX

Le sauvetage des traditions du grand réalisme, son prolongement concret et actuel à une époque qui, par le naturalisme ou le formalisme, a détruit le grand réalisme, telle est la grandeur de l'écrivain Tolstoï. Le sauvetage de l'idée que le grand art est indissociablement lié à son esprit populaire, que, détaché de ce socle, il va à sa perte, même en tant qu'art, que la grandeur des formes artistiques est indissociablement liée à l'esprit populaire du contenu artistique et des formes artistiques : tel est le mérite incontournable de son esthétique.

Tolstoï est décédé peu de temps après la révolution bourgeoise en Russie, pas trop longtemps avant la grande révolution socialiste d'Octobre. [201] Il est le dernier grand représentant classique du réalisme bourgeois, le dernier

[200] Hegel, *Esthétique,* op.cit., 1ère partie, chap.III, B II 1 c, tome 1, p. 273.
[201] Le 20 novembre 1910.

digne successeur de cette série qui va de Cervantès à Balzac. Un classique du grand réalisme, dont l'influence est encore presque d'actualité, dont les contenus et les formes sont encore accessibles pour de grandes masses de gens vivants aujourd'hui, par des rapports directs d'expériences vécues, sans l'intermédiaire du processus historique. Dans l'importance du réalisme de Tolstoï pour les problèmes de réalisme de nos jours, pour le réalisme socialiste, se reflète le passage rapide, inhabituel, de la révolution bourgeoise à la révolution prolétarienne, qui s'est réalisé en Russie. De même pour le réalisme du renouveau démocratique, pour lequel son influence a été tout à fait capital, et le restera encore longtemps.

Il y a un peu plus de trente ans, la Russie arriérée, asservie par le tsarisme, était au seuil de la révolution bourgeoise. Aujourd'hui, elle est en plein dans le socialisme. Alors que dans chacun des autres pays, l'époque de la grande floraison de l'art bourgeois est séparée par des décennies, ou même des siècles, de l'essor du mouvement révolutionnaire de la classe ouvrière, alors qu'en conséquence partout ailleurs, les grandes traditions doivent être réinventées par un laborieux travail intellectuel des marxistes, cette liaison en Russie a été produite par la révolution elle-même. C'est pourquoi la littérature du réalisme socialiste peut voir en Maxime Gorki son grand classique, qui a matérialisé le réalisme socialiste dans des œuvres parfaites, qui est en même temps relié de manière vivante et directe aux grandes traditions du réalisme bourgeois, avant tout précisément par la personne et l'œuvre de Tolstoï. La présence vivante de cette liaison, ses

multiples facettes et sa richesse ne signifient évidemment pas que le réalisme socialiste reprend simplement l'héritage de Tolstoï et ne le réélabore pas de manière critique, afin de le prolonger dans un sens socialiste. Le caractère du réalisme de Gorki, justement, montre très clairement combien ce prolongement doit être radical et fondamental.

Dans l'art de Gorki de créer des caractères, il y a de très nombreuses tendances de cette nouvelle manière d'animation vivante des personnages, que nous avons identifiées comme de nouveaux traits du réalisme tolstoïen, comme sa manière de prolonger le grand réalisme. Mais les différences sont peut-être encore plus significatives que les analogies. Maxime Gorki, étroitement lié à la révolution prolétarienne, voyait d'incommensurables possibilités de développement de l'homme dont les perspectives restaient obligatoirement fermées pour Tolstoï. La vie intime mouvementée des personnages de Gorki ne se déroule donc pas dans des sphères aussi étroites que celle des hommes de Tolstoï. Pour les hommes de Gorki, une rupture d'avec leur sphère de vie héréditaire, d'avec leurs sentiments et idées innées ou acquises est tout à fait possible – sans qu'ils renoncent par là à leur personnalité, à leur particularité personnelle, bien au contraire : c'est précisément ainsi que leur personnalité se développe, plus haut, plus libre, et plus riche.

Par la représentation de la possibilité de réalisation et par la réalisation effective de cette possibilité, l'importance humaine et de ce fait artistique de cette marge de manœuvre de l'évolution de l'homme dont nous avons

parlé chez Tolstoï se transforme chez Gorki. Pour les hommes de Tolstoï, la sphère donnée de leurs manifestations vitales était définie ainsi. Pour ces hommes des œuvres de Gorki qui ne peuvent pas briser cette sphère, ses limites se transforment en un mur carcéral pénible. Le principe fondamental de la représentation, tant des figures positives que négatives, s'est donc, chez Gorki, profondément transformé, qualitativement. Chez lui, un prolongement du grand réalisme se voit déjà au niveau qualitativement différent du réalisme *socialiste*.

Il ne peut pas incomber à cet exposé de décrire, ne serait-ce qu'allusivement, les fils riches et variés qui relient le réalisme de Tolstoï au réalisme socialiste. Notre tâche devait donc se limiter à mettre en évidence la position spécifique de Tolstoï dans l'histoire du réalisme bourgeois dont il est le dernier grand représentant. Mais pour signifier cette orientation dans laquelle se trouve pour nous la réélaboration féconde et le prolongement du réalisme de Tolstoï, nous avons mentionné un aspect de l'œuvre riche de Maxime Gorki. Comme nos développements ont montré que les traits essentiels du réalisme Tolstoïen avaient précisément leurs racines dans sa liaison à la révolution bourgeoise paysanne en Russie, il nous fallait au moins signifier la direction dans laquelle s'effectue le passage pour la littérature de la révolution bourgeoise paysanne à la révolution prolétarienne.

[1936]

Tolstoï dans la littérature occidentale.

I

Nous sommes par trop accoutumés à la notion de littérature mondiale, à une série relativement considérable d'auteurs de la littérature mondiale, pour penser constamment à la complexité des problèmes que pose une telle influence internationale. Qui est une figure de la littérature mondiale, seule une enquête philologique peut l'établir. Une telle figure a toujours un impact contradictoire, d'autant plus contradictoire qu'elle est internationale. Il n'y a qu'à l'occasion de phénomènes de mode que se produit, pour une brève période, un engouement unanime. Chez les grands esprits, la critique fait partie, avec la résistance, de l'impact fécond. Pensons seulement à la critique passionnée qui de Voltaire à Shaw et Tolstoï s'est exercée sur Shakespeare. C'est justement quand un écrivain est devenu une force vivante dans une littérature étrangère que se produit, comme dans tout phénomène riche de la vie, une pelote de contradictions, difficile à démêler.

Déjà le seul fait de l'impact dans un monde culturel étranger est un problème en soi. Certes, l'existence de la littérature mondiale est déjà aujourd'hui un fait. La littérature mondiale n'est pas une addition, une moyenne, mais plutôt un ensemble vivant d'interactions de totalités vivantes, de cultures et de littératures nationales, et en elles d'écrivains importants. Pour autant que nous soyons accoutumés à voir en Dante ou Cervantès, en Walter Scott ou Dostoïevski des figures de la littérature mondiale, c'est pourtant à chaque fois un problème en soi de savoir commun l'un d'entre eux a acquis cette

position, et comment il la maintient. La reproduction ininterrompue de l'influence est en effet une marque caractéristique indispensable de la figure littéraire mondiale. Chaque culture nationale y a un égoïsme génial organique. Le « je prends mon bien où je le trouve » de Molière vaut aussi pour l'appropriation et le rejet de littératures étrangères ; cela fait partie du processus vital ininterrompu de toute littérature. Cette forme organique et saine d'appropriation de l'étranger, qui se manifeste dans l'instinct d'évolution de tout écrivain véritable, par l'intermédiaire desquels de grandes œuvres s'imposent dans des littératures étrangères, met en évidence la particularité concrète de notre problème : l'efficient au niveau de la littérature mondiale est toujours dans les cultures étrangères à la fois étranger et acclimaté. Tchernychevski dit que l'orientation des poèmes de Schiller a un droit d'asile en Russie, et que de ce fait, depuis que les œuvres de Schiller sont parus dans leur langue, les russes comptent le poète parmi les leurs, et comme partie prenante de leur propre évolution intellectuelle. Naturellement, en dépit des traductions classiques en Russie aussi, ne cesse pas d'être un poète allemand. Mais la place qu'il a là-bas dans l'histoire de la littérature, dans un nouveau champ d'influence, dans un nouveau contexte, est devenue une place nouvelle, une place qui supprime en une synthèse *sui generis* la propre exception nationale par rapport à la culture dans laquelle le poète exerce. Aucun miracle que dans ces conditions, il y ait sur ces faits les appréciations les plus radicalement opposées. Goethe dit :

« Wer den Dichter will verstehen
Muß ins Dichters Lande Gehen »

Qui veut comprendre le poète,
Doit se rendre au pays des poètes. » [202]

Hebbel en revanche : « Shakespeare n'était pas britannique, comme Jésus-Christ n'était pas juif » [203]. Mais la vérité ne se situe pas ici à mi-chemin entre les extrêmes, mais c'est justement une synthèse particulière. Dans chaque cas, cette synthèse apparaît sous des formes différentes. Néanmoins, l'histoire de l'influence montre certaines lignes de démarcation littéraires. Tout d'abord, négatives : quand on fait la tentative d'une adaptation parfaite, d'une dénationalisation parfaite de l'auteur étranger, il ne peut pas y avoir d'influence féconde. Pensons à Shakespeare en France, de Voltaire à Ducis. [204] Deuxièmement, il est du point de vue de la littérature vivante tout aussi stérile de tenter une appropriation historique scientifique complète. Les tentatives allemandes depuis Tieck [205] d'acclimater en Allemagne toute la littérature élisabéthaine, malgré une grande importance scientifique, n'ont pas eu la moindre influence sur la littérature vivante. Seul Shakespeare y fut et resta une force influente féconde.

On le voit : ces problèmes ne peuvent pas s'appréhender, ni par des généralités « en philosophie de l'histoire », ni par une recherche philologique des détails. Cette dernière est importante comme base factuelle, mais il serait

[202] Goethe, *Divan d'orient et d'Occident,* trad. Laurent Cassagnau, Belles Lettres, Paris, 2012, pages 141-142

[203] Hebbel, *Gedichte, Ausgabe letzter Hand*. *Epigramme und Verwandtes, Kunst, Shakespeare*

[204] Jean-François Ducis (1733-1816), écrivain, dramaturge et poète français. Il écrivit quelques adaptations de pièces de Shakespeare.

[205] Johann Ludwig Tieck (1773-1853) epoète allemand, traducteur, éditeur, romancier et critique, écrivain du premier romantisme.

complètement stérile de résumer par exemple l'impact de Dickens en Europe en additionnant les influences isolées, de Dostoïevski à Raabe. Les influences au plan de la littérature mondiale se composent en effet – synthétiquement – d'influences nationales, et celles-ci d'influences personnelles. Et partout, il y a, de la particularité pratique à l'universalité, un saut et pas une simple addition.

Les écrivains importants de la littérature mondiale ont donc un double impact ; d'un côté, ils sont les vecteurs de la culture de leur pays à l'étranger, ils y font connaître leur culture et ils l'acclimatent, ils en font une partie constitutive organique de la culture dans laquelle ils se manifestent. Il ne s'agit donc jamais d'un internationalisme abstrait, d'une littérature mondiale en général, mais d'une connaissance réciproque concrète au sein des peuples civilisés. En outre, ce caractère national qui se manifeste ici n'est ni simplement identique au véritable caractère national, (pensons aux images occidentales sur la Russie mystique) ni à celui par lequel un grand écrivain est devenu influent dans son pays. Sa genèse sociale et littéraire se fane, disparaît parfois totalement. Il en résulte toujours des déformations de son image, mais en même temps, certains traits essentiels apparaissent souvent plus nettement que dans la culture de sa patrie.

D'un autre côté, il faut encore une fois souligner que l'élément premier de l'influence est justement la nécessité de la réception, le besoin littéraire du pays étranger. Toute grande littérature, même si elle peut accueillir beaucoup de l'étranger, a sa propre ligne de

croissance, organique, déterminée par des conditions sociohistoriques du pays.

Bernard Shaw a, sur cette histoire internationale des influences, formulé des remarques très intéressantes au plan méthodologique. Il conteste à juste titre que l'on puisse rapporter ses œuvres à Ibsen, Nietzsche, etc. [206] Il renvoie en l'occurrence à ces écrivains anglais chez qui toutes les idées sont là pour lesquelles on cherche des sources étrangères ; nous ne citerons ici que Samuel Butler. [207] Dans la constatation des faits, Shaw a indubitablement raison. Mais on ne doit pas non plus négliger la chose suivante. Comment ces sources locales de l'art de Shaw sont-elles devenues efficientes ? Le Butler inconnu de son vivant serait-il parvenu à son influence ultérieure sans l'irruption des littératures scandinave et russe dans la culture anglaise, sans Ibsen et Tolstoï ? De ces cas où de grands auteurs méconnus dans leur pays n'ont été dans une certaine mesure découverts qu'au travers de la montée en puissance d'influences étrangères ne sont pas aussi rares qu'on le croît en général. Vico n'est devenu une force vivante en Italie qu'au travers de Hegel et de l'hégélianisme ; la vieille poésie allemande n'a atteint son efficience en Allemagne qu'au travers de la réception de Shakespeare et Ossian, de Dante et de Calderón.

La protestation de Shaw est donc très importante, si on l'utilise avec les précautions méthodologiques nécessaires. Un grand impact d'une littérature étrangère est en effet impossible, s'il n'y a pas dans le pays,

206 Dans sa préface à la pièce *Major Barbara*.

207 Samuel Butler (1835-1902), écrivain britannique

localement, les courants analogues – ne serait-ce que souterrains. Ce n'est pourtant qu'ainsi que la fécondité de l'impact se trouve augmentée ; un impact authentique est toujours une métamorphose au sens de la libération de forces latentes. Cet impact, précisément, qui éveille les énergies souterraines fait des grands écrivains étrangers des parties constitutives des évolutions nationales de la littérature, cependant que ceux qui ont une efficience éphémère ne font qu'effleurer furtivement la surface.

II

C'est seulement ainsi que nous en arrivons à une problématique historique concrète. Les figures de la littérature mondiale ne naissent pas seulement par constance et accroissement, par reproduction sans cesse plus élevée de l'impact dans chaque nouvelle génération d'écrivains et de lecteurs. C'est une observation géniale de Hegel que chaque phénomène historique nouvellement apparu est tout d'abord abstrait. Ce n'est qu'au cours de son déploiement qu'il dévoile la totalité concrète, la richesse incommensurable des déterminations qui lui sont inhérentes. Le fait que ceci apparaisse de façon particulière dans notre cas découle du principe de Molière d'appropriation des littératures étrangères. Celles-ci ne deviennent efficientes que parce que l'évolution de la littérature locale a besoin d'un choc, d'une nouvelle orientation, parce qu'elle se trouve dans une certaine crise pour laquelle il faut – consciemment ou inconsciemment – trouver des issues par différents moyens.

À chaque fois, le rapport entre besoin et choc a une ampleur et une profondeur différente ; il se produit de ce fait, une fois un impact épisodique, une autre fois un impact durable. Mais le premier contact a presque toujours lieu sur la bordure étroite de besoins instantanés, et c'est pourquoi il est abstrait par rapport à l'essence riche et développée d'un grand écrivain. Son efficience va être le plus souvent déclenchée par des facteurs extérieurs, souvent fortuits – de son point de vue – et ne s'accroit que peu à peu en ampleur et en profondeur jusqu'à l'appropriation de sa figure globale.

L'efficience littéraire mondiale de la littérature russe, de Tolstoï en premier lieu, se produit dans les années 80, 90 du siècle précédent. (Elle se déroule parallèlement à celle de la littérature scandinave, en particulier d'Ibsen ; pour des raisons de place, nous n'aborderons cependant pas ici les raisons de ce parallélisme.) Quel est le besoin général de leur réception ? Il est naturellement différent nationalement, dans les différents pays d'Europe occidentale. Mais derrière ces différences, il y a cependant à l'œuvre des forces sociohistoriques communes, de sorte que – sachant que toute généralisation de ce genre constitue une certaine simplification grossière – nous parlerons surtout de ces traits communs.

La défaite de la révolution de 1848 dans les pays d'Europe occidentale les plus importants, en Angleterre l'effondrement du chartisme, ont produit une dépression idéologique générale et profonde. La littérature reflète ce tournant de l'évolution historique. C'est la période de Napoléon III et de l'émergence de la « monarchie

bonapartiste » de Bismarck, de la prussianisation de l'Allemagne, de la grande pause dans l'évolution démocratique de l'Angleterre. Les écrivains les plus importants sont saisis par un pessimisme désabusé général qui n'épanouit avec les grandes figures de Flaubert et Baudelaire, jusqu'au nihilisme. Ceci est l'un des pôles sur lequel se tiennent précisément les plus grands écrivains de cette époque. (L'assombrissement qui marque l'œuvre tardive de Dickens fait aussi partie de cette époque.) L'autre pôle est le compromis avec la triste réalité. Il conduit en Allemagne à un affadissement invraisemblable de la littérature dominante, mais il est aussi visible en France comme rigidification du style en une routine techniquement parfaite, et le « compromis victorien » est aujourd'hui devenu le mot d'ordre général pour apprécier cette période en Angleterre.

Là où l'étiage est au plus bas, l'aspiration au renouveau est au plus fort ; ainsi en Allemagne après la victoire de 1870/71. Le mouvement naturaliste des années 1880 était une tentative littéraire énergique d'échapper à l'atmosphère d'affadissement et de compromis qui a empoisonné la littérature allemande après la fondation du Reich par Bismarck. Ce n'est pas un hasard si cette tentative de renouveau qui, au début, ne se limitait pas seulement à la littérature, mais à laquelle était aussi inhérente un effort confus de construire des conditions saines dans tous les domaines idéologiques, fut la période de la première efficience de Tolstoï en Allemagne. La conception qu'avaient alors de Tolstoï les écrivains allemand s'exprime densément dans un poème d'Arno Holz.

« Zola, Ibsen, Léon Tolstoï,
Un monde réside dans ces mots,
Un monde qui n'est pas encore pourri,
Un monde qui reste profondément sain ! » [208]

L'abstraction que nous avons mentionnée plus haut est ici bien visible. Nous voyons une opposition générale à la littérature détournée de la vie, ossifiée dans des conventions ennuyeuses. C'est pourquoi est efficient ce qui paraissait commun à Zola, Ibsen, et Tolstoï : la volonté de vérité, de restitution de la vie telle qu'elle est vraiment, sans ménagement, sans compromis ; chez les meilleurs assurément sans le moindre cynisme indifférent, mais avec le souci de tendre au monde le miroir, avec l'emphase, afin de l'améliorer par la puissance de la vérité.

Cette aspiration elle-aussi, en ce qui concerne la figure de Tolstoï, est une abstraction. Dans la littérature même, son impact apparaît un peu plus concret que dans les simples manifestations d'orientations. La première pièce de Gerhart Hauptmann [209] *Avant le lever du soleil* a pour parrain *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï. D'un certain côté seulement, certes, surtout le caractère impitoyable inouï avec lequel il dévoile par sa critique les défauts de la société. Dès lors cependant, Hauptmann lui-même ressent certains traits spécifiques qui séparent Tolstoï d'Ibsen et tout particulièrement de Zola. Ainsi,

---

[208] Arno Holz (1863-1929) poète et dramaturge allemand naturaliste. *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gezetze,* [L'art, sa nature, et ses lois], 1891. (« *Zola, Ibsen, Leo Tolstoi, /Eine Welt liegt in den Worten, /Eine, die noch nicht verfault, /Eine, die noch kerngesund ist* »

[209] Gerhart Johann Robert Hauptmann, (1862-1946), auteur dramatique allemand, représentant du naturalisme.

les descriptions crues par Hauptmann des aspects sombres et révoltants de la vie contemporaine n'ont pas un esprit décoratif rhétorique comme chez Zola, et ne se perdent pas dans des détails faiblement perceptibles comme chez nombre de ses successeurs. Et la restitution naturaliste de la réalité est loin de toute « impassibilité », elle est pleine de compassion pour les victimes de la société. Là où le jeune Hauptmann est important dans sa composition, il est en relation très étroite avec le monde (une partie du monde).de Tolstoï

Le naturalisme allemand est un mouvement d'attardés. C'est uniquement par suite de l'arriération du réalisme allemand, contrairement à la France et à l'Angleterre, qu'a eu lieu la courte explosion. Car le naturalisme, précisément, tel qu'il a pris sa forme classique en France de 1850 à 1880, a été accablé par le poids de l'atmosphère étouffante qui régnait en Europe occidentale à l'époque bonapartiste. L'insatisfaction des meilleurs écrivains, qui aspiraient à un avenir meilleur, s'est tournée de ce fait, non seulement contre l'étroitesse et la déformation de la littérature de compromis, mais aussi, en même temps, contre les limites du naturalisme en matière de conception du monde et d'art. (Ce sentiment est lui aussi devenu général en Allemagne peu après la percée du naturalisme.)

Tout d'abord et en surface seulement, ce mouvement antinaturaliste est purement artistique : nous voyons des tentatives de surmonter les bornes thématiques, formelles, et idéelles du naturalisme, des tentatives de trouver un nouveau style, correspondant mieux à la vie contemporaine. Ce n'est pas ici le lieu de mentionner, ne

serait-ce qu'allusivement, les tendances qui se sont rapidement succédées les unes aux autres ; d'autant moins que les écrivains les plus importants, dans la littérature de cette époque, justement, se laissent encore bien moins cataloguer dans de telles orientations qu'à d'autres périodes. Remarquons seulement ici que la littérature russe, Tolstoï en premier lieu, joue à nouveau un rôle important au plan international dans ces mouvements. Ce rôle est certes toujours et encore abstrait, il ne concerne que ces traits qui correspondent aux besoins des luttes de tendances quotidiennes ; mais le pas en avant pour l'efficience de la figure globale de Tolstoï réside dans le fait que la confusion naturaliste, l'affinité apparente en surface entre son puissant réalisme et la restitution servile de la réalité s'efface de plus en plus de la conscience, que la teneur idéelle et morale de Tolstoï se fait sentir de plus en plus fort.

Parmi la masse de phénomènes de cette période de transition, nous nous contenterons de renvoyer à Maeterlinck. Il veut monter que sous la surface de la réalité habituelle, banale, de la vie quotidienne, il y a à l'œuvre de grandes forces insondables, qui nous sont inconnues, dont la représentation est la tâche authentique de l'art dramatique. À côté du drame d'Ibsen, *les revenants*, *la puissance des ténèbres* de Tolstoï est un exemple de ce que de tels contenus peuvent être représentés sous une forme contemporaine.

Là aussi, il est clair que l'essence de la conception du monde et de l'art de Tolstoï est encore bien loin d'avoir été comprise dans toutes ses implications. L'exemple de Maeterlinck devrait seulement illustrer à nouveau

l'exemple antérieur, naturaliste : que des multiples facettes de l'art de Tolstoï dans les premières étapes de son activité, seuls des aspects extrêmement unilatéraux, qui de ce fait ont toujours en soi quelque chose de déformé par l'abstraction, ont été visibles. Tolstoï était pratiquement depuis longtemps devenu une puissance littéraire mondiale, alors que la véritable compréhension de sa personnalité et de son art était encore extrêmement unilatérale et pauvre.

Et cela, à vrai dire, tant chez l'ami que chez l'ennemi, chez les partisans et opposants. Sur les opposants, il faut mentionner ici quelques courtes observations, car l'opposition à Tolstoï (et à l'influence globale de la littérature russe) a été très caractéristique de la première période de transition. En général, on a bien senti que la littérature issue du milieu du siècle devait être dépassée, qu'elle avait constitué – cela concerne en premier lieu la France – une routine formaliste morte. Tolstoï apparaît donc ici comme celui qui est diamétralement opposé. Mais l'opposition peut être comprise de manière différente, abstraitement ou concrètement. Sur le contraste concret entre l'art de Tolstoï et celui de ses contemporains occidentaux, nous allons tout de suite en parler en détail. Il faut maintenant, tout d'abord, traiter la confrontation abstraite. Il s'agit de ce que les lecteurs – surtout les écrivains en tant que lecteurs – ressentent le contenu de vérité inouï de l'œuvre de Tolstoï, sa plénitude de vie qui sinon n'existe nulle part ailleurs, et comme ceux-ci apparaissent sous des formes qui ont peu de choses en commun avec celles de la littérature occidentale de la deuxième moitié du 19e siècle, ils en arrivent à une confrontation de la forme et de l'absence

de forme. Cette attitude, qui passe sans la comprendre à côté de l'essence du grand artiste qu'est Tolstoï, s'est, approbatrice ou réprobatrice, souvent exprimée.

Réprobatrice le plus souvent chez des écrivains qui ont cherché à donner à la crise idéologique et artistique une orientation réactionnaire ; qui ont voulu résoudre cette crise, qui a atteint son apogée tragique par exemple dans le nihilisme de Flaubert, dans sa réclame esthétiquement vaine pour la forme pure, de telle manière qu'ils ont idéologiquement capitulé devant toutes les puissances traditionnelles (église, royauté en France), et ont adopté dans leur théorie des formes une ligne traditionnelle pure. Pour de tels partisans de la « tranquillité et de l'ordre » en matière de conception du monde et de littérature, le monde de Tolstoï évidemment signifiait tout simplement le chaos et l'anarchie. Paul Bourget a défendu ce point de vue avec la plus grande résolution. Il reconnait assurément – il est un bien trop bon connaisseur de l'ancienne et de la nouvelle littérature pour négliger aussi cela – que Tolstoï, dans la capacité à rendre actuels des phénomènes, se tient aux côtés de Balzac, Molière, ou Shakespeare. Mais cette reconnaissance se limite cependant aux détails. Ainsi, selon ses dires, Tolstoï ne saurait pas composer. *Guerre et paix*, et *Anna Karénine* seraient des comptes-rendus qui pourraient être continués à l'infini, dans lesquels les événements, tout comme les images dans un film, se suivent les unes les autres sans progression, sans perspective, sans plan, comme des scènes qui seraient les unes les autres toutes équivalentes en importance.

Cette fausse appréciation extravagante – jugement saugrenu, disent les français – n'est pas seulement réactionnaire au sens esthétique, une défense des traditions formalistes figées du roman français, c'est plutôt la conséquence esthétique des orientations réactionnaires générales de Bourget. Selon lui, la composition n'est justement pas une qualité purement littéraire, mais une vertu de l'esprit [210]. L'individu est une fonction de la société, et à son avis, Tolstoï n'en avait pas la moindre idée. Bourget n'essaye naturellement pas de prouver en détail cette thèse en s'appuyant sur les œuvres de Tolstoï. Il s'attaque avec la plus grande violence aux écrits moraux religieux de Tolstoï, et surtout à la relation directe aux évangiles. « Il n'y a jamais eu de religion sans église, et il n'y en aura jamais ». Le Christ aurait donné au monde, non pas les évangiles, mais l'église. Tolstoï est donc jugé par Bourget au nom du cléricalisme catholique, de la même façon qu'en Russie par le Saint Synode, sauf que les principes de cette hérésie sont aussi, par un sophisme, appliqués à l'esthétique. Le cas Bourget est un pur exemple rare de la coïncidence d'orientations esthétiques réactionnaires avec des efforts rétrogrades en matière de conception du monde.

La représentation fausse selon laquelle les œuvres de Tolstoï seraient la manifestation d'une force de la nature irrésistible, qui exploserait toutes les formes esthétiques, qui serait dans sa nature hostile à la forme, a néanmoins eu pendant longtemps une base consciente beaucoup plus

[210] Paul Bourget, *Pages de critique et de doctrine* (1912), VIII. L'erreur de Tolstoï.

large que les velléités ouvertement rétrogrades de groupes littéraires. Cette représentation est étroite et rétrograde, car elle fait obstacle à ce processus de renouveau de la littérature en Europe occidentale, qui s'est imposé avec la puissante influence de Tolstoï, précisément. Mais elle n'est pas nécessairement liée à des conclusions comme celles de Bourget, pas plus qu'elle ne doit aspirer à se défaire de l'influence foudroyante de l'art de Tolstoï.

Il en résulte alors, assurément, chez les écrivains honnêtes, une position ambiguë. L'aveu de cette dualité a été exprimé par Jules Lemaître [211] avec une rare franchise. Il défend les écrivains français contre la surestimation des russes. Ceux-là sauraient « mieux choisir… mieux composer » et « leur refus de… s'apitoyer trop visiblement » ne serait « peut-être qu'une pudeur ou bien une crainte de sortir de l'art. ». Mais Lemaître avoue après la lecture de *La puissance des ténèbres* qu'en dépit de « la forme bizarre et dépourvue pour nous de beauté proprement littéraire », en dépit de « l'obscurité… d'images, subitement l'âme de Tolstoï » l'a saisi et entraîné inconditionnellement. Et cet effet – et cela aussi, Lemaître l'exprime sans réserve – saisit l'écrivain qui aborde la nouvelle littérature en général avec une certaine indifférence blasée. Mais chez Tolstoï, il a le sentiment que « c'est comme s'il découvrait l'humanité. Et alors, il pardonne à la littérature ; il reprend confiance ; il se dit que l'art ne meurt point… Il

[211] François Élie Jules Lemaître (1853-1914), écrivain et critique dramatique français. *Impressions de théâtre*, série I, Elibron Classics, BookSurge Publishing, 2001, pages 270-271.

n’y faut que bien voir, sentir profondément, et avoir du génie. »

III

Dans des jugements comme celui-là, on voit clairement exprimé, même si c’est, comme nous l’avons vu, abstraitement, l’opposition de Tolstoï à la littérature d’Europe occidentale. La concrétisation de cette opposition ne signifie pas seulement une connaissance plus profonde et plus exacte de l’art de Tolstoï, mais en même temps une voie pour le renouveau de la littérature européenne. De telles voix – isolées – s’élèvent, relativement tôt, mais la tendance de l’évolution fait qu’elles deviennent peu à peu l’expression de l’opinion publique du monde littéraire occidental, de ses masses de lecteurs éduqués. Là aussi, nous devons nous limiter à quelques exemples significatifs.

La concrétisation est avant tout historique et esthétique. D’un côté, on va comprendre l’opposition de l’art de Tolstoï au style de la période Flaubert-Zola. Leur confrontation est une critique de ces derniers, et en même temps la découverte d’un rapport littéraire avec le passé classique. Ce rapport, le naturalisme et les tendances qui l’ont immédiatement suivi, s’ils ne l’ont pas totalement détruit, l’ont tout au moins fortement relâché. Les enthousiastes de la grandeur de Tolstoï, avec le contraste avec la période Flaubert-Zola, ont en même temps mis en évidence le rapport profond avec Balzac et les autres classiques du réalisme. C’est certainement tout aussi peu un hasard si le rejet par Bourget de la forme tolstoïenne est lié à une réaction monarchiste cléricale, et

que chez Matthew Arnold [212], l'essai sur Tolstoï figure dans un recueil aux côtés de travaux sur Spinoza, Byron, Heine, etc. (L'honnêteté historique veut que nous constations que Flaubert lui-même a bien été le premier à comparer Tolstoï à Shakespeare.

La dispute autour de la définition de la juste importance historique de Tolstoï se déroule nécessairement en parallèle, non seulement avec la reconnaissance de sa grande force consciente comme artiste, de la spécificité de sa composition littéraire, mais aussi avec la lutte pour un nouveau concept plus large et plus profond de la forme du roman. Car évidemment, Tolstoï du point de vue du roman traditionnel français ou victorien devait apparaître comme « dénué de forme ». Mais cette tendance doit en même temps dépasser l'esthétique en sens strict : la question des sources humaines, de la base sociale morale de cet art d'un nouveau genre va être d'autant plus inévitable que la recherche va s'approfondir.

La sobre intelligence de Matthew Arnold pose à juste titre, relativement tôt (1887), certaines questions de fond. Il voit la grandeur de Tolstoï dans le fait qu'il ne connait pas les prétendus sentiment raffinés – faux – (« Nous ne sommes pas tenus de croire, par exemple, qu'Anna est merveilleusement rehaussée et anoblie par sa passion pour Vronski ») [213] ni ne fait la moindre concession à la basse sensualité ; qu'il décrive beaucoup de choses pénibles, mais rien qui perturbe les sens ou même

[212] Matthew Arnold (1822-1888), poète et critique anglais. *Essays in criticism*, Macmillan and Co, London, New York.

[213] Matthew Arnold, *Essays in criticism*, op. cit. second series, 1896, *Count Leo Tolstoï*, page 275.

satisfasse ceux qui se laissent volontiers perturber les sens.

On comprend ainsi un élément important de l'art de Tolstoï : sa normalité, sa santé, l'indifférence morale de l'artiste qui a son cœur à la bonne place, qui sait précisément ce qui est bien et ce qui est mal. Mais Arnold va plus loin dans la constatation du contraste par rapport à la littérature contemporaine. Il cite le beau mot de Burns sur les « sentiments pétrifiés » et, en comparant l'une à l'autre Emma Bovary et Anna Karénine, il constate à juste titre, justement, cette pétrification des sentiments [214]dans la cruauté de Flaubert à l'égard de ses propres personnages.

Havelock Ellis s'est également efforcé de mettre en évidence l'opposition des deux périodes littéraires. « Le roman » dit-il « est l'histoire morale contemporaine en un sens plus profond que ne le pensaient les Goncourt. » [215] En Tolstoï, il voit un de ces historiens de nos mœurs ; une plénitude, une ampleur, et une vérité de l'art telles qu'il réalise pour notre époque ce que Balzac et Shakespeare ont fait pour la leur. [216] Là aussi, la constatation de ce qu'il y a de neuf (de classique) chez Tolstoï est liée à une critique du naturalisme. Havelock Ellis attaque violemment le mode d'écriture « documentaire » de Zola. « Est-ce que le romancier que j'ai rencontré à l'occasion » dit-il « et qui a pu prendre

---

[214] Ibidem, page 276. *petrified feeling*.

[215] Henry Havelock Ellis (1859-1939), médecin et psychologue britannique. *The New Spirit* Boni and Liveright, New York, page 29. « *The novel is contemporary moral history in a deeper sense than the De Goncourts meant ».*

[216] Ibidem page 202.

des notes sur ma conversation et mon apparence, examiner le mobilier de ma maison, et rassembler des commérages à mon sujet – sait quoi que ce soit de la romance ou de la tragédie qui sont pour moi la réalité de ma vie ? » [217] Et ce sont précisément ces tragédies essentielles que décrit Tolstoï.

Cette compréhension esthétique historique de Tolstoï est naturellement en croissance constante. Dans la critique française la plus récente, on reconnait toujours plus résolument que la forme de composition de Tolstoï représente justement un élargissement et un enrichissement du roman. Thibaudet par exemple nous présente une réfutation explicite de la conception de Bourget que nous avons citée. Il dit de *Guerre et Paix* que « Napoléon… s'imagine que la guerre russe sera réglée régulièrement en cinq actes prévus (marche sur la capitale, grande bataille, entrée dans la capitale, traité de paix, rentrée dans Paris par les Champs-Élysées) ». Mais tout se passe différemment. Napoléon est donc, à Moscou, scandalisé par « le silence d'Alexandre ». Cette attitude est, ajoute Thibaudet de manière spirituelle, le comportement du « romancier français demandant à *Guerre et Paix* nos qualités classiques. » [218]

Il est également intéressant et caractéristique que la compréhension croissante de la spécificité artistique de Tolstoï ne fasse pas que raviver les grandes traditions progressistes occidentales, qu'ouvrir une annexe

[217] Ibidem page 204-205.

[218] Albert Thibaudet, (1874-1936) critique littéraire français. *À propos d'un livre récent de Paul Bourget. Réflexion sur le roman*. NRF, 1er août 1912, in *Réflexions sur la Littérature*, Gallimard, Quarto, 2007, pages 115-116

rafraîchie et rajeunie au patrimoine vraiment classique, il libère en même temps le regard pour une juste compréhension de ces nouveaux phénomènes, pionniers, qui ont enrichi la littérature de la période d'après Flaubert. Chez Thibaudet, nous trouvons une polémique suivie contre la conception de la tradition française, telle que Bourget la représente, contre le concept étroit et formaliste de composition. Il applique ironiquement la conception de Bourget à un écrivain aussi français au plus profond de lui-même qu'Anatole France, et parle d'un « bienheureux manque de composition » qui nous permet, d'ouvrir ses œuvres là où nous le voulons, comme c'est possible chez Montaigne ou La Bruyère. « On lit les livres composés, mais on relit ceux qui ne le sont pas.» [219].

Le chemin qui ramène à Balzac, Goethe, et Shakespeare, et donc en même temps une voie vers le futur, vers ce renouveau de la littérature que nous avons vécu à la fin du siècle dernier avec Anatole France et Romain Rolland, avec Gerhart Hauptmann et Thomas Mann, avec Shaw et Galsworthy [220]. La plupart de ces écrivains importants ressentent eux-mêmes que l'appropriation de l'essence morale et sociale, humaine et artistique de Tolstoï a été un élément important de leur propre évolution.

Shaw parle dans une lettre à Tolstoï des fils qui l'ont conduit de sa *puissance des ténèbres*, à son propre *The*

---

[219] Albert Thibaudet, *La composition dans le roman*, NRF, 1er novembre 1922, in *Réflexions sur la Littérature*, op. cit. page 711.

[220] John Galsworthy (1867-1933), romancier et dramaturge britannique.

shewing up of Blanco Posnet.[221] Là-aussi, la concrétisation, l'accès approfondi aux secrets de la construction artistique de Tolstoï est caractéristique. Souvenons-nous que Jules Lemaître a encore ressenti *la puissance des ténèbres* comme l'expression d'une force de la nature élémentaire, que Maeterlinck a vu, directement encore, la valeur de la pièce dans le prophète de la vérité morale tolstoïenne, dans le personnage du vieil Akim. Shaw, comme dramaturge, voit que toutes les exhortations du père restent sans effet : « Mais ce que ne pouvait obtenir le bon papa avec sa crainte de Dieu, ce fut une vieille fripouille de soldat qui y parvint, comme s'il était la voix de Dieu. À mon avis, la scène où les deux poivrots se vautrent dans la paille, et où le plus âgé des coquins fait dépasser au plus jeune sa lâcheté et de son égoïsme, a une intensité dramatique que ne pourrait atteindre aucune scène purement romanesque. Et dans *Blanco Posnet*, j'ai exploité à ma manière cette mine de matériau dramatique que vous avez été le premier à ouvrir à l'art dramatique moderne. »[222]

L'importance de ces remarques qui n'abordent en apparence que des détails de la composition est extraordinairement grande. Elles montrent ce qui se transforme peu à peu en une conviction générale des écrivains importants, des critiques clairvoyants, des lecteurs réceptifs en occident, à savoir que dans les œuvres de Tolstoï, ce n'est pas une humanité élémentaire

---

[221] George Bernard Shaw. *Le vrai Blanco Posnet*. Aubier-Montaigne, Paris, 1941.

[222] George Bernard Shaw, *Lettre à Tolstoï du 14 février 1910* in *Collected Letters* (1898-1910), Max Reinhardt, Londres, 1972, p.900. Traduit par nos soins en français à partir du texte anglais.

chaotique qui est confrontée aux formes étroites en usage jusqu'alors, mais qu'au contraire, c'est une conception plus vaste, plus profonde, plus humaine de la composition artistique.

L'opposition aux tendances décadentes de la littérature moderne est en conséquence non seulement celle à l'objectivisme traditionnel, figé, mais aussi et en même temps à sa forme phénoménale complémentaire nécessaire, à un subjectivisme anarchiste sentimental. Ceci repose, en matière de conception du monde ainsi qu'au plan artistique, sur le fait que l'écrivain n'est pas en mesure de maîtriser les événements de la vie moderne ; sauf qu'il ne se limite plus ici à une chronique documentaire des faits ; mais confronte sa subjectivité directement, abstraitement, aux faits non élucidés. Par rapport à de telles tendances, l'art de Tolstoï apparaît également comme de l'objectivité cruelle, telle qu'elle se présente en tant que vie informelle dans la comparaison avec les reproductions mortes de faits incompris dans le naturalisme, ou les compositions formalistes. Il n'est donc que trop compréhensible que la résistance à la nouveauté chez Tolstoï soit également venue à prendre la parole de ce côté. Si nous citons Stefan Zweig comme représentant de cette orientation, nous devons souligner qu'il éprouve naturellement, dans le détail largement plus de compréhension pour Tolstoï que n'en avait Bourget à partir de l'autre extrême. Mais sa critique reste néanmoins tout aussi incompréhensive et rétrograde par rapport au noyau de l'art de Tolstoï : Il trouve chez Tolstoï : « C'est un monde sans rêve, sans chimère, sans illusion, un monde terriblement vide… il n'a d'autre lumière que sa vérité implacable, il n'y a que sa clarté,

également implacable. » Et il en tire la conséquence : « L'art de Tolstoï rend sérieux et méditatif – comme la science – avec sa dure lumière, avec son objectivité térébrante, mais il ne donne jamais le bonheur.» [223]

Il était nécessaire de montrer aussi cette nuance de la résistance à Tolstoï. Ce n'est seulement qu'ainsi qu'il se fait jour que l'effet libérateur de l'art de Tolstoï, qui ouvre de nouvelles voies pour sortir de la crise de la littérature moderne, est dirigé contre toutes les fausses tendances de la littérature ; que tant le naturalisme allemand que le symbolisme français aussi se sont trouvés dans une auto-illusion totale, quand ils ont recherché en Tolstoï un de leurs ancêtres littéraires. Le réalisme de Tolstoï – en cela, il renouvelle le patrimoine des plus grands, des Shakespeare, Goethe et Balzac – est le réalisme des multiples facettes de la vie dans sa dynamique radiographiée rationnellement. « Il n'y a plus ici le mauvais et le bon, l'intéressant et l'ennuyeux ; » écrit par exemple le critique et philosophe français Alain : « mais tout participe à l'existence, comme dans un monde. Personne ne demande pourquoi Karénine a les oreilles pointues. Il est ainsi. » [224]

Et à partir de ce point de vue, Alain fournit des analyses des œuvres de Tolstoï pleines de compréhension. Là aussi, nous devrons nous limiter à un exemple. Alain approuve inconditionnellement les prétendues longueurs

---

[223] Stefan Zweig, *Trois poètes de leur vie : Stendhal, Casanova, Tolstoï* ; traduction Alzir Helza, Belfond, Paris, 1995, pages 215-216.

[224] Émile-Auguste Chartier, dit Alain, (1868-1951), philosophe, journaliste, essayiste et professeur de philosophie français.
Propos de littérature (1934) LXXXIII, *Lorsqu'on me rappela que c'était le temps.*

de Tolstoï (et Balzac). Elles expriment en effet l'attente réelle pendant laquelle les événements murissent [225] ; cette attente éveille de ce fait de la joie chez le lecteur et fait que les romans de Tolstoï et Balzac paraissent toujours trop courts. En revanche, les descriptions à la Zola interrompent le cours du temps, font naître une impatience qui est l'ennemie du roman. Cette analyse, purement formelle en apparence, fait la lumière dans ces profondeurs de la composition où la conception du monde globale du grand écrivain devient un moyen pour appréhender la totalité de la vie dans sa dynamique. Alain donne donc des images intéressantes tirées du monde de Tolstoï, qui montrent comment cette dialectique complexe de la vie vient à s'exprimer partout dans sa globalité, comment de cette manière on atteint à la fois une indifférence artistique qui n'avait encore jamais existée des tendances vitales les plus résistantes, et une appréciation sage d'un point de vue moral social, juste des passions divergentes des hommes représentés. Nous ne pouvons malheureusement que renvoyer brièvement à la manière pleine de compréhension avec laquelle Alain analyse le rapport qui existe entre le monde « administratif » de Karénine et la spécificité, l'authenticité humaine et les limites humaines de la passion d'Anna.

IV

Le succès du combat pour la compréhension de l'artiste Tolstoï est cependant encore loin d'épuiser son importance pour la culture, ni même pour la littérature d'Europe occidentale. Dès le début, on pouvait se douter

[225] Ibidem, LXX *Il me semble que je comprends assez bien.*

que la figure de Tolstoï, tout grand écrivain qu'il soit, ne pouvait absolument pas être épuisée par l'analyse de ses œuvres, aussi adéquate soit-elle. La littérature russe du 19e siècle (et surtout Tolstoï comme son plus grand représentant) est pourtant – ce sentiment sans cesse grandissant – non seulement un art nouveau, différent, plus réaliste et plus profond que celui de la période Flaubert-Zola en France, ou de l'ère victorienne en Angleterre (sans même parler de la littérature allemande de cette époque) mais aussi un art qualitativement différent. Le rapport de la littérature à la vie est justement chez les russes – et Tolstoï apparaît toujours comme la figure de proue typique – un rapport fondamentalement différent de ce qu'il est en occident.

Thomas Mann donne à ce sentiment de la vie, dans son célèbre roman *Tonio Kröger,* une formulation expressive. Son héros illustre ce tragique éloignement de la littérature par rapport à la vie qui est apparu pour la première fois avec émotion dans les lettres de Flaubert, qui est devenu le leitmotiv de l'Ibsen tardif, pour atteindre son apogée dans son *Épilogue*. [226] Tonio Kröger exprime donc ses connaissances désespérément paradoxales sur la littérature et la vie devant une peintre russe, Lisavéta, et repousse résolument ses paroles de consolation, qui comme dans la réplique d'Horatio [227], mettent en garde contre un examen trop précis des

[226] Henrik Ibsen, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, un épilogue dramatique* (1899). Actes-Sud, 2005.

[227] Shakespeare, *Hamlet*, Acte V scène I, « Horatio : *Twere to consider too curiously, to consider so.* » Les traductions françaises d'Hamlet que nous avons pu consulter, notamment celle d'André Gide dans *La Pleïade*, sont assez éloignées de l'original anglais.

choses. La réplique de la peintre tombe : « l'effet purificateur, sanctificateur de la littérature, la purge des passions par la connaissance, et puis le verbe, la littérature comme moyen d'élucidation, de pardon et d'amour, la vertu rédemptrice du langage, la littérature comme manifestation la plus noble de l'esprit humain, l'homme de lettres comme homme de la perfection, comme saint : considérer les choses ainsi, serait-ce ne pas les regarder d'assez près ? » La réponse de Tonio Kröger contient tout de suite l'aveu de Thomas Mann que la littérature russe de la période de Tolstoï n'a rien à voir avec ces conflits tragiques (souvent seulement tragicomiques) de la civilisation occidentale. Tonio Kröger dit en substance : « Vous êtes en droit de parler ainsi, Lisaveta Ivanovna, et cela, eu égard à l'œuvre de vos poètes, à la divine littérature russe, qui est si proprement la littérature sainte dont vous parlez. » [228]

Voilà, le ton est donné, la mélodie et le rythme de l'effet profond de Tolstoï en occident défini. L'insatisfaction de la génération la plus récente d'écrivains et de leurs partisans avec la littérature de type flaubertien est au fond leur révolte contre la culture contemporaine, dont cette littérature n'est que la forme la plus expressive. Ainsi, la recherche et l'enthousiasme de la nouvelle vie littéraire débouche cependant sur les problèmes existentiels cruciaux de Tolstoï lui-même, sur ces problèmes que nous devons à ses plus grands chefs d'œuvre, et qui ont été à la base de ses éloignements temporaires de l'art.

---

[228] Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Gallimard Folio bilingue, Trad. Nicole Taubes, Paris, 1993, page 87.

L'impact de Tolstoï est à ce niveau, naturellement, encore beaucoup plus contradictoire que dans le domaine de l'esthétique pure. Dans sa conception du monde exprimée sous forme de théorie ou de propagande, les limites et les lacunes de sa volonté d'un renouveau du monde plébéien paysan ne sont en effet pas abolies par la perfection artistique, mais nous apparaissent au contraire, nues et brutes, comme des limites, des lacunes, et des contradictions. Néanmoins, rien ne serait pourtant plus simpliste et plus inepte que de faire dépendre ces efforts de Tolstoï de la notion de leur imperfection idéelle, de leur inexactitude – par endroits – paradoxale, de leur caractère rétrograde, comme l'ont souvent fait nombre de gens « pratiques » d'occident. Cela reviendrait à méconnaître justement l'une des critiques de la culture de notre époque les plus profondes, et, si on la comprend bien, les plus fructueuses.

Il est compréhensible que la littérature occidentale se soit approprié ces conceptions de Tolstoï sans aller plus loin, sans critique ni résistance. Mais cela fait honneur à ses meilleurs représentants qu'ils soient cependant parvenus jusqu'au noyau fécond – à maints égards dans une polémique juste, avec des affirmations isolées importantes. Là où cela ne s'est pas engagé – comme par exemple, pour ne citer à nouveau qu'un seul exemple, dans l'expressionnisme allemand à l'époque du tournant de la première guerre mondiale, avec la théorie tolstoïenne de non-résistance au mal – l'évolution a toujours abouti à une impasse.

L'appropriation des conceptions essentielles de Tolstoï et ainsi la conquête de sa figure globale ne pouvait donc

se produire que d'une manière critique. Celui qui penserait par exemple que la critique par Tolstoï de l'art moderne serait une hostilité à l'art en général, ou un rabaissement de l'art au niveau des enfants, des paysans incultes, manquerait totalement l'essentiel.

De manière typique, l'appropriation critique féconde a eu lieu sur la ligne de Bernard Shaw. Celui-ci avait même une appréciation de la hauteur de vue de la conception du monde de Shakespeare conforme à celle de Tolstoï, mais bien sûr, il rejetait fermement ses critiques de l'art et de la langue de Shakespeare. Le tort ou la raison dans les détails de ces critiques et anti-critiques ne sont cependant pas en cause ici. Ce est décisif, c'est plutôt que Shaw – tout comme Tolstoï – défende l'art et la culture de la manière la plus féconde lorsqu'il attaque avec le plus de passion leurs déformations modernes. Là-aussi, la question purement philologique des influences directes n'a qu'une importance très subalterne. Ce qui est important, c'est cette atmosphère décelable par chacun de la critique tolstoïenne de l'art, lorsqu'on lit par exemple ces paroles de Shaw : « La belle musique et les beaux édifices, je les aime autant que Milton, Cromwell ou Bunyan. [229] Mais, si je découvrais qu'ils devinssent les instruments d'une idolâtrie systématique de la sensualité, je regarderais comme une mesure de salut public de faire sauter à la dynamite toutes les cathédrales du monde, orgue et tout compris, sans prêter la moindre

[229] John Milton (1608-1674), poète anglais.
Oliver Cromwell (1599-1658), chef d'État anglais
John Bunyan (1628-1688), prêcheur et allégoriste anglais.

attention aux réclamations des critiques d'art et des sybarites de la culture » [230]

Cependant, de telles questions, aussi importantes soient-elles en elles-mêmes, ne forment qu'une partie constitutive de cette atmosphère tolstoïenne, qu'il faut maintenant saisir en idées. La figure globale, l'homme modèle Tolstoï, qui ne peut évidemment pas se séparer de l'artiste et du penseur, apparaît en effet toujours plus fortement comme le grand éducateur des hommes civilisés, comme celui qui exhorte, qui éveille, et qui libère.

Cet impact ne se limite aucunement au monde littéraire au sens strict. Authentique ou inauthentique, pertinent ou déformé, ces impacts de Tolstoï pénètrent profondément dans les plus larges masses. Kipling, lorsqu'il place son Tomlinson – conçu comme un bourgeois anglais moyen – devant le tribunal des cieux lui fait dire, pour rendre compte de ses bonnes ou mauvaises action [231] : « And Tomlinson took up the tale and spoke of his good in life. "O this I have read in a book," he said, "and that was told to me, "And this I have thought that another man thought of a Prince in Muscovy." » Déjà, le « prince de Moscovie » est devenu ici un personnage de légende moderne.

---

[230] Cité par Régis Michaud, *Mystique et réalistes anglo-saxons*, Armand Colin, Paris, 1918, page 268

[231] Rudyard Kipling, *Tomlinson* (1891). Lukács cite le texte en anglais sans fournir de traduction. N'ayant pas trouvé de traduction française de ce texte, nous proposons celle-ci : « Et Tomlinson commença son récit et parla de ce qu'il y avait de bon dans sa vie. "Ô ceci je l'ai lu dans un livre," dit-il, "et cela m'a été dit, "Et ce que j'ai pensé ici, c'est ce qu'un autre homme pensait d'un prince en Moscovie. »

Mais la légende qui, chez les tristes héros de Kipling ne montre que les déformations à la mode philistine, devient une partie constitutive des meilleurs contenus de notre vie, lorsque l'impact de Tolstoï s'exerce sur le sol fertile d'âmes honnêtes et de talents authentiques. Jean-Richard Bloch, à l'occasion dans un petit essai, évoque les forces qui ont lutté aux débuts de l'évolution de sa génération. C'était l'époque des combats acharnés autour de Dreyfus « Politique d'abord », proclamait Maurras au nom de la réaction ; « Social d'abord » disaient Jaurès, Guesde, et Péguy au nom du progrès et de la démocratie. Et dans cette controverse passionnée sur l'orientation en matière de conception du monde qui avait aussitôt pour conséquence immédiate une action tant interne qu'externe, l'influence de Tolstoï s'engageait pour la jeunesse française douée et honnête. « Servir » c'est à dire servir la cause du peuple, racontait Bloch « a bien été le mot d'ordre de notre jeunesse. Jaurès, Romain Rolland, Péguy nous l'ont traduit en français, mais la parole initiale avait été prononcée par Tolstoï. » [232]

Le contenu de cette influence que décrit Bloch est caractéristique dans une double perspective. Il décrit ainsi, premièrement, la tendance de sa génération qui a trouvé son guide spirituel en Tolstoï : « D'une part, révoltes farouches, refus de plier, crises explosives de liberté, – de l'autre, croissant avec la puissance de l'artiste, le sentiment de sa dette et son adhérence au milieu. » [233] Le « servir » dont parle Bloch est la tendance à un dépassement de l'individualisme plus mûr

[232] Jean-Richard Bloch, *Tolstoï et la servitude volontaire*, Europe, 1928, n°67, pages 528-532.
[233] Ibidem.

que dans les tentatives précédentes ; un dépassement qui ne peut en aucune façon signifier – cela, la jeune génération le comprend avec l'aide de Tolstoï – une dissolution, un abandon de la personnalité. Bien au contraire : on va prendre l'option d'éviter un abandon de la personnalité, de la perdre, de la dissoudre et de la décomposer, précisément sur la voie du dévouement à la cause commune, à la cause du peuple, mais qu'il faut comprendre de manière authentique, démocratique. Qu'il se soit agi chez Bloch d'un vécu de toute une génération, celui qui a suivi avec attention le *Jean-Christophe* de Romain Rolland ou *Les Thibault* de Roger Martin du Gard peut s'en rendre compte.

Ainsi, c'est un point central de l'impact de Tolstoï qui est rendu visible. Shaw a formulé la doctrine de l'art en polémiquant contre la fausse modernité. Mais lorsque Romain Rolland, dans sa biographie de Tolstoï, insiste tout particulièrement sur les mots suivants de son maître « Le vrai art est l'expression de la connaissance de la mission et du vrai bien de tous les hommes. » [234] il parle d'une autre aile de la même tendance (en tenant compte naturellement de la différence des cultures et des tempéraments). Romain Rolland formule le dilemme de Bloch mentionné ci-dessus et son dépassement d'une manière quelque peu différente de celui-ci, plus générale. Il voit les hommes, les écrivains, la société placés devant le conflit tragique : « l'alternative de ne pas voir, ou de haïr ! » [235] « La société se trouve sans cesse en face de ce dilemme : la vérité, ou l'amour. Elle le résout d'ordinaire

[234] Romain Rolland, *Vie de Léon Tolstoï*, Hachette, 1911 page 112.
[235] Ibidem. page 203.

en sacrifiant à la fois la vérité et l'amour. » [236] Dans cette prise de position importante sur les problèmes de la société moderne et de sa culture, Tolstoï a indiqué à l'intelligentsia occidentale le bon chemin. Romain Rolland aussi se tourne contre le réalisme de Flaubert, pour exposer clairement la spécificité du réalisme tolstoïen. Mais chez lui, on fait du contraste esthétique un contraste de philosophie culturelle, de politique culturelle : « La lumière du soleil ne suffit point, il faut celle du cœur » [237] Le réalisme de Tolstoï s'incarne dans chacun de ses personnages, et quand il les voit avec leurs yeux, il trouve dans le moindre d'entre eux des raisons de les aimer et de nous faire ressentie les liens qui nous lient fraternellement à eux-tous. « Par l'amour, il pénètre aux racines de la vie. » [238]

Parvenir à une vue claire de la vérité par l'amour de l'humanité : c'est cette tâche que Tolstoï a posée aux écrivains occidentaux. C'est dans la lutte pour la maîtrise de la contradiction formulée par Rolland que les grands de la littérature la plus récente sont devenus grands, contradiction qui n'en est devenue objectivement une que dans les conditions de la société bourgeoise moderne, qui pourtant, justement du fait qu'elle n'est pas imaginée, qu'elle n'est pas seulement « vécue », est une contradiction objective de la vie contemporaine, et qui condamne même des talents importants à l'échec et finalement à la stérilité.

---

[236] Ibidem, page 203-204.
[237] Ibidem, page 202.
[238] Ibidem, page 202.

La contradiction et son dépassement tolstoïen apparaissent naturellement chez les différents écrivains sous les formes la plus diverses. Gerhart Hauptmann a dit une fois dans une conversation à propose du genre critique des auteurs du 19e siècle : « Chaque auteur est devenu critique. Toute la littérature allemande était critique. De même la russe et la française… Mais ce qui distingue Tolstoï parmi tous les autres, et en fait un saint du siècle passé, c'est sa pression irrésistible pour aider, qu'il a exprimé avec une grandiloquence qui a ébranlé le monde et a fait taire toutes les contradictions. Ce fait éclipse tout le reste… Tolstoï… est devenu un symbole de réconciliation, une idée devant laquelle toutes les contradictions se taisent, bien que ses jugements particuliers soient faux pour la plupart. » [239]

Quand il veut s'approprier la figure globale de Tolstoï, Thomas Mann en cherche la voie dans un parallèle profondément réfléchi à la figure de Goethe, la figure centrale de la culture progressiste allemande, qu'il s'est précisément efforcé, passionnément, de nettoyer de toutes les scories des légendes réactionnaires et – avec toutes les limites clairement vues – de reconnaître et de représenter comme le guide pour une libération humaniste des allemands. Dans ce parallélisme, dont nous ne pouvons pas même mentionner ici la richesse de pensée, un rôle important est joué par le fait que les deux, Goethe et Tolstoï, malgré toutes leurs différences sociales, nationales, et personnelles, étaient comme Antée [240] des natures de géant, des hommes à la

[239] Nous n'avons pas trouvé les références de cette citation

[240] Antée : géant de la mythologie grecque, fils de Gaïa.

sensibilité et l'expressivité terre à terre, en opposition aux représentants classiques de l'esprit comme Schiller et Dostoïevski. D'un autre côté, les deux sont allés bien au delà de la simple littérature. Thomas Mann définit de manière intéressante une part importante de cette orientation commune comme pédagogie et représentation de soi, ce qui oblige à se représenter les deux domaines d'activité comme étroitement liés l'un à l'autre. La confession, la description de sa propre vie n'est pas pour les deux un auto-enfermement dans son égo, mais au contraire : la mise en évidence des grands courants généraux de la vie au moyen des étapes de sa propre vie, dans laquelle ceux-ci viennent se manifester avec une expressivité particulière. Et donc aussi un dépassement des contradictions de l'individualisme moderne.

Avec ce bref coup d'œil sur le travail important de Thomas Mann, nous en sommes revenus au deuxième point décisif de la profession de foi de Jean-Richard Bloch en Tolstoï. Il est significatif – et nous espérons que cela, en fonction de nos explications données jusqu'ici n'aura plus de tonalité paradoxale – que plus on conçoit dans un pays occidental de manière juste le véritable cœur de Tolstoï, et plus l'auteur sera profondément lié aux figures centrales des cultures nationales qui se l'approprient. Chez Bloch et Rolland, il apparaît comme le successeur de Rousseau ; chez Thomas Mann comme figure parallèle à celle de Goethe, et nous nous souvenons que Bernard Shaw, là où il paraphrase la théorie de l'art de Tolstoï à partir de sa propre philosophie sociale de l'art, cite le nom de Milton.

Mais la corrélation que l'on évoque ainsi va plus loin que le seul domaine de la culture. Souvenons nous que Shaw, à côté de Milton, se réfère également à Cromwell, que chez Bloch, à côté de Rousseau apparaît l'ami républicain révolutionnaire de Montaigne, Étienne de La Boétie [241], que Romain Rolland, justement à l'époque où il est le plus profondément influencé par Tolstoï, se préoccupe d'un vrai théâtre pour le peuple, et s'attaque à son cycle dramatique sur la grande Révolution française.

Ces harmonies sont tout aussi peu fortuites que celles, littéraires, que nous avons mis plus haut en évidence avec Balzac et Shakespeare. Elles montrent que plus on pénètre dans l'œuvre de Tolstoï, et plus cette œuvre se trouve profondément liée aux plus grandes traditions progressistes de son propre pays, à celles de la révolution démocratique. (Goethe lui-aussi n'est pas seulement un contemporain, mais aussi un miroir littéraire de l'époque de la Révolution française, et son prétendu rejet radical de la Révolution est une légende forgée par la réaction.) Avec une telle approche, plus profonde, toutes les limites rétrogrades dans les conceptions isolées de Tolstoï se brisent et se désagrègent, et quand apparaît ce qu'il y a, dans son essence, de violemment progressiste, cela s'associe fraternellement, aux plus grandes figures progressistes de chaque nation, aide chaque peuple à préserver, à approfondir, à rénover ses propres traditions progressistes.

[241] Étienne de La Boétie (1530-1563) écrivain humaniste et poète français.

V

Le chemin qui va de la première apparition de Tolstoï comme parrain du naturalisme allemand ou du symbolisme français à une telle compréhension a été long. Il serait cependant plus que prématuré – justement aujourd'hui – de voir quelque chose de définitif dans l'image de Tolstoï atteinte jusqu'à présent dans les pays occidentaux. Nous le disions déjà d'entrée : un véritable patrimoine culturel ne peut jamais rester statique. S'il n'est pas constamment reproduit – porté à un niveau plus élevé et approfondi – il meurt, obligatoirement. Ceci concerne ceux qui fécondent chacune des cultures nationales, qu'ils soient étrangers ou autochtones.

Cette vérité générale est valable avec une intensité redoublée lors des grandes crises dans la vie des peuples. Avec le caractère concret de l'ébranlement contemporain du monde, avec la nature concrète de Tolstoï, il y a une très grande probabilité que l'évolution entraîne un approfondissement subséquent de son image, une compréhension encore plus juste de son noyau.

D'un côté en effet, le combat contemporain à la vie à la mort entre liberté et esclavage, entre civilisation humaine et barbarie diabolique déchaînée, approfondit dans les sphères les plus larges d'occident l'abîme entre progrès et obscurantisme, a dévoilé l'énorme danger d'une coquetterie – même purement idéologique – avec la réaction militante, toujours prête à l'élancer. D'un autre côté, le combat héroïque des peuples soviétiques, leur défense victorieuse contre la puissance militaire de Hitler, leurs offensives glorieuses contre les bandes de brigands fascistes a, encore plus fortement que cela

n'avait jamais été le cas, suscité l'intérêt de l'ensemble du monde civilisé pour le libre peuple russe, rénové. Comprendre consciemment et complètement les sources morales spirituelles, sociohistoriques de ces forces populaires, devenues à l'évidence si puissantes, irrésistibles, voilà ce que cherchent de très nombreux hommes.

La dialectique interne des deux tendances conduit nécessairement à une compréhension de Tolstoï plus adéquate et plus complète que cela n'avait été le cas jusqu'ici. Jusqu'ici, pour beaucoup, il n'était pas facile de déchirer les voiles tissés par les préjugés et légendes réactionnaires qui entouraient la figure de Tolstoï. C'est presque un miracle que dans de telles conditions, une image juste ait pu se former telle que celle que nous avons esquissée plus haut en quelques touches. Les plus connus en occident de ceux qui ont transmis la culture et la littérature russe étaient souvent des réactionnaires proclamés, qui ne voulaient ni ne pouvaient voir le rapport de Tolstoï avec les grands mouvements progressistes et révolutionnaires de son pays. Il suffit de mentionner Merejkovski qui a été, pour de vastes couches de l'intelligentsia occidentale, le portraitiste longtemps influent de Tolstoï et Dostoïevski. C'est pourquoi il est arrivé, assez fréquemment, que ceux qui voulaient étudier par eux-mêmes la base nationale des grands écrivains se heurtent à une Russie « mystique » imaginaire, qui n'a jamais existé, ou dans le meilleur des cas s'égarent dans des sources extrêmement secondaire, comme les mouvements religieux sectaires en Russie. Que dans de telles circonstances idéologiques défavorables, comme on l'a montré, au moins chez les

écrivains les plus importants d'occident, soit apparue une image de Tolstoï progressiste dans son noyau, témoigne non seulement de leur haute culture intellectuelle et artistique, mais aussi de la force de leurs instincts démocratiques.

Mais maintenant, il y a au premier plan l'intérêt pour la Russie réelle, pour le pays d'un peuple libéré, combattant héroïquement pour la liberté. Et cet intérêt s'oriente aussi, dès aujourd'hui, sur l'histoire de cette libération. Si l'on place cette question énergiquement au cœur de la problématique, le problème qui préoccupe tous les interprètes authentiques de Tolstoï, à savoir pourquoi la Russie n'a pas participé à cette dépression idéologique dont l'expression artistique la plus grandiose et la plus typique a été justement Flaubert apparaît alors dans une lumière sociale historique nouvelle, concrète. On se rend alors compte que, tandis qu'en occident, la défaite de 1848 avait brisé pour longtemps la colonne vertébrale du mouvement révolutionnaire, le peuple russe, du soulèvement décembriste à la libération finale par la grande révolution socialiste d'octobre de 1917, combattait sans cesse, fermement. Certes, il avait dû jusque là endurer de lourdes périodes d'oppression, mais les combattants n'ont jamais déposé les armes. Et l'époque, justement, de la formation intellectuelle et spirituelle de Tolstoï – la période de cette profonde dépression en occident – est en Russie celle d'un élan grandiose des énergies progressistes et révolutionnaire : la période, non seulement de Tolstoï et Dostoïevski, mais aussi celle de Tchernychevski, Dobrolioubov, et Saltykov-Chtchedrine (pour ne citer que les plus grands.)

Cette période, ces écrivains que nous avons cités en dernier, sont quasiment inconnus en occident. Néanmoins, ce n'est que lorsque non seulement on voit en Tolstoï un frère de Dostoïevski, mais aussi qu'on commence à comprendre les rapports spécifiques qui l'unissent à la démocratie révolutionnaire, à Tchernychevski, Dobrolioubov, et Saltykov-Chtchedrine, quand on va voir les fils qui de là mènent à Lénine et Gorki, quand on voit aussi à la lumière de cette connaissance les précurseurs que furent Pouchkine et Lermontov, Gogol et Biélinski, que l'on peut en arriver à une image véritablement adéquate de Tolstoï.

La correction et le complément devenus nécessaires de cette manière ne supprime aucunement les acquis antérieurs de l'appropriation de Tolstoï, elle ne fait que la porter à un niveau supérieur. Nous avons en effet montré quels grands tronçons de ce chemin ont déjà été parcourus par d'importants interprètes de Tolstoï – certes souvent inconsciemment au sens historique.

Certes souvent inconsciemment seulement, mais pas toujours. Car Romain Rolland, par exemple, a clairement reconnu de quelle importance était le fait que Tolstoï ait longtemps été aux prises avec le plan d'un roman sur les décembristes, que l'évolution de Pierre Bezoukhov, les rêves du jeune Nicolas Bolkonski les aient poussés en direction du décembrisme. La connaissance de la véritable histoire du peuple russe va donc devoir transformer ces tendances restées jusqu'à présent pour la plupart latentes en tendances actuelles et actives. L'image de Tolstoï en occident se trouve aujourd'hui au seuil d'un approfondissement et d'un perfectionnement

ultérieur, d'un accès à l'adéquation sur la base de la connaissance de l'histoire du peuple russe. Et par une compréhension adéquate de ce genre, l'image de Tolstoï dans chaque pays va fraterniser encore plus profondément avec ces idéologies et tendances qui furent et restent à chaque fois les sources nationales durables de la rénovation par la liberté.

[1944]



Table des matières

Pouchkine 4
La place de Pouchkine dans la littérature mondiale. *4*
I 4
II 9
III 19
IV 33
V 45
Boris Godounov. *54*
Gogol 79
Discours commémoratif pour le centième anniversaire de sa mort. *79*
I 82
II 90
III 105
IV 119
Les démocrates révolutionnaires russes 123
L'importance internationale de la critique littéraire révolutionnaire démocrate. *123*
I 124
II 134
III 139
IV 147
V 166
Le roman de Tchernychevski Que faire ? *174*
I 175
II 179
III 192
IV 199
V 208
VI 221
Dostoïevski 231
I 231
II 234
III 238
IV 243
V 250
Tolstoï 258
Tolstoï et les problèmes du réalisme *258*
I 263
II 267
III 284
IV 297
V 309
VI 333
VII 360
VIII 382
IX 395

Tolstoï dans la littérature occidentale. 399
I 399
II 404
III 414
IV 422
V 434

