

Aneta Stoilova

Tolstoï et les « modernes »

Quelques aspects choisis chez Romain Rolland, Sartre et Proust

Thèse de doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg (Suisse)

Approuvée par la Faculté des Lettres sur proposition de MM les Professeurs
Rolf Fieguth (premier rapporteur), Leonid Heller (second rapporteur)

Fribourg, le 3 mai 2007, Professeur Jacques Schamp, Doyen

I. Introduction

La littérature russe se distingue des littératures des autres pays. La charité et l'humanité qui émanent de cette littérature lui ont fait attribuer une place à part. La miséricorde pour les êtres humiliés et offensés provenant de ses pages suscite la sympathie des lecteurs du monde entier. L'amour des lecteurs qu'elle reçoit en retour est la seule récompense pour sa naissance difficile. Car elle est née dans le contexte politique ou moral d'une lutte inégale entre la censure la plus sévère qu'on puisse imaginer et la personnalité de l'écrivain, décidé de ne pas accepter la moindre compromission avec sa conscience. Les écrits flattant les forts du jour, inscrits dans le cadre étroit de la conjoncture, n'ont pas survécu au verdict du temps.

Tolstoï se situe dans la lignée des écrivains rebelles qui ont affirmé leur indépendance par rapport à la sévère censure. Ayant une liberté totale du regard, il va révolutionner toutes les habitudes intellectuelles, morales et politiques. Derrière la trivialité des sujets et des situations banales se profilent nettement des sensations uniques et subtiles qui évoquent quelque chose d'universel et d'éternel. Il a éveillé l'intérêt du monde entier surtout par la rare connaissance de l'âme humaine et par sa sensibilité embrassant une riche palette de sentiments dont ses œuvres portent les empreintes. Vogüé a la ferme conviction que « si les livres les plus intéressants sont ceux qui traduisent fidèlement l'existence d'une fraction de l'humanité à un moment donné de l'histoire, notre siècle n'a rien produit de plus intéressant que l'œuvre de Tolstoï. » Il affirme avec certitude que « cet écrivain, quand il veut bien n'être que romancier, est un maître des plus grands, de ceux qui porteront témoignage pour le siècle. »¹ Mais qui était Vogüé ? Quel était son rôle pour la propagande des idées de Tolstoï et de la littérature russe ?

Arrivé à Saint-Petersbourg, le jeune diplomate français Eugène-Melchior de Vogüé, qui était contemporain de Tolstoï, a été impressionné par le pays et par l'âme russes. Il a découvert dans le réalisme de l'art de ce pays lointain l'âme vivante, pleine de compassion et de charité, ce qui manquait, selon lui, au réalisme de la littérature française, envahi par le naturalisme qui le rendait inhumain et sans pitié. Préoccupé par le danger que l'Allemagne de Bismarck représentait pour la France, il rêvait d'une alliance entre la France et la Russie, mais d'une alliance gravée dans le cœur des lecteurs. En partageant avec les intellectuels son

¹ E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, pp. 260-261

admiration de la spiritualité russe dans son *Roman russe*, paru en 1886, il avait pour but de toucher le cœur des Français. Ainsi voulait-il frayer le chemin à une alliance franco-russe et, en même temps, proposer une nouvelle perspective au roman français, enlisé dans l'obscurité du naturalisme et du matérialisme. Certes, *Le Roman russe* a contribué à la popularité de Tolstoï. La traduction de ses ouvrages en France a commencé à monter en flèche, entre 1890 et 1900 ; trente-trois traductions ont vu le jour.

Quoiqu'il puisse nous paraître paradoxal, de son vivant, Tolstoï, qui ne cherchait pas à être moderne et avait mis une croix sur la mode, est devenu un écrivain qui était dans l'air du temps. Ayant subi l'influence de certains écrivains étrangers, à son tour, l'écrivain russe va inspirer les écrivains du monde entier. Nous allons nous arrêter sur quelques aspects de cette influence choisis dans la littérature française. La portée d'une telle recherche, centrée sur le rapprochement de la littérature française avec la littérature russe, est d'une double importance. D'une part, une telle démarche va faire bénéficier Tolstoï d'une réévaluation de ses idées et de son talent d'artiste, grâce aux effets de contraste ou d'analogie qui résultent de la rencontre avec les représentants de la culture française. D'ailleurs, l'écrivain russe était redevable à cette culture. Il est à noter qu'il a trouvé au sein de la littérature française des modèles dignes d'être suivis, comme celui de son écrivain préféré Rousseau, de Stendhal, de Maupassant... D'autre part, la rencontre de ces deux cultures nous permettra de mesurer le résultat visé par Vogüé de rapprocher les deux peuples tout en ouvrant une perspective nouvelle devant la littérature française. Nous pouvons explorer les bénéfices d'une telle ouverture qui continue à porter des fruits même au XX^e siècle, à l'opposé du chauvinisme culturel qui se manifeste surtout pendant les deux guerres mondiales.

Notre étude sera fondée sur trois écrivains français – Romain Rolland, Jean-Paul Sartre et Marcel Proust. Chacun de ces trois écrivains deviendra objet de comparaison avec Tolstoï pour inspirer les titres des trois parties qui constituent notre recherche. L'approche comparée nous permettra de voir l'écrivain russe sous trois angles différents qui vont probablement apporter un éclairage nouveau de Tolstoï. Le but de notre recherche n'est pas de répéter les faits indiscutables que de nombreuses études ont relevés mais de mettre en lumière certains côtés obscurs et négligés de l'œuvre et de la vie du romancier russe. Nous n'avons pas l'intention de suivre uniquement les traces d'une influence ou d'une imitation. Il nous semble que les rapprochements entre certains faits dans l'œuvre et la vie des écrivains français avec Tolstoï, ainsi que la fréquence des analogies vont nous permettre de formuler des hypothèses nouvelles. Notre choix est tombé sur trois écrivains appartenant à trois générations différentes. Chacun d'entre eux a laissé des traces dans le temps et porte le

témoignage d'une période importante de l'histoire humaine. De la sorte, notre choix va nous permettre tout en étudiant la relation particulière de ces trois écrivains avec Tolstoï d'évaluer son actualité. Romain Rolland a vécu pendant que Tolstoï était porté sur les vagues de sa célébrité. Il rend témoignage de l'admiration de toute une génération arrivée à l'âge adulte vers 1880. Cette génération, qui était accablée par le climat spirituel de la défaite de 1870, a trouvé son guide spirituel dans la personnalité de Tolstoï. Marcel Proust est né en 1871, au lendemain de l'échec national. Lorsqu'il faisait ses premiers pas d'écrivain, le débat moral a été remplacé par le débat esthétique. D'une façon générale, au début du XX^e siècle, l'éthique est réduite à l'esthétique. Pour nous, Proust traduit la période transitoire entre les deux siècles. Il a emporté avec lui quelque chose du grand rêve de Tolstoï pour devenir le premier romancier moderne du XX^e siècle. Jean-Paul Sartre s'identifie avec le climat spirituel qui caractérise le XX^e siècle. Il est devenu le guide d'une moralité moderne à une époque où la Russie continuait d'être pour lui du côté de la modernité malgré la guerre froide et les confrontations idéologiques entre l'Est et l'Ouest.

Nous avons décidé de ne pas suivre un ordre chronologique, les parties ne vont pas s'enchaîner suivant la date de naissance des écrivains. Notre idée était d'exploiter aussi les effets de contrastes entre les trois écrivains français tout en estimant que la notion du temps n'est pas fondamentale. Nous avons érigé comme critère l'amour avoué ou inavoué des trois représentants de la littérature française à l'égard de Tolstoï. Ainsi, la première partie est consacrée à Romain Rolland. Tout en étant son contemporain, il suivait avec un grand intérêt chaque pas de l'écrivain russe jusqu'à la nouvelle de sa mort qui a bouleversé tout son être. Mais le grand chagrin a cédé la place au sentiment de pitié, exprimé à travers les pages de son livre consacré à l'écrivain russe, *Vie de Tolstoï*. Certes, Romain Rolland était l'écrivain français qui a rendu le plus grand hommage au romancier russe. Ces écrits témoignent non seulement de son amour profond mais aussi de l'admiration de toute une génération à la recherche d'un guide spirituel. La seconde partie porte sur Sartre, un écrivain qu'on n'a pas l'habitude de mettre à côté de Tolstoï, car, en comparant les deux écrivains, on ne peut pas parler d'une influence au sens traditionnel du terme. A l'opposé de Romain Rolland, il n'a laissé aucun témoignage d'une inspiration tolstoïenne. Le contraste entre les deux écrivains français est assez vif, car Sartre a déclaré son non-amour à l'égard de Tolstoï. La déclaration d'antipathie n'a pas découragé notre recherche. Le fait que Sartre soit né après la mort de l'écrivain russe a soulevé la question si Tolstoï a cessé d'être une source d'inspiration et d'influence parce qu'il n'était plus à la mode. Mais en nous penchant sur la vie et l'œuvre des deux écrivains, nous pouvons faire de nombreux rapprochements. A un moment donné de sa

vie, Sartre n'a pas hésité même à citer Tolstoï comme référence littéraire de base. Comment concilier l'antipathie avec les multiples associations entre les deux écrivains ? S'agit-il d'une rencontre de hasard ou d'une relation habilement dissimulée ? La troisième partie met l'un à côté de l'autre Tolstoï et Proust qui n'a pas caché son intérêt pour l'écrivain russe. L'auteur du roman *A la recherche du temps perdu* était contemporain de Tolstoï et vivait à une époque où son compatriote Romain Rolland était déjà reconnu comme un des plus grands écrivains français. A la différence de Sartre, il a laissé un bref témoignage de sa relation avec Tolstoï.

Aucun des trois écrivains français ne connaissait la langue russe. Il est évident qu'ils ne pouvaient pas lire le texte original. Vogüé, qui connaissait la langue russe, a souligné l'écart que représente la traduction par rapport au texte original en mettant en évidence l'insuffisance du dictionnaire pour traduire les mots. Il affirmait qu'il est un « pauvre changeur, qui n'a jamais la monnaie exacte, et vous rend des pièces françaises contre les pièces étrangères, sans tenir compte de l'écart des valeurs. »² Seul un des trois écrivains français, Romain Rolland, a abordé la question de la traduction. Evidemment, il ne pouvait pas se rendre compte des imperfections de la traduction parce qu'il ne connaissait pas le russe. Mais le traducteur de son livre *Vie de Tolstoï* en russe lui a signalé les erreurs commises par les traducteurs français. Grâce à lui, il a rectifié les citations qu'il a utilisées des œuvres de l'écrivain russe et n'a pas manqué d'avertir le lecteur français des faiblesses des traductions, dans la préface de son livre :

Je profite de cette occasion pour dénoncer au public français le sans-gêne avec lequel certains traducteurs ont sciemment déformé les textes de Tolstoï, - supprimant ici des phrases, là en ajoutant d'autres, transportant même, au gré de leur fantaisie, tel passage d'une œuvre dans une autre. Et je ne parle pas des contre-sens innombrables. Il faut que Tolstoï soit bien grand, pour le paraître encore, après tous ces ouvrages.

R.R.

AVRIL 1913.³

En prenant en considération les imperfections de l'interprétation, nous estimons important de consacrer quelques commentaires aux problèmes de la traduction là où la comparaison entre les extraits de Tolstoï avec ceux des écrivains français touche à une problématique ayant un rapport étroit avec certains procédés ou aspects stylistiques qui dépendent de l'interprétation en français.

² E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*, p. 267

³ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, p. 3

II. Romain Rolland et Tolstoï

1. *Morale et Esthétique*

1. 1. La morale, l'art et la « modernité » de Tolstoï

Le thème « Romain Rolland et Tolstoï » a attiré plusieurs fois l'attention des chercheurs. La répétition de ce thème est justifiée par le témoignage abondant que Romain Rolland nous a laissé dans ses œuvres, sa correspondance et les ouvrages autobiographiques. Notre intention n'est pas de redire ce que les autres ont déjà découvert sur les pages des écrits déjà mentionnés mais tout en suivant le parcours d'un témoignage incontestable de saisir également les traces d'une inspiration non reconnue qui a probablement laissé des marques dans le style de l'écrivain français. Il nous semble que nous ne pouvons pas poursuivre notre étude sans aborder l'emprise morale qu'a exercée Tolstoï sur Romain Rolland. Ne serait-elle pas la clé de notre recherche ? Certes, nous n'irons pas jusqu'à prétendre qu'elle va nous procurer toutes les informations nécessaires pour saisir les empreintes d'une inspiration. Le problème est beaucoup plus complexe. Il est évident qu'il dépasse les témoignages que l'on retrouve dans les ouvrages autobiographiques. Mais nous allons rappeler que notre but est d'examiner le charisme de l'écrivain russe sous l'angle de la modernité. C'est pour cette raison exactement que nous nous interrogeons pourquoi Romain Rolland a perçu *Guerre et Paix* comme « le poème du monde moderne ».⁴ N'était-il pas importuné par la distance qui le séparait de ce pays lointain, par l'aspect saugrenu des noms des personnages ou les fresques historiques du roman le mettant en quelque sorte en marge de l'actualité ? Nous ne serons pas capables de comprendre le sens du mot moderne, tel que l'envisageait Romain Rolland, sans nous demander pourquoi il avait choisi Tolstoï pour son « premier guide dans l'art et dans la

⁴ Cette impression ressort d'une lettre envoyée à Malwida von Meysenbug en janvier 1895 : « J'ai puisé de nouvelles forces dans une lecture de *La Guerre et la Paix* la semaine dernière. Vous devriez la relire. C'est une joie profonde quand on la retrouve, après un long temps. Toute poésie et toute réalité me semblent dormir dans ce livre divin, le seul qui me fasse toujours les mêmes impressions que Shakespeare, - livre unique d'ailleurs en Tolstoy mais immense ; un océan sombre et serein, souffrances et joies mêlées, le poème du monde moderne. », cité par Bernard Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, p. 203

vie », comment il percevait le rapport entre l'art et la morale, la morale et la vie et en fin de compte pourquoi s'adresser à un Russe.

Si nous tournons notre regard vers la génération de Romain Rolland pour définir le climat spirituel des années 1880, nous ne tarderons pas de découvrir qu'elles sont marquées par le déplorable état moral après la défaite de 1870. En faisant appel à certains érudits, nous pouvons constater que les mêmes caractéristiques reviennent chez différents auteurs. Jacques Nathan souligne que la génération, arrivée à l'âge adulte vers 1880, présente « une physionomie morale particulière, caractérisée par le pessimisme et le découragement ».⁵ Pour sa part, Paul Bourget, en observant quelques écrits de la littérature française, tire la conclusion que « l'existence du pessimisme dans l'âme de la jeunesse est reconnue aujourd'hui par ceux-là même à qui cet esprit de négation et de dépression répugne le plus ».⁶ Nous pouvons indiquer comme cause principale de la crise morale, en accordant notre confiance au témoignage de Romain Rolland, les préoccupations purement matérialistes des milieux bourgeois décidés à restaurer l'aisance économique ébranlée par l'échec national.

Ses souvenirs d'enfance portent les empreintes de cette crise morale :

Moi, qu'ai-je vu depuis mon enfance ? Aussi loin que je me rappelle, la patrie envahie, humiliée ; Paris brûlé par les bandits ; l'esprit matérialiste et sceptique du second empire, aigri par les malheurs et devenu ce lourd, grossier et sanglant pessimisme d'aujourd'hui.⁷

Les événements évoqués par l'écrivain français ont de grosses conséquences sur la jeunesse. Elle avait besoin de guides pour sortir du tunnel où régnait le pessimisme le plus profond alimenté par la philosophie déterministe largement propagée par l'enseignement. Pour plusieurs jeunes personnes Tolstoï s'avérait un tel guide. Ses écrits reflétaient la lumière d'une morale saine rappelant la « bonhomie évangélique », selon le dit de Romain Rolland.

La voix de Tolstoï a éveillé l'amour des élèves de l'Ecole Normale. C'était la voix qu'ils avaient besoin d'entendre dans le désert de leur angoisse morale. Elle mettait en unisson les accords dissonants de leurs discussions. Tous étaient unis dans leur admiration pour le grand homme malgré les divergences de leurs idées philosophiques, religieuses, sociales et littéraires. Chacun l'aimait pour des raisons différentes. Et néanmoins, chacun trouvait sa place dans l'univers tolstoïen organisé sur les bases d'un principe moral.

⁵ Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, pp. 21-22

⁶ Paul Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, p. 3

⁷ Cahiers Romain Rolland 1, p. 59

Dans son livre *Vie de Tolstoï*, Romain Rolland retrace les affinités entre l'œuvre et sa génération :

Mais nous, c'était trop peu pour nous d'admirer l'œuvre : nous la vivions, elle était nôtre. Nôtre, par sa passion ardente de la vie, par sa jeunesse de cœur. Nôtre, par son désenchantement ironique, sa clairvoyance impitoyable, sa hantise de la mort. Nôtre, par ses rêves d'amour fraternel et de paix entre les hommes. Nôtre, par sa réquisitoire terrible contre les mensonges de la civilisation. Et par son réalisme, et par son mysticisme. Par son souffle de nature, par son sens des forces invisibles, son vertige de l'infini.⁸

Il nous semble que ce témoignage résume parfaitement bien les différents aspects qui font de l'écrivain russe un auteur actuel et moderne pour toute une génération. Mais si nous reprenons certains aspects de cette citation ici ou un peu plus loin dans ce chapitre, c'est pour observer leurs résonances dans la vie et dans l'œuvre de Romain Rolland. Il est important d'examiner comment se construit la relation profonde entre Tolstoï et le jeune Français et quelles sont les bases sur lesquelles elle est fondée. Prenons, par exemple, la hantise de la mort. Ce thème ressort aussi de la correspondance de Romain Rolland avec son écrivain russe préféré.⁹ C'était la pire des angoisses qui torturait le jeune Français et le menait vers l'écrivain russe. Nous pouvons considérer le problème de la mort comme un des éléments déclencheurs de la solidarité fraternelle entre les deux hommes. De bonne heure, la Mort est devenue un des compagnons de route du futur écrivain français :

Romain Rolland avait très tôt abandonné le Dieu de l'Eglise. Mais il ne pouvait se défaire de l'idée de la fragilité de l'existence humaine et d'une force supérieure, qui présidait aux destinées des hommes. Dès sa prime enfance, il s'était heurté au spectacle de la mort : à cinq ans, il perdit une petite sœur, victime de la diphtérie. Enfant maladif, il fut, dès lors, la proie d'une foule de craintes : n'allait-il pas bientôt, lui aussi, être emporté par une mort aussi soudaine ? Plus Rolland avançait sur les sentiers de la vie, plus il songeait, angoissé, aux mystères de la création et au sens de l'existence.¹⁰

Le récit de Tolstoï *La Mort d'Ivan Ilitch* a touché les réflexions les plus intimes du jeune lecteur français. Comme si l'écrivain russe exprimait ses propres pensées. Il partageait

⁸ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, p.4

⁹ Voir la première lettre de Romain Rolland à Tolstoï du 16 avril 1887, Cahiers Romain Rolland 24, p. 18

¹⁰ Tamara Motylova, *Romain Rolland*, pp.14-15

avec lui l'idée que la mort n'était pas une fin et qu'en acceptant la mort comme une fin, la vie n'aurait plus aucun sens. Il était persuadé, comme l'écrivain russe, que le renoncement au moi haïssable est la fin de la Mort et le début de la Vie. C'est pourquoi, il était prêt à vaincre l'égoïsme de l'existence individuelle et chercher l'« Unique Vie » dans l'unité de l'existence universelle pour supprimer la mort à jamais. Sur le chemin difficile à la recherche du sens de la vie, Tolstoï était le seul à répondre aux questions qui l'obsédaient sans cesse. A l'interrogation de l'écrivain russe : « Que faire ? » correspondait la réplique de Romain Rolland : « Comment vivre ? » Tous les deux ont saisi le rapport étroit entre la vie et la mort. Tous les deux étaient tourmentés par cette idée. C'est pourquoi la mort a été leur lieu de rencontre privilégié.

Avant de scruter en profondeur tous les recoins de cette relation, nous allons essayer de comprendre pourquoi l'influence de Tolstoï était plus marquée chez Romain Rolland que chez les autres Normaliens. Pourquoi le jeune Français est-il l'exemple le plus éloquent d'une génération à la recherche de son berger spirituel ?

Romain Rolland se sentait souvent seul parmi les jeunes de son âge. L'indifférence de ses amis l'accablait et créait un climat muet, froid et sec autour de lui. Il nous semble que c'est justement la solitude et les préoccupations d'ordre moral qui l'ont poussé à tourner son regard vers un pays lointain pour retrouver Tolstoï. Les souvenirs de Romain Rolland entre 1886 et 1887 confirment nos convictions :

Alors je traversais encore cette douloureuse crise morale, au bout de laquelle je pressentais la lumière, mais bien lointaine, bien faible, et je cherchais autour de moi qui m'aiderait à m'en approcher. Je cherchais partout, je ne trouvais qu'un cœur, d'une infinie bonté, qui ne pouvait rien pour moi ; c'était le cher Tolstoy*, du fond de sa Moskovie.¹¹

Pour saisir la différence dans l'attitude de ses camarades à l'égard de l'écrivain russe, nous allons rappeler une vive discussion qui plonge Romain Rolland dans une longue crise d'angoisse nerveuse mettant en valeur non seulement la divergence le séparant de ses amis de l'Ecole Normale mais aussi avec ses compatriotes. La pomme de discorde était la dernière

¹¹ Cahiers Romain Rolland 1, p. 64. *Dans une lettre de 18-20 octobre 1911 Tatiana Soukhotine explique qu'après son séjour en France Tolstoï a commencé à écrire son nom en mettant un i, mais que depuis que le nom de Tolstoï existait, les Russes l'écrivaient en français avec un y. La comtesse Alexandrine Tolstoy a adressé un reproche à Tolstoï et depuis lors il a continué à respecter la tradition familiale. Par respect, Romain Rolland écrit toujours Tolstoï avec un y. Nous avons adopté pour la transcription des noms russes en français la transcription scientifique traditionnelle mais si le nom est déjà entré dans l'usage par une autre notation, nous la respectons.

page de la première scène du récit sur Sébastopol où Tolstoï a déclaré que le héros principal, « c'était le Vrai ». Guidé par sa sensibilité, Romain Rolland ne tardait pas de se rendre compte que le « Vrai » pour les Français n'était qu'une abstraction – produit fidèle de l'esprit cartésien, tandis que pour lui : le « Vrai est un Etre, l'Etre même ». Il estimait comme l'écrivain russe que le Vrai a une nature divine et le devoir moral de l'artiste est de lui attribuer le rôle principal. C'est justement ce culte de la Vérité, située au point d'intersection entre l'art et la morale, qui rapproche le plus les deux écrivains.

Une lettre, d'un temps antérieur aux grands ouvrages de Tolstoï sur l'art, témoigne de la piété de Romain Rolland. Elle rend aussi témoignage pourquoi les écrits de l'écrivain russe correspondaient mieux aux palpitations du jeune Français que ceux des représentants de la littérature française :

J'aimais profondément - comme je n'ai jamais cessé d'aimer Tolstoy. Depuis deux ou trois ans, je vivais enveloppé de l'atmosphère de sa pensée ; j'étais certainement plus familier avec ses créations, avec *la Guerre et la Paix*, *Anna Karénine*, et *la Mort d'Ivan Ilitch*, qu'avec aucune des grands œuvres françaises. La bonté, l'intelligence, l'absolue vérité de ce grand homme, en faisaient pour moi le guide le plus sûr dans l'anarchie morale de notre temps.¹²

Il nous semble important de revenir à la naissance de la relation entre Tolstoï et Romain Rolland et de l'examiner du point de vue de la mode. Lorsqu'à l'époque on parlait mode dans le domaine de la littérature, on l'associait au nom d'Eugène-Melchior de Vogüé et à son *Roman Russe*. Mais si nous repartons de la première rencontre de Romain Rolland avec l'auteur de *Guerre et Paix*, nous pouvons déduire qu'elle n'était pas inspirée par la propagande du *Roman russe* parce qu'il ne connaissait pas encore ce livre. Plus tard, il lui paraissait que l'admiration pour l'écrivain russe de Vogüé n'était pas comparable à la sienne. Son enivrement dépassait les idées enthousiastes de son compatriote qui faisaient vogue à l'époque. Il trouvait que son jugement était purement littéraire, tandis que lui, il ressentait quelque chose de plus profond, il était pris dans le tourbillon de la puissante vie qui résonnait dans le roman.¹³ Il s'identifiait avec les personnages qui étaient animés par les mêmes pulsations juvéniles que lui. Pendant sa « lune de miel tolstoyenne » il vivait dans les bras de Natacha et dans « l'intimité ombrageuse » du prince André, son rival.¹⁴ Il nous semble

¹² Cahiers Romain Rolland 24, p. 53

¹³ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, p. 3

¹⁴ Cahiers Romain Rolland 24, p. 10

important de souligner la différence entre un auteur à la mode et la « modernité » de Tolstoï saisie dès le début par Romain Rolland. Sans quoi, nous ne pouvons pas comprendre son affirmation que la mode n'avait rien à voir avec le sentiment qu'il éprouvait à l'égard de l'écrivain russe.¹⁵ Il savait que les engouements de la mode étaient passagers, alors que l'auteur de *Guerre et Paix* lui laissait la sensation de l'immortel. C'est pourquoi, il a attribué à son art les caractéristiques de l'intemporel « für alle Zeit » et « für alle Leute ».¹⁶

Nous avons abordé certains aspects de la relation de Romain Rolland avec l'écrivain russe pour observer comment dès le début se tissent des liens étroits entre l'art, la morale et la « modernité ». Petit à petit, durant le séjour à l'Ecole Normale, naît le projet de Romain Rolland de faire de la littérature et d'écrire un grand roman, son « poème du monde moderne ». Après la fin de ses études, le projet va prendre des contours encore plus précis. Dans son roman, il mettra tout un monde, son petit monde à lui et « le reflet de tous les grands événements modernes dans une vie d'artiste ».¹⁷

1. 2. Les leçons éthiques léguées par Tolstoï

Nous ne pouvons pas nous rapprocher des idées esthétiques de Romain Rolland sans aborder l'influence morale de Tolstoï. Comme nous avons déjà vu, les deux sujets sont étroitement liés. Parfois, il est même difficile de les séparer l'un de l'autre. C'est pourquoi en examinant les questions d'ordre moral nous allons de temps en temps évoquer l'art et vice versa.

Il nous semble que si nous devons classer les leçons de morale que Romain Rolland a reçues de Tolstoï pendant son adolescence par l'ordre d'importance, celle de la Vérité occupe la place la plus importante. C'était l'héroïne principale de son écrivain préféré. A son tour, dès ses premiers pas d'écrivain, il a fait de la Vérité la loi suprême qui gouverne son univers artistique. Cependant, il a réalisé de bonne heure qu'il n'était pas toujours facile de dire ce qui est vrai et de s'opposer aux idées reçues. En s'attaquant au jugement dominant pour défendre l'héroïne principale de Tolstoï, il s'est retrouvé face au mur de conformisme de ses

¹⁵ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, p. 3

¹⁶ Ces expressions sont relevées par Balachonov et proviennent d'une lettre du 4 août 1934 que Romain Rolland a adressée à Marcel Martinet, voir V. E. Balachonov, « On stal dlja nas putevnoj zvezdoj », in *Tolstoj i zarubežnyj mir*, p. 146

¹⁷ Romain Rolland révèle son projet à Malwida von Meysenbug dans une lettre du 24 février 1897, citée par Bernard Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1907)*, p. 258

camarades. Il a compris qu'il faut avoir du courage pour oser afficher franchement ses idées, car on risque d'entrer en conflit avec l'opinion publique et d'être condamné à l'isolement et à la solitude.

Mais même des années plus tard la Vérité a continué à être pour Romain Rolland la mesure de grandeur d'un homme et l'une des vertus déficientes de la société contemporaine. Nommé professeur à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, il le souligne dans une lettre du 23 août 1901 adressée à l'écrivain russe :

Vos écrits continuent de nous souffler l'énergie et la santé morale, dont a tant besoin dans cette Europe malade, vieillotte, infectée d'hypocrisie. Ils ont la plus grande, la plus rare des vertus : la vérité.¹⁸

Nous pouvons affirmer avec certitude que l'influence morale n'était pas seulement un engouement passager durant la jeunesse de Romain Rolland. Elle a marqué toute la vie de l'écrivain français. La Vérité, léguée par Tolstoï, est devenue comme un besoin vital sans lequel son existence était inconcevable. L'auteur de *Vie de Tolstoï* nous rappelle la présence de cette vertu indispensable pour la survie du monde moderne : la « vérité saine et virile, nécessaire au milieu des mensonges modernes, des mensonges de la civilisation, cette vérité vitale, semble-t-il, comme l'air qu'on respire ». ¹⁹

Comme si cette même vérité avait réanimé par son souffle divin la voix de l'écrivain russe après sa mort. Sa tonalité reste puissante et actuelle et continue d'accompagner Romain Rolland pendant les années de la guerre. Une lettre envoyée à Louise Cruppi du 28 avril 1916 rend témoignage de ce phénomène surprenant :

Savez-vous qui je viens d'entendre aujourd'hui ? – Tolstoy ? ... - Non. Je ne suis pas fou. – La voix de Tolstoy.²⁰

Même après sa mort, la voix de Tolstoï reste comme une source intarissable de soutien moral et d'encouragement. Romain Rolland n'a pas hésité à afficher la Vérité et prononcer son verdict sur la guerre en allant à contre-courant à l'opinion publique et aux préjugés. Le lecteur passionné de *Guerre et Paix* avait déjà démasqué son monstrueux visage dans une lettre adressée à Auguste Bréal, le 17 mai 1898. Il a dénoncé le vrai but, purement

¹⁸ Cahiers Romain Rolland 24, p.51

¹⁹ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, p.201

²⁰ Cahiers Romain Rolland 24, p.117

matérialiste, du conflit militaire en qualifiant la guerre comme « marchande, la guerre d'intérêts, de spéculations financières, d'affaires commerciales et politiques ».²¹

Comme Tolstoï, il n'acceptait pas de transiger avec la conscience. Tous les deux l'avaient choisie pour leur juge unique. C'est elle qui pouvait trancher entre affirmer son amour de la vérité en attirant la haine des adversaires ou rester à l'abri du conformisme. Ni l'un ni l'autre n'a échappé au dilemme devant lequel se trouve de tout temps la personnalité de l'écrivain et du citoyen.

Les exemples d'engagement moral au nom de la Vérité ne manquaient pas dans la vie de Tolstoï. Le 22 février 1901, il est excommunié de l'Eglise orthodoxe. Cette mesure sévère a été prise à l'occasion de la désacralisation liturgique dans *Résurrection*. En appliquant son procédé stylistique préféré, appelé par Chklovski « ostranénie », il a rendu absurde et ridicule le culte et plus précisément l'eucharistie.²² En effet, les autorités ecclésiastiques réclamaient depuis longtemps son excommunication. Et cette fois, Nicolas II ne s'est pas opposé à leur décision. L'Eglise Orthodoxe ne pouvait plus supporter ce chrétien qui prétendait être plus chrétien qu'elle et qui ne reconnaissait ni la nature divine de Christ ni la Trinité. Elle ne pouvait plus accepter ses multiples contestations contre ses dogmes et ses pratiques de culte. En prenant en considération la lettre envoyée à Tolstoï par le Saint-synode ainsi que sa réponse, nous pouvons constater que le fossé qui se creusait entre ses croyances et la doctrine orthodoxe était à la base de ce conflit.²³ La vérité et l'institution étaient incompatibles, selon lui, car il ne croyait plus à l'enseignement des dogmes propagés par les autorités ecclésiastiques et ne voyait que des mensonges et des superstitions. Il percevait les pratiques religieuses comme des sorcelleries et prétendait que l'Eglise s'était éloignée de l'enseignement de Christ et de la Vérité. La rupture entre le grand écrivain russe et l'Eglise s'est avérée inévitable.

En restant fidèle au devoir moral enseigné par Tolstoï, pendant la guerre de 1914-18, Romain Rolland n'a pas trahi la vérité. Il a préféré se séparer des hommes. Il a élevé sa voix contre le « cyclone sanglant » de la guerre, contre la folie collective de l'Europe, mais il était incapable de « haïr aucune race ». La Première Guerre mondiale a indiqué l'heure de la grande épreuve pour lui : a-t-il vraiment fait sien le principe moral de Tolstoï de renoncer à la violence et de ne pas rendre le mal pour mal ? Justifier la guerre, ce serait reconnaître que rien

²¹ Cahiers Romain Rolland 17, p.56

²² Nous allons nous arrêter plus loin sur ce procédé qui consiste à substituer aux termes convenus des mots d'usage courant.

²³ Voir « Opredelenie svjatejšego sinoda » et « L. N. Tolstoj, Otvet na postanovlenie Sinoda ot 20-22 fevralja i na polučennye mnoju po ètomu povodu pic'ma (1901), in *Lev Tolstoj : Pro et contra*, pp. 345-355

ne peut s'opposer au mal. L'écrivain français a accepté le défi. Il ne voulait pas trahir l'amour et la vérité. Mais il est devenu la cible des haines à cause de sa position ferme contre la guerre. Son article *Au-dessus de la mêlée* dont le titre original est *Au-dessus de la haine*, publié dans le *Journal de Genève* les 22-23 septembre 1914, lui a fermé la porte de tous les journaux français.²⁴ On l'a traité en ennemi de la patrie. Les journaux allemands l'accablaient aussi d'invectives. Quelques mois plus tard, il a même perdu la tribune de Genève puisque l'écrivain mettait en position délicate le journal genevois à l'égard des milieux officiels français.²⁵

René Cheval a mis en relief la situation dramatique dans laquelle se trouvait Romain Rolland dans son article *Romain Rolland et la Guerre* :

Il est en Suisse, c'est un « neutre », et déjà le neutralisme, en tant que refus d'adhérer sans réserves à l'une ou à l'autre des parties en présence, est dénoncé comme une sorte de dilettantisme pervers. Des amis sûrs, comme Luis Gillet, le lâchent ; d'autres, comme Jean-Richard Bloch, dont l'*Europe* a publié l'admirable correspondance avec Romain Rolland au cours de ces années difficiles, ont quelque peine, englués qu'ils sont dans le combat quotidien, à prendre leurs distances par rapport à la guerre, et à accepter de voir au-delà²⁶.

Romain Rolland se range sous la bannière de Tolstoï : être pour ou contre la guerre est un engagement d'ordre moral. L'écrivain français n'a qu'une arme unique – la parole afin de « soulager sa conscience » ainsi que celle de milliers d'autres qui « ne peuvent ou n'osent parler ». Son devoir sacré était d'élever sa voix contre la banqueroute de la conscience humaine. Sa position est ferme : son esprit ne sera pas ravagé par la haine. D'autant plus, qu'il a consacré toute sa vie à rapprocher « les esprits des deux nations ». En tant que Français, il ne croyait pas à la « fatalité » de la guerre. C'est une excuse qu'on essaye de rendre légitime pour dissimuler la stupidité et la faiblesse des peuples qui s'en servent, aveuglés par la haine, nous dit-il.

Dans le débat avec les écrivains allemands, rangés sous l'étendard de l'impérialisme, ses réflexions le renvoient à la Russie, à sa culture et inévitablement à Tolstoï :

²⁴ Tamara Motylova, *Romain Rolland*, p.164

²⁵ Ibid., p.173

²⁶ René Cheval, « Romain Rolland et la Guerre », in *Europe – Revue littéraire mensuelle*, mai-juin, 1964, p.65

Qui ont été nos guides, sinon les écrivains russes ? Qui pouvez-vous opposer Allemands, à ces colosses de génie poétique et de grandeur morale, Tolstoy, Dostoevsky ? Ce sont eux qui m'ont fait mon âme ; en défendant la race qui fut leur source, c'est ma dette que j'acquitte envers eux, envers elle. Le mépris que j'éprouve pour l'impérialisme prussien, - si je ne l'avais puisé dans mon cœur de Latin, - je l'eusse puisé en eux : il y a vingt ans que Tolstoï l'exprima contre votre Kaiser.²⁷

Comment Romain Rolland pouvait-il accepter la guerre ? N'a-t-il pas puisé dans l'univers littéraire de l'écrivain russe le plus noble des sentiments – la fraternité entre les hommes ? D'ailleurs, la solidarité fraternelle de Tolstoï était présente non seulement dans ses œuvres mais elle trouvait également une expression pratique dans sa vie par le rayonnement de sa bonté et de sa charité. Un tel exemple, que Jacques Roos qualifie de première grande leçon de solidarité humaine, cité dans son article *Romain Rolland et Tolstoï*, est la lettre que Léon Tolstoï envoie à Romain Rolland le 4 octobre 1887 en l'appelant « cher frère », celui qui était sûr que sa « bonne parole » n'était pas uniquement pour le peuple russe seul, mais également pour tous les Français, « tous ceux qui souffrent et désespèrent ».²⁸

Cette lettre de 28 pages a pour but de répondre aux questions qui troublaient la paix d'une âme souffrante.²⁹ Elle est précédée de deux lettres successives traduisant les inquiétudes du normalien. Ainsi témoigne-t-elle du dévouement sans borne de l'écrivain russe et du don de soi pour être au service d'un inconnu en oubliant ses propres problèmes. Tolstoï n'a pas manqué à son devoir moral d'encourager de sa parole une âme à la recherche d'aide fraternelle. A son tour, l'écrivain français lorsqu'il a atteint sa maturité ne ménage pas ses forces pour aider des talents en herbe :

Romain Rolland suit de près les travaux des jeunes de province qui fondent de petites revues pour lutter contre le mercantilisme littéraire. Il a été le premier à découvrir le talent d'Alphonse de Châteaubriant, qui est resté un de ses plus chers amis. Sa joie, c'est de découvrir des débutants, de les encourager, de les faire connaître, tel ce Paul Dupin, ancien employé de chemin de fer qui, sans ressources et sans aide, a étudié l'harmonie et est devenu un compositeur d'une personnalité très originale.³⁰

²⁷ Romain Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, pp. 65-66

²⁸ Jacques Roos, « Romain Rolland et Tolstoï », in *Revue de littérature comparée*, janvier – mars 1962, p.7

²⁹ Voir la lettre de Tolstoï à Romain Rolland du 4 octobre 1887, Cahiers Romain Rolland 24, p. 22

³⁰ Paul Seippel, *Romain Rolland, L'homme et l'œuvre*, pp. 92-93

Mais nous allons revenir sur la correspondance entre Tolstoï et Romain Rolland pour élargir le sens du mot « frère ». Si nous examinons leur relation à la lumière de la première lettre que le normalien a envoyée, nous pouvons constater que les grandes questions de la vie et de la mort, du sens de l'existence, des interrogations d'ordre moral ont fait de l'écrivain russe une âme fraternelle. C'est justement cette affinité fraternelle qui a fait soulever les barrières imposées par les divergences nationales.

Nous pouvons retrouver dans la lettre de Romain Rolland des réflexions qui prouvent sa prise de conscience des différences entre les deux peuples :

(...) Vos cinq règles morales du renoncement me semblent très justes, bien que je croie que pour un Français, il en faille ajouter quelques autres. Mais cela n'a pas d'importance. Les formes de la Morale varient suivant les peuples. Ce qui m'intéresse, c'est le fond même de votre doctrine.³¹

Très tôt, il a compris que ce n'étaient pas les divergences qui faisaient obstacle pour fraterniser avec d'autres peuples et d'autres pays. Des années plus tard, son idéal serait de se sentir citoyen du monde. Sans doute c'est l'idéal si souverainement enseigné par Tolstoï qui « demande où commence, où finit l'Etat » tout en affirmant que la terre entière était sa patrie. Il se dressait contre le despotisme royal, la haine des partis, des classes sociales et des nations. Probablement, c'est en décidant à suivre son exemple que Romain Rolland a érigé en principe moral, inscrit dans son journal intime, le refus de faire partie d'un groupe ou d'une association politique.³²

S'il devient membre d'honneur du Club de Londres, c'est en citoyen du monde qu'il prêche ses aspirations d'une communauté nouvelle et plus humaine :

Nous ne pouvons plus nous passer les uns des autres. Nous sommes intellectuellement formés de l'esprit des autres races. Est-il possible de concevoir un écrivain à qui soient étrangers Tolstoï, Ibsen, Nietzsche, Flaubert, Browning, Walt Whitman, pour ne parler que de quelques grands disparus ! Même s'il ne les avait pas lus, il les respirerait dans l'atmosphère qui l'entoure.

Que nous le sachions ou non, que nous le voulions ou non, nous sommes tous citoyens du monde. Nous sommes les représentants des races au grand conseil de

³¹ Cahiers Romain Rolland 24, p.19

³² Voir les notes du *Journal de Romain Rolland* du 29 septembre 1898, cité par Pierre Spiritot, *Guerre et paix autour de Romain Rolland, le désastre de l'Europe 1914 – 1918*, pp. 73 - 74

l'esprit humain. Les trésors de l'Inde, de la Chine et du Japon nous sont devenus une source de pensée. Et notre pensée nourrit l'Inde, la Chine et le Japon modernes.³³

Tolstoï a donné l'exemple d'une conscience libre de toute contrainte, de tout préjugé, de toute idole. Il était libéré des dogmes de classe, de caste, de nation et de religion, car il avait le courage d'être un homme et d'aimer l'humanité. C'est pourquoi Romain Rolland reconnaît qu'il était humain et même « trop humain » à tel point que son humanisme est devenu contagieux. Il a avoué que c'était Tolstoï qui lui a appris à voir et à aimer l'humanité. Ne serait-ce pas un devoir d'ordre moral lorsqu'il dit : « Puis-je transmettre à d'autres l'étincelle que j'ai ramassée à son brasier ! » ?³⁴

A son tour, Pierre Grandgeorges voit en Romain Rolland « un homme qui a fait des hommes » grâce à son don de jeter l'étincelle pour éveiller la conscience humaine. Mais il a souligné que son chef-d'œuvre c'était encore lui-même parce qu'il s'est fait homme ».³⁵ Comme chez Tolstoï, son humanisme ne connaît pas de limites, c'est un humanisme élargi. Tous les deux avaient embrassé l'idée que l'âme nouvelle brise le cadre étroit d'une civilisation concrète pour s'acheminer vers l'universel ou plutôt vers la paix universelle dans une unité fraternelle et polyphonique malgré les aspects les plus divers de différentes nations et races.

Ce n'est pas un pur hasard que l'intérêt capital de l'œuvre et de la pensée de Romain Rolland pendant la guerre porte sur l'humanisme. Il embrasse quelques dominantes de l'enseignement classique où l'on perçoit l'origine commune de notre civilisation, les finalités visées par l'éducation de l'école, orientées vers l'appréhension de l'humanité comme une famille unie, l'art qui projette l'amour sur le génie des peuples, la science qui fait accepter l'unité de la raison, l'évangile de Jésus, l'idéal chrétien, la lutte des ouvriers pour annihiler les barrières des nations.³⁶

Mais nous pouvons saisir aussi les traces des leçons éthiques de Tolstoï un peu partout dans l'œuvre de Romain Rolland. Parfois, elles sont plus explicites. Par exemple, dans la *Foire sur la place* de son *Jean-Christophe* on retrouve le reflet des idées morales du grand écrivain russe trahissant la fausseté de l'art au nom de la Vérité. Romain Rolland a souvent

³³ Cité par Jacques Roos, « Le cosmopolitisme de Romain Rolland », *Actes du IV^e Congrès de L'Association internationale de littérature comparée : Fribourg 1964 / rédigés par François Jost*, vol. 1, p.56

³⁴ Ibid., p.153

³⁵ Pierre Grandgeorges, « Un héros de l'humanisme moderne », in *Europe – Revue mensuelle*, janvier – février 1955, p74

³⁶ Pierre Spiriou, *Guerre et paix autour de Romain Rolland, le désastre de l'Europe 1914 - 1918*, p.163

puisé le réconfort et les forces morales dans les écrits de son écrivain russe préféré. La *Vie de Tolstoï*, rédigée en même temps que *Jean-Christophe*, a imprégné d'une atmosphère morale l'ambiance dans laquelle évoluait le travail du roman, selon le mot de son auteur.³⁷

Deux lois suprêmes gouvernent l'œuvre et la vie de Tolstoï : l'amour et la vérité. Romain Rolland les a faites siennes. Dans une lettre adressée à Robert Curtius du 27 février 1926 l'écrivain français reconnaît que la loi de Vérité et la loi de sympathie (« souffrir avec », « la loi d'amour humain ») sont le fil conducteur de son œuvre et de sa vie. Il s'agit, nous dit-il d'« être vrai avec soi-même » et de ne jamais écrire ou dire pas un seul mot que ce qu'on croit vrai ».³⁸

1. 3. La foi, la morale et l'art

Le legs spirituel de Tolstoï ne concerne pas seulement les problèmes éthiques. Nous ne pouvons pas saisir le sens des mots vérité et amour en dehors des croyances de l'écrivain russe. Il nous semble que Tolstoï a ouvert des horizons très vastes devant la Foi, comme si elle unissait le Ciel et la Terre, le spirituel et le matériel dans un grand tout cohérent. Profondément ancrée dans le Divin et l'Immortel, elle a fécondé le terrain propice de l'art et de la vie par ses fruits abondants. Ne percevons-nous pas dans la conviction de Romain Rolland de 1887 que l'«art ne va pas tarder à devenir Religion » le reflet des liens tissés déjà par l'écrivain russe entre l'art, la foi et la morale ? La question du Credo des deux écrivains s'impose dans la suite logique de notre recherche. Les problèmes d'ordre moral que nous avons traités ont un rapport étroit avec la religion. Tout l'héritage moral de Tolstoï transmis à Romain Rolland rend témoignage d'une relation intense avec la foi. L'amour de la vérité, la fraternité, l'humanisme, le refus de la guerre ne sont rien d'autre qu'un acte de foi. C'est avec la force de sa foi que l'écrivain français a résisté à l'opinion publique et a pris une position contre la guerre malgré la solitude et l'isolement auxquels il était voué sans pitié. D'autre part, nous allons traiter le problème de la foi car à un moment donné, la morale en soi n'intéressait plus Romain Rolland. Il fallait chercher son fondement dans les croyances

³⁷ Romain Rolland a confié à Paul Seippel qu'il ne voulait pas confondre l'évolution de Jean-Christophe avec la vie des grands hommes qu'il rédigeait, que ce soit Tolstoï ou Michel-Ange. Sauf, quelques traits extérieurs de Beethoven qui ont inspirés l'enfance du personnage principal. Par contre, il a souligné l'atmosphère morale qui émanait de leur vie, nécessaire pour son travail. Ce fait est évoqué par V. E. Balachonov, « On stal dlja nas putevodnoj zvezdoj », in *Tolstoj i zarubežnyj mir*, p. 152

³⁸ Lettre, citée par Pierre Spiriote, *Guerre et paix autour de Romain Rolland, le désastre de l'Europe 1914- 1918*, p.74

religieuses. Il a confié dans une lettre à Malwida von Meysenbug, datée du 2 octobre 1894, que depuis longtemps il avait très peu d'intérêt pour les questions morales en dehors d'une foi qui les soutient : « Devoir, Bien et Conscience, me semblent sans la foi, des noix vides, de vagues fumées, des sortes de sophismes d'ailleurs utiles au plus grand nombre. »³⁹ D'après ce témoignage, nous devons chercher les premières traces de ce changement quelques années auparavant.

Le 6 septembre 1888, la mort subite d'un des amis de Romain Rolland de l'Ecole Normale Supérieure renvoie le jeune Français à un sujet qui était l'objet de ses préoccupations et l'un des problèmes essentiels qui le menait à Tolstoï.⁴⁰ Depuis ce jour-là, il ressentait la nécessité de donner l'expression d'un sentiment intense – la libération de la Mort. Huis mois plus tard, un court traité, *Credo Quia Verum* (Je crois parce que c'est vrai) mettra en ordre les pensées qui accompagnaient ce sentiment. Dans l'épigraphe, consacrée à son ami décédé, Georges Mille, nous retrouvons l'accord principal de sa nouvelle foi, le triomphe de la Vie sur la Mort. Lorsqu'il dit à propos de son défunt ami « vivant en moi », il marque la victoire définitive de ses incertitudes. Irrévocablement, il s'est senti libéré de la peur de la mort et il estimait que celle-ci n'était abominable que pour ceux qui étaient enfermés dans leur égoïsme pessimiste. Il était délivré de l'enveloppe étroite de son corps pour découvrir des horizons nouveaux. Depuis longtemps, il cherchait à comprendre le véritable sens de la vie, le lien de l'homme unique avec le Grand Tout. Pendant cette période de sa vie, son voyage intérieur plongeait dans l'ivresse de cette victoire et les reflets des illuminations précédentes.

Nous n'avons pas l'intention de faire ressortir tous les éléments essentiels que contient le Credo. Notre but est de faire des rapprochements avec Tolstoï pour saisir les empreintes de son influence. Encore une fois, dans ce texte Romain Rolland est revenu sur la même question : Comment vivre ? Il l'avait formulée une année auparavant dans une lettre envoyée à l'écrivain russe de 1887.⁴¹ A son exemple, il a cherché à élaborer des règles de conduite d'une morale qu'il appelait « provisoire ». Mais le fondement de sa foi sera immuable car pour lui comme pour Tolstoï Dieu était une sorte de principe moral inné dans l'homme et capable d'assurer la fusion de l'humanité. Le mot « provisoire » indique plutôt qu'il était conscient que sa nouvelle foi n'était pas définitive, l'expérience de la vie ajoutera des nuances. Il se rendait compte qu'à vingt-deux ans il connaissait mal les hommes et il savait que chaque minute lui apportera des connaissances nouvelles.

³⁹ La lettre est écrite après sa nomination à l'enseignement de la Morale dans l'Ecole J.-B. Say. Voir Cahiers Romain Rolland I, p. 123

⁴⁰ Voir à la p.7 de notre étude.

⁴¹ Cahiers Romain Rolland 24, p. 21

Plusieurs éclairs ont illuminé la découverte de sa foi. A part le baptême de feu des mots de Spinoza avec la révélation de l'Existence universelle dans un Etre et son attrayante affirmation de la joie, nous pouvons également mentionner Tolstoï avec son idée que la Mort est la Vie de l'âme immortelle et l'éclair de la lumière divine de fraternité, l'ironie de Renan, le mysticisme de la musique de Wagner le faisant entrer en contact direct avec la vie universelle.⁴²

Il n'y a rien de particulièrement nouveau dans sa conception de la vie et du monde. Sa foi synthétise toutes les idées qui lui sont les plus chères, retrouvées chez Renan, Spinoza, Wagner, Tolstoï et l'Art tout entier. Elle ne se distingue ni par son originalité, ni par la force de sa pensée :

Elle ne contrarie pas la morale (rapports nécessairement ordonnés et réglés, entre les personnages multiples que le Moi supérieur a créés) ; elle en reconnaît tous les caractères de nécessité, d'obligation, d'absolu, tout enfin, - si ce n'est une valeur quelconque en dehors de ce monde d'apparences. Elle défend et exalte toutes les Religions, tous les Arts, qui assoupissent ou brisent l'illusion de notre rôle inférieur, et qui nous ouvrent, pour un moment, les portes de l'Etre en lequel on est tout...⁴³

Tolstoï, comme Spinoza et Wagner, a ouvert à Romain Rolland les portes de l'Etre dont il est question dans la citation. Le jeune Français percevait depuis longtemps en soi une présence mystérieuse qui le réconfortait d'une façon inexplicable aux heures où il était le plus écrasé. Il se sentait tantôt proche, tantôt séparé de cet Etre « sans visage, sans nom, sans lieu, sans siècle » qui était la substance de la Vie universelle.⁴⁴ Lorsqu'il avait environ vingt ans, pendant la lecture de *Guerre et Paix*, il a soudainement compris le sens de cette présence secrète qui animait son âme dans des circonstances particulières : en chemin de fer, dans un tunnel. La révélation de Pierre Besoukhov, prisonnier des Français, sur l'immortalité de l'âme était la lumière qui a ébloui son regard pour frayer le chemin à ses pensées qui planaient au-dessus de la peur générale provoquée par un heurt et un arrêt soudain du train dans la nuit du tunnel. Subitement, il a saisi la communauté de mystère entre l'Etre et son Moi. Il se voyait en dehors et dans tout : projeté dans l'espace libre de l'air, dans le soleil, partout. C'était son éclair Tolstoyen dont le rayonnement a perdu de son intensité mais a gardé la force

⁴² Romain Rolland appelle Wagner et Tolstoï « les deux soleils de ma vie », mais il ne les met pas sur le même piédestal, dans une lettre à Lionel Dauwal il affirme que le génie de Wagner est loin de lui être aussi sympathique que celui de Tolstoï, voir Cahiers Romain Rolland 24, p.57

⁴³ Cahiers Romain Rolland 4, p.81

⁴⁴ Romain Rolland, *Le Voyage intérieur*, p. 27

génératrice « de nouveaux éclairs de cette foi intérieure ».⁴⁵ Nous retrouvons les reflets de ces premiers éclairs dans son Credo. Parmi les plus éclatantes manifestations nous pouvons mentionner les sensations du jeune Français que Dieu est dans tout et le Moi est Dieu. Son Moi divin l'a fait répéter dans son traité « Je suis ici et Je suis au-delà ». Cette réplique rappelle l'expérience de Pierre Besoukhov entrevoyant dans les limites étroites de la hutte, où il était enfermé par les Français, sa présence ici et au-delà, dans l'espace immense de la Vie universelle.⁴⁶

Romain Rolland explique souvent sa foi comme une « sensation religieuse », purement subjective. Son affirmation : « Je sens, donc il Est » est voilé d'un certain mysticisme. Cette sensation il l'appelle encore « sentiment océanique ». Il l'a retrouvé dans son roman préféré :

L'art souverain de *Guerre et Paix*, dont je n'ai trouvé chez aucun Français l'évaluation exacte, car l'œuvre dérouta l'esprit de la race, - ce vol plané sur l'univers, d'un génie au regard d'aigle, ces peuples d'âmes, dont les mille ruisseaux s'acheminent vers le fleuve Océan, et qu'entraîne la pente invincible de la Force Eternelle...⁴⁷

Mais le rapport entre l'art et la foi mettait parfois Romain Rolland et son maître en opposition. Pour l'écrivain français l'art était inséparable de la religion. Alors que Tolstoï a pris la décision de se séparer de l'art pour perfectionner sa foi. Mais ce choix n'a pas éloigné Romain Rolland de l'apôtre russe. Ce n'était pour lui une occasion de rupture. Par contre, il a apprécié la foi de Tolstoï parce qu'il la portait dans son grand cœur. Son exemple lui a inspiré une profonde vénération, car il était prêt comme Jésus, qui « a tout donné, en pleine force de vie », de sacrifier, pour le suivre, « l'art, la science, la pensée libre, les luttes de l'esprit, le frémissement du rêve et le souffle vivifiant du doute ». Cependant, la nouvelle attitude de Tolstoï par rapport à l'art restera le point critique dans la relation entre les deux hommes.

Le choix que Tolstoï a souhaité de faire était impensable pour Romain Rolland, car pour lui l'art, d'après ses propres affirmations, était sa vie et sa religion, une véritable source de joie limpide et innocente, intarissable de forces pour lutter contre le mal. Sacrifier une telle sainteté serait plutôt un sacrilège, selon lui :

⁴⁵ Cahiers Romain Rolland 10, p. 26

⁴⁶ Cahiers Romain Rolland 4, p. 362

⁴⁷ Cahiers Romain Rolland 24, p.9

J'aime et vénère Tolstoy ; mais sa « porte de salut dans la maison en feu » est une « porte étroite ». Je ne pourrais me sauver qu'en laissant dans le feu ce que j'ai de plus cher. J'aime mieux brûler avec. (Entre nous, je compte bien le sauver et me sauver.)...⁴⁸

Souvent, on confond le respect de Romain Rolland avec l'adhésion aux idées religieuses de Tolstoï. C'est pourquoi, l'écrivain français est formel quand il nous assure qu'il n'est pas « un Tolstoyen, comme on le croit ». Il éprouvait une admiration passionnée pour le créateur, une affection « pour l'ami paternel » qu'il était avec lui. En revanche, l'idéologie tolstoïenne lui paraissait des plus médiocres. En premier lieu, comme il l'a indiqué dans sa lettre du 1^{er} juin 1927, adressée à Doudchenko, parce qu'il ne croyait pas à la loi du travail agricole ou manuel pour tous les hommes. Il ne partageait pas sa pensée concernant le travail en général. Pour lui, le travail intellectuel avait sa place et sa fonction pour le bien universel. Il trouvait que les jugements de Tolstoï étaient involontairement injustes parce qu'ils provenaient d'une méconnaissance des réalités. D'après Romain Rolland, la vie de chaque être humain est assignée par la nature et on ne choisit pas sa voie. D'autant plus que le bonheur social ne consiste pas en l'exigence que tous fassent le même travail, mais « tous fassent le travail qui convient à la nature de chacun » et chacun puisse accomplir sa mission, nous dit-il. La riche expérience de cinquante ans de travail permettait à Romain Rolland d'attester qu'il ne fallait pas chercher une contradiction entre le travail intellectuel et physique. La fatigue du cerveau, selon lui, se répercute dans le corps et celle du corps dans le cerveau. C'est pourquoi il a proposé d'ériger une autre exigence morale : « Fais bien ce que tu fais ! » en réponse à la loi tyrannique du travail manuel décrétée par Tolstoï. Il est évident que le rôle de l'intellect mettait en opposition les convictions religieuses des deux écrivains. Romain Rolland attestait la raison d'être de l'intelligence en s'appuyant sur les arguments suivants :

L'humanité ne vit pas seulement du pain, mais de la parole de Dieu. Et cette parole ne consiste pas uniquement dans l'Amour, - comme l'a dit Tolstoy, après l'Evangile. Elle consiste aussi dans l'intelligence, dans la lumière de l'esprit qui nous a été donnée. Nous devons chaque jour tâcher d'atteindre et de rayonner un peu plus de lumière.⁴⁹

Ce genre de réflexions a amené l'écrivain français à la conclusion que l'apôtre de Iasnaïa Poliana en voulant mettre son esprit humilié, rabaissé au service d'une doctrine « avait

⁴⁸ Cahiers Romain Rolland 17, p.145

⁴⁹ Cahiers Romain Rolland 24, p.168

trahi son Dieu ». Cependant, malgré ces divergences Romain Rolland a toujours témoigné de son amour et de son respect pour le grand maître qu'il n'hésitait pas d'ériger en modèle artistique. Il estimait que Tolstoï – l'artiste ne ressemblait en rien à sa doctrine.

Nous allons citer quelques lignes d'une lettre envoyée à M. Cerclier du 23 janvier 1926 qui dénotent la divergence dans l'attitude de Romain Rolland envers l'artiste et envers sa doctrine :

Lisez-les ! Lisez ces petits récits de six à douze pages, qui sont vastes comme l'univers ! Ces contes, ces scènes rustiques, Tolstoy, cependant tout chargé de son idéologie personnelle, de sa morale, de sa religion qui remplissait ses écrits didactiques (parfois terriblement pesants) – oublie tous ses dogmes, sa pédagogie sociale quand il est devant les hommes de la nature, et qu'il écrit l'œuvre d'art. Chaque ligne, chaque mot est gonflé de vie – non de sa vie à lui, - de celle que boivent ses yeux, de celle de l'univers. Et l'impression morale, au bout du compte, est mille fois plus forte, par ces récits objectifs, que par tous ses Credo !⁵⁰

Ce qui est le plus étonnant, c'est que Tolstoï échappait à sa propre doctrine. Il n'a pas réussi à renoncer à l'art, ni aux privilèges d'un gentilhomme campagnard. Sa doctrine avait un caractère purement spéculatif puisque son génie n'était pas capable de trouver une issue pratique. Il entraînait en conflit avec les intérêts de son entourage et allait à l'encontre de sa propre nature et de sa vocation. Il ne s'identifiait guère avec le tolstoïsme. Une anecdote relatée par sa fille Tatiana vient à l'appui de cette affirmation prétentieuse. Lorsqu'un jour elle a remarqué dans l'entourage de son père un jeune homme inconnu qui a attiré son attention par son accoutrement bizarre, elle s'est informée auprès de son père qui était cette personne. Il a confié à sa fille la vérité la plus choquante de sa vie : « C'est un jeune homme de la secte qui m'est la plus étrangère et la plus incompréhensible : celle des tolstoïens ».⁵¹

Il ne serait pas aléatoire de s'interroger : qu'est-ce que le tolstoïsme ? En réalité, nous ne pouvons pas passer sous silence cette question. D'une part, pour éviter toute confusion. Et d'autre part, pour mieux comprendre pourquoi Romain Rolland ne parlait pas de l'incompatibilité de Tolstoï artiste et prophète comme on avait l'habitude de s'exprimer afin de mettre une ligne de démarcation entre son œuvre littéraire et l'élaboration d'une nouvelle pratique chrétienne. Pour l'auteur français, la vie et l'œuvre ne représentaient qu'une unité inséparable : le réformateur et le poète faisaient un tout. Dans une lettre, adressée à Sofia

⁵⁰ Ibid., pp. 152-3

⁵¹ Cité par Marie Sémon, « La nostalgie de Dieu chez Tolstoï », in *Cahiers Léon Tolstoï* 2, p.31

Bertolini, du 8 juin 1916, il prétend même d'être plus tolstoyen qu'elle. Au prime abord, cette affirmation pourrait nous paraître contradictoire. Nous avons déjà signalé à la page précédente le refus de Romain Rolland de se reconnaître comme un Tolstoyen. D'où provient la contradiction entre les affirmations dans les deux cas ? Il nous semble que dans sa lettre à Sofia il a utilisé ce terme pour s'opposer à l'opinion publique traitant les livres religieux et sociaux de l'écrivain russe comme « du radotage, très inférieur aux œuvres romanesques ».⁵² Il soutenait la thèse qu'ils étaient aussi grands et aussi vrais que ses romans. Si nous examinons de près le mot tolstoïsme, nous allons constater qu'il n'avait pas tort de voir une unité entre Tolstoï-artiste et Tolstoï-prophète. Dans un sens étroit du terme, le tolstoïsme désigne un système d'idées religieuses, morales et sociales. Dans un sens plus large, le tolstoïsme est un état d'esprit que reflètent toutes les œuvres de l'écrivain russe. C'est la lumière intense ruisselant de la vie universelle animée par l'amour divin, mise en contraste avec l'obscurité de l'existence individuelle et égoïste.⁵³

Il est important de souligner que Tolstoï a donné une expression plastique à sa conception de la vie avant *Ma Confession* et ses ouvrages dogmatiques. Il a même commencé par s'exprimer d'une façon concrète et vivante avant de passer à la formulation des idées purement abstraites, dès 1881, date de la série de contes qui ressemblaient à des paraboles où la vérité morale se révélait à travers des symboles. Ces contes impressionnaient beaucoup plus Romain Rolland que ses traités dogmatiques limités au service d'une doctrine morale et religieuse aux principes très rigides. D'une façon générale, le nihilisme de Tolstoï paraissait beaucoup trop extrémiste aux yeux de ses contemporains. Il proposait des prescriptions qui avaient peu de chance d'être acceptées et mises en pratique : refuser de siéger dans les tribunaux, ni de servir dans les armées, renoncer à sa vie personnelle, distribuer ses biens aux pauvres. Ces idées paraissaient utopiques et invraisemblables. Nina Gourfinkel essaye de résumer le drame de tolstoïsme dans son livre *Tolstoï sans le tolstoïsme* en soulignant que l'accumulation de négations au cours de travail destructif devrait comporter une contre-partie de valeurs positives. Elle reconnaît que les valeurs positives ne manquaient pas de la doctrine de Tolstoï mais elles ne pouvaient pas être perçues que comme « un mirage suscité ». Mais ne serons-nous pas pris dans le piège de notre cécité spirituelle en voyant dans ses idées que des chimères ? N'admettons-nous pas que le monde pourrait un jour changer ? Pourquoi ne pas

⁵² Cahiers Romain Rolland 10, cahier II, p. 244

⁵³ Félix Schroeder dans *Le Tolstoïsme* oppose l'esprit du tolstoïsme au tolstoïsme en tant que système philosophique et social. D'après lui le tolstoïsme a plus de chance de se répandre comme état d'esprit à travers les œuvres littéraires où l'existence humaine se profile sous son double aspect : une vie faite de l'égoïsme, éclairée d'un jour ténébreux et la vie transformée par l'amour, éblouie d'une lumière intérieure.

accepter que le Mal est voué à disparaître ? Il est évident que pour qu'un génie soit compris il faut plusieurs générations. Probablement, un jour le mirage qu'il a suscité pourrait se réaliser et devant l'humanité s'ouvriraient d'autres horizons où les mécanismes répressifs de la machine étatique tels que les tribunaux, les prisons, le système éducatif, la religion institutionnalisée n'existeront plus et aucun être raisonnable ne se refusera à admettre que Tolstoï ait raison. Les réflexions de Paul Seippel autour des dernières idées de l'apôtre de Iasnaïa Poliana se situent sur la même longueur d'onde :

Tolstoï n'eut pas de religion, puisque aussi bien il fut, à la fois, seul de la sienne. Mais alors Jésus-Christ lui-même, dans la solitude de Gethsémani, n'eut-il pas non plus de religion, alors que ses apôtres eux-mêmes ne le comprenaient pas ? Et ne voit-on pas qu'une religion quelconque, fût-elle celle de Christ, du Bouddha ou de Mahomet, doit, de toute nécessité, être née dans une conscience « individuelle » ? Nul ne peut dire encore ce qui est né dans l'âme de Tolstoï. C'est le secret de l'avenir. Il faut souvent bien des générations pour que germent les semences jetées au vent par un génie précurseur. A coup sûr peut-on affirmer que rien n'est jamais perdu des trésors de la vie de l'esprit. Et ceux-là mêmes qui rejettent les dernières idées de Tolstoï, n'ont-ils pas été éclairés par cette lointaine lumière ?⁵⁴

Edouard Rod met en évidence pourquoi les contemporains de l'écrivain russe refusaient ses remèdes aux maux prescrits avec tant de sincérité et renonçaient à mettre en pratique sa parole malgré la conviction qu'elle était juste. Dans une phrase, il a résumé le point critique de la situation : « Tolstoï trouvera peut-être, parmi ses compatriotes, quelques disciples directs : il n'en trouvera pas un en Occident, où les plus fervents admirateurs de son génie ne retrancheront pas un service à leur déjeuner, ne donneront pas aux pauvres un sou de plus que ce que comportent leur budget et les convenances de leur position, n'échapperont point leurs occupations de rentiers, de financiers ou de gens de lettres contre un travail manuel, et, mariés ou célibataires, ne renonceront à aucun de leurs plaisirs. »⁵⁵

Romain Rolland, comme ses contemporains, s'inscrivait dans le contexte moral et social de l'Occident. Cependant, il se distinguait de tous ceux qui prenaient le prophète de Iasnaïa Poliana pour un malade en proie à un délire mystique. Il ne se refusait pas de respirer le souffle de vie et de contempler la lumière qui émanait du grand homme russe malgré les conseils suggérés dans l'article sur Tolstoï, paru le 16 mai 1911 dans la revue *Foi et Vie* du

⁵⁴ Paul Seippel, *Romain Rolland, l'Homme et l'œuvre*, p.156

⁵⁵ Edouard Rod, *Les idées morales du temps présent*, p.255

pasteur Paul Doumergue.⁵⁶ Dans le génie de Tolstoï, Romain Rolland distinguait une pluralité constituée de quelques hommes : le grand chrétien, le grand artiste et l'homme d'instinct et de passions déchaînés. Et dans cette pluralité il voyait une unité puisqu'elle était gouvernée par la raison libre, celle dont l'humanité avait besoin. Il met en garde contre l'adhésion aveugle aux idées des autres lorsqu'il affirme : « Mieux vaut une demi-vérité, qu'on a conquise soi-même qu'une vérité entière, qu'on a apprise d'autres, par cœur, comme un perroquet ». Une vérité empruntée d'un autre ne serait qu'un mensonge pour lui. C'est pourquoi il a la ferme conviction que le meilleur hommage qu'on puisse rendre à des hommes comme Tolstoï, c'est d'être libre comme lui, « libre de toute contrainte, libre de tout préjugé, libre de toute idole, de tout dogme de classe, de caste, de nation, de toute religion ». ⁵⁷

En ce qui concerne sa liberté à l'égard des idées religieuses de Tolstoï, sa position est clairement exprimée dans la lettre adressée à Valentin Boulgakov du 11 avril 1927 :

Mais je n'ai jamais été un disciple de Tolstoy, bien que je l'aie toujours vénéré et aimé filialement. J'ai toujours affirmé mon indépendance, en face de lui (...) J'ai appris de lui surtout cette grande règle de conduite (qui était la mienne d'instinct) qu'il ne faut jamais croire à la parole d'un homme si saint, si haut soit-il, mais suivre seulement la voix de sa libre raison, éclairée par le Dieu intérieur.⁵⁸

Romain Rolland a beaucoup apprécié chez Tolstoï la liberté de conscience par rapport à toute religion. Pour lui, c'était un exemple « au suprême degré ». Il savait qu'une « grande âme religieuse ne pouvait jamais être qu'un indépendant et un anarchiste, comme Tolstoy ». ⁵⁹ L'apôtre russe a toujours sauvegardé son indépendance même à l'égard de Christ à qui il avait consacré une partie de sa vie en adoptant, expliquant et transmettant l'Evangile. Mais c'est justement sa raison libre de toute contrainte qui était le seul juge de la vérité suprême de l'Evangile. Tous les deux partageaient l'idée que la vérité n'est pas un dogme qu'on peut imposer à qui que ce soit. La Vérité est un acte de foi. Romain Rolland était convaincu que ce n'était pas parce que Jésus Christ a défendu à l'homme de faire du mal qu'il doit y renoncer. Il est nécessaire que l'être humain trouve Dieu en soi-même pour pouvoir s'orienter, telle une

⁵⁶ Voici un extrait de la lettre qu'il a envoyée au pasteur Paul Doumergue en réponse à cet article : « Quand je lis dans l'article de M. Riou : Il faut choisir : l'Eglise ou Tolstoï, l'Evangile ou Tolstoï, Jésus ou Tolstoï, je me révolte ; choisisse qui voudra ! Moi, je ne choisis pas, j'aime tout ce que je vois de grand et de pur dans le monde, et je ne crois pas que la vérité soit plus dans l'une qu'en l'autre. », Cahiers Romain Rolland 24, p. 66

⁵⁷ Romain Rolland, *L'Esprit libre*, p. 213

⁵⁸ Cahiers Romain Rolland 24, p.191

⁵⁹ Cahiers Romain Rolland 10, cahier II, p. 256

boussole morale, vers ce qui est bien ou ce qui est mal et de prendre une position adéquate, nous dit-il. En mettant en évidence l'importance que Dieu demeure en nous, il rejoint l'idée de Tolstoï que le royaume de Dieu est en nous.

Tolstoï est toujours resté ferme par rapport à sa conviction que « la vraie foi déborde toutes les religions ». Il considère que Jésus est de la lignée des sages. Peu importe s'il s'agit de Bouddha, des Brahmanes, de Marc Aurèle, voire de Kant. S'il estimait le plus Jésus, c'est parce qu'il voyait en lui la plus belle incarnation de la Raison.

Il justifie dans une lettre écrite le 27 juillet – 9 août 1909 au peintre Jan Styka pourquoi il a choisi Jésus :

La doctrine de Jésus, écrit-il, n'est pour moi qu'une des belles doctrines religieuses que nous recevons de l'antiquité égyptienne, juive, hindoue, chinoise, grecque. Les deux grands principes de Jésus : l'amour de Dieu, c'est-à-dire de la perfection absolue, et l'amour du prochain, c'est-à-dire de tous les hommes sans aucune distinction ont été prêchés par tous les sages du monde, Krishna, Bouddha, Lao-Tseu, Confucius, Socrate, Platon, Epictète, Marc-Aurèle, et parmi les modernes, Rousseau, Pascal, Kant, Emerson, Channing, et beaucoup d'autres. La vérité religieuse et morale est partout la même... Je n'ai aucune prédilection pour le christianisme ; si j'ai été particulièrement intéressé par la doctrine de Jésus, c'est : 1. parce que je suis né et j'ai vécu parmi des chrétiens 2. parce que j'ai trouvé une grande puissance d'esprit à dégager la pure doctrine des surprenantes falsifications opérées par les Eglises.⁶⁰

Tolstoï voyait l'unité partout. Il a remarqué que l'amour a été prêché dans toutes les religions : égyptiennes, hindous, chinoises, chrétiennes. Nous avons l'impression qu'il a mis en exergue de sa religion la vertu essentielle de l'union de tous les êtres humains – l'amour fraternel pour l'humanité entière. Il avait la ferme conviction que s'il y a d'innombrables confessions, il existe une religion unique – la religion du cœur. Les croyances sont différentes, car elles sont l'œuvre des créatures humaines, nous dit-il. Or, il estimait que tout homme recèle l'esprit de notre Créateur-Dieu qui est en nous et nous unit aux autres. Romain Rolland partageait cette idée. Il est proche de Tolstoï par son refus de s'identifier à une religion, à une doctrine précise. Il estimait que c'était justement la doctrine qui rendait les gens athées. Le mot religion est synonyme de l'unité. L'étymologie de ce mot nous renvoie en latin au vocable « religare » qui signifie « relier ». C'est justement l'unité qui a fait de Romain Rolland et de Tolstoï des âmes fraternelles quelles que fussent leurs croyances et leur

⁶⁰ Cahiers Romain Rolland 24, p.227

religion d'origine. Le premier d'entre les deux n'était pas scandalisé par le fait que les chrétiens croyaient dans la trinité du père, du fils et du saint Esprit, mais il se révoltait contre cette Europe chrétienne qui comprenait que le Christ et Dieu ne font qu'un et se refusait de voir que Christ ne fait qu'un avec l'Humanité.

Romain Rolland s'associe aux idées de Tolstoï que la religion ne s'enferme pas dans un dogme, une institution, une doctrine. Sa foi est un « instinct irrésistible » qui le mène à découvrir d'autres âmes religieuses dans le monde. Son effort et sa joie suprêmes sont de les voir unies en brisant les barrières d'isolement pour retrouver la fraternité des hommes en Dieu. Comme Tolstoï qui affirmait que c'étaient les rites et les cultes qui nous séparent, il ne croyait pas aux vertus des cérémonies religieuses, ce spectacle extérieur étouffant la moindre étincelle de spiritualité. A un moment où Dieu était mort pour lui, l'adolescent de Clamecy, d'après ses propres affirmations, a accompli l'acte le plus religieux de sa vie en rompant avec les traditions de sa religion – le catholicisme. Cet acte le sépare à jamais de tous les hypocrites pour qui la foi n'est qu'une parade factice de sainteté. En effet, il n'est pas contre le vrai catholicisme, celui de son ami Péguy ou de Claudel. Mais la foi exige de l'être humain de rester vrai avec soi-même. Il ne pouvait pas adhérer à quelque chose à laquelle il ne croyait plus. En revanche, il respectait ceux qui y croyaient mais il ne tolérait pas quand ils trichaient avec leur foi. D'ailleurs, il n'a jamais complètement coupé avec ses racines originelles et il a continué à témoigner de sa parenté avec les catholiques.

Romain Rolland et Tolstoï sont des croyants un peu de la même façon. Ils n'appartiennent à aucune église, à aucune doctrine. Certes, ils sont de la même famille spirituelle comme l'affirme Alphonse Séché dans sa préface de *l'Humble vie héroïque*. Nous pouvons rajouter qu'ils ont une parenté sentimentale.

Pour comprendre pourquoi tous les deux ont renoncé aux dogmes et aux canons de l'Eglise, nous pouvons évoquer les considérations de R. Le Senne concernant l'attitude des natures sentimentales à l'égard des institutions :

Un des traits les plus caractéristiques et les plus généraux de la conscience sentimentale... est la dissociation fréquente de l'affectivité et de l'objectivité dans la vie religieuse. Toute religion chrétienne est à la fois affective, pure, et déterminée, institutionnelle, confessionnelle. Par son intimité, qui exige la sincérité du cœur, demande l'amour, et, à la limite, la charité lui suffit ; mais en même temps par sa structure sociale, comme méditation entre les âmes d'une ou de diverses époques, elle se détermine, impose une dogmatique, une canonique, une liturgie. Le propre de beaucoup de sentimentaux, c'est, sous l'inspiration de la sincérité intérieure, d'attaquer

le conformisme social. Des deux composantes de la religion, le sentimental retient l'affective, il rejette la confessionnelle. (...) Le sentimental substitue à la religion organisée un anarchisme religieux, une religiosité sincère, mais indéterminée...⁶¹

En effet, c'étaient les perceptions affectives qui sapèrent les bases des croyances des deux écrivains et provoquaient d'interminables errances spirituelles. C'était le sentiment et non la raison qui ramenait Tolstoï vers Dieu. Il pourrait affirmer sans la moindre hésitation que la raison ne lui a rien appris, tout ce qu'il savait lui a été révélé par le cœur. De même pour l'écrivain français.

Tous les deux ont passé par la crise de foi. Romain Rolland était reconnaissant à Tolstoï de l'avoir aidé à sortir de son pessimisme par son exemple d'homme qui a déjà traversé « la barrière d'épines enflammées » en y laissant des lambeaux de son âme déchirée.⁶² Le pessimisme n'a jamais été la doctrine de Romain Rolland mais parfois il a été son pire ennemi. Sa vie était parsemée de crises morales et de luttes contre ce penchant de son tempérament. La forêt avec sa valeur symbolique d'une crise morale joue un rôle important dans la vie des deux écrivains. Elle est l'image d'une âme en état de perdition qui est à la recherche d'une issue lumineuse. Sa présence n'est pas purement figurative. Elle a aussi un sens littéral. L'auteur français reconnaît que les forêts de Suisse ont tenu une grande place dans l'histoire de sa pensée. Le sens allégorique et littéral de la forêt jouent un rôle important dans *Jean-Christophe*, notamment dans le *Buisson ardent* où le personnage principal traverse une crise morale, égaré dans la forêt du Jura bâlois. Dans ses *Confessions*, Tolstoï nous a fait part de ses recherches frénétiques de Dieu à travers la forêt de Iasnaïa Poliana. Cependant, toute interférence est arbitraire, malgré une analogie évidente entre les deux écrivains.⁶³ En revanche, il existe une concordance frappante entre la *Vie de Tolstoï* (1911) et le *Buisson ardent* (1911), les intonations tolstoïennes et chrétiennes, sans aucun doute, modulent le rythme de la tempête qui se déchaîne dans l'âme de Jean-Christophe pour aboutir à une renaissance spirituelle.⁶⁴ En lisant cet épisode dramatique de *Jean-Christophe*, nous pouvons

⁶¹ Cité par Jean – Bertrand Barrère, *Romain Rolland, L'Ame et l'Art*, p.105

⁶² Cahiers Romain Rolland 2, p. 252

⁶³ Voir Paul Seippel, *Romain Rolland, l'Homme et l'œuvre*, p.162 où l'auteur a signalé que la marche agitée de Jean – Christophe à travers la forêt du Jura était écrite indépendamment de l'expérience vécue par Tolstoï. Cette affirmation est fondée sur un entretien avec l'écrivain français à ce sujet.

⁶⁴ Paul Seippel a noté la correspondance entre les biographies écrites par Romain Rolland de trois « vies héroïques » et certains parties de Jean – Christophe dans *Romain Rolland, l'Homme et l'œuvre* à la page 164 :

Beethoven (1906) – L'Aube et le Matin (1904)

Michel-Ange (1906) – L'adolescent (1906)

La Révolte (1906 – 1907)

faire quelques rapprochements avec la crise de la foi de Tolstoï. Le personnage principal de Romain Rolland suit le même parcours. La nouvelle vie naît dans la conscience humaine, baignée par la lumière éblouissante du retour de Dieu dans le cœur humain. Romain Rolland a fait sien l'accord final de l'Évangile selon Tolstoï : Dieu c'est la vie. La croyance que vivre, c'est connaître Dieu est reformulée par Jean-Christophe : là où est la vie, là est Dieu.

La vie de Tolstoï, malgré les multiples contradictions et l'échec mesuré à notre aune humaine, est imprégnée d'une force envoûtante de vouloir vivre et d'une atmosphère euphorisante de l'optimisme. Cet optimisme vital est le pilier inébranlable de la foi de Tolstoï. C'est justement cette disposition positive de son esprit, l'unique source du triomphe de la vie sur la mort, qui attire l'écrivain français.

La foi ne jaillit que de l'abîme du doute et de la souffrance. C'est quand on a tout perdu, quand on s'est perdu soi-même et qu'on se croit mort que la vraie vie renaît, dégagée de tout le périssable qui le recouvrait de sa lourde glaise. Il ne faut jamais désespérer de son désespoir. Il est le bon chemin, - à condition qu'on ne s'interrompe jamais de marcher. Patience et confiance.⁶⁵

La vie de Tolstoï, son compagnon de route le plus fidèle, illustre avec les moindres détails le cheminement spirituel jusqu'au dernier souffle.

Chez l'écrivain russe la crise décisive de la foi était tardive, à un âge où les idées doivent être canalisées et cristallisées, tandis que chez Romain Rolland elle a eu lieu pendant l'adolescence. Dans *Jean-Christophe*, l'œuvre achevée à un âge déjà avancé, il paraît qu'il avait déjà atteint sa maturité spirituelle. Néanmoins, l'auteur nous met en garde contre cette apparence dans une lettre envoyée à Alphonse Séché du 6 février 1912 où il se réserve le droit de changer par la suite.⁶⁶

Romain Rolland était conscient que la vie est un cheminement spirituel, un voyage perpétuel vers un idéal inaccessible. Dans une lettre du 14 février 1917, il a expliqué à son ami suisse Paul Seippel pourquoi sa foi ne pouvait pas être définitive :

Je ne puis dire que j'ai telle ou telle foi. Si j'en ai une je ne la regarde jamais comme définitive. Elle reste pour moi une aspiration, un instinct, une hypothèse vitale. Mais jamais je ne lui subordonne mes pensées et mes actes. Car je subordonne elle-même à

Foire sur la Place (1908)

Tolstoï (1911) – Buisson ardent (1911)

⁶⁵ Cahiers Romain Rolland 17, p.281

⁶⁶ Cahiers Romain Rolland 13, pp. 62-63

la vérité. Cette recherche incessante est ma force centrale. Tout le reste en dépend, tout le reste peut changer, tout le reste est accessoire.⁶⁷

Comme si Romain Rolland avait entendu les dernières paroles de Tolstoï prononcées sur son lit de mort et les a faites siennes : « Il faut chercher, chercher ». « La vérité...J'aime infiniment... »⁶⁸ Il s'agit d'avoir une âme « affamée de l'éternel », comme Tolstoï pour pouvoir prononcer ces paroles. L'amour de la vérité était le fil rouge de sa vie, l'unité entre son art et sa religion. C'est pourquoi Romain Rolland ne voulait pas découper Tolstoï en deux : le prophète et l'artiste, à l'exemple de la pratique courante, et s'obstinait à regarder au centre de sa vie pour retrouver l'unité. Guidé par son instinct, il sentait que dans de telles âmes tout était lié. Le rayonnement du grand génie religieux n'a pas échappé à son regard vigilant. Il considérait que la foi religieuse de Tolstoï était une source de renouveau artistique. Ce renouveau artistique a attiré l'intérêt du jeune Français et a alimenté ses idées créatrices. Par contre, le débouché artistique de Romain Rolland était mal vu par le conseiller de ses vingt ans et était l'occasion d'une rupture. Tolstoï n'a pas répondu à sa lettre accompagnée de sa première œuvre publiée – *St Louis*, ni aux autres lettres qui ont succédé à celle-là. Apparemment, le prophète lui gardait rancune parce qu'il n'avait pas suivi ses prescriptions morales et continuait avec obstination à aimer l'art. Romain Rolland continuait à voir dans l'art une inspiration religieuse. C'était « la lumière reconfortante » sans laquelle il ne pouvait plus vivre, ni agir. Malgré cette rupture apparente, le Fils prodigue a gardé une reconnaissance profonde et attendait le retour de son père.

Après avoir examiné la relation complexe entre les deux hommes du point de vue de leur foi, nous allons la soumettre à l'évaluation faite par Romain Rolland lui-même :

Certes, Tolstoy a exercé sur moi une profonde influence. Mais à l'encontre de ce que l'on croit généralement, beaucoup plus par son art que par sa pensée religieuse. Il m'a été un cher et vénéré « compagnon de route », dont socialement, je me suis séparé en cours de route, - avec regret, avec respect ; mais jusqu'au dernier jour, je resterai fidèle et reconnaissant au conteur épique de *Guerre et Paix* et des immortels contes et récits paysans. Il a sa place dans mon cœur auprès de Shakespeare, de Goethe et de Beethoven, - qu'il s'obligeait à méconnaître.⁶⁹

⁶⁷ Cité par Jacques Roos, « Romain Rolland et Tolstoï », *Revue de la littérature comparée*, janvier-mars, 1962, p.6

⁶⁸ Cité par Marie Sémon, « La nostalgie de Dieu chez Tolstoï », in *Cahiers Léon Tolstoï* 2, p.40

⁶⁹ *Cahiers Romain Rolland* 24, p.209

En prenant en considération cette citation, il ne sera pas exagéré de prétendre que la véritable religion qui a influencé Romain Rolland, c'était l'art souverain de Tolstoï. Il n'a jamais accepté son idée de se séparer de l'art pour s'engager sur les voies obscures de sa doctrine. Mais ce point essentiel de divergence entre les deux hommes n'était pas la raison d'une rupture spirituelle. La nature sentimentale de Romain Rolland l'a poussé à trouver une âme fraternelle dans le prophète d'Iasnaïa-Poliana. Il savait que la foi reste à l'écoute du cœur. Et il respectait celle de Tolstoï parce qu'elle jaillissait du fond de son cœur. C'est pourquoi il a gravé l'appel religieux de son maître au bien et à la fraternité universelle profondément dans son âme. Comme lui, il cherchait partout l'unité : l'unité de l'homme avec Dieu, l'unité entre les différentes religions, l'unité entre la religion et l'art, entre la vie et l'art, entre la foi et la morale. Il a même réussi à percevoir l'unité, qui demeurait invisible pour ses contemporains, entre le vieux prophète biblique et la grandeur colossale du créateur russe.

1. 4. L'attitude de Romain Rolland à l'égard de Tolstoï et de Rousseau

Le fait que Romain Rolland éprouve des sentiments contradictoires à l'égard de l'écrivain russe nous suggère à réexaminer sa relation avec Tolstoï. Nous avons déjà démontré que l'importance attribuée à la morale aux dépens de l'art l'éloignait de son écrivain préféré. Un extrait du journal intime de Romain Rolland du 22 février 1888 marque un changement inattendu dans son attitude :

Même Tolstoï m'abandonne. C'est-à-dire que je l'abandonne. C'est un homme comme les autres. Et sa réforme de l'art est une réédition de celle de Rousseau, plus sincère, est faite par une nature qui y est mieux préparée. Les préoccupations morales l'emportent trop, chez lui, sur les préoccupations artistiques : je ne puis adopter sa pensée intégrale.⁷⁰

La citation évoque la séparation brusque entre les deux hommes. Elle soulève quelques questions importantes. La situation était-elle vraiment si grave ? Pouvait-elle saper l'autorité paternelle de son écrivain russe préféré à jamais ? S'agit-il d'un faux-semblant ? D'autre part, le lien entre Rousseau et Tolstoï ouvre la voie à d'autres questions. Pourquoi Romain Rolland attribue-t-il une place plus importante à Tolstoï qui, en effet, a été à la merci de l'influence de Rousseau ? Quelle a été l'attitude de Romain Rolland à l'égard de

⁷⁰ Ibid., p.34

Rousseau ? Est-ce que cette attitude a subi une évolution ? Toutes ces interrogations nous obligent à nous arrêter sur l'attitude de Romain Rolland à l'égard de Tolstoï en comparaison avec celle de Rousseau pour déterminer quelle était réellement la place qu'occupait l'écrivain russe.

Comme chez la plupart des adolescents, il existe une période difficile où l'individu se trouve devant un changement mettant en désintégration complète les éléments qui composent sa personnalité. Romain Rolland a péniblement vécu cette étape de sa vie qui embrassait les temps de sa quinzième à sa vingtième année. Cette heure morbide de son existence a laissé des traces très profondes dans ses souvenirs du 20 décembre 1936. Les mots caractérisant son adolescence à cette époque rappellent un climat lugubre en évoquant la « fièvre de dégoût de vivre et d'angoisse avide ».⁷¹

Pendant cette période, la personnalité de Tolstoï profilait des contours d'un éclat de plus en plus brillant à l'horizon français. Il n'est pas étonnant que le normalien l'ait choisi pour son guide spirituel. Il va éclairer désormais son parcours difficile à travers la misère morale, parsemé de multiples points d'interrogation :

En ces années, 1886-1887, où j'entrais à l'Ecole Normale Supérieure, après une période de complète solitude intellectuelle et de dur travail sans joie, pour m'assurer les moyens d'existence, dénué de guide, je cherchais à m'arracher à la mortelle obsession de la vie sans but et du gouffre de la mort ; j'interrogeais Spinoza et Schopenhauer, dont Richard Wagner apportait dans ses poèmes musicaux le magique retentissement. Mais la voix des morts ne suffisait point. Un jeune homme a besoin de toucher la main des vivants. Je m'adressai à Renan, à Ibsen, à Tolstoy. Nous venions de découvrir, depuis un an, les romans russes. C'avait été un coup de foudre. A notre ivresse d'art se mêlait une émotion profonde de cette chaude humanité, dont le regard lucide, avec une sincérité sans égale pénétrait l'être de tous les vivants et de mourants. (Le prince André, les officiers de Sébastopol).⁷²

Nous allons revenir sur une phrase de cet extrait car il nous semble qu'elle peut éclaircir la relation particulière entre Romain Rolland et Tolstoï. Lorsqu'il dit qu'un « jeune homme a besoin de toucher la main des vivants », il exprime la nécessité de sentir la présence réelle d'un guide spirituel sur cette terre pour accompagner sa vie de solitaire. Il n'est pas étonnant qu'il soit émerveillé par la découverte d'un grand écrivain, à la force de l'âge, après la lecture de *Guerre et Paix* : « un autre Shakespeare, - enfin ! enfin ! – parmi le monde des

⁷¹ Ibid., p.247

⁷² Ibid., pp.247-48

vivants ». ⁷³ Enfin, il pouvait s'adresser à quelqu'un pour lui poser les questions qui le préoccupaient depuis longtemps. Le roman, objet de plusieurs lectures, avait pour lui une valeur d'art biblique. Cette « épopée moderne », ainsi que *Les récits de Sébastopol*, *La Mort d'Ivan Ilitch*, *Que devons-nous faire ?* ont remué sa conscience en soulevant quelques questions essentielles qu'il a formulées dans ses deux premières lettres envoyées à Tolstoï. Parmi ces questions la plus importante était celle de la mort qui l'obsédait depuis son enfance. Il n'osait en parler à personne. Et voilà que dans les battements agonisants du cœur d'Ivan Ilitch il a perçu mieux les secrets de son propre cœur que par lui-même. La sensation était si forte qu'elle l'a induit en erreur pendant un certain temps, il était persuadé que la nature humaine était pareille partout dans le monde, si un Français de Clamecy éprouvait les mêmes angoisses qu'un Russe de Toula. Lorsqu'il a observé avec plus de lucidité, il a décelé dans l'âme de Tolstoï quelques reflets de sa propre âme.

Romain Rolland est à la fois un intuitif et un esprit réfléchi. C'est le côté intuitif qui le rapprochait le plus du génie russe et l'écartait des écrivains porteurs d'un rationalisme étroit. Par contre, il n'appréciait guère chez Tolstoï l'homme de raison. Il trouvait que sa pensée était de qualité médiocre, « grossièrement coupée dans des lambeaux d'étoffes défraîchies, ramassées au bazar de son auto-éducation et recousues ensemble, avec un soin touchant, par de gros doigts maladroits ». Il avait du mal à accepter le gouffre qu'il voyait se creuser entre l'intelligence et le génie créateur du plus aimé de ses contemporains. Nous devons tenir compte de cette disproportion pour mieux comprendre l'appréciation ambivalente de l'écrivain français récapitulant l'influence de son maître slave : « Très forte esthétiquement, moralement assez forte, elle fut, intellectuellement, nulle ». ⁷⁴

Pour illustrer l'affinité mystérieuse qui unit les deux âmes en fraternité d'esprit, nous pouvons avoir recours à l'image des racines employée par Romain Rolland lui-même. Dotée d'une valeur transcendante, cette image traduit métaphoriquement les rapports de parenté entre les deux hommes. A l'opposé de la vie apparente, les racines représentent la vraie vie qui puise une force vitale et revêt un caractère universel. C'est justement dans cette vitalité et cette universalité qui abolit les distances entre l'espace et le temps que nous devons chercher le mystère de cette communion étrange :

De l'immense génie et de ses racines, étendant sous la terre leur réseau innombrable,
nouveaux et subtils serpents qui vont boire aux lointains des sources de la vie, (...) Voilà

⁷³ Romain Rolland, *Mémoires*, p. 34

⁷⁴ Cahiers Romain Rolland 24, p.9

l'homme que j'ai aimé et non – le hobereau pédagogue, qui imposa son image de catéchisme à ces dociles Tolstoyens ! C'est par ces obscures racines cheminant, frémissantes, sous l'enveloppe de l'être et s'incrétant tenaces au cœur de la Substance, que nous avons communiqué, dès longtemps même avant de nous connaître. Mes propres racines étaient enchevêtrées aux siennes dans la chair de la terre, avant que j'eusse encore lu une seule ligne de Tolstoy.⁷⁵

Par contraste avec Tolstoï, Rousseau était absent de la vie de Romain Rolland pendant les années de l'Ecole Normale. A vingt-six ans, il a lu ses *Confessions* sans démontrer un grand enthousiasme. Il affirme qu'il n'aime pas « les hommes aux Confessions » parce qu'il trouve que ce n'est qu'un prétexte pour se faire valoriser tout en dissimulant ses faiblesses, comme si Jean-Jacques cherchait à travers ses écrits de justifier sa cause en se répandant en lamentations grotesques et cela ne faisait que ternir son image. Il préférait *les Confessions* de Tolstoï, qui, selon lui, étaient plus sincères et mettaient à nu même les pensées les plus secrètes qu'un homme aurait honte de dévoiler devant soi-même.

Et pourtant, la première lecture de Rousseau l'a touché droit au cœur et a provoqué un cauchemar :

(...) une sorte de folie où je suis Rousseau – non dans quelques circonstances anecdotiques de sa vie, mais dans l'essence de son âme, sa façon de penser, je suis torturé de son délire, de sa persécution, sans causes précises.⁷⁶

Ce rêve préfigure une réalité tardive dans la vie de Romain Rolland. Il allait retrouver le même sentiment d'isolement total que l'auteur de son cauchemar. Pendant les années de la Première Guerre mondiale, ses idées pacifistes l'avaient condamné à une solitude morale. Des vagues d'accusations déferlaient de tous côtés. Même les meilleurs de ses amis l'avaient abandonné. Mais l'anathème assourdissant du silence n'arrivait pas à étouffer sa voix de protestation, tel un Jean-Jacques Rousseau face au conformisme de ses contemporains.

En 1928, il retrouve une nouvelle analogie de solitude morale avec Rousseau accusant un lien de parenté entre deux âmes fraternelles. Cette fois la similitude ne provient pas d'un

⁷⁵ Ibid., p. 11

⁷⁶ Cité par R. A. Francis, « Romain Rolland and Jean-Jacques Rousseau », in *Nottingham french studies*, Cambridge, 1969, p. 42

Rousseau pensait que le monde entier était ligué contre lui. Le 11 juin 1762, *Emile* fut condamné à feu à Paris par le Parlement. Neuf jours après, Genève fit de même suivie par Berne et Neuchâtel. Les conséquences tragiques trouvent leurs répercussions dans ses *Confessions*. Rousseau écrit : « Il s'élevait contre moi, dans toute l'Europe, un cri de malédiction avec une fureur qui n'eut jamais d'exemple...J'étais un impie, un athée, un enragé, une bête féroce, un loup ».

pressentiment mais d'un fait réel survenu au moment où Romain Rolland arrive à Paris pour continuer ses études à l'Ecole Normale :

Ne croyez pas que j'aie été protégé contre les heures noires par ma force intérieure ! Vous me voyez à la fin d'une vie de combats, où ce que j'ai le plus conquis, c'est moi-même. L'adolescent qui vient à Paris vers 1880 et qui s'y trouvait moralement seul et sans forces – (un débile garçon comme le petit Jean-Jacques des Léonides, qu'est-ce qu'il peut contre tout un monde, dont il a tout de suite percé à jour la brutale inertie et l'immense tragédie en suspens ?⁷⁷

Cependant, les deux artistes sont de nature différente. Romain Rolland est tourné vers le monde extérieur, il est à la recherche perpétuelle d'une parenté avec d'autres âmes car il est conscient que chaque être humain reflète une parcelle de l'âme universelle et son cœur bat tour à tour avec le rythme de celui de ses personnages. Tandis que Rousseau se livre à une analyse frénétique centrée sur son moi, comme si le monde extérieur n'existait pas.⁷⁸

Il est intéressant d'examiner comment Romain Rolland interprète l'influence saisissante de Jean-Jacques sur Tolstoï :

Tolstoï a reçu de lui, dans sa jeunesse, le coup de foudre. Adolescent, il portait au coup le portrait de Rousseau en médaille, comme une image sainte. Sa réforme morale et son école de Yasnáïa Poliana procèdent de la doctrine et de l'exemple de Jean-Jacques. Jusqu'à ses derniers jours, il n'a cessé de se réclamer de lui. Leurs ressemblances ne sont pas moins frappantes sur le terrain de l'art que sur celui de la religion. « Telles des pages de Rousseau me sont au cœur », disait Tolstoy, « je crois que je les aurais écrites ». De fait, il les a réécrites. Il a été le Jean-Jacques de notre temps.⁷⁹

Mais cette découverte de l'affinité entre Tolstoï et Jean-Jacques n'était pas un objet de déception. Si le nombre d'idées dont opère l'art est limité, l'accent personnel de l'artiste est illimité. Il suit son propre essor créatif. La renaissance d'une idée du passé n'est jamais une copie fidèle. Elle n'est qu'un élan initial d'un renouveau de l'art qui épouse les modèles plastiques dictés par son temps. Ainsi la voix du génie russe retentit-elle à travers toute l'Europe pour répondre aux besoins de revivre au plus profond de l'être humain des émotions frémissantes, nées du contact avec l'âme multiple dans laquelle résonnait l'univers à l'époque.

⁷⁷ Cahiers Romain Rolland 17, p.281

⁷⁸ Cette différence est signalée par R. A. Francis, « Romain Rolland and Jean-Jacques Rousseau », in *Nottingham french studies*, Cambridge, 1969, p.53

⁷⁹ Romain Rolland, *Les pages immortelles de Jean – Jacques Rousseau*, pp.36-37

Pour Romain Rolland, Tolstoï et Rousseau sont avant tout des génies religieux qui prononcent leurs anathèmes sur la civilisation corruptrice. Chez l'écrivain russe la pensée prend des nuances spécifiques, la civilisation corruptrice de Rousseau, c'est le clan des artistes et des savants qui fabriquent en prostituant leur talent pour une élite privilégiée. La voix de salut proposée par Jean-Jacques est le retour à la nature, celle de Tolstoï est le retour au peuple.⁸⁰ Romain Rolland a repris l'idée de l'art pour tous et il n'a pas manqué de constater que la réforme prêchée par l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* n'est qu'une réédition de celle préconisée par Rousseau mais d'une qualité supérieure. A son tour, l'écrivain français propose une réforme dramatique qui réunit les idées directrices des deux penseurs. Cette réforme était l'occasion pour une rencontre plus intime avec Jean-Jacques qui était l'un des précurseurs du Théâtre du peuple. Selon Tolstoï le renouveau de l'art dramatique doit revêtir un caractère national et populaire à l'exemple grec pour soulever des sentiments d'honneur et de gloire. Cette fois Romain Rolland affirmait que « Rousseau avait une autre idée bien plus originale et plus démocratique qu'un théâtre du peuple : celle des Fêtes du peuple ».⁸¹ Les fêtes, selon lui, contribuent plus que le théâtre à la communion fraternelle par leur atmosphère imprégnée de joie et de liberté. Nous allons citer quelques-unes de ses réflexions réunies autour de cette idée :

Ne faut-il donc aucun spectacle dans une république ? Au contraire, il en faut beaucoup. C'est dans la république qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête... Nous avons déjà plusieurs fêtes publiques ; ayons-en davantage encore, je n'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction... Non, peuple, ce ne sont pas là vos fêtes. C'est en plein air, c'est sous le soleil qu'il faut vous rassembler... - Mais quels seront les objets de ses spectacles ? Qu'y montrera-t-on ? Rien, si l'on veut. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voit et s'aime dans les autres, enfin que tous en soient mieux unis.⁸²

Aussi pouvons-nous avancer la thèse que Tolstoï a aidé l'écrivain français à redécouvrir Rousseau, ce solitaire qui « restera dans l'histoire le grand précurseur des

⁸⁰ Paul Seippel a signalé en 1913 qu'il s'agit de la même pensée présentée sous une autre forme.

⁸¹ Romain Rolland 13, p. 68

⁸² Ibid., p. 138

tempêtes, l'initiateur des temps nouveaux ». Des années plus tard, en 1938, Romain Rolland va publier, à la demande d'une édition américaine, quelques extraits choisis, précédés d'un essai, regroupés sous le titre : *Les Pages Immortelles de J.-J. Rousseau*.

Un autre lien de parenté s'impose entre le grand écrivain russe et son auteur français préféré. Cette fois les ressemblances ne portent pas les empreintes d'une influence mais d'une analogie. Dans la mémoire de l'écrivain français, Rousseau et Tolstoï demeurent avec leurs idées immortelles qui ont ébranlé la société en renversant les bases de ses croyances. Ils ont provoqué des bouleversements sociaux qu'ils n'avaient pas prévus. Il voyait Tolstoï, « comme Jean-Jacques Rousseau, assis sur les ruines d'un vieux monde, qu'il a contribué à ruiner, au seuil d'un monde nouveau, dont il a sans le vouloir préparé l'avènement, et qui poursuit sa route au-delà de lui ».⁸³ A leur insu, Rousseau est considéré comme annonciateur de la Révolution française et Tolstoï comme miroir de la Révolution russe de 1905.

Romain Rolland partageait le jugement de Lénine à l'égard du grand écrivain russe :

(...) Il peut sembler, à première vue, étrange et artificiel, écrit Lénine, d'accoler le nom de Tolstoy à celui de la Révolution, dont il s'est avec évidence détourné... Mais notre Révolution (de 1905) était un phénomène extrêmement compliqué : dans la masse de ses participants et de ses réalisateurs, il y avait beaucoup d'éléments sociaux qui ne comprenaient pas non plus ce qui se passait, et qui se détournaient aussi des vraies tâches historiques, posées par le développement des événements. -...En ce sens, les contradictions dans les idées de Tolstoy sont un véritable miroir des conditions contradictoires dans lesquelles se trouvait placée l'activité historique de la paysannerie pendant notre Révolution. L'originalité de Tolstoï est que ses idées, dans leur ensemble, expriment justement les particularités de notre Révolution bourgeoise paysanne... Tolstoy a reflété la haine née des souffrances, le désir de se libérer du passé – et la non-maturité des rêveries, du manque d'éducation politique de la mollesse de désir révolutionnaire.⁸⁴

Tolstoï et Rousseau, tous les deux ont trouvé un terrain favorable pour leurs idées en jetant la riche semence dont la moisson est destinée aux générations futures. Ils ont transformé et révolutionné la société de leur époque sans se rendre compte qu'ils annonçaient un message messianique déchaînant des tempêtes.

Nous pouvons riposter qu'ils n'étaient pas des précurseurs des révolutions à leur insu mais plutôt des « miroirs » d'un monde déchu à la recherche de la grâce divine. Tout en étant

⁸³ Cahiers Romain Rolland 24, p.208

⁸⁴ Ibid., pp. 243-244

des écrivains, ils étaient habitués à s'observer eux-mêmes dans le miroir en projetant les tourments que la société contenait en germe. Mais, comme l'a mis en évidence Romain Rolland, « les grandes œuvres dépassent toujours leur auteur ».⁸⁵ Leurs idées ont jeté des ponts vers l'avenir et nous ne serons pas étonnés de les voir renaître du passé sous la forme de nouvelles semences spirituelles. La moisson n'est pas encore faite.

A la différence de Rousseau, l'écrivain russe était contemporain de Romain Rolland. Ce dernier a voulu garder une relation intime avec le génie de son temps. Il a envoyé sept lettres à Tolstoï pendant une période qui englobait une vingtaine d'années (1887–1906), ce qui prouve qu'il voulait rester en contact avec le conseiller de ses vingt ans. L'écrivain russe n'a répondu qu'à la première lettre. Mais cela n'a pas empêché Romain Rolland de s'intéresser aux écrits et à la vie de Tolstoï. Il lui a adressé des lettres provoquées par différents événements qui ne le laissaient pas indifférent : les persécutions auxquelles l'écrivain russe était victime, son état de santé en 1901, sa biographie racontée par son ami Paul Birukoff, les massacres d'Arménie, le destin et la vie des Doukhobors. La lettre à laquelle Romain Rolland accordait le plus d'importance était la troisième. Il avait attendu pendant dix ans avant d'oser s'adresser de nouveau à Tolstoï. La lettre est accompagnée des épreuves de son premier essai littéraire – le drame *Saint Louis*. Evidemment, l'écrivain en herbe avait besoin de l'avis et des encouragements de son guide spirituel. Il considérait le drame comme son manifeste en défense de l'art en tant que lumière salvatrice qui aide à vivre et à agir. Cette lumière donnera naissance, selon lui, à un fondement moral qui avait pour but de souffler à ses contemporains les Français la foi et l'héroïsme pour les sauver de l'apathie qui les étouffait mortellement. Le manque de foi, traduit dans les pensées du néant, dévastait tant de vies humaines, pensait-il. La mission de cette pièce avait des accents tolstoïens – unir les forces contre le mal, triomphant partout, pour faire du bien aux hommes en les sauvant du néant qui les tue. Et pourtant, sa lettre est restée sans réponse. Objet à l'indifférence totale, ce premier essai littéraire lui a fermé la porte des revues parisiennes pour quinze ans. Mais il n'était pas découragé et a continué à suivre son chemin tout seul, sans la tutelle de son maître. Cette rupture lui a causé des souffrances qu'il a retracées dans le chef-d'œuvre de son âge mûr – *Jean-Christophe* :

- Comme ils sont loin de toi, ceux que tu aimes le mieux ! dit amèrement la comédienne Françoise Oudon à Christophe. Souviens-toi de ton Tolstoy...

⁸⁵ Romain Rolland, *Les Pages Immortelles de Jean – Jacques Rousseau*, p. 8

Christophe lui avait écrit ; il s'était enthousiasmé pour ses livres ; il voulait mettre en musique un de ses contes populaires, il lui en avait demandé l'autorisation, il lui avait envoyé ses lieder. Tolstoy n'avait pas répondu, pas plus que Goethe à Schubert et à Berlioz, qui lui envoyaient leurs œuvres. Il s'était fait jouer la musique de Christophe ; et elle l'avait irrité ; il n'y comprenait rien. Il traitait Beethoven de décadent, et Shakespeare de charlatan...

A quoi Christophe répond avec un calme viril :

Les grands hommes n'ont pas besoin de nous. C'est aux autres qu'il faut penser...

(*Jean-Christophe : Les Amies*)⁸⁶

Mais la flamme qui alimentait son amour pour son « père prodigue » ne s'est jamais éteinte. L'expérience accumulée pendant les années l'a aidé à garder une attitude compréhensive à l'égard de Tolstoï. Lui-même a eu du mal à se défendre contre l'abondance de lettres pour pouvoir faire avancer son roman. De telles situations évoquaient dans sa mémoire le jeune Rolland écrivant à l'écrivain russe. Il a appris que les vieux hommes ne disposent pas d'assez de temps pour satisfaire à l'attente de tous, leur aide va de préférence aux plus faibles, comme il était en 1887.⁸⁷ Il y a beaucoup de compassion dans son explication sur le manque de réponse à sa lettre de 1906. Quatre ans plus tard, la mort de Tolstoï l'a surpris malade après un accident de route. C'est à ce moment-là qu'il a commencé à écrire le livre biographique *Vie de Tolstoï*. Certes, il voulait déposer devant sa mémoire la dette de reconnaissance et d'amour. La vie de l'écrivain russe, aux yeux de Romain Rolland, frise par certains moments la sainteté et semble se fondre dans l'océan infini de l'humanité éternellement en marche, « partir d'un tel orgueil et arriver à une telle modestie », vaincre son moi égoïste pour consacrer son amour et ses talents aux autres. Le livre traduit d'une façon éloquente l'attitude de piété de l'écrivain français à l'égard de Tolstoï et il rend le témoignage le plus pathétique de sa relation profonde. Ces aspects n'ont pas échappé à Bernard Duchatelet :

Dans aucune autre biographie, Rolland ne s'est plus identifié à son personnage, à qui le lie une fraternité spirituelle. Trace-t-il le portrait de Tolstoï ou le sien propre ? Que de similitudes et de rapprochements ont relevés tous ceux qui ont étudié cette biographie ! Et comment mieux comprendre son *Jean-Christophe* qu'en lisant ce qu'il écrit de *Guerre et Paix* et d'*Anna Karénine* ?⁸⁸

⁸⁶ Cahiers Romain Rolland 24, p.251

⁸⁷ Voir les commentaires de Romain Rolland, *ibid.*, p. 251

⁸⁸ Bernard Duchatelet, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, p. 146

L'amour filial de Romain Rolland à l'égard de Tolstoï a effacé toutes les divergences à tel point que parfois cela trouble l'opinion publique et l'induit en erreur. L'auteur français s'est révolté contre Bulgakov et a refusé d'écrire l'introduction pour son *Ethique Tolstoyenne* parce qu'il n'était pas d'accord d'être « déclaré conforme » avec la pensée du grand homme qu'il était toujours prêt à confronter à cause de « son obscurantisme intellectuel ». C'est pourquoi il affirme avec tant d'insistance : « ce qui importe de savoir quand on touche à mes rapports d'esprit avec Tolstoy ; et j'ai contribué moi-même à égarer l'opinion, parce que, dans ma piété filiale envers le cher génie, j'ai dans le petit livre écrit au lendemain de sa mort, instinctivement écarté tout ce qui nous séparait et voulu seulement déposer sur sa tombe mon hommage d'amour ».⁸⁹ Y a-t-il un meilleur hommage pour Tolstoï que l'amour ? Ce mot réunit dans un point crucial l'espace et le temps. La distance n'existe plus, les barrières sont abolies. L'espace n'est plus le nôtre mais du Grand Tout. Le temps n'est plus le maître. Le présent, le passé et le futur se dilatent dans l'éternité. Dans « la chair de la terre » ne restent à jamais que « les racines » de Tolstoï liées aux racines de Romain Rolland, alimentées par cet amour vital.

Sans aucun doute, Romain Rolland était attiré par la bonté et la sincérité du grand homme russe, mais son côté musical le rapprochait de Rousseau. Tous les deux érigent l'harmonie en culte absolu où dominant la netteté et la clarté proclamées comme primordiales par Tolstoï. Ils étaient des compositeurs manqués mais qui orchestraient le monde littéraire d'après les lois musicales de l'harmonie et des rythmes. Tous les deux se sont forgé un style nouveau pour mieux se faire comprendre par le grand public en opposition du style des écrivains de cabinet. Rousseau se sentait absolument dépourvu de mémoire verbale, ses idées lui venaient après les rythmes, de telle sorte qu'« il chantait d'abord en soi ses périodes et ses phrases, avant de les fixer en mots ».⁹⁰

Dans une lettre adressée à un musicologue E. Kurth, du 24 septembre 1918, Romain Rolland exprime la même difficulté de formuler ses idées en paroles :

Je suis de nature, un musicien qui, détourné de son art s'exprime en littérature. Et il vous intéressera peut-être de savoir comment la création se présente, le plus souvent, chez moi. Elle débute, dans le subconscient, par une nébuleuse, non pas immobile mais

⁸⁹ Romain Rolland, *Le Voyage Intérieur*, pp. 42-43

⁹⁰ Romain Rolland, *Les Pages Immortelles de Jean – Jacques Rousseau*, p.35

vivante, tournoyante... Dès lors, ce qui domine, dans la perception que j'ai d'elle, c'est le potentiel d'énergie, d'élan, la rapidité, la direction, le dessin de la ligne de course.⁹¹

Cependant, le style des deux écrivains se distingue par la complexité de son organisation. Chez Rousseau la structure est plus simple et peut être caractérisée comme une euphonie, tandis que chez Romain Rolland elle est beaucoup plus élaborée et complexe et rappelle une symphonie.⁹² Nous avons l'impression que le roman de Jean-Christophe et d'Olivier sont insérés l'un dans l'autre. Ce procédé est familier à l'écrivain russe. C'est justement cette organisation symphonique dans l'œuvre de Tolstoï, en particulier dans *Guerre et Paix*, qui attire Romain Rolland. Les destins de Jean-Christophe et d'Olivier se croisent comme ceux du prince André et de Besoukhov, de Vronski et de Lévine. L'un des personnages répète les sensations de l'autre mais sur un autre ton musical. Prenons, par exemple, le thème de l'amour représenté par Vronski et Lévine. Le sentiment profond du premier rappelle l'amour de ce dernier mais sur un autre registre musical. Le second développement musical reprend le premier dans la tonalité mineure d'un amour calme et paisible. C'est l'adagio de la symphonie. La consonance résulte du heurt des discordances du ton majeur traduisant la violence et le drame de l'amour, née de sa confrontation avec la tonalité mineure. L'auteur russe malgré les critiques sévères adressées à quelques génies de la musique européenne, était une âme sensible qui ne voulait que se protéger et mettre en garde les auditeurs du pouvoir envoûtant de la musique déclenchant des passions qui asservissent la conscience humaine. Les souvenirs de son beau-frère témoignent de la sensation d'une peur terrible qui paralysait l'âme du grand écrivain russe en écoutant la musique parce qu'il ne saisissait pas la haute fréquence des vibrations de l'amour divin, mais les vibrations basses de l'amour charnel et les impératifs des passions :

Il aimait beaucoup la musique, écrit son beau-frère S. A. Bers. Il touchait du piano et affectionnait les maîtres classiques. Souvent, avant de se mettre au travail, il s'asseyait au piano. Probablement y trouvait-il l'inspiration. Il accompagnait toujours ma sœur cadette, dont il aimait la voix. J'ai remarqué que les sensations provoquées en lui par la musique étaient accompagnées d'une légère pâleur du visage et d'une grimace imperceptible qui semblait-il, exprimait l'effroi.⁹³

⁹¹ Cité par R. A. Francis, « Romain Rolland and Jean – Jacques Rousseau », in *Nottingham french studies*, Cambridge, 1969, p.43

⁹² Cette différence est signalée par R. A. Francis, « Romain Rolland and Jean – Jacques Rousseau », p. 44

⁹³ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, pp. 141-42

L'écrivain français a pardonné les négligences musicales à Tolstoï parce qu'il a découvert que c'était l'harmonie qui gouvernait l'univers littéraire de son écrivain préféré. C'est exactement la même découverte qu'a faite Marie Sémon en insistant sur les facultés musicales de Tolstoï que la critique littéraire néglige totalement :

En vérité, *Guerre et Paix* est une œuvre fondamentalement musicale... (je ne parle pas ici du rôle de la musique proprement dite dans la vie des personnages, du chant de Natacha dont les sens sont multiples et profonds, mais de la composition, de la texture même de cette prose). Nombreux sont les moments où l'image prend le flou dynamique, la force émotionnelle de la musique, et vibre. Je rappellerai, sans m'y arrêter, les pages somptueuses du demi-rêve de Pétia Rostov où, à la veille de sa mort s'annonce obscurément sa mort, précisément par la transmutation des images en sons. Dans la perception onirique de Pétia, l'architecture du paysage se transpose en partition musicale qu'il entend au tréfonds de son être. C'est « une fugue », jouée par un orchestre auquel se joint un chœur qui exprime la course des nuages et des étoiles. Dématérialisés, transfigurés, volumes, formes, mouvements de la terre passent à un autre état, dans une autre dimension – dans le « tout autre ordre » de la musique... Comme l'univers matériel se spiritualise en devenant musique, et glisse vers un temps où il n'y a plus de temps, vers un espace qui n'est plus notre espace, ainsi l'âme du jeune guerrier s'apprête à se détacher de tout lien charnel, à n'être plus que musique. Dans la vision onirique de Pétia, englobant symboliquement la terre et le ciel, et son destin de mortel, les images ont inspiré une sublime symphonie funèbre.⁹⁴

Nous pouvons, donc, tirer la conclusion que Tolstoï pourrait partager l'affirmation : au commencement, était le rythme et le rythme s'est incarné en parole. Même dans le domaine du style, Rousseau reste en filigrane. Romain Rolland préférait entendre la voix de Tolstoï, « cette musique de l'âme » dont toute sa génération avait besoin de percevoir la force et la vitalité.

Nous pouvons trouver une explication de la différence dans l'attitude de l'écrivain français à l'égard de Tolstoï et de Rousseau indirectement dans le Journal de l'Ecole Normale de Romain Rolland où il a recopié la classification des auteurs de son meilleur ami Suarès. Cette classification est répartie en sept paliers : Horreur et Néant, Etoiles de 36^e grandeur, 25^e grandeur, 2^e grandeur, 1^{ère} grandeur, Astres sérieux, Astres sublimes. Rousseau entrait dans la catégorie des Etoiles de 36^e grandeur, alors que Tolstoï était rangé sous l'étiquette des Astres sublimes. Tous les normaliens étaient contaminés par le même sentiment d'admiration pour

⁹⁴ Marie Sémon, « La poétique symphonique dans *Guerre et Paix* », in *Cahiers Léon Tolstoï* 5, p.44

l'écrivain russe. Si chaque génération avait besoin d'un Rousseau pour ébranler l'empire moral et les conventions de l'ancien monde, Tolstoï était Rousseau de leur temps, il était leur contemporain et répondait mieux à leurs besoins spirituels.

1. 5. L'influence esthétique de Tolstoï

Avant d'entamer le sujet, nous allons le soumettre à l'appréciation de Romain Rolland. Nous pouvons accorder notre confiance à sa déclaration que l'influence de Tolstoï a été « très forte esthétiquement ». Pour lui, l'art autonome de *Guerre et Paix* était inégalable dans son genre, un modèle de l'épopée moderne digne d'être suivi. Ce roman, objet de plusieurs lectures et relectures, n'a cessé d'être l'aliment spirituel de son ardeur juvénile et l'objet de son inspiration en pleine maturité. Dans ce chef-d'œuvre de Tolstoï, il a retrouvé le vrai art, la vraie science et l'amour des hommes et il estimait qu'il était « beaucoup plus religieux que tous ses manuels de piété ». Il voyait l'écrivain russe s'ériger en maître absolu, comme un artiste qui se fait Créateur d'une vie en art. Il aimait son art vivant parce qu'il n'était soumis à aucune doctrine religieuse. Tout au contraire, il estimait qu'il incarnait sa propre religion et respectait ses lois souveraines. Car les artistes comme Tolstoï, nous affirme-t-il, « vivent en dehors des religions et de jour en jour se détachent davantage de tout dogme précis, et les plus grands fondent même des religions artistiques pour eux et leurs fidèles ».⁹⁵

Pendant toute sa vie Romain Rolland est resté fidèle à la religion artistique de Tolstoï dont l'espoir messianique était d'unir tous les hommes sans exception. Etablir le royaume de Dieu sur la terre, grâce à l'amour inconditionnel, tel était l'objectif principal de son art. Comme l'auteur de *Guerre et Paix*, il était persuadé que la vraie vie est animée par l'amour réciproque des êtres humains les unissant en parfaite harmonie et non pas par des êtres qui s'exterminent, déchirés par de multiples antagonismes et rivalités. L'écrivain français était reconnaissant à son maître qui l'a aidé à découvrir la mission spirituelle de l'artiste en lui inspirant de porter la fraternité de l'humanité gravée profondément dans son cœur. C'est pourquoi il attestait avec autant d'insistance : « Je lui dois le sentiment, essentiel pour le vrai artiste, de sa fraternité avec tous les êtres vivants. »⁹⁶

Romain Rolland a repris la formule d'art trouvée par Tolstoï et explicitement exposée dans *Qu'est-ce que l'art ?* L'artiste communique aux autres les sentiments qu'il a éprouvés en

⁹⁵ Cahiers Romain Rolland 24, p.40

⁹⁶ Ibid., p.208

les rendant visibles à l'aide de signes extérieurs – couleurs, sons, mouvements, images composées de mots – de la sorte que les autres puissent éprouver les mêmes sentiments, tel est le message essentiel de son traité sur l'art. L'écrivain français à son tour estime que le critère principal pour juger de la grandeur d'un écrivain est qu'il ne dise que ce qu'il ne sente. Ainsi a-t-il énoncé le plus grand commandement dans le royaume de l'écriture : « Qu'il le dise comme il le sent et qu'il sente ce qui peut être senti des autres ».⁹⁷ Cette formule se rapproche de l'idée de l'écrivain russe énoncée à propos de l'exigence de sincérité d'une œuvre d'art : « Si l'auteur ne ressent pas ce qu'il a représenté, celui qui perçoit l'œuvre ne partage pas le sentiment de l'auteur, et l'œuvre ne peut pas être classée parmi les œuvres d'art ».⁹⁸ La communication des sentiments, affichée par Tolstoï et reprise par Romain Rolland, est à la base de l'effacement des limites entre le lecteur et l'auteur, mais aussi entre tous les hommes lisant la même œuvre d'art. Ils se fondent dans une seule personnalité tout en se libérant de leur individuation. Et l'on a l'impression que l'objet appréhendé n'est pas représenté par personne d'autre mais par le récepteur lui-même, car il lui semble que ce qui est représenté par l'objet en question, c'est exactement ce qu'il avait envie de réaliser depuis longtemps. Cette fusion est aussi valable pour les personnages représentés dans l'œuvre et le lecteur qui est en quête de son identité en suivant leur parcours comme si c'était le sien. La répercussion mondiale de *Jean-Christophe* constitue un témoignage incontestable. Ce fait est rapporté dans la préface du roman pour l'édition de 1931 :

Jean-Christophe n'est plus en aucun pays, un étranger. Des terres les plus lointaines, des races les plus différentes, de Chine, du Japon, de l'Inde, des Amériques, de tous les peuples de l'Europe, j'ai vu venir des hommes disant : « Jean-Christophe est à nous. Il est à moi. Il est mon frère. Il est moi... »⁹⁹

Mais entre la composition de *Jean-Christophe* et la naissance de l'idée d'écrire un roman il y a une longue période de préparation. Pendant cette étape de sa vie, nous suggère Bernard Duchatelet, Romain Rolland a élaboré implicitement sa théorie du roman.¹⁰⁰ Pour mieux saisir les traces de l'influence esthétique de Tolstoï, nous allons nous arrêter sur quelques aspects essentiels de ses réflexions autour de ses lectures à l'Ecole Normale.

⁹⁷ Ibid., p. 68

⁹⁸ Léon Tolstoï, *Shakespeare et le drame*, p. 112

⁹⁹ Cité par Konrad Bieber, « Le rayonnement de Romain Rolland », in *Actes du IV^e Congrès de L'Association internationale de littérature comparée : Fribourg 1964 / rédigés par François Jost*, vol.2, p.1142

¹⁰⁰ Bernard Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, p. 71

Il nous semble que nous ne pouvons pas passer sous silence l'enchantement mystique lors de la première lecture de *Guerre et Paix* en mars 1886 qui lui a inspiré l'idée de devenir écrivain :

J'étais aussi dérouté par certaines particularités de l'architecture dont j'ai saisi plus tard la mystérieuse grandeur : - les petites portes d'entrée et de sortie, - cette dernière porte qui reste ouverte... Début et conclusion me semblaient disproportionnés à la vastitude du monument... J'ai compris, depuis... Dès cette première lecture, je le sentais obscurément : l'œuvre ne commence ni ne finit, pas plus que la vie. Elle est la vie toujours en marche. - C'était la réalisation géniale de ce que mon instinct propre de jeune penseur et de créateur en puissance (encore latente, vigne de printemps) rêvait de réaliser.¹⁰¹

Malheureusement, les commentaires de ses premières impressions sont sobres en paroles. Mais ils dénotent fidèlement les sensations dominantes sa lecture : le désarroi, la résistance initiale mêlée d'une surprise croissant de page en page et la capitulation finale devant les sentiments d'enthousiasme et d'amour. Cet amour qui a ébloui sa première rencontre avec l'écrivain russe, au seuil de l'Ecole Normale, n'a pas quitté Romain Rolland jusqu'à la fin de sa vie.

Mais il existe aussi d'autres notes de lectures. Elles préparent les premiers pas du futur écrivain. Autour de 1887, l'œuvre de Tolstoï fournit le modèle parfait dans l'art d'écrire :

On remarquera combien toutes ces lectures se ramènent à Tolstoy, comme terme de comparaison. C'est sans doute l'époque de ma vie, où j'ai le plus senti son influence, et où son esprit a le plus agi sur le mien.¹⁰²

Le jeune universitaire a choisi Tolstoï comme modèle de comparaison lors des multiples lectures parce qu'il avait découvert dans son art « ce qui importe le plus » - le cœur.¹⁰³ Ses observations attestent que cette qualité est presque absente ou incomplète chez les autres écrivains français ou étrangers. Il a fait d'elle un critère d'art car il l'a considérée comme indispensable pour le réalisme : « L'art n'est vivifié que par l'amour, la vaste sympathie de l'esprit. »¹⁰⁴

¹⁰¹ Romain Rolland, *Mémoires*, p. 34

¹⁰² Cahiers Romain Rolland 4, p.155

¹⁰³ Ibid., p. 163

¹⁰⁴ Ibid., p. 163

D'une façon générale, l'auteur de *Guerre et Paix* lui sert de référence pour juger les autres écrivains français ou étrangers. Il met en évidence leurs défauts en les comparant aux écrits de son écrivain préféré. Nous pouvons constater que les critères sont foncièrement d'ordre moral : l'amour et la vérité. Par exemple, il estimait que Dickens n'arrivait pas à bien saisir le réel, car « il n'a pas l'amour passionné du vrai, comme Tolstoy ». L'amour d'Eliot lui semblait insuffisant, réservé uniquement à l'être humain, tandis que celui de Tolstoï est destiné au « Tout, à l'Univers ». Et Dostoïevski à côté du grand maître lui paraissait comme une ombre pâle :

Guerre et Paix me fait penser à l'immensité de la vie ; c'est l'océan des âmes, aux millions de pensées ; et je me sens devenu l'Esprit de Dieu, qui flotte sur les eaux. *Crime et Châtiment* est la tempête d'une âme ; on est comme la mouette, emporté sur une vague énorme, qui vous berce et vous secoue, et tantôt vous éclabousse de l'écume de ses millions de gouttes, qui vous pénètrent le corps, tantôt vous emporte en tourbillonnant dans son maëlstrom.¹⁰⁵

Cette comparaison entre les œuvres des deux grands écrivains russes met en valeur un autre aspect de *Guerre et Paix*, son mysticisme religieux, mentionné également dans la citation tirée du livre *Vie de Tolstoï* qui se trouve à la page 7 de notre étude. Le mysticisme imprègne le roman de Tolstoï dans une atmosphère irrationnelle et lui attribue une dimension divine. Cet aspect de *Guerre et Paix* retient le plus l'attention du jeune Français. Nous y reviendrons encore une fois un peu plus loin.

Romain Rolland n'épargnait pas ses critiques même à l'égard des écrivains français. Parfois, il se rendait compte qu'il était un peu injuste. Il reprochait à Stendhal que le détail se rapprochait plus du vrai que l'ensemble en le comparant à l'art de Tolstoï chez qui le vrai de l'unité était « au milieu de l'action diffuse et des caractères en transformation perpétuelle ». Le seul roman français que le normalien ait osé mettre à la même hauteur que les romans de Tolstoï était *Madame Bovary* de Flaubert, « pour l'impression profonde de vie, de vie totale ». Et pourtant, il a remarqué qu'il y avait quelque chose qui manquait à l'écrivain français pour pénétrer aux racines de la vie – l'amour pour ses personnages.

Les commentaires résultant de la comparaison entre Flaubert et Tolstoï nous laissent entendre le lien étroit qui réunit l'éthique et l'esthétique, le réalisme et les valeurs morales, telles que l'amour et la vérité. Comme nous avons déjà vu dans les exemples précédents, l'enchevêtrement profond entre les critères d'ordre moral et esthétique était à la base de toute

¹⁰⁵ Ibid., p. 148

opposition. Mais à ce sujet, les notes sur les romans de Flaubert et de Tolstoï, mises en parallèle, sont les plus convaincantes :

Cette pénétration de la vérité par l'amour fait le prix unique des chefs-d'œuvre qu'il écrivit, au milieu de sa vie, - nel mezzo del cammin, - et distingue son réalisme du réalisme de Flaubert. Celui-ci met sa force à n'aimer point ses personnages. Si grand qu'il soit ainsi, il lui manque le : Fiat lux ! La lumière du soleil ne suffit point, il faut celle du cœur. Le réalisme de Tolstoï s'incarne dans chacun des êtres, et, les voyant avec leurs yeux, il trouve, dans le plus vil, des raisons de l'aimer et de nous faire sentir la chaîne fraternelle qui nous unit à tous.¹⁰⁶

Cette citation nous renvoie au problème de réalisme dans la littérature française soulevé par Eugène-Melchior de Vogüé. Malgré le fait que la découverte de Tolstoï par Romain Rolland n'est pas inspirée par le *Roman russe*, il est possible d'imaginer une certaine influence de son auteur qui l'a probablement aidé à cristalliser ses idées esthétiques. Bernard Duchatelet situe aussi sa lecture des romans « de façon presque boulimique », son intérêt pour la forme romanesque et les problèmes esthétiques dans le contexte du *Roman russe* :

Romain Rolland s'enthousiasme d'abord pour le roman russe que Paris commençait à découvrir et que le livre de Melchior de Vogüé popularisait. De Tolstoï il lit tous les ouvrages au fur et à mesure de leur publication en traduction.¹⁰⁷

Le livre de Vogüé a vraisemblablement propulsé les réflexions de Romain Rolland sur deux questions d'ordre esthétique : le réalisme et la forme du roman. Nous pouvons voir en filigrane de certaines de ses notes l'offensive de son compatriote contre les réalistes et les naturalistes français qui tronquaient la réalité pour représenter seulement son côté négatif.¹⁰⁸ Les commentaires du jeune universitaire du 22 décembre 1888 qui accompagnent ses lectures confirment notre hypothèse. Il a qualifié le réalisme de Goncourt comme « une province du réalisme », « la plus glaciale et la plus désespérée ».¹⁰⁹ Bien qu'elle ne soit pas mentionnée explicitement, la norme de comparaison est Tolstoï, car il estime que son réalisme littéraire

¹⁰⁶ Romain Rolland, *Vie de Tolstoy*, p.200

¹⁰⁷ Bernard Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, p. 60

¹⁰⁸ Voir les commentaires de Vogüé à propos du réalisme et du naturalisme et en particulier ses attaques contre la tendance propre à la littérature française de « diminuer, d'attrister et d'avilir le spectacle du monde » en exposant aux yeux des lecteurs seulement le côté pessimiste de la vie, E.-M. de Vogüé, *Le Roman Russe*, pp. 27-36

¹⁰⁹ Cahiers Romain Rolland 4, p. 271

est « le plus exact ».¹¹⁰ Lorsqu'il porte son jugement sur Goncourt, qui, si on reprend ses termes de comparaison, représente « les scènes les plus désolées de la vie », il lui oppose implicitement le réalisme de celui qui « prend la réalité tout entière avec ses joies et ses douleurs ». D'autre part, il voit le rapport étroit entre le réalisme et la forme romanesque. *Guerre et Paix* lui laisse l'impression que le « roman ne commence, ni finit, pas plus que la vie ».¹¹¹ Il reprochait aux meilleurs romans français la faiblesse d'organiser tout autour d'une action et d'une intrigue délimitée. La multiplicité d'intrigues, telle qu'on la retrouve dans son modèle de roman où les personnages se transforment insensiblement en suivant leurs « tendances bonnes et mauvaises » façonnaient ses idées esthétiques. Les confrontations entre le regard des écrivains français et celui de Tolstoï rappelle l'opposition établie par Vogüé entre la façon de voir du Latin et du Slave.¹¹² Dans son livre *Vie de Tolstoï*, Romain Rolland a exprimé la confusion des lecteurs français devant la largeur de vue de l'écrivain russe en démontrant leur tendance de se focaliser sur un champ de vision rapproché :

La plupart des lecteurs français, un peu myopes, n'en voient que les milliers de détails, dont la profusion les émerveille et les déroutent. Ils sont perdus dans cette forêt de vie. Il faut s'élever au-dessus et embrasser du regard l'horizon libre, le cercle des bois et des champs ; alors on percevra l'esprit homérique de l'œuvre, le calme des lois éternelles, le rythme imposant du souffle du destin, le sentiment de l'ensemble auquel tous les détails sont liés, et, dominant son œuvre, le génie de l'artiste, comme le Dieu de la Genèse qui flotte sur les eaux.¹¹³

Romain Rolland considérait que Tolstoï « avait le génie du regard et du cœur ».¹¹⁴ Il préférait les personnages de l'écrivain russe, vus « à tous les moments, et sous toutes les faces », aux personnages qu'il a retrouvés dans les meilleurs romans français, « vus dans un seul moment de crise ».¹¹⁵ Plus tard, il dénoncera le « caractère factice » de l'art de ses contemporains pour la même raison, son manque de réalisme. Leur art lui semblait déraciné de la vie et de la terre. A l'opposé des « fantômes d'hommes, d'ombres d'êtres, de larves nourries de mots, de couleurs de tableaux, de sons d'instruments de musique, d'extraits de

¹¹⁰ Ibid., p. 197

¹¹¹ Romain Rolland, *Mémoires*, p. 178

¹¹² Nous avons en vue l'opposition de Vogüé entre le Latin qui choisit un champ de vision raccourci afin de voir plus net et le Slave qui agrandit l'horizon pour voir plus loin. Voir E.-M. de Vogüé, *Le Roman Russe*, p. 295

¹¹³ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, p. 62

¹¹⁴ Cahiers Romain Rolland 24, p. 208

¹¹⁵ Romain Rolland, *Mémoires*, p. 178

sensations »¹¹⁶, il a décidé de rendre son personnage Jean-Christophe, aussi vivant que possible, comme les héros de Tolstoï en chair et en os. Cependant, il a renoncé à suivre son maître d'une façon aveugle et il a décidé d'apporter des accents personnels à son art. En considérant la simplification comme une erreur grave qui trahit la réalité, il lui a reproché son procédé artistique de simplifier outre mesure la nature humaine pour l'unifier. La « polyphonie » – la coexistence d'un être dans plusieurs êtres et ses manifestations sur plusieurs plans simultanés – correspond mieux au réalisme, nous affirme-t-il, car elle n'enferme pas la richesse de la nature dans une « formule claire et simple » qui condamne les hommes à une mutilation sans pardon. D'après lui, il faut connaître les éléments essentiels de notre nature situés sur deux piliers principaux :

1. l'homme sociable – l'homme dans la communauté des hommes, - ses devoirs envers eux et ses besoins moraux ;
 2. l'homme individuel, - les besoins et les devoirs de l'esprit.
- L'un des deux n'est pas moins essentiel que l'autre. C'est une aberration de vouloir sacrifier l'un à l'autre. Il s'agit de faire à chacun la place qui lui est due.¹¹⁷

Mais malgré ces divergences Romain Rolland se réclamait de l'esthétique du réalisme de Tolstoï. Pendant l'année 1888, il a noté son projet d'écrire une histoire « peu ordinaire », selon le « mysticisme réaliste » de *Guerre et Paix*.¹¹⁸ Nous allons nous arrêter sur la formule attribuée au réalisme de l'écrivain russe. En outre, le mysticisme religieux de Tolstoï est souligné par Romain Rolland comme un des aspects mettant en valeur le charisme de l'œuvre d'art de son auteur préféré. Selon la définition de Bicilli, il consiste dans la perception immanente de l'unité du Grand Tout où l'on perd la sensation de subordination des parties à l'ensemble.¹¹⁹ Par conséquent, la différenciation entre le Créateur et la Créature est dépassée par la substitution de l'idée suprême de l'unité. L'effet que produit la lecture de *Guerre et Paix* sur le jeune Français rend témoignage de cette impression de l'immensité et de l'infini de l'univers dans le roman. Sa sensation peut être traduite par le sentiment océanique, si nous reprenons les termes de Romain Rolland. Il l'envahit par sa force mystique pour le laisser incapable de percevoir les différents globules qui entrent dans la composition de la Grande Existence. Son esprit de race se sent dérouté par l'unité de « ces peuples d'âmes, dont les

¹¹⁶ Cahiers Romain Rolland 24, p. 56

¹¹⁷ Cahiers Romain Rolland 24, pp.134 - 135

¹¹⁸ Romain Rolland, *Mémoires*, p. 55

¹¹⁹ P. M. Bicilli, « Problema žizni i smerti v tvorčestve Tolstogo », in *Lev Tolstoj : Pro et contra*, p. 481

mille ruisseaux s'acheminent vers le fleuve Océan ».¹²⁰ Il a noté dans son Journal de L'Ecole Normale un extrait du roman qui reflète l'image de l'unité du Grand Tout et sa présence dans la moindre des particules :

Tout ce qui vit, est Dieu... Globe animé, frémissant, sans contours nettement indiqués, dont la surface se compose de gouttes d'eau serrées en masse compacte, qui glissent en tous sens... c'est l'image de la vie... Dieu est au milieu. Chacune de ces gouttes essaie de s'étendre pour mieux le refléter. Elle grandit, se resserre, disparaît, pour revenir de nouveau à la surface. (Guerre et Paix. III)¹²¹

Les notes qui accompagnent cette citation nous avertissent qu'elle s'est infiltrée dans le canevas de son *Credo quia verum*. Mais elle a probablement influencé aussi son credo esthétique. Ne retrouvons-nous pas son reflet dans la métaphore du fleuve enchevêtrée dans la texture de son *Jean-Christophe* comme l'image du flux mouvant de la vie et du devenir constant du héros ? Ne serait-elle pas à la base du renouvellement de la forme du roman par Romain Rolland qui a introduit le premier roman-fleuve ou roman cyclique ? Son *Jean-Christophe* était l'« une des œuvres les plus célèbres du début du siècle », selon Thibaudet, à laquelle pourrait se rattacher *A la Recherche du temps perdu* de Proust.¹²² Ce sont des œuvres de vaste envergure permettant au lecteur d'entreprendre l'interminable voyage à la découverte d'un monde nouveau suivant le grondement de la vie d'éternité en éternité, tel un fleuve qui se jette dans l'océan du Grand Tout. Il nous semble que « l'image de la vie » de Pierre Besoukhov a inspiré le projet de Romain Rolland de donner un sous-titre à *Jean-Christophe* équivalent à vie. Cette idée ainsi que le thème du fleuve qui figurait parmi les titres éventuels du premier volume ne sont pas restés visibles aux yeux des lecteurs.¹²³ Mais ils ont laissé leurs traces pour les chercheurs qui suivent les premiers pas du romancier-apprenti. Malgré les nombreuses hésitations et modifications, il est évident que le fleuve reste l'image la plus stable qui nous renvoie au réalisme mystique de Tolstoï.¹²⁴

¹²⁰ Romain Rolland, *Le Voyage intérieur*, p. 41

¹²¹ Cahiers Romain Rolland 4, p. 89

¹²² Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 544

¹²³ Bernard Duchatelet énumère les différents titres que Romain Rolland a notés sur un feuillet : « L'Enfance », « Le Réveil », « Le Matin », « Le Fleuve ». Ensuite, tous ces titres étaient rejetés. Voir Bernard Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, pp. 514-515

¹²⁴ Bernard Duchatelet nous rappelle que dès ses premiers pages en 1896 il y a un rapport entre le fleuve et le héros : « Dès la première page on entend « le bourdonnement monotone du fleuve ». L'enfant se promène avec son grand-père sur les bords du Rhin. De sa fenêtre il contemple le fleuve. » Au début le fleuve n'a pas la signification métaphorique qu'il va acquérir plus tard mais il désigne déjà pour

Nous pouvons percevoir les intentions esthétiques de Romain Rolland à l'égard du réalisme contemporain dans son attitude pendant la rédaction de *Jean-Christophe*. Il nous semble qu'en suivant le chemin tracé par son écrivain russe préféré, il voulait prendre la distance du réalisme qui régnait à son époque dans la littérature occidentale. Il envisageait de redonner à ce mot un visage nouveau.

Voilà ce qu'il a écrit dans une lettre à Maria Bertolini du 1^{er} octobre 1904 :

Pour moi, (...) je voudrais reprendre le nom de Réaliste, et lui rendre toute sa noblesse et grandeur. Voir tout sereinement mais sans se faire illusion, et en ayant pour passion suprême la vérité.¹²⁵

Deux jours plus tard, il mettra le point final au troisième volume de son roman *Jean-Christophe*. Chaque page le rapprochait de plus en plus de Tolstoï et l'éloignait de ses confrères français. Il comparait leur littérature au métier d'un perruquier qui « teint, frise, farde, parfume la nature ». ¹²⁶ En ce qui le concerne, il voulait que la vérité sorte de la bouche d'un enfant, innocente, intacte et pure. Au terme du neuvième volume, en 1911, il sombrait dans l'abandon artistique, comme un orphelin, solitaire après la perte tragique de son père de plume. Depuis la mort de Tolstoï, il vivait enfermé dans la solitude de son art :

Je me regarde comme en marge de toute la littérature européenne. Le jour où mon succès deviendrait assez grand pour inquiéter mes confrères, je suis certain qu'ils me rejeteront, d'un commun accord, comme n'étant pas un littérateur. Je suis un homme qui a besoin de dire ce que je souffre et ce que j'espère. Si je le dis sous la forme de l'art, ce n'est pas pour faire une œuvre d'art, c'est parce que je suis artiste. L'art est l'instrument, non le but.¹²⁷

Si nous voulons saisir toutes les nuances de l'influence esthétique de Tolstoï sur Romain Rolland, nous devons avant tout déterminer la physionomie artistique du talent de l'écrivain russe qui le distinguait des autres grands écrivains. Autrement, nous prenons le risque de retomber dans le même piège que certains critiques littéraires en nous contentant de répéter certaines banalités. L'affirmation de Jacques Roos que dans *Jean-Christophe* nous

Christophe la présence d'un être. Voir Bernard Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, pp. 239-240. Ne serait-ce pas l'Etre Suprême l'équivalent à l'image de Pierre Besoukhov qui voyait dans les gouttes le reflet de la vie, avec Dieu au centre ?

¹²⁵ Cahiers Romain Rolland 10, p.198

¹²⁶ Cahiers Romain Rolland 24, p.68

¹²⁷ Ibid., p. 68

retrouvons le même procédé que chez Tolstoï d'impliquer le lecteur dans le suivi du développement intellectuel, moral et artistique de son personnage principal en le mettant en contact avec les milieux de toutes les classes sociales, nous semble beaucoup trop général.¹²⁸ Il est trivial d'utiliser ce procédé en démontrant comment le personnage évolue dans des milieux différents pour révéler les divers aspects de son portrait. Nous pouvons accepter l'affirmation de Jacques Roos que Romain Rolland a emprunté chez Tolstoï la minutie de la description.¹²⁹ Il est vrai que l'écrivain russe utilise ce procédé en entassant des détails pour représenter une action. Mais il est encore plus important de démontrer que lorsqu'il le fait, il adopte le point de vue d'un homme qui la considère pour la première fois, ne sachant rien de sa finalité. Il en résulte une perception orientée sur les nombreux détails matériels qui ne définissent que son aspect extérieur. Pour ce faire, il évite les mots et les expressions que nous avons l'habitude d'utiliser pour décrire cette action. Il est à noter que ce procédé largement utilisé par l'écrivain russe est désigné par Victor Chklovski sous le terme d'« ostranenié ». Nous allons revenir sur ce procédé dans les deux autres parties de notre étude parce que, à la différence de Sartre et de Proust, nous considérons que Romain Rolland ne l'a pas appliqué dans son œuvre. S'il utilise la minutie de la description, c'est dans le but de transmettre aux lecteurs les mêmes sensations qui prennent naissance dans l'âme de ses personnages. Nous pouvons voir dans ce procédé se profiler la même volonté littéraire, propre aux deux écrivains, de créer des sensations accessibles aux lecteurs. Mais les détails ne sont pas utilisés pour débanaliser les représentations des lecteurs comme chez Tolstoï. Probablement, Romain Rolland voulait inspirer les mêmes impressions chez les autres que celles qu'il avait connues lors de ses lectures de *Guerre et Paix*. Comme lui, ils seront d'abord entraînés par le jeu complexe des détails, dans un profond ennui, déroutés par la complexité de l'enchaînement thématique, ensuite emportés par un élan de curiosité et à la fin saisis par un attachement mystique qui les empêchera de se séparer de l'univers narratif. Mais d'où provient cet attachement mystique, cette sensation d'être en contact avec des personnages vivants de Tolstoï ? Ne seraient-ils pas liés à son don exceptionnel de scruter les secrets de l'âme humaine ? Il nous semble insuffisant de dire que la caractéristique principale de son art est la connaissance profonde de l'âme humaine. D'une façon générale, la littérature au XIX^e siècle était orientée vers la représentation de la vie intérieure. Si nous soulignons que c'est la subtilité de son analyse psychologique, nous ne serons pas induites en erreur. Mais nous

¹²⁸ Voir l'article de Jacques Roos « Romain Rolland et Tolstoï » in *Revue de la littérature comparée*, janvier-mars, 1962, p. 21

¹²⁹ Ibid., pp. 20 - 21

serons retombées dans le même piège de généraliser, car c'est une des caractéristiques de tout talent artistique. Pour surmonter cette difficulté faisant obstacle à notre étude, nous allons nous pencher sur les constatations de Černyševskij qui était préoccupé par le même problème. Il a essayé de remettre en question les épithètes que les critiques littéraires russes employaient pour caractériser le talent de Tolstoï. En effet, il ne contestait pas leur fidélité. Cependant, la capacité exceptionnelle d'observation, l'analyse subtile des vibrations de l'âme, la précision poétique des images représentant la nature, la beauté naturelle de son art, nous dit-il, pourraient être attribuées à d'autres écrivains russes célèbres comme Pouchkine, Lermontov et Tourgueniev.¹³⁰ Il est arrivé à la conclusion que la particularité du talent de Tolstoï se manifeste dans l'orientation de son analyse sur le processus psychologique lui-même. A la différence d'autres grands artistes, nous affirme-t-il, son intérêt n'est pas centré uniquement sur le début et la fin de ce processus, sur les résultats de la lutte entre les différents sentiments qui animent la vie intérieure pour se répercuter dans les actes et les conflits des personnages mais sur les perpétuels changements et mutations psychologiques.¹³¹ Nous partageons l'avis de Černyševskij que l'attention de Tolstoï est attirée par les mystères du processus psychologique, les lois secrètes de l'élaboration des sentiments et de leurs transitions, le mécanisme associatif de la mémoire permettant de lier les différentes émotions et sensations, les souvenirs, les idées, les impressions et les rêves. Sans avoir révélé ce trait distinctif de son talent, il nous serait impossible de prétendre que par son don exceptionnel du connaisseur des mouvements secrets et des lois qui gouvernent l'âme humaine, il a contribué à innover l'analyse psychologique et la représentation de la vie intérieure. Il nous semble que Romain Rolland a suivi Tolstoï en attestant un intérêt prononcé dans ses romans pour les processus obscurs et les mécanismes secrets de la vie intérieure. Comme lui il tentera de les verbaliser pour les rendre visibles aux lecteurs. Nous allons nous pencher surtout sur *Jean-Christophe* – son premier roman pour observer ce phénomène. Cependant, le « modèle inégalable » de la nouvelle Epopée retrouvée dans *Guerre et Paix* était, selon les affirmations de Romain Rolland, le propulseur non seulement de la « geste » de cette œuvre mais aussi des autres qui la suivent plus tard. Dans un chapitre à part, consacré au style, nous allons nous arrêter sur des exemples concrets qui prouvent cette thèse. Ils démontrent clairement que l'écrivain français était attiré par l'analyse des vibrations des sentiments caractérisant l'âme humaine, leur naissance, leur ascension et leur chute, les hésitations, les transitions d'un sentiment à l'autre,

¹³⁰ N. G. Černyševskij, « Detstvo i otročestvo. Voennye rasskazy », in *L. N. Tolstoj v russkoj kritike*, p. 91

¹³¹ Ibid., p. 97

les ballottements entre le doute et le retour à la paix intérieure. Son discours est beaucoup plus dramatique et agité que celui de l'écrivain russe, suivant un rythme nettement plus calme et serein. Probablement, cette distinction est due au tempérament différent des deux auteurs reflétant dans leur analyse des observations provenant de leur for intérieur. Nous sommes enclines à interpréter le refus d'imitation de l'auteur de *Jean-Christophe*, soutenu par l'argument que le chemin de Tolstoï et sa force étaient trop différents des siens, dans le sens qu'ils avaient un tempérament et une vie différents. Mais cette déclaration n'exclut pas la possibilité d'une inspiration fondée sur l'analyse du processus psychologique. Pour confirmer l'intérêt de l'écrivain français pour l'orientation psychologique des romans de Tolstoï, nous allons citer un fait qui, selon nous, confirme notre thèse. Romain Rolland estimait comme inférieur à *Guerre et Paix* et *Anna Karénine* le dernier roman de Tolstoï *Résurrection*. Ce roman se distingue radicalement des romans précédents. Il n'appartient pas au genre psychologique. La réalité vivante de l'âme avec ses vibrations intérieures manque de sa trame narrative. Dans la préface de la *Résurrection*, Bakhtine a souligné la sécheresse et la retenue avec laquelle est représentée la vie intérieure des personnages principaux – Nekhlioudov et Katioucha. Il a démontré dans son analyse que la thèse idéologique a joué un rôle déterminant pour l'élaboration du style. Nous partageons son avis que le discours est volontairement tendancieux, car il a pour fonction de dénoncer et d'accuser.¹³² Nous pouvons déduire d'une discussion de Romain Rolland au sujet de ce roman que c'est justement l'idée d'organiser l'ensemble du matériau esthétique sur la base d'une thèse idéologique qui laissait en lui l'impression d'un monde incomplet.¹³³ Il préférerait la résurrection de l'histoire dans *Guerre et Paix*, le matériel d'âmes jetées dans une action immense et universelle, emportées par le souffle de l'Infini. Dix ans plus tard, il réaffirme sa position dans son livre *Vie de Tolstoï* :

¹³² Mikhaïl Bakhtine, "Predislovie. "Voskresenie" L. N. Tolstogo", in *Lev Tolstoj : Pro et contra*, p. 771

¹³³ Pour confirmer notre conclusion, nous allons citer un extrait reproduisant cette discussion dans le journal intime de Romain Rolland : « Mais un sentiment agressif couve en Estaunié et en moi. Il éclate à propos de *Résurrection* de Tolstoy, - que nous admirons tous deux, beaucoup plus, sans doute, que la majorité de ceux qui disent l'admirer. Mais j'éprouve le besoin de heurter l'éloge excessif qu'Estaunié fait de l'œuvre et de l'idée, en disant que l'œuvre me paraît inférieure (quoique admirable) à *Guerre et Paix* et *Anna Karénine*, - que l'idée, bien que belle, est étroite, et que si la charité et le renoncement chrétien sont des plus nobles sentiments qui soient y enfermer le monde est vraiment incomplet. Tolstoy, qui me semblait naguère au centre de l'univers, miroir réfléchissant la vie entière, s'est volontairement mis des œillères pour ne plus voir aujourd'hui que dans une direction. », voir Cahiers Romain Rolland 24, pp. 48-49

Il n'est pas une autre œuvre de Tolstoï qui présente cette richesse d'âmes d'enfants, d'adolescents ; et chacune est une musique, d'une pureté de source et d'une grâce qui pénètre et attendrit, comme une mélodie de Mozart : le jeune Nicolas Rostov, Sonia, le pauvre petit Pétia.¹³⁴

Bernard Duchatelet a noté l'intention de Romain Rolland de suivre la technique romanesque de Tolstoï en saisissant « l'âme des personnages par le dedans » pour donner l'impression profonde de la vie.¹³⁵ Bien que son projet d'appliquer cette technique en écrivant une « Histoire des guerres de religion » ne soit pas réalisée, il va garder comme modèle la manière de l'écrivain russe de pénétrer ses personnages « non du dehors, mais du dedans » à travers les lois qui gouvernent notre vie intérieure pour plus tard.¹³⁶ Dans son *Jean-Christophe*, il utilise avec habileté le jeu subtil entre une vision de l'extérieur et une vision du dedans. Nous allons démontrer l'usage de ce procédé visible dans quelques exemples faisant partie d'un sous-chapitre consacré à ce sujet.

Mais l'esthétique de Romain Rolland s'élaborait aussi en allant à contre-courant de celle de son maître russe. Il ne partageait pas toutes ses idées esthétiques. Par exemple, il a été scandalisé comme nombreux intellectuels, par l'extrémisme dans lequel était entraîné Tolstoï en faisant le procès de l'art. Il n'acceptait pas ses exagérations critiques concernant Beethoven ou Wagner, son jugement sévère de l'art français à partir d'une poignée d'artistes décadents. L'apôtre de Iasnaïa Poliana n'a pas réussi à briser ses idoles malgré sa réputation inébranlable de guide spirituel :

(...) depuis l'enfance je me nourrissais d'art, surtout de musique ; je n'aurais pu m'en passer ; je puis dire que la musique me semblait un aliment aussi indispensable à ma vie que le pain. – Aussi, combien fus-je troublé, en lisant chez celui que j'étais habitué à respecter et à croire, ces violentes invectives contre l'immoralité de l'art ! Je sentais bien pourtant que rien n'était plus pur que l'impression qui vient de l'œuvre d'un grand artiste. Dans une symphonie de Beethoven, ou un tableau de Rembrandt, on puise non seulement l'oubli de l'égoïsme, mais la force de l'intelligence et de bonté qui ruisselle de ces grands cœurs. Tolstoy parlait de la corruption de l'art qui déprave et qui isole les hommes. Où m'étais-je mieux retrempé, où avais-je mieux fraternisé avec les hommes, que dans les émotions communes d'un *Œdipe Roi*, ou de la *Symphonie avec chœurs* ?¹³⁷

¹³⁴ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, p. 68

¹³⁵ Bernard Duchatelet, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, p. 81

¹³⁶ Cahiers Romain Rolland 24, p. 208

¹³⁷ Ibid, p. 53

Romain Rolland n'observait pas tous les préceptes de l'art donnés par Tolstoï. Parfois, il rivalisait ouvertement avec sa parole. Un tel exemple sont les notes de fin mai 1892 où il a inscrit comme principe esthétique « L'Art pour Art ».¹³⁸ Il nous a laissé lui-même l'explication pourquoi il a choisi cette formule, passée de mode. Elle n'était pas dictée par ses convictions personnelles mais traduisait sa réaction qui avait pour contrepartie la morale affichée par Tolstoï. De cette façon, il voulait discréditer le génie de celui qui osait opposer l'art à la morale. Décidément, Romain Rolland ne pouvait pas accepter la condamnation par le romancier russe de l'un à cause de l'autre.

Nous pouvons nous demander si cinq ans auparavant le normalien de vingt ans n'avait pas compris la leçon donnée par son maître que l'art pour art est un raisonnement faux, une pure absurdité. Dans une lettre en réponse aux questions qui tourmentaient son âme troublée par la lecture de *Que devons-nous faire ?*, longue de 28 pages, du 4 octobre 1887, où se trouvent les idées fondamentales en germes qui prendront vigueur plus tard dans le traité *Qu'est-ce que l'art ?*, Tolstoï lui a expliqué pourquoi il condamnait l'art auquel le jeune Français croyait tant. Romain Rolland a suivi l'idée de l'écrivain russe que le rôle de l'art n'est pas d'être au service d'une caste privilégiée et il a accepté son idée que sa mission est d'être au service de l'humanité.

Afin de comprendre l'attitude contradictoire du normalien, nous allons nous pencher sur les arguments de Tolstoï pour contester l'art. Le mal provenait, selon lui, de l'idolâtrie d'une beauté falsifiée dans l'art au nom d'une jouissance égoïste destinée à une élite. Romain Rolland n'a pas rejeté l'effort de Tolstoï de trouver une solution éthique pour aider l'être humain à se libérer de ces superstitions. Il a accepté l'idée tolstoïenne de l'énergie vivifiante d'un retour à l'idéal moral, car il estime que cette force débarrassera l'humanité du « passé mort » accablé sous le poids monstrueux « de sciences, d'arts, de civilisations, entassés sur la vie », d'ailleurs, parfaitement « nuisibles » et « inutiles ». Il a reformulé à sa façon les paroles de l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* :

La première science du monde est la science de vivre de manière à faire le moins de mal possible et le plus de bien possible. Le premier art du monde est l'art de savoir éviter le mal et de produire le bien avec le moins d'efforts possible.¹³⁹

Il a apprécié la vérité absolue du jugement général de Tolstoï et il est convaincu que ce n'est pas seulement d'un intérêt capital pour la morale mais également pour l'art de se séparer

¹³⁸ Romain Rolland, *Mémoires*, p. 139

¹³⁹ Cahiers Romain Rolland 24, p.57

des privilèges de l'« art des seigneurs », car produire un art raffiné pour un public raffiné, c'est l'entraîner à la débauche. Il partage l'idée de l'écrivain russe que lorsque l'art n'est pas une vocation, mais une carrière qui ne vise que la gloire officielle ou la récompense matérielle, l'artiste est obligé de se prostituer pour « le plaisir de la clientèle corrompue ». Il a accepté l'éthique tolstoyenne en confrontation avec l'orgie de fabrication de procédés artistiques du plaisir mettant en évidence la débauche intellectuelle. C'est en adoptant la ferme volonté de résister à cette tendance malsaine que Romain Rolland affirme : « Et même quand l'art y perdrait en correction, en style, en perfection technique je ne m'en souciera guère s'il gagnait en énergie morale et en santé ».¹⁴⁰

Si Romain Rolland n'acceptait pas la beauté factice de l'art en tant que fabrication technique, il ne pouvait pas se résigner à sacrifier la beauté au nom de la morale. Cet aspect mettait les deux écrivains dans des sphères diamétralement opposées. L'écrivain français reconnaît la présence des multiples incarnations de la beauté, peu importe s'il s'agit de belles couleurs ou lignes, ou bien de beaux sons ou d'autres. Il attestait que « toutes les voies diverses qui mènent à l'harmonie et à la paix sont bonnes » y compris la beauté, donc « il ne faut en fermer aucune ». A la différence de Tolstoï, la joie faisait partie de ses croyances esthétiques. La vérité n'était pas suffisante pour inspirer l'allégresse, selon lui. C'est pourquoi il l'a trouvée dans la beauté. Pour Tolstoï cette notion est l'expression abstraite et factice de la notion très subjective du plaisir égoïste. Il s'oppose à cette pratique de définir l'art par le beau et il érige le critère moral – être bon. L'art chrétien, nous dit-il dans son traité *Qu'est-ce que l'art ?*, doit refléter la conscience religieuse de l'époque, en dehors de tous les dogmes et toutes les Eglises. A la différence de Tolstoï, chez l'écrivain français le beau et le bon ne sont pas en opposition, il trouve l'essence morale dans l'harmonie cachée et dans l'ordre intérieur d'une œuvre. Il avait la ferme conviction que c'était l'art qui l'a toujours aidé à vivre moralement. Et il n'avait aucune raison pour s'en séparer comme son écrivain russe préféré.

Si l'opinion de Romain Rolland par rapport à la notion du beau diffère de celle de Tolstoï, il se solidarise complètement avec son avertissement portant sur le danger qu'elle implique à cause de sa fragilité expressive variant selon les milieux.

Et le moujik, dont parle Tolstoy, regarde avec dégoût la Vénus de Milo. Il est possible que le beau pour l'élite soit le laid pour la foule, qu'il ne réponde pas à ses besoins,

¹⁴⁰ Ibid., p.56

aussi légitimes que les nôtres. N'imposons donc pas, sans examen, au peuple du vingtième siècle l'art et la pensée des sociétés aristocratiques et passées ¹⁴¹

Ainsi l'écrivain français fait-il sienne l'idée fondamentale de l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* qui gravite autour de l'essence populaire de l'art. Sa voix s'élève avec indignation contre les blasés, contre les privilèges d'une poignée d'hommes qui privent le peuple de son expression d'art en le tenant à l'écart. Il estime qu'il faut donner une voix au peuple pour qu'il puisse se frayer un chemin et féconder par sa sève vitale le renouveau créatif. L'Idéal fraternel devient de nouveau le mot d'ordre pour sauver l'art en rétablissant l'unité entre le peuple et l'élite, le vrai et le beau, le rêve et l'action. Il est formel quand il affirme que « c'est une question de vie et de mort pour l'art et pour le peuple ». Cette conviction ferme est dictée par les raisonnements suivants : « si l'art ne s'ouvre pas au peuple, il est condamné à disparaître ; et si le peuple ne trouve pas le chemin de l'art, l'humanité abdique ses destinées ». ¹⁴².

A partir de ces idées naît son projet du Théâtre du peuple, alimenté par l'idéal esthétique de Tolstoï, exposé dans *Qu'est-ce que l'art ?* Depuis 1900 Romain Rolland a commencé à publier plusieurs articles sur le nouveau théâtre dans *la Revue d'art dramatique*. En 1903 apparaît son essai *le Théâtre du peuple* où il expose sa conception d'art dramatique.

La nouvelle conception de l'art chez Tolstoï trouve sa forme plastique dans une série de « récits populaires » d'inspiration chrétienne pour satisfaire les besoins du peuple en empruntant au conte féerique ses sujets et ses procédés de construction. Tandis que Romain Rolland opte pour la forme dramatique parce que, selon lui, elle s'adapte mieux aux besoins utilitaires des hommes sans interposer d'intermédiaire (dans le cas des lectures une sorte de « professeur ») entre l'art et le public. Il considère les lectures comme une forme d'éducation primaire ou secondaire dont le défaut principal est leur caractère prédicant et dissertant. D'une façon générale, il estime que le théâtre exerce mieux la fonction d'être au service du peuple que la prose :

C'est le défaut ordinaire de ces lectures. L'esprit de l'auditoire y est comme un enfant qu'on habitue à marcher. Au théâtre, on le laisse aller seul, et faire ses premiers pas : il n'est rien de si efficace. Le théâtre est un exemple vivant, contagieux, irrésistible. Il est enveloppé de gloire. C'est un champ de bataille, où les âmes sont lancées en pleine action, à la suite des héros, aspirant à leur ressembler. Seule l'éloquence de la tribune peut produire de tels effets ; les lectures ne le peuvent point. Elles parlent aux sens au

¹⁴¹ Cahiers Romain Rolland 13, p.15

¹⁴² Ibid., p.189

travers un écran ; elles s'adressent à l'intelligence ; elles ont peur de la vie physique. (...) La supériorité du théâtre est de prendre hardiment les instincts, et de perfectionner l'homme, malgré sa nature, par l'effort de sa raison. Mais il est mieux de faire appel directement à la nature car l'homme vraiment grand est celui qui est grand par nature, comme sans y songer avec un généreux et puissant abandon.¹⁴³

Ne serait-ce pas une nouvelle tentative de rivaliser avec l'art de Tolstoï ? Les questions comme le drame ou la prose, Shakespeare ou Tolstoï, Shakespeare et Tolstoï mettaient Romain Rolland devant l'alternative du choix. Comment expliquer son ouverture vers l'art dramatique ? Son *Journal* ne témoigne pas d'un intérêt manifeste pour le théâtre. A part les notes sur *Hamlet* en 1885-1886, il réfléchit rarement sur les pièces qu'il a vues et l'évolution du théâtre de son époque ne retient pas son attention. Pourquoi renonce-t-il à son plus beau rêve – le roman ? Peut-on lire dans cet engagement le défi artistique d'être un Shakespeare et un Tolstoï à la fois ?

En effet, l'idée du Théâtre du peuple n'était pas nouvelle, elle rejoint les préoccupations de l'éducation et de l'unité fraternelle de quelques philosophes du dix-huitième siècle comme Diderot et Rousseau, considérés comme précurseurs de la Révolution. Mais à l'exemple de Tolstoï qui n'épargne pas de ses critiques les œuvres d'art qui ne correspondent pas à ses critères esthétiques et moraux, Romain Rolland dénonce les pratiques erronées des éducateurs contemporains du peuple qui cherchent à imposer au peuple des solutions toutes faites aux problèmes actuels. Il adresse également ses critiques au théâtre qui a attesté au peuple depuis des siècles la position humiliante de domestique « caché derrière la porte, épiant par le trou de la serrure les gestes de ses maîtres, avec une mauvaise curiosité, narquoise et craintive ». Même Tolstoï n'échappe à son jugement d'appréciation négative parce que le fond général de sa pièce *la Puissance des Ténèbres* est beaucoup trop pessimiste pour distraire des gens pauvres. En outre, elle s'adresse à une minorité – l'élite révolutionnaire du peuple.

L'homme de notre temps qui a mieux compris et aimé le peuple, Tolstoy, n'a pas toujours échappé à ce travers de l'art, dont il a pourtant humilié si durement l'orgueil ; sa vocation d'apôtre, son besoin impérieux d'imposer sa foi, les exigences de son réalisme artistique ont été plus forts, je crois, dans *la Puissance des Ténèbres*, que son admirable bonté. De telles œuvres me semblent plus décourageantes qu'utiles pour le peuple. Si nous ne devions plus jamais lui offrir que ces spectacles, il aurait raison de nous tourner le dos et de s'en aller au cabaret chercher l'engourdissement de ses

¹⁴³ Ibid., p.52

peines. C'est trop de prétendre après une vie triste, le divertir avec le spectacle d'une vie triste.¹⁴⁴

Du point de vue esthétique, la pièce de l'écrivain russe entre en conflit avec le premier critère défini par Romain Rolland d'un théâtre populaire – d'être un délassement dont le but est de « répandre la joie et non la tristesse ».¹⁴⁵

Mais tout en s'aventurant dans la pratique du théâtre, l'écrivain français continuera à être inspiré par l'art de Tolstoï. Il a beaucoup apprécié chez l'auteur de *Guerre et Paix* l'aspect historique et la manière dont l'histoire est traitée dans l'œuvre. Son attention est retenue par deux aspects positifs. D'une part, les scènes historiques ne sont que le décor de l'histoire des âmes. D'autre part, l'homme n'est pas étudié isolément de son entourage comme chez les romanistes français, mais il est relié au Grand Tout de la sorte que les fresques historiques se fondent dans l'histoire universelle de l'humanité. Le seul reproche qu'il adresse à Tolstoï est au sujet de ses personnages qui ne sont pas des héros historiques mais des personnages fictifs. Pour sa part, il s'engage à ressusciter du passé les personnages historiques dans les drames de la Révolution.

Que chacun sente les liens qui l'attachent à la communauté, que sa vie s'enrichisse de toutes les vies antérieures, présentes et futures de sa nation. Dans une telle conscience, il trouvera des raisons plus vigoureuses d'agir, d'être ce qu'il est. L'esprit qui s'élève pour des siècles. Pour faire des âmes fortes, nourrissons-les de la force du monde.¹⁴⁶

Malgré la riche semence, la moisson du Théâtre du peuple était médiocre. A Paris, le projet de fonder un théâtre ne s'est pas réalisé nonobstant les efforts. L'idée avait plus de succès en Suisse. Le théâtre populaire le plus important était celui fondé par le dramaturge Maurice Pottecher à Bussang. Il était admirateur de Tolstoï, comme Romain Rolland, et correspondait avec l'écrivain russe.

Les modestes représentations de quelques pièces de Romain Rolland (*Le 14 juillet*, *Danton*, *Les Loups*, *le Triomphe de la Raison*) et leur manque de succès démontrent que le projet malgré son idéal élevé n'a pas trouvé une réalisation brillante.

¹⁴⁴ Ibid., pp.103-104

¹⁴⁵ En fait, il s'agit de trois conditions capitales.

1. Le théâtre doit être un délassement.
2. Il faut que le théâtre soit une source d'énergie pour « soutenir et exalter l'âme ».
3. Le théâtre doit être une lumière pour l'intelligence

Ibid., pp. 104-105

¹⁴⁶ Ibid., p.127

Après avoir traversé une crise, selon toute vraisemblance la plus importante dans sa vie, il va renoncer définitivement au drame pour donner libre cours à sa verve poétique dans le domaine de la prose. Une relecture de *Guerre et Paix* le ramène à ce genre littéraire. Il va retourner à son rêve de jeunesse – le roman. Désormais son public sera le lecteur.

Malgré son échec évident, le Théâtre du Peuple reste comme un monument littéraire qui évoque l'essence de la réforme tolstoïenne dans l'art – la communication entre l'art et le peuple. Il est un témoignage incontestable de l'influence esthétique de Tolstoï.

Au terme de nos réflexions sur l'influence esthétique, nous pouvons tirer la conclusion que les idées artistiques de Romain Rolland se sont formées en accord ou en désaccord avec l'art souverain du célèbre écrivain russe. L'inspiration du futur écrivain français était gouvernée par deux sentiments contradictoires : l'admiration et la rivalité. Mais le premier d'entre les deux était plus fort et dissimulait la présence éphémère de l'autre.

Parmi les aspects les plus importants de cette influence, nous pouvons signaler le réalisme. Il traduit toutes les aspirations artistiques de Romain Rolland. Intentionnellement, il construit son réalisme sur le modèle de Tolstoï, en marge de celui qui existait dans la littérature française. Comme son écrivain russe préféré, il voulait représenter la « réalité tout entière », sous ses apparences joyeuses et douloureuses. Mais l'intégrité de la réalité n'épuise pas toutes les significations du réalisme de Tolstoï. Romain Rolland y voyait un mot à facettes. Tous les aspects différents entrant dans la composition de ce mot participent à l'élaboration de son esthétique romanesque. Etre réaliste signifie pour lui être partisan de la « vision du dedans » de l'auteur de *Guerre et Paix* qui pénètre l'âme de ses personnages de l'intérieur. Le réalisme rime aussi avec la vérité et a pour corollaire la primauté des sentiments dans l'art – l'artiste doit dire seulement ce qu'il sent, tel était le plus grand commandement légué par l'art souverain de Tolstoï. Comme chez l'écrivain russe, chez Romain Rolland la vie intérieure des personnages va refléter les observations personnelles de l'artiste sur la modulation des sentiments dans son for intérieur. La représentation de l'âme humaine va porter le sceau du réalisme vital des sentiments. Il a adopté l'analyse centrée sur le processus psychologique du sentiment reproduit dans sa plénitude, son rapport avec les autres sentiments, le ballotement constant entre le doute et le retour à la paix intérieure. Car il a saisi le rôle important des vibrations des sentiments imposant leurs propres lois esthétiques à l'œuvre tout en lui redonnant l'impression de la vie dans sa totalité. L'écrivain français était inspiré par les personnages de Tolstoï qui apparaissent comme des êtres vivants, animés par le souffle divin de leur père-créditeur. A tous ces aspects du réalisme, Romain Rolland a rajouté

encore un – l'univers littéraire représenté comme un Grand Tout où tout est lié en harmonie parfaite par le plus grand des sentiments, l'amour de son créateur.

En rapport étroit avec l'amour est l'idée de fraternité. C'est l'aspect fondamental de son influence. Il devient l'alpha et l'oméga du credo esthétique de Romain Rolland. Tolstoï lui a légué l'idéal esthétique de fraterniser avec tous les êtres vivants et de créer un art pour tous les hommes, sans exception. De cet idéal découle l'idée de la démocratisation de l'art. Comme l'écrivain russe, il se dresse contre le concept d'un art réservé à une élite, mais il ne va pas comme lui jusqu'à nier tout art et les chefs-d'œuvre qui continuent à émouvoir par leurs qualités artistiques plusieurs admirateurs. Il ne renonce non plus à la joie et à la beauté que pourrait véhiculer l'art. L'écrivain français estimait que l'art impliquait la morale en soi-même et il ne pouvait pas accepter la séparation ou l'opposition entre les deux termes. Mais s'il fallait choisir entre l'art et la morale de Tolstoï, il préférerait son admirable bonté ruisselant de ses œuvres à ses préoccupations purement morales.

2. Inspirations stylistiques

2. 1. Rapprochements stylistiques

Romain Rolland n'a laissé aucun témoignage au sujet de son influence stylistique. Mais il nous semble logique d'envisager une telle inspiration, car un bon lecteur, comme il l'était, est attiré par les subtilités du style d'un auteur favori. Les nombreuses lectures ont probablement laissé des empreintes dans les œuvres de l'écrivain français. Notre but est de saisir sinon toutes, du moins certaines d'entre elles. Nous allons commencer par faire des rapprochements entre le style des deux écrivains qui vont déterminer l'orientation de notre recherche.

Qu'est-ce que le style dans la vision de Tolstoï ? Ne présente-t-il pas encore une idole qui sera brisée ? Dans son traité sur l'art, le grand écrivain russe a remis en question la formule toute faite que la littérature commence par le littéraire ou plus précisément par une technique qui n'est rien d'autre que le culte du moi de l'écrivain enfermé dans le langage artistique d'une caste. Il estimait que la technique tue l'âme et l'art à la fois. Mais avant de donner une expression théorique à ses idées, il a fait son entrée sur la scène de la vie littéraire sous le signe de l'âme. L'écriture vient du dedans, elle n'a rien à voir avec un artifice extérieur. C'est pourquoi à la coquetterie d'un style brillant, Tolstoï oppose l'effacement de l'écrivain derrière un langage sobre et mesuré. L'art pour l'âme a supplanté le syllogisme de l'art pour art. Romain Rolland s'identifie avec ce credo esthétique qui proclame que le style, c'est l'âme. Cette formule démontre que le choix des moyens d'expression provient de l'intérieur, comme une vision du dedans. C'est le sentiment jaillissant du tréfonds de l'être humain qui fraye le chemin aux mots et aux sons pour rendre le mystère impalpable de l'âme. Romain Rolland avait choisi l'exemple de Tolstoï d'un style sur mesure, en fonction des personnages, épousant leurs moyens d'expression. La manie vicieuse des artistes français, centrés beaucoup trop sur la forme et le métier de l'artiste, lui donnait « la nausée de l'Art ».¹⁴⁷ Il était révolté, par exemple, contre l'Art de Mallarmé, car il le croyait « incapable de rendre l'immensité de l'âme et la mer de ses désirs par les moyens aussi menus que les tintements du Mot ».¹⁴⁸ Comme Tolstoï, il était partisan de la vision du dedans permettant au

¹⁴⁷ Cahiers Romain Rolland 24, p. 58

¹⁴⁸ Cahiers Romain Rolland 4, p. 283

lecteur de ressentir dans sa poitrine le cœur du personnage. Pour ce faire, le langage joue un rôle primordial. L'écrivain russe lui a donné le modèle de l'artiste qui s'efface de l'espace littéraire pour ne pas s'interposer avec son style figé entre les phénomènes observés et le regard du lecteur. Mais s'il s'efface de sa narration, c'est pour plonger dans l'âme de ses personnages. Par conséquent, le langage est celui de ses personnages et le style s'adapte à leur mode d'expression.

Les trois mots clés caractérisant le style de l'écrivain russe sont mentionnés par Romain Rolland dans son livre *Vie de Tolstoï* – « netteté, simplicité, concision ». Il partageait l'idée populiste de Tolstoï qu'on ne pouvait rien écrire de mauvais dans la langue du peuple car elle se distinguait par sa clarté et sa simplicité. L'écrivain français a relevé l'importance de la démocratisation de l'art en citant les paroles de son écrivain préféré : « Pensez ce que vous voudrez, mais de telle façon que chaque mot puisse être compris du charretier qui transporte les livres de l'imprimerie. »¹⁴⁹ Les tentatives de Tolstoï de rénover son style grâce à la démocratisation de la langue n'ont pas échappé à Romain Rolland. Il a cité les intentions de l'écrivain russe de puiser dans la source intarissable de la langue du peuple qu'il a perçues dans la lettre envoyée à Strakhov de 1872 :

J'ai changé le procédé de ma langue et de mon écriture. La langue du peuple a des sons pour exprimer tout ce que peut dire le poète, et elle m'est très chère. Elle est le meilleur régulateur poétique. Veut-on dire quelque chose de trop, d'emphatique ou de faux, la langue ne le supporte pas. Au lieu que notre langue littéraire n'a pas de squelette, on peut la travailler dans tous les sens, tout ressemble à de la littérature.¹⁵⁰

Le littéraire provient, selon Tolstoï, du bon choix des mots. D'une façon naturelle, la langue peut moduler le discours de l'univers artistique. L'écrivain russe renonce au littéraire qui agit comme un accessoire artificiel pour travestir le travail de l'artiste en le réduisant au métier du faussaire.

Pour établir des rapprochements entre les procédés stylistiques des deux écrivains, nous pouvons prendre en considération leur attitude à l'égard des clichés de bon style. Tolstoï rejette toute convention pour libérer l'artiste en soi et frayer le chemin à l'acte créatif. Il déclare la guerre à l'hypocrisie qui empêche la communicabilité artistique. Il part de la présomption que l'artiste communique la « contagion » d'un sentiment à son public grâce à sa sincérité. Or, la sincérité de l'acte créatif est liée à la clarté de l'expression et non à son

¹⁴⁹ Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, p. 125

¹⁵⁰ Ibid., p. 130

accoutrement artificiel. D'où son refus d'accepter tout ce qui dans l'écriture est superflu et démesuré. A l'exemple de Tolstoï, l'auteur de *Jean-Christophe* se dresse contre les clichés du bon style. Les conventions régnaient à son époque, formulées par des gens de goût, s'exprimaient en termes vagues tels que le style d'intelligence aisée et élégante. En effet, ce genre de formule laisse l'impression de quelque chose d'énigmatique et d'incompréhensible.

Nous pouvons chercher à établir certains parallèles entre les jugements faits à propos du style des deux écrivains. Tolstoï était considéré à l'unanimité comme un génie verbal mais comme un prophète médiocre. Personne n'osait remettre en question ses qualités artistiques. Cependant, le refus de Tolstoï d'attribuer à son écriture une élégance postiche, parfois, était mal interprété par certains critiques. Ils se faisaient piéger par les paroles de l'écrivain russe de son manque de littéraire. En réalité, les effets destructifs de son style contre les conventions avaient pour conséquence d'introduire d'autres moyens d'expression qui n'étaient pas toujours perçus comme procédés stylistiques. Nina Gourfinkel, par exemple, reconnaît son don exceptionnel d'invention sémantique mais s'attaque à sa syntaxe. Elle vise surtout ses « phrases chevillées par d'innombrables « que » et « qui », pleines d'incidentes sans nuances ni grâce ». ¹⁵¹ Ce « défaut » de la syntaxe de Tolstoï est saisi par nous comme un procédé stylistique ayant un rapport avec la représentation de la parole. Nous allons y revenir un peu plus loin dans ce chapitre parce que l'auteur de *Jean-Christophe* a utilisé le même procédé, probablement, inspiré par l'écrivain russe. Avant d'examiner le style de Romain Rolland du point de vue des critiques littéraires, nous voulons souligner qu'il n'a pas échappé à la même tentative que Nina Gourfinkel de dévaloriser le génie artistique de Tolstoï en inscrivant dans son carnet qu'il écrivait mal, souvent. Si nous examinons le contexte dans lequel sont exprimées ces considérations, nous pouvons dégager plutôt des connotations positives : « Tolstoy se moque du style », « la nature est son maître », « l'essentiel est que sa notation soit nette et fidèle ». ¹⁵² Probablement, il estimait que la dévalorisation de l'écriture était la meilleure appréciation pour l'écrivain russe qui ne voulait pas se ranger sous l'étiquette de « l'homme de lettres » dominant l'espace littéraire par la suprématie de son style affecté.

Le style de Romain Rolland a aussi été objet de critiques négatives à cause de quelques négligences de forme : l'écriture lâchée de certaines parties donnant l'impression de l'inachevé, une ponctuation très personnelle et abondante en parenthèses. Cependant, son

¹⁵¹ Nina Gourfinkel, *Tolstoï sans tolstoïsme*, p. 36

¹⁵² Cahiers Romain Rolland 24, p. 33

style était volontairement relâché. Il estime que la vérité regardée en face doit être démasquée, mise à nu comme la phrase.

Sa syntaxe intentionnellement dépouillée d'ornements a poussé Paul Seippel à faire des rapprochements avec le style de Tolstoï :

Romain Rolland fait fi de cette habileté dégoûtante dont se parent tant de grimauds à la tête vide et au cœur sec. Fidèle disciple de Tolstoï, il écrit pour se faire comprendre de tous, non pour complaire à quelques raffinés. L'art factice des ciseleurs de bijoux en clinquant ne lui dit rien qui vaille. Il ne veut à sa phrase aucun ornement. Il la laisse courir nue, sortant de son puits. Elle nous plaît ainsi. Poussée par le mouvement de la pensée, l'expression surgit d'elle-même, si naturelle qu'elle se fait oublier, comme une fidèle servante, pour laisser transparaître l'idée, ingénue et toute claire.¹⁵³

Rien dans la syntaxe ne doit accrocher l'attention du lecteur, nous suggère le style de l'écrivain français. Il faut que le regard reste vierge, purifié de tous les ornements brillants et séduisants d'une écriture qui n'engendre que d'obstacles empêchant le lecteur de trouver le fil conducteur pour saisir la véritable vie telle qu'elle se déroule dans la réalité suivant le courant des vibrations profondes et lointaines de tout notre univers. Ce n'est pas par hasard que l'écrivain se sert de l'image du fleuve : suivre le fil de la vie, c'est suivre le fil d'un fleuve. Cette métaphore est née de ses convictions personnelles. Rien ne demeure figé. Tout suit un mouvement perpétuel, tantôt plus calme, tantôt plus agité, et tout change à l'infini. Une pensée figée, empêchée de suivre sa marche, n'est qu'une pensée avortée, privée de vie avant sa naissance. Une pensée vivante se meut à l'image d'un fleuve : sortie de la source, elle se fraye le chemin à travers des terrains souvent difficilement accessibles ou épouse les formes qu'elle rencontre à son passage, tantôt paisible, tantôt pure, tantôt froide, tantôt trouble, tantôt tiède, mais toujours en mouvement. Et rien n'entrave son passage, tout contribue à rendre son potentiel encore plus vital pour lui permettre de se remodeler dans un devenir.

Nous allons citer quelques réflexions de Jacques Gaucheron pour mettre en valeur les particularités du style de Romain Rolland :

Romain Rolland s'intéresse peu à la phrase. Son style est ailleurs, parce que, dans le travail de l'écrivain, l'essentiel n'est pas l'écriture. Il impose même au lecteur une manière de lire où rien n'arrête le mouvement, chaque phrase n'a qu'un rôle modeste, insignifiant même. Le lecteur n'a pas à être retenu par un agencement de mots quand c'est un effet d'ensemble qui doit l'emporter. Romain Rolland fait appel au style de la

¹⁵³ Paul Seippel, *Romain Rolland, L'homme et l'œuvre*, pp.115-16

fresque, dans lequel le mouvement de la composition l'emporte sur la petite tache et la bavure qu'on ne voit plus, et la craquelure du fond, choquante d'abord, disparaît quand le regard s'ajuste à ce qu'il doit voir.¹⁵⁴

Il est évident, que l'esprit du lecteur n'épouse pas le rythme de la phrase mais il vient de l'intérieur, mû par les pulsations des émotions que transmet la parole. Ces modulations subtiles des sentiments attribuent à la prose des deux écrivains un caractère musical. L'affinité de Romain Rolland avec la musique l'a probablement poussé vers un langage sur mesure. Comme s'il épousait la pensée de Tolstoï que sans le « sentiment de la mesure, il n'y a jamais, il ne peut pas y avoir artiste, de même que sans le sentiment du rythme il n'y a pas de musicien ».¹⁵⁵ Le rapport complexe entre l'artiste et la langue nous suggère de faire un rapprochement avec la musique. D'une façon générale, le discours du roman est orchestré par de multiples voix. La voix de l'auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage des personnages. Cependant, il laisse se faufiler la trame de ses intentions dans l'espace de ces langages sans s'identifier avec aucun d'entre les deux. Cela lui permet de prendre la distance, de devenir complètement discret pour pouvoir incorporer avec fidélité le langage dicté par sa sincérité au langage commun. Ainsi la prose acquiert-elle un caractère tridimensionnel embrassant la voix de l'auteur, du narrateur et du personnage. Il en résulte un brouillage ou plutôt une intermodulation de trois tonalités à peine perceptibles car elles se superposent en parfaite harmonie. Mais avant de revenir sur l'aspect musical de la prose des deux écrivains, nous devons aborder d'autres aspects qui vont nous aider à saisir le sens de la musicalité.

Romain Rolland obéit à la discipline d'expression selon les directives de Tolstoï, à savoir, la clarté et la simplicité. A l'exemple de l'écrivain russe, il s'efface complètement devant l'instrument de l'écriture. Tous les termes que nous avons mentionnés jusqu'à présent complètent la vision de l'art d'écriture chez les deux romanciers. Mais il nous semble que le mot clé pour résoudre l'énigme de la conception du style chez les deux écrivains est la spontanéité. Un mot qui, d'ailleurs, pose le problème de compréhension. Romain Rolland a suivi Tolstoï en mettant en exergue de l'art d'écrire la sincérité de l'expression. C'est pourquoi, tous les deux revendiquent la spontanéité de l'acte créatif car les émotions perdent leur sincérité en passant par le jugement critique de l'analyse d'écriture. Or, la spontanéité du style n'est qu'une illusion, car le discours romanesque n'est pas un milieu extra-littéraire,

¹⁵⁴ Jacques Gaucheron, « Notes sur un style », in *Europe : Revue Mensuelle*, septembre – octobre 1965, Paris, p. 59

¹⁵⁵ Léon Tolstoï, *Shakespeare et le drame*, p. 95

privé de toute élaboration particulière et originale ou c'est comme dans le cas de Romain Rolland et de Tolstoï : chasser le littéraire, il revient au galop. Dans une lettre adressée au critique littéraire Alphonse Séché, Romain Rolland proteste contre les considérations injustes sur son manque de littéraire :

Mais quand vous dites que « je ne suis pas artiste », c'est peut-être un peu dur, sans que vous le vouliez ; et cela ferait trop plaisir à mes ennemis. J'ai mon idée de l'art, qui n'est pas la leur. J'attache plus d'importance au mouvement général du morceau qu'au détail de phrase, aux grandes lignes de la composition qu'aux nuances fines. (...) Je crois qu'il serait plus juste de dire que je ne regarde pas l'art comme une fin, mais comme un moyen, comme une langue expressive.¹⁵⁶

La rédaction même des épreuves remet en question la spontanéité de l'expression. Romain Rolland affirmait que dans chaque volume de *Jean-Christophe* il y avait une vingtaine de rédactions, jusqu'à ce que l'auteur ait l'impression qu'on ne pouvait y changer plus une virgule. Tolstoï aussi travaillait sur son style. *Guerre et Paix*, par exemple, connaît sept rédactions. La question qui se pose est comment interpréter la spontanéité.

Dans la vision de Tolstoï, l'aspect culturel de l'écriture agit comme une barrière d'isolement érigée entre l'artiste et le lecteur ne permettant pas la « contagion » du sentiment. Si le discours de Tolstoï et de Romain Rolland n'épouse pas la forme poétique qu'on attendait à l'époque, on ne peut pas nier sa portée littéraire et le réduire à un simple moyen de communication. Il est neutre par rapport à l'opinion courante mais il ne démissionne pas de sa fonction artistique, d'où l'impossibilité de le réduire à un discours ordinaire qui ne se prête qu'aux analyses thématiques. C'est un style qui a pour but de communiquer à travers le discours romanesque des sentiments nés dans le for intérieur des personnages, car une âme ne peut pas communiquer avec une autre que par le moyen du langage des sentiments. La vie intérieure est présentée comme un flux et reflux de sentiments ou de bribes de sentiments, des passages d'un sentiment à l'autre. Le style de Tolstoï a fait introduire pour la première fois dans la critique littéraire russe un terme nouveau – la dialectique de l'âme. Pour mieux illustrer la signification de ce terme nous avons recours à une citation :

Под «диалектикой души» понимается исключительно изображение самого процесса душевной жизни ; именно это - изображение процесса, самого движения, переходов одних «получувств» в другие - подразумевается под

¹⁵⁶ Cahiers Romain Rolland 13, p. 61

« диалектикой души » и объявляется исключительной принадлежностью Толстого.¹⁵⁷

Cette définition de la dialectique de l'âme précise que l'analyse psychologique chez Tolstoï est orientée vers le processus psychologique lui-même. Mais en quoi consiste la particularité des transformations psychologiques exposées par l'écrivain qui a fait introduire un terme nouveau pour distinguer son style ? Nous estimons que Černyševskij en introduisant le terme pour la première fois a bien relevé sa spécificité. L'analyse est centrée sur les vibrations des sentiments, nous dit-il, et s'intéresse comment ils proviennent l'un de l'autre, comment un sentiment prenant naissance d'une impression se transforme en entrant en contact avec les souvenirs et l'imagination, se laisse entraîner par le flot d'autres pensées pour retourner à son point de départ. Il a constaté que cette orientation recherchée de l'analyse psychologique de Tolstoï, centrée sur le processus lui-même, le distingue du but que se proposent d'autres artistes : les uns l'utilisent pour caractériser les personnages, d'autres établissent le rapport entre les sentiments et les actes ou bien visent l'influence des relations sociales et des conflits sur les caractères ou encore l'analyse des passions.¹⁵⁸ Nous pouvons tirer la conclusion que l'analyse psychologique chez Tolstoï module le discours tout en lui attribuant un aspect musical. Il est à noter que les mouvements des sentiments sont définis par le critique russe Grigoriev comme musicalité insaisissable. Il affirme que Tolstoï préoccupé par des contraintes d'ordre moral essaie de chasser cette musicalité invisible.¹⁵⁹ Mais l'envoûtement de cette musique intérieure qui épouse les vibrations les plus subtiles de l'âme humaine se glisse malgré tout avec toutes sortes de détours dans son discours. Si la musicalité chez Tolstoï revêt un caractère implicite, Romain Rolland a ouvertement déclaré que son *Jean-Christophe* est un « roman musical », le personnage principal est un musicien et l'émotion s'empare du lecteur par les grands mouvements de la musique.

La spontanéité doit être interprétée dans le contexte de cette « musicalité ». Autrement, comme vient de le souligner Mikhaïl Bakhtine, la notion de la spontanéité n'a aucun sens :

L'intention directe et spontanée du discours, dans le climat du roman, paraît inadmissiblement naïve et, somme toute, impossible, car la naïveté elle-même, quand il

¹⁵⁷ Pavel Gromov, *O stile L'va Tolstogo, Stanovlenie « dialektiki duši »*, p. 154

¹⁵⁸ N. G. Černyševskij, « Detstvo i otročestvo. Voennye rasskazy », in *L. N. Tolstoj v russkoj kritike*, p. 93

¹⁵⁹ Pavel Gromov, *O stile L'va Tolstogo, Stanovlenie « dialektiki duši »*, p. 161

s'agit d'un roman authentique, ne peut échapper à un caractère polémique interne, et devient, elle aussi, dialogisée.¹⁶⁰

Le discours du roman entre en dialogue avec la conscience sociale et verbale de ses contemporains, nous dit le formaliste russe. Il a démontré la fausseté de la pensée traditionnelle selon laquelle le discours direct de l'artiste ne rencontre pas la résistance des discours étrangers et tout autre discours placé hors de son milieu propre n'est considéré que comme une parole neutre qui n'appartient à personne. Il affirme que tout discours a une orientation dialogique et quelle que soit son orientation, il rencontre sur son chemin un discours étranger et ne peut pas neutraliser une interaction verbale. Il s'agit d'une dialogisation intérieure attribuant la capacité stylisante du discours.¹⁶¹ En effet, Tolstoï ne refuse pas au littéraire mais aux conventions. Il cherche à atteindre la sensation pure. S'il s'efface de son discours, c'est pour attribuer une place plus importante aux voix des divers personnages qui émergent dans l'espace romanesque. Le discours ne peut pas annihiler que de façon conventionnelle le rôle du discours humain – le dialogue avec autrui. Si Tolstoï se dresse contre toute convention et proclame la spontanéité, ce n'est pas pour afficher la condition artificielle du discours. Par contre, son art privilégie la fonction communicative mais sous une forme transparente et expressive, à la portée de tout le monde. Les exigences de la clarté et de la netteté du discours pour faciliter la compréhension implique une réponse de la part d'un interlocuteur qui est absent de la composition. Nous partageons le point de vue de Bakhtine sur l'aspect dialogique définissant l'expressivité du style tolstoïen :

Ainsi le discours chez Tolstoï se distingue par une nette dialogisation intérieure, tant dans l'objet que dans la perspective du lecteur, dont Tolstoï perçoit de façon aiguë les particularités sémantiques et expressives. Ces deux lignes du dialogue (teintées de polémique dans la plupart des cas) sont étroitement unies dans le style de Tolstoï : son discours, même dans ses expressions les plus « lyriques », dans ses descriptions les plus « épiques », s'accorde (et plus souvent se désaccorde) avec les divers aspects de la conscience sociale et verbale plurilinguale qui entrave l'objet ; en même temps, ce discours s'introduit de manière polémique dans la perspective objectale et axiologique du lecteur, visant à frapper et à détruire le fond acceptif de sa compréhension active.¹⁶²

¹⁶⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 101

¹⁶¹ Le terme de dialogisation intérieure est introduit par M. Bakhtine, voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, pp.101-6

¹⁶² Ibid., p. 105

Si nous examinons le style de Tolstoï à l'éclairage de cette dialogisation interne, nous pouvons également faire l'hypothèse que son discours engage une polémique avec le style littéraire d'autrui. Mais qui pourrait être cet écrivain mettant l'écrivain russe en désaccord avec son style ? La réponse à cette question vient indirectement d'une étude qu'il a faite sur Shakespeare. A soixante-quinze ans, Tolstoï rédige un essai critique inspiré par l'article de l'écrivain américain M. Crosby *L'attitude de Shakespeare à l'égard des ouvriers*. Pour ce faire, il se décide à relire les œuvres de l'écrivain anglais afin de réaffirmer publiquement et probablement pour une dernière fois son jugement déjà arrêté depuis longtemps sur le célèbre écrivain anglais, formé à l'opposé de l'opinion publique qui régnait dans le monde européen. A cet âge avancé, il a assuré d'avoir ressenti le même sentiment de dégoût insurmontable qu'il a éprouvé lors de son premier contact avec l'art dramatique du célèbre écrivain anglais. Dans son essai *Shakespeare et le drame*, nous retrouvons les raisons pour lesquelles l'auteur du célèbre drame *Le Roi Lear* était considéré comme un « écrivassier des plus médiocres ». Nous n'allons pas nous arrêter sur les critiques de Tolstoï visant l'artifice des situations, jugées comme incompatibles avec les caractères, ni sur le problème de l'espace et de temps, pour revenir sur la langue. L'écrivain russe avait la ferme conviction que chaque individu de l'univers littéraire doit parler le langage qui correspond à son caractère. Or, ce moyen quasi unique, selon lui, indispensable pour la représentation des personnages faisait défaut chez Shakespeare. Il l'accusait d'avoir fait parler ses héros d'une langue pompeuse et artificielle qu'aucun être humain n'utilise jamais.

Pour mieux comprendre le fondement de son opinion négative, nous allons nous pencher sur un extrait de son essai critique démontrant clairement ses arguments :

Mais il ne suffit pas que les personnages parlent, comme jamais les hommes n'ont parlé et ne pouvaient parler, ils souffrent tous de la même et commune incontinence de langage. Les amoureux, les combattants, les mourants parlent extraordinairement beaucoup et inopinément de choses absolument hors de propos, guidés plutôt par des consonances et des calembours que des pensées. Et tous parlent d'une manière uniforme. Lear délire tout à fait de la même façon que délire Edgar, qui simule la folie. Kent et le bouffon parlent de la même manière. Les discours d'un personnage peuvent être mis dans la bouche d'un autre, et il est impossible de reconnaître, d'après le caractère du discours, qui parle. S'il y a une différence dans le langage que parlent les personnages de Shakespeare, elle est dans la différence des discours que prononce Shakespeare à la place des personnages. Ainsi, Shakespeare parle toujours pour les rois le même langage enflé et vide. De même ses femmes, qui devraient être poétiques : Julie, Desdémone, Cordélia, Imogène, Marina parlent la même langue faussement

sentimentale. Et aussi uniformément parle toujours Shakespeare pour ses misérables : Richard, Jago, Edmond, Macbeth, en exprimant pour eux ces sentiments méchants que les misérables n'expriment jamais. Et encore plus uniformes sont les discours des fous avec leurs paroles terribles et les discours des bouffons avec leurs plaisanteries, qui ne sont pas amusantes. De sorte que le langage des personnages, ce langage qui dans un drame est le moyen principal de peindre le caractère, n'existe pas chez Shakespeare.¹⁶³

Nous pouvons, hypothétiquement, envisager l'élaboration du style littéraire de Tolstoï comme issu d'une polémique de dialogisation intérieure avec le style de Shakespeare. Nous avons l'impression que le discours de l'œuvre de l'écrivain russe se construit en rivalisant avec celui de son homologue anglais, comme s'il entrait en dialogue interne avec l'opinion reçue sur les beautés artistiques de son style, décidé à les contester d'une façon pragmatique. A l'opposé de son rival de plume, le discours de Tolstoï est fécondé par la parole vivante du peuple et le langage de ses personnages varie en fonction de leurs caractères. Nous avons déjà mentionné au début de ce chapitre son intention de s'exprimer d'une façon compréhensible, à la portée même « du charretier qui transporte les livres de l'imprimerie ». Il est curieux de constater que le premier grand roman de Tolstoï nous renvoie à Shakespeare. Le projet initial de l'auteur de *Guerre et Paix* consistait à achever son roman en 1867 sous le titre *Без хорошо, что хорошо кончается*.¹⁶⁴ C'est la traduction littérale du titre d'une comédie rédigée par l'écrivain anglais intitulée *Tout va bien qui finit bien* (*All's well that ends well*). Avons-nous le droit de considérer ce fait comme une simple coïncidence étonnante ?

A la différence de Tolstoï, Romain Rolland a ouvertement professé son enthousiasme pour l'auteur de *Œdipe Roi*. Mais il a fait siens les conseils de l'écrivain russe : « Voici ce que je veux : vous me décrivez la nature ? Faites-le dans le style et les pensées du personnage que vous y placez momentanément ; et changez de manière autant de fois que le personnage. Mais surtout ne vous avisez pas d'illustrer, en style décadent l'en-tête, la bordure et les marges de votre histoire. L'effet est déplorable et de très mauvais goût ». ¹⁶⁵

Nous sommes enclines à suggérer que la spontanéité puisse être considérée aussi comme synonyme de sincérité. L'exigence de la sincérité ne permet pas à l'auteur de mettre sa personnalité en scène. Par conséquent, il n'a pas le droit ni de blâmer, ni d'affirmer ses personnages, son devoir sacré est de les aimer comme des enfants de sa création. Car l'artiste dans l'œuvre est comme Dieu dans sa création, tout-puissant et invisible, on le sent partout,

¹⁶³ Léon Tolstoï, *Shakespeare et le drame*, pp. 63-65

¹⁶⁴ S. P. Byčkov, « Tolstoj v ocenke russkoj kritiki », in *L. N. Tolstoj v russkoj kritike*, p. 18

¹⁶⁵ Romain Rolland, *Le Cloître de la rue d'Ulm*, p. 154

mais on ne le voit pas. La tonalité du discours du narrateur reste mineure. Il en résulte un effet objectif. L'énonciation est dévoilée avec la discrétion d'un narrateur omniscient. Les propos d'Anna Jaubert vont dans le même sens lorsqu'elle souligne que dans le cadre d'un discours à la troisième personne, « l'omniscience devient convention et propose un effet d'empathie ».¹⁶⁶

Quel est le procédé littéraire qui satisfait complètement à ces exigences, à savoir la sincérité, la spontanéité, la présence discrète du narrateur ? Comment faire exprimer l'âme en prose et comment rendre visible et faire émerger à la surface ce qui demeure au plus profond de l'être humain ? Comment extérioriser les interrogations vitales pour notre vie intérieure ? D'autant plus que ces interrogations ne sont pas des interrogations proprement dites et ne s'adressent à aucun interlocuteur. Nées dans notre for intérieur, elles ne s'adressent qu'à nous-mêmes. Si elles ne visent pas une réponse immédiate, c'est parce qu'elles portent des nuances rhétoriques pour rendre visible la tonalité dominante de notre vie intérieure. Et les exclamations qui ne servent qu'à traduire la nature affective de nos sentiments ? Comment révéler les pensées les plus intimes et pénétrer dans les recoins secrets de la partie la plus vitale de l'être humain ? Il s'avère que le style indirect libre répond parfaitement bien aux besoins de décoder en paroles les pulsations de notre vie intérieure. C'est pourquoi il s'enchevêtre d'une manière intensive dans la texture des romans de Tolstoï. Préoccupé par la fidélité de la représentation de l'âme humaine, il ne pouvait pas se passer de cette invention littéraire pour rehausser la vitalité et le réalisme dans la représentation de ses personnages. Il nous a démontré que la vie humaine n'existe pas en dehors de la vie intérieure. L'arène principale où se déroulent les événements essentiels de notre vie, c'est dans notre for intérieur, le lieu privilégié pour la rencontre des deux forces contradictoires qui gouvernent notre comportement : les passions répondant aux appels de la chair et notre conscience, le seul régulateur moral reflétant la volonté de Dieu. La vie intérieure est aussi le lieu où s'effectue le contact entre le divin et l'humain. Ce n'est que grâce au divin dont chacun de nous est porteur qu'un être humain peut faire un tout avec un autre être humain. Le discours indirect libre – le porte-parole de la vie intérieure, pour ainsi dire, renforce l'impression que les personnages sont présentés en chair et en os dans le récit. Leurs pensées, leurs sentiments, leurs métamorphoses affectives, leurs luttes intérieures deviennent familiers aux lecteurs. Nous pouvons signaler que ce procédé en tant que moyen pour représenter objectivement la vie intérieure d'une personne traduit aussi la modernité de Tolstoï, car le style indirect libre, comme l'a bien indiqué Laurence Rosier,

¹⁶⁶ Anna Jaubert, « Dire et montrer : approche pragmatique », in *Cahiers chronos* 5 (2000), p. 51

signifie également « un étalon, signe de modernité, de mixité et de liberté » ou autrement dit « un symbole de la transgression des interdits de la grammaire classique » mais aussi des conventions auxquelles s'attaquait l'écrivain russe pour ouvrir la voie à un style libéré des tabous.¹⁶⁷

2. 2. Le style indirect libre

Qu'est-ce que le style indirect libre ? En effet, ce phénomène a reçu une reconnaissance tardive. Il existait inaperçu dans les textes médiévaux et la littérature de l'Antiquité sans pouvoir attirer l'attention sur sa présence modeste. Ce n'est que la manifestation prolifique de ce procédé, consciemment utilisé par les romanciers du XIX^e siècle, qui a finalement suscité l'intérêt des linguistes. Il y a à peu près un siècle qu'il a été identifié dans son milieu strictement littéraire pour recevoir sa véritable consécration. C'est pourquoi on l'a longtemps considéré comme créé par les romanciers. Mais les idées sur ce point ont aussi évolué et aujourd'hui il est également traité comme un phénomène propre à la langue.

Le style indirect libre se rattache à la fois au style indirect et au style direct, c'est-à-dire que l'énonciation lui sert de cadre pour exprimer des états intérieurs (sentiments, émotions, sensations) ou des pensées. Mais est-ce qu'il a des marques spécifiques qui le distinguent des deux autres styles ?

Le style direct a un effet scénique. L'auteur se contente de distribuer la parole en faisant des commentaires colorés de nuances subjectives. Le personnage entre en scène en énonçant directement ses réflexions ou en exprimant avec les moyens de la langue son état d'âme. L'auteur se comporte en maître absolu, c'est lui qui a le droit de distribuer la parole. Et pourtant, nous avons l'impression que le personnage s'exprime avec une autonomie. Laurence Rosier affirme avec raison que le style direct véhicule « l'image d'un discours fidèle car non transposé, soucieux de rendre la matérialité de la parole ».¹⁶⁸ En revanche, le style indirect annihile cette liberté, le narrateur rapporte les paroles en les réduisant en quantité d'informations desséchées. Agencées par le pronom relatif « que », usité en abondance, ces paroles entraînent une certaine monotonie. A la différence des deux autres styles, dans le style indirect libre il y a une équivoque recherchée : certains énoncés peuvent être attribués aussi

¹⁶⁷ Laurence Rosier, *Le discours rapporté, Histoire, théories, pratiques*, p. 41

¹⁶⁸ Laurence Rosier, « Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques », in *Cahiers chronos* 5 (2000), p. 5

bien à l'auteur qu'à son personnage. Il s'ensuit un effet pseudo-objectif. D'une manière discrète et ambiguë, sans s'interposer entre le lecteur et le personnage, le narrateur se faufile dans le discours afin de se rendre presque imperceptible pour assigner un caractère plus objectif au discours. D'autre part, l'équivoque attribue une grande liberté au lecteur parce que c'est à lui de décider à qui appartient la voix qui occupe le canal de l'énonciation : au personnage ou au narrateur. A la différence des deux autres styles, il se sent autorisé par l'instance énonciative de décider à qui appartient le dit, de décider s'il s'agit de paroles, de pensées ou d'échos de propos remémorés. L'ambiguïté naît des espaces libres créés par ce discours. Il s'est affranchi des glissements énonciatifs propres au style direct et indirect en abandonnant les guillemets et les verbes introducteurs. Michel Juillard attribue aux traits hétérogènes du style indirect libre l'inépuisable expressivité pour le créateur du texte artistique. Mais cette hétérogénéité souligne en même temps sa parenté avec les deux autres styles :

Le style indirect libre conserve des traits du style direct (questions directes, exclamations, vocatifs, questions en écho ou tag-questions, interjections) et sa marque distinctive, qui lui vaut l'appellation d'indirect, est l'emploi du passé.¹⁶⁹

Il est évident qu'il existe un rapport étroit entre le style indirect libre et les deux autres styles : direct et indirect. C'est pourquoi nous ne pouvons pas prendre en considération les manifestations du style indirect libre en faisant fi du discours direct et indirect. Donc, nous allons analyser ses rapports avec les autres discours rapportés et en particulier, les effets qui découlent de ces rapports. D'autre part, nous ne pouvons pas exclure de notre analyse le discours du narrateur qui, parfois, se glisse dans le discours indirect libre et crée une certaine ambiguïté. L'équivoque n'est pas un désavantage, par contre, il contribue à harmoniser la voix du narrateur avec celle du personnage.

Voici comment Sylvie Mellet valorise l'ambiguïté du style indirect libre :

Alors que le discours direct souligne la rupture énonciative par l'irruption d'un second locuteur imposant ses propres coordonnées déictiques au détriment de celle du narrateur, alors que le discours indirect, à l'opposé, martèle l'emprise du narrateur sur le discours d'autrui en multipliant les marques d'appropriation, bref, alors que l'un et l'autre exhibent la différence entre les deux instances énonciatives concurrentes, le

¹⁶⁹ Michel Juillard, « Les Huns sont-ils entrés à cheval dans la bibliothèque ? », in *Cahiers chronos* 5 (2000), p. 74

propre du style indirect libre est de rendre cette différence insensible, de proposer la cohabitation, voire la superposition des deux voix [...] ¹⁷⁰

Si nous nous arrêtons sur le nom de baptême du style indirect libre, nous allons constater que la notion de liberté est sa caractéristique principale. Laurence Rosier a judicieusement souligné que cette « liberté relative concerne au premier chef la subordination et se répercute sur l’ambiguïté énonciative », car la syntaxe ne permet pas d’attribuer la parole d’une façon décisive. ¹⁷¹ L’absence de marques lui accorde la possibilité d’apparaître spontanément, sans guillemets et verbes introducteurs. Inopinément, le discours bascule vers la parole vivante d’autrui sans toutefois lui créer un espace énonciatif propre comme le fait le discours direct. Les caractéristiques d’autonomie et de spontanéité de point de vue syntaxique attire notre attention sur le style indirect libre. Nous avons déjà souligné que Tolstoï et Romain Rolland se rangent sous l’étendard de la spontanéité du style. Donc, encore une raison de chercher une parenté avec l’usage de ce type de discours rapporté. Dans les œuvres des deux écrivains il y a des exemples de discours indirect libre qui illustrent la volonté de l’écrivain de devenir plus discret pour mettre en valeur la personnalité des personnages. Une des caractéristiques ayant rapport avec la spontanéité est la tendance du narrateur de se rendre omniscient pour exercer une fonction plus dépersonnalisée en faisant semblant de s’effacer de l’espace littéraire. Mais son rôle ne diminue point. Il s’attribue le pouvoir suprême de pénétrer dans les pensées les plus intimes de ses personnages. C’était une des innovations la plus spectaculaire du XIX^e siècle introduite par le style indirect libre :

Alors que, jusque là, le SIL (style indirect libre) servait essentiellement à rapporter des paroles, on s’est mis à l’utiliser pour représenter des pensées, ce qui impliquait un narrateur aux pouvoirs exorbitants, capable, comme Dieu lui-même, de lire à livre ouvert dans l’âme de ses créatures. ¹⁷²

Si nous examinons le discours indirect libre du point de vue de la traduction, nous pouvons constater que ce procédé littéraire représente un avantage naturel au profit de l’interprétation. Les exigences despotiques de « civilité » de la langue française, par exemple, érigeaient des obstacles devant les traducteurs de la prose tolstoïenne. Les aspérités de son

¹⁷⁰ Sylvie Mellet, « Deux marqueurs de ‘bivocabilité’ », in *Cahiers chronos* 5 (2000), p. 96

¹⁷¹ Laurence Rosier, « Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques », in *Cahiers chronos* 5 (2000), p. 6

¹⁷² Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume, Introduction : le style indirect libre et ses contextes, in *Cahiers chronos* 5 (2000), p. 1

style – la répétition rapprochée d'un même mot, l'insistance sur un mot clef répété deux, trois et même quatre fois jusqu'à ce qu'un autre mot reprenne le relais, des expressions n'ayant pas d'angles arrondis – posaient des problèmes pour la traduction en français. Par contre, le style indirect libre soulève les barrières. Marguerite Lips a souligné le caractère propre à ce procédé de rapprocher les langues et les sociétés modernes dans sa thèse de doctorat.¹⁷³ En passant d'une langue à l'autre le style indirect libre ne demande aucune modification. Il passe naturellement d'un pays à l'autre à travers les traductions des livres et de la presse. Ce n'est pas le cas du discours indirect, par exemple. La transformation du discours direct en discours indirect demande certaines modifications qui diffèrent selon la langue. Elle peut être plus ou moins évidente. Par exemple, la langue russe se contente de la transposition des pronoms et de l'introduction des particules subordinatives. Tandis que l'accord des temps est obligatoire en français et en anglais. En français même les adverbes de temps et de lieu sont transposés dans le style indirect au passé.

Nous avons remarqué que le style indirect libre joue un rôle important dans les romans de Romain Rolland où le réalisme de la représentation de la vie intérieure occupe une place considérable. Nous nous sommes posé la question qui s'impose logiquement : est-ce que l'écrivain français a été inspiré par Tolstoï ? Il n'est pas facile de prouver une telle thèse. Romain Rolland n'a laissé aucune information concernant ce sujet. D'autre part, il est difficile d'élaborer des critères précis pour déterminer une influence fondée sur le style indirect libre, car sa perception flotte entre l'absence objective de marque univoque et une démarche plutôt intuitive. En raison de la multiplicité des propositions s'efforçant de lui attribuer des caractéristiques pour le définir, il est devenu une forme mixte, accueillant toute forme distincte du direct et de l'indirect.¹⁷⁴

En nous penchant sur des exemples concrets, nous allons observer comment Tolstoï et Romain Rolland ont utilisé le style indirect libre, quel est son rapport avec le style direct et indirect, quels sont les procédés ayant un rapport avec les discours utilisés par les deux écrivains pour extérioriser les états d'âme et les pensées les plus intimes de leurs personnages tout en essayant de faire des rapprochements qui vont nous apporter des informations plus précises sur une inspiration déjà supposée.

¹⁷³ Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, p. 219

¹⁷⁴ Laurence Rosier a résumé cette difficulté faisant obstacle à notre recherche en tirant la conclusion qu'il y a « autant de DIL (discours indirect libre) qu'il y a de pratiques d'écrivains et de modes de lecture et d'analyse proposés par les linguistes et les narratologues ». Voir Laurence Rosier, *Le discours rapporté, Histoire, théories, pratiques*, p. 63

2. 3. La présence discrète du narrateur – un gage de vrai

Romain Rolland était impressionné par la capacité de l'écrivain russe de pénétrer ses personnages du dedans comme « le plus grand des voyants » dans le domaine de l'art. Il louait son don exceptionnel de pouvoir laisser la parole à la Vérité en s'effaçant de l'espace narratif tout en affirmant qu'« il ne faiblit que quand il parle, à son tour » et « fait tort à sa vision, en l'expliquant ».¹⁷⁵ La présence discrète du narrateur se rapporte à la vraisemblance et l'authenticité du discours, elle est devenue le gage de vrai. Elle s'inscrit dans la tendance générale d'un changement sémantique concernant le style direct/indirect. Pendant l'antiquité le discours indirect, caractérisant la narration historique, était le discours du vrai en opposition avec le discours direct utilisé dans la fiction dialoguée avec la connotation inhérente du faux. Au XIX^e siècle, les valeurs sémantiques attribuées au couple sont renversées : le discours direct relève du vrai parce qu'il porte les marques de l'exact comme la citation, alors que le discours indirect devient le discours du modifié, du faux.¹⁷⁶ Nous allons continuer notre recherche en observant comment le discours du narrateur produit cette illusion du vrai chez les deux écrivains. Qu'est-ce qui permet de rendre la présence du narrateur imperceptible ? Mais la question qui se pose avant tout est de savoir si nous pouvons faire des rapprochements entre les deux écrivains.

Nous allons examiner deux exemples similaires de Romain Rolland et de Tolstoï où le narrateur affiche sa présence après un long espace réservé au personnage. Les énoncés sont tout à fait comparables : « Ainsi pensait Christophe (...) »/ « Ainsi songeait le prince André(...) ». Il est à noter que la lecture est linéaire. Bien que le texte offre la possibilité de revenir en arrière, d'interrompre la lecture pour relire un extrait, le lecteur a plutôt la tendance d'avancer en poursuivant le déroulement progressif de la narration. Le narrateur ne se manifeste-t-il pas un peu trop tard afin de désigner à qui appartiennent les pensées ? Son attitude éveille notre curiosité. Les éléments d'attribution ne manquent pas et le contexte paraît clair. Pourquoi le narrateur se charge-t-il de désigner l'énonciateur après un si long espace discursif ? Ne serait-ce pas dans le but de brouiller les pistes ? Il nous semble qu'il annonce sa présence par une énonciation propre à son discours pour masquer son intervention préalable. Était-il vraiment absent ou fait-il semblant d'être absent ? Les exemples choisis parlent d'eux-mêmes. Penchons-nous sur leur analyse.

¹⁷⁵ Romain Rolland, *Compagnons de route*, p. 224

¹⁷⁶ Ces faits sont rapportés par Laurence Rosier, voir Laurence Rosier, *Le Discours rapporté, Histoire, théories, pratiques*, p. 43

Voici l'extrait de Romain Rolland :

La création musicale n'était plus un refuge, pour Christophe ; *elle était intermittente, désordonnée, sans but. Ecrire ? Pour qui écrire ? Pour les hommes ? Il passait par une crise de misanthropie aiguë. Pour lui ? Il sentait trop la vanité de l'art, incapable de combler le vide de la mort. Seule, sa force aveugle le soulevait, par instants, d'une aile violente, et retombait, brisée. Il était comme une nuée d'orage qui gronde dans les ténèbres. Olivier disparu, il ne restait plus rien. Il s'acharnait contre tout ce qui avait rempli sa vie, contre les sentiments qu'il avait cru partager avec d'autres, contre les idées qu'il s'imaginait avoir eues en commun avec le reste de l'humanité. Il lui semblait aujourd'hui qu'il avait été le jouet d'une illusion : toute la vie sociale reposait sur un immense malentendu, dont le langage était la source. On croit que la pensée peut communiquer avec les autres pensées. En réalité, il n'y a des rapports qu'entre les mots. On dit et on écoute des mots. On se sert des mêmes mots ; mais pas un mot n'a le même sens dans deux bouches différentes. Et ce n'est rien encore : pas un mot, pas un seul, n'a tout son sens dans la vie. Les mots débordent la réalité vécue. On parle d'amour et de haine. Il n'y a pas d'amour, pas de haine, pas d'amis, pas d'ennemis, pas de foi, pas de passion, pas de bien, pas de mal. Il n'y a que de froids reflets de ces lumières qui tombent de soleils éteints, d'astres morts depuis des siècles... Des amis ? Il ne manque pas de gens qui revendiquent ce nom. Mais quelle fade réalité représente leur amitié ? Qu'est-ce que l'amitié, au sens du monde ordinaire ? Combien de minutes de sa vie celui qui se croit un ami donne-t-il au pâle souvenir de son ami ? Que lui sacrifierait-il, non pas même de son nécessaire, mais de son superflu, de son oisiveté, de son ennui ? Qu'est-ce que Christophe avait sacrifié à Olivier ? – (Car il ne s'exceptait point, il exceptait Olivier seul du néant où il englobait tous les êtres). – L'art n'est plus vrai que l'amour. Quelle place tient-il réellement dans la vie ? De quel amour l'aiment-ils, ceux qui s'en disent épris ? ... La pauvreté des sentiments humains est inimaginable. En dehors de l'instant de l'espèce, de cette force cosmique, qui est le levier du monde, rien n'existe qu'une poussière d'émotions. La plupart des hommes n'ont pas assez de vie pour se donner tout entier sans aucune passion. Ils s'économisent avec une lourderie prudente. Ils sont de tout, un peu, et ne sont tout à fait de rien. Celui qui se donne sans compter, à tous les moments de sa vie, dans tout ce qu'il fait, dans tout ce qu'il souffre, dans tout ce qu'il aime, dans tout ce qu'il hait, celui-là est un prodige, le plus grand qu'il soit accordé de rencontrer sur terre. La passion est comme le génie : un miracle. Autant dire qu'elle n'existe pas. **

Ainsi pensait Christophe ; et la vie s'apprêtait à lui infliger un rude démenti. *Le miracle est partout, comme le feu dans la pierre : un choc le fait jaillir. Nous ne soupçonnons pas des démons qui dorment en nous...*

*Pero non mi destar, deh ! parla basso...*¹⁷⁷

Ce n'est qu'après un long paragraphe qu'apparaît le discours du narrateur indiquant clairement qu'il s'agit des pensées de Christophe. En effet, « Ainsi pensait Christophe ; » n'est qu'une confirmation pour le lecteur, car, selon toute vraisemblance, il a déjà lui-même découvert que le narrateur avait laissé le libre cours aux réflexions de son personnage. D'autre part, cette indication nous rend un peu perplexes. Nous sommes averties que Christophe a étalé ses pensées sur ce large espace et prêtes à considérer que c'est le narrateur qui reprend le relais pour faire avancer le discours. Et pourtant, nous pouvons aussitôt constater que nous sommes sous le pouvoir de l'illusion. Si pour la phrase : « Le miracle est partout, comme le feu dans la pierre : un choc le fait jaillir. », nous pouvons encore hésiter entre le narrateur et le personnage, la phrase qui la suit contient le pronom personnel « nous » et il est logique de l'associer à la pensée du personnage. Le narrateur n'oserait pas prendre la parole en utilisant le pronom personnel « nous ». Il aurait dit à la place de « nous » l'être humain ou l'homme parce que l'usage du pronom personnel remet en question sa fonction de narrateur impersonnel, notamment de raconter les événements, de distribuer la parole des personnages ou de la rapporter. Et pourquoi pas ? Il s'agit peut-être d'un narrateur qui a décidé de briser les conventions. En effet, les limites entre les deux discours sont très vagues. A travers le glissement du discours du narrateur dans le discours du personnage et vice-versa s'opère un effacement total ou partiel de l'un ou de l'autre. L'effacement du narrateur ou sa présence en filigrane dans le discours prouve que ce n'est pas lui qui compte, mais la parole libérée des conventions artistiques telle qu'elle jaillit dans le flot de la vie en se frayant un chemin de plus en plus élargi vers le lecteur grâce à sa langue démocratique. Tous peuvent se sentir réunis – l'auteur, le narrateur, le personnage, les lecteurs - dans les derniers accords de ce discours : « Nous ne soupçonnons pas des démons qui dorment en nous... ». Le sentiment de l'unité est renforcé par le contraste avec le discours étranger qui suit ces derniers accords : « Pero non mi destar, deh ! parla basso... ». L'italien établit une barrière provisoire pour les lecteurs qui ne connaissent pas cette langue, comme autrefois le latin qui servait à isoler l'homme cultivé du plébéien. Ce discours étranger nous renvoie même à l'origine du roman – transmettre le message dans les dialectes romans à l'opposé du latin. Le mot « roman » symbolise la démocratisation de la langue. Ainsi le discours en réduisant l'instance énonciative du narrateur marque un pas en avant vers cette démocratisation, telle que la

¹⁷⁷ Romain Rolland, *Jean – Christophe, Le buisson ardent*, pp. 154-156. *Nous avons introduit l'italique pour marquer le discours indirect libre.

voulaient Tolstoï et Romain Rolland. Ici, l'intrus, libéré des conventions de l'interprétation de la langue italienne, bat la mesure de la musique. Il brise provisoirement l'avancement progressif du discours qui s'estompe dans le silence pour changer d'allure. La parole va reprendre son élan du mouvement avorté mais dans un rythme et une tonalité différents.

Le problème des limites du discours est aussi présent dans la partie précédant le discours du narrateur : « Ainsi pensait Christophe ; (...) ». Il y a des espaces où la parole de Christophe se confond avec celle du narrateur. Si la proposition : « La création musicale n'était plus un refuge pour Christophe ; » n'est pas attribuée au personnage, c'est parce que quand il pense à soi il ne se désigne pas par son prénom. Cependant, pour la clarté du discours, le narrateur est obligé d'introduire le prénom de Christophe pour éviter toute confusion avec les autres personnages du roman. Cette phrase peut être considérée comme une pensée de Christophe mais aussi comme une introduction sommaire à ses réflexions faite par le narrateur imitant la démarche des verbes introducteurs précédant le discours direct. Mais avons-nous le droit de nous fonder sur un signe formel, tel que le prénom ? Nous savons que les interrogations dubitatives et les exclamatives caractérisent le discours du style indirect libre. Nous pouvons nous demander pourquoi l'interrogation : « Qu'est-ce que Christophe avait sacrifié à Olivier ? » n'était pas formulée autrement. Par exemple, « Qu'est-ce qu'il avait sacrifié à Olivier ? » C'est de nouveau la présence du prénom qui nous choque un peu pour la même raison que nous avons déjà signalée plus haut. Les paroles entre les parenthèses posent le même problème d'attribution : « (Car il ne s'exceptait point, il exceptait Olivier seul du néant où il englobait tous les êtres.) » Nous pouvons les associer facilement à Christophe si elles n'étaient pas mises entre parenthèses qui sont l'attribut du narrateur. C'est la marque d'un narrateur invisible mais toujours présent dans l'univers qu'il a créé en laissant parfois des traces perceptibles grâce aux signes formels de la typographie. Ayant des connaissances sans limites, il pénètre profondément dans l'âme de son personnage pour nous mettre en contact direct avec son état d'esprit. Il est apte à donner les explications nécessaires entre parenthèses pour livrer des informations importantes éclairant d'une lumière intense les pensées du personnage. Mais le discours renfermé entre les signes typographiques escortant l'interrogatoire intérieur du personnage et les questions transperçant son cœur d'une violence douloureuse peut être considéré comme appartenant à Christophe qui rajoute une suite logique dans l'enchaînement de ses pensées. Le personnage remet en question la notion d'amitié. Comme si le mot était vide de sens. Il dévoile la tromperie illusoire de la fausse amitié mais il ne se met pas à l'abri de sa propre attaque morale. Il n'échappe pas à sa cible. A son tour, il se remet en question. Se poser des questions signifie remettre en question mais aussi se remettre

en question. L'hésitation entre les deux instances énonciatives crée le problème d'ambiguïté. De la sorte, la voix du personnage et la voix du narrateur se réunissent dans une fusion des esprits et des cœurs à travers le discours qui n'appartient ni à l'un, ni à l'autre. Au début de la citation, nous avons un autre exemple similaire. Cette fois, les interrogations exclamatives du personnage s'entrecroisent avec le discours du narrateur : « La création musicale n'était plus un refuge pour Christophe ; elle était intermittente, désordonnée, sans but. Ecrire ? Pour qui écrire ? Pour les hommes ? Il passait par une crise de métamorphose aiguë : Pour lui ? » La mort du meilleur ami de Christophe a ébranlé sa vie. Son sentiment de détresse explose en une série d'interrogations exclamatives. La perte tragique a miné son énergie créative. Les paroles : « Il passait par une crise de misanthropie aiguë » peuvent être considérées comme des réflexions du personnage qui est conscient de son état d'esprit. Mais elles peuvent également être attribuées au narrateur qui s'introduit dans l'espace de son personnage pour éclairer sur l'origine du sentiment déclencheur de ces interrogations exclamatives. Le brouillage des voix du narrateur et du personnage module le mouvement du discours. Le rythme est tantôt précipité par les sentiments et les réflexions agitées du personnage, tantôt reprend le cours plus modéré d'explications, dictées par la raison logique, attribuables aux deux instances énonciatives.

Dans l'extrait que nous avons cité et commenté le discours du narrateur est sobre. Sous l'effet illusoire de l'ambiguïté nous avons l'impression qu'il est presque absent. Nous allons citer un exemple de Tolstoï qui illustre le même phénomène où le narrateur, après un long discours du personnage, s'introduit dans l'espace littéraire pour indiquer à qui appartient le discours.

Les débats se prolongèrent longtemps, et plus ils se prolongeaient, plus les discussions se faisaient passionnées jusqu'à en venir aux cris et aux personnalités, et moins il était possible de tirer quelque conclusion générale de tout ce qui se disait. Le prince André, en écoutant ces débats en plusieurs langues, ces hypothèses, ces plans, ces réfutations et ces cris, ne faisait que s'étonner de ce qu'ils disaient tous. L'idée qui lui était venue souvent et depuis longtemps, au cours de son activité militaire, qu'une science de la guerre n'existe pas et ne peut exister et que, partant, ne peut exister ce qu'on appelle « génie militaire », cette idée éclatait maintenant à ses yeux avec l'évidence de la vérité. « Quelle théorie et quelle science peut-il y avoir dans une affaire dont les conditions et les circonstances sont inconnues et ne peuvent être définies ? Personne n'a jamais pu et ne peut savoir quelle sera demain la position de notre armée et celle de l'ennemi, et personne ne veut savoir la valeur de tel ou tel autre détachement. Parfois, quand, au lieu d'un poltron aux premiers rangs qui crie : « Nous

sommes coupés ! » et qui prend la fuite, il y a un homme gai, courageux qui crie : « Hourra ! » un détachement de cinq mille hommes en vaut trente mille comme à Schoengraben, et parfois cinquante mille fuient devant huit mille comme à Austerlitz. Quelle science peut-il donc y avoir dans une affaire où, comme dans tout problème pratique, rien ne peut être prévu et où tout dépend d'innombrables conditions dont l'importance se révèle à un instant dont personne ne sait quand il viendra ? Armfeldt prétend que notre armée est coupée, tandis que Paulucci assure que nous avons placé l'armée française entre les deux feux ; Michaux soutient que le défaut du camp de Drissa est d'avoir la rivière derrière, et Pfuhl trouve que c'est là sa force. Toll propose un plan, Armfeldt en propose un autre ; tous sont bons et tous sont mauvais et les avantages de toutes les propositions ne peuvent apparaître qu'au moment où l'événement s'accomplit. Pourquoi tout le monde parle-t-il de génie militaire ? Est-il donc un génie celui qui sait donner au bon moment l'ordre de distribuer des biscuits et envoyer l'un à droite, l'autre à gauche ? C'est uniquement parce que les militaires sont revêtus de l'éclat et du pouvoir et que la foule des lâches flatte les puissants en leur attribuant à tort des qualités de génie qu'on les appelle des génies. Bien au contraire, les meilleurs généraux que j'ai connus étaient stupides ou distraits. Le meilleur d'entre eux est Bagration, même Napoléon l'a reconnu. Et Bonaparte lui-même ! Je me souviens de son visage suffisant et borné sur le champ de bataille d'Austerlitz. Un bon capitaine n'a besoin ni de génie ni même de qualités particulières, il doit au contraire être dépourvu des plus hautes, des meilleures qualités de l'homme, l'amour, la poésie, la tendresse, le doute philosophique. Il doit être borné, fermement convaincu de la haute importance de ce qu'il fait (sinon il manquerait de patience), et c'est alors seulement qu'il sera un vaillant capitaine. Dieu le préserve d'être humain, d'aimer quelqu'un, de prendre quelqu'un en pitié, de penser à ce qui est juste ou injuste. On comprend que de tout temps on ait façonné pour eux la théorie du génie, car ils ont la puissance. Le mérite d'une victoire ne revient pas à eux mais à l'homme qui, dans le rang crie : « Nous sommes fichus ! » ou « Hourra ! » Et c'est dans le rang seulement qu'on peut servir avec certitude d'être utile ! »

Ainsi songeait le prince André en écoutant ces discussions et il ne revint à lui que lorsque Paulucci l'appela alors que tout le monde se retirait.¹⁷⁸

Dans l'exemple de Tolstoï, dès le début, les pensées du prince André sont indiquées par les guillemets. Le rôle des guillemets est de signaler le discours direct. Le lecteur ne peut pas se tromper et confondre le discours du narrateur avec celui de son personnage. Et pourtant, après le discours du personnage, un paragraphe très court apparaît dont le rôle est de dissiper toute confusion, car le narrateur rappelle qu'il s'agit des pensées du prince tout en les insérant dans le contexte de la situation : « Ainsi songeait le prince André en écoutant ces

¹⁷⁸ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, p. 148

discussions et il ne revint à lui que lorsque Paulucci l'appela alors que tout le monde se retirait. » Cependant, à certains endroits, le discours du prince André est infesté par d'autres discours. Dans son discours direct apparaît le discours direct des soldats représenté par les guillemets : « Hourra ! », « Nous sommes coupés », « Nous sommes fichus ! ». Cet enchevêtrement de l'un des discours dans l'autre alimente la vitalité de la parole. La présence des guillemets véhicule l'idée de l'objectivité de la parole rapportée qui produit des effets d'exactitude et d'authenticité. Les signes typographiques entretiennent l'illusion de rendre fidèlement l'énonciation d'autrui en faisant vrai. Dans le discours direct du prince André, il y a quelques interrogations exclamatives que nous pouvons considérer comme faisant partie du discours indirect libre si les guillemets n'existaient pas au début de ce discours : « Quelle théorie et quelle science peut-il y avoir dans une affaire dont les conditions et les circonstances sont inconnues et ne peuvent être définies ? », « Quelle science peut-il y avoir dans une affaire où tout dépend d'innombrables conditions dont l'importance se révèle à un instant dont personne ne sait quand il viendra ? », « Pourquoi tout le monde parle-t-il de génie militaire ? Est-il donc un génie celui qui sait donner au bon moment l'ordre de distribuer des biscuits et envoyer l'un à droite, l'autre à gauche ? »¹⁷⁹ D'autre part, les paroles entre les parenthèses : « (sinon il manquerait de patience) » peuvent être considérées comme le discours du narrateur omniscient intervenant dans le discours de son personnage. Donc, le narrateur n'est pas complètement exclu de cet espace réservé d'avance au personnage. Ce n'est qu'une illusion. Il n'a pas abdiqué de sa fonction et son discours se glisse imperceptiblement dans le discours de son personnage en provoquant une certaine ambiguïté. L'embrouillement des voix provoqué par le glissement d'un discours dans l'autre est le témoignage d'un narrateur qui essaie de rendre sa présence à peine perceptible afin de donner l'impression d'une parole aux intonations du vraisemblable.

Nous avons remarqué dans les deux exemples un rôle identique affiché par les deux narrateurs d'indiquer avec précision à qui appartient le discours après un long espace envahi par le discours du personnage. En effet, il ne s'agit pas d'un discours clairement déterminé, car, comme nous l'avons déjà signalé, à certains endroits, il est plutôt équivoque. Nous avons remarqué que dans les deux cas les éclaircissements d'ordre attributif ne visent pas à faciliter l'identification énonciative. Car même en suivant le discours du narrateur éclairant l'origine

¹⁷⁹ Bien que ces questions soient formulées au présent, elles pourraient être attribuées au discours indirect libre parce que la tendance au XIX^e siècle est plutôt la fréquence du discours indirect libre au présent-futur qu'à l'imparfait-conditionnel. Voir Manuel Bruña Cuevas, « Le discours direct introduit par que », in *Le Français moderne* 64, 1, 1966, p. 50

de la parole et les signes servant à marquer la séparation des différents discours nous sommes à la merci de l'ambiguïté. En fait, les éclaircissements produisent un effet illusoire d'explication. Le discours imite la clarté mais il s'enlise souvent dans l'équivoque. L'instance énonciative du narrateur se dissout dans celle de son personnage pour garantir la sincérité et la véracité du discours. Et nous pouvons voir dans la présence dissimulée du narrateur l'expression d'un discours authentique qui se constitue en produisant l'effet de vrai.

2. 4. L'ambiguïté, l'authenticité du discours et la parenthèse

En nous arrêtant sur la présence discrète du narrateur, nous avons, à maintes reprises, évoqué le problème d'ambiguïté. Mais nous pouvons nous interroger pourquoi l'équivoque n'est pas un défaut. Quels sont ses effets stylistiques ? D'une façon générale, il caractérise le style indirect libre. En parlant de ce type de discours, nous ne pouvons pas négliger l'embrouillement entre la voix du personnage et la voix du narrateur. L'équivoque permet au narrateur d'avoir une présence plus discrète et d'attribuer un caractère plus objectif au discours. L'effet d'objectivité résulte du glissement imperceptible du narrateur dans le discours des personnages. Il nous semble important de nous arrêter sur les mots objectif et subjectif pour éviter toute confusion. Nous attribuons le terme subjectif au narrateur tout en lui reconnaissant ses pouvoirs sans limites, comme Dieu lui-même, capable de lire dans l'âme de ses créatures. La perspective objective appartient aux personnages qui ont une vie intérieure indépendamment de la conscience du narrateur. Il nous semble que l'ambiguïté assure l'équilibre entre l'objectif et le subjectif. D'habitude, l'unité du couple se manifeste dans le discours indirect libre par le biais du glissement imperceptible du narrateur dans le discours du personnage. Est-ce que l'équivoque que crée le discours dans l'univers de Tolstoï et par la suite de Romain Rolland comporte quelque chose de particulier ? Y a-t-il un espace singulier ? Nous avons remarqué que dans l'univers littéraire des deux écrivains il y a un endroit spécifique où nous pouvons observer cette tendance du discours. Souvent, dans le petit intervalle des parenthèses, l'ambiguïté devient un instrument permettant de réunir les deux instances énonciatives, la perspective objective et subjective, le personnage et le narrateur dans un tout cohérent. Nous pouvons tirer la conclusion que les traits distinctifs entre les deux instances énonciatives s'estompent dans l'espace des parenthèses en basculant vers un langage fusionné produisant l'effet de vrai. Comme nous l'avons déjà souligné à la page 78 de notre étude, à partir du XIX^e siècle, c'est le discours direct qui devient le garant du

vrai. Nous allons nous arrêter sur les petits interstices dans la narration en tant que moyen par lequel le discours du narrateur se glisse dans le discours du personnage, d'une part, parce qu'il a un usage fréquent chez les deux écrivains et d'autre part, parce que Romain Rolland a reçu des reproches à cause de l'emploi abusif des parenthèses. Ce n'était pas un moyen d'expression propre à la littérature française à l'époque. Ne s'était-il pas inspiré par Tolstoï ? Il nous semble qu'une telle hypothèse est plausible. C'est pourquoi nous allons fixer notre attention sur les glissements énonciatifs de la voix du narrateur dans la voix du personnage et l'autonomie problématique du sujet parlant renfermés surtout dans l'espace signalé par les signes typographiques.

Nous allons ouvrir une parenthèse concernant l'ambiguïté pour présenter un autre point de vue que nous ne partageons pas. Il nous semble que la position prise par Annette Gersbach-Bäschlin dans sa thèse de doctorat, centrée sur le style indirect libre de Romain Rolland et d'André Gide, est erronée. Elle prétend que les pensées de l'auteur (Romain Rolland) et des personnages sont complètement distinctes. Donc il n'y a aucun doute pour le lecteur, il ne peut pas hésiter à qui appartient la parole car il est bien guidé par le contexte, le discours du narrateur éclairant l'origine de la parole, les signes servant à marquer la séparation des phrases.¹⁸⁰ Cependant, parmi les exemples cités dans sa thèse, nous retrouvons quelques-uns qui ne sont pas très convaincants. L'exemple qui se trouve à la page 54 est contestable :

Christophe revient chez lui, étourdi de joie. *Les pierres dansaient autour de lui.*

L'accueil qu'il reçut des siens le dégrisa un peu.

(Jean-Christophe, « l'Aube », t. I, p. 94)¹⁸¹

La phrase : « Les pierres dansaient autour de lui. » ne représente pas pour nous une réflexion autonome du personnage faisant éruption dans le discours du narrateur. Aucun signe ne signale, selon nous, une telle interprétation, si ce n'est le verbe à l'imparfait. Mais ce n'est pas un indice incontestable pour désigner le discours indirect libre. L'alternance de présent, de l'imparfait et de passé simple dans les trois phrases successives peut signifier le changement brusque entre deux sentiments de contraste : la joie et la déception de Christophe. L'imparfait dénote la durée de la joie, alors que le passé simple exprime la désillusion soudaine. La phrase désignée au discours indirect libre prête, selon nous, à équivoque. Elle peut être attribuée au

¹⁸⁰ Annette Gersbach-Bäschlin, *Reflektorischer Stil und Erzählstruktur*, p. 41

¹⁸¹ Ibid., p. 54, C'est Annette Gersbach-Bäschlin qui souligne pour indiquer le discours indirect libre.

narrateur qui se sert de la différence dans la durée du temps pour marquer un changement dans l'état d'esprit du personnage afin de mettre en valeur l'opposition entre ses attentes et la réalité.

L'exemple suivant est encore plus frappant :

Elle se disait que, jusqu'ici, nul ne connaissait cet homme, pas même cette mère dont il parlait toujours, et qu'elle commençait à jalouser. *Lui-même, le pauvre Julien, il ne se connaissait pas... Qui se fût douté que, sous cette écorce rêche, il y eût une âme tendre, délicate...* (elle exagérait !). *Il lui fallait la confiance en soi. Pour croire en lui, il avait besoin qu'un autre crût. Eh bien, elle croyait !* Elle croyait en Julien, pour le compte de Julien, si bien qu'elle finit par croire aussi pour le sien !

(L'Ame Enchantée, « L'Eté », t. I, p. 217)¹⁸²

Les paroles entre les parenthèses sont attribuées au narrateur. Comme si l'auteur veillait sur le lecteur pour qu'il ne soit pas dupe d'une interprétation injuste du caractère de Julien. Cependant, nous pouvons nous demander pourquoi le commentaire du narrateur porte un caractère affectif. Comment expliquer le point d'exclamation ? Il nous semble que nous pouvons également attribuer ces paroles au personnage tout en les considérant comme une pensée lucide qui a illuminé les propres réflexions d'Annette. Cette parenthèse qu'elle ouvre dans ses propres pensées démontre sa prise de conscience sur le fait qu'elle a exagéré à propos des qualités de Julien. Ce n'était pas parce qu'elle était aveuglée par son amour qu'elle lui attribuait des qualités imaginaires. Subitement, elle a découvert qu'il avait besoin d'être encouragé pour qu'il puisse retrouver la confiance en soi. Donc les paroles entre les parenthèses sont ambiguës. Nous ne pouvons pas trancher délibérément à qui appartient ce discours. Il va de même pour la dernière phrase de la citation. Appartient-elle vraiment au narrateur comme Annette Gersbach-Bäschlin l'a indiqué ?

Nous allons continuer notre étude en nous arrêtant sur d'autres exemples qui posent le même problème d'interprétation mais surtout dans le petit espace de la parenthèse pour des raisons que nous avons déjà mentionnées.

Prenons l'exemple suivant de Romain Rolland :

Christophe tâcha de se reprendre à la vie... *Quelle fatigue ! Il se sentait vieux, vieux comme le monde ! ... Le matin, quand il se levait, quand il se voyait dans la glace, il était las de son corps, de ses gestes, de sa forme stupide. Se lever, s'habiller,*

¹⁸² Ibid., pp. 44-45

pourquoi ? ... Il fit d'immenses efforts pour travailler : c'était à vomir. A quoi bon créer, puisque tout est destiné au néant ? La musique lui était devenue impossible. On ne juge bien de l'art – (et du reste) – que par le malheur. Le malheur est la pierre de touche. Alors seulement on connaît ceux qui traversent les siècles, ceux qui sont plus forts que la mort. Bien peu résistent. On est effrayé de la médiocrité de certaines âmes sur lesquelles on comptait – (aussi bien des artistes qu'on aimait, que des amis dans la vie). – Qui surnage ? Comme la beauté du monde sonne creux sous le doigt de la douleur !¹⁸³

Christophe, un musicien talentueux, se retrouve dans un moment difficile de son existence. Il traverse une crise de foi. Il s'avère difficile pour lui de reprendre le goût de la vie. Nous sommes en contact direct avec son état d'âme traduisant le sentiment de dégoût provoqué par l'absurdité de son quotidien d'artiste. L'acte créatif a perdu son sens. Christophe formule quelques pensées générales sur l'art et les artistes. Et dans l'espace de ses pensées générales apparaissent les parenthèses qui sont réservées au narrateur. Ce signe formel nous fait considérer que c'est le narrateur qui partage l'espace du discours avec son personnage. Mais le contenu du message prête à équivoque. Dans la première phrase : « On ne juge bien de l'art – (et du reste) – que par le malheur. » « du reste » est une locution adverbiale marquant que l'esprit envisage un autre aspect des choses en introduisant une restriction, d'où le rapport immédiat avec les paroles qui suivent cette locution adverbiale. Nous ne pouvons pas être tout à fait sûres que « du reste » appartient au narrateur. Le doute se faufile « et du reste » peut être également prononcé mentalement par le personnage. Dans le deuxième cas, entre les parenthèses se trouve une explication qui rétrécit le sens de la phrase précédente : « On est effrayé de la médiocrité de certaines âmes sur lesquelles on comptait – (aussi bien des artistes qu'on aimait que des amis dans la vie) ». De nouveau nous sommes devant le même phénomène d'ambiguïté. Entre les parenthèses nous hésitons encore à qui attribuer les paroles, au narrateur ou à l'auteur lui-même. L'auteur, qui lui aussi est un artiste, a son expérience personnelle. Il a vécu les mêmes déceptions. Le discours prend un caractère tridimensionnel où le personnage, le narrateur et l'auteur s'unissent dans l'intermodulation de différentes voix. L'aspect tridimensionnel garantit une plus grande objectivité du message parce que la voix de personnage, qui est le porteur de cet aspect du discours, fusionne avec les deux autres voix. A son tour, le lecteur est invité à trouver son identification dans un cas général de déception de la médiocrité qui triomphe dans la vie tout en gardant les accents particuliers de son expérience personnelle.

¹⁸³ Romain Rolland, *Jean – Christophe, Le buisson ardent*, p. 136

Nous allons examiner un autre extrait de Romain Rolland où le discours ambigu apparaît :

On se réunissait le soir, après dîner. Braun et Christophe causaient. Anna travaillait. Sur les prières de Braun, Christophe avait consenti à se remettre au piano ; et il jouait parfois jusqu'à une heure avancée, dans le grand salon mal éclairé qui donnait sur le jardin. *Braun était dans l'extase... Qui ne connaît des gens passionnés pour des œuvres qu'ils ne comprennent point, ou qu'ils comprennent à rebours ! – (c'est bien pour cela qu'ils les aiment !) –* Christophe ne se fâchait plus : *il avait rencontré déjà tant d'imbéciles dans la vie !* Mais, à certaines exclamations d'un enthousiasme saugrenu, il cessait de jouer et il remontait dans sa chambre, sans rien dire.¹⁸⁴

Nous pouvons constater que le discours du narrateur encadrant les paroles du personnage est bien déterminé. Au début de l'extrait, le narrateur nous introduit dans une situation de routine. Elle n'a rien d'extraordinaire. Christophe habite provisoirement chez une famille dont le mari est médecin. Le soir les deux hommes discutent, tandis que la femme est prise par son ouvrage de dame. Il est logique de demander à un musicien de jouer quelque chose. Le doute à qui appartient le discours commence à s'installer à partir de la phrase : « Braun était dans l'extase... ». Cette phrase prête à équivoque. Est-ce le narrateur qui décrit subjectivement la réaction de Braun sous le charme de la musique ou bien c'est Christophe qui la projette dans ses pensées, car un musicien n'est pas indifférent à l'effet qu'il produit sur le public. Reste à savoir comment interpréter les points de suspension. Nous pouvons supposer que c'est le discours du narrateur qui s'arrête net, interrompu par les réflexions du personnage. Mais nous avons la possibilité également d'imaginer que Christophe est empêché de continuer à poursuivre la même direction de ses pensées à cause de l'explosion d'une émotion subite. La rupture de sa pensée est marquée par les points de suspension. La raison ? La vérité a vite surgi à la surface : Braun ne comprenait rien à la musique. Son extase chimérique ne reposait sur rien de réel et de profond. Christophe avait le coup d'œil juste et il ne pouvait pas manquer de saisir la fausseté de l'admiration de Braun. Une telle admiration ne pouvait lui apporter aucune satisfaction. Ainsi, ballotté entre la subjectivité du narrateur et l'objectivité du personnage, l'extase de Braun transparaît-elle dans une optique semi-objective et semi-subjective. L'exclamation traduit la vive indignation du personnage qui vient juste après ce prélude subjectif et objectif à la fois : « Qui ne connaît de ses gens passionnés pour des œuvres qu'ils ne comprennent point, ou qu'ils comprennent à rebours ! –

¹⁸⁴ Romain Rolland, *Jean – Christophe, Le buisson ardent*, pp.144-45

(c'est bien pour cela qu'ils les aiment !) » Mais de nouveau apparaît le problème de la confusion entre les paroles du personnage et du narrateur. Les paroles : (c'est bien pour cela qu'ils les aiment !) sont marquées d'une ambiguïté de point de vue de la forme. Les parenthèses sont l'attribut du narrateur, alors que le point d'exclamation va de pair avec l'énoncé du personnage. Comme si le discours du narrateur avait besoin de se faufiler dans le discours de son personnage pour acquérir une valeur pseudo-objective. Mais en même temps, nous avons l'impression que Christophe prend la distance de son propre discours pour renforcer l'effet ironique que le contenu du message produit en se moquant des attitudes des gens à l'égard de la musique traduisant l'amère ironie du malheur d'être musicien. Le discours indirect libre se termine par le silence de Christophe. Nous pouvons tirer la conclusion que la perspective pseudo-objective est le garant de l'authenticité du discours enregistrant les flots de sentiments qui surgissent, s'émoussent ou disparaissent complètement dans l'âme de Christophe. De la sorte, le discours du narrateur prend une dimension de l'authentique en pénétrant imperceptiblement dans celui de son personnage pour rendre sensible une réalité qui vient du dedans.

L'exemple suivant de Tolstoï démontre que le discours indirect libre ne connaît pas des limites aussi strictes. Comme dans les exemples cités de Romain Rolland, le narrateur se sert de manque de limites pour synchroniser l'aspect subjectif et objectif du discours au nom de son authenticité.

Rostov arrêta un instant son cheval sur un monticule pour se rendre compte de ce qui se passait ; mais quelque effort l'attention qu'il fit, il ne put rien comprendre ni rien discerner : *des gens marchaient là-bas, dans la fumée, des rideaux de troupes évoluaient également en avant et en arrière ; mais pourquoi ? qui était-ce ? où allaient-ils ? on ne pouvait s'en rendre compte.* Ce spectacle et ces bruits non seulement n'éveillaient en lui aucun sentiment de découragement ou de crainte, mais au contraire lui donnaient un surcroît d'énergie et de résolution.

« Allons, encore, encore ! » disait-il mentalement à ces bruits ; et il repartit au galop le long des lignes, pénétrant de plus en plus loin dans la zone des troupes déjà engagées dans l'action.

« J'ignore comment tout cela se passera, mais je suis sûr que tout ira bien ! » se dit-il.

Après avoir dépassé il ne savait quelles troupes autrichiennes, Rostov s'aperçut que la partie du front qui suivait (c'était la garde) avait déjà engagé le combat.

« Tant mieux ! je verrai cela plus près », se dit-il.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, pp. 275 - 76

Ici, le discours indirect libre surgit au milieu du discours du narrateur. Il est introduit par deux points mais l'absence des guillemets indique qu'il ne s'agit pas de discours direct. Les paroles du personnage annoncent le trouble qui règne à l'extérieur et le manque de compréhension de Rostov est souligné par l'accumulation des points d'interrogation. Elles marquent l'embarras de Rostov de caractériser la situation : « mais pourquoi ? qui était-ce ? où allaient-ils ? ». La réalité est présentée objectivement, dans la perspective du personnage, comme un désordre extérieur. Mais la confusion externe ne se transforme pas en trouble intérieur. Par contre, le personnage adopte une attitude décisive, il ne se laisse pas décourager par la situation obscure. A trois reprises, le discours direct exprime la certitude et la force morale jaillissant de son cœur pour trahir son courage : « Allons, encore, encore ! », « J'ignore comment tout cela se passera, mais je suis sûr que tout ira bien ! », « Tant mieux ! je verrai cela de près. ». Le sentiment de perdre le contrôle sur la situation n'aboutit pas à un sentiment de découragement, au contraire il dénote une attitude audacieuse et déterminée. La transition entre les deux sentiments exprimés respectivement par le discours indirect libre et le discours direct est assurée par le discours du narrateur : « Ce spectacle et ces bruits non seulement n'éveillaient en lui aucun sentiment de découragement ou de crainte, mais au contraire lui donnaient un surcroît d'énergie et de résolution. » Si dans la phrase que nous avons citée le discours du narrateur est clairement défini, la phrase suivante prête à équivoque : « Après avoir dépassé il ne savait quelles troupes autrichiennes, Rostov s'aperçut que la partie du front qui suivait (c'était la garde) avait déjà engagé le combat. » Les paroles entre les parenthèses peuvent être attribuées au personnage. Elles surgissent comme une pensée autonome au milieu de la narration. Et pourtant, les parenthèses sont l'attribut du narrateur pour faire des commentaires ou pour préciser une certaine information. Les limites entre les deux discours ne sont pas très nettes d'où l'impression d'une transition, parfois, à peine perceptible entre les pensées du personnage et la voix du narrateur.

Nous allons revenir sur un autre exemple de Tolstoï illustrant l'ambiguïté et la présence des parenthèses pour mieux démontrer les rapprochements avec Romain Rolland concernant ce phénomène.

Lévine tira de son portefeuille l'adresse de Nicolas, la déchira à la lueur d'un réverbère et héla un fiacre. Pendant le trajet, qui fut long, il repassa dans sa mémoire ce qu'il savait de la vie de son frère. Durant ses études à l'université et plus d'un an encore après les avoir terminées, Nicolas, en dépit des sarcasmes de ses camarades, avait mené une existence de moine, rigoureusement fidèle aux prescriptions de la religion, assistant à tous les offices, observant tous les jeûnes, fuyant tous les plaisirs et surtout

les femmes. Puis tout d'un coup lâchant la bande à ses mauvais instincts, il s'était lié avec des gens de la pire espèce, adonné à la plus basse débauche. Lévine se rappela certains de ses fâcheuses aventures : *le petit garçon qu'il avait fait venir à la campagne pour l'élever et battu de telle sorte dans un accès de colère qu'il faillit être condamné pour coups et blessures ; le Grec auquel il avait donné en paiement d'une dette de jeu une lettre de change (dont Serge venait justement de faire les frais) et traîné ensuite en justice sous l'inculpation d'escroquerie ; la nuit qu'il avait passé au poste pour tapage nocturne ; l'odieux procès intenté à leur frère Serge qu'il accusait de ne lui avoir point payé sa part de la succession de leur mère ; enfin sa dernière histoire en Pologne où, envoyé comme fonctionnaire, il avait été traduit en jugement pour services graves envers un magistrat.* Certes tout cela était odieux, moins odieux cependant aux yeux de Lévine qu'à ceux des personnes qui ne connaissaient ni toute la vie ni tout le cœur de Nicolas. (...)

Lévine sentait qu'en dépit de sa vie scandaleuse Nicolas n'était pas à tout prendre plus coupable que ceux qui le méprisaient. *Devait-on lui imputer à crime son caractère indomptable, son intelligence bornée ? N'avait-il pas toujours voulu se dompter ?* « Je lui parlerai à cœur ouvert, je l'obligerai à en faire autant, je lui prouverai que je l'aime, partant que je le comprends », décida à part soi Lévine en arrivant vers onze heures devant l'hôtel indiqué sur l'adresse.¹⁸⁶

Lévine est entraîné par ses pensées centrées sur la vie de son frère en passant en revue tous les événements aboutissant à la situation désastreuse dans laquelle se trouve ce dernier. Dans le premier paragraphe, le discours du narrateur entre en concurrence avec le discours indirect libre du personnage. Là où la vie de son frère rappelle celle d'un moine, à l'écart du monde grouillant de vices et de travers, c'est le discours du narrateur qui domine l'espace littéraire, lorsqu'il s'agit des événements désastreux bouleversant son existence, c'est le discours indirect libre qui reprend le relais. Et pourtant, la présence des parenthèses, surgies au milieu du discours indirect libre, sert à afficher la présence du narrateur : « le petit garçon qu'il avait fait venir à la campagne pour l'élever et battu de telle sorte dans un accès de colère qu'il fallait être condamné pour coups de blessures ; le Grec auquel il avait donné en paiement d'une dette de jeu une lettre de change (dont Serge venait justement de faire les frais) et traîné ensuite en justice sous l'inculpation d'escroquerie ; la nuit qu'il avait passé au poste pour tapage nocturne ; l'odieux procès intenté à leur frère Serge qu'il accusait de ne lui avoir point payé sa part de la succession de leur mère ; enfin sa dernière histoire en Pologne où envoyé comme fonctionnaire, il avait été traduit en jugement pour services graves envers un magistrat. » Les paroles entre les parenthèses peuvent être interprétées comme le

¹⁸⁶ Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, p. 156

commentaire du narrateur soucieux de la clarté du message énoncé par son personnage ou comme les efforts du personnage lui-même de rectifier sa pensée au cours de l'énonciation. D'ailleurs, même le message que nous avons cité en tant que discours indirect libre peut être attribué au narrateur. Le discours suit un rythme paisible. Les fluctuations discursives entre le narrateur et le personnage sont à peine perceptibles. L'aspect affectif, caractérisant souvent la réalité objective du personnage, est absent de ce discours. Par contre, dans le deuxième paragraphe, le discours indirect libre révèle sa nature affective. Les deux interrogations exclamatives : « Devait-on lui imputer à crime son caractère indomptable, son intelligence bornée ? N'avait-il pas toujours voulu se dompter ? » traduisent un état affectif. Lévine ne juge pas son frère. Son amour s'élève au-dessus de tout. Il est prêt à voir en Nicolas le bien que les autres avaient oublié ou n'étaient pas aptes à saisir à cause de leur jugement préconçu. Dans le discours direct du personnage triomphe le sentiment d'amour qui s'accorde bien avec le manque de jugement et de révolte contre les actes gênants de son frère.

Probablement, nous devons voir également dans l'ambiguïté du discours, traitée ci-dessus, la solidarité du créateur de l'univers littéraire avec l'amour de Lévine, refusant de juger quiconque de ses personnages. Romain Rolland louait chez Tolstoï le « génie du cœur », son attitude à l'égard de ses personnages : « il ne prend point parti pour ou contre », « il s'identifie avec chacun des personnages qu'il revit ».¹⁸⁷ L'ambiguïté permet la fusion entre le narrateur, l'auteur et les personnages. L'aspect tridimensionnel du discours renforce le sentiment de polyphonie, considéré comme précieux par Romain Rolland. Fraterniser avec tous les êtres vivants en faisant un avec ses personnages grâce à l'amour inconditionnel, tel était le trait essentiel pour le vrai artiste qu'il a découvert chez Tolstoï.

Dans les exemples analysés, l'usage de la parenthèse implique des effets stylistiques qui diffèrent selon le contexte. Tantôt c'est l'aspect pseudo-objectif du discours du personnage qui ressort, tantôt l'aspect tridimensionnel du discours où le narrateur, l'auteur et le personnage représentent les trois facettes d'un même énoncé. Dans les deux cas, par l'intermédiaire du glissement discret du narrateur dans l'énonciation du sujet parlant, il s'opère une coïncidence avec les pensées les plus intimes du personnage. La parenthèse permet au romancier de pénétrer les personnages de l'intérieur. Nous avons déjà noté que Romain Rolland a beaucoup apprécié chez le romancier russe sa « vision du dedans » forçant le lecteur à s'identifier avec chacun de ses héros. Situé au sein du style indirect libre, le petit espace renfermé entre les signes typographiques fonctionne chez les deux écrivains comme un

¹⁸⁷ Romain Rolland, *Compagnons de route*, p. 224

procédé stylistique permettant au narrateur de pénétrer discrètement dans le discours de son personnage en cumulant les interférences entre l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif, l'individuel et le général.

2. 5. Les modulations du discours entre l'intérieur et l'extérieur

La transition entre une vision du dedans et une vision du dehors complète l'image d'un discours authentique, orienté vers le vrai. Ce procédé est lié à la reproduction véridique de la vie intérieure du personnage. Souvent dans l'univers artistique des deux écrivains, la représentation de l'âme humaine prend naissance dans le contraste du double éclairage de l'intérieur et de l'extérieur. Elle apparaît comme une réalité percée de l'intérieur mais impensable sans les miroitements internes projetés sur le monde extérieur. De son côté, le monde extérieur jette ses multiples reflets sur l'intérieur pour recomposer en paroles une réalité qui provient du dedans. Les mouvements qui modulent le discours sont complexes et découlent l'un de l'autre. Le dedans se mire dans le dehors et le dehors est réfléchi sous la lumière du regard intérieur. Cette particularité du discours est l'occasion d'un rapprochement entre les deux écrivains. C'est pourquoi nous allons aborder quelques exemples qui illustrent ce phénomène.

Nous allons commencer par un exemple de Romain Rolland pour observer les transitions du discours entre l'intérieur et l'extérieur en suivant le tourbillon et les vibrations des sentiments.

Avec la nuit qui était venue, l'expression de Christophe tomba tout à fait. Rencogné dans un angle de son compartiment, il méditait, dégrisé et glacé. En regardant ses mains, il y vit du sang qui n'était pas le sien. Il eut un frisson de dégoût. La scène du meurtre reparut. Il se rappela qu'il avait tué ; et il ne savait plus pourquoi. Il recommença à se raconter la bataille ; mais il la voyait cette fois, avec de tout autres yeux. Il ne comprenait plus comment il y avait été mêlé. Il reprit le récit de la journée, depuis l'instant où il était sorti de la maison avec Olivier ; il refit avec lui le chemin à travers Paris, jusqu'au moment où il avait été aspiré dans le tourbillon. A ce moment, il cessait de comprendre, la chaîne de ses pensées se rompait : *comment avait-il pu crier, frapper, vouloir, avec ces hommes dont il désapprouvait la foi ? Ce n'était pas lui ! ... Eclipse totale de sa volonté ! ... Il en était stupéfait et honteux. Il n'était donc pas son maître ? Et qui était son maître ? ...* Il était emporté par l'express dans la nuit ; et la nuit intérieure où il était emporté n'était pas moins sombre, ni la force inconnue moins

vertigineuse... Il s'efforça de secouer son trouble ; mais ce fut pour changer de souci.
A mesure qu'il approchait du but, il pensait davantage à Olivier ; et il commençait à
avoir une inquiétude, sans raison.¹⁸⁸

Au début de cet extrait, nous avons le discours du narrateur étalé sur un ton neutre suivi du discours indirect libre imprégné d'une affectivité intense. La nuit, le moment favorable où l'homme reste seul avec ses pensées pour faire le bilan de la journée, Christophe rebrousse chemin mentalement, il porte un autre regard sur les événements passés, un regard intérieur, éclairé par la lumière intense de la conscience. Le discours indirect libre marque un changement de la nature affective des sentiments : l'enthousiasme cède la place au remords. Les quelques lignes qui se retrouvent à la page précédente du roman marquent le contraste entre les deux sentiments :

Pendant la première heure, Christophe était encore dans l'excitation de la lutte, il parlait beaucoup et fort ; il racontait, d'une façon saccadée, ce qu'il avait vu et fait ; il était fier de ses prouesses, et n'avait aucun remords.¹⁸⁹

Petit à petit, l'exaltation s'évapore et le silence s'installe, il n'entend plus la voix de ses compagnons, des souvenirs accompagnés de réflexions le plonge dans le passé en lui renvoyant l'image d'un Christophe fuyant la France. Son rire n'est pas le résultat d'un éclat de gaieté. Il se moque de son destin d'être toujours en fuite. Mais il n'arrive pas à échapper au verdict de sa propre conscience. La nuit, acculé dans le coin du compartiment, il reste seul avec lui-même. Progressivement, le ton neutre du narrateur et le calme sont troublés par quelques pensées imprégnées d'incertitude ébranlant la quiétude de Christophe. Il perd son équilibre mental et explose en une série d'interrogations dubitatives et de phrases exclamatives entrecoupées de points de suspension : « comment avait-il pu crier, frapper, vouloir, avec ces hommes dont il désapprouvait la foi ? Ce n'était pas lui, ce n'était pas lui !...Eclipse totale de sa volonté !... Il en était stupéfait et honteux. Il n'était donc pas son maître ? Et qui était son maître ?... » Les points de suspension accusent le trouble dans lequel se trouve le personnage. Le sentiment de la culpabilité l'envahit progressivement. Il se sent trahi par soi-même. Comme si un autre avait tué à sa place. Entraîné dans le tourbillon des passions aveugles des hommes dont il ne partageait pas les convictions, il est resté sourd aux appels de sa propre conscience. Un manque de motivation, un manque d'explication trahissent

¹⁸⁸ Romain Rolland, *Jean – Christophe, Le buisson ardent*, p.115

¹⁸⁹ Ibid., p. 115

les réflexions accompagnant son acte meurtrier. Si l'on compare l'explosion des émotions, traduit par le discours indirect libre, avec le discours qui le précède, nous allons remarquer que les pensées sont présentées dans un registre plus neutre, les sentiments ne donnent pas le ton majeur du récit : « Il se rappela qu'il avait tué ; et il ne savait plus pourquoi. Il recommença à se raconter la bataille ; mais il la voyait cette fois, avec de tout autres yeux. Il ne comprenait plus comment il y avait été mêlé. Il reprit le récit de la journée, depuis l'instant où il était sorti de la maison avec Olivier ; il refit avec lui le chemin à travers Paris, jusqu'au moment où il avait été aspiré dans le tourbillon. » Pour une nature émotive comme Christophe, il est un peu étonnant de ne pas exprimer les premiers troubles d'inquiétude, car dans le discours cité manquent des traces d'émotivité. Ou bien nous pouvons supposer que les pensées du personnage s'assimilent au discours du narrateur pour faire contraste avec l'éclatement de l'émotion qui en suit un peu plus loin. Nous pouvons également admettre que le narrateur pénètre de l'extérieur dans les pensées les plus intimes du personnage. Ici, l'embrouillement entre l'intérieur et l'extérieur a pour effet une tonalité plus neutre assurant la transition vers l'explosion des sentiments. Nous pouvons tirer la conclusion que le changement dans la perception du personnage et de son attitude de voir « avec de tout autres yeux » est saisi de l'extérieur, par le narrateur. A la fin de l'extrait, au mouvement du discours du narrateur de l'extérieur vers l'intérieur de Christophe se rajoute le jeu du regard intérieur et extérieur du personnage. Cette fois, les deux perspectives visuelles se superposent pour faire ressortir l'unisson établi entre le décor extérieur, la tonalité de l'humeur et les agitations caractérisant la vie intérieure du personnage : « Il était emporté par l'express dans la nuit ; et la nuit intérieure où il était emporté n'était pas moins sombre, ni la force inconnue moins vertigineuse... ». Mais nous ne pouvons pas trancher avec certitude s'il s'agit des pensées du personnage ou du narrateur. Est-ce que nous avons affaire à un regard du personnage porté de l'intérieur vers l'extérieur ou d'un regard du narrateur porté de l'extérieur vers l'intérieur du personnage ? Cependant, nous pouvons affirmer que l'ambiguïté, dans le cas présent, épouse la fusion entre l'extérieur et l'intérieur. La description de la nature renvoie au personnage, à ses sensations intimes. De tels exemples prouvent que Romain Rolland se soumettait au conseil de Tolstoï de mettre les descriptions en fonction des personnages : « Voici ce que je veux : vous me décrivez la nature ? Faites-le dans le style et les pensées du personnage que vous y placez momentanément ; et changez de manière autant de fois que de personnages ».¹⁹⁰

¹⁹⁰ Romain Rolland, *Le Cloître de la rue d'Ulm*, p. 154

Prenons, un exemple similaire pour mieux illustrer ce procédé :

Dans la même nuit, il quittait la ville, pour la seconde fois ; et le lendemain, il allait se terrer dans un village de montagne, sous des rafales de neige. – *Ensevelir son cœur, endormir sa pensée, oublier, oublier !...*¹⁹¹

Cette fois, Christophe projette sa pensée dans l'avenir. Et son projet s'inscrit dans le décor du village, tel qu'il le voit dans son imagination, imprégné des sentiments qui animent son for intérieur. Le paysage est en pleine harmonie avec son état d'âme, les rafales de neiges épousent l'assaut des derniers coups de la tempête qui ravage son cœur. Le projet d'oublier sa peine jaillit dans le discours indirect libre et se superpose au projet de déménager dans un village loin de la ville où il brûlait dans le feu de l'adultère. Le désir d'oublier est si vif qu'il est repris en trois verbes, synonymes dans ce contexte, : ensevelir, endormir, oublier. Le dernier d'entre eux est même répété deux fois. Ce procédé permet de souligner l'intensité de l'émotion accompagnant le désir. Mais entre la voix du narrateur et celle du personnage, il n'y a pas de contraste. Elles interprètent la même tonalité. La description de la nature est en unisson avec le tourbillon de sentiments qui s'élève dans l'âme de Christophe pour enterrer à jamais son amour impossible avec une femme mariée. L'énoncé : « et le lendemain, il allait se terrer dans un village de montagne, sous des rafales de neige » soulève le problème d'ambiguïté du discours. Attribué au personnage, il exprime un projet né dans son esprit, attribué au narrateur, il nous fait penser au créateur de l'univers littéraire qui connaît les intentions de ses personnages. Cette transition équivoque entre le discours du narrateur et le discours indirect libre a pour l'effet d'harmoniser la réalité extérieure et la vie intérieure dans un discours cohérent aux intonations identiques.

Nous allons examiner un exemple de Tolstoï où la description de la nature adopte le mode d'expression des pensées du personnage. Ici, le regard porté sur l'extérieur aide le personnage à sortir du cadre de la vie ordinaire pour le laisser se mouvoir de son plein gré, entraîné par les élans des vibrations intérieures.

Nicolas Rostov se détourna et, comme s'il cherchait quelque chose, laissa errer son regard au loin, sur l'eau du Danube, le ciel, le soleil. *Comme le ciel lui parut beau, comme il était bleu, calme et profond ! Combien était éclatant et solennel le soleil déclinant ! Avec quelle douceur scintillait l'eau du lointain Danube ! Et plus belles encore étaient les lointaines montagnes bleues au-delà du Danube, le monastère, les*

¹⁹¹ Romain Rolland, *Jean – Christophe, Le buisson ardent*, p. 229

mystérieux défilés, les forêts de pins noyées jusqu'aux cimes dans le brouillard...là-bas était le calme, là-bas était le bonheur « Je ne désirerais rien, je ne demanderais rien si seulement j'étais là-bas, se disait Rostov. Rien qu'en moi et dans le soleil, il y a tant de bonheur, et ici... ces gémissements, la souffrance, la peur et cette confusion, cette agitation... Voilà qu'on crie de nouveau quelque chose, et de nouveau tous courent on ne sait où en arrière, et je vois courir avec eux, et la voici, la voici la mort, au-dessus de moi, autour de moi... Un instant encore, et jamais plus je ne verrai le soleil, ces eaux, ce ravin... »¹⁹²

Nous avons trois discours se succédant l'un après l'autre : le discours du narrateur, le discours indirect libre et le discours direct. Lorsque Rostov est en contact direct avec la nature, le narrateur laisse le sentiment né dans son cœur jaillir dans le discours indirect libre. Il fait semblant de s'effacer provisoirement de l'espace littéraire pour donner la parole aux sensations enregistrées par le regard que le personnage a projeté sur le monde extérieur. Mais, en effet, c'est le reflet du monde intérieur sur l'extérieur qui module le discours. Le ton est exalté. Les paroles rendent un culte à la nature, un véritable hymne célébrant la vie en contraste avec la réalité monstrueuse de la guerre. Pendant quelques instants, le personnage se déplace dans une autre réalité où règnent la beauté éternelle et le calme. Cette nouvelle réalité, élevée et spirituelle reflète les accents personnels du personnage, elle porte l'empreinte de sa paix intérieure. Le retour de la pensée à la réalité du quotidien est transmis par le discours direct évoquant sans détour la présence de la mort et de tout ce qu'elle implique : les souffrances, la peur, les douleurs, l'agitation. La réalité de la guerre et la réalité divine symbolisée par la nature sortent de la perspective de Rostov. Si la première existe comme imposée de l'extérieur en dehors de sa volonté, la deuxième apparaît comme sortie de son for intérieur, en rapport étroit avec le monde spirituel qui se reflète dans le miroir de son âme. Cette fois, les modulations internes et externes du discours adoptent les transitions entre le regard intérieur et extérieur du personnage qui traduit le perpétuel voyage entre le monde matériel et la réalité spirituelle.

Nous allons continuer avec d'autres exemples qui illustrent le ballotement du discours entre l'intérieur et l'extérieur en suivant le parcours du regard. Les yeux sont l'intermédiaire par excellence entre le monde du dehors et le monde du dedans. La réalité qu'ils reproduisent est recomposée par les lois internes qui gouvernent la vie intérieure. Le regard scrute le monde extérieur et réfléchit son image sous l'éclat de la lumière intérieure. Dans les réverbérations des prunelles nous pouvons lire comme dans un livre ouvert les pulsations de

¹⁹² Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, p. 148

l'âme humaine. La présence du regard complète d'une façon naturelle les fluctuations du discours entre flux et reflux internes et externes.

Citons d'abord un extrait de Romain Rolland :

Une heure après, il était revenu dans le petit salon, où il passait la soirée avec Braun et Anna. Il était assis devant la table, sous la lampe, et il écrivait. Anna, au bout de la table, à droite, cousait, penchée sur son ouvrage. Derrière eux, dans un fauteuil bas, près du feu, Braun lisait une revue. Ils se taisaient tous trois. On entendait le grésillement de la pluie sur le sable du jardin. Pour s'isoler tout à fait, Christophe, assis de trois quarts, tournait le dos à Anna. En face de lui, au mur, une glace reflétait la table, la lampe, et les deux figures baissées sur leur travail. Il sembla à Christophe que Anna le regardait. Il ne s'inquiéta point d'abord ; puis, l'insistance de cette idée finissait par le gêner, il leva les yeux vers la glace, et il vit... *Elle le regardait en effet. De quel regard !* Il en resta pétrifié, retenant son souffle, observant. Elle ne savait pas qu'il l'observait. La lumière de la lampe tombait sur sa figure pâle, dont le sérieux et le silence habituels avaient un caractère de violence concentrée. *Ses yeux – ces yeux inconnus, qu'il n'avait jamais pu saisir, – étaient fixés sur lui : des yeux bleu sombre, avec de larges prunelles, au regard brûlant et dur ; ils étaient attachés à lui, ils fouillaient en lui, avec une ardeur muette et obstinée. Ses yeux ? Se pouvait-il que ce fussent ses yeux ? Il les voyait, et il ne croyait pas. Les voyait-il vraiment ?* Il se retourna brusquement... Les yeux étaient baissés. Il essaya de lui parler, de la forcer à le regarder en face. L'impassible figure répondit, sans lever de son ouvrage son regard abrité sous l'ombre impénétrable des paupières bleuâtres, aux cils courts et serrés. Si Christophe n'avait été sûr de lui-même, il aurait cru qu'il avait été le jouet d'une illusion. Mais il savait qu'il avait vu, il ne parvenait pas à comprendre. Cependant, comme son esprit était absorbé par le travail et qu'Anna l'intéressait peu, cette étrange impression ne l'occupa point longtemps.¹⁹³

Christophe, un musicien talentueux, partage provisoirement le logement du docteur Braun et de sa femme Anna. Pour la première fois, il remarque, d'une façon évidente, qu'Anna s'intéresse à lui. Et tout ce qui se passe à l'intérieur de la femme du médecin est concentré dans le reflet de son regard, un véritable miroir de son for intérieur. Le discours du narrateur entre en dialogue avec le discours indirect libre. Le narrateur transmet l'incertitude de Christophe : « Il lui semblait qu'Anna le regardait. » Il nous fait poursuivre les yeux du personnage braqués sur le miroir où son regard en découvre un autre. L'incertitude se dissipe aussitôt. Le discours indirect libre envoie sa réplique : « Elle le regardait en effet. De quel

¹⁹³ Romain Rolland, Jean – Christophe, *Le Buisson ardent*, pp. 158-159

regard ! ». La phrase exclamative traduit l'émotion vive de Christophe provoqué par ce regard. Le narrateur reprend le relais pour décrire de l'extérieur l'impression que les personnages produisent l'un sur l'autre : « Il en resta pétrifié, retenant son souffle, observant. Elle ne savait pas qu'il l'observait. La lumière de la lampe tombait sur sa figure pâle, dont le sérieux et le silence habituels avaient un caractère de violence concentrée. ». Mais dès que le discours effleure les yeux d'Anna il reprend de nouveau son libre cours et jaillit en discours indirect libre : « Ses yeux – ces yeux inconnus, qu'il n'avait jamais pu saisir, - étaient fixés sur lui : des yeux bleu sombre, avec de larges prunelles, au regard brûlant et dur ; ils étaient attachés à lui, ils fouillaient en lui, avec une ardeur muette et obstinée. Ses yeux ? Se pouvait-il que se fussent ses yeux ? Il les voyait, et il n'y croyait pas. Les voyait-il vraiment ? » Christophe voit Anna sous une lumière différente. Pour la première fois, ses yeux touchent son âme. Et pourtant, le doute, transmis par une série d'interrogations dubitatives, s'installe en évidence. Le discours de Christophe est ballotté entre la certitude et le doute, la vérité et l'illusion. Nous pouvons nous demander s'il voyait vraiment le regard authentique d'Anna ou le miroir lui renvoyait le reflet de sa propre âme, la projection de ce qu'il voulait voir, ses propres désirs. Le récit cède la place au regard extérieur du narrateur, ne laissant pas s'échapper le moindre détail : « Il (Christophe) se retourna brusquement... Les yeux étaient baissés. ». Mais dans ce jeu de regards, petit à petit, prend naissance un amour aux contours si pâles et indécis qu'il est sur le point de s'estomper dans la routine du quotidien. Le sentiment d'amour est traduit dans le double éclairage du regard, saisi du dedans et du dehors. Il nous semble que l'effet singulier que produisaient les yeux d'Anna ne pouvait pas être présenté seulement de l'extérieur. Il n'a pas de valeur sans les empreintes qu'il a laissées dans l'âme de Christophe, transmises par le discours indirect libre, comme des sensations provenant de l'intérieur.

Le jeu de regards est très important également pour le trame de l'histoire d'adultère qui s'engage entre Vronski et Anna dans le roman de Tolstoï, *Anna Karénine*. La métamorphose dans l'attitude des deux personnages est traduite par les regards qu'ils s'échangent pendant le bal. Le changement est enregistré par une tierce personne – Kitty. Elle n'est pas indifférente à ces événements car Vronski était un de ses éventuels candidats d'époux. Le regard de Kitty saisit le prélude des passions naissant dans l'âme de son époux manqué et d'Anna et laisse à son tour des empreintes vives à l'intérieur de son âme.

(...) Mais pendant le dernier quadrille qu'elle fut obligée d'accorder à un des jeunes gens importuns, elle se trouva vis-à-vis à Vronski et à Anna. Et pour la seconde fois au

cours de cette soirée où elle ne l'avait presque point quittée, Kitty découvrit en son amie une femme nouvelle. A n'en point douter Anna cédait à l'enivrement du succès ; et Kitty qui n'ignorait pas cette griserie, en reconnut tous les symptômes, le regard enflammé, le sourire de triomphe, les lèvres entrouvertes, la grâce, l'harmonie suprême des mouvements.

« Qui en est la cause, se demanda-t-elle, tous ou un seul ? » Elle laissa son malheureux danseur s'épuiser en vains efforts pour renouer une conversation dont il avait perdu le fil, et tout en se soumettant en apparence aux ordres bruyants et joyeux de Korsounski décrétant le *grand rond* puis la *chaîne*, elle observait et son cœur se serrait de plus en plus ; « Non, ce n'est pas l'admiration de la foule qui l'enivre ainsi, mais l'enthousiasme d'un seul serait-ce « lui » ? » Chaque fois que Vronski lui adressait la parole, un éclair passait dans les yeux d'Anna, un sourire entrouvrait ses lèvres : et si désireuse qu'elle parût de la refouler, son allégresse éclatait en signes manifestes. « Et lui ? » pensa Kitty. Elle le regarda et fut épouvantée, car le visage de Vronski reflétait comme un miroir l'exaltation qu'elle venait de lire sur celui d'Anna. *Qu'étaient devenus ce maintien résolu et cette physionomie toujours en repos ? Il ne s'adressait à elle qu'en baissant la tête, comme prêt à se prosterner, et l'on ne pouvait pas lire dans son regard que l'angoisse et la soumission.* « Je ne veux point vous offenser, semblait dire ce regard, je ne veux que me sauver, mais comment m'y prendre ? » Jamais Kitty ne l'avait vu ainsi.¹⁹⁴

Le discours du narrateur nous introduit dans le drame personnel de Kitty. Son regard glisse progressivement sur Anna, puis poursuit son parcours logique en se braquant sur Vronski pour découvrir le reflet de tous les symptômes d'amour qu'elle a déjà décelés chez son amie. La présentation extérieure des regards des personnages, transmise par le discours du narrateur, est complétée par la vision interne de Kitty à travers le discours direct et indirect libre. Le discours indirect libre traduit ce qui se passe à l'intérieur de Kitty qui observe le couple : « *Qu'étaient devenus ce maintien résolu et cette physionomie toujours en repos ? Il ne s'adressait à elle qu'en baissant la tête, comme prêt à se prosterner, et l'on ne pouvait pas lire dans son regard que l'angoisse et la soumission.* » L'interrogation exclamative exprime sa réaction d'appréhension au changement inattendu dans l'attitude de Vronski faisant des répercussions vives dans son âme. Le discours direct de Kitty traduit en paroles cette transformation brusque en faisant parler son regard capturé à jamais par le regard envoûtant d'Anna : « Je ne veux point vous offenser, semblait dire ce regard, je ne veux que me sauver, mais comment m'y prendre ? » Ainsi dans le jeu de regards entre Vronski et Anna s'entremêle le regard de Kitty. Perçu de l'extérieur, le regard de Kitty transmet les

¹⁹⁴ Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, pp. 151-152

métamorphoses observées chez Anna et Vronski, perçu de l'intérieur, il enregistre le trouble dans son âme et les transitions entre les différents sentiments : l'inquiétude, la surprise, l'émotion violente provoquée par la force de l'évidence.

Nous pouvons constater que dans les deux exemples le regard qui est l'intermédiaire entre le monde interne et externe a permis aux deux romanciers de pénétrer leurs personnages du dedans par le jeu habile entre l'extérieur et intérieur, le discours du narrateur et le discours indirect libre.

Les signes avant-coureurs de l'amour se reflètent dans le regard mais aussi dans les réverbérations de la voix. Les changements qui s'opèrent à l'intérieur de l'être humain apparaissent visiblement pour celui qui regarde avec son cœur. Les métamorphoses de la voix sont perceptibles pour un musicien comme Christophe. Son discours a l'oreille du maître :

« Une semaine plus tard, Christophe essayait, au piano un *lied* qu'il venait de composer. Braun, qui avait la manie, par amour-propre de mari autant que par taquinerie, de tourmenter sa femme pour qu'elle chantât et jouât, avait été particulièrement insistant, ce soir-là. D'ordinaire, Anna se contentait de dire un non très sec ; après quoi, elle ne se donnait plus la peine de répondre aux demandes, prières ou plaisanteries ; elle serrait les lèvres, et ne semblait pas entendre. Cette fois, au grand étonnement de Braun et de Christophe, elle plia son ouvrage, se leva, et vint près du piano. Elle chanta ce morceau qu'elle n'avait jamais lu. Ce fut une sorte de miracle : - *le miracle. Sa voix, d'un timbre profond, ne rappelait en rien la voix un peu rauque et voilée qu'elle avait en parlant. Fermement posée dès la première note, sans une ombre de trouble, sans effort elle donnait à la phrase musicale une grandeur émouvante et pure* ; et elle s'éleva à une violence de passion qui fit frémir Christophe : car elle lui parut la voix de son propre cœur. Il la regarda, stupéfait, tandis qu'elle chantait, et il la vit enfin, pour la première fois. Il vit ses yeux obscurs où s'allumait une lueur de sauvagerie, sa grande bouche passionnée aux lèvres bien ourlées, le sourire voluptueux, un peu lourd et cruel, de ses dents saines et blanches, ses belles et fortes mains, dont l'une s'appuyait sur le pupitre du piano, et la robuste charpente d'un corps étrié par sa toilette, amaigri par une vie trop réduite et trop pauvre, mais qu'on devinait jeune, vigoureux et harmonieux, sous la robe.¹⁹⁵

Nous allons commencer par le discours que nous avons déterminé comme discours indirect libre. La fusion des deux points et du tiret signale déjà quelque chose d'inhabituel : « : - le miracle ». Deux points, tiret à la ligne introduisent le discours direct. Ici, ces signes marquent une rupture dans le discours du narrateur. « Le miracle » ainsi mis en valeur

¹⁹⁵ Romain Rolland, *Jean – Christophe, Le Buisson ardent*, pp. 159-160

exprime la surprise. Et cette surprise est celle de Christophe. Nous sommes enclines à penser que c'est le personnage qui poursuit mentalement la métamorphose étonnante dans la voix d'Anna. La combinaison arbitraire des deux signes peut être légitimée par la tendance du narrateur de se mouvoir librement dans la dimension de son personnage, d'où le transfert de son discours en discours indirect libre. Cependant, nous n'avons pas d'autres signes formels pour appuyer notre thèse. Les points d'interrogation et les points d'exclamation manquent dans cet espace. En discours indirect libre nous pouvons très bien imaginer une phrase comme : « Le miracle ! » ou « Quel miracle ! ». Les paroles : « : - le miracle. Sa voix, d'un timbre profond, ne rappelait en rien la voix un peu rauque et voilée qu'elle avait en parlant. Fermement posée dès la première note, sans une ombre de trouble, sans effort elle donnait à la phrase musicale une grandeur émouvante et pure ; » peuvent être également attribuées au narrateur. De la sorte, le changement est perçu de l'extérieur, tandis que le personnage le saisit de l'intérieur avec le concours de son regard intérieur. Est-ce qu'il s'agit de changement dans la voix d'Anna ou d'un changement dans la perception du personnage ? Rappelons-nous à ce sujet l'exemple précédent à propos du regard d'Anna où le discours dubitatif du personnage remettait tout en question. Cette fois, le discours reflète la double perspective du narrateur et de son personnage, due à l'ambiguïté entre les deux discours. L'ambivalence d'une vision du dehors et d'une vision du dedans invite le lecteur à voir dans le changement miraculeux de la voix d'Anna la métamorphose dans le cœur de Christophe. D'ailleurs, le discours du narrateur projette un fil sémantique conduisant vers cette direction : « car elle (la voix) lui parut la voix de son propre cœur ». Ici, le flottement du discours entre l'intérieur et l'extérieur se rapporte à la voix. Mais elle se prête à la même interprétation que le regard, car elle peut traduire ce qui se passe à l'intérieur du personnage à travers ses manifestations vocales, perceptibles de l'extérieur.

Les exemples analysés démontrent d'une façon évidente que le jeu subtil entre l'extérieur et l'intérieur crée un fonds plus objectif pour la révélation des différents sentiments qui animent l'être humain. Nous sommes en présence d'un narrateur dont la volonté est de pénétrer dans le cœur de ses personnages en jonglant habilement avec les perspectives interne et externe du discours.

2. 6. L'usage excessif de « qui » et de « que » est-il un procédé littéraire ?

En faisant des rapprochements entre le discours des deux narrateurs, notre attention est attirée par l'usage excessif de certains mots outils. Cette fois, le discours sera examiné du point de vue de sa morphologie. Nous avons remarqué qu'il existe des espaces littéraires truffés de « qui » et de « que » (qu'il/qu'elle) qui ont un usage semblable chez Tolstoï et chez Romain Rolland. Leur fréquence est intentionnelle, selon nous. On les retrouve aussi bien dans le discours du narrateur que dans le discours du personnage. Ces mots-outils ne sont-ils pas les éléments porteurs d'un sémantisme particulier ? Véhiculent-ils un sens propre au mécanisme intérieur de l'élaboration de la parole ? Y a-t-il un rapport avec l'oral ? Quelle est la relation entre le discours direct et indirect et le procédé en question ? Mais avant de procéder à l'analyse des exemples concrets afin de répondre à ces questions, nous allons tourner notre regard vers l'époque de Romain Rolland pour voir quelle était l'attitude des linguistes à l'égard de ce phénomène. En 1912, dans un article consacré au style indirect libre en français moderne, Charles Bally souligne que tous les manuels d'art d'écrire conseillent d'éviter l'usage excessif de « qui » et de « que ». Il prétend qu'une phrase qui en renferme trop « paraît aujourd'hui démodée », elle a « quelque chose de monotone et d'artificiel ».¹⁹⁶ Pourquoi Romain Rolland a-t-il choisi de suivre Tolstoï en s'adonnant à l'usage d'accumuler ces mots-outils tant redoutés ?¹⁹⁷ Ne prenait-il pas des risques d'être classé par ses contemporains comme un écrivain démodé et ses phrases d'être perçues comme un style de seconde main ? Mais pouvons-nous vraiment prétendre que Romain Rolland a imité Tolstoï en alignant des « qui » et des « que » ? Pour trouver la réponse à cette question, nous ne pouvons pas nous référer à aucun témoignage de la part de l'écrivain français. C'est pourquoi nous devons retourner au contexte littéraire dans lequel était élaboré *Jean-Christophe*. Nous pouvons prendre en considération les affirmations de l'un des linguistes les plus célèbres à cette époque – Charles Bally relevant que l'emploi de « qui » et de « que » par les écrivains contemporains laisse l'impression « qu'ils pastichent ou que leur style est de seconde main ».¹⁹⁸ Si Romain Rolland imitait quelqu'un, nous pouvons supposer que c'était bien son écrivain russe préféré qui a utilisé le même procédé stylistique. Mais pouvons-nous affirmer avec certitude qu'il s'agit d'un procédé stylistique ? Avant de répondre à cette question et de

¹⁹⁶ Charles Bally, « Le style indirect libre en français moderne » in *Germanisch-romanische monatsschrift*, Winter, 1912, IV, p. 551

¹⁹⁷ Le roman de Romain Rolland *Jean-Christophe* est publié de 1904 à 1912.

¹⁹⁸ Charles Bally, « Le style indirect libre en français moderne » in *Germanisch-romanische monatsschrift*, Winter, 1912, IV, p. 551

tirer des conclusions plus précises, il nous semble indispensable de nous pencher sur quelques exemples illustrant ce phénomène chez les deux écrivains.

Prenons l'extrait suivant de Romain Rolland :

La maison d'édition se trouvait dans le quartier de la Madeleine. Christophe monta à un salon du premier étage, et demanda Sylvain Kohn. Un employé à livrée lui répondit « qu'il ne connaissait pas ». Christophe, étonné, crut qu'il prononçait mal, et il répéta sa question ; mais l'employé, après avoir écouté attentivement, affirma **qu'il** n'y avait personne de ce nom dans la maison. Tout décontenancé, Christophe s'excusait, et il allait sortir, quand au fond d'un corridor une porte s'ouvrit ; et il vit Kohn lui-même, **qui** reconduisait une dame. Sous le coup de l'affront **qu'il** venait de subir de Diener, il était disposé à croire en ce moment **que** tout le monde se moquait de lui. Sa première pensée fut donc **que** Kohn l'avait vu venir, et **qu'il** avait donné l'ordre au garçon de dire **qu'il** n'était pas là. Une telle impudence le suffoqua. Il partait, indigné, lorsqu'il s'entendit appeler. Kohn de ses yeux perçants l'avait reconnu de loin et il courait à lui, le sourire aux lèvres, les mains tendues, avec toutes les marques d'une joie exagérée.¹⁹⁹

Nous allons nous concentrer sur les transitions entre le discours direct et indirect. Dans la phrase : « Un employé à livrée lui répondit « qu'il ne connaissait pas. » nous avons du discours indirect mais signalé par les guillemets laissant de la sorte des traces du discours direct. Au discours indirect les paroles de l'employé seraient formulées comme il suit : « Un employé à livrée lui répondit qu'il ne le connaissait pas » : La présence des guillemets signale le discours direct. Nous pouvons nous demander pourquoi le pronom personnel « le » remplaçant Sylvain Kohn dans « qu'il ne connaissait pas », obligatoire pour la clarté du message, manque de l'énoncé. Le fait que le pronom relatif manque souligne que la parole est rapportée dans son état brut. Il est évident que le narrateur fait semblant de rapporter les paroles de l'employé mais tout en voulant attester un plus grand réalisme à ces paroles il les met entre guillemets, comme un discours direct. A l'aide de la typographie, le discours s'assimile au discours direct. Malgré l'indirect, les guillemets sont présents parce qu'ils servent à exprimer la littéralité et la fidélité du discours associées au style direct.²⁰⁰ Ensuite, tout en étalant des propositions subordonnées, le discours du narrateur est chevillé par les mots-outils « qui » et « que »(qu'il) : « Tout décontenancé, Christophe s'excusait, et il allait

¹⁹⁹ Romain Rolland, *Jean – Christophe, La Foire sur la Place*, pp. 26-27

²⁰⁰ Laurence Rosier rappelle qu'il existe « des formes de discours indirect avec des guillemets dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècle, répertoriés par les grammaires descriptives » qui se limitent à les signaler. Voir Laurence Rosier, *Le discours rapporté, Histoire, théories, pratiques*, p. 81

sortir, quand au fond d'un corridor une porte s'ouvrit ; et il vit Kohn lui-même, **qui** reconduisait une dame. Sur le coup de l'affront **qu'**il venait de subir de Diener, il était disposé à croire en ce moment **que** tout le monde se moquait de lui. Sa première pensée fut donc **que** Kohn l'avait vu venir et **qu'**il avait donné l'ordre au garçon de dire **qu'**il n'était pas là. » Le discours avance au rythme monotone, engendré par l'accumulation de « que » et de « qui ». Le mouvement produit un effet de calme et de sérénité. Le passage truffé de mots-outils intervient lorsque la tension psychologique parvenue à un point culminant bascule vers un équilibre provisoire. Le discours s'autorise une pause nécessaire servant de soupape aux émotions accumulées. Le personnage a retrouvé son équilibre mental. Les informations s'égrènent l'une après l'autre, desséchées, comme les pensées de Christophe, sans trop d'émotions.

Prenons un autre exemple de Romain Rolland :

Il la connaissait bien : si bien qu'il se souvînt, il avait toujours entendu cette voix. Il lui arrivait de l'oublier ; pendant des mois, il cessait d'avoir conscience de son rythme puissant et monotone ; mais il savait **qu'elle** était là, qu'elle ne cessait jamais, pareille à l'Océan **qui** gronde dans la nuit. Il retrouva dans cette musique le calme et l'énergie qu'il y puisait, chaque fois **qu'il** s'y retrempait. Il se releva, apaisé. *Non, la dure vie qu'il y menait n'avait rien du moins dont il dût avoir honte ; il pouvait manger son pain sans rougir ; ceux qui le lui faisaient acheter à ce prix, c'était à eux de rougir. Patience ! Le temps viendrait...*²⁰¹

Le discours du narrateur et le discours du personnage ont quelque chose en commun. Ils martèlent le même rythme, traduit par la répétition de « qu'il », de « qu'elle » et de « qui » : « Il la connaissait bien si loin **qu'il** se souvînt, il avait toujours entendu cette voix. Il lui arrivait de l'oublier ; pendant des mois, il cessait d'avoir conscience de son rythme puissant et monotone ; mais il savait **qu'elle** était là, **qu'elle** ne cessait jamais, pareille à l'Océan **qui** gronde dans la nuit. Il retrouva dans cette musique le calme et l'énergie **qu'il** y puisait, chaque fois **qu'il** s'y retrempait. Il se releva apaisé. *Non, la dure vie qu'il menait n'avait rien du moins dont il dût avoir honte, il pouvait manger son pain sans rougir ; ceux qui le lui faisaient acheter à ce prix. c'était à eux de rougir : Patience ! Le temps viendrait...* » La présence répétitive des mêmes mots-outils efface les limites entre les deux discours que nous avons formellement distingués à l'aide de l'italique pour les besoins de notre analyse. Le

²⁰¹ Romain Rolland, Jean – Christophe, *La foire sur la place*, pp. 49 - 50

discours du narrateur s'assimile à la façon dont sont transmises les réflexions de Christophe par le discours indirect libre en adoptant le martèlement abusif des mêmes mots-outils.

L'analyse des deux exemples démontre que l'accumulation de « qui » et de « que » joue un rôle important pour l'organisation des différents discours. Si dans le premier exemple examiné de Romain Rolland, c'est pour souligner le relâchement du rythme, dans le deuxième cas, les mots-outils, manifestés à la fois dans le discours du narrateur et dans le discours indirect libre, contribuent pour effacer les limites entre les deux discours. Nous allons poursuivre notre recherche en nous arrêtant sur deux exemples de l'écrivain russe qui vont nous permettre de faire des rapprochements.

Voilà un extrait du roman préféré de Romain Rolland où l'accumulation des « qui » et des « que » met en valeur le rythme paisible du discours :

Mais la princesse, si elle ne remerciait plus en paroles, le remerciait par toute l'expression de son visage **qui** rayonnait de gratitude et de tendresse. Elle ne pouvait croire **qu'**elle ne lui devait pas de remerciements. Au contraire, elle ne doutait pas **que** sans lui aurait certainement été la victime et des paysans révoltés et des Français, **que**, pour la sauver, il s'était exposé aux dangers les plus évidents et les plus terribles ; et encore moins **qu'**il était un homme d'une âme élevée et noble, **qui** avait su comprendre sa situation et son chagrin. Ses bons yeux honnêtes **qui** s'étaient remplis de larmes lorsqu'en se mettant à pleurer elle-même elle lui avait parlé de sa perte, ne quittaient pas son esprit.

Quand elle lui eut dit adieu et fut restée seule, la princesse Maria sentit soudain **qu'elle** avait des larmes aux yeux, et ce ne fut pas la première fois **qu'**une étrange question se posa alors à elle : *l'aimerait-elle ?*

En poursuivant son voyage vers Moscou, bien que la situation de la princesse fût loin d'être rose, Douniacha **qui** l'accompagnait dans sa voiture s'aperçut plus d'une fois **que** passant la tête par la portière, elle souriait d'un air heureux et mélancolique.

« Et quand bien même je l'aimerais ? » se demandait la princesse Maria. Quelque honte **qu'**elle éprouvât à s'avouer **qu'**elle aimait la première un homme **qui** ne l'aimerait peut-être jamais, elle se consolait en pensant **qu'**il ne le saurait jamais jusqu'à la fin de ses jours celui **qui** serait son premier et son dernier amour.²⁰²

Dans le premier paragraphe, le récit adopte un rythme plus monotone dû à la répétition de « qui » et de « que /qu' ». L'expression de gratitude du visage de la princesse Maria est suivie de ses réflexions sur Rostov. Ses pensées s'égrènent l'une après l'autre, chevillées par les mots-outils. L'accumulation de « qui » et de « que /qu' » devient plus incontestable dans

²⁰² Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, pp. 710-711

la troisième phrase, alors que dans les autres phrases nous avons l'emploi d'un seul « que » ou « qui » contribuant au martèlement général du rythme monotone. Le discours direct : « Et quand bien même je l'aimerais ? » introduit le doute qui se faufile dans les pensées de la princesse. Mais les phrases exclamatives manquent du récit. Les émotions ne suivent pas le cours d'un drame passionnel. C'est une interrogation dubitative indiquant que le doute apparaît non parce qu'elle n'est pas sûre de ses sentiments profonds mais à cause du pressentiment d'un amour non partagé. La suite de ses pensées prend une allure explicative. Elles sont transmises par le discours indirect au dernier paragraphe. Il reprend le même rythme monotone assuré de nouveau par l'accumulation de « qui » et de « que /qu' » : « Quelque honte **qu'**elle éprouvât à s'avouer **qu'**elle aimait la première un homme **qui** ne l'aimerait peut-être jamais, elle se consolait en pensant **qu'**il ne le saurait jamais jusqu'à la fin de ses jours celui **qui** serait son premier et son dernier amour. » Le mouvement paisible du rythme du récit dénote le sentiment impassible et paisible de la princesse, la tempête de l'amour-passion n'a pas de place dans son âme sereine. Il n'y a que le doute qui introduit quelques accents dramatiques. Comme dans les extraits de Romain Rolland, le discours indirect, aligné par les mots-outils « qui » et « que », sert à étaler les pensées du personnage mais avec une cadence moins agitée, aux intonations plus paisibles et plus tendres.

Il nous semble important d'ouvrir une parenthèse afin de nous arrêter sur la traduction du russe en français des mots-outils « que » et « qui ». Il est évident que nous ne pouvons pas parler d'une influence de Romain Rolland sans prendre en considération quels sont les équivalents de ces mots en russe. L'inspiration de l'écrivain français ne pouvait provenir que des traductions car il ne connaissait pas la langue russe. Pour les citations de Tolstoï, nous avons utilisé les interprétations plus récentes, car nous ne savons pas quelles étaient les éditions qui servaient de livre de chevet à Romain Rolland. Mais nous avons étudié la variante en français de l'extrait cité ci-dessus chez deux des premiers traducteurs de *Guerre et Paix*, Irène Paskevitch et J.-W. Bienstock. La conclusion qui s'impose est qu'ils ont respecté approximativement l'accumulation des mots-outils, avec une fréquence nettement plus haute chez le traducteur français que chez la traductrice russe, pour attribuer un certain rythme répétitif au discours. Nous avons remarqué que dans le texte russe on retrouve uniquement la conjonction « que », tandis que dans les traductions se succèdent en alternance des « que » et des « qui » pour rendre le mot en français.²⁰³ D'où provient ce décalage ? A chaque fois que

²⁰³ « Но княжна, если не благодарила более словами, благодарила его всем выражением своего сиявшего благодарностью и нежностью лица. Она не могла верить ему, **что** ей не за **что** благодарить его. Напротив, для неё несомненно

la syntaxe française ne permettait pas aux traducteurs de reproduire en français la conjonction en question, ils l'ont remplacée par le pronom relatif « qui » se reprochant phonétiquement de « que ». Cet écart ne représente pas un obstacle pour notre étude car la traduction retrace l'impression générale que produit le discours de Tolstoï. D'autant plus que l'influence de Romain Rolland ne pourrait pas être envisagée à partir du texte original. L'alignement de « que » et de « qui » chez l'écrivain français, tel que nous le retrouvons dans les traductions n'est qu'en faveur de notre hypothèse d'inspiration.

Nous allons prendre un autre exemple de Tolstoï où le discours indirect libre prédomine et imite le rythme monotone du discours du narrateur comme c'était le cas dans le deuxième exemple analysé de Romain Rolland. Mais ici, dans la morphologie de la monotonie entrent aussi d'autres éléments. L'écrivain russe utilise aussi les adverbes « jusque » et « combien »:

Le reste de la matinée et le milieu de la journée, il resta plongé dans les calculs : ***combien** de versets parcourus, **combien** encore **jusqu'au** premier relais, **jusqu'à** la première ville, **jusqu'au** repas, **jusqu'au** thé du soir, **jusqu'à** Stravopol, quel rapport entre le trajet accompli et tout le voyage ? En même temps, il comptait aussi **combien** il avait d'argent, **combien** il en resterait, **combien** il en fallait pour payer toutes ses dettes, et quelle part de son revenu il dépenserait par mois. Sur le soir, après le thé, il calcula **que jusqu'à** Stravopol il restait les sept onzièmes du trajet, **que** ses dettes engloutiraient sept mois d'économies et un huitième de toute sa fortune. Enfin calmé, il s'enveloppa, descendit au fond du traîneau et, de nouveau, s'assoupit. Son imagination était maintenant dans l'avenir, au Caucase. Tous les rêves d'avenirs se mêlaient à des images d'Amalat-Beks, de femmes tcherkesses, de montagnes, de ravins, de torrents*

было то, **что** ежели бы его не было, то она, наверное, должна была бы погибнуть и от бунтовщиков и от французов ; **что** он для того чтобы спасти её, подвергал себя самым очевидным и страшным опасностям ; и ещё несомненное было то, **что** он был человек с высокою и благородною душой, который умел понять её положение и горе. Его добрые и честные глаза с выступившими на них слезами в то время, как она сама, заплакав, говорила с ним о своей потере, не выходили из её воображения.

Когда она простилась с ним и осталась одна, княжна Марья вдруг почувствовала в глазах слёзы, и тут уж не в первый раз ей представился странный вопрос, любит ли она его ?

По дороге дальше к Москве, несмотря на то, **что** положение княжны было не радостно, Дуняша, ехавшая с ней в карете, не раз замечала, **что** княжна, высунувшись в окно кареты, чему-то радостно и грустно улыбалась.

« Ну что же, ежели бы я и полюбила его ? » - думала княжна Марья.

Как ни стыдно ей было признаться себе, **что** она первая полюбила человека, который, может быть, никогда не полюбит её, она утешала себя мыслью, **что** никто никогда не узнает этого и **что** она не будет виновата, ежели будет до конца жизни, никому не говоря о том, любить того, которого она любила в первый и в последний раз. » L. N. Tolstoj, « *Vojna i mir* », tom tretij, str.169. C'est nous qui soulignons.

effroyables et de dangers. Tout cela est vague et confus ; mais la gloire tentatrice et la mort menaçante composent l'intérêt de l'avenir. Tantôt, avec un courage extraordinaire et une force stupéfiante, il tue et soumet une multitude innombrable de Montagnards ; tantôt il est lui-même Montagnard et défend avec les autres son indépendance contre les Russes.²⁰⁴

Les rêves projetés dans l'avenir sont l'espace réservé au personnage. Le narrateur ne se permet pas d'usurper l'espace narratif, et, à son tour, il laisse à celui qu'il a créé la liberté de composer de nouvelles réalités comme si elles prenaient naissance dans sa propre imagination. Pour ce faire, le discours indirect libre donne son plein. Le narrateur ne prend pas la parole que pour assurer la transition d'une réalité à l'autre. Au début du paragraphe, nous avons le discours du narrateur suivi de deux points : « Le reste de la matinée et le milieu de la journée, il resta plongé dans les calculs : » pour situer dans l'espace temporel l'activité d'Olénine. En effet, les calculs sont une activité mentale issue de la réalité quotidienne : « **combien** de verstes parcourues, **combien** encore **jusqu'au** premier relais, **jusqu'à** la première ville, **jusqu'au** repas, **jusqu'au** thé du soir, **jusqu'à** Stavropol, quel rapport entre le trajet accompli et tout le voyage ? » Le résultat immédiat de ces calculs est absent du récit, car il n'a aucun intérêt pour la narration. La phrase interrogative ne vise pas une réponse concrète. Elle a pour but de déterminer la direction pragmatique des pensées du personnage. Le résultat tardif est rapporté par le narrateur en discours indirect : « Sur le soir, après le thé, il calcula **que** jusqu'à Stavropol il restait les sept onzièmes du trajet, **que** ses dettes engloutiraient sept mois d'économies et un huitième de toute sa fortune. En même temps, il comptait aussi **combien** il avait d'argent, **combien** il en resterait, **combien** il en fallait pour payer toutes ses dettes, et quelle part de son revenu il dépenserait par mois. » La répétition de « combien » et de « que » confère un caractère spécifique au discours. Nous pouvons constater qu'ici le discours indirect fait écho au discours indirect libre adoptant la même allure de rythme, assurée par la répétition de « combien » et de « jusqu'à / au ». D'autre part, le discours indirect libre d'Olénine imite fidèlement le discours direct – deux points, point d'interrogation. Seulement, le manque de guillemets nous avertit qu'il ne s'agit pas d'un discours direct. En même temps, le discours indirect libre affiche sa parenté avec le discours du narrateur en répétant les mêmes mots-outils. Ces ressemblances ne sont pas étonnantes car le discours indirect libre a des traits en commun avec les deux autres discours. Et même s'il acquiert des contrastes un peu plus vifs quand il épouse l'espace des rêves ce n'est que pour

²⁰⁴ Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits, Les Cosaques*, pp. 703-705

accuser l'ambiguïté avec le discours du narrateur. Là, il avance en côtoyant le discours du narrateur comme la réalité imaginaire côtoie la réalité quotidienne en empruntant certains éléments de celle-ci. Par certains endroits, nous avons l'impression que le réel se dissout et se recompose dans l'imaginaire et la transition entre les deux discours est équivoque. Nous pouvons hésiter entre les deux discours dans les phrases qui suivent : « Tantôt, avec un courage extraordinaire et une force stupéfiante, il tue et soumet une multitude innombrable de Montagnards ; tantôt il est lui-même Montagnard et défend avec les autres son indépendance avec les Russes. Dès que se présentent à lui les détails, il y entrevoit de vieilles connaissances moscovites. » La première phrase nous introduit directement dans le rêve du personnage. Ses pensées suivent un ordre dépassant la logique humaine. Les rôles sont renversés, l'ennemi est à un moment donné le Montagnard et à un autre le Russe. Le rêve permet au personnage de se déplacer d'une réalité dans une autre et de choisir le rôle qu'il veut jouer dans cette réalité. Est-ce le personnage détalant en images verbales les composants de son songe ou bien le narrateur omniscient s'introduisant dans le for intérieur de son personnage qui parle ? Le lexique est neutre et aucun signe formel ne facilite notre décision. Cette ambiguïté qui nous fait confondre les limites entre le monde imaginaire du narrateur et du personnage fait l'écho à la similitude véhiculée par les deux instances énonciatives, marquée par la répétition des mêmes mots-outils intervenant dans le discours du narrateur et de son personnage à la fois.

L'analyse des exemples démontre que nous pouvons considérer l'alignement des mots-outils « qui » et « que » comme un procédé stylistique. A la différence de Charles Bally, nous ne voyons rien d'artificiel dans son usage excessif. Nous pouvons affirmer que l'accumulation des mots-outils participe à la représentation fidèle de la parole malgré son association au discours indirect à cause des morphèmes jonctifs. De prime abord, cette déclaration pourrait paraître absurde, car à partir du XIX^e siècle le discours direct est considéré à cause de ses marques associées à la citation comme relevant du vrai en opposition au discours indirect, « le discours du transposé, du modifié, du faux ».²⁰⁵ Il est logique de se poser la question comment le discours indirect pourrait rendre fidèlement la parole du point de vue sémantique, si l'on l'associe au faux. C'est le discours direct qui implique le sémantisme de fidélité et de matérialité de la parole rendue. Pour résoudre le problème de contradiction entre cette affirmation et notre assertion, nous allons nous référer aux observations d'une linguiste contemporaine, Laurence Rosier. Elle a tiré la conclusion que le discours indirect peut se rapprocher du discours direct pour « faire vrai » en utilisant des

²⁰⁵ Voir Laurence Rosier, *Le discours rapporté, Histoire, théorie, pratiques*, p. 43

marqueurs de littéralité. Sa constatation d'usage abusif du « que » dans la langue orale est révélatrice à ce sujet. Nous partageons son avis que la conjonction, usitée d'une façon abusive, dans la séquence « dire que » ne joue plus le rôle d'un morphème jonctif et exerce la même fonction comme les « oh » et les « ben » servant à meubler le silence lors d'un acte de parole. Elle souligne la « tendance prolifique à l'oral d'user de ce subordonnant passe-partout ».²⁰⁶ Il nous semble logique d'attribuer une telle interprétation à l'accumulation de « qui » et de « que » chez Tolstoï et Romain Rolland en considérant qu'ils jouent le rôle des marqueurs de littéralité pour produire des effets d'un langage réel et authentique. Nous pouvons affirmer que l'usage exagéré des mots-outils dans les exemples analysés traduit cette tendance du discours indirect à basculer vers la fidélité du discours direct. Il est évident que les mots-outils alignés avec redondance démissionnent de leur fonction de morphèmes jonctifs pour s'avérer des marqueurs de littéralité et de fidélité du discours. Ce procédé permet de verbaliser les pensées des personnages en reproduisant un phénomène propre à l'oral. Nous pouvons affirmer que la présence des mêmes marqueurs dans la représentation du discours du personnage et du discours du narrateur, qui chez Tolstoï est véhiculée aussi par d'autres mots, sert à niveler les différences entre les deux langages, réunis sous le signe du vrai.

Il est évident que l'accumulation des mots-outils « qui » et « que » se manifeste dans le discours des deux écrivains. Si nous nous appuyons sur les affirmations de Charles Bally concernant le procédé en question, strictement proscrit par les grammaires, nous pouvons tirer la conclusion que Romain Rolland a pastiché quelqu'un. Et même si nous ne pouvons pas attester avec certitude qu'il s'agit d'une imitation calquée sur le discours de Tolstoï, il n'est pas judicieux d'exclure une influence non consciente, résultat de plusieurs lectures et de relectures où le martèlement répétitif de « qui » et de « que » a laissé des traces visibles.

2. 7. La voix intérieure

Tous les aspects du discours que nous avons abordés dans ce chapitre se rapportent à sa représentation authentique et véridique. La vie intérieure, le mystère indicible de l'âme humaine, les pensées intimes des personnages ne pouvaient pas être traduits sans la tonalité principale de la Vérité. Mais il nous semble que l'image de vrai sera incomplète sans la présence de la voix intérieure. Elle apparaît, d'une façon évidente, dans l'univers littéraire de Tolstoï et de Romain Rolland pour exprimer la fusion de l'individu en Dieu. Dans la vision des deux écrivains, tout homme constitue une parcelle infime du Grand Tout et par

²⁰⁶ Ibid, p. 245

conséquent il est porteur de cette voix de la Vérité. Elle se situe au cœur de l'âme humaine et jaillit de ses profondeurs. C'est pourquoi nous estimons que la manifestation la plus sensible d'un narrateur qui pénètre ses personnages du dedans est la voix intérieure. Nous avons déjà noté que Romain Rolland était fasciné par cette approche de l'écrivain russe. Il est fort probable qu'il s'est inspiré de sa manière de s'introduire dans la vie intérieure d'un être humain en faisant parler sa voix de l'âme.

Nous allons commencer par analyser quelques exemples de Romain Rolland où ce phénomène est présent :

Il marchait à grands pas dans la rue. Il était ivre de colère. La pluie le dégrisa. *Où allait-il ? Il ne savait. Il ne connaissait personne.* Il s'arrêta pour réfléchir, devant une librairie, et il regardait, sans voir, les livres à l'étalage. Sur une couverture, un nom d'éditeur le frappa. Il se demanda pourquoi. Il se rappela, après un instant, que c'était le nom de la maison où était employé Sylvain Kohn. Il prit note de l'adresse... *Que lui importait ? Il n'irait certainement pas... Pourquoi n'irait-il pas ? Si ce gueux de Diener, qui avait été son ami, le recevait ainsi, qu'avait-il à attendre d'un drôle qu'il avait traité sans ménagement et qui devait le haïr ? D'inutiles humiliations ?* Son sang se révoltait. – Mais un fond de pessimisme natif, qui lui venait peut-être de son éducation chrétienne, le poussait à éprouver jusqu'au bout la vilénie des gens.

- Je n'ai pas le droit de faire des façons. Il faut tout tenter, avant de crever.

Une voix ajoutait en lui :

- Et je ne crèverai pas.²⁰⁷

Au début de cet extrait, le rythme modéré du discours du narrateur est saccadé par les interrogations dubitatives et les réflexions du personnage. Le mouvement paisible du récit est interrompu par l'irruption d'une interrogation intérieure : « Où allait-il ? ». Cette question marque dans le discours indirect libre le désarroi complet de Christophe. Les phrases qui suivent renforcent l'impression de son trouble : « Il ne savait pas. Il ne connaissait personne ». Au mouvement intérieur de ses pensées imprégnées d'émotions succède le mouvement extérieur : « Il s'arrêta pour réfléchir, devant une librairie, et il regardait sans voir, les livres à l'étalage. Sur une couverture, un nom d'éditeur le frappa. Il se demanda pourquoi. Il se rappela, après un instant, que c'était le nom de la maison où était employé Sylvain Kohn. Il prit note de l'adresse... » Son inquiétude ne s'est pas dissipée. Elle est mise en évidence par le truchement du narrateur. Il l'a traduite dans l'attitude de Christophe de regarder les livres sans les voir. Dans le discours du narrateur s'entremêlent les mouvements physiques :

²⁰⁷ Romain Rolland, *Jean – Christophe, La Foire sur la Place*, pp. 26-27

s'arrêter, regarder, prendre note de et les mouvements provenant de la sphère mentale comme la réflexion. Subitement, le mouvement paresseux du discours disparaît complètement derrière les points de suspension pour se transformer en discours indirect libre où prédominent les interrogations dubitatives : « Que lui importait ? Il n'irait certainement pas... Pourquoi n'irait-il pas ? Si ce gueux de Diener, qui avait été son ami, le recevait ainsi, qu'avait-il à attendre d'un drôle qu'il avait traité sans ménagement et qui devait le haïr ? D'inutiles humiliations ? Son sang se révoltait. ». Le discours indirect libre traduit l'agitation du personnage ballotté entre les vagues d'incertitude. Après une brève intervention du narrateur, le discours se transforme en pseudo-dialogue, car l'entretien s'engage entre Christophe et sa voix intérieure :

- Je n'ai pas le droit de faire des façons. Il faut avoir tout tenté, avant de crever.

Une voix ajoutait en lui :²⁰⁸

- Et je ne crèverai pas.

L'apparition de la voix intérieure introduit un changement dans le registre thématique des sentiments. La mutation est très nette. Le discours direct marque la substitution du thème du doute par le thème de la certitude. La voix intérieure est source d'optimisme et de vitalité, car elle révèle la présence de l'Etre suprême en nous. Ici, elle est la note juste pour assurer l'harmonie du discours ayant perdu provisoirement son équilibre, ébranlé par l'entassement du doute. Cette harmonie est en accord parfait avec l'équilibre retrouvé par le personnage. Alimenté par la force vitale de l'optimisme, il peut continuer son cheminement.

En guise de comparaison, nous allons prendre un exemple de Tolstoï pour voir comment la voix intérieure se manifeste et quel est le rapport entre les différents discours.

Il enleva ses pieds des épaules de Guérassime, se coucha sur le côté, la main sous la joue, et se sentit pris de pitié pour lui-même. Il attendait seulement que Guérassime l'eût quitté ; alors il se laissa aller et se mit à pleurer comme un enfant. Il pleurait sur sa situation désespérée, sur son affreuse solitude, sur la cruauté des hommes, sur la cruauté de Dieu qui l'avait abandonné.

« Pourquoi as-tu fait tout cela ? Pourquoi m'as-tu amené ici ? Pourquoi, pourquoi me tourmentes-tu ainsi ? »

Il n'attendait pas de réponse et pleurait de ce qu'il n'y avait pas et ne pouvait y avoir de réponse. La douleur se fit plus forte, mais il ne bougea pas, il n'appela pas. Il se disait :

²⁰⁸ Les caractères gras sont de nous.

« Eh bien, encore ! plus fort ! bats-moi ! Mais pourquoi ? Que t'ai-je fait ? Pourquoi ? »

Puis il se calma ; il cessa de pleurer, il cessa même de respirer et devint toute attention, comme s'il prêtait l'oreille à une voix silencieuse, à **la voix de son âme**, au déroulement des pensées qui s'élevaient en lui.

« De quoi as-tu besoin ? » Telle fut la première idée claire, capable d'être exprimée en paroles, qu'il entendit. « De quoi as-tu besoin ? De quoi as-tu besoin ? » se répéta-t-il.

« De quoi ? » - « Ne pas souffrir. Vivre ! » répondit-il.

Et il se fit de nouveau attentif, son être tendu à tel point que la douleur même ne parvenait pas à le distraire.

« Vivre ? Comment vivre ? » demanda **la voix de l'âme**.

« Oui, vivre comme je vivais avant : agréablement, facilement. »

« Comment vivais-tu agréablement et facilement ? » demanda **la voix**. Il se mit à passer en revue, en imagination, les meilleurs instants de son existence agréable. Mais chose étrange, ces instants prenaient à ses yeux un aspect tout différent de celui qu'ils avaient jadis. Tous, excepté les premiers souvenirs de son enfance. Il y avait eu dans son enfance quelque chose de vraiment beau qui l'aurait aidé à vivre maintenant, s'il avait pu le ressusciter. Mais celui qui avait vécu cette chose-là n'existait plus : il s'agissait, semblait-il, d'un autre homme.²⁰⁹

Au début de l'extrait, c'est le narrateur qui prend la parole pour décrire le sombre désespoir dans lequel son personnage est plongé. Ensuite, la sensation de détresse explose en discours direct. La répétition obsédante de l'adverbe « pourquoi » dans la suite des phrases interrogatives : « Pourquoi as-tu fait tout cela ? Pourquoi m'as-tu amené ici ? Pourquoi, pourquoi me tourmentes-tu ainsi ? » dénote le déséquilibre total du personnage. Si le narrateur reprend le relais, ce n'est que pour confirmer le drame qui se déroule dans l'âme d'Ivan Ilitch : une situation sans issue – il pose des questions sans attendre de réponse. Aveuglé par son pessimisme, il n'entend que la voix de son propre corps – la douleur. Le désespoir frise son paroxysme et explose de nouveau en discours direct : « Eh bien, encore plus fort ! bats-moi ! Mais pourquoi ? Que t'ai-je fait ? Pourquoi ? » L'adverbe « pourquoi » revient deux fois pour fixer le point culminant du trouble, le moral semble complètement brisé. Brusquement, la tension dramatique disparaît et le personnage retrouve son équilibre en percevant la voix intérieure. Un dialogue s'engage entre Ivan Ilitch et sa voix de l'âme :

« Vivre ? Comment vivre ? » demanda **la voix de l'âme**.

« Oui, vivre comme je vivais avant : agréablement, facilement. »

²⁰⁹ Léon Tolstoï, *Souvenirs et Récits, La Mort d'Ivan Ilitch*, pp. 1039-40

« Comment vivais-tu agréablement et facilement ? » demanda **la voix**.

Le pseudo-dialogue marque un changement du mouvement des sensations de l'extérieur vers l'intérieur, de la douleur physique vers la douleur morale, du corps vers l'âme. La voix intérieure s'exprime comme le personnage en formulant des questions comme si elle voulait accuser sa parenté avec lui. Elle lui ouvre une nouvelle perspective pour réexaminer sa vie passée. Une nouvelle réalité surgit de l'intérieur. Après ce dialogue, Ivan Ilitch n'est plus le même, il a découvert le vrai sens de la vie et le passé lui semble un échec. Le rythme du discours connaît aussi un changement. Il est plus paisible car le personnage a retrouvé la paix intérieure.

Nous avons constaté que dans l'exemple de Tolstoï et celui de Romain Rolland la voix intérieure aide le personnage à garder la sérénité de l'esprit. L'apparition de la voix de l'âme fait taire les appels de la chair et annihile la révolte. Le personnage retrouve son équilibre. Provisoirement ébranlé, le discours aussi fait preuve de plus de pondération dans le mode de son expressivité. Probablement, Tolstoï a puisé l'idée de la voix intérieure chez Rousseau. Son interprétation se rapproche de celle de son écrivain préféré. Elle est le porte-parole de notre conscience en rapport étroit avec la religion naturelle, selon le mot de Jean-Jacques Rousseau. L'idée rousseauiste associe la religion naturelle à l'optimisme en opposition aux religions institutionnalisées inspirant le pessimisme et la détresse sur la terre.

Nous allons prendre encore un exemple de Romain Rolland où la voix intérieure est présente pour démontrer qu'elle est inhérente à la vie intérieure du personnage. Elle se manifeste dans les moments les plus intimes de la vie. Nous avons déjà souligné le rapport entre la voix intérieure et la conscience. Elle nous rappelle notre nature divine, la présence de Dieu en nous. La seule vérité de référence éclairant notre chemin en quête du sens de la vie, l'unique source du discernement entre le bien et le mal provient de l'intérieur.

Un soir, dans sa chambre, les larmes le prirent ; il se jeta désespérément à genoux devant son lit, il pria... *Qui priait-il ? Qui pouvait-il prier ? Il ne croyait pas en Dieu, il croyait qu'il n'y avait point de Dieu... Mais il fallait prier, il fallait se prier. Il n'y a que les médiocres qui ne prient jamais. Ils ne savent pas la nécessité où sont les âmes fortes de faire retraite dans leur sanctuaire.* Au sortir des humiliations de la journée, Christophe sentit, dans le silence bourdonnant de son cœur, la présence de son Etre éternel. Les flots de la misérable vie s'agitaient au-dessus de Lui : *qu'y avait-il de commun entre elle et Lui ? Toutes les douleurs du monde, acharnées à détruire,*

*venaient se briser contre son roc. Christophe entendait battre ses artères, comme une mer intérieure ; et **une voix répétait** :*

- Eternel... Je suis... Je suis...

*Il la connaissait bien : si bien qu'il se souvînt, il avait toujours entendu cette voix. Il lui arrivait de l'oublier ; pendant des mois, il cessait d'avoir conscience de son rythme puissant et monotone ; mais il savait qu'elle était là, qu'elle ne cessait jamais, pareille à l'Océan qui gronde dans la nuit. Il retrouva dans cette musique le calme et l'énergie qu'il y puisait, chaque fois qu'il s'y retrempait. Il se releva, apaisé. *Non, la dure vie qu'il y menait n'avait rien du moins dont il dût avoir honte ; il pouvait manger son pain sans rougir ; ceux qui le lui faisaient acheter à ce prix, c'était à eux de rougir. Patience ! Le temps viendrait...**²¹⁰

Le premier paragraphe décrit la tempête s'élevant dans l'âme de Christophe. Il éprouve un sursaut de révolte contre les humiliations qu'il a subies pendant la journée. Tel un naufragé, en proie à un sombre désespoir, il cherche frénétiquement une bouée de sauvetage. Et cette bouée de sauvetage est la prière. Tout croyant a recours à ce mouvement de l'âme orientée vers une communication spirituelle avec Dieu. Christophe ne fait pas exception du genre humain. Il pratique le même acte que nos semblables quand ils se retrouvent dans une situation de détresse. Cependant, le doute se fraye le chemin. L'acte conventionnel est remis en question : « Il ne croyait pas en Dieu, il croyait qu'il n'y avait point de Dieu... ». Cette pensée rend absurde l'acte de prier. L'initiative est interrompue par un assaut de révolte : « Qui priait-il ? Qui pouvait-il prier ? ». Mais la révolte cède la place à la résignation. Le personnage refuse de se distinguer du genre humain : « Mais il fallait prier, il fallait se prier. Il n'y a que les médiocres qui ne prient jamais. ». Néanmoins, il y a un accent particulier signalé par le pronom personnel réfléchi « se » devant le verbe prier. Le verbe prier n'est pas un verbe pronominal. Dans le texte « se » apparaît en italique pour lui attribuer un aspect étrange. Comme si l'action de prier revenait sur la personne elle-même. Il s'agissait de retrouver l'Etre éternel en soi-même, dans le silence du cœur. Les sentiments sont les guides uniques qui mènent à l'Eternel en nous. Le sentiment de Christophe est extériorisé, il est présenté par le discours du narrateur : « Au sortir des humiliations de la journée, Christophe sentit, dans le silence bourdonnant de son cœur, la présence de son Etre éternel. ». Ensuite, le discours du narrateur s'unit au discours du personnage : « Les flots de la misérable vie s'agitaient au-dessus de Lui : *qu'y avait-il de commun entre elle et Lui ? Toutes les douleurs du monde, acharnées à détruire, venaient se briser contre son roc.* ». La prière conventionnelle est

²¹⁰ Romain Rolland, Jean – Christophe, *La foire sur la place*, pp. 49 - 50

supprimée par les pulsations naturelles du cœur. C'est justement la sincérité qui rend possible l'intervention de la voix intérieure. Elle est introduite par le narrateur comme « une voix ». Elle n'est pas nommée littéralement, mais le contexte est éloquent. Cette voix de Dieu intérieur apparaît sous forme de discours direct :

- Eternel... Je suis... Je suis...

Cette voix est présentée comme familière à Christophe mais rendue muette pendant des mois. Aussitôt, il se sent rassuré parce qu'il a retrouvé son « rythme puissant et monotone ». Elle a déclenché la soupape aux tensions de l'âme. Le discours épouse un balancement équilibré comme celui inhérent à la voix intérieure. Le récit connaît un schéma identique : tension psychologique, paix intérieure retrouvée grâce à la voix de l'âme agissant comme exutoire aux tiraillements intérieurs, changement du rythme du discours.

Nous pouvons prendre un personnage en prière de Tolstoï pour observer le même phénomène de l'apparition de la voix intérieure et de l'alternance entre les différents discours pour marquer le mouvement perpétuel entre les deux sentiments : espoir/désespoir.

Elle revint à elle et fut épouvantée de ses pensées. Et avant de descendre, elle se leva, entra dans son oratoire et, les yeux posés sur la face noire d'une grande icône du Souvenir éclairée par la veilleuse, elle demeura quelques instants devant elle, les mains jointes. Un doute la torturait. *Les joies de l'amour, de l'amour terrestre pour un homme, étaient-elles possibles pour elle ?* En pensant au mariage, elle rêvait et au bonheur familial, et aux enfants, mais son rêve principal, le plus puissant qu'elle s'efforçait davantage de le dissimuler aux autres et même à soi. « Mon Dieu, disait-elle, comment étouffer dans mon cœur ces pensées pour accomplir en paix Ta volonté ? » Et à peine avait-elle posé cette question que Dieu lui répondait déjà dans son cœur : « Ne désire rien pour toi, ne cherche pas, ne te trouble pas, n'envie personne. L'avenir des hommes et ton destin doivent te demeurer inconnus ; mais vis de façon à être prête à tout. S'il plaît à Dieu de t'éprouver par les devoirs de mariage, sois prête à te soumettre à sa volonté. » Sur cette pensée réconfortante (mais malgré tout avec l'espoir que son rêve terrestre défendu s'accomplirait), la princesse Maria poussa un soupir, se signa et descendit sans penser ni à sa robe, ni à sa coiffure, ni à la manière dont elle entrerait et à ce qu'elle dirait. *Que pouvait peser tout cela au regard des desseins de Dieu sans la volonté de qui pas un cheveu ne tombe de la tête de l'homme ?*²¹¹

²¹¹ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, p. 217

Comme tous les êtres humains, la princesse Maria rêve au bonheur. Le bonheur dans son imagination prend des contours très précis, il entre dans le cadre étroit de l'amour terrestre qui dans les représentations de l'être humain se concrétise dans le rêve de mariage. Le discours indirect libre tombe à propos pour exprimer le doute traduisant les rêves secrets de l'amour qui animent les pensées de la princesse. L'interrogation dubitative surgit du tréfonds de son âme : « Les joies de l'amour, de l'amour terrestre pour un homme, étaient-elles possibles pour elle ? » Cette interrogation explose en brisant les barrières que la princesse Maria avait érigées dans sa conscience pour empêcher ses rêves de sortir à la surface en s'efforçant de les dissimuler aux autres mais surtout à soi-même. L'oratoire, l'endroit le plus sacré pour une personne dévote comme elle, l'oblige à garder un contact intime avec ses pensées. Un discours direct s'engage entre elle et Dieu. En effet, il s'agit d'un dialogue avec sa voix intérieure. La réponse qu'elle reçoit à sa question comment étouffer ses pensées d'amour terrestre pour accomplir son devoir moral n'est rien d'autre que la réplique de sa conscience où les principes religieux se trouvent inculqués d'une manière ineffaçable : « Ne désire rien pour toi, ne cherche pas, ne te trouble pas, n'envie personne. L'avenir des hommes et ton destin doivent te demeurer inconnus ; mais vis de façon à être prête à tout. S'il plaît à Dieu de t'éprouver par les devoirs du mariage, sois prête à te soumettre à sa volonté. » Le Dieu intérieur lui a inspiré l'espoir. Dans l'espace réservé au narrateur, entre les parenthèses, apparaît le sentiment de la réalisation possible du désir de la princesse Maria : « (mais malgré tout avec l'espoir que son rêve terrestre défendu s'accomplirait) ». L'espace de ce paragraphe est clos par le discours indirect libre : « Que pouvait peser tout cela au regard des desseins de Dieu sans la volonté de qui pas un cheveu ne tombe de la tête de l'homme ? » La question rhétorique traduit implicitement l'espérance que le rêve se réalisera probablement. Ici, le discours indirect libre marque le triomphe de l'espoir. Il apparaît comme un prolongement naturel du discours direct qui donne parole à la conscience entrant en contradiction avec les pensées intimes du personnage et le sentiment de désespoir.

Nous allons citer un autre exemple de Tolstoï pour souligner la présence permanente de la voix intérieure, comme dans l'extrait cité où Christophe est en train de prier.

Il se rappela cet ami qui l'avait accompagné et ses rapports avec la jeune fille dont ils avaient parlé. Cette fille était riche. « Comment pouvait-il l'aimer, puisque c'est moi qu'elle aimait ? » pensait-il, et de mauvais soupçons lui vinrent à l'esprit. « Il y a beaucoup de malhonnêteté chez les gens, quand on y pense... Mais au fait, pourquoi n'ai-je pas encore aimé vraiment ? Tout le monde me dit que je n'ai pas aimé. Serais-je un monstre moral ? » Et il se souvint de ses engouements. Il se souvint des premiers

temps de sa vie mondaine et de la sœur d'un de ses amis, avec laquelle il passait les soirées sous la lampe qui éclairait ses doigts délicats sur son ouvrage et le bas de son joli et fin visage, et alors lui revinrent les conversations traînantes comme les contes de ma mère l'oie, l'embarras général, la gêne, un sentiment permanent de révolte contre ce malaise. **Une voix** répétait toujours : Non, *ce n'était pas cela* !* Et en effet ce n'était pas cela. Puis il revit le bal et la mazurka avec la belle D... « Comme j'étais amoureux, cette nuit-là, comme j'étais heureux ! Et comme j'ai souffert le dépit quand le lendemain matin, en me réveillant, j'ai senti que j'étais libre ! Et bien, l'amour, il ne vient donc pas ? Il ne me liera donc jamais bras et jambes ? » pensait-il. « Non, pas d'amour ! La jeune voisine qui disait de la même façon à moi et Doubrovine et au maréchal de la noblesse qu'elle aimait les étoiles, *ce n'était pas cela* non plus. »²¹²

La question de l'amour préoccupe Olénine. De nombreux souvenirs émergent dans sa mémoire entremêlés de quelques réflexions incitant sa révolte contre la situation désespérée de vivre sans amour. Le discours direct domine. Il est accompagné du discours du narrateur rajoutant certains éléments importants pour la trame de la narration. A vain Olénine cherchait dans sa mémoire les traces d'un souvenir d'amour. Sa voix intérieure lui répétait : « Non, *ce n'était pas cela* ! » Hors du contexte cette réplique reste énigmatique, elle est composée de termes très vagues. Mais en se reportant au contexte de notre citation elle ne signifie rien d'autre que ce n'était pas l'amour espéré. Nous avons l'impression que le personnage est entraîné dans un jeu où il doit choisir entre le vrai et le faux pour trouver l'amour et à chaque fois qu'il se rapprochait d'une situation suggérant l'amour dans ses souvenirs sa voix intérieure lui disait que c'était faux. Elle est un régulateur de la vie intérieure, la seule vérité de référence permettant un jugement incontestable. En effet, dans la citation la voix apparaît deux fois mais le narrateur l'a introduite par l'adverbe de fréquence « toujours » pour nous signaler sa présence permanente : « Une voix répétait toujours : » Identiquement au deuxième exemple cité de Romain Rolland, elle est présentée comme inhérente à la vie intérieure du personnage.

A travers la voix intérieure Romain Rolland éclaire un autre phénomène dont le siège est la mémoire humaine. L'âme humaine entre en contact avec d'autres âmes par l'intermédiaire de celle-ci. Le triomphe de l'unité des âmes a lieu sur la scène de la vie intérieure. Le spectacle est surprenant :

²¹² Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits, Les Cosaques*, pp. 701-2

*Cette fois, nous avons souligné le discours indirect libre, car l'auteur lui-même a mis en italique une partie de ce discours.

Comme il avait été ingrat envers eux ! Comment n'avait-il pas senti plutôt le trésor de leur candide bonté ? Il se rappelait avec honte tout ce qu'il avait dit d'injuste et d'outrageant pour eux, quand il était en Allemagne. Alors, il ne voyait que leurs défauts, leurs manières gauches et cérémonieuses, leur idéalisme larmoyant, leurs petits mensonges de pensée, leurs petites lâchetés. Ah ! c'était si peu de chose auprès de leurs grandes vertus ! Comment avait-il pu être aussi cruel pour les faiblesses, qui lui rendaient en ce moment presque plus touchant à ses yeux : car ils en étaient plus humains ! Par réaction, il était attiré davantage par ceux d'entre eux pour qui il avait été le plus injuste. Que n'avait-il point dit contre Schubert et contre Bach ! Et voici qu'il se sentait près d'eux à présent. Voici que ces grandes âmes, dont il avait relevé avec impatience les ridicules, se penchaient vers lui, exilé loin des siens, et lui disaient avec un bon sourire :

- Frère, nous sommes là. Courage ! Nous avons eu, nous aussi, plus que notre lot de misères... Bah ! on en vient à bout...²¹³

Envahi par une détresse accablante, sevré d'affection, Christophe cherche le refuge auprès de ses semblables, les poètes et les musiciens. Son discours est peuplé de phrases exclamatives traduisant l'indignation du personnage devant son attitude critique à l'égard de ces poètes et de ces musiciens. Imbu par son orgueil, il a été injuste envers ceux qui possédaient de grandes vertus. Mais lorsque au fond de son âme il découvre le grand frisson d'amour fraternel, son discours marque un changement de tonalité. L'amour infini qui jaillit de son cœur l'élève vers la grandeur de ces âmes. Son regard ne s'arrête plus sur leurs faiblesses : défauts, manières gauches et cérémonieuses, petits mensonges de pensée ou petites lâchetés. Là où s'arrête le jugement, l'amour commence. Christophe a compris que c'est justement ces faiblesses qui rendent ces poètes et ces artistes humains. Il ne voit plus leurs imperfections en tant que barrières qui les séparent de lui, mais comme des défauts propres au genre humain dont il fait partie. Il a réussi à retrouver en soi l'amour qui mène vers l'unité fraternelle. Le sentiment suit le parcours tracé par le discours. Christophe entre en dialogue avec sa conscience. Et elle lui renvoie la réponse. C'est une voix qui vient de l'intérieur, présentée sous forme de discours direct :

- Frère, nous sommes là. Courage ! Nous avons eu, nous aussi, plus que notre lot de misères... Bah ! on en vient au bout...

²¹³ Romain Rolland, *Jean – Christophe, La Foire sur la Place*, p. 257

La voix intérieure n'est pas explicite. Cependant, nous saisissons sa présence implicitement. C'est grâce à sa voix de l'âme que le personnage sympathise avec d'autres âmes fraternelles. Il entre en communion avec ses frères, les poètes et les musiciens parce qu'il se sent comme parcelle infime du Grand Tout. L'unité avec ses semblables résulte de sa fusion en Dieu et en amour. En effet, dans cet exemple, la voix intérieure se manifeste comme une voix d'amour. C'est l'amour divin qui fait vibrer toutes les âmes en unisson pour établir leur fraternité.

Nous pouvons citer un exemple similaire de Tolstoï où la voix intérieure devient l'interprète du cœur. L'extrait que nous allons citer fait partie d'une lettre écrite par Olénine qu'il n'a pas envoyée, si nous nous fions aux considérations du narrateur, « parce que de toute façon personne n'aurait compris ce qu'il voulait dire et que d'ailleurs personne n'avait besoin de le comprendre en dehors de lui-même » :

(...) J'aime cette femme d'un véritable amour, pour la première et unique fois de ma vie. Je sais ce qui m'arrive. Je ne crains pas de m'abaisser par ce sentiment, je n'ai pas honte de mon amour, j'en suis fier... Ce n'est pas ma faute, si je suis tombé amoureux. C'est arrivé contre ma volonté. J'ai fui mon amour dans le renoncement, je me suis forgé une joie dans l'amour du Cosaque Lucas pour Marion, et je n'ai fait qu'irriter mon amour à moi et ma jalousie. Ce n'est pas l'amour idéal, le prétendu amour élevé que j'éprouvais auparavant ; ce n'est pas cet attrait par lequel on se complaît à regarder son amour, on sent en soi la source de son sentiment et on fait tout soi-même. Cela aussi, je l'ai éprouvé. C'est encore moins un désir de jouissance. C'est quelque chose d'autre. Peut-être que j'aime en elle la nature, la personnification de toute la beauté de la nature ; mais je n'ai pas ma liberté : à travers moi ce qui l'aime, c'est une force élémentaire, tout l'univers du bon Dieu ; toute la nature insuffle cet amour dans mon âme et me dit : **Aime !** Je l'aime non point par le cerveau, ni par l'imagination, mais de tout mon être. En l'aimant, je me sens une partie indivisible de tout l'heureux univers du bon Dieu. (...) ²¹⁴

Si nous considérons l'énoncé d'Olénine où le verbe introducteur « dit » apparaît comme le composant du discours indirect, la voix intérieure apparaît en discours direct. Elle se manifeste comme la voix de la religion naturelle. Son mot d'ordre est unique et intransigeant : « Aime ! » Cet amour unit l'âme du personnage à son âme sœur. Toutes les barrières séparant les deux êtres humains – la culture, les mœurs, les langues étrangères – sont abolies. A présent, Olénine ne voit que l'aspect divin de sa bien-aimée. Elle n'est plus une

²¹⁴ Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits, les Cosaques*, pp. 828-829

femme tcherkesse mais une fraction du Grand Tout comme lui. Dans la conception de Tolstoï et de Romain Rolland, le divin est le fragment indivisible que chacun porte dans son âme constituant une parcelle infime du Tout infini. Par conséquent, la voix de notre âme s'avère l'interprète fidèle du divin en nous. Comme nous avons constaté chez les deux écrivains, elle peut assumer la fonction de synchroniser l'unité entre les âmes humaines malgré leurs divergences apparentes.

La voix intérieure joue un rôle important dans la représentation de la vie intérieure. Elle a une manifestation significative dans l'univers littéraire des deux écrivains. La conception de la voix intérieure rejoint l'idée rousseauiste qu'elle est la voix de la vérité innée, intrinsèque à tout homme. Elle apparaît en discours direct comme une réplique de la conscience aux interrogations intérieures et aux incertitudes du personnage. Chez Romain Rolland la présence de la voix intérieure acquiert un aspect particulier. Elle fonctionne comme un exutoire pour les tensions accumulées par le tourbillon de sentiments en permettant au discours de reprendre son équilibre. En même temps elle permet au personnage de retrouver la paix et le calme provisoirement ébranlés. Nous avons déjà noté que le discours de l'écrivain français est plus dramatique que celui de Tolstoï où les transitions entre les différents sentiments sont moins contrastées et brusques, car leur nature est beaucoup plus sereine et paisible.

3. Romain Rolland un disciple de Tolstoï ?

Au terme de cette partie qui suit les traces de l'influence exercée par Tolstoï sur Romain Rolland, il nous semble logique de nous interroger si l'écrivain français était son disciple. A certaines occasions, au cours de notre étude, nous avons appelé Romain Rolland fidèle disciple de Tolstoï. Le critique littéraire Paul Seippel que nous avons cité a aussi utilisé ce terme dans son livre *Romain Rolland, L'homme et l'œuvre* pour définir la relation profonde entre les deux hommes.

Mais comment entendre le mot disciple ? Romain Rolland recevait-il l'enseignement d'un maître ? Est-ce qu'il adhérait aux doctrines de Tolstoï dans le domaine philosophique, moral ou religieux ? Comment l'écrivain français entendait être un Tolstoyen ?

Nous pouvons commencer par le mot Tolstoyen. Dans sa propre évaluation, Romain Rolland renonce à cette étiquette sous laquelle il ne pouvait même pas ranger Tolstoï en affirmant qu'il l'aimait parce qu'il se distinguait de la doctrine qu'il a fondée lui-même.

(...) (Tolstoy n'était pas un Tolstoyen ! il débordait le Tolstoyisme et ne se faisait pas faute de ruisseler sa personnalité ; et c'est pour cela qu'il nous est si cher.)...²¹⁵

Jusqu'à la fin de sa vie l'écrivain français est resté étranger à tout esprit doctrinaire. Il avait compris qu'être fidèle disciple de Tolstoï signifie avant tout être dévoué à soi-même, à ses propres opinions. Il aimait la liberté et avait appris de Tolstoï que l'esprit ne devait pas être opprimé par des contraintes. L'écrivain russe nous a laissé l'exemple d'un esprit toujours en marche et toujours à la recherche de la Vérité. Sa vie était un cheminement continu dont la dernière station était sa propre mort physique.

Quand nous employons le mot disciple nous avons en vue la fidélité avec laquelle Romain Rolland a suivi certaines idées de Tolstoï. Car incontestablement il l'avait choisi pour son guide dans le domaine moral et esthétique. Il a lui-même reconnu son influence dans ces deux domaines. En ce qui concerne l'intellect de Tolstoï, il ne l'impressionnait pas, il cédait à la grandeur de son âme et à la sincérité de son art. Les véritables opinions de l'écrivain russe, dans la vision de Romain Rolland, étaient ses sentiments qui par leur force et leur véracité

²¹⁵ Cahiers Romain Rolland 24, p. 127 ; lettre de Romain Rolland à Helena Van Brugh de Kay, 27 avril 1919

contaminaient les lecteurs. La bonté infinie et la sensibilité impressionnante qui guidaient son génie créatif avaient la puissance magique de transmettre la flamme de son grand amour à travers les pages de ses écrits et de ses lettres. La vérité, l'héroïne principale de l'œuvre de Tolstoï, que Romain Rolland avait mise sur un piédestal inébranlable, l'accompagnait pendant toute sa vie. Nous pouvons citer les propos de Konrad Bieber qui confirment que la vérité était son compagnon de route dans la vie et une source inépuisable de vitalité et de réalisme dans son œuvre :

(...) idéaliste ardent, n'acceptant aucun compromis, ne reculant devant le danger d'aucune déclaration nécessaire et qui risquait de lui aliéner la majorité de son public, Romain Rolland a illustré magistralement l'union étroite entre une vie exemplaire et une œuvre palpitante de vie et de vérité. Le public ne s'y est pas trompé. Si certaines esthètes nient la valeur intrinsèque de ses romans, cette valeur ne fait plus de doute, dans l'ensemble, aux yeux de lecteurs désireux de connaître des êtres humains vivants et vrais.²¹⁶

Même si nous ne pouvons pas être formelles que Romain Rolland était un disciple de Tolstoï, nous avons constaté qu'il a appris quelques leçons fondamentales dont les plus importantes étaient d'aimer l'humanité sans réserve et de défendre fermement ses idées au nom de la vérité même si l'on est condamné à l'isolement et aux souffrances de la solitude. Nous pouvons évoquer à ce sujet la position ferme de Romain Rolland contre la guerre pendant le désastre de l'Europe en 1914-1918. La guerre est le contraire de l'amour. Ne voyons-nous pas dans cette position le reflet du principe moral issu de l'enseignement du Christ largement proclamé par l'auteur de *Guerre et Paix* – ne pas rendre le mal pour mal ? Comme l'écrivain russe il voyait le rapport étroit entre l'art et la vie, la morale et l'esthétique. Il a partagé son idée que créer pour une caste élitaine n'est rien d'autre que trahir le plus grand des sentiments – l'amour. Car l'amour est inconditionnel, destiné à tous les êtres humains sans exception. C'est pourquoi l'écrivain français reprend de Tolstoï l'idée de la démocratisation de l'art. Cette démocratisation va jusqu'à ébranler son style. Les conventions stylistiques à l'époque sont mises en question. Le langage de l'artiste n'entre plus dans le cadre étroit des procédés expressifs ayant pour but d'enjoliver la forme littéraire aux dépens de la sincérité du message. Le grand écrivain russe avait compris que la vérité était étrange à un style artificiel et démesuré. A son tour, Romain Rolland a renoncé au style conventionnel en cédant la parole à

²¹⁶ Konrad Bieber, « Le rayonnement de Romain Rolland » in *Actes du IV^e Congrès de L'Association internationale de littérature comparée : Fribourg 1964 / rédigés par François Jost*, vol. 2, p. 1145

son âme d'artiste tout en suivant les principes de clarté et de sincérité, légués par Tolstoï. Cependant, nous ne pouvons pas déterminer avec exactitude la participation active et consciente dans l'imitation du style. Romain Rolland ne nous a laissé aucun témoignage. C'est pourquoi nous préférons parler plutôt d'une inspiration, peu importe si elle est consciente ou non consciente. Il nous semble que l'auteur français s'est inspiré de la prose tolstoïenne en représentant la vie intérieure et les pensées de ses personnages. Dans le style de Romain Rolland nous pouvons retrouver les traces de son émerveillement devant la façon de Tolstoï de pénétrer ses personnages du dedans. La voix intérieure, la parenthèse dans le contexte du style indirect libre, l'accumulation des mots-outils « qui » et « que », la présence discrète du narrateur, les modulations du discours entre l'extérieur et l'intérieur pour rendre le mystère impalpable de l'âme font objet des rapprochements entre les deux écrivains.

Si nous ne pouvons pas nous borner à réduire le problème étudié au débat inutile autour d'un mot – disciple, nous pouvons affirmer avec certitude que Romain Rolland reste dans l'histoire de la littérature l'écrivain français qui suit de plus près les idées esthétiques et morales de Tolstoï. Laissons aux lecteurs la liberté de juger s'il était son disciple.

III. Sartre et Tolstoï

1. Tolstoï et les lectures de Sartre

Les lectures de Sartre attiraient l'attention de plusieurs critiques littéraires. C'est un des sujets principaux que l'écrivain aborde dans le livre qui relate son enfance – *Les Mots*. Les années rajoutent quelques traits spécifiques à ces lectures. Un enfant ne lit pas comme un adulte. Et un écrivain porte un regard différent sur les œuvres de ses émules. *Ses Carnets de la drôle de guerre* et *Ses Lettres au Castor et à quelques autres* abondent en informations à propos de ce sujet. Simone de Beauvoir y consacre plusieurs pages dans ses *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*. Elle avoue d'avoir été impressionnée par la culture exhaustive de Sartre quand elle l'a connu. Il avait lu des auteurs que d'habitude on ne lit pas comme Baour Lormian, Népomucène Lemercier.

Comment passer sous silence la déclaration de l'auteur *des Mots* prononcée une vingtaine d'années avant sa mort : « J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute : au milieu des livres » ?²¹⁷ Le livre est cette symbiose extraordinaire mettant en valeur l'étroite union entre la lecture et l'écriture. Il est écrit pour être lu. Mais les livres portent également des traces d'influences reconnues ou non reconnues par leurs auteurs provenant de lectures et de relectures. Comme si la lecture précédait l'écriture. Et même si les traces visibles d'une inspiration sont absentes de ces assemblages de feuilles destinés à être lus, parfois, les lectures pénètrent profondément dans la vie de certains écrivains. Sartre a reconnu que la vie des écrivains célèbres l'a beaucoup marqué. Dès l'enfance germait en lui le désir d'une gloire littéraire.

Comment lisait Sartre ? Il a fait lui-même la typologie de ses lectures : celles qui constituaient le matériel essentiel pour ses œuvres littéraires, documents ou livres ayant un rapport avec le sujet qu'il traitait et celles qu'il a appelées désintéressées s'adressant à tout homme cultivé. Bien qu'elle définisse les deux principaux buts de la lecture, notamment sa finalité purement professionnelle et son rôle d'être source de connaissances et de divertissements, il nous semble que cette typologie est un peu schématique. Elle ne rend pas

²¹⁷ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, p. 29

compte d'un Sartre lisant qui cherche à rivaliser avec l'écriture d'un autre, stimulé par le désir de redécouvrir des modèles.

A plus long terme Sartre change de lectures quand il veut changer de genre. Le 11 novembre 1939, il réclame du Marivaux et du Shakespeare : « voilà que je brûle d'envie de le lire ». Deux jours après, il rédige dans le carnet scène de comédie dialoguée, avec indications scéniques. Le 17, il analyse sa propre « attitude de pitre moral » à l'égard des « acolytes » : « je les entraînaï dans une comédie que je me donnais ». Et le 27, il avoue : « je crève d'envie d'écrire une pièce de théâtre ». En 1940, c'est à la poésie qu'il songe. Il a demandé du Verlaine en février et renouvelle sa demande en mai ; entre temps, il a reçu un poème d'Alain Borne, rédige à son tour un poème en plusieurs versions, puis il enrage de n'être pas poète.²¹⁸

Cette typologie ne nous fournit non plus des informations sur la découverte de Sartre des modèles que d'autres écrivains ont utilisés à partir de leurs lectures. En lisant il adopte lui-même l'attitude d'un critique littéraire. Est-ce qu'il s'agit d'une lecture professionnelle ou désintéressée quand en lisant *La vie littéraire* d'A. France, tome IV il retrouve que Proust a probablement utilisé ce modèle pour faire parler Brichot dans *Sodome et Gomorrhe* en le faisant passer pour un vrai connaisseur de la vie moderne et que même les rapports entre Mme Verdurin et Brichot pourraient être inspirés par ceux de France avec Mme de Caillavet.

Notre intérêt ne porte pas sur l'élaboration d'une typologie exhaustive de Sartre lisant mais d'avoir une idée plus précise sur le rôle des lectures dans la vie et dans l'œuvre de l'écrivain, de saisir l'importance entre ces deux processus étroitement liés de lecture et d'écriture pour mieux comprendre le statut qu'occupait Tolstoï dans toute la panoplie de textes et d'écrivains, ce qui nous aidera à mieux déterminer dans quelle direction nous pouvons orienter notre recherche sur une éventuelle influence, car nous n'avons pas d'informations provenant directement du témoignage de Sartre.

Tolstoï était complètement absent de son enfance. *Les Mots* – son livre autobiographique – restait sans vocables à propos de l'écrivain russe et son auteur ne lui a réservé pas un seul mot. Pourrait-il être totalement absent de son univers créatif et de sa vie ?

Une première question que nous allons aborder concerne la période pendant laquelle Sartre a fait connaissance avec l'auteur russe. La réponse ressort des *Entretiens avec Jean-Paul Sartre* :

²¹⁸ Geneviève Idt, « Portraits de Sartre lisant » in *Lectures de Sartre*, p. 305

S. de B. – Et que représentait pour vous la lecture à partir du moment où vous avez été agrégé ? Je sais que pendant le service militaire, ça représentait surtout une distraction.

J. –P. S. – Oui.

S. de B. – Parce que vous vous ennuyiez beaucoup.

J. –P. S. – Oui.

S. de B. – Mais il y avait autre chose aussi ?

J. –P. S. – Ça a toujours été le contact avec le monde. Un roman, un livre d'histoire ou de géographie, ça me renseignait sur le monde. Telle chose se passait à tel endroit, ou s'était passée il y a un siècle ou se passerait si j'allais dans tel pays. C'était des renseignements que je prenais sur le monde, et qui me passionnaient.

S. de B. – Je sais que vous avez lu beaucoup de livres étrangers, à partir de l'agrégation. Beaucoup de livres américains : Dos Passos, par exemple.

J. –P. S. – Oui. La littérature américaine m'a passionné.

S. de B. – La littérature russe, aussi.

J. –P. S. – Les vieux livres russes : Dostoïevski, Tolstoï, etc. je les lisais depuis longtemps. On me les avait conseillés au lycée. D'ailleurs, je n'aimais pas Tolstoï, en quoi j'ai changé. J'ai aimé Dostoïevski, bien sûr.²¹⁹

Nous savons qu'il a commencé à lire Tolstoï quand il a été au lycée. Par contre, nous n'avons pas de références exactes sur les oeuvres que Sartre avait lues de l'écrivain russe. Apparemment, comme il l'a souligné lui-même, quand on lui recommandait de lire un auteur ses lectures ne se bornaient pas au strict nécessaire, il lisait tout ce qu'il trouvait de l'auteur et sur lui. Et nous pouvons supposer qu'il connaissait bien l'œuvre du grand romancier russe, car son attitude envers lui a changé par la suite. Au début, il ne manquait pas d'intérêt stimulant ses lectures. L'écrivain français avait soixante-dix ans quand il a fait cette déclaration d'apathie. Mais à quel moment précis situer le changement de sa position nous ne pouvons pas affirmer avec exactitude. Il a aussi changé par rapport à la littérature. Pendant sa jeunesse et jusqu'à 1950, il considérait « un livre comme apportant une vérité ». Ses rapports avec les communistes en 1950-52 et son engagement politique ont fait effacer le côté magique de la littérature. Il a commencé à s'interroger sur le pourquoi on écrivait des romans. Un sentiment de banalisation des grands écrivains a dévalorisé encore plus son enchantement de la littérature. C'est justement à ce tournant dans la vie de Sartre où il remet la littérature en question que nous faisons un rapprochement avec la décision de Tolstoï d'abandonner son activité d'écrivain à cause de son nouvel engagement spirituel. Mais nous allons revenir sur ce point dans un des chapitres suivants. Pour le moment nous allons essayer de définir

²¹⁹ Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, p. 252

l'attitude de Sartre de sympathie et d'apathie par rapport aux écrivains. D'après ses propres révélations, il aimait un auteur quand il se rapprochait de ses idées et de sa sensibilité. Est-ce que les idées de l'écrivain français ont changé au cours de son développement intellectuel ou il s'est adapté aux directives matérialistes de son temps qui ont contribué à une néantisation du divin dans la vie humaine ? Quel était l'impact de cette néantisation sur l'être humain ? S'enfonçait-il de plus en plus dans l'absurdité de la condition humaine en perdant ses repères spirituels ? Pourquoi la sensibilité de Dostoïevski à un moment donné est-elle devenue plus proche de la sienne que celle de Tolstoï ?

Nous partageons partiellement l'avis de Czeslaw Milosz qui situe l'affinité entre Sartre et Dostoïevski dans le contexte de l'athéisme. Il considère *Les Frères Karamazov* comme un traité sur la suppression de l'autorité de Dieu par l'intelligentsia russe.²²⁰ Non sans raison, il voit une « ressemblance étonnante » entre l'attitude des intellectuels occidentaux et celle de l'intelligentsia russe, telle que la présente Dostoïevski dans ses romans. Selon lui, Sartre était l'intellectuel le plus représentatif du XX^e siècle qui annonçait les transformations dans les Eglises. Ceci lui a permis de suggérer pour un des chapitres de son livre imaginaire sur Sartre et Dostoïevski le titre « Sartre, héros de Dostoïevski ».²²¹ Cette idée paraît un peu spéculative. Rien ne nous empêche de faire des rapprochements également avec Tolstoï à propos de l'athéisme. Mais nous y reviendrons plus tard. Pour l'instant, nous allons nous arrêter sur d'autres affinités avec Dostoïevski et ses personnages qui nous semblent plus pertinentes. Si nous jetons un regard sur les *Carnets de la drôle de guerre* embrassant la période de septembre 1939 jusqu'à mars 1940, nous allons constater la présence fréquente des écrits de Dostoïevski. Ses personnages étaient plus proches du cynisme et de la brutalité dominant cette époque. A ce moment-là, la grandeur de l'âme des officiers, telle que nous la présentait Tolstoï dans *Guerre et Paix*, était bonne à être conservée dans un musée comme un échantillon de noblesse pour les générations futures. Sartre voyait avec juste raison dans la mentalité des soldats une analogie avec celle des forçats des *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski : la dégradation des relations humaines, l'attitude à l'égard du travail, de l'argent, du tabac, la manière dont on s'adapte au manque de confort. La similitude dans les mœurs l'a frappé à tel point qu'il était prêt à convaincre les Français que « ça peut s'appliquer à nous sans en changer une virgule, bien qu'il s'agisse des Russes ».²²² L'existential pour Sartre était une défense contre le cynisme où l'on l'y a jeté pendant la guerre. Il se sentait

²²⁰ Voir Czeslaw Milosz, *De la Baltique au Pacifique*, p. 196

²²¹ Ibid., pp. 198-199

²²² Jean- Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, p. 379

constamment ballotté entre la psychologie cynique et la noblesse de l'âme existentielle. Parfois, il s'identifiait avec Lébédév de *L'Idiot* en reconnaissant sa bassesse. D'autant plus qu'il n'avait pas le privilège de Tolstoï d'être un défenseur de la patrie, officier des hussards. Sartre n'était même pas un soldat mais correspondant de guerre « qui n'aurait rien à dire ». Autrefois, il aurait plutôt voulu être « un starets comme ceux de Dostoïevski », un sage à qui on s'adresse pour demander des conseils. Mais dans ce désir d'autorité spirituelle nous retrouvons aussi le prophète de Iasnaïa Poliana. Cependant, de ce désir après l'École Normale il n'en restait plus la moindre trace dans un monde où l'amitié, l'amour et l'humanisme étaient complètement dévalorisés. D'autre part, les personnages de Tolstoï ne jouissaient pas d'un grand attrait. C'était la conscience humaine qui captivait le regard de Sartre. Pour lui, Dostoïevski était avant tout « le romancier de la conscience psychologique ».²²³ C'est la « psychanalyse existentielle » qui a tissé des liens étroits entre Sartre et l'auteur du *Crime et Châtiment*. L'écrivain français réservait à Dostoïevski un accueil qui rappelle celui du monde occidental. Comme l'a judicieusement souligné Czeslaw Milosz, la « marche triomphale des romans de Dostoïevski à travers les pays occidentaux durant les premières décennies du XX^e siècle a un rapport direct avec la découverte d'une nouvelle dimension de l'homme : celle de l'inconscient ».²²⁴ L'admiration et la gloire de l'écrivain russe suivaient les modes intellectuelles des critiques occidentaux qui subissaient pendant cette période l'influence du freudisme. Même si, dans une certaine mesure, nous pouvons situer l'acceptation de Dostoïevski par Sartre dans cette logique de mode intellectuelle, nous devons rajouter qu'il allait à contre-pied de certaines opinions. Il a contesté, par exemple, Albert Musset, traducteur et préfacier de *L'Idiot*, voyant dans les personnages un dédoublement de la personnalité. Face aux personnages de Dostoïevski, Sartre avait l'impression de se trouver face à la « conscience nue » entrant en conflit avec elle-même. Ce n'est plus le cœur ni l'inconscient profond mais la conscience – l'objet de son intérêt profond et de sa recherche – qui était mise en scène. Elle jouait sa comédie en s'opposant à elle-même. Cependant, Sartre estimait que le langage un peu sénile et décousu des personnages de Dostoïevski faisait échouer le spectacle et à partir d'un certain moment laissait le sentiment d'un profond ennui, ce qui lui donnait le droit de conclure que « le prince Michkine est assommant ; plus assommant encore le Moujik Vertueux de l'Adolescent ».

Ainsi nous avons révélé encore un trait de Sartre lisant, c'est aussi Sartre contestant. Il peut contester même quand il aime un écrivain et par contre, attester certaines idées, certaines

²²³ Ibid., p. 131

²²⁴ Czeslaw Milosz, *De la Baltique au Pacifique*, p. 192

inventions esthétiques ou stylistiques d'un écrivain par rapport à qui il n'éprouvait pas de sympathie.

Mais qui étaient les auteurs préférés de l'écrivain français ? Qui étaient les rivaux de Tolstoï ? Parmi les écrivains français, c'était Stendhal qu'il aimait sans réserves. Il a commencé à le lire avant l'Ecole Normale bien que cet auteur ait été déconseillé aux adolescents à cause de ses idées sombres, d'après les paroles de Sartre. Le critique littéraire Michel Contat voit plutôt dans cette affirmation une exagération fabriquée par l'envie du jeune garçon de s'opposer à l'héritage culturel de son clan familial et à la résistance rencontrée par Stendhal durant les années 20.²²⁵ Il partageait l'admiration pour cet écrivain avec quelques-uns de ses camarades parmi lesquels était son ami Paul Nizan.²²⁶ Ainsi faisait-il « partie d'une avant-garde littéraire » annonçant la réhabilitation de l'auteur de *la Chartreuse de Parme* dans la vie culturelle de la France. Pourtant, à la base de cette préférence se trouvait une identification conditionnée par une laideur physique en commun et le manque de succès auprès des femmes. Le chemin tracé par Stendhal préfigurait, en quelque sorte, sa propre gloire littéraire. Il lui a ouvert la voie pour échapper à sa laideur physique, désormais séduire par la parole deviendrait une alternative.

Il est à noter que l'intérêt pour cet auteur français est un des traits communs entre Sartre et Tolstoï. L'écrivain russe a ouvertement reconnu son influence. En 1901, il a souligné devant Paul Boyer :

Stendhal ?... Plus que nul autre, je suis son obligé : je lui dois d'avoir compris la guerre. Relisez dans *la Chartreuse de Parme* le récit de la bataille de Waterloo. Qui donc avant lui avait décrit la guerre comme cela, c'est-à-dire comme elle est réellement ?... Plus tard, au Caucase, mon frère officier m'a confirmé la vérité de ces descriptions de Stendhal ; il adorait la guerre, mais n'était pas de ces naïfs qui croient au pont d'Arcole... Très peu de temps après, en Crimée, je n'eus qu'à regarder pour voir par mes propres yeux. Mais, je le répète, pour tout ce que je sais de la guerre, mon premier maître, c'est Stendhal.²²⁷

En effet, Sartre admirait plusieurs écrivains : Proust, Dos Passos, Dostoïevski, Jules Laforgue, Conrad, Giraudoux, Kafka, Joyce... D'après sa propre reconnaissance, le monde

²²⁵ Michel Contat, « Pourquoi Sartre n'a pas écrit sur son auteur préféré : Stendhal », in *Lectures de Sartre*, p. 145

²²⁶ Ecrivain né en 1905, mort en 1940, ami de Sartre et membre du Parti communiste jusqu'en 1939.

²²⁷ Cité par Sylvie Luneau dans la notice qui précède *Les récits de Sébastopol*, Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits*, p. 453

proustien lui a apporté la psychologie subjective des personnages et l'idée de « milieu » qui consistait dans la connaissance des milieux sociaux et la capacité de l'écrivain d'appartenir à plusieurs milieux. Le monologue intérieur de M. Bloom l'intéressait beaucoup. L'idée qu'il avait empruntée « en somme aux œuvres de Dostoïevski » était d'introduire du suspens lorsqu'il y a une « conversation entre deux personnes, pour que ça reste tout à fait vivant », selon le mot de Simone de Beauvoir.²²⁸ Kafka et Dos Passos l'ont énormément influencé mais il n'a pas réussi à définir en quoi consistait exactement leur influence même s'il était conscient que c'était la technique de Dos Passos qui l'avait intéressé. D'ailleurs, quand il a écrit *La Nausée* il n'avait pas encore lu Kafka. Il vivait encore avec la littérature du XIX^e siècle et son style restait classique et ne portait pas les traces des auteurs aimés comme Dos Passos et Giraudoux. Nous pouvons nous interroger si le premier roman de Sartre pourrait nous amener à Tolstoï.

Il est intéressant de rappeler l'histoire autour des titres de *La Nausée* parce qu'elle nous permet d'établir un rapport indirect avec Tolstoï. Le premier titre proposé par Sartre *Melancholia*, inspirée par la célèbre gravure de Dürer Melencolia I de 1514, a été le prétexte de refus par les éditions Gallimard. Le deuxième titre était élaboré sous l'influence de Jules Verne, *Les aventures extraordinaires d'Antoine Roquentin*. Sartre voulait ajouter sur un bandeau qu'il n'y avait pas d'aventures, car les histoires truffées de péripéties mouvementées n'étaient plus à la mode. Il a été aussitôt rejeté par la conjoncture publicitaire parce qu'il était beaucoup trop long. En effet, les deux titres successifs démasquent la tentative de Sartre de se séparer de son enfance alimentée par les aventures rocambolesques tout en restant ancré dans cette longue tradition culturelle. Orientée vers l'avenir, son œuvre porte les traces d'un arrière-goût du passé mélangé avec un projet largement novateur de faire découvrir aux lecteurs une nouvelle sensation – la contingence. Nous partageons partiellement l'avis du critique littéraire Alain Buisine affirmant qu'« en fait les deux premiers titres proposés par Sartre désignent moins le contenu de la fiction que son rapport avec une certaine littérature, désirée à proportion même qu'il tente de s'en séparer ».²²⁹ La mélancolie est à peine mentionnée dans le roman. Donc, elle n'avait pas de rapport avec le contenu du roman mais plutôt avec l'état d'esprit de son auteur. Cependant, le choix du premier titre désigne également le désir de l'écrivain de rester attaché à la tradition de la littérature française d'inspiration nietzschéenne dont il avait le modèle de Gide et de Valéry ou d'inspiration

²²⁸ Celeux, Anne-Marie, *Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir : Une expérience commune, deux écritures*, p. 75

²²⁹ Alain Buisine, « Les Mots et les Morts », in *Lectures de Sartre*, p. 25

romantique manifestée chez Chateaubriand, Nerval et Baudelaire mais aussi en faisant un écho au roman de Proust en mettant en évidence par le choix du titre qui renvoie à la célèbre gravure de Dürer le trait commun entre l'art et la littérature. D'autre part, en rédigeant le roman en février 1935, l'auteur est tombé en profonde dépression qui a duré plusieurs mois. Il s'est fait piquer par une drogue hallucinogène – la mescaline – pour écrire un livre sur l'imagination. Il était envahi par une humeur noire qui a tourné à la folie vers le mois de mars. La chute dans un état d'angoisse profonde a certainement joué son rôle dans le choix du titre.

Evidemment, le destin du roman dépendait de son titre. Il n'était publié qu'en 1938. Guidé par son intuition de rendre le roman plus moderne et plus attractif, Gaston Gallimard a mis *La Nausée* en exergue. Montrée à son avantage grâce au titre, elle a contribué au succès du livre. D'ailleurs, *La Nausée* correspond tout à fait au contenu du roman. Le mot prend une majuscule déjà sur les pages du récit. Il est le mot-clé du roman. Pourquoi ne pas devenir un titre ? D'autant plus que le texte nous renvoie perpétuellement à la recherche de la réponse : Qu'est-ce que *La Nausée* ? L'unité parfaite entre le contenu et le titre est souligné par Jean-François Bianco :

Sensation crue et titre-choc : la force et le succès de *La Nausée* tiennent en partie à cette alliance. Cette nausée, c'est d'abord une simple impression triviale jusqu'alors quasiment absente voire impensable dans la littérature. Le coup de force de Sartre est d'en faire à la fois une notion philosophique et un repère littéraire pour le XX^e siècle.²³⁰

Le critique littéraire a bien fait d'employer le mot quasiment pour ne pas être très catégorique dans sa prétention de l'absence de *La Nausée* de la littérature avant Sartre, car cette sensation a déjà été dévoilée par Tolstoï. Avant de revenir sur ce problème, nous allons chercher un peu plus d'informations concernant *La Nausée* dans les écrits de Sartre. Il nous semble important de nous interroger : si le titre ne vient pas de Sartre d'où vient la sensation de nausée enchevêtrée étroitement dans la structure du roman ? Dans les *Carnets de la drôle de guerre* nous retrouvons une révélation à propos de *La Nausée* :

C'est vrai, je ne suis pas authentique. Tout ce que je sens, avant même que de le sentir je sais que je le sens. Et je ne le sens plus qu'à moitié, alors, tout occupé à le définir et à le penser. Mes plus grandes passions ne sont que des mouvements de nerfs. Le reste du temps, je sens à la hâte et puis je développe en mots, je presse un peu par ici, je

²³⁰ Jean-François Bianco, *La Nausée, Sartre*, p. 7

force un peu par là et voilà construite une sensation exemplaire, bonne à insérer dans un livre relié. Tout ce que les hommes sentent, je peux le deviner, l'expliquer, le mettre noir sur blanc. Mais non pas le sentir. Je fais illusion, j'ai l'air d'un sensible et je sens un désert. Pourtant quand je considère mon destin, il ne me semble pas si méprisable : il me semble que j'ai devant moi une foule de terres promises où je n'entrerais pas. Je n'ai pas eu la Nausée, je ne suis pas authentique, je suis arrêté au seuil des terres promises. Mais du moins je les indique et les autres pourrons y aller. Je suis un indicateur, c'est mon rôle. Il me semble qu'en ce moment je me saisis dans ma structure la plus essentielle, dans cette espèce d'âpreté désolée à me voir sentir, à me voir souffrir, non pour me connaître moi-même, mais pour connaître toutes les « natures », la souffrance, la jouissance, l'être dans le monde. C'est bien *moi*, ce redoublement continu et réflexif, cette précipitation avide à tirer parti de moi-même, ce regard. (...) ²³¹

Il est logique de nous interroger d'où provient la sensation de *La Nausée*. Est-ce que Sartre l'a empruntée chez quelqu'un d'autre pour en faire un sentiment vraisemblable ? Si nous lisons quelques pages de la nouvelle *Les Mémoires d'un fou* de Tolstoï, nous ne tarderons pas de remarquer une certaine analogie avec la sensation élaborée par Sartre. Est-ce un thème tolstoïen ? S'agit-il d'une simple coïncidence ? Ne serait-ce pas le sentiment authentique de Tolstoï qui a inspiré *La Nausée* ?

Nous allons citer un extrait de cette nouvelle qui évoque l'expérience vécue par Tolstoï, la nuit du 31 août 1869, à Arzamas. En proie aux tourments de l'angoisse, il a éprouvé quelque chose d'authentique et d'extraordinaire qui a laissé des traces perceptibles dans son récit :

Une chambrette carrée : propre, blanchie à la chaux. Je me souviens que le fait que la chambre a été carrée m'était tout particulièrement pénible. Une seule fenêtre avec un rideau rouge. Une table en bouleau de Carélie et un canapé aux côtés recourbés. Nous y pénétrâmes. Sergueï prépara le samovar, laissa infuser le thé. Moi, je pris un coussin et m'allongeai sur le canapé. Je ne dormais pas. J'écoutais Sergueï boire son thé. Je l'entendis m'inviter à en faire autant. Mais j'avais peur... peur de me lever, peur de dissiper le sommeil qui m'envahissait, peur de demeurer dans cette chambre les yeux ouverts. Je ne me levai donc pas et commençai à sommeiller. Il est probable que je m'endormis, car lorsque je repris conscience, il n'y avait personne dans la chambre, et il y faisait noir. Je sentis soudain qu'il ne me serait plus possible de me rendormir. Pourquoi, me demandai-je, suis-je ici ? Où me porté-je ? Que fais-je et où fais-je ?

²³¹ Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, p. 254

Oui... je fuis quelque chose d'horrible, mais ne puis m'en évader. Je suis toujours là, MOI... MOI en MOI... Et je me suis insupportable. Aucune propriété que je suis susceptible d'acheter n'ajoutera rien à ce MOI et ne lui enlèvera rien. Et ce Moi m'exaspère, il m'est intolérable, il m'est odieux. Je voudrais m'endormir, m'oublier... Impossible ! Impossible de m'arracher à moi-même...

« Je sortis dans le couloir, Sergueï dormait sur une étroite banquette, le bras pendant, mais il dormait profondément. Et le veilleur de nuit dormait également. J'étais sorti dans le couloir dans l'espoir de m'éloigner de ce qui me torturait. Mais CE qui me torturait m'avait suivi et couvrait tout de son ombre. J'avais toujours aussi peur, davantage encore... »

« Que c'est stupide ! me disais-je. Que veut dire cette angoisse ? De quoi ai-je donc peur ? – De moi ! répondit sans voix la Mort : je suis là ! »

« J'eus la chair de poule. Mais bien sûr, c'est cela même : j'ai eu peur de la mort. Elle viendra... Elle est là... C'est ELLE et il ne faut pas qu'elle soit... Si je m'étais trouvé en face de ma véritable mort, je n'aurais pas pu éprouver ce que j'éprouvais à ce moment-là. »

« J'aurais eu peur devant ma vraie mort... Mais là, je n'avais même plus peur... Je voyais, je sentais que la mort m'assaillait, et en même temps j'avais la certitude qu'il ne fallait pas qu'elle fût possible. Tout mon être tressaillait du désir de vivre. Tout mon être s'affirmait dans son désir de vivre, et en même temps il était envahi par l'accomplissement de la mort. Ce déchirement intérieur était atroce. J'essayai de secouer mon épouvante. Je trouvai un chandelier de cuivre avec un bout de chandelle dedans et je l'allumai. Le feu rouge de la chandelle se mit à répéter sans arrêt : « Dans la vie il n'y a RIEN, il y a la Mort, et il ne faut pas que la Mort soit. J'essayai de penser à ce qui m'occupait par ailleurs : l'achat d'une propriété, ma femme... Non seulement ces pensées ne distillaient plus rien de réconfortant, mais tout cela était devenu NEANT. Tout était noyé sous cette épouvante, découlant de la certitude que ma propre vie serait réduite à néant... »

« Il faut m'endormir, me disais-je. Mais à peine eus-je le temps de m'étendre, que toujours la même épouvante me fit sauter du lit. Ah ! cette angoisse !... **Cette horrible angoisse... Une sensation comme celle qui précède le vomissement ! Une nausée... Mais une nausée morale...**²³² Quel effroi ! Quelle chose atroce ! J'ai peur de la Mort, oui... Mais en pensant à la vie, j'ai peur aussi de la vie... Car la vie meurt... La vie et la mort ne font plus qu'un... Il y a quelque chose qui s'applique à déchirer mon être en lambeaux, mais n'y arrive pas. »²³³

Nous avons l'impression que Sartre avait lu ce récit de Tolstoï. Comme si l'idée de la nausée était trouvée chez quelqu'un d'autre, elle n'était pas sa propre sensation authentique,

²³² C'est nous qui soulignons en gras.

²³³ Cité par Aimée Alexandre, *Le Mythe de Tolstoï*, pp. 117-119

comme il l'avait lui-même souligné dans l'extrait tiré des *Carnets de la drôle de guerre* que nous avons cité à la page précédente. Il s'imaginait les sentiments qu'éprouvaient les autres. D'ailleurs, il n'était pas de ces natures sensibles, aptes à éprouver un sentiment avant de passer par la réflexion. C'est justement en cela que consiste la grande différence entre la sensibilité de Tolstoï et la sienne : l'un part du sentiment pour arriver à la réflexion, l'autre débute par la réflexion autour d'un sentiment qu'il désire exprimer parce qu'il est général et se manifeste chez les autres. De la sorte, le désert des sentiments chez l'écrivain français est remplacé par les facultés intellectuelles de la raison. S'agit-il vraiment d'un désert ? Dans la vision de Sartre, sa sensibilité est réduite à un réseau de nerfs faisant écho à la naissance d'un état émotif n'ayant pas le temps de s'épanouir sous le régime de l'esprit cartésien, livré aux attaques cognitives de l'intellect. Forger des réflexions autour d'un sentiment exposé aux réactions d'une nervosité, une sorte de folie s'exprimant en mots, tel est l'acte de l'écriture pour Sartre. Et pourtant, la sensation de la Nausée et le sentiment de la contingence sont le sujet principal de *La Nausée*. Comment expliquer ce phénomène ?

Même si nous n'avons pas la certitude que l'auteur de *La Nausée* a lu le récit de Tolstoï que nous avons cité, nous pouvons nous demander : qu'est-ce que pour Sartre La Nausée ? En effet, elle a les mêmes références psychologiques que chez l'écrivain russe : un sentiment, un malaise, une véritable expérience humaine de sensation cénesthésique caractérisant notre existence. La sensation de la Nausée détermine la situation humaine en général. Evidemment, ce n'est pas un malaise physique mais moral comme chez Tolstoï.²³⁴ Néanmoins, le contenu de la Nausée est chargé d'un sens différent chez les deux écrivains.

²³⁴ Nous retrouvons les réflexions de Sartre autour de la Nausée dans son traité philosophique *L'Être et le Néant* qui a paru quelques années après la publication de son premier roman, en 1943 :

« Il va sans dire que nous avons choisi la douleur physique à titre d'exemple et qu'il a mille autres façons, contingentes elles-mêmes, d'exister notre contingence. En particulier, lorsque aucune douleur, aucun agrément, aucun désagrément précis ne sont « existés » par la conscience, le pour-soi ne cesse de se projeter par-delà une contingence pure et pour ainsi dire non qualifiée. La conscience ne cesse pas « d'avoir » un corps. L'affectivité cœnesthésique est alors pure saisie non-positionnelle d'une contingence sans couleur, pure appréhension de soi comme existence de fait. Cette saisie perpétuelle par mon pour-soi d'un goût fade et sans distance qui m'accompagne jusque dans mes efforts pour m'en délivrer et qui est mon goût, c'est ce que nous avons décrit ailleurs sous le nom de Nausée. Une nausée discrète et insurmontable révèle perpétuellement mon corps à ma conscience : il peut arriver que nous recherchions l'agréable ou la douleur physique pour nous en délivrer, mais dès que la douleur ou l'agréable sont existés par la conscience, ils manifestent à leur tour sa facticité et sa contingence et c'est sur ce fond de nausée qu'ils se dévoilent. Loin que nous devions comprendre ce terme de nausée comme une métaphore tirée de nos écœurements physiologiques, c'est au contraire, sur son fondement que se produisent toutes les nausées concrètes et empiriques (nausées devant la viande pourrie, le sang frais, les excréments, etc.) qui nous conduisent au vomissement. »

Cité par Georges Raillard, *La Nausée de J.-P. Sartre*, pp. 57-58

Dans le récit de Tolstoï, elle représente le sentiment de l'angoisse comme un phénomène psychologique. Alors que pour Sartre l'angoisse n'est pas un phénomène psychologique mais une « structure existentielle de la réalité humaine ».²³⁵ *La Nausée* exprime, selon lui, la saisie existentielle de notre facticité, la contingence. Tolstoï est-il la seule référence de rapprochement avec *La Nausée* ? Nous retrouvons également le mot « nausée » sur les pages du roman de Dostoïevski *Crime et Châtiment* mais il ne joue pas le rôle d'un habillage métaphorique pour nommer un autre phénomène comme chez Sartre et Tolstoï, respectivement la contingence et l'angoisse. Le mot vacille entre ces deux significations triviales : le malaise physique et la sensation de dégoût insurmontable. Néanmoins, nous ne pouvons pas exclure l'hypothèse que le choix du mot de l'auteur de *La Nausée* pour exprimer la facticité de notre existence a été renforcé par sa présence dans les récits de deux auteurs russes qu'il connaissait bien à cette époque. Nous pouvons nous demander pourquoi Sartre est arrivé à cette image. Pourquoi voulait-il rendre perceptible la sensation de la contingence aux lecteurs de façon sensible au lieu de lui donner tout simplement une mise en forme philosophique ? Ce que nous savons avec certitude, c'est qu'il était forcé par Simone de Beauvoir à donner une tournure sensible à la contingence dans son roman plutôt que de lui attribuer une explication abstraite.²³⁶ Mais comment résoudre le problème du désert des sentiments pour arriver à une forme sensible ? Denis Bertholet nous affirme, non sans raison, que Sartre connaissait bien son handicap mais était privé de moyen pour résoudre le problème tout seul. Voici les termes qu'il utilise pour déterminer cet inconvénient : « En surface, il est le plus charmeur et le plus attentif des hommes. Au fond, il n'éprouve rien, sinon sa propre présence. [...] Il est l'Indifférent. »²³⁷ Et pourtant, une expérience extraordinaire de sa vie l'a poussé à se rapprocher du sentiment nauséabond à l'aide, vraisemblablement, de la littérature. La lecture n'était-elle pas le remède nécessaire pour remédier à son handicap d'absence de sentiments ? Nous pouvons suivre une telle piste en évoquant certains faits de la vie de Sartre qui le rapprochent de la lecture des *Mémoires d'un fou*. Pour écrire son traité philosophique sur l'imaginaire, qu'il rédigeait en même temps que *La Nausée*, il a provoqué artificiellement le sentiment de l'angoisse par l'intermédiaire de la mescaline. Lorsqu'il a subi ses effets hallucinogènes, il a eu des perceptions qui le poussaient à se prendre pour un fou. Il saisissait les choses d'une manière étrange :

²³⁵ Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, p. 167

²³⁶ Denis Bertholet, *Sartre*, p. 142

²³⁷ Ibid., p. 208

Il y avait un parapluie accroché à une patère, et j'avais l'impression que c'était un vautour. La partie en toile du parapluie faisait les ailes, et puis il y avait le cou et une sorte de bec. C'était vu comme ça. Je savais que ce n'était pas un vautour mais je ne pouvais pas m'empêcher de le voir comme tel. Et quand je suis sorti, j'ai eu d'étranges perceptions aussi. J'ai vu un homme qui était un crapaud, qui courait dans la rue. Et enfin, au retour à Rouen, je voyais le soulier du Castor qui était une grosse mouche.²³⁸

Cet épisode de son existence nous rappelle l'expérience étrange de Tolstoï pendant la nuit passée à Arzamas. Tous les deux, à un moment donné de leur vie, semblaient dans un état profond et réel d'angoisse. Cette étrange situation les poussait à sortir de l'ordinaire et du banal pour transformer leurs sensations en perceptions qui les faisaient se distinguer des autres. C'est pourquoi, tous les deux, unanimement, ont apparenté cet état à la folie. Ces ressemblances étonnantes nous suggèrent la possibilité d'une éventuelle lecture de Sartre des *Mémoires d'un fou*. Comme l'a bien noté Denis Bertholet, Sartre, « en bon intellectuel », avait cette « tendance à déchiffrer son état en fonction de lectures approximatives ».²³⁹ A cette époque-là, il connaissait déjà les deux grands écrivains russes. Il est fort probable qu'il a interrogé leurs écrits. Sous différentes formes, le mot « fou » apparaît dans le roman de Dostoïevski *Crime et Châtiment* mais l'interprétation de la folie acquiert plutôt un sens général. Il est courant que les personnages pensent que quelqu'un est fou lorsqu'il n'agit pas comme tout le monde. Le personnage principal du roman Raskolnikov est parfois perçu comme un fou par certains individus. Lui-même considère ou traite de fou certains personnages. Mais l'idée qu'il est fou lui traverse momentanément l'esprit une seule fois dans tout le récit. La perception de la folie provient plutôt de l'extérieur. Elle est fondée sur le jugement subjectif d'autrui, issue du regard posé sur l'un ou l'autre des protagonistes. D'une façon générale, une analyse profonde centrée sur l'état mental de certains personnages manque du roman. La folie est standardisée, présentée comme une maladie qui concerne tout le monde. La réplique d'un des personnages du roman Zossimov que « nous sommes tous, et très souvent, des demi-fous, avec seulement cette petite différence, que les « malades » sont un peu plus fous que nous, parce que, là, il faut savoir distinguer la limite. » confirme notre conviction.²⁴⁰ Quel regard Sartre portait-il sur la folie ? En effet, il nous semble qu'il cherchait à saisir la frontière entre le banal et l'extraordinaire, entre le possible et l'inadmissible pour déterminer ses propres perceptions. Nous ne pouvons pas exclure

²³⁸ Sartre, un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat, pp. 52-53

²³⁹ Denis Bertholet, *Sartre*, p. 163

²⁴⁰ Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, pp. 114-115

l'hypothèse qu'il a cherché à retrouver l'identification de son état dans le récit de Tolstoï que nous venons d'évoquer plus haut où la folie est perçue comme quelque chose de singulier et d'extraordinaire qui fait distinguer les sensations du personnage principal de celles de son entourage. Nous pouvons supposer que la lecture de Sartre des *Mémoires d'un fou* a été stimulée par le fait que ces notes imitant un journal intime retracent l'expérience vécue de son auteur. Probablement, en lisant le récit, Sartre a fait des rapprochements entre les perceptions représentées par l'écrivain russe et les siennes.

Comment expliquer le fait que le journal de Roquentin s'identifiant à « un fou » qui voit des Vérités fuyant au regard des autres nous rappelle *Les mémoires d'un fou* de Tolstoï ? Est-ce qu'il y a un rapport de lecture et d'écriture entre les deux récits ?

En effet, les références entre le récit de Tolstoï et *La Nausée* ne sont qu'implicites, car Sartre est aussi maître du camouflage des indices de lectures. En traçant le portrait de Sartre lisant, Geneviève Idt souligne que « ce contrôle des références textuelles, exhibées ou camouflées à volonté, est un atout de Sartre polygraphe ». Elle nous assure que *La Nausée*, « destiné à un public intellectuel, rédigé après une période de lecture intense, les exhibe. »²⁴¹ C'est pourquoi au cours de notre recherche nous ne devons pas nous fier seulement aux références explicites, d'ailleurs en ce qui concerne Tolstoï, elles sont absentes, mais rester vigilantes aux moindres indices implicites. Nous pouvons avancer la thèse que la théorie de la contingence de Sartre s'est transformée en matière romanesque par l'intermédiaire de *La Nausée* – une sensation habilement étalée au regard des lecteurs par le grand romancier russe.

Certes, ce n'était pas la façon dont Tolstoï modelait ses personnages, d'après sa vision du monde, qui aurait attiré l'attention de Sartre mais ce MOI qui fixe son regard sur soi-même, enfermé dans l'univers étroit de sa propre conscience où se reflète toute la misère humaine résumée dans un seul sentiment d'angoisse : « Une sensation comme celle qui précède le vomissement ! Une nausée... Mais une nausée morale... »

Il nous semble que Sartre a déchiffré dans le récit de Tolstoï quelque chose de plus que son état mental. Comme il voulait laisser des traces visibles de son expérience de folie dans *La Nausée* en abandonnant les sentiers battus des perceptions, il a vraisemblablement découvert chez des écrivains comme Tolstoï comment rendre perceptible aux lecteurs une sensation extraordinaire mais difficilement imaginable sous une forme littéraire. Décidément, l'auteur des *Mémoires d'un fou* possédait le don artistique de traduire les expériences les plus singulières à travers son style.

²⁴¹ Geneviève Idt, « Portrait de Sartre lisant », in *Lectures de Sartre*, p. 309

2. Confrontations stylistiques

2. 1. Le concept du style dans la vision de Sartre

Les premiers rapprochements entre *Les Mémoires d'un fou* et *La Nausée* nous suggèrent de comparer le style des deux écrivains. Probablement, cette approche va nous aider à faire d'autres découvertes. Quelle est la vision du style de Sartre ? Pourrions-nous trouver des traits en commun avec Tolstoï ? D'une façon générale, la lecture des œuvres d'un auteur implique pour un lecteur averti, futur écrivain, également, la possibilité de poser un regard attentif sur les procédés employés. Nous ne pouvons pas exclure une inspiration d'ordre stylistique. D'autant plus qu'en écrivant *La Nausée* Sartre s'interrogeait déjà comment rendre perceptibles aux lecteurs les sensations extraordinaires qu'il apparentait à la folie, ressenties pendant la période où il composait le récit.

L'idée de confronter le concept du style de Sartre et de Tolstoï nous amène à réfléchir sur la notion même du style. D'après la conception classique du style, ce sont les ornements supplémentaires dont les écrivains affublent leur message selon les normes rigides d'un certain art de bien écrire. Or, la conception des deux écrivains se situe dans une dimension diamétralement opposée. Ils considèrent le style comme un moyen correspondant à un contenu. Donc, la beauté ornementale ne pourrait pas être un but en soi.

Voici un extrait qui révèle la conception de Sartre sur le style :

(...) On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies. La beauté n'est ici qu'une force douce et insensible. Sur un tableau elle éclate d'abord, dans un livre elle se cache, elle agit par persuasion comme le charme d'une voix ou d'un visage, elle ne contraint pas, elle incline sans qu'on s'en doute et l'on croit céder aux arguments quand on est sollicité par un charme qu'on ne voit pas. L'étiquette de la messe n'est pas la foi, elle y dispose ; l'harmonie des mots, leur beauté, l'équilibre des phrases *disposent* les passions du lecteur sans qu'il y prenne garde, les ordonne comme la

messe, comme la musique, comme une danse ; s'il vient les considérer par eux-mêmes, il perd le sens, il ne reste que des balancements ennuyeux.²⁴²

Il en résulte de ce passage que la « beauté vient par-dessus le marché ». Elle n'est pas une fin en soi. De même pour Tolstoï. Il ne pouvait pas concevoir l'esthétique sans l'éthique. C'est le contenu des sentiments qui détermine la beauté d'une œuvre d'art. Dans la vision de l'écrivain russe, le bon et le beau sont considérés comme synonymes.

Mais la conception sclérosée que certains se font pour définir la manière d'écrire représente un obstacle pour évaluer l'efficacité des effets créés par des écrivains, tels que Sartre et Tolstoï, répudiant une beauté formelle indépendante du fond. M. Gaëtan Picon, par exemple, dans le *Panorama de la nouvelle littérature française*, situe l'auteur de *La Nausée* dans la lignée des écrivains qui ne s'imposent pas par leur qualité parce que, comme il le suggère, « ce n'est pas le style qui, chez lui, est le lieu et le signe de la qualité ». Et lorsqu'il prétend que la « grâce des dieux n'est pas inscrite dans la moindre de ses phrases » en admettant que « Sartre soit le premier grand écrivain sans style » il est induit en erreur.²⁴³ Il a négligé le fait que Sartre n'ait jamais remis le style en question. Ses paroles rendent témoignage du contraire « Je ne veux pas dire qu'il ne faille pas de style ; je me demande simplement si le grand travail sur les mots est nécessaire pour créer un style. »²⁴⁴ S'il dit qu'il « n'y a pas besoin de perdre son temps pour bien écrire », c'est parce qu'il croit que « les choses les mieux écrites ont toujours été écrites sans trop de recherche ». Faut-il renier le style d'un écrivain parce qu'il a décidé de rendre son écriture plus authentique ? Quel est le style qui correspond au personnage principal de *La Nausée*, Roquentin ? Nous avons l'impression que Sartre a suivi le conseil de Tolstoï d'adopter le style et les pensées à son personnage.²⁴⁵ L'écrivain russe a dénoncé comme un grand défaut le langage des personnages décousu du fond du récit. La narration devrait être enchevêtrée dans la trame des pensées et la logique du style des protagonistes, selon lui. C'est à cause de cet inconvénient qu'il s'attaquait au célèbre écrivain anglais dans son traité *Shakespeare et Le Drame*. Il lui a adressé des critiques sévères parce que ses héros parlent toujours la même langue « pompeuse, enflée, artificielle » qui n'est pas la leur mais celle de l'auteur et que « jamais ni nulle part, n'ont pu parler des êtres

²⁴² Jean-Paul Sartre, *Situations*, II, p. 75

²⁴³ Cité par Georges Legros, « Sartre a-t-il un style ? », in *Cahiers d'analyse textuelle*, 1962, n° 4, p. 97

²⁴⁴ Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux*, suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, p. 278

²⁴⁵ Cité par Romain Rolland, *Le Cloître de la rue d'Ulm*, p. 154

humains ».²⁴⁶ Le style de *La Nausée* s'inscrit dans la cohésion logique entre le personnage et son langage, évoquée par Tolstoï. Roquentin, rédigeant son journal d'historien sans talent littéraire, note ses réflexions telles qu'elles lui viennent à l'esprit, d'où l'illusion d'une parole authentique. L'écrivain s'enferme dans la conscience individualisée de son personnage. La morphologie du récit s'identifie avec la morphologie de l'expression de celui qui est en train de vivre cette expérience. La pensée est présentée dans l'atmosphère langagière où elle a été vécue et cela produit un effet de réalisme. L'effort de faire vrai caractérise aussi la manière d'écrire.²⁴⁷ Un style plus élaboré aurait paru complètement déplacé et artificiel. Roquentin ne s'inquiète pas de l'aspect littéraire de ses écrits et de leurs ornements superflus :

Je n'ai pas besoin de faire des phrases. J'écris pour tirer au clair certaines circonstances. Se méfier de la littérature. Il faut écrire au courant de la plume ; sans chercher les mots.²⁴⁸

Il est évident que de telles déclarations peuvent induire en erreur certains critiques littéraires. Mais Jean-François Bianco voit plutôt « un manifeste stylistique », un « projet du journal intime qui fait passer la sincérité avant les artifices du style ».²⁴⁹ Rappelons à ce sujet que la sincérité était élevée en exigence d'écriture par Tolstoï. La valeur artistique de l'œuvre doit correspondre aux trois conditions selon l'écrivain russe – nouveauté, netteté, sincérité. La proportion entre ces trois critères n'est pas fixe : « Dans une certaine production prédomine l'originalité, la nouveauté du sentiment, dans l'autre – la netteté de l'expression, dans une troisième – la sincérité et la nouveauté, mais avec défaut de netteté, dans une cinquième – la nouveauté et la netteté, mais moins de sincérité, et ainsi de suite, à divers degrés et dans diverses combinaisons ».²⁵⁰ Si nous soumettons *La Nausée* aux critères d'un art véritable

²⁴⁶ Léon Tolstoï, *Shakespeare et Le Drame*, p. 62

²⁴⁷ En guise d'exemple nous pouvons citer un extrait de *La Nausée*, p. 228 :

« Je m'en vais, je me sens vague. Je n'ose pas prendre de décision. Si j'étais sûr d'avoir du talent... Mais jamais – jamais je n'ai rien écrit de ce genre. Des articles historiques, oui, - et encore. Un livre. Un roman. Et il y aurait des gens qui liraient ce roman et qui diraient : « C'est Antoine Roquentin qui l'a écrit, c'était un type roux qui traînait dans les cafés », et ils penseraient à ma vie comme je pense à celle de cette négresse : comme à quelque chose de précieux et d'à moitié légendaire. Un livre. Naturellement, ça ne serait d'abord qu'un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m'empêcherait pas d'exister et de sentir que j'existe. (...) »

²⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 87

²⁴⁹ Jean-François Bianco, *La Nausée*, Sartre, pp. 24-25

²⁵⁰ Comte Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, p. 247 En ce qui concerne la nouveauté du sentiment Tolstoï est plus formel : « Si l'œuvre ne transmet pas un sentiment particulier à l'artiste, c'est-à-dire, si ce sentiment n'est pas très nouveau, s'il est obscurément exprimé, enfin s'il n'est pas le résultat d'un besoin irrésistible de l'exprimer, l'œuvre n'est pas artistique. » Voir pp. 246-247

selon l'écrivain russe, il ne manque pas de mérites stylistiques : le roman « fait passer la sincérité avant les artifices du style » et il exprime un sentiment nouveau – le sentiment de la contingence.

Mais l'attitude d'un écrivain à l'égard du style peut subir des modifications au cours de sa vie. C'est pourquoi, il nous semble que M. Picon avait tort de considérer l'écriture de Sartre comme une valeur figée. Si ses premiers romans donnaient l'impression d'un souci moins évident pour la manière d'écrire, par la suite il a entrepris de renouveler sa technique sous l'influence de la littérature anglo-saxonne. Le récit de *La Nausée* et *du Mur* ne s'écartaient pas de la forme classique du XIX^e siècle et portaient en héritage son ton guindé. Mais *Les Mots* était le roman dont le style était le plus travaillé. Dans les premiers romans, Sartre faisait semblant de se soucier assez peu de qualités formelles. Il s'agissait de trouver le monde au fond du récit fait de mots bien choisis. Les mots devaient d'abord répondre à la justesse et à la vérité de l'expression. L'élément de beauté était inhérent aux mots, selon lui, au service d'une phrase juste et vraie. Ceci nous suggère de faire un rapprochement avec le critère de netteté mentionné par Tolstoï.

Les trois mots d'ordre de Tolstoï – nouveauté, netteté, sincérité – respectés également par l'auteur de *La Nausée*, correspondent à une écriture inscrite dans la dimension du vrai. En effet, selon Sartre, ce n'est qu'à travers le style qu'on arrive à une intuition de la vérité. Car la manière d'écrire n'est rien d'autre qu'une découverte personnelle et une expérience vécue de la vérité pourrait rajouter Tolstoï. Mais quand on analyse le style d'un écrivain nous avons l'impression qu'il y a plusieurs vérités qui entrent en jeu. Il y a aussi la vérité de celui qui analyse le style. Il ne faut pas oublier que la manière d'écrire se prête aussi à interprétation. Souvent, les interprétations entrent en croisades langagières. Pierre de Boisdeffre appelle *La Nausée* et *Le Mur* des livres céliniens.²⁵¹ Alors que Michel Contat et Michel Rybalka contestent indirectement cette affirmation en se fondant sur le fait que la syntaxe de *La Nausée* reste classique et n'imité pas le modèle de la syntaxe orale et populaire qui caractérise la principale nouveauté du style célinien. Michel Contat, par exemple, avance une autre hypothèse : « [...] cela est peu connu, mais la matrice littéraire la plus importante de Sartre est Proust. Proust est l'écrivain qui, avec Dostoïevski et Stendhal, l'a le plus marqué : il lui doit

²⁵¹ Pierre de Boisdeffre, « Regards sur l'œuvre, la morale et la pensée de Jean-Paul Sartre, in *Nouvelle Revue des Deux Mondes*, août 1980, p. 331

l'idée du roman total et du roman comme salut. *La Nausée* est une sorte de réécriture de *A la recherche du temps perdu* dans un autre style... »²⁵² Mais quel est cet autre style ?

Il est logique de se poser la question si l'auteur de *La Nausée* a cherché chez d'autres écrivains des modèles de référence. Aucune trace de témoignage. Il s'avère difficile de répondre à cette question. Nous ne pouvons procéder qu'en émettant des hypothèses. Peut-on trouver une piste qui nous mène à Tolstoï ?

2. 2. A la frontière entre l'ordinaire et l'extraordinaire – la « débanalisation »

Bien que les confrontations stylistiques entre Sartre et Tolstoï que nous avons faites jusqu'à présent sont assez générales, elles nous encouragent à poursuivre notre étude d'une éventuelle inspiration. Pour nous rapprocher de la réponse à la question, formulée au terme du sous-chapitre précédent, nous devons nous focaliser sur le problème du style dans *La Nausée*.

Les réflexions d'un critique littéraire, mettant en évidence le principe d'étrange caractérisant l'attitude de Sartre de s'attaquer aux convenances morales et sociales de son époque par le glissement subtil entre l'ordinaire et l'extraordinaire, nous aident à saisir la particularité de l'écriture dans son premier récit :

Roquentin est un individu, sinon supérieur, du moins étrange à force d'être radicalement à part ; et le texte devient le lieu d'un jeu sur la frontière entre l'ordinaire et l'extraordinaire (rien n'est arrivé – et pourtant... ; il est arrivé quelque chose... mais pas un événement). De là encore l'exploration, qui passe par l'usage du journal intime et la citation de fragments de presse, de la notion de quotidien : est-ce la platitude même, ou ce qui est digne d'être noté ?²⁵³

Si nous continuons à poursuivre la piste de Tolstoï, il mérite de rappeler que dans le domaine du style le procédé de glissement entre l'ordinaire et l'extraordinaire est parfaitement maîtrisé par l'écrivain russe. Pour faciliter notre recherche, nous avons attribué un nom à ce procédé en le désignant sous le terme de « débanalisation ».

Comment définir la « débanalisation » ? En effet, ce procédé, employé constamment par l'écrivain russe, consiste dans le refus d'usage, lors de l'élaboration du langage poétique,

²⁵² François Ewald, « Une philosophie pour notre temps », in *Magazine littéraire*, avril 1994, p. 22

²⁵³ Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, p. 131

des mots qui renvoient à la reconnaissance de l'objet décrit en les remplaçant par des mots favorisant sa découverte pour la première fois. Autrement dit, c'est porter un regard vierge sur l'objet exposé au regard des lecteurs, purifié des convenances et des mots convenus. Cette approche se reflète sur le style et se manifeste à travers le choix des mots. L'écrivain vise à démasquer les vocables, à soulever le voile de la beauté artificielle du style dissimulant la vérité. Il s'agit de voir dans la platitude de la réalité une autre réalité extraordinaire. Nous avons nommé ce procédé stylistique « débanalisation » pour mettre en valeur son interaction avec la banalité, avec tout ce qui est extrêmement commun, sans originalité, insignifiant et ordinaire. La « débanalisation » suppose également la libération des mots des chaînes d'esclavage au service d'un rapport entre le signifiant et le signifié en leur attribuant un statut différent valorisant le sens de leur existence. C'est aussi une invitation de prendre conscience de l'existence des mots en renouvelant le rapport entre le signifiant et le signifié. Le but de la « débanalisation » est donc de lutter contre les automatismes de nos rapports avec la réalité. Pour la première fois, le formaliste russe Chklovski parle de ce procédé en l'appelant « ostranenié », traduit en français par représentation insolite, distanciation, défamiliarisation, désacralisation, démythification, désublimation, « singularisation » (terme adopté par Tz. Todorov) et l'« étrangeté », des termes choisis selon l'interprétation qu'on attribue au dessein de l'auteur. Ce procédé peut exprimer l'« étrangeté »²⁵⁴ du personnage au monde et à soi-même ou l'intention de l'écrivain de réduire l'objet décrit à l'absurde. Nous pouvons qualifier comme absurde notre obstination de traduire le néologisme russe en français car Chklovski a lui-même fait l'hypothèse que ce procédé de Tolstoï est issu d'une tradition propre à la littérature française.²⁵⁵ Que de mots pour traduire en français un phénomène qui préexiste dans la réalité littéraire en France à la naissance du néologisme russe. Mais même ce fait confirme la thèse que le mot débarrassé de sa matière sclérosée et desséchée est la fenêtre qui donne sur un autre monde où demeure un phénomène prêt à être découvert et nommé. Le système de la langue offre plusieurs possibilités pour résister aux clichés afin de s'opposer à la platitude de la réalité langagière qui fait endormir le regard. La réalité banale n'a pas de sens. Réduite au néant, la vie se perd dans le processus de l'automatisation. On entre dans le

²⁵⁴ Le mot « étrangeté » traduit littéralement le néologisme russe « ostranenié », mais il est sorti de l'usage parce qu'il appartient à l'ancien français.

²⁵⁵ Chklovski suggère que le procédé de Tolstoï est venu du « *Huron*, surnommé l'Ingénu de Voltaire ou de la peinture que donne de la cour de France le sauvage de Chateaubriand. Il pense que Tolstoï a donné des œuvres de Wagner une « représentation insolite », le point de vue selon lequel il les a décrites étant celui d'un paysan intelligent, c'est-à-dire le point de vue d'un homme qui ne fait pas les associations d'idées habituelles, type illustré par les « sauvages français ». » Voir Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 96

dédale des automatismes, des convenances rituelles, littéraires, sociales, morales, philosophiques. La conscience est mise en jeu. Comme l'écrivain russe a noté dans son journal : « Si la vie complexe de beaucoup de gens s'accomplit tout entière de façon inconsciente, alors c'est comme si cette vie n'avait pas existé. »²⁵⁶ Nous pouvons apparenter cette pensée de Tolstoï à la conviction de Sartre qu'en dehors de la conscience il n'y a pas d'existence. Il s'agit de voir comment ces opinions des deux penseurs se reflètent sur l'art et le style. Inévitablement, ceci nous renvoie au procédé stylistique qui accorde la vie à l'œuvre littéraire et justifie son existence. Il s'agit de procédé indiqué par Victor Chklovski comme « ostranénie » et désigné par nous sous le terme de « débanalisation ». Le formaliste russe a souligné son rapport avec la conscience et les lois de la perception tout en mettant en évidence la différence entre l'acte de voir et de reconnaître :

L'art se fait pour donner la sensation de la chose en tant que chose vue et non que chose reconnue ; le procédé de l'art, c'est le procédé de la « représentation insolite » des choses et le procédé de la forme embarrassée qui augmente la difficulté et la durée de la perception, parce qu'en art le processus de perception est une fin en soi et qu'il doit être prolongé.²⁵⁷

Le théoricien russe a constaté que les lois de la perception sont incontestables dans l'art. Nous observons, nous dit-il, que les actes coutumiers se changent en automatismes et toutes nos habitudes plongent la perception dans le domaine de l'inconscient et de l'automatique.²⁵⁸ Donc, les sensations se construisent dans l'univers littéraire en combattant l'endormissement de la conscience par l'usage trivial des mots. Prenons quelques exemples, cités par Chklovski, qui illustrent comment Tolstoï s'attaque aux automatismes des mots convenus en les réduisant à l'absurde, au néant. Ainsi s'en prend-il dans l'article *J'ai honte* aux châtiments corporels utilisés pour garantir la discipline de l'armée russe en remplaçant le terme approprié flagellation par un vocabulaire ordinaire marquant l'absurdité de cette

²⁵⁶ « J'essayais dans ma chambre et, en faisant le tour, je suis arrivé au divan sans pouvoir me rappeler si je l'avais essuyé ou non. Ces mouvements étant habituels et inconscients, je ne pouvais m'en souvenir et je sentais qu'il était tout à fait impossible que je m'en souvienne. Si bien que, si j'avais essuyé et si je l'avais oublié, c'est-à-dire si j'avais agi inconsciemment, c'était comme si cela n'avait pas existé. Si quelqu'un de conscient avait vu, on aurait pu reconstituer la chose. Mais si personne n'a vu, ou bien si quelqu'un a vu, mais inconsciemment ; si toute la vie complexe de foules de gens se passe inconsciemment, c'est comme si cette vie n'avait pas existé. » (Note du journal de Léon Tolstoï, 29 février 1897), cité par Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, pp. 15-16

²⁵⁷ Ibid., p. 16

²⁵⁸ Ibid., p. 14

pratique cruelle : « mettre tout nu, précipiter sur le sol et battre le derrière avec des verges », « fouetter les fesses mises à nu ». Tout en faisant semblant de banaliser la notion de style, l'écrivain russe obtient un effet impressionnant – l'ordinaire devient extraordinaire. Le mot se débarrasse de l'artifice qui fait éblouir le regard pour l'empêcher de voir une autre réalité s'identifiant avec la découverte d'une vérité différente. Grâce à l'usage des mots ordinaires, la banalisation du châtiment corporel, traduit d'habitude par le terme flagellation auquel l'écrivain a renoncé, surgit sous la lumière crue attirant la perception du regard. Le mot apparaît complètement débarrassé de sa représentation coutumière. Il s'ensuit un effet stylistique voulu – toucher la conscience morale du lecteur. Dans l'effort de Tolstoï de néantisation du style il faut plutôt voir la naissance d'un style nouveau. L'idée de remplacer les termes convenus, rendus banals par l'usage, conduit à la constitution d'un sens nouveau permettant au lecteur de découvrir derrière les choses communes une réalité étrange et choquante par l'innocence de sa nouveauté. En effet, ce procédé n'est rien d'autre que le fait de briser les idoles de trompe-l'œil et retour à l'évidence. Tolstoï utilise un vocabulaire ordinaire pour dénoncer l'absurdité des représentations et de l'art en général. Dans *Guerre et Paix* le spectacle de l'opéra est rendu étrange, ridicule et incompréhensible. L'auteur refuse d'appeler l'objet représenté par son nom comme s'il le voyait pour la première fois. Le décor est remplacé par des « tableaux peints », « une toile sur des planches », « un carton vert », tandis que les acteurs et les actrices sont remplacés par « l'homme », « la jeune fille », « la foule de gens en manteaux noirs ». Leur jeu est réduit à la description des mouvements qui paraissent plutôt grotesques : « écarter les bras », « palper de ses doigts la main de la jeune fille », « des gens firent des gestes de la main ». Les costumes sont supprimés par des mots ordinaires comme « pantalon collant », « jupe blanche », qui contribuent à rendre la description encore plus ridicule : « de droite et de gauche sortit une foule de gens en manteaux noirs », « la jeune fille qui avait eu une robe blanche et qui en avait maintenant une bleue ».

Il est logique, au cours de notre étude, de nous poser la question si le procédé mentionné appartient à Tolstoï. Victor Chklovski souligne que le moyen stylistique de la représentation insolite n'est pas spécialement tolstoïen. Il nous rappelle la définition courante de l'art – c'est une pensée par images. Cependant, l'image, nous dit-il, « n'est pas faite pour rendre la signification d'un objet plus accessible à notre compréhension, mais pour en donner une perception originale, pour le faire 'voir' au lieu de le faire 'reconnaître' ». ²⁵⁹ Et pourtant,

²⁵⁹ Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 22

chez Tolstoï le procédé a quelque chose de particulier, comme l'a bien noté le formaliste russe :

Chez L. Tolstoï le procédé de représentation insolite tient à ce que l'auteur, au lieu d'appeler la chose par son nom, la décrit comme s'il la voyait pour la première fois, ou, s'il s'agit d'un événement, comme si celui-ci se produisait pour la première fois, et à ce qu'au lieu de donner aux parties de la chose décrite leurs noms consacrés, il leur donne le nom de parties qui leur correspondent dans d'autres choses.²⁶⁰

Ceci nous a suggéré l'idée de désigner ce phénomène stylistique sous le terme de « débanalisation » pour mettre en valeur la particularité du regard de l'écrivain russe en même temps que sa façon singulière de transmettre ses perceptions à travers l'écriture. Cette caractéristique de la représentation du monde du romancier russe n'a pas échappé à Chklovski. La grandeur de Tolstoï consiste en son art de voir les choses, nous dit le formaliste russe. Ce sont justement les perceptions tolstoïennes qui sont entrées en conflit avec sa foi. Lorsqu'elles se sont posées sur des objets qu'il ne voulait plus toucher, nous rappelle-t-il, elles ont ébranlé ses croyances. L'écrivain russe a appliqué le même procédé à l'aide duquel il percevait et racontait le monde quand il a fait la description de la messe chrétienne dans *Résurrection*. Les rites, les dogmes et les symboles religieux sont complètement désacralisés par le procédé stylistique en question. Tolstoï a prononcé son verdict sur la vie religieuse, telle quelle se présentait à ses yeux au cours de sa vie : l'hostie est perçue comme « les petits morceaux de pain découpés par le pape et mis dans le vin » et transformés sous « l'action de certaines prières et manipulations en la chair et le sang de Dieu. » Les objets sacrés sont démythifiés. Les mots autel, chasuble, Sainte Vierge, hostie, transsubstantiation sont ramenés à leur signification ordinaire : table, sac de brocart, fille Marie, petits morceaux de pain, manipulations. Il n'est pas étonnant qu'avec cette représentation insolite de la messe Tolstoï ait signé son excommunication. L'effet était choquant, comme l'affirme le formaliste russe, « il en résulta quelque chose d'insolite, de monstrueux, que beaucoup de gens prirent sincèrement pour un blasphème et qui en blessa douloureusement beaucoup ».²⁶¹ Comme nous pouvons le constater, le choc entre les perceptions singulières de l'écrivain russe et celles qui dominaient à l'époque peut être violent. Mais comment ouvrir d'autres horizons devant la conscience humaine, comment la faire s'évader de la prison de conventions où elle

²⁶⁰ Ibid., p. 17

²⁶¹ Ibid., p. 21

était enfermée durant des siècles sans lui proposer une possibilité de percevoir la réalité autrement, au-delà des idées préconçues et des préjugés.

Nous n'allons pas nous attarder sur tous les exemples illustrant ce procédé utilisé par Tolstoï également dans toutes les batailles de *Guerre et Paix*, les descriptions de la ville et du tribunal dans *Résurrection* et du mariage dans *La Sonate à Kreutzer*. En revanche, nous allons nous pencher sur une autre particularité du style de l'écrivain russe – l'italique, car nous estimons qu'il fait partie du même procédé stylistique.

En effet, l'italique permet à un mot d'accrocher le regard du lecteur, il aiguise sa perception. Nous pouvons considérer ce procédé comme une représentation insolite qui ne permet pas d'assoupir la vigilance du regard. Au contraire, il favorise une perception prolongée. Le lecteur ne survole pas la phrase, entraîné par l'uniformité monotone de l'enchaînement de mots. L'œil est frappé par le procédé typographique de mise en relief. De la sorte, l'automatisme de lecture est brisé par la découverte d'un mot en italiques. Le lecteur est surpris. Au sein de la phrase, il découvre un mot ordinaire qui occupe une position particulière et produit un effet extraordinaire. Le moyen banal de la typographie – l'italique conduit à la « débanalisation » des mots et à la constitution du sens.

En guise d'exemple, nous pouvons citer un extrait du traité sur l'art de Tolstoï où le procédé prend un caractère plus explicite :

L'expression : *l'union des hommes avec Dieu et entre eux* peut paraître obscure à ceux qui ont entendu abuser de ces mots, et cependant ils ont une signification fort nette. Ils signifient que l'union chrétienne entre les hommes, - contrairement à l'union particulière, exclusive de quelques uns, - est ce qui réunit tous les hommes sans exception.²⁶²

Ici, l'écrivain russe met le doigt sur un phénomène courant de la pratique langagière - des mots et des expressions qui, usés par l'emploi abusif, ont perdu leur sens. Par le procédé de « débanalisation » il essaye d'aiguiser la perception des lecteurs en mettant ces mots en italiques et il leur confère explicitement un sens nouveau. Ainsi invite-t-il le lecteur à se débarrasser des automatismes créés par l'usage et de voir dans l'union une véritable unité où personne n'est exclu. Cet exemple illustre l'affirmation relevée par Chklovski que « dès qu'on perçoit les choses plusieurs fois, la perception commence à opérer par reconnaissance », comme si la chose était devant nous, nous le savons mais nous ne la voyons pas.²⁶³ C'est

²⁶² Comte Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, p. 259

²⁶³ Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 17

pourquoi l'italique pourrait être considéré comme un moyen qui permet de voir la chose d'une manière insolite. Et dans le cas concret il s'agit de rendre la sensation de vie d'une expression pour qu'elle soit perçue en tant que chose vue et non pas comme chose reconnue, si nous reprenons les termes du formaliste russe.

Dans la création littéraire, les mots peuvent sembler morts à cause de leur usage ordinaire. L'image qu'ils évoquent dans l'esprit du lecteur ne frappe plus son regard. Par conséquent, il ne s'arrête plus sur les mots, il les reconnaît car les automatismes de l'acte de la parole ont rendu leur sens voilé d'une fadeur et d'une fraîcheur desséchée. D'une façon générale, l'habitude de reconnaître les mots tue l'acte créatif. Le regard du lecteur survole les banalités et de la sorte il est empêché de saisir une sensation comme quelque chose de nouveau et d'extraordinaire. Sa sensibilité ne peut être touchée parce qu'il entre dans la routine des automatismes. Le lecteur doit porter un regard vierge sur le sentiment ou la sensation présentés pour pouvoir saisir sa force et la vitalité de son réalisme, car nous ne ressentons pas ce qui est coutumier. En effet, nous le reconnaissons mais nous ne le voyons pas. Le lecteur n'arrive pas à s'obliger de voir un mot trivial au lieu de le reconnaître. Tout ce qui est trop habituel et connu disparaît de notre conscience et par conséquent est dépourvu d'existence, donc, il est privé d'une valeur vitale et ne peut pas participer à l'acte créatif. Pour briser les habitudes langagières et pour permettre au lecteur de porter un regard renouvelé l'écrivain utilise des procédés stylistiques. L'italique, pour nous, est un procédé qui vise à accrocher le regard du lecteur pour faire ressusciter les mots tués par l'usage habituel. De la sorte, le lecteur se trouve devant une découverte qui ne permet pas au regard de glisser sur le sens mais de voir et d'avoir une nouvelle sensation du monde. La conscience humaine n'est pas un phénomène passif. Elle est dynamique à la différence du système de la langue qui est plutôt statique. Le soulignage typographique contribue à rendre le langage plus dynamique. De leur côté, les sensations et les sentiments sont une réaction vive face au monde, donc leur constitution doit porter le trait d'un certain dynamisme.

En suivant le cours de nos réflexions, nous pouvons avancer la thèse que l'italique peut être considéré comme un procédé stylistique, situé à cheval entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Ordinaire par sa forme, extraordinaire par son contenu. Cette symbiose étonnante entre les deux aspects, le trivial et l'étrange, le transforme en moyen de « débanalisation » qui permet la représentation insolite des perceptions.

2. 3. Sur les traces de l'italique

Au cours de nos lectures, nous avons remarqué que l'usage pertinent, voire abusif de l'italique est l'un des traits communs entre Sartre et Tolstoï. Pour l'instant, nous allons nous limiter à cette constatation. Avant de tirer des conclusions plus précises, il nous semble important de prendre en considération les opinions d'autres chercheurs.

Gilles Philippe, par exemple, parle d'une influence possible de Faulkner sur l'écrivain français que nous ne pouvons pas négliger, d'autant plus que les observations sur l'italique sont presque absentes de la critique littéraire :

Si l'œuvre de Sartre est bien « datée » et reflète si bien les ambitions du roman à la fin des années trente, on peut néanmoins essayer de déterminer si des influences plus précises se font sentir derrière la reprise d'une modélisation ambiante. La question n'est pas simple. Il serait, d'une part, aisé d'opérer un nombre *a priori* infini de rapprochements avec des œuvres ayant précédé la rédaction des *Chemins de la liberté* et dont nous sommes sûrs qu'elles sont connues de Sartre. Ainsi peut-on voir dans les quelques passages de plusieurs lignes en italiques du *Sursis* une influence plus ou moins consciente du *Bruit et la Fureur* de Faulkner que Sartre avait lu au début de la rédaction du *Sursis*. (L'hypothèse peut être confirmée par le fait que le premier de ces passages apparaît en fait dans le seizième chapitre de *L'âge de raison*, ce qui renforce la coïncidence des dates.) Dans les deux cas, l'italique marque une sorte de décrochage discursif (parfois énonciatif) en ce sens qu'on passe d'un type de discours à un autre type (d'un récit à un discours, d'une période à une autre, d'une voix de devant à une voix de derrière, etc.). Que l'on compare ainsi deux extraits suivants :

Nous continuâmes. Tout était calme. Il n'y avait presque personne *avec l'odeur du chèvrefeuille qui s'y mêlait. Elle m'aurait dit de ne pas rester là assis sur les marches à écouter sa porte crépuscule se fermer à écouter Benjy crier Toujours Souper il aurait bien fallu alors qu'elle descende avec l'odeur du chèvrefeuille qui s'y mêlait* Nous arrivâmes au coin.

Le bruit de la Fureur

« Le dimanche rouge », il en reste toujours quelques-uns sur le carreau. Irène le protégeait de son petit corps potelé, *ne me regarde pas, elle m'entraîne par la main, elle me tire et la femme passe derrière moi, glisse sur la foule, comme un mort sur le Gange*. Elle regardait d'un air de blâme les poings levés, au loin, sous les drapeaux tricolores.

Le Sursis

Les deux textes ne se recoupent bien sûr pas parfaitement puisque celui de Faulkner s'insère dans le monologue autonome et celui de Sartre dans une narration à la troisième personne. Il n'en demeure pas moins que l'emploi de l'italique sur plusieurs lignes est sensiblement le même.²⁶⁴

Si dans la dernière partie des *Chemins de la liberté* et *Le Sursis* Sartre a éventuellement subi une certaine influence de Faulkner, dans *La Nausée* il n'y a pas d'emploi sur plusieurs lignes mais des mots isolés mis en italiques, comme chez Tolstoï. Donc, la distinction qui s'impose chez Sartre est entre l'italique en mots isolés et en plusieurs phrases qui distingue les romans où le style porte les marques de XIX^e siècle et les romans où le discours intérieur a subi l'influence des auteurs anglo-saxons. Probablement, le procédé stylistique – l'italique n'a subi qu'une seule influence et a passé par une certaine modification. Nous sommes formels que le passage sur plusieurs lignes ne vient pas de Tolstoï. Il a employé plutôt des mots isolés ou des groupes de mots. Quelques passages sur plusieurs lignes sont néanmoins distincts dans ses écrits théoriques mais dans ses écrits littéraires ils sont presque absents. En outre, l'italique sur plusieurs lignes chez Tolstoï n'a pas la même valeur stylistique comme dans les exemples cités ci-dessus. D'ailleurs, dans la trilogie *Les Chemins de la liberté* il n'y a qu'une dizaine de passages marqués par l'italique. Ce procédé est rare mais « bien visible », comme a noté Gilles Philippe, pour être passé sous silence. Ainsi, sans se rendre compte, il a trouvé ce qui était en commun entre ces passages, signalés par l'italique – le rôle d'accrocher le regard. Il relève d'une autre question : pourquoi il fallait attirer l'attention et ne pas survoler ces passages. Mais l'auteur s'est retrouvé devant la difficulté de leur trouver une unité.²⁶⁵ En effet, l'italique est destiné au lecteur et s'il faut

²⁶⁴ Gilles Philippe, *Le discours en soi, La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, pp. 426-427

²⁶⁵ Nous allons citer des commentaires de Gilles Philippe situés en bas de page (il n'a pas estimé d'attribuer un rôle plus important à ses réflexions) pour démontrer son embarras de trouver une unité :

« Bien qu'ils apparaissent tous fortement mis en valeur dans le texte encadrant, il est assez malaisé de leur trouver une unité. Il peut s'agir d'une vision d'une scène à venir (*L'Âge de raison*, p. 692-693, discours direct libre), de suppositions sur le discours d'autrui (*Le Sursis*, p. 820-821, discours indirect et direct libre), du souvenir soudain d'une scène lointaine (ibid., p. 911-912, discours narratorial modalisé au présent aoristique, puis discours direct libre ; *La Mort dans l'âme*, p. 1388, discours direct libre), d'un mélange de discours intérieur et de bruits extérieurs (*Le Sursis*, p. 913-914, discours direct libre), d'un « discours de derrière » à soi (ibid., p. 919, discours direct libre ; voir aussi *La Mort dans l'âme*, p. 1449), de l'auto-récit d'une scène obscène (*Le Sursis*, p. 957, discours direct libre), d'un souvenir proche (*La Mort dans l'âme*, p. 1278, discours narratorial modalisé). »

Voir Gilles Philippe, *Le discours en soi, La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, p. 202

reprendre les termes de Sartre il a un « sens existentiel » car il fonctionne en tant que repère de notre conscience. Tout ce qui est inconscient n'a pas de vie, n'a pas d'existence. Comme si les signes typographiques laissaient des traces visibles de nos sensations de la réalité vécue. Même les hésitations de l'écrivain français autour de l'italique en plusieurs lignes (supprimer ou garder l'italique) dans *Les Chemins de la liberté* démontrent qu'il a encore attribué un rôle important à ce procédé malgré sa modification. Donc, il continuait à exercer sa fonction de retour à l'évidence qui n'est rien d'autre que l'évidence notre existence. C'est justement cette évidence, mise en italiques, qui saute aux yeux et nous rappelle notre existence à travers le jeu subtil entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le contraste de ce qui est plat et ce qui est mis en relief. Si en 1948, Sartre a demandé à Gallimard de supprimer l'italique des deux premières parties de la trilogie, en 1974 il a reconsidéré sa démarche et a demandé à Michel Contat et à Michel Rybalka de reprendre les suppressions là où elles avaient un « sens existentiel ». Il est à noter qu'il n'a jamais demandé de supprimer ce signe de distinction typographique de ses premiers romans et même ses traités philosophiques sont parsemés de mots en italiques.

Nous pouvons rajouter d'autres arguments en faveur de notre thèse qui exclut la présence de Faulkner du premier récit de Sartre. En premier lieu, la lecture du *Bruit et la Fureur* se situe à un moment postérieur de l'écriture de *La Nausée*. D'autre part, comme l'a bien souligné Simone de Beauvoir, « ce n'est pas du tout un thème qui aurait intéressé les Américains » et « il n'y a rien de tel chez eux ».²⁶⁶ Nous avons déjà indiqué dans le premier chapitre que le thème de la Nausée provient de la littérature russe. Ceci nous oblige à suivre la trace de l'italique chez Dostoïevski. Dans son roman *Crime et châtiment*, nous retrouvons des vocables isolés, signalés par les signes typographiques. À part l'usage de l'italique pour indiquer des mots provenant du discours rapporté, substitut des guillemets, ou pour marquer l'insistance correspondant à une modification tonale à l'oral, nous avons remarqué que l'italique sert à baliser le discours du crime, né dans la conscience de Raskolnikov, comme des bribes de paroles portant les germes du délit qui parsèment ses pensées. Comme si Dostoïevski voulait distinguer le discours du crime des autres pensées du personnage.²⁶⁷ Au lieu de parler d'un discours dans le discours, nous préférons reprendre les termes de Gilles

²⁶⁶ Anne-Marie Celeux, Jean-Paul Sartre, *Simone de Beauvoir : Une expérience commune, deux écritures*, p. 80

²⁶⁷ Voici un exemple pour illustrer notre interprétation :

« Il quitta le banc et s'en fut, s'enfuit presque. Il avait voulu revenir sur ses pas, rentrer chez lui, mais l'idée de rentrer à la maison lui déplut soudain horriblement : là-bas dans ce coin, dans cette effroyable armoire mûrissait *la chose* en question, depuis plus d'un mois déjà. », Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, p. 78

Philippe d'une voix de devant et d'une voix de derrière, mentionnées dans la citation à la page précédente, car il s'agit du discours du même personnage. En outre, la voix de derrière signale un registre différent, issu des profondeurs de la conscience humaine. Ce registre imite le discours rapporté. Il nous semble que la voix de devant rapporte les paroles de la voix de derrière. Comme nous allons voir plus loin tel n'est pas l'usage de l'italique dans *La Nausée*.

A présent, nous allons poursuivre d'autres observations des chercheurs afin de mieux cerner l'usage de l'italique. Malgré une certaine négligence de la part des critiques littéraires, quelques-uns ont soulevé ce problème en le considérant comme procédé stylistique. Mais leurs réflexions sont plutôt laconiques. Par exemple, Gilles Philippe qui a consacré une étude au discours de Sartre sur plusieurs pages considère que c'est un phénomène ayant une valeur pour être signalé mais son interprétation s'éloigne largement du rôle que nous avons attribué à l'italique.

(...) il s'agit du jeu constant sur les signes d'assise du discours, même si ceux qu'utilise Sartre restent avant tout l'italique et les guillemets. Partons de l'italique. Il est bien représenté dans les textes de discours oral où il signale une modification du ton de la phrase avec valeur d'insistance. « Il lui avait dit un jour : 'Votre sœur a mauvais goût, mais c'est mieux que le goût le plus sûr : c'est un mauvais goût *profond*' » (*L'âge de la raison*), 'Et vous ? ', insista la voix tendre » (*L'âge de la raison*), « Il m'énervé, dit-elle. Ce matin, il me faisait *homme*. » (*L'âge de la raison*) L'italique dont Sartre use et abuse en discours intérieur a généralement la même valeur ; le personnage se concentre sur un mot, un syntagme : « Une chose comme leurs couvertures grises, comme la poussière qui s'était déposée sur leurs dos. Une chose opaque, passive, une présence impénétrable. *Mon projet* » (*Le Sursis*), « Pourtant, il y a un centre. Un centre : moi, *Moi* – et l'horreur est au centre. » (*Le Sursis*)

Mais bien souvent, c'est une différence de statut énonciatif que semble indiquer l'italique : paroles d'autrui qui reviennent brusquement à la mémoire (« C'était le soir : Mathieu regarda le fauteuil et s'assit sur le bord d'une chaise. *Tes fauteuils sont corrupteurs* » (*Le Sursis*), « Saloperie ! Si ça te dégoûte trop, mon petit, le rasoir est là, sur la table. *Morte la bête...* Le rasoir » (*L'âge de la raison*), apparition de ce que Sartre nomme « une voix de derrière », incontrôlable et qui brise l'unité énonciative du discours intérieur (« Il pensa : 'Je la blâme de se farder parce que je n'aime pas les fards à bon marché. *Intellectuel, bourgeois*' » (*Le Sursis*), « *Eli, Eli, lamma sabacthani*, ce furent les derniers mots qu'il rencontra » (*Le Sursis*), ou alors, à l'inverse, retour à un discours contrôlé après un flux de paroles déliées (« Glisser, se laisser glisser comme lorsqu'on veut s'endormir. Mais *je vais m'endormir !* » (*Le Sursis*) L'italique peut donc jouer un double rôle : soit il souligne une modification du degré d'importance accordé au mot ou au syntagme – équivalent d'une modification

tonale à l'oral -, soit il indique une modification plus profonde, celle du statut énonciatif des énoncés concernés.²⁶⁸

Nous pouvons avouer que cette interprétation n'est pas dépourvue d'une certaine logique mais les phrases citées sont isolées de leur contexte. Il est important de souligner que nous ne pouvons pas sous-estimer le rôle du contexte car l'italique s'inscrit dans une situation énonciative que le lecteur est obligé à déchiffrer pour ressentir le mot hors de son usage coutumier. D'autre part, tous les exemples de l'œuvre littéraire de Sartre où l'italique est employé ne peuvent pas être réduits au double rôle proposé par Gilles Philippe. Il est vrai que pour certains cas nous pourrions appliquer une telle interprétation. Cependant, là où il s'agit d'un discours à la première personne du singulier il ne peut être question ni d'une insistance correspondant à une modification tonale à l'oral, ni d'un changement du statut énonciatif dans le contexte – interprétations proposées par l'auteur du *Discours en soi*. Tel est le cas de *La Nausée* dont le discours est à la première personne du singulier, sous la forme d'un journal intime. Les dialogues sont quasiment absents de l'espace littéraire. Tous les exemples analysés par Gilles Philippe sont tirés de la trilogie *Les chemins de la liberté*. Nous pouvons accepter que l'usage de l'italique a également subi une modification sous l'influence des auteurs anglo-saxons. Mais ce sujet ne fait pas partie de notre étude. C'est pourquoi nous n'allons pas nous arrêter sur la fonction de l'italique dans *Les chemins de la liberté*.

Jean-François Louette applique aussi le terme d'insistance comme Gilles Philippe en interprétant l'italique dans l'œuvre littéraire de Sartre mais en lui attribuant un autre sens – le rôle de souligner l'imperfection des mots :

Pour suggérer, il suffit parfois d'insister : l'italique souligne et dramatise en laissant entrevoir plus qu'il ne dit ; aveu d'une imperfection du langage, il est aussi rémunération de cette imperfection, car l'exhibition même de la limite renvoie à cette autre chose que l'écriture ne peut clairement nommer.²⁶⁹

Ce critique littéraire a soulevé le problème essentiel que pose le langage banal – traduire en paroles l'inexprimable. Mais il n'est pas allé plus loin dans ses réflexions. En fait, l'italique entre en jeu pour accuser et en même temps pour aider à dépasser l'imperfection du langage de nommer les sensations. Les perceptions véhiculent un certain contenu de

²⁶⁸ Gilles Philippe, *Le discours en soi, La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, pp. 201-203

²⁶⁹ Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, p. 129

l'indicible. Donc, elles sont difficilement imaginables dans l'habillage d'un langage conventionnel et habituel. L'italique peut traduire les sensations en introduisant un nouveau contrat de décodage entre le lecteur et l'auteur.

L'interprétation qui se rapproche le plus de la nôtre est celle de Georges Raillard :

(...) difficultés de la nomination (parmi les procédés de désignation des notions neuves apparaît ici le procédé ambigu du recours à l'italique ou à la majuscule qui est destiné à tirer un terme commun de son acception ordinaire pour lui donner un sens spécifique dans la logique du récit.²⁷⁰

En soulignant le rôle important du contexte pour l'interprétation du mot en italiques, Georges Raillard a mis le doigt sur un fait important. Il a dépassé le défaut de l'explication des autres critiques littéraires. Son mérite consiste également dans le fait d'avoir mis en valeur que l'italique marque la nouveauté du rapport entre le signifiant et le signifié. Cependant, l'italique, selon nous, ne sert pas uniquement à désigner des notions neuves, comme il a suggéré, mais aussi des sentiments et des sensations. Dans ce sens, il répond à une nécessité d'ordre expressif et stylistique. Comment transmettre aux lecteurs les perceptions et les sentiments que le narrateur a l'intention d'enchevêtrer dans la texture sémantique ? Quels sont les moyens permettant de les faire ressentir aux lecteurs ? Il nous semble que c'étaient les questions fondamentales que se posait Sartre en écrivant *La Nausée*, car il voulait laisser des traces dans son récit de ses perceptions extraordinaires, déclenchées par la substance hallucinogène de la mescaline.

En suivant les traces de l'italique, éclairées par différents chercheurs, nous avons cité des interprétations qui s'accordent par certains aspects avec notre explication ou s'éloignent de nos commentaires. Mais il nous semble que toutes ces réflexions autour d'un signe typographique nous aident à nous rapprocher encore plus de l'usage de ce procédé stylistique dans *La Nausée*.

2. 4. L'italique dans la tradition de la littérature française

Après avoir fait le tour des commentaires de quelques critiques littéraires, il nous semble important d'observer l'usage de l'italique dans les œuvres de certains écrivains

²⁷⁰ Georges Raillard, *La Nausée de J.-P. Sartre*, p. 68

français qui précèdent l'apparition de *La Nausée*. Parmi ces écrivains nous pouvons citer les noms d'André Gide, de Louis-Ferdinand Céline et de Paul Claudel.

Sartre reconnaît d'avoir lu Gide au lycée. Il connaissait ses *Nourritures terrestres*.²⁷¹ Qu'est-ce que *Les Nourritures terrestres* ? Il est difficile de déterminer le genre de cette œuvre littéraire. Elle révèle Gide comme un prosateur lyrique, selon le mot de Jean Hytier. Il insiste que les poèmes des *Nourritures* sont « d'une forme très irrégulière où l'on jouit tantôt du charme du vers tantôt des délices de la prose rythmée plus ou moins, librement ». ²⁷² Si nous reprenons les paroles de Victor Chklovski à propos de la représentation insolite, nous allons constater qu'il définit la vie de l'œuvre littéraire comme un passage de la poésie à la prose. Le discours poétique est un « discours-construction » qui freine la perception, nous dit-il. Il l'oppose à la prose caractérisée par un discours courant, économique, commode et régulier.²⁷³ Il est intéressant de souligner que le mouvement de la poésie à la prose chez Gide est signalé par le changement de caractère avec une certaine régularité. Les fragments versifiés sont souvent indiqués par l'usage de l'italique. *Les Nourritures terrestres* est un texte truffé de rondes et de ballades écrites à l'aide du soulignage typographique. Gide arrive à orchestrer sa prose de préludes poétiques construits sur des prétextes d'une diverse monotonie. Par exemple, à la ferme les portes s'ouvrent l'une après l'autre pour donner le libre cours aux inspirations artistiques s'étalant en italique sur plusieurs lignes.

En voici un extrait :

La quatrième porte ouvre sur l'étable :

*Elle est intolérablement tiède, mais les vaches sentent bon. Ah ! que ne suis-je au temps où, avec les enfants du fermier dont la chair en sueur sentait bon, au temps où nous courions entre les jambes des vaches ; nous cherchions des œufs dans les coins des râteliers ; nous regardions pendant des heures, les vaches ; nous regardions choir, éclater les bouses ; on parlait à celle qui fienterait la première, et un jour je m'enfuis terrifié parce que je crus qu'il y en avait une qui allait tout d'un coup faire un veau.*²⁷⁴

²⁷¹ Voici le témoignage de Sartre :

S. de B. – Et est-ce que vous lisiez Gide ?

J.-P. S. – Un peu, mais sans grand intérêt. On lisait *Les Nourritures terrestres* ; je trouvais ça un peu ennuyeux.

Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, p. 168

²⁷² Jean Hytier, *André Gide*, p. 73

²⁷³ Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 27

²⁷⁴ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, p. 123-124

Dans cette œuvre de Gide, nous retrouvons également des mots isolés, écrits en italiques. Nous allons nous arrêter sur cet emploi particulier de son écriture, car il est utilisé également avec une fréquence évidente par Sartre dans *La Nausée*. Il est à noter que dans les autres œuvres de Gide les mots isolés en italiques manquent ou sont presque absents. C'est pourquoi, nous allons nous attarder un peu plus sur cette œuvre. Lors de notre analyse, notre attention sera focalisée sur quelques questions essentielles : à quelle classe de mots appartiennent les vocables écrits en italiques ? quelle est la catégorie qui prédomine ? pourquoi le mot est-il écrit en italiques ? Ce sont les mêmes questions qui vont nous interroger pendant l'étude de ce procédé chez Sartre et Tolstoï. Mais la question principale qui attire notre attention est de voir s'il s'agit du même procédé stylistique, à savoir la « débanalisation » ou l'auteur des *Nourritures terrestres* l'utilisait dans un but différent. Avant de répondre à cette question, quelques comparaisons s'imposent entre les trois écrivains. Comme l'écrivain russe, Gide fuyait la métaphore. Il s'inscrit dans la même lignée que Sartre et Tolstoï parce qu'il était contre les effets artificiels du style et d'une élégance postiche.

Nous allons aborder quelques exemples concrets pour déterminer le rôle de l'italique. Etant donné que les *Nourritures terrestres* abondent en maximes, nous allons nous arrêter d'abord sur l'usage de ce procédé au sein de cette structure phrastique. Dans son étude sur la phrase d'André Gide dans *Les Nourritures terrestres*, Marie-Thérèse Veyrenc a constaté que Gide a surtout développé des maximes à support binaire.²⁷⁵

Prenons l'exemple d'une maxime à définition dégradée où les deux termes, constituants explicites de l'opposition, sont écrits en italiques :

Volupté ! Ce mot, je voudrais le redire sans cesse ; je le voudrais synonyme de *bien-être*, et même qu'il suffit de dire *être*, simplement.²⁷⁶

Ici, l'effet de dégradé est souligné par la typographie : *bien-être* → *être*. Les deux termes ne constituent pas une opposition polaire, car ils représentent les deux degrés de la même échelle d'appréciation. Pourtant, le soulignage exprime le contraste entre les deux mots.

Mais l'italique peut souligner également l'antithèse :

²⁷⁵ Marie-Thérèse Veyrenc, *Genèse d'un style, La phrase d'André Gide dans Les Nourritures terrestres*, p. 36

²⁷⁶ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, p. 55

Il ne suffit pas de *lire* que les sables des plages sont doux ; je veux que mes pieds nus le sentent... Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile.²⁷⁷

Dans ce cas, les deux termes de l'opposition, appelés le « thème » et la « pointe », sont lire et sentir. Seul le thème est mis en évidence par la typographie.

Nous pouvons retrouver des exemples où les deux termes de l'antithèse sont écrits en italiques.

Prenons l'exemple suivant :

J'*espère*, après avoir exprimé sur cette terre tout ce qui attendait en moi, satisfait, mourir complètement *désespéré*.²⁷⁸

Les deux termes de l'opposition, mis en valeur par l'italique, se trouvent au début et à la fin de la phrase. Il s'ensuit un second effet stylistique qui a pour but d'accuser le caractère cyclique de la phrase.

Le mot est banal, il n'a rien de poétique par lui-même nous suggère Gide. Mais il peut devenir un prétexte à être poétisé, car il recèle des possibilités de rêverie. Les mots sont l'objet d'une découverte poétique pour offrir des aspects de la réalité inexploités par d'autres auteurs. Il suffit de saisir comment Gide élabore son univers artistique. Souvent, chez lui, la perception du réel est construite à la base d'une opposition insolite entre deux vocables. Marie-Thérèse Veyrenc affirme que dans *Les Nourritures terrestres* le travail de l'antithèse constitue « un premier jeu de raffinement qui annonce les réinterprétations étymologiques ». ²⁷⁹ Dans ce sens, l'italique fonctionne comme un soulignage typographique qui met en évidence l'élaboration antithétique de l'univers poétique. Parfois, l'opposition est perçue même au sein d'un mot.

Voici un exemple :

Tout ce que tu gardes en toi de connaissances *distinctes* restera distinct de toi jusqu'à la consommation des siècles.²⁸⁰

Ici, l'italique met l'accent sur le double sens du mot « distinct ». Il s'agit d'une découverte poétique fondée sur l'opposition entre la réalité objective et la perception

²⁷⁷ Ibid., p. 35

²⁷⁸ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, p. 20

²⁷⁹ Marie-Thérèse Veyrenc, *Genèse d'un style, La phrase d'André Gide dans Les Nourritures terrestres*, p. 48

²⁸⁰ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, p. 19

subjective de celle-ci. Certainement, la réinterprétation s'inscrit dans l'éthique gidiennne, comme l'a bien remarqué Marie-Thérèse Veyrenc, « le 'distinct' s'oppose à ce qui est 'assumé', comme l'objet du désir s'oppose au désir, ou la 'chose regardée' au 'regard' ». ²⁸¹ En effet, dans l'opposition entre l'existence objective du réel et la perception subjective que le regard projette sur la réalité naît la constitution du sens de l'univers poétique.

Comme nous pouvons le constater le soulignage typographique chez Gide porte toujours sur une opposition. Et même dans le cas d'une répétition nous pouvons toujours retrouver l'effet du contraste issu d'une opposition.

Prenons un exemple où l'italique met en évidence le terme réitéré d'une répétition formulaire :

J'enviais toute forme de vie, tout ce que je voyais *faire* par quelque autre, j'eusse aimé
le faire moi-même ; ²⁸²

Dans cette phrase, le soulignage porte sur « faire ». La répétition oppose deux attitudes différentes : la première est passive ou contemplative, tandis que la deuxième révèle une position plus active évoquant un engagement personnel, exprimée par le verbe modal « aimer » qui précède le verbe en question (je voyais *faire*/j'eusse aimé le faire).

La répétition peut porter sur l'adjectif possessif. Dans l'exemple suivant, l'italique exprime l'insistance sur la seconde personne qui, en général, manque de la syntaxe de la phrase, car Gide opte pour le tour synthétique. Néanmoins, le tour analytique, bien que rare dans *Les Nourritures terrestres*, lorsqu'il apparaît répond à une nécessité de mise en relief. Dans l'exemple suivant, il s'agit du soulignage typographique de la seconde personne :

Rien n'est plus dangereux pour toi que *ta* famille, que *ta* chambre, que *ton* passé. ²⁸³

Marie-Thérèse Veyrenc voit dans cette syntaxe un rôle didactique en accord avec l'emploi de la deuxième personne qui fait contraste avec le resserrement sensible dans les phrases précédentes. ²⁸⁴ Donc, il s'agit de nouveau d'une opposition entre la présence et l'absence de la seconde personne mais cette fois le contraste se situe au niveau de la syntaxe.

²⁸¹ Marie-Thérèse Veyrenc, *Genèse d'un style, La phrase d'André Gide dans Les Nourritures terrestres*, p. 49

²⁸² André Gide, *Les Nourritures terrestres*, p. 73

²⁸³ Ibid., p. 48

²⁸⁴ Marie-Thérèse Veyrenc, *Genèse d'un style, La phrase d'André Gide dans Les Nourritures terrestres*, p. 176

L'italique peut signaler une inversion du complément nominal :

Nathanaël, ne cherche pas, dans l'avenir, à retrouver jamais le passé. Saisis de chaque instant la nouveauté irrisemblable et ne prépare pas tes joies, ou sache qu'en son lieu préparé te surprendra une joie *autre*. [...]²⁸⁵

L'adjectif postposé « autre » est mis en relief par l'écriture typographique. Au niveau de la phrase « autre » postposé fait contraste avec « chaque » antéposé, ce qui contribue à la constitution du sens de la phrase qui s'inscrit dans l'opposition entre la permanence des moments et la nouveauté dans leur perception – « chaque instant » / « une joie autre ».

Après cette analyse sélective des *Nourritures terrestres* visant des contextes différents pour illustrer surtout l'usage de l'italique en mots isolés, nous pouvons tirer la conclusion qu'il fonctionne comme un soulignage pour marquer d'une façon typographique l'opposition ou l'antithèse entre deux mots ou deux attitudes différentes dans la perception de la réalité : objective/subjective, courante/unique, commune/singulière. En effet, dans le langage courant ces mots ne sont pas des antonymes mais ils acquièrent des connotations antithétiques au sein de la phrase de Gide et l'italique visualise le contraste. Le but visé par Gide est probablement la mise en relief de ce contraste. Ainsi pouvons-nous déterminer la fonction de l'italique comme un soulignage contrasté pour visualiser l'opposition. Il est évident que pour l'auteur des *Nourritures terrestres* le recours à l'italique est un procédé stylistique. Nous avons remarqué que les mots en italiques qui prédominent sont les noms et les verbes, tandis que les mots outils sont plutôt rares.

Dans *Les Nouvelles nourritures*, parues en 1911, l'usage de l'italique en mots isolés est absent. Par contre, l'italique sur plusieurs lignes envahit l'espace narratif. Nous avons l'impression que l'écriture normale est bannie de cette œuvre. Elle revient seulement pour fixer le regard du lecteur sur des rencontres qui deviennent des prétextes pour des réflexions et des divagations inspirées par l'évangile qui sont mises en italiques. Souvent, dans l'œuvre de Gide les citations et les textes des lettres ou des extraits issus des lectures de livres sont écrits en italiques. Comme si le narrateur voulait distinguer son discours du discours étranger habilement enchevêtré dans la texture narrative. Nous retrouvons un pareil emploi de l'italique chez Céline et Claudel. Il nous semble important de rappeler que cet usage n'avait rien d'exceptionnel. Le caractère italique était la marque usitée pour signaler les paroles rapportées et les citations déjà avant l'apparition des guillemets au XVI^e siècle. Ces derniers

²⁸⁵ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, p. 42

connaissent, d'ailleurs, un épanouissement assez tardif dans les textes, vers la fin du XVIII^e siècle. Donc, les guillemets aussi bien que le changement de caractère étaient les marques adoptées pour annoncer le langage d'autrui.²⁸⁶

Voici quelques exemples des trois écrivains français cités ci-dessous, mis en parallèle, pour illustrer cet usage :

Nora ne semblait pas se rendre compte... elle restait comme absorbée... Elle était ailleurs... Le vieux, il voulait qu'elle sache... Il lui a crié assez fort, pour qu'elle se réveille. Elle est sortie de sa rêverie... Jonkind il chialait... Elle s'est levée d'un coup, elle a recherché dans le carton, il a fallu qu'elle relise... Elle déchiffrait à haute voix...
Je ne me berce plus d'illusions sur l'avenir que tu nous réserves ! nous avons, hélas, éprouvé à maintes reprises différentes toute l'âpreté, la vilénie de tes instincts, ton égoïsme effarant... Nous connaissons tous tes goûts de paresse, de dissipation, tes appétits quasi monstrueux pour le luxe et la jouissance... Nous savons ce qui nous attend... Aucune mansuétude, aucune considération d'affection, ne peut décidément limiter, atténuer, le caractère effréné, implacable de tes tendances... Nous avons, semble-t-il, à cet égard tout mis en œuvre, tout essayé ! Or, actuellement, nous nous trouvons à bout de force, nous n'avons plus rien à risquer ! [...]
Nous t'embrassons, mon cher enfant ! Ta mère se joint encore à moi, encore une fois ! pour t'exhorter ! te supplier ! t'adjurer avant ton retour d'Angleterre (si ce n'est point dans notre intérêt, ni par affection pour nous, au moins dans ton intérêt personnel), de prendre quelque détermination courageuse et la résolution surtout de t'appliquer désormais corps et âme au succès de tes entreprises.

Ton père affectueux : AUGUSTE.

Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, pp. 305-308

Je lisais dans *L'Apocalypse* les paroles aux mystérieuses promesses :
Tu as près de toi quelques hommes qui n'ont pas sali leurs vêtements ; ils marcheront en vêtements blancs parce qu'ils en ont été jugés dignes.
Celui qui vaincra, je le vêtirai de vêtements blancs.
A celui qui vaincra, je donnerai de la manne cachée, - un caillou blanc sur lequel est inscrit un nom qu'aucun autre n'aura pu connaître...

André Gide, *Les cahiers d'André Walter*, pp. 41-42

²⁸⁶ Voir les commentaires de Josette Rey-Debove, *Le Métalangage*, p. 70

Et voici qu'à ce rosaire que *le frère de Jésus* a placé entre nos doigts, commencent à s'unir, comme le *pater* entre les *ave*, d'autres qu'un apôtre plus considérable encore vient nous fournir. C'est l'éloge de la Charité, tel que nous le trouvons dans saint Paul (I Cor. , XIII) : *La Charité est patiente, elle est bénigne, elle n'est pas envieuse ni vantarde, ni enflée, ni ambitieuse : elle ne recherche pas ce qui est à elle, elle ne s'irrite pas, elle ne pense pas le mal, elle ne se réjouit pas sur l'iniquité, mais dans son accord avec la vérité : elle souffre tout, elle croit tout, elle espère tout. La charité jamais n'est périmée, soit que les prophéties soient évacuées, soit que la science soit détruite. Car nous connaissons de partie et nous prophétisons de partie : mais quand viendra ce qui est parfait, alors sera évacué ce qui est de partie.*

Paul Claudel, *Les Aventures de Sophie*, pp. 85-86

Comme nous pouvons le constater, l'usage le plus fréquent de l'italique chez les trois écrivains cités est d'indiquer une voix distincte de celle du narrateur ou du personnage provenant de la lecture d'une lettre ou d'une citation.

Un autre emploi qui mérite d'être signalé est l'écriture en italique des citations en langue étrangère. Victor Chklovski rappelle que la caractéristique essentielle de la langue poétique, selon Aristote, est d'avoir quelque chose d'étranger et de surprenant. Et le formaliste russe souligne qu'elle est souvent une langue d'étrangers : « sumérien chez les Assyriens, latin dans l'Europe médiévale, arabismes chez les Perses, vieux-bulgare servant de base au russe littéraire, soit une langue élevée, comme la langue des chansons populaires, proche de la langue littéraire ».²⁸⁷ Tolstoï, par exemple, nous dit-il, utilisait la langue courante dans *Guerre et Paix* comme un procédé original pour retenir l'attention en se servant de mots russes dans le français, comme ses contemporains avaient l'habitude de le faire dans leur conversation courante. Des mots en langue étrangère, écrits en italiques, sont utilisés également par les écrivains français que nous avons cités plus haut mais dans un but différent. En outre, la langue étrangère dans les textes russes n'est pas marquée par un changement de caractère chez Tolstoï, comme chez les écrivains français. Mais il est curieux de constater que les traducteurs français ont eu recours à l'italique pour rendre visible ce phénomène en français, probablement influencés par leurs habitudes de lecteurs. En général, l'usage de l'italique de l'expression d'origine étrangère et spécialement latine était répandu dans la littérature française.²⁸⁸

²⁸⁷ Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 26

²⁸⁸ Voir les commentaires de Josette Rey-Debove, *Le Métalangage*, p. 72

Nous allons prendre quelques exemples de Gide et de Claudel, car chez Céline ce phénomène a une fréquence insignifiante :

[...] A nous remémorer une Canzone du Dante ; chacun de nous récitait un vers ; et elle me reprenait quand je me trompais. Tu sais bien :

Amor che nella mente mi ragiona.

André Gide, *La Porte étroite*, p. 71

Dimanche.

La campagne est en fleurs.

Platacumque nitet diffuso lumine coelum...

Il faut faire une pièce – alexandrins – strophe de 5, rime f. rappelée au dernier vers de 8 syl. seulement [...]

J'ai repris ma grammaire grecque et mon algèbre ; - contre ces ardeurs importunes, les mathématiques sont un souverain remède. Il faut s'absorber tout entier dans l'étude pour que les appels du dehors ne puissent vous distraire.

Sei ruhig Pudel ! renne nicht hin und wieder !

André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, pp. 102-103

Nous n'avons au cœur que ce seul sentiment décrit par le poète latin, quand il nous dépeint les ombres qui se pressent sur la rive fatale et qui tendent les bras vers l'autre berge là-bas confusément aperçue.

Tendebantque manus ripae ulterioris amore.

Paul Claudel, *Figures et Paraboles*, p. 237

Dans les exemples cités ci-dessus, l'emploi de l'italique est plutôt ambigu. Il nous semble qu'il n'est pas une marque autonome car il est remplaçable par les guillemets. Il a le statut d'une citation mais en langue étrangère. Peut-on lui attribuer une autre valeur sémantique comme chez Tolstoï, par exemple, pour désigner les habitudes langagières à l'époque ou d'autres significations sémantiques ? Retracer-t-il la tendance socioculturelle d'avoir recours à une citation ? Nous n'allons pas nous attarder sur ce problème car il ne fait pas l'objet de notre recherche. C'est surtout l'italique en mots isolés qui représente un intérêt pour nous.

En observant la prose des trois auteurs français, nous arrivons à la conclusion suivante : l'italique en mots isolés est présent seulement dans les écrits de Gide. Ce procédé

stylistique est plus pertinent dans *Les Nourritures terrestres*, tandis que dans les autres œuvres il est presque absent ou il a disparu complètement. Nous ne pouvons pas exclure une certaine inspiration de Sartre, car il a reconnu d'avoir lu cette œuvre de Gide. D'autant plus que l'influence de certains procédés stylistiques provenant de lectures se manifestent à un niveau inconscient sans être reconnu par l'écrivain. D'autre part, un procédé stylistique pourrait être inspiré par plusieurs lectures et différents auteurs. Mais nous ne pouvons obtenir des informations plus précises qu'en prenant en considération les effets stylistiques visés par l'usage de l'italique et les particularités de son application chez Tolstoï et Sartre.

2. 5. Arguments en faveur d'un rapprochement entre l'italique de Sartre et de Tolstoï

Nous avons passé en revue quelques auteurs français et étrangers sans pouvoir trancher d'une manière indubitable d'où provient l'usage de l'italique dans *La Nausée*. Le problème ne se pose pas d'un point de vue formel. Il s'agit de voir dans le signe typographique un procédé stylistique. Mais nous ne pouvons pas établir des rapports significatifs entre l'emploi de l'italique chez Sartre et les écrivains déjà mentionnés qui peuvent nous aider à tirer des conclusions sur le style dans son premier roman. Il nous semble que nous ne pouvons pas résoudre l'énigme de la particularité de l'écriture sans prendre en considération le désir de Sartre de laisser des traces sensibles dans son récit de ses perceptions qui l'ont plongé dans l'angoisse profonde. Nous avons déjà mentionné dans le premier chapitre qu'il est fort probable qu'il a essayé d'identifier son état de folie en cherchant des lectures approximatives. Mais il est aussi envisageable d'admettre qu'il était à la recherche de moyens stylistiques pour transmettre ses perceptions étranges. Ne serait-ce pas l'italique qui répond à ce besoin ? Tolstoï n'était-il pas une des références d'usage de ce moyen stylistique ?

Nous pouvons indiquer quelques raisons importantes qui nous permettent d'associer le nom de Tolstoï à Sartre.

Tout d'abord, comme nous avons déjà pu le constater, il y a un certain rapprochement thématique entre la nouvelle de Tolstoï *Les mémoires d'un fou* et *La Nausée* de Sartre. L'expérience de la folie a fait sortir Sartre des chemins battus de la perception pour rejoindre la trajectoire tracée par son homologue russe dans le récit en question. (Voir pp. 135-136.) L'angoisse de notre existence, la nausée en tant que malaise moral étaient au centre du récit

de l'auteur russe. Roquentin a démontré que la folie est notre mode de vie. Comme le personnage de Tolstoï il amène le lecteur à réfléchir sur sa propre existence en effaçant les limites entre le normal et l'anormal, entre l'ordinaire et l'extraordinaire. D'ailleurs, dans la nouvelle de Tolstoï quelques mots sont mis en relief par le traducteur, ce qui rappelle l'usage des signes typographiques dans *La Nausée*. (Voir à la p. 136 de notre étude.) Nous allons nous arrêter sur le problème de la traduction un peu plus loin, car nous voyons un rapport entre l'italique ou les majuscules et le procédé de « débanalisation ».

Ensuite, nous avons également fait quelques rapprochements entre les idées stylistiques des deux auteurs : la priorité du contenu sur la forme, l'attitude par rapport à la beauté, l'invitation adressée indirectement au lecteur de porter un regard renouvelé sur les mots et sur le monde afin de voir dans la platitude du monde des existences extraordinaires à travers l'univers constitué de mots. Il y a un procédé qui contribue pour atteindre ce but, c'est le procédé stylistique de « débanalisation ». En outre, l'emploi pertinent des mots en italiques, commun pour les deux auteurs, relève selon nous de ce procédé de « débanalisation ». Grâce à ce moyen ordinaire, le mot acquiert un statut extraordinaire au sein de son milieu uniforme.

Après avoir énuméré nos arguments en faveur d'une étude de l'emploi de l'italique chez les deux auteurs, nous devons déterminer le choix des textes à comparer qui portent des preuves à l'appui de notre thèse.

La Nausée sera la source principale de notre étude sur une éventuelle influence de Tolstoï sur Sartre pour des raisons suivantes :

1. Nous avons déjà démontré un certain rapport entre cette œuvre de Sartre et *Les Mémoires d'un fou* de Tolstoï. Voir pp. 136-137.
2. Dans ce roman le style de l'auteur français reste encore attaché à la littérature de XIX^e siècle. L'influence de la littérature anglo-saxonne est manifestée dans la trilogie *Les Chemins de la liberté* et *Le Sursis*.
3. Nous avons la confirmation de Sartre que la lecture de Tolstoï se situe avant et pendant la période de l'écriture de *La Nausée* car elle embrasse les années au lycée et juste après l'agrégation.

En ce qui concerne l'œuvre de Tolstoï, notre choix tombe surtout sur quelques récits et nouvelles. Le roman *Guerre et Paix* est sûrement connu par l'écrivain français car ce roman représente parfaitement son auteur. Comme nous allons voir par la suite, Sartre faisait un rapprochement entre le titre de ce roman et l'écrivain russe. Il le citait parmi les modèles possibles de bonne écriture. Mais ce roman pose certains problèmes pour la traduction au niveau de l'italique. Etant donné que le texte russe est truffé de mots, d'expressions et de

phrases en français pour la traduction en français les éditeurs ont décidé d'imprimer en italique les passages qui sont en français dans le texte original, tandis que les termes mis en valeur par Tolstoï sont imprimés en petites capitales au lieu d'être en italique selon l'usage. La distinction naturelle entre l'alphabet slave et l'alphabet latin, entre deux langues distinctes, propre au texte russe, ne pouvait pas être utilisée en français. Les petites majuscules et d'autres libertés d'interprétation autorisées par les traducteurs ont conduit sinon à l'effacement du moins à la diminution du procédé stylistique submergé par les flots de paroles en italiques qui ont une fonction distincte de celle visée par l'auteur. C'est pourquoi nous allons nous limiter seulement à quelques exemples éloquentes de *Guerre et Paix* qui expriment nettement ce procédé. D'autre part, nous ne savons pas quels sont les écrits de l'écrivain russe qui sont familiers à Sartre. Mais il avait une prédilection pour les récits plus courts comme les nouvelles et les récits. Il avait vraisemblablement lu certains nouvelles et récits de Tolstoï. Il est important de souligner que même dans certains récits l'italique est remplacé par les majuscules. Cependant, il est fort probable qu'un lecteur averti comme Sartre était conscient qu'il s'agissait de l'italique. C'est pourquoi nous allons aussi citer des exemples où l'italique est représenté par les majuscules.

2. 6. Quelques aspects du problème de la traduction en français

Avant de procéder à une étude comparative de l'usage de l'italique chez les deux écrivains, il nous semble important de nous arrêter sur le problème de la traduction. Sartre ne connaissait pas la langue russe et la source principale de ses lectures étaient les versions en français. Il est évident que si une inspiration a lieu, elle portera aussi les traces de l'interprétation du traducteur. Nous avons déjà évoqué certaines attitudes délibérées des traducteurs par rapport à l'italique et aux majuscules, d'où vient l'importance de traiter ce problème. Notre attention sera attirée surtout par les marques de l'impression qui ont un rapport avec le style mais aussi par certains mots qui tissent un rapport étroit entre les *Mémoires d'un fou* et *La Nausée*.

A première vue, les signes typographiques ne devraient pas poser des problèmes. Ils sont identiques pour les deux langues. Et pourtant, comme nous l'avons constaté les traducteurs et les éditeurs se sont permis intentionnellement de modifier ces signes pour des raisons différentes. Pour certaines de ces modifications le lecteur a été averti. Par exemple,

nous retrouvons dans *Guerre et Paix* en bas de la première page, une note des éditeurs signalant une transformation typographique :

Nous avons dû imprimer en italiques les passages qui sont en langue étrangère dans le texte. C'est pourquoi les termes soulignés par Tolstoï seront, eux, imprimés en petites capitales au lieu de l'être en italiques selon l'usage.²⁸⁹

Evidemment, les éditeurs étaient obligés d'adapter un signe de distinction entre la langue russe et le français car la traduction a anéanti la différenciation entre l'alphabet slave et l'alphabet latin ainsi que la distinction naturelle entre les deux langues. Mais pourquoi n'ont-ils pas procédé à l'inverse en écrivant les passages en langue étrangère en petites majuscules ? Il nous semble qu'ils n'ont pas vu dans l'italique un procédé stylistique et ils ont sous-estimé son rôle. Mais il existe des écarts encore plus importants. Par exemple, dans des cas où l'italique émerge dans la langue française le traducteur se permet souvent de ne pas laisser aucune trace pour le lecteur. Croyait-il qu'il s'agissait tout simplement des caprices de Tolstoï qu'il ne voulait pas suivre ?

Nous allons démontrer comment certains traducteurs sont allés jusqu'à supprimer l'italique en fonction de leurs interprétations. Et dans ce cas, le lecteur qui n'a pas d'accès au texte russe n'est pas au courant qu'il s'agit d'un acte délibéré de la part de celui qui l'a traduit en français.

Voici le texte russe et sa variante en français :

Выслушав его, Кутузов по-французски сказал:

- Vous ne pensez donc pas *comme les autres* que nous sommes obligés de nous retirer ?²⁹⁰

Koutousov, l'entendant parler de la sorte, lui dit en français :

- Vous ne pensez donc pas *comme les autres* que nous sommes obligés de nous retirer ?²⁹¹

Nous n'avons pas l'intention de nous arrêter sur toutes les imperfections des traductions. Le texte qui attire notre attention est le récit de Tolstoï *Les mémoires d'un fou*, car nous avons déjà constaté certains rapprochements avec *La Nausée*. En examinant la

²⁸⁹ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, p. 3

²⁹⁰ Л.Н. Толстой, «Война и мир», том третий, стр. 391

²⁹¹ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, p. 1051

traduction de ce texte en français, nous avons observé la tendance inverse. Dans la nouvelle *Les mémoires d'un fou*, Tolstoï n'a utilisé aucun signe typographique. Et pourtant, certains traducteurs ont décidé d'utiliser des majuscules et l'italique pour distinguer certains mots des autres.

Il existe deux traductions, antérieures par rapport à *La Nausée*, qui ont rajouté des caractères typographiques. Elles représentent un intérêt particulier pour nous, car elles pourraient être estimées comme la source principale d'une éventuelle inspiration.

Dans la traduction de J.-W. Bienstock de 1912, nous retrouvons un seul mot en italiques :

Je passai dans le couloir, Serge dormait sur un banc étroit, un bras ballant. Il dormait calmement. Le garçon à la joue tachée dormait aussi. J'étais allé dans le couloir pensant m'enfuir de ce qui me tourmentait, mais *cela* me suivait et envahissait tout mon être. J'avais encore plus peur.²⁹²

Nous pouvons supposer que Bienstock a mis le pronom démonstratif « cela » en italiques pour rendre encore plus saisissante la perception de l'angoisse et son caractère indéterminé et vague. De la sorte, la sensation se profile sur un fond aux contours tantôt nets et distincts, tantôt opaques et obscurs. Ainsi s'opère-t-il un glissement entre le particulier et le général, entre la banalité de l'existence et la singularité de la perception. Subitement, l'angoisse qui jalonne notre vie sur la terre prend des accents particuliers pour captiver notre sensibilité. Elle sort du cadre de l'ordinaire. On dirait que le traducteur connaissait bien le procédé stylistique de « débanalisation » auquel Tolstoï avait souvent recours afin de traduire la naissance d'une sensation aux lecteurs.

Il est surprenant de constater que la traduction de Georges d'Ostoya et Gustave Masson de 1925 représente le même mot en italiques et exactement au même endroit dans le texte. S'agit-il d'une inspiration par la traduction précédente ou c'est une simple coïncidence ?

En voici la version du même passage :

²⁹²Léon Tolstoï, « Le journal d'un fou », in *Hadji Mourad et autres Contes*, pp. 266-267

Je pénétrai dans le corridor. Serge dormait sur un banc étroit, la tête sur son coude, paisible. L'homme à la tache reposait aussi. J'avais quitté la chambre, croyant fuir ce qui me torturait, mais *Cela* était sorti derrière moi et couvrait tout de ténèbres.²⁹³

Ici, le mot est doublement marqué : il est écrit en italiques et la première lettre est en majuscule. En plus, *Cela* revient trois fois dans le texte. Il devient un élément important pour la constitution de la perception d'angoisse. Le pronom démonstratif, débanalisé par la combinaison de l'italique et de la majuscule, joue le rôle de fil rouge dans l'élaboration du sens. Si le traducteur a eu recours à ce procédé familier à Tolstoï, c'est pour rendre perceptible aux lecteurs la sensation extraordinaire ressentie par l'auteur du récit.

Dans cette traduction, l'italique tisse également d'autres liens sémantiques. Il établit un rapport associatif entre le sentiment de la peur et les paroles, mises en italiques, évoquant dans la mémoire du personnage principal la vision d'un petit garçon fouetté à tour de bras par un homme à cause d'un sucrier :

La figure de ce dernier m'avait paru monstrueuse ; il tapait tout en disant : « *Ah ! tu ne recommenceras pas, tu ne recommenceras pas !* » Quant au petit, il pleurait et criait : « *Non, non, je ne recommencerai pas !* » Et l'autre répétait toujours son interminable : *tu ne recommenceras pas, sans s'arrêter de frapper.*
C'est alors que *Cela* me prit ; je me mis à sangloter, et il se passa longtemps avant qu'on eût pu me calmer. Ces premiers sanglots d'enfant ne furent-ils pas le premier accès de ma folie actuelle ?²⁹⁴

Ainsi les signes typographiques rendent-ils la sensation d'angoisse encore plus vive en traçant le parcours associatif de son élaboration. Mais les rajouts des signes typographiques ne s'arrête pas là. Dans la même traduction, le mot « mort » prend une lettre majuscule. C'est un des thèmes principaux du récit. Distingué de la sorte des autres mots, il revient quatre fois dans le texte. A la fin du récit, il se retrouve à côté de la peur écrite également avec une majuscule : « Et, par conséquent, la Mort, la Peur, n'existaient pas davantage. » Nous pouvons supposer que le traducteur a pris l'initiative d'introduire différents signes typographiques pour interpréter la sensation de l'angoisse d'une manière plus impressionnante.

²⁹³ Léon Tolstoï, « Les mémoires d'un fou », pp. 143-144

²⁹⁴ Léon Tolstoï, « Les Mémoires d'un Fou », in *Œuvres posthumes*, traduit par G. d'Ostoya et G. Masson, p. 136

Après avoir signalé quelques délibérations des traducteurs concernant les signes typographiques, nous allons reprendre le passage de la traduction où apparaît la sensation de la nausée car elle est le centre d'intérêt de notre étude sur les traces d'inspiration tolstoïenne dans le récit de Sartre.

En effet, Vladimir Boutchik, a répertorié toutes les traductions des *Mémoires d'un fou* de Tolstoï, réalisées avant 1948, dans sa *Bibliographie des œuvres russes traduites en français*, donc nous pouvons voir les interprétations avant et après l'apparition de *La Nausée* de Sartre. Mais pour nous il serait plus important de porter un regard particulier sur les traductions qui précèdent cette œuvre de l'écrivain français pour pouvoir tirer la conclusion d'une éventuelle inspiration. Dans la bibliographie figurent trois traductions sous trois titres différents dont la troisième se situe après l'apparition de *La Nausée* :

1. « Le journal d'un fou », in *Hadji Mourad et autres contes*, traduits par J.-W. Bienstock, Paris, Nelson, 1912.
1. « Mémoires d'un fou », in *Œuvres posthumes*, traduction de G. d'Ostoya et G. Masson, Paris, Bossard, 1925
2. 3.« Notes d'un fou », in *Les dernières œuvres de Léon Tolstoï*, traduction de Marc Tougouchy, Paris, Les Editions Universelles, 1947

D'autre part, il nous semble important de confronter ces traductions avec d'autres qui ont paru plus tard afin de distinguer les différentes tendances dans l'interprétation du récit : celle où l'on introduit des mots qui ne figurent pas dans le texte russe, celle qui se permet des rajouts d'ordre typographique ou celle qui reste plus sobre, plus près du manuscrit.

Pour pouvoir analyser l'attitude des traducteurs avant et après l'apparition de *La Nausée*, nous allons mettre les différentes traductions en parallèle en les opposant au texte russe :

Et l'angoisse, l'angoisse, toujours la même angoisse, comme avant de vomir, mais cela se passait dans l'âme. On est horrifié, terrorisé, on a l'impression d'avoir peur de la mort, mais on se rappelle, on réfléchit à la vie, et en fait, c'est de cette vie qui s'éteint que l'on a peur.²⁹⁵

Ah ! cette angoisse !... Cette horrible angoisse... Une sensation comme celle qui précède le vomissement ! Une nausée... Mais une nausée morale... Quel effroi !

²⁹⁵ Léon Tolstoï, « Le journal d'un fou », in *Peur*, traduit par Luba Jurgenson, p. 30

Quelle chose atroce ! J'ai peur de la Mort, oui... Mais en pensant à la vie, j'ai peur aussi de la vie... Car la vie meurt...²⁹⁶

L'angoisse était là, une angoisse psychique, une angoisse comme on en a avant de vomir, mais psychique. Effrayante, terrible. Il semble qu'on craigne la mort, mais lorsqu'on réfléchit et qu'on pense à la vie, on s'aperçoit qu'on ne craint que la vie qui meurt.²⁹⁷

L'angoisse, l'angoisse morale, comme l'angoisse physique avant la nausée. L'horreur et l'angoisse me saisirent. Il me semblait que c'était la mort qui me faisait peur, mais quand je me rappelais la vie, alors j'avais peur de cette vie qui meurt, et la vie et la mort se confondaient en moi.²⁹⁸

Et, à nouveau, ce fut la même anxiété, mais purement morale, analogue seulement à l'étrange tourment qui précède la nausée. C'était pénible, écrasant. Il me semblait que j'avais peur de la mort, mais devant la vie, je tremblais plus encore.²⁹⁹

И тоска, и тоска, такая же духовная тоска, какая бывает перед рвоты, только духовная. Жутко, страшно, кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно.³⁰⁰

En analysant les différentes versions, il nous semble que Luba Jurgenson et Marc Tougouchy restent plus près du texte russe. Cependant, ils n'arrivent pas à transmettre avec une telle vivacité les sentiments qui font rage dans l'âme humaine que les autres traducteurs. Ces derniers tiennent compte du fait que la langue française cherche le mot précis et concret pour véhiculer le sens. Le lecteur français aime la présence des mots concrets pour éclairer l'interprétation d'un mot au deuxième degré. Nous pouvons nous interroger comment les Français arrivent à s'imaginer et à ressentir une angoisse morale avant de vomir en reprenant les traductions littérales de Luba Jurgenson et Marc Tougouchy. Ne serait-ce pas un peu trop vague ? Le mot « la nausée », qui représente un rajout dans certaines interprétations, rend cette angoisse beaucoup plus impressionnante et vive et en même temps il concrétise la perception en l'associant à la sensation étrange de dégoût avant de vomir. Il permet d'effacer

²⁹⁶ Cité par Aimée Alexandre, *Le mythe de Tolstoï*, traducteur inconnu, p. 119

²⁹⁷ Léon Tolstoï, *Notes d'un Fou*, traduit par Marc Tougouchy en 1947, p. 151

²⁹⁸ Léon Tolstoï, *Le Journal d'un Fou*, traduit par J.-W. Bienstock en 1912, p. 268

²⁹⁹ Léon Tolstoï, *Les Mémoires d'un fou*, traduit par Georges d'Ostoya et Gustave Masson en 1925, p. 145

³⁰⁰ Л. Н. Толстой, Собрание сочинений, том десятый, «Повести и рассказы», стр. 328

les limites entre le concret et l'abstrait, le physique et le spirituel. Ainsi contribue-t-il à mettre le lecteur en contact direct avec une nouvelle sensation qui lui est familière mais qu'il vient de découvrir pour la première fois sous un tel habillage métaphorique sur les pages de ce récit. Et probablement, c'est justement cette sensation qui a inspiré Sartre en tant que lecteur de Tolstoï pour écrire son roman *La Nausée*, transformée en mot d'identité spirituelle au XX^e siècle. Mais le souffle créateur du récit n'est pas resté prisonnier d'une simple imitation : l'angoisse de vivre du récit de l'écrivain russe est transposée en sentiment de la contingence.

Revenons au mot « la nausée ». La traduction de ce mot en russe est тошнота. Il est évident que dans le texte original ce mot n'est pas mentionné. Le mot qui figure dans le texte russe est тоска, il correspond au mot français angoisse. Il est à noter que le mot nausée apparaît déjà en 1912 dans la première traduction du récit *Le journal d'un fou* réalisée par J.-W. Bienstock. Les interprétations après l'apparition de *La Nausée* de Sartre, à part celle citée par Aimée Alexandre restent plus près du texte russe en traduisant - тоска, какая бывает перед рвоты par « angoisse comme on a avant de vomir ». En ce qui concerne l'interprétation de духовная тоска, les différents traducteurs ont choisi des mots différents. Luba Jurgenson a traduit par « cela se passait dans l'âme ». Evidemment, Tolstoï est le grand écrivain de l'âme humaine. Une telle interprétation est possible. Le traducteur inconnu a choisi la variante – angoisse morale. L'adjectif moral se rapporte à l'esprit, à la pensée. L'esprit et l'âme occupent la sphère spirituelle à l'opposé au matériel et au physique. Donc, les deux interprétations représentent bien le sens. Mais si Tolstoï avait visé l'âme il aurait pu dire душевная тоска. L'angoisse morale traduit plus fidèlement le sens des mots. D'autre part, réduire l'écrivain russe à un auteur de l'âme ne serait qu'une image trop simpliste et schématique de l'écrivain russe. La vie intérieure n'est pas composée uniquement d'états d'âme. Quant à J.-W. Bienstock, il a pris le mot nausée au sens concret et figuré en traduisant душевная тоска par angoisse physique et morale à la fois – « L'angoisse, l'angoisse morale, comme l'angoisse physique avant la nausée. ». La traduction de 1925 opte pour une « anxiété, purement morale, analogue seulement à l'étrange tourment qui précède la nausée. » Nous retrouvons dans le choix des mots du traducteur l'effort de débanaliser la sensation, de la rendre étrange pour qu'elle puisse toucher la sensibilité des lecteurs. Comme chez Bienstock, la sensation reste ambiguë, indéterminée, ballottée entre le physique et le moral. Il était difficile aux premiers traducteurs d'associer directement l'angoisse à l'acte de vomir. En fait, il s'agit de deux sensations très banales mais leur association choque par le contraste entre les différentes sphères dans lesquelles elles se situent - le physique et le psychique. Les deux premiers traducteurs ainsi que le traducteur inconnu ont décidé de remplacer certains mots du

texte russe et d'en rajouter d'autres pour atténuer le choc du lecteur français devant la découverte à travers la lecture d'une sensation surprenante. En même temps, ils ont réussi à rendre la perception plus vraisemblable à l'aide de mots qu'ils ont rajoutés. Après *La Nausée* de Sartre ce problème ne se posait plus devant le traducteur, d'où le manque de souci en interprétant ce sentiment particulier d'angoisse dans les traductions de 1947 et de 1994. La traduction, citée par Aimée Alexandre, occupe une place à part. Probablement, il s'agit d'une influence à l'inverse. Le traducteur a vu des traits communs avec *la Nausée* de Sartre. Il a traduit les mots russes ничто et ничего par le mot français néant. Ce terme philosophique est un des préférés des existentialistes. Une telle interprétation est possible mais le mot qui correspond exactement au mot néant en russe est небытие. Tolstoï a utilisé un terme plus neutre. Le traducteur a même écrit le mot néant en majuscules. Malgré les écarts du texte original, l'interprétation implique un rapprochement plausible entre les deux écrivains. Elle permet de faire transparaître à travers la lecture de Tolstoï l'écriture de Sartre. Le mot-clé de l'existentialisme, le néant, s'infiltre parfaitement bien dans la texture des *Mémoires d'un fou*. L'interprétation démontre comment le langage peut porter les empreintes de l'inspiration du traducteur. La traduction citée par Aimée Alexandre devrait se situer entre 1949 et 1960, l'année de la publication de son livre *Le mythe de Tolstoï*. Malheureusement, elle n'a laissé aucun signe bibliographique, c'est pourquoi nous considérons cette traduction comme provenant d'un traducteur inconnu. Selon nous cette interprétation, à son tour, a subi l'influence de *La Nausée*, en vogue pendant les années cinquante. L'emprise du roman a laissé des traces perceptibles dans le langage et la typographie de la traduction – rajouts des mots qui n'existent pas dans le texte original, interprétation délibérée de certains vocables, l'usage des signes typographiques.³⁰¹ Probablement, le traducteur a vu des traits communs entre le style du roman de Sartre et le récit de Tolstoï qu'il a transmis dans sa traduction.

Il est logique de nous demander au terme de nos réflexions autour des versions du récit de Tolstoï quelle est hypothétiquement la traduction qui a permis à Sartre d'improviser sur un bon canevas dans *La Nausée*. Nous estimons que le texte qui pourrait éventuellement inspirer Sartre est celui de 1925. Le mot « nausée » est présent dans le texte. La traduction précède l'apparition du roman, publié en 1938. Le traducteur a introduit l'italique et la majuscule pour rendre les sensations encore plus vives et saisissables. Mais il a interprété également l'état nauséabond comme une perception étrange, en accord avec le procédé préféré par l'écrivain russe. Si la mort provoquant la sensation de la nausée prend majuscule dans la traduction du

³⁰¹ Quelques mots sont écrits en majuscules (MOI, CE, ELLE, RIEN, NEANT, la Mort), voir la citation à la page 136.

récit de Tolstoï, la nausée l'imite sur les pages du roman de Sartre et par un concours de circonstances devient son titre.

2. 7. L'usage de l'italique chez Sartre et Tolstoï

L'étude sur l'emploi de l'italique chez les deux écrivains vise à faire des confrontations significatives nous permettant de voir les traits du même procédé stylistique. Notre attention sera attirée par le choix des mots mis en italiques et leur fonction spécifique pour la constitution du sens dans les différents contextes. Il nous semble important de se poser à chaque fois la question pourquoi l'écrivain a utilisé un signe typographique, à quelle classe de mots appartient le vocable affublé d'une façon frappante, quelle est la catégorie grammaticale qui prédomine et pourquoi.

Au cours de nos lectures, nous avons remarqué qu'un des traits communs dans l'usage de l'italique est l'emploi des mots outils : des prépositions, des pronoms, des adjectifs possessifs. Ces mots ordinaires, occupant une place insignifiante dans la hiérarchie des classes de mots, peuvent subitement prendre un statut particulier sous la plume des deux écrivains tout en contribuant à la « débanalisation » de la réalité narrative comme si on voyait certaines choses qui la constituaient pour la première fois.

Prenons le début du journal intime sous la forme duquel existe *La Nausée* de Sartre :

FEUILLET SANS DATE

Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair. Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont l'air de rien, et surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est *cela* qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement.

Par exemple, voici un étui de carton qui contient ma bouteille d'encre. Il faudrait essayer de dire comment je le voyais *avant* et comment à présent je le (1)

Et bien ! c'est un parallélépipède rectangle, il se détache sur – c'est idiot, il n'y a rien à en dire. Voilà ce qu'il faut éviter, il ne faut pas mettre de l'étrange où il n'y a rien. Je pense que c'est le danger si l'on tient un journal : on exagère tout, on est aux aguets, on force continuellement la vérité. D'autre part, il est certain que je peux, d'un moment à l'autre – et précisément à propos de cet étui ou de n'importe quel autre objet – retrouver cette impression d'avant hier. Je dois être toujours prêt, sinon elle me

glisserait encore entre les doigts. Il ne faut rien (2) mais noter soigneusement et dans le plus grand détail tout ce qui se produit.

(1) Un mot laissé en blanc.

(2) Un mot est raturé (peut-être « forcer » ou « forger »), un autre, rajouté en surcharge, est illisible.³⁰²

Nous allons nous arrêter un peu plus sur le contexte afin de mieux saisir la fonction des mots en italiques. Dès le début, nous entrons dans un monde fictif où les limites entre l'ordinaire et l'extraordinaire sont complètement effacées. Un journal porte toujours une date. Mais le premier feuillet n'a pas de date, comme si le propriétaire de ce journal était atteint de désordres mentaux. La présence du premier feuillet est justifiée en tant qu'indicateur du mode de lecture. Il remet en question nos habitudes de lecteurs. Le mot raturé et le mot laissé en blanc signalent déjà la rédaction d'un texte parmi les hésitations lexicales. Nous ne sommes pas en contact avec un narrateur omniscient. Et même l'avertissement vient de la part des éditeurs.³⁰³ La notion de temps devient très vague. Le temps n'agit pas comme une unité de passé, de présent et de futur. Le passé est rejeté en tant qu'irréel. En effet, la rupture avec le passé est une rupture avec l'ordre établi, les certitudes acquises, les traditions et les « salauds », car « le passé, c'est un luxe de propriétaire ». La société bourgeoise attribue une valeur au passé parce qu'il la délivre de la possibilité d'exister et d'affronter le présent. Les bourgeois, connus sous l'étiquette de Salauds, restent braqués sur les apparences, « ils expliquent le neuf par l'ancien – et l'ancien, ils l'ont expliqué par des événements plus anciens encore, comme ces historiens qui font de Lénine un Robespierre russe et de

³⁰² Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 11

³⁰³ AVERTISSEMENT DES EDITEURS

Ces cahiers ont été trouvés parmi les papiers d'Antoine Roquentin. Nous les publions sans y rien changer.

La première page n'est pas datée, mais nous avons de bonnes raisons pour penser qu'elle est antérieure de quelques semaines au début du journal proprement dit. Elle aurait donc été écrite, au plus tard, vers le commencement de janvier 1932.

A cette époque, Antoine Roquentin, après avoir voyagé en Europe centrale, en Afrique du Nord et en Extrême-Orient, s'était fixé depuis trois ans à Bouville, pour y achever ses recherches historiques sur le marquis de Rollebon.

Les Editeurs

Voir p. 9. Ici, l'italique apparaît comme une langue étrangère par rapport au discours du roman, cette écriture ne sort pas de la plume de Roquentin et même Sartre prend la distance de ce discours. Son personnage se débat dans un monde narratif sans l'appui du narrateur. Celui-ci affiche son absence du discours du roman à travers un langage étranger signalé par l'italique. Ce procédé rappelle l'attitude des éditeurs français de mettre en italiques le discours en langue étrangère (français ou allemand) dans les romans et les nouvelles de Tolstoï.

Robespierre un Cromwell français. »³⁰⁴ Le passé est une fuite du présent. On a peur de se placer seul en face d'une chose, sans secours. Tout le passé du monde ne sert à rien. Ce sont les idées que nous suggère Sartre à travers ce texte. Le temps du journal coïncide avec le temps réel de la conscience qui se découvre au jour le jour. Donc, la conscience est liée au présent, aux changements enregistrés au cours de l'écriture. Le passé est dépourvu de sens, à l'opposé du présent qui coïncide avec l'existence. Les jours s'enchaînent d'une façon étrange. La datation du journal n'est pas suivie. D'autre part, le feuillet sans date fait contraste avec les autres jours qui portent la marque d'une méticulosité exagérée. Les parties du jour et les heures précises qui précèdent l'écriture lui confèrent un sens particulier. C'est seulement le premier jour après le feuillet sans date qui a l'air ordinaire – LUNDI 29 JANVIER 1932. Les autres dates n'entrent pas en accord avec nos habitudes de lecture d'un journal : JEUDI MATIN, À LA BIBLIOTHÈQUE ; JEUDI APRÈS-MIDI ; VENDREDI ; *Cinq heures et demie* ; JEUDI 11 HEURES ET DEMIE ; *3 heures* ; Lundi ; *Sept heures du soir* ; *Onze heures du soir* ; MERCREDI ; *six heures du soir* ; *dans la nuit* ; MARDI À BOUVILLE ; MERCREDI : *Mon dernier jour à Bouville*. Nous avons donné quelques exemples en vrac mais à vrai dire il n'y a pas une suite de jours. Il existe des ruptures dans le rythme de la semaine marquées par des lacunes. La suite stricte des jours ne saurait pas répondre aux objectifs de ce journal. Le présent n'existe pas sans la vie consciente. Tout ce qui se passe en dehors du regard n'a aucun sens. Il y a des jours vides, sans regard ou des jours qui ont une présence laconique. Nous pouvons citer en guise d'exemple un tel jour – MERCREDI. *Il ne faut pas avoir peur*. Une seule phrase suffit pour refléter l'existence. Du point de vue stylistique, nous pouvons constater que les petites majuscules et l'italique entrent en concurrence. L'italique démontre cette volonté de Roquentin d'être ancré dans le présent, ce souci que même dans le présent il y a une orientation vers le passé devient pour lui un sujet d'inquiétude. En effet, le souci principal de Roquentin provient du fait que tout en écrivant une partie de son écrit est déjà dans le passé : « Mais comme mes regards tombaient sur le bloc de feuilles blanches, je fus saisi par son aspect et je restai, la plume en l'air, à contempler ce papier éblouissant : comme il était dur et voyant, comme il était présent. Il n'y avait rien en lui que du présent. Les lettres que je venais d'y tracer n'étaient pas encore sèches et déjà elles ne m'appartenaient plus. »³⁰⁵ Nous sommes en présence d'une écriture en train de se faire avec l'insistance maladive de son auteur. Mais si nous reprenons la définition de Chklovski de l'art, nous constatons la même conviction : « L'art est le moyen de vivre la chose en train de se faire, et en art ce qui est fait n'a pas

³⁰⁴ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 95

³⁰⁵ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 127

d'importance. »³⁰⁶ Nous pouvons rajouter que tout ce qui est fait est banal et retombe dans l'inconscient et l'automatisme. L'usage des majuscules et de l'italique dans la datation du journal a pour but de rendre la représentation insolite afin d'attirer l'attention sur le moment d'écriture. Le jour ne suffit pas pour indiquer le présent. C'est l'heure exacte qui fixe l'instant. Le présent ne s'identifie qu'avec la précision d'un instant particulier. Le présent absolu n'est pas cohérent. Il enregistre fidèlement l'existence sans rapport entre cause et effet. Le présent de l'écriture et le présent de l'existence portent le même trait de fatalité. Si le présent s'identifie avec l'existence, c'est une existence frappée par l'amnésie. La découverte de la conscience reste sans identité dans le passé comme les « mémoires d'un fou », « l'existence est sans mémoire ». L'obsession de la Nausée et l'angoisse rappellent le délire de la folie. Cet aspect de l'angoisse qui confine avec la folie fait que le journal de Roquentin ressemble au journal d'un fou. Et justement par cet aspect *La Nausée* évoque la nouvelle de Tolstoï *Le journal d'un fou*.³⁰⁷ Menacé de banalité, le discours marque la rupture avec le monde facile et conventionnel et imite l'état de folie. Ce discours traduit l'instabilité du rapport avec le monde. Tout vacille, tout est en train de perdre son équilibre. Le déséquilibre dans la suite des jours, le contraste entre la longueur des textes et la crise entre le présent et le passé renforcent le sentiment d'une écriture qui se distingue de l'ordinaire. Cependant, le lecteur ne tarde pas à s'interroger : Extrême folie ou extrême lucidité ? La Nausée est la sensation d'une aveuglante évidence dissimulée par les automatismes de l'ordinaire dans la vie. Comment retourner à l'évidence pour voir le mal qui ronge l'humanité ?

Roquentin s'abandonne au présent en déclarant que son « passé n'est plus qu'un trou énorme ». Il est ballotté entre la certitude de ne pas se croire fou et la conviction d'avoir passé par une petite crise de folie. La crise de folie n'est rien d'autre qu'un état d'angoisse provoqué par la permanence menacée. Dans la nouvelle de Tolstoï *Le journal d'un fou*, la lecture reste aussi ambiguë et nous pouvons nous interroger s'il s'agit vraiment d'une folie ou d'une lucidité. Dès le début, la nouvelle russe nous introduit dans une réalité équivoque : « 1883. Le 20 octobre. Aujourd'hui, on m'a conduit au conseil du chef-lieu pour l'expertise, et les opinions ont divergé. Ils se sont tous disputés, puis ils ont décidé que je n'étais pas fou. Mais on l'a décidé uniquement parce que je me suis retenu de toutes mes forces pendant l'expertise pour ne pas dire ce que je pensais. Je ne l'ai pas dit parce que j'ai peur de l'asile ; j'ai peur

³⁰⁶ Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 16

³⁰⁷ La nouvelle apparaît aussi en France sous le titre *Les mémoires d'un fou*. Nous avons déjà évoqué cette nouvelle. Voir les pages 135-136, 167

que là-bas on m'empêche de faire mon œuvre de fou. »³⁰⁸ Chez les deux écrivains la folie annonce une nouvelle perception du monde dans un état de lucidité. L'universalisation de notre existence en tant qu'angoisse et sensation de la contingence, traduites par la Nausée, passe par la tentative de la singulariser à l'extrême, de la rendre étrange en imitant la folie. Si nous reprenons la notion du temps dans le récit de Sartre, nous pouvons conclure que dans un tel contexte, le passé n'est qu'une ligne de démarcation avec le présent. Cette ligne signale un changement perceptif. La folie rend la représentation insolite et débanalise la réalité. Comme si le personnage voyait les objets pour la première fois. Dans le feuillet sans date, le mot « avant » est mis en italiques. Il traduit un appel de retour à l'évidence. C'est un adverbe qui permet de situer dans le temps et dans l'espace. Ici, *avant* marque le début du changement. *Avant*, c'est la vie sans existence. C'est tout ce qui s'est passé *avant* le journal intime. La véritable vie s'identifie avec l'existence de l'écriture du journal à travers un regard renouvelé, comme s'il se posait sur les choses pour la première fois. Le changement est radical et il est représenté comme quelque chose qui est en train de se produire sur les feuilles du journal. L'objectif de l'écriture est claire : « Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement. » Il sera provoqué par des crises de nausées. Les principes à respecter seront de ne pas « mettre de l'étrange où il n'y a rien », de ne pas forcer « continuellement la vérité » en exagérant, renoncer à classer les petits faits et ne pas permettre au regard de s'assoupir devant les détails et les nuances « même s'ils n'ont l'air de rien ». Ce nouveau mode de regard nous propose un nouveau mode de lecture. Le changement passe par la « débanalisation » de ce qui est trivial. Et quand Roquentin écrit : c'est *cela* qui a changé, c'est pour désigner tout un phénomène qui va se dévoiler devant le lecteur – l'existence de la conscience humaine. Le mot en italiques met le doigt sur l'événement dans les termes les plus vagues. Le pronom démonstratif *cela* indique quelque chose dont les contours se profilent dès la première page sans jouer son rôle ordinaire de désigner un objet mentionné auparavant. Si nous reprenons le texte ce n'est ni la table, ni la rue, ni les gens, ni le paquet de tabac que désigne le pronom démonstratif mais la manière de voir ces objets grâce à une conscience lucide. Le mot outil prend une fonction différente sous la plume de Sartre. Il a le statut d'un mot plein de sens. Par contre, les mots pleins qu'on utilise pour nommer les objets apparaissent comme vides de sens, car ils n'existent pas en dehors du regard. Le changement s'opère en renversant les valeurs. Les mots qui occupent un statut bas dans les classes de mots prennent un statut

³⁰⁸ Léon Tolstoï, « Le journal d'un fou », in *Peur*, p. 23

particulier et sont chargés d'un sens nouveau pour exprimer la nouvelle perception de la réalité.

Prenons un autre exemple de Sartre où cela est remplacé par sa variante familière ça :

J'appuie ma main sur la banquette, mais je la retire précipitamment : ça existe. Cette chose sur quoi j'appuyais ma main s'appelle une banquette. Ils l'ont faite tout exprès pour qu'on puisse s'asseoir, ils ont pris du cuir, des ressorts, de l'étoffe, ils se sont mis au travail, avec l'idée de faire un siège et quand ils ont eu fini, c'était *ça* qu'ils avaient fait. Ils ont porté ça ici, dans cette boîte, et la boîte roule et cahote à présent, avec ses vitres tremblantes, et elle porte dans ses flancs cette chose rouge. Je murmure : c'est une banquette, un peu comme un exorcisme. Il refuse d'aller se poser sur la chose. Elle reste ce qu'elle est, avec sa peluche rouge, milliers de petites pattes rouges, en l'air, toutes raides, de petites pattes mortes. Cet énorme ventre tourné en l'air, sanglant, ballonné – flotte dans cette boîte, dans ce ciel gris, ce n'est pas une banquette. Ça pourrait tout aussi bien être un âne mort, par exemple, ballonné par l'eau et qui flotte à la dérive, le ventre en l'air dans un grand fleuve gris, un fleuve d'inondation ; et moi je serais assis sur le ventre de l'âne et mes pieds tremperaient dans l'eau claire. Les choses se sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables. Seul, sans mots, sans défenses, elles m'environnent, sous moi, derrière moi, au-dessus de moi. Elles n'exigent rien, elles ne s'imposent pas : elles sont là. (...) ³⁰⁹

Le personnage est en contact avec un objet familier – la banquette. Mais il se comporte comme s'il la découvrait pour la première fois. Avant il n'était pas conscient de son existence. A présent, il a la certitude que « ça existe ». Il se sert d'un terme familier « ça » pour dénoncer sa familiarisation. La désignation de l'objet passe par un terme général – une chose. Le nom est réduit au néant. Il a perdu son pouvoir de désigner la chose. La banquette n'existe qu'à travers la conscience. Elle est innommable. Le nom aurait contribué à chasser le tourment et l'angoisse mais il refuse de se poser sur l'objet. Tout le contexte contribue à débanaliser les mots et à les rendre absurdes. Le tramway est présenté comme une boîte qui roule « et cahote à présent ; avec ses vitres tremblantes ». Et même le terme spécialisé menuisier est remplacé par le pronom personnel « ils » pour désigner les personnes qui avaient fait ça : « Ils l'ont faite exprès pour qu'on puisse s'asseoir, ils ont pris du cuir, des ressorts, de l'étoffe, ils se sont mis au travail, avec l'idée de faire un siège et quand ils ont eu fini, c'était *ça* qu'ils avaient fait. » Ça, mis en italiques, dénonce le refus de nommer l'objet par son terme

³⁰⁹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, pp. 163-164

approprié comme s'il prenait naissance pour la première fois dans le monde. Le mot est libéré de ses rapports fixes entre le signifiant et le signifié. L'objet ne reste plus enfermé dans le cercle étroit de concept, de mot, de signe et de chose. Tout simplement, il est réduit à une chose parmi les Choses qui entourent Roquentin. Ce n'est pas une sorte de dévalorisation. Par contre, les Choses sont mises en valeur par la présence de la lettre majuscule. Encore une fois, la valorisation s'établit par le truchement du regard. Ainsi, l'objet échappe-t-il à une classification et une catégorisation préétablies. Il est débanalisé, pour ainsi dire. Evidemment, c'est le regard qui le débanalise. De chose sur quoi il est assis et sur laquelle il appuyait sa main « ça » devient une chose rouge avec « sa peluche rouge, milliers de petites pattes rouges, en l'air, toutes raides, de petites pattes mortes ». Ce regard aboutit à la néantisation complète du concept : « ce n'est pas une banquette ». Alors que le champ sémantique du mot banquette se rétrécit de plus en plus et risque de disparaître, le champ sémantique de « ça » s'élargit pour devenir éventuellement un âne mort, « ballonné par l'eau qui flotte à la dérive, le ventre en l'air dans un grand fleuve gris ». Dans ce cas, il serait assis sur un âne, les pieds trempés dans l'eau. Toutes ces réflexions réussissent à rendre absurde l'idée d'appeler ces objets banquettes et de leur attribuer des caractéristiques stables. Ils sont morts parce qu'ils n'ont pas de conscience, ils sont tout simplement là et entourent l'existence humaine. Le pronom démonstratif « ça » est employé quatre fois dans cet extrait. Il est en italiques quand il est le substitut de la chose pour la première fois. Il n'est pas en italiques dans la phrase qui suit immédiatement cette substitution : « Ils ont porté ça ici (...) ». A deux reprises il apparaît en tant que substitut du mot « banquette » mais de nouveau sans être écrit en italiques : « (...) ce n'est pas une banquette. Ça pourrait tout aussi bien être un âne mort, », « J'appuie ma main sur la banquette, mais je la retire précipitamment : ça existe. » Sartre a rarement recours à la répétition d'un même mot en italiques. Probablement, il craint la deuxième rencontre du mot capable d'effacer la virginité du regard. Tout ce qui entre en contact avec le regard n'est plus innocent. Comme si le mot ne pouvait aiguïser la perception qu'une seule fois dans un contexte donné.

Dans de tels exemples, l'italique en tant que procédé de « débanalisation », appliqué aux mots-outils, s'inscrit dans le contexte plus large d'une description insolite selon les termes de Chklovski où les mots spécifiques sont remplacés par des mots génériques qui peuvent être attribués à plusieurs choses.

Le pronom démonstratif « cela » est le mot par excellence pour exprimer une représentation insolite. Il peut désigner les sensations les plus variables en fonction du contexte. Son sens trivial de mettre le doigt sur quelque chose de précis est toujours

compromis par le contexte et dépend largement de l'interprétation que lui attribuent les personnages et les lecteurs. C'est aussi le mot qui met en équilibre les perceptions des personnages et des lecteurs. Mais nous pouvons citer un exemple de Tolstoï où le pronom démonstratif « cela » sert également de régulateur entre les sensations des personnages.

Voilà un exemple tiré du roman *La Guerre et la Paix* :

La princesse Marie comprit tout.

Pourtant, elle voulut espérer quand même et demanda, sans croire aux mots qu'elle disait :

- Et comment va sa blessure ? Dans quel état est-il ?

- Vous, vous... verrez, put seulement articuler Natacha.

Elles restèrent quelque temps en bas, dans une chambre voisine de celle du prince, afin de sécher leurs larmes et d'arriver auprès de lui avec des visages calmes.

- Quel cours a suivi la maladie ? Y a-t-il longtemps qu'il est plus mal ? Quand CELA s'est-il produit ? demanda la princesse Marie.

Natacha raconta que durant les premiers temps, la fièvre et la souffrance avaient mis sa vie en danger, mais qu'à Troïtsa, un mieux s'était produit et que le médecin ne craignait plus alors que la gangrène. Ce danger-là aussi avait été écarté. A leur arrivée à Iaroslav, pourtant, il s'était produit une suppuration (Natacha était devenue experte sur le sujet), et le médecin avait assuré que cette suppuration se résorberait. Puis la fièvre était revenue, mais il assurait aussi qu'elle n'aurait pas de gravité.

Pourtant, avant-hier, commença Natacha, CELA s'est produit tout à coup. (Elle ravala un sanglot.) Je ne sais pas pourquoi, mais vous vous rendrez compte vous-même de son état.

- Il est faible ? il a maigri ? demanda la princesse.

- Non, ce n'est pas cela, c'est quelque chose de pire, Vous verrez. Ah ! Marie, il est trop bon, il ne peut pas, non, il ne peut pas vivre, parce que...³¹⁰

Le pronom démonstratif « cela » devient l'unique messenger dans le dialogue entre Natacha et la princesse Marie pour traduire la souffrance qui relie les deux femmes. Il prend le statut du mot le plus fidèle pour transmettre le sentiment de douleur dans l'univers narratif où les mots s'avèrent beaucoup trop pâles et insignifiants pour exprimer une telle sensation. Afin d'aiguiser la perception des lecteurs, elle apparaît comme quelque chose de familier et d'étrange en même temps. Le général et le particulier, l'ordinaire et l'extraordinaire joignent leur potentiel créatif pour nous mettre devant la découverte et non pas devant la reconnaissance du sentiment qui réunit les deux femmes. Autrement, ce serait une sensation

³¹⁰ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, pp. 1275-1276

émoussée hors de la portée de notre sensibilité perceptive. Tout concourt pour la constitution du sens : le choix des personnages, la situation tragique, le discours du narrateur, les procédés stylistiques. Au moment tragique précédant la mort de son frère, Natacha était la seule compagne sincère pour la princesse, digne de compassion, car son amour ne connaissait pas de limites pour tout ce qui avait un rapport avec le prince André. Toutes les deux étaient unies par l'amour qu'elles ressentaient pour le même être humain – l'une en tant que sa sœur et l'autre en tant que sa bien-aimée. La princesse savait qu'elle pourrait recevoir de Natacha toutes les informations concernant l'état de santé de son frère mais elle savait également que les mots pour exprimer la fatalité tragique de la situation manquaient largement. Le regard de Natacha avait un langage beaucoup plus clair et plus profond. Mais comment traduire le langage de ce regard ? Et comment rendre en paroles ordinaires et courants l'aspect tragique et le sublime de cette situation extraordinaire. Les mots du registre littéraire n'avaient pas leur place privilégiée dans ce discours. Le mot situé au plus bas des classes de mots « cela » a pris une valeur beaucoup plus importante que les mots élevés occupant le sommet de la hiérarchie. Son rôle ne s'épuise pas à être un simple pronom démonstratif mettant le doigt sur le fait. Le signe typographique contribue à débanaliser son usage ordinaire en invitant le lecteur à participer activement à l'élaboration de son sens pour partager le sentiment de détresse qui anime le cœur des deux femmes. A la question de la princesse Marie : « Quand CELA s'est-il produit ? » après une longue intervention du narrateur où sont énumérés les étapes des conséquences néfastes de la blessure et des dangers n'ayant pas de gravité, selon les paroles du médecin, Natacha renvoie la réplique en écho de ses paroles dénonçant le péril de la mort : « Pourtant, avant-hier, commença Natacha, CELA s'est produit tout à coup. (Elle ravala un sanglot.) ». Les mots entre les parenthèses créent un contexte révélateur de la douleur contribuant à l'interprétation du pronom démonstratif. Quelques lignes plus loin de l'extrait que nous avons cité nous retrouvons la découverte explicite de la princesse révélée par le narrateur : « La princesse Marie avait compris ce que Natacha avait voulu dire par ces paroles : CELA S'EST PRODUIT TOUT À COUP AVANT-HIER. Elle avait compris que cela signifiait qu'il s'était brusquement attendri et cet attendrissement, cet amollissement étaient des signes avant-coureurs de la mort. »³¹¹ Les signes typographiques dépassent l'espace du pronom démonstratif et embrassent également les mots qui l'entourent pour situer le pronom démonstratif dans un contexte précis de l'interprétation. Petit à petit, à travers le discours des personnages, le narrateur arrive à tisser des rapports associatifs entre la mort, la souffrance

³¹¹ Ibid., p. 1276

des deux femmes et le pronom démonstratif « cela ». La répétition de « cela », affinée par les signes typographiques, contribue à l'élaboration du sens. Ce procédé de reprise d'un mot-clé est courant chez Tolstoï. Chez Sartre la répétition d'un même mot dans un espace rapproché est rare. Malgré cette différence, nous pouvons constater que les deux écrivains utilisent les démonstratifs pour renvoyer aux sentiments ou aux sensations des choses que le personnage ne peut montrer ni nommer directement. Ils sont chargés d'un sens affectif et allusif et demandent un plus grand investissement de la part du lecteur. S'ils renvoient à ce qui précède ou suit dans le contexte, ce n'est qu'un rôle secondaire.

Nous allons analyser un exemple de Sartre où un même mot est écrit en italiques plusieurs fois pour démontrer que malgré la répétition le mot n'a pas la même valeur expressive comme chez Tolstoï :

Je me levai. Je ne pouvais plus tenir en place au milieu de ces choses affaiblies. J'allais jeter un coup d'œil par la fenêtre sur le crâne d'Impétraz. Je murmurai : *Tout* peut se produire, *tout* peut arriver. Evidemment, pas le genre d'horrible que les hommes ont inventé ; Impétraz n'allait pas se mettre à danser sur son socle : ce serait autre chose. Je regardais avec effroi ces êtres instables qui, dans une heure, dans une minute allaient peut-être crouler : eh bien oui ; j'étais là, je vivais au milieu de ces livres tout plein de connaissances, dont les uns décrivaient les formes immuables des espèces animales, dont les autres expliquaient que la quantité d'énergie se conserve intégralement dans l'univers ; j'étais là, debout devant une fenêtre dont les carreaux avaient un indice de réfraction déterminé. Mais quelles faibles barrières ! C'est par paresse, je suppose, que le monde se ressemble d'un jour à l'autre. Aujourd'hui, il avait l'air de vouloir changer. Et alors *tout*, *tout* pouvait arriver.³¹²

Roquentin se trouve parmi les objets qui servent à fixer les limites du vraisemblable – les livres. Il est curieux de constater qu'il ressent l'instabilité des choses parmi les objets qui gardent en stock les connaissances acquises de l'humanité. La bibliothèque publique prend l'aspect d'un décor de carton où rien n'a l'air vrai et stable et tout risque de s'écrouler d'un moment à l'autre. Il s'agit de nouveau d'un glissement entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le stable et l'instable. Parmi les livres rangés par l'ordre alphabétique et leurs étiquettes fixes, le regard est couvert d'une sorte de voile de brouillard. C'est le même brouillard qui précède les moments de lucidité mettant en scène l'apparition de la conscience. Derrière son voile opaque transparaît une autre réalité où tout est remis en question. Les sensations provoquées par la lecture paraissent émoussées. Les livres perdent leurs valeurs immuables,

³¹² Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 105

leurs réponses exactes à toutes les questions sont gratuites et inutiles. La nécessité de leurs connaissances est rendue absurde. Roquentin se pose un tas de question : à quoi sert de savoir que les fenêtres ont un indice de réfraction déterminé ? ou que les espèces animales ont des formes immuables et que l'énergie se conserve intégralement dans l'univers ? La conscience entre en conflit avec la paresse de l'habitude qui assoupit le regard sans lui permettre de voir le monde autrement, en dehors d'un langage conventionnel. Par contre, le sentiment de la contingence aiguise le regard et l'invite à se détacher de ces choses immuables et stables pour retrouver un univers tout petit sur le point de changer. Cette situation critique est liée au thème principal du roman – un monde en crise qui attendait « sa Nausée ». L'italique fixe le regard sur les nouvelles perceptions. Le pronom « tout » indique le caractère infini et indéfini de ce changement : « *Tout* peut se produire, *tout* peut arriver. » La reprise du pronom dans la même phrase signale l'intensité de l'idée que tout peut être soumis à un changement perceptif. Le narrateur invite le lecteur à poser son regard sur la sculpture d'Impétraz – l'ancienne gloire de l'Université. Il n'hésite pas à rendre la situation grotesque. En mettant en évidence l'absurdité des idées reçues, il nous suggère à s'interroger pourquoi les hommes ont attribué une telle valeur d'éternité à une personne en la transformant en bronze qui n'arrive même pas à esquisser le moindre mouvement. Où sont les signes de vie ? Impétraz, l'image pétrifiée de la culture bourgeoise, n'est-il pas mort à jamais ? Il paraît à nos yeux comme ces livres instables qui risquent de tomber de leur piédestal éternel, car ils renferment des connaissances fixes sans rapport avec le dynamisme de l'existence. Mais tout changement implique une volonté. Si le monde avait envie : « alors *tout*, *tout* pouvait changer ». Tout commence par le dessein de porter un regard renouvelé sur les êtres et les choses pour voir le monde autrement. Il s'agit d'un changement perceptif. Du point de vue stylistique, la modification est signalée par l'italique. La répétition du pronom « tout » dans la même phrase traduit une certaine insistance et jette une ombre profonde sur les objets et les connaissances possédant des valeurs immuables. Il s'agit d'une situation insolite pour renverser l'ordre établi et renouveler le regard porté sur tout ce qui nous entoure. Ensuite, le pronom est repris de nouveau deux fois dans une autre phrase avec la même insistance mais cette fois le verbe pouvoir est conjugué au passé et non pas au présent (« *Tout* peut se produire, *tout* peut arriver. »/ « alors *tout*, *tout* pouvait changer »). Dans le deuxième cas, le pronom « tout » est transposé dans le passé pour indiquer la possibilité manquée par la société de percevoir le monde d'une façon lucide, car elle est égarée par les illusions des convenances. Nous pouvons tirer la conclusion que la répétition du mot écrit en italiques n'a pas le même statut de mot-clé comme chez

Tolstoï ou c'est plutôt un rôle secondaire. Sa fonction principale est de rajouter une valeur d'intensité pour affiner le sens.

Nous allons reprendre un autre exemple de Tolstoï où le retour sur un mot-clé est rendu saillant grâce à l'écriture typographique. Mais notre intérêt porte aussi sur le rapport établi par l'écrivain russe entre le mot en italiques et les conventions sociales visant à éterniser la hiérarchie sociale. Rappelons à ce sujet que le refus d'accepter l'ordre social représente un des traits communs entre les deux écrivains. Appartenant à deux époques différentes, ils s'attaquent aux connivences de deux cultures et de deux sociétés distinctes respectivement la bourgeoisie et l'aristocratie. Cependant, ils ont recours au même procédé de « débanalisation » pour rendre absurde et grotesque les habitudes de la société d'être fixée sur quelque chose de vain et de faux. Nous allons mettre en valeur que le grotesque dans le symbole pétrifié de la société bourgeoise (nous pouvons comparer avec le buste d'Impétra symbolisant cette société) apparaît avec la même évidence dans le mot *aristocrates*, sorti sous la plume de Tolstoï.

Mais pourquoi donc le capitaine en second Mikhaïlov a-t-il peur et ne se décide-t-il pas à s'approcher d'eux ? « Et si tout d'un coup, ils ne me saluaient pas ? » pense-t-il, « ou ils saluent froidement et continuent à parler entre eux comme si je n'existais pas, ou tout simplement s'ils s'éloignent de moi et si je reste seul parmi les *aristocrates* ». Le mot aristocrate (au sens du groupe supérieur, de l'élite dans n'importe quelle classe), depuis quelque temps, a reçu chez nous, en Russie, où semble-t-il, il ne devrait pas exister, une grande popularité, et a pénétré dans toutes les provinces et dans toutes les classes de la société où s'est développée la vanité (et où ce misérable sentiment ne se niche-t-il pas) : parmi les marchands, les fonctionnaires, les fourriers, les officiers, à Saratov, à Mamadikhī, à Vinnitza, partout où il y a des hommes. Et comme dans la ville assiégée, Sébastopol, il y avait beaucoup d'hommes, alors il y avait aussi beaucoup de vanité, c'est-à-dire des *aristocrates*, bien que la mort planât constamment sur la tête de chaque *aristocrate* ou *non aristocrate*.

Pour le capitaine Objogov, le capitaine en second Mikhaïlov est un *aristocrate* ; pour le capitaine en second Mikhaïlov, l'aide de camp Kalouguine est un *aristocrate* parce qu'il est aide de camp et tutoie un autre aide de camp. Pour l'aide de camp Kalouguine, le comte Nordov est un *aristocrate*, parce qu'il est aide de camp de l'Empereur.

Vanité, vanité, partout la vanité, même à la porte du tombeau et parmi les hommes prêts à mourir pour une idée élevée. Vanité ! C'est probablement le trait caractéristique et la maladie particulière à notre siècle. Pourquoi chez les hommes d'autrefois n'a-t-on pas entendu parler de cette passion, comme de la vérole ou du choléra ? Pourquoi, en notre siècle, n'y a-t-il que trois genres d'hommes : les uns qui acceptent la vanité

comme un fait nécessaire, existant, par suite juste, et s'y soumettent librement ; les autres qui l'acceptent comme une condition malheureuse mais indestructible, et les troisièmes qui inconsciemment, servilement, agissent sous son influence ?³¹³

Il est évident que cet extrait est centré sur le mot *aristocrate*. Le regard du lecteur est attiré par le vocable car il est écrit en italiques et il apparaît plusieurs fois dans l'exemple cité avec certaines variations : le pluriel entre en concurrence avec le singulier et le singulier se dresse contre son antonyme (*aristocrates*, *aristocrate*, *non aristocrate*). C'est un mot ordinaire qui désigne un milieu supérieur qui détient le pouvoir, une élite de nobles, de privilégiés appartenant à une classe héréditaire qui jouissait d'une certaine supériorité et distinction. L'auteur des *Récits de Sébastopol* était lui-même un aristocrate mais il se comporte comme si le mot ne lui était pas familier. Il procède par une « débanalisation » de son sens. La répétition du mot et de ses variantes ainsi que les signes typographiques contribuent à la constitution et à la découverte d'un sens nouveau. Dans le discours, entre parenthèses, nous retrouvons une première explication du mot *aristocrate*. Il dépasse les limites d'une classe en désignant une élite pour se répandre dans toutes les couches de la société et devient synonyme de vanité et de quelque chose de snob : « Le mot *aristocrates* (dans le sens d'un milieu supérieur et choisi, dans quelque classe que ce soit) a depuis quelque temps acquis chez nous en Russie (où il semblerait qu'il ne devrait pas de tout exister) une grande popularité et a pénétré dans toutes les régions et toutes les couches de la société où s'est infiltrée la vanité (et où ce misérable sentiment ne se niche-t-il pas) : parmi les marchands, les fonctionnaires, les fourriers, les officiers, à Saratov, à Mamadikhī, à Vinnitza, partout où il y a des hommes ». L'absurdité du sens est tirée à l'extrême dans l'opposition entre *aristocrate* et *non aristocrate*, car elle démontre sa gratuité. Le narrateur nous rend à l'évidence : face à la mort cette opposition est réduite au néant. La guerre était un moment favorable pour situer le mot dans un contexte précis et retrouver sa juste valeur. En prenant conscience de la situation dramatique dans laquelle se trouvait la société, Tolstoï attire le regard, grâce à l'usage de l'italique, sur la maladie morale de son temps – la vanité de l'aristocratie. Ici, la « débanalisation » vise à toucher les jugements éthiques du lecteur. Chez l'écrivain russe, la perception implique souvent un sens moral.

Après avoir fait une digression pour élucider certains problèmes, survenus au cours de notre analyse, à savoir la répétition d'un même mot et l'attaque contre la société et la culture à travers les mots, nous allons aborder quelques exemples qui démontrent l'emploi d'autres

³¹³ Léon Tolstoï, *Œuvres complètes*, tome IV, *Sébastopol*, p. 36-37

mots outils en italiques. Cette fois, nous allons confronter deux extraits où Sartre et Tolstoï ont eu recours au même pronom personnel « elle » pour mieux saisir les ressemblances et les différences entre l'usage du procédé typographique chez les deux écrivains.

Soit un exemple de Sartre :

J'achète un journal en passant. Sensationnel. Le corps de la petite Lucienne a été retrouvé ! Odeur d'encre, le papier se froisse entre mes doigts. L'ignoble individu a pris la fuite. L'enfant a été violée. On a retrouvé son corps, ses doigts crispés dans la boue. Je roule le journal en boule mes doigts crispés sur le journal ; odeur d'encre ; mon Dieu comme les choses existent fort aujourd'hui. La petite Lucienne a été violée. Etranglée. Son corps existe encore, sa chair meurtrie. *Elle* n'existe plus. Ses mains. Elle n'existe plus. Les maisons. Je marche entre les maisons, je suis entre les maisons, tout droit sur le pavé ; le pavé sous mes pieds existe, les maisons se referment sur moi, comme l'eau se referme sur moi sur le papier en montagne de cygne, je suis. Je suis, j'existe, je pense donc je suis ; je suis parce que je pense, pourquoi est-ce que je pense ? je ne veux plus penser, je suis parce que je pense que je ne veux pas être, je pense que je... parce que... pouha ! Je fuis, l'ignoble individu a pris la fuite, son corps violé. Elle a senti cette autre chair qui se glissait dans la sienne. Je... voilà que je... Violée. Un doux désir sanglant de viol me prend par derrière, tout doux, derrière les oreilles, les oreilles filent derrière moi, les cheveux roux, ils sont roux sur ma tête, une herbe mouillée, une herbe rousse, est-ce encore moi ? et le journal est-ce encore moi ? tenir le journal existence contre existence, les choses existent les unes contre les autres, je lâche le journal.³¹⁴

Dans cet exemple, le journal intime est confronté au journal. L'effet de contraste est recherché par Sartre. Il en résulte un choc des représentations. En général, le journal intime relate la relation intime et quotidienne avec les choses et le monde extérieur, tandis que le journal est la publication quotidienne des actualités. Tous les deux sont centrés sur le quotidien. Mais le journal a pour but de chercher la sensation dans l'ordinaire, alors que le journal de Roquentin cherche à voir dans la sensation l'ordinaire. Dans le journal, la mort d'une fille violée devient la sensation du jour. Il est courant d'exploiter la mort brutale pour produire une vive impression sur le public. Roquentin procède par la « débanalisation » de la mort. A la chair meurtrie qui existe encore, il oppose le manque d'existence : « *Elle* n'existe plus. » Le pronom personnel « elle » s'identifie avec la non-existence. La mort a tout simplement privé la jeune fille de sa vie. Et le regard du lecteur est focalisé sur l'italique pour lui permettre d'avoir d'autres représentations à travers la nouvelle perception de la réalité,

³¹⁴ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 134

dissimulée par les attitudes triviales et les pratiques socioculturelles. A l'opposition du journal où l'attention est centrée sur le cadavre, ni le corps, ni la chair, ni le nom de la jeune fille n'ont d'importance pour l'auteur du journal intime mais la seule vérité de sa non-existence. C'est la seule vérité qui ait un sens. Elle est répétée encore une fois mais sans le recours de l'italique : « Elle n'existe plus. » L'italique a déjà joué son rôle de déclencheur d'une nouvelle perception de la réalité. La non-existence est face à l'existence de Roquentin et éventuellement face à notre propre existence de lecteurs. L'écriture fuit les habitudes langagières et les banalités sur lesquelles sont construits les commentaires réservés au meurtrier dans la presse quotidienne. Roquentin débanalise la perspective de nos attentes. Il nous propose de nous mettre à la place du meurtrier tout en s'identifiant provisoirement avec lui. Il est envahi par le même appétit charnel. Momentanément, il n'hésite même pas à partager le désir du meurtrier de viol. Roquentin est aussi en fuite comme le meurtrier. Mais sa fuite est la fuite de l'existence. Il va jusqu'à renoncer à son journal intime car il est conscient que les choses existent les unes contre les autres. L'existence du journal contre la non-existence de la jeune fille – « Elle n'existe plus. », contre « je suis, j'existe ». Evidemment, l'existence de son journal est remise en question. Mais la non-existence du journal compromet sa propre existence car il n'existe qu'à travers son écriture. Le parcours de ses réflexions l'amène à prendre la distance de l'esprit rationnel en débanalisant la célèbre formule cartésienne : « Je pense donc je suis : Je suis, j'existe, je pense donc je suis ; je suis parce que je pense, pourquoi est-ce que je pense ? je ne veux plus penser, je suis parce que je pense que je ne veux pas être, je pense que je... parce que... pouah ! » La formule est même bafouée. Le discours démontre l'impossibilité de fixer l'existence sur une expression figée. Roquentin arrive à jongler facilement avec les mots pour aboutir à la néantisation totale de la pensée et de l'existence par la fuite. Il nous suggère que les mots sont là pour assurer la fuite mais aussi l'entrée dans l'existence de l'autre. Ainsi l'enchevêtrement du journal dans le journal intime contribue-t-il au glissement entre les existences, entre la platitude de la réalité présentée dans le journal et la nouvelle perception de la réalité manifestée à travers les sensations de Roquentin en tant que vive réaction à la banalité.

Voici un exemple de Tolstoï où il a recours au pronom personnel « elle » pour traduire une sensation de douleur :

Ensuite, il lui est venu à l'esprit de transporter tout cet *établissement* avec les albums dans un autre coin, auprès des fleurs. Il appelait le valet, ou bien sa femme ou sa fille

venaient l'aider ; elles différaient d'avis, lui faisaient des objections ; il discutait et se fâchait. Mais tout allait fort bien, car il ne pensait pas à *elle*, il ne *la* voyait pas.

Mais tandis qu'il déplace la table, sa femme lui dit :

— Attends, les domestiques feront cela. Tu vas de nouveau te faire du mal.

Et soudain *elle* surgit à travers l'écran, il *la* voit. *Elle* surgit devant lui ; mais il espère encore qu'*elle* va disparaître, il s'écoute : la douleur est toujours là, elle le ronge ; alors il ne peut plus l'oublier et il l'aperçoit distinctement qui la regarde par-dessus les fleurs. Pourquoi tout cela ?

« Est-ce vrai que j'ai perdu la vie ici, auprès de ce rideau, comme si j'étais monté à l'assaut ? Se peut-il ? Comme c'est affreux et comme c'est bête ! Cela ne se peut pas, mais cela est. »

Il retournait dans son cabinet, se couchait et restait seul avec *elle*. En tête à tête avec *elle*. Et rien d'autre à faire avec *elle* que de la regarder, tandis que le cœur se glace.³¹⁵

Le pronom personnel « elle » revient souvent dans cet extrait. Ici, il est le substitut d'un phénomène psychophysiologique – la douleur. D'un premier abord, il n'y a rien de particulier, le pronom exerce sa fonction ordinaire de représenter un mot de sens précis déjà employé à un autre endroit du contexte. Mais « elle » n'est pas employé tout simplement pour être un substitut. Le pronom personnel évoque une existence étrange. Son aspect insolite est souligné par l'italique. A chaque fois que la douleur apparaissait, c'était comme si Ivan Ilitch la découvrait pour la première fois. Ainsi la douleur apparaît-elle d'une façon saisissante, difficile à être exprimée, comme quelque chose d'intelligible, mais vif et muet à la fois. La perception est fondée sur l'opposition avec une sensation émoussée par les automatismes des habitudes. L'italique et la répétition permettent de rendre la sensation pleine de vie. Sa présence devient de plus en plus évidente pour le personnage et pour nous les lecteurs. Le sens se construit par le truchement du regard. Tantôt la douleur entre, tantôt elle s'échappe du champ de la vision d'Ivan Ilitch. Lorsqu'il s'efforce à l'oublier « tout allait fort bien, car il ne pensait pas à *elle*, il ne *la* voyait pas ». Mais les écrans de consolation obstruant la visibilité de la douleur deviennent aussitôt transparents. Petit à petit, les objets captivant l'attention d'Ivan Ilitch, la table et les albums prennent un sens gratuit, tandis que la douleur acquiert une valeur de plus en plus importante. Elle est personnifiée et se matérialise devant Ivan Ilitch qui la regardait « droit dans les yeux », tandis que le monde matériel s'efface presque totalement. De la sorte, la douleur est rendue perceptible, comme une sensation visuelle, présentée d'une façon étrange. Sa manifestation saute aux yeux du lecteur grâce à l'italique répétitif : « Il retournait dans son cabinet, se couchait et restait seul avec *elle*. En tête-à-tête avec *elle*. Et

³¹⁵ Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits, La Mort d'Ivan Ilitch*, pp. 1026-1027

rien d'autre à faire avec *elle* que de la regarder, tandis que le cœur se glace. » De la sorte, la douleur apparaît comme autonome et complètement détachée du personnage. Il partage sa compagnie obsédante, lui et elle réunis dans deux existences parallèles mais reliés par un rapport étroit.

Alors que chez Sartre le pronom personnel « elle » met en évidence la non-existence d'une jeune fille, disparue du monde matériel, chez Tolstoï le même pronom dénote l'existence et la non-existence provisoire de la douleur prenant les aspects d'un être humain. L'écrivain russe revient sur le mot, écrit en italiques à plusieurs reprises, pour mettre l'accent sur l'opposition entre l'existence et la non-existence mais également pour souligner l'intensité dans la perception de la douleur. Malgré les différences dans l'usage du pronom personnel « elle », mis en italiques, chez les deux écrivains, nous pouvons voir quelque chose en commun. Il dénote une présence insolite, construite en opposition avec sa non-existence. En ce qui concerne la répétition chez Tolstoï, nous avons déjà souligné cette divergence entre les deux écrivains et la tendance de l'écrivain russe de revenir plusieurs fois sur le même mot.

Nous allons prendre d'autres exemples où apparaît l'usage des mots-outils pour examiner quel est le rapport que les deux écrivains tissent entre le pronom personnel ou l'adjectif possessif, la conscience et l'existence.

Voici un exemple de Sartre qui est révélateur :

Ma pensée, c'est moi : voilà pourquoi je ne peux pas m'arrêter. J'existe parce que je pense... et je ne peux pas m'empêcher de penser. En ce moment même – c'est affreux – si j'existe, *c'est parce que* j'ai horreur d'exister. C'est moi, *c'est moi* qui me tire du néant auquel j'aspire : la haine, le dégoût d'exister, ce sont autant de manières de *me faire* exister, de m'enfoncer dans l'existence. Les pensées naissent par derrière moi, comme un vertige, je les sens naître derrière ma tête... et je cède, elles vont venir là devant, entre mes yeux – et je cède toujours, la pensée grossit, grossit et voilà l'immense, qui me remplit tout entier et renouvelle mon existence.³¹⁶

L'existence de Roquentin naît dans le ballotement constant entre le sentiment de la nausée et ses raisonnements. Il s'identifie avec la pensée cartésienne : « Ma pensée, c'est *moi*. » Son existence provient de la pensée mais en tant que contre-courant des flots du dégoût d'exister. Elle se dresse contre le néant auquel il aspire. Ce n'est pas un simple triomphe de la formule élaborée par Descartes – Je pense donc je suis. Le personnage rend témoignage d'une

³¹⁶ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 133

autre réalité présente dans notre conscience qui tire vers la néantisation de l'existence. C'est la réalité de nos sensations : l'angoisse, la haine, le dégoût. La relation entre les deux réalités n'est pas fixe, elle est dynamique. Le journal enregistre le dynamisme de ces rapports. Le renouvellement de la pensée se construit face à la réalité de la nausée. Ce n'est pas un dédoublement du personnage. Il ne s'agit pas d'un autre moi. Et pourtant, c'est le moi qui est conscient de cette réalité. Sa perception est rendue possible grâce aux mots mis en italiques : *c'est parce que, c'est moi, me faire*. La combinaison entre le pronom démonstratif et le verbe être « c'est » met déjà en valeur cette réalité mais avec l'insistance renforcée par la « débanalisation » typographique, car elle signale un changement de l'optique de la perception. De la sorte, nous nous retrouvons devant une découverte et non pas devant la reconnaissance d'une réalité qui nous est déjà familière. A travers le monde de la contingence où tout est sans rapport entre la cause et l'effet et tout est dû au hasard, dans un premier moment Roquentin établit un rapport de cause à effet entre les deux réalités : si j'existe, *c'est parce que* j'ai horreur d'exister. Cette affirmation a l'air absurde car elle va à l'encontre de l'opinion admise dans la sphère intellectuelle – Je pense donc je suis. Mais elle paraît un peu moins absurde puisque c'est le même moi qui a formulé cette affirmation et qui arrive à se tirer de l'absurdité apparente en démontrant que ces néantisations momentanées provenant de la réalité factice ne sont que des manières de le faire exister. Il aboutit à la conclusion que les différents états de dégoût et de haine ne renient pas complètement l'existence. Par contre, ils font partie de l'existence : « ce sont autant de manières de *me faire* exister, de m'enfoncer dans l'existence » affirme Roquentin. Tout revient sur le moi et sur son existence, mis en relief par l'italique. L'italique est comme un fil rouge indiquant que c'est le même moi orienté vers le néant qui s'enfonce dans l'existence. Et il ne se distingue pas du moi, mis en italiques au début de l'extrait, s'identifiant avec la pensée – « Ma pensée, c'est *moi* ». Le mouvement de la pensée est présenté comme venu de l'extérieur, quelque part derrière la tête tout en submergeant le regard en prenant des mesures de plus en plus surprenantes pour finir par renouveler l'existence de Roquentin. Si le mouvement de la pensée vient de l'extérieur, le mouvement de dégoût vient de l'intérieur pour tracer la mutation perpétuelle de l'existence. Le balancement d'un mouvement à l'autre s'opère par le truchement du regard qui enregistre les deux réalités : celle de la pensée et celle de nos sensations.

Sartre nous invite à porter un regard renouvelé sur le pronom personnel « moi » et sur la conscience grâce au même procédé de « débanalisation » :

Lucide, immobile, déserte, la conscience est posée entre les murs ; elle se perpétue. Personne ne l'habite plus. Tout à l'heure encore quelqu'un disait *moi*, disait *ma* conscience. Qui ? Au dehors il y avait des rues parlantes, avec des odeurs et des couleurs connues. Il reste des murs anonymes, une conscience anonyme. Voici ce qu'il y a : des murs, et entre les murs, une petite transparence vivante et impersonnelle. La conscience existe comme un arbre, comme un brin d'herbe. Elle somnole, elle s'ennuie. De petites existences fugitives la peuplent comme des oiseaux dans les branches. La peuplent et disparaissent. Conscience oubliée, délaissée entre ces murs, sous le ciel gris. Et voici le sens de son existence : c'est qu'elle est conscience d'être de trop. Elle se dilue, elle s'éparpille, elle cherche à se perdre sur le mur brin, le long du réverbère ou là-bas dans la fumée du soir. Mais elle ne s'oublie *jamais* ; elle est conscience d'être une conscience qui s'oublie. Il y a une voix étouffée qui dit : « Le train part dans deux heures » et il y a conscience de cette voix. Il y a aussi conscience d'un visage. Il passe lentement, plein de sang, barbouillé et ses gros yeux larmoient. Il n'est pas entre les murs, il n'est nulle part. Il s'évanouit ; un corps voûté le remplace avec une tête sanglante, s'éloigne à pas lents, à chaque pas semble s'arrêter, ne s'arrête jamais. Il y a conscience de ce corps qui marche, mais il ne s'éloigne pas. La rue sombre ne s'achève pas, elle se perd dans le néant. Elle n'est pas entre les murs, elle n'est nulle part. Il y a conscience d'une voix étouffée qui dit : « L'autodidacte erre dans la ville. »³¹⁷

Antoine Roquentin se sent envahi par sa solitude. Il n'existe pour personne, il se sent oublié. S'il existe un pâle souvenir d'Antoine Roquentin dans sa conscience, c'est pour s'estomper aussitôt. Mais sa conscience reste toujours, enfermée entre ses murs, elle demeure solide et anonyme. Et pourtant, elle est vidée de l'homme qui l'habitait. Car elle est complètement dépersonnalisée. Le moi vient de l'extérieur. Il reflète les voix venues en dehors de lui pour s'intérioriser dans sa conscience en lui rappelant de lui et de son existence. L'existence humaine ne se définit que par rapport aux autres existences. L'italique signale la découverte perpétuelle de la conscience. Elle n'existe pas à travers le moi, c'est le moi qui existe à travers la conscience : « Tout à l'heure quelqu'un disait *moi*, disait *ma* conscience. » Ce n'est pas un moi qui s'identifie avec sa propre conscience. L'italique met le doigt sur le pronom personnel « moi » et l'adjectif possessif « ma » pour nous faire réfléchir sur la nature de la relation entre le moi et la conscience. Qui est cette voix qui parle en utilisant la première personne du singulier si ce n'est pas celle du moi ? La parole est le résultat d'un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur. Elle est l'écho intérieur de cette communication avec l'univers

³¹⁷ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, pp. 218-219

externe mais aussi une réplique visuelle visant à remettre en question le monde fictif et conventionnel du moi n'existant que pour lui-même sans rapport avec le reste du monde. Le moi est animé de l'intérieur par les sensations issues de sa relation avec le monde. Et en même temps, il est orchestré par les voix venues de l'extérieur, transposées par les consciences fugitives. Elles s'introduisent dans la conscience par les fenêtres de perception comme le regard – « Il y a aussi conscience d'un visage. Il passe lentement, plein de sang, barbouillé et ses gros yeux larmoient. », l'ouïe – « Il y a une voix étouffée qui dit : « Le train part dans deux heures » et il y a conscience de cette voix ou encore « il y a conscience d'une voix étouffée qui dit : « L'Autodidacte erre dans la ville. » ou bien l'odorat – les rues parlantes avec leurs odeurs connues.

Nous allons citer un exemple de Tolstoï où le pronom possessif a pris la place du pronom personnel. Cette substitution dénote la privation d'une existence par les autres existences, traduite à travers la « débanalisation » des mots.

Mais comment a-t-on osé ne pas nourrir *son* poulain ? Allonge-toi, m'a-t-il dit, et il s'est mis à taper. Ce n'est pas un chrétien. Il a plus pitié d'un animal que d'un homme. Il ne porte pas de croix sans doute. Et lui-même comptait les coups. Le général ne frappe pas ainsi. Il m'a déchiré tout le dos. Ce n'est pas une âme chrétienne. Ce qui concerne le fouet et la religion je l'avais fort bien compris, mais ce qui me paraissait alors obscur c'était l'expression « son poulain » : les hommes établissent donc un certain lien entre moi et le chef d'écurie. Mais je ne parvenais pas à comprendre en quoi consistait ce lien. Je ne le compris que bien plus tard, quand on me sépara des autres chevaux. Mais alors je ne saisisais pas comment on pouvait me considérer, *moi*, comme la propriété d'un homme. Les mots « *mon* cheval » se rapportaient à moi, un cheval vivant, et ils me paraissaient aussi étranges que les mots : « *ma* terre », « *mon* air », « *mon* eau ».

Mais ces mots m'avaient produit une profonde impression. Je ne cessais d'y réfléchir. C'est beaucoup plus tard seulement, après avoir entretenu avec les hommes les rapports les plus divers, que je compris la signification qu'attachent les hommes à ces mots. Voici quelle est cette signification : ce n'est pas d'après les actes mais d'après les paroles que les hommes se dirigent dans la vie. Ce qu'ils apprécient ce n'est pas tant la possibilité de faire ou de ne pas faire quelque chose que la possibilité de prononcer au sujet de différents objets certains mots dont ils sont convenus entre eux. Ces mots qu'ils considèrent comme très importants sont *mon*, *ma*, *mes*. Ils les appliquent aux êtres, aux objets, même à la terre, aux hommes, aux chevaux. Et ils sont convenus entre eux qu'un même objet ne pouvait être appelé « *mon* » que par une seule personne. Et celui qui conformément à ce jeu dit « *mon* » du plus grand nombre d'objets possible est

considéré comme le plus heureux. Pourquoi est-ce ainsi ? je l'ignore ; mais c'est ainsi. Naguère je pensais que cela était lié à quelque avantage direct, mais je me trompais.³¹⁸

Dans le récit *Le Cheval* de Tolstoï, l'extraordinaire vient de la découverte insolite de l'usage absurde de certains mots, faite par un cheval au lieu d'être perçue directement par nous. Le cheval ne pouvait pas comprendre le lien entre le chef de l'écurie et lui, traduit par l'expression « *son* poulain ». En réalité, il n'y avait aucune relation entre lui et son propriétaire. D'une façon générale, nous sommes habitués à attribuer les objets, les chevaux et la terre fragmentée en parcelles à quelqu'un en les considérant comme sa propriété. Reconnaître un objet implique également l'existence d'un propriétaire, comme si les choses ne pouvaient pas avoir leur propre existence. Le discours du cheval brise cette habitude et nous engage à porter un regard différent sur la relation entre les hommes et les choses. En même temps, son discours nous invite à nous poser la question pourquoi nous avons attribué une telle importance aux adjectifs possessifs – mon, ma, mes. Comme si le monde demeurerait enfermé dans la relation dominant/dominé, exprimée par l'acte de la possession. Le désir de posséder frise l'absurde en attribuant les adjectifs possessifs à des mots comme la terre, l'eau et l'air – « *ma* terre », « *mon* air », « *mon* eau ». Est-ce que nous pouvons nous imaginer la terre, l'eau et l'air appartenir à une seule personne ? Le discours du cheval remet en question la vision du bonheur et du sens de la vie centrés sur la possession. Est-ce que le sens de la vie consiste à accumuler des richesses, à faire tout un répertoire d'objets accompagnés de l'adjectif possessif mon ? Le bonheur appartient-il à celui qui « dit « mon » du plus grand nombre d'objets possible ? D'autre part, l'acte de possession est rendu absurde par la perversion sémantique des rapports entre les adjectifs possessifs et les noms. Dans la précipitation insensée d'appeler le plus grand nombre d'objet « mien », le mot a perdu son sens. La vie regorge d'exemples absurdes : il y a des hommes qui disent « ma femme », alors que la femme vit avec d'autres hommes ou encore ils disent « ma terre » sans jamais l'avoir parcourue ou bien celui qui l'appelait mon cheval ne le montait jamais. Posséder est devenu le seul but dans la vie des hommes. La parole grouille de mots obscurs. Ils dénoncent la situation grotesque dans laquelle vivent les humains qui se laissent diriger dans la vie par les habitudes langagières. Ils sont devenus esclaves des rapports conventionnels entre les mots sans pouvoir saisir l'absurdité du sens. En effet, les rapports conventionnels entre les mots reflètent l'absurdité de notre existence. La sensation de manque du sens est rendue perceptible à travers la représentation insolite. Le procédé stylistique trahit l'artifice des mécanismes langagiers

³¹⁸ Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits, Le cheval*, pp. 962-963

pour saisir la signification du mot « propriété ». Les automatismes nous empêchent de voir le manque de rapport entre les objets et les propriétaires, tandis que le regard insolite permet de voir les choses dans une nouvelle perspective tout en dénonçant l'ineptie du monde fondé sur la possession. Il nous offre la possibilité de saisir les rapports entre les objets et l'homme dans une nouvelle perspective, en opposition avec la pratique courante.

Nous avons constaté que les deux écrivains ont attribué aux mots-outils une grande importance. Et pourtant, ce n'est pas la catégorie grammaticale qui revient le plus souvent dans *La Nausée*. C'est pourquoi, nous allons examiner l'italique du point de vue de la fréquence de son usage.

Chez Sartre le mot qui est le plus souvent mis en italiques est le verbe. Il traduit la dynamique du changement qui est en train de s'accomplir à travers l'écriture. La conscience est dynamique. Le verbe implique mieux que n'importe quel autre mot ce dynamisme. Les formes verbales sont variables : la première ou la troisième personne du singulier ou du pluriel, le temps est le présent mais aussi l'imparfait et le passé composé et même l'infinitif mais souvent avec une valeur d'impératif. L'italique des verbes modaux (vouloir, pouvoir, falloir) participe fidèlement à l'élaboration du discours ainsi que les verbes qui traduisent littéralement l'existence : être et exister. A l'exception du verbe voir, les autres verbes n'ont pas un usage répétitif.

Prenons un exemple concret pour illustrer l'emploi des verbes dans un contexte précis :

Le voilà encore qui me regarde. Cette fois il va me parler, je me sens tout raide. Ce n'est pas de la sympathie qu'il y a entre nous : nous sommes pareils, voilà. Il est seul comme moi, mais plus enfoncé que moi dans sa solitude. Il doit attendre sa Nausée ou quelque chose de ce genre. Il y a donc à présent des gens qui me *reconnaissent*, qui pensent, après m'avoir dévisagé : « Celui-là est des nôtres. » Eh bien ? Que veut-il ? Il doit bien savoir que nous ne pouvons rien l'un pour l'autre. Les familles sont dans leurs maisons, au milieu de leurs souvenirs. Et nous voici, deux épaves sans mémoire. S'il se levait tout d'un coup, s'il m'adressait la parole, je sauterais en l'air.³¹⁹

Nous allons fixer notre regard sur le verbe « reconnaître » qui est écrit en italiques. Ce qui a changé au moment de l'écriture de ces quelques lignes est que les gens reconnaissent en Roquentin le même être solitaire partageant le même dégoût de l'existence. Il ne s'agit pas du sens ordinaire du verbe. « Celui-là est des nôtres. » ne signifie tout simplement un homme

³¹⁹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 91

comme nous et non pas un animal. Le verbe mis en italiques prend un sens existentiel. En portant leur regard sur lui, les gens reconnaissent leur propre situation de solitude. Reconnaître, c'est voir pour la première fois que l'autre vit le même genre de Nausée. Le verbe devient synonyme d'exister mais en mettant l'accent sur l'union entre le particulier et le général. Le singulier devient universel. L'expérience extraordinaire d'Antoine Roquentin évoque celle des autres gens. Elle renvoie à l'existence qui prend un sens beaucoup plus général. Evidemment, les gens ne connaissent pas le nom d'Antoine Roquentin, ce qu'il fait dans la vie et ils n'ont jamais fait connaissance avec lui. Cela n'a pas d'importance. Ce sont des gens comme lui sans souvenirs et sans mémoire. Ils n'ont pas de passé. Reconnaître naît du conflit socioculturel. Le verbe marque la rupture avec les attentes triviales d'une identification opérée par les souvenirs et la mémoire. Reconnaître, c'est avouer les états nauséeux qui accompagnent notre existence. C'est ne pas vivre retranché derrière le confort de la mentalité bourgeoise. En revanche, c'est soulever le voile des idées et des valeurs fixes qui font obstacle au regard pour voir la vérité en face et avoir la même sensation de Nausée.

Nous allons citer un autre exemple de Sartre où quelques verbes, mis en italiques, concourent à la constitution du sens :

Ce moment fut extraordinaire. J'étais là, immobile et glacé, plongé dans l'extase horrible. Mais, au sein même de cette extase quelque chose de neuf venait d'apparaître ; je comprenais la Nausée, je la possédais. A vrai dire je ne me formulais pas mes découvertes. Mais je crois qu'à présent il me serait facile de les mettre en mots. L'essentiel c'est la contingence. Je veux dire que, par définition, l'existence n'est pas la nécessité. Exister, c'est *être là*, simplement ; les existants apparaissent, se laissent *rencontrer*, mais on ne peut jamais les *déduire*. Il y a des gens, je crois, qui ont compris ça. Seulement ils ont essayé de surmonter cette contingence en inventant un être nécessaire et cause de soi. Or aucun être nécessaire ne peut expliquer l'existence : la contingence n'est pas un faux semblant, une apparence qu'on peut dissiper ; c'est l'absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le cœur et tout se met à flotter, comme l'autre soir, au « Rendez-vous des Cheminots » : voilà la Nausée ; voilà ce que les Salauds – ceux du Coteau Vert et les autres – essaient de se cacher avec leur idée de droit. Mais quel pauvre mensonge : personne n'a le droit ; ils sont entièrement gratuits, comme les autres hommes, ils n'arrivent pas à ne pas se sentir de trop. Et en eux-mêmes, secrètement, ils *sont trop*, c'est-à-dire amorphes et vagues, tristes.

Combien de temps dura cette fascination ? J'*étais* la racine de marronnier. Ou plutôt j'*étais* tout entier conscience de son existence.³²⁰

Dans cet extrait, nous retrouvons quatre verbes, désignés en italiques, pour exprimer explicitement ses découvertes. Ici, Roquentin manifeste pour la première fois le désir de formuler ses nouvelles connaissances. En effet, tout le journal représente un chapelet de découvertes mais qui sont exprimées implicitement. Sans ces nouvelles perceptions le journal n'aurait pas existé. L'écriture soumet toutes les platitudes dans la vie au procédé de la « débanalisation », comme si on embrassait la réalité d'un regard vierge. L'existence n'est pas un mot au sens banal de ce terme. Comprendre la Nausée, c'est comprendre l'existence. La Nausée elle-même est un mot abstrait, détaché de plus en plus du mot concret exprimant le malaise physique. La véritable illumination de Roquentin lui est arrivée au Jardin public au moment où il s'est identifié avec la Nausée, il croyait qu'il l'a possédée. Mais ce n'était qu'une illusion. Comme la Nausée l'existence est sur le point de s'échapper entre les mots, « on ne peut dire deux mots sans parler d'elle et, finalement, on ne la touche pas ». Les mots subissent le même malaise, ils s'évanouissent en entraînant dans leur cours la signification des choses et leurs modes d'emploi. Ces faibles repères langagiers que les hommes ont créés pour jalonner leur existence demeurent inutiles. La véritable existence surgit à travers la racine d'un marronnier et la richesse des sentiments qu'elle suscite par sa présence gratuite. C'est la racine du marronnier qui fait comprendre à Roquentin que le monde des explications et des raisons n'est pas celui de l'existence : « Cette racine, avec sa couleur, sa forme, son mouvement figé, était au-dessous de toute explication ».³²¹ Même les rapports entre les mots et les choses deviennent superflus et arbitraires. Tout le discours de Roquentin porte les traces de son débat avec les mots. Il essaye de jongler avec le néant du monde car le néant est le mot clé de l'Existence et des Nausées. Tout est de trop : le marronnier, les rapports entre les arbres, les cailloux et les grilles, les existants. Roquentin lui-même se sent de trop : « Exister, c'est *être là*, simplement ; les existants apparaissent, se laissent *rencontrer*, mais on ne peut jamais les *déduire*. » Trois verbes en italiques sont accumulés dans une phrase pour véhiculer l'idée absolue de l'absurdité de notre existence. *Etre là* signifie avoir une réalité qui n'est pas justifiée, sans raison valable d'exister. Il n'y a pas de sens fondé. Se laisser *rencontrer* devient synonyme de se laisser voir, on n'existe qu'à travers le regard de l'autre. La formule sartrienne sous-entendue est : on me voit donc j'existe. Les existants se laissent voir mais on

³²⁰ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 171

³²¹ Ibid., p. 169

ne peut jamais les *déduire*, car il n'y a pas de rapports logiques entre ces existants. Ils sont là par hasard, sans fondement. Il n'y a pas de moyen d'établir un rapport de cause à effet et de tirer des conclusions. Les gens sont sans personnalité, ils n'ont pas de caractéristiques stables. La seule valeur que Roquentin puisse leur attribuer, c'est d'être de trop comme lui, le jardin, la ville, le marronnier. Et quand il écrit : « *J'étais* la racine de marronnier. », c'est pour traduire cette sensation d'être de trop. Voir la racine de marronnier revient à *rencontrer* son existence et devenir conscient de son existence. L'existence de Roquentin s'unit à toutes les existences même à celles des Salauds qui vivent la même expérience mais n'osent pas le reconnaître car ils ont peur d'accepter la vérité de la contingence et cherchent une cause de soi pour prouver qu'ils sont nécessaires. Il nous semble important de rappeler que les Salauds pour Sartre sont les bourgeois qui refusent d'admettre leur gratuité parfaite. Mais grâce à l'italique la vérité saute aux yeux : « ils n'arrivent pas à ne pas se sentir de trop », et « en eux mêmes, secrètement, ils *sont trop*, c'est-à-dire amorphes et vagues, tristes. » S'ils s'accrochent aux valeurs matérielles et fixes, aux connaissances, au passé, c'est pour échapper à cette vérité existentielle qui transparaît à travers le texte, à l'aide de signes typographiques.

A la différence de Sartre, chez Tolstoï les verbes en italiques sont à peu près absents, il a une prédilection plutôt pour les noms, alors que les noms en italiques chez Sartre manquent presque. Cette divergence pourrait avoir comme explication les deux tendances manifestées lors de l'usage du procédé de « débanalisation ». Tolstoï préfère nommer la réalité et porter son regard sur l'état du changement, tandis que Sartre opte pour le dynamisme du changement – un discours sur la conscience qui est en train de se construire. Alors que chez Tolstoï l'état de changement traduit un état d'âme.

Citons, en guise d'exemple, l'emploi d'un verbe en italique tiré de l'univers narratif de l'écrivain russe.

« Ce qu'il a de plus difficile, c'est de plier la liberté humaine à la loi divine, disait la voix. Etre simple, c'est se soumettre à Dieu. On ne peut pas lui échapper. Et *EUX* sont simples. *EUX* ne parlent pas, ils agissent. La parole est d'argent, mais le silence est d'or. L'homme n'est bon à rien tant qu'il craint la mort. Tout appartient à celui qui n'a pas peur d'elle. Sans la souffrance, l'homme ne connaîtrait pas ses limites, ne se connaîtrait pas lui-même. Le plus difficile (continuait d'entendre ou de penser Pierre) c'est d'unifier en soi la signification des choses. De tout unifier ? se disait-il. Non, ce n'est pas exact. On ne peut unifier les pensées ; les *ACCORDER*, voilà ce qu'il faut ! Oui, *IL FAUT LES ACCORDER, LES ACCORDER !* » se répétait Pierre avec un enthousiasme intérieur, sentait que ces mots, et seulement ceux-là, exprimaient ce qu'il voulait dire et résolvaient toute la question qui le tourmentait.

- Oui, il faut accorder, il est temps d'accorder.³²²

Cet exemple rappelle l'extrait de Sartre que nous avons analysé à la page 194 et à la page 195 de notre étude sur l'emploi de l'italique. Pierre a l'impression que la voix vient de l'extérieur comme dans l'exemple de Sartre où la conscience de Roquentin est orchestrée par les voix en rapport avec le monde extérieur. En général, Tolstoï introduit la voix intérieure pour souligner le rapport entre l'homme et Dieu. En effet, ici, il s'agit de la voix intérieure mais dans ce contexte elle est extériorisée. Le discours nous laisse dans l'ambiguïté. Entre parenthèses apparaissent les mots équivoques concernant cette voix : « (continuait d'entendre ou de penser Pierre) ». Quelques lignes précédant la citation ci-dessus contribuent à renforcer ce sentiment d'ambiguïté : « Plus tard, quand il se souvint de ces pensées, qui toutefois résultaient de ce qu'il avait vu durant la journée, il demeura convaincu que quelqu'un de l'extérieur à lui, les lui avait dites. Jamais, lui semblait-il, il n'aurait été capable à l'état de veille d'en avoir de semblables et de les exprimer. »³²³ L'ambiguïté, ici, est au service du procédé de « débanalisation ». Les pensées sont si étranges que Pierre n'arrive pas à les considérer comme siennes. Il lui était nécessaire de mettre en harmonie les nouvelles sensations qui venaient de l'extérieur avec l'état actuel de son âme pour permettre à sa conscience d'évoluer et de s'élargir afin de s'unifier avec les gens simples, désignés par Pierre à l'aide du pronom personnel EUX. Le signe typographique indique la découverte d'une nouvelle catégorie de gens parfaitement distincts de lui. Nous sommes de nouveau en présence du procédé de « débanalisation ». Le mot ordinaire soldat est remplacé par le pronom personnel « eux » afin de lui attribuer un statut particulier et d'attirer l'attention des lecteurs. Ce pronom personnel est déjà introduit à la page précédente pour indiquer la découverte de ces soldats, demeurés jusqu'alors inconnus de Pierre. A présent, ils se distinguent nettement de tous les autres hommes et de lui-même. Ils deviennent « ces êtres étranges » qui n'avaient pas peur comme lui pendant le combat et ont gardé leur sang-froid jusqu'au bout... Un mot d'action comme le verbe est choisi pour démontrer cette volonté de devenir un avec EUX. Il exprime sa position active. Le verbe ACCORDER signifie trouver des rapports entre les différentes pensées, les associer les unes avec les autres mais aussi le désir de s'unir avec « ces êtres étranges ». Le mot apparaît à la surface comme une découverte, le résultat d'une quête de cohérence entre les mots, d'où son accoutrement typographique : « De tout unifier ? se disait-il. Non, ce n'est pas exact. On ne peut unifier les pensées ; les

³²² Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, p. 1099

³²³ Ibid., p. 1099

ACCORDER, voilà ce qu'il faut ! Oui, IL FAUT LES ACCORDER, LES ACCORDER ! » Ainsi en débarrassant les mots ordinaires de l'ombre jetée sur leur sens par le voile de leur emploi trivial arrive-t-il à formuler en mots correspondant à ses sensations l'énoncé mettant en accord sa conscience et son âme afin de faire sienne la voix qui lui paraissait étrangère. Le cheminement conduisant à la découverte des mots produit un effet supplémentaire de « débanalisation ». Il traduit le refus du narrateur d'avoir recours aux idées toutes faites et aux mots stéréotypés.

Prenons un exemple de Sartre où il a utilisé un nom en italiques pour mieux comprendre pourquoi il n'a presque pas utilisé des noms en italiques :

Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours je n'avais pressenti ce qui voulait dire « exister ». J'étais comme les autres, comme ceux qui se promènent au bord de la mer dans leurs habits de printemps. Je disais comme eux « la mer *est* verte ; ce point blanc, là-haut, *c'est* une mouette », mais je ne sentais pas que ça existait, que la mouette était une « mouette-existante » ; à l'ordinaire l'existence se cache. Elle est là, autour de nous, en nous, elle *est* nous, on ne peut pas dire deux mots sans parler d'elle et, finalement, on ne la touche pas. Quand je croyais y penser, il faut croire que je ne pensais rien, j'avais la tête vide, ou tout juste un mot dans la tête, le mot « être ». Ou alors, je pensais... comment dire ? Je pensais l'*appartenance*, je me disais que la mer appartenait à la classe des objets verts ou que le vert faisait partie des qualités de la mer. Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient : elles m'apparaissaient comme un décor. Je les pensais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leurs résistances. Mais tout ça se passait à la surface.³²⁴

Le nom pour Sartre sert à fixer les choses dans des catégories abstraites. Nous avons déjà commenté son refus de classer et de catégoriser les objets. Ici, Roquentin se trouve devant le même problème. Il essaye de définir le mot « exister » parce qu'il a compris que ce n'est pas un mot au sens banal. Mais dans cet extrait, il est conscient qu'il plane encore à la surface des choses. La véritable définition d'exister échappe aux mots et à toutes les tentatives de leur attribuer une étiquette. D'ailleurs, tout le journal pourrait être considéré comme une quête permanente du sens de ce mot. La découverte émerge à la surface de ce texte mais comme toujours il nous laisse la sensation que quelque chose glisse entre les mots et ils refusent de la saisir complètement. C'est pourquoi chaque découverte implique en soi sa propre négation. L'insuffisance des mots de capter la découverte est exprimée par les mots et

³²⁴ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, p. 166

les paroles mis entre guillemets ainsi que par l'italique : « je n'avais pressenti ce que voulait dire « exister » », « Je disais comme eux « la mer *est* verte ; ce point blanc, là-haut, *c'est* une mouette », mais je ne sentais pas que ça existait, que la mouette était une « mouette-existante » », « elle (l'existence) est en *nous*, on ne peut pas dire deux mots sans parler d'elle et, finalement, on ne la touche pas », « tout juste un mot dans la tête, le mot « être » », « Je pensais l'*appartenance* (...) ». ³²⁵ La « débanalisation » de l'écriture a aussi pour but de fixer le regard du lecteur sur le résultat de la recherche, de lui transmettre la même sensation du déficit des mots à cause du sens usé par les habitudes langagières. Tout le discours de Roquentin est une simple invitation adressée aux lecteurs qui consiste à porter un regard différent et renouvelé sur le sens de certains mots, voire sur les mots en général pour réfléchir sur le sens de l'existence. Et cela implique une dynamique, la dynamique de la conscience en train de se découvrir et de se construire jour après jour entre les moments de lucidité et de rechutes dans l'obscurité des banalités et des automatismes qui constituent la perte de l'existence. La vie réelle n'existe que d'une manière consciente. L'écriture est réduite au néant sans la présence de la conscience, d'où le rythme inégal de l'écriture du journal et les lacunes. Par exemple, le jour de mercredi d'où nous avons tiré cet extrait englobe plus que trente pages, tandis que le jour précédent mardi ne contient que deux mots – Rien. Existé. Le jour suivant jeudi est complètement absent et le message du vendredi est très laconique. L'existence est absente si elle ne fait pas partie de la vie consciente. Les habitudes et les automatismes sont inhérents à tout ce qui relève de l'insensé et demeure inconscient. Connaître par l'intermédiaire de la conscience consiste à reconnaître l'objet comme quelque chose de familier et en même temps de le voir sous une lumière différente. Provisoirement, le mot « appartenance », mis en italiques, surgit dans la conscience pour nommer la nouvelle découverte. Mais Roquentin reste conscient que son regard est fixé sur les apparences et de la sorte l'existence et réduite au néant – « tout juste une forme vide qui venait s'ajouter aux choses du dehors ». ³²⁶ Donc, la recherche continue. La question reste ouverte et l'écriture poursuit sa marche. Elle est dynamique et en mouvement intermittent. Les verbes, mis en italiques, traduisent mieux le dynamisme des découvertes que n'importe quel autre mot. Probablement, nous pouvons expliquer l'absence quasiment totale des noms en italiques par cette tendance du discours chez Sartre d'être orienté vers le dynamisme des verbes en italiques.

³²⁵ C'est nous qui soulignons pour mettre en relief l'emploi des guillemets.

³²⁶ Ibid., p. 166

Il nous semble important de noter que l'emploi de l'italique dépasse l'univers littéraire des deux auteurs. Il est aussi présent dans leurs écrits théoriques. Nous n'avons pas la moindre intention d'analyser ce procédé dans ces écrits mais nous pouvons citer quelques exemples de Tolstoï et de Sartre pour illustrer ce phénomène.

A la page 150, nous avons déjà cité un exemple de l'écrivain russe, tiré de son traité sur l'art, qui se prête à la même interprétation abordée déjà dans notre étude. Mais il existe également des exemples où l'italique peut jouer un rôle différent. Par exemple :

Si étrange et saisissant que cela me paraît, force me fut de le reconnaître, parce que cela seul me donnait l'explication de cette objection insensée faite à la possibilité de pratiquer la doctrine de Christ : *Elle est admirable et donne aux hommes le bonheur, mais les hommes ne peuvent pas la pratiquer.*³²⁷

Ici, l'italique accroche le regard sur les paroles d'autrui. Il relève l'absurdité dissimulée dans la banalité de ces propos. L'italique démontre que l'auteur prend distance de ces vocables insensés.

Dans l'avant-propos de l'évangile de Tolstoï, l'italique apparaît toujours entre parenthèses. Prenons un exemple :

Il ne s'agit pas de démontrer que Jésus-Christ n'était pas Dieu et que c'est la raison pour laquelle sa doctrine n'est pas d'origine divine ; il ne s'agit pas non plus de démontrer qu'il n'était pas catholique, mais il s'agit de comprendre en quoi consiste cette doctrine qui fut si grande et si chère aux hommes qu'ils ont reconnu et reconnaissent comme Dieu l'homme qui a prêché cette doctrine. [*Voilà ce que je me suis efforcé de faire ; et c'est ce que j'ai fait, pour moi du moins. Et c'est ce que je propose à mes frères.*]³²⁸

Le signe typographique signale un retour à l'évidence mais manifestée dans les commentaires entre les parenthèses. L'auteur éclaire sa prise de position en précisant comment il faut interpréter son approche biblique.

Ce procédé a un caractère pertinent aussi dans les écrits de Sartre. Prenons l'exemple suivant :

³²⁷ Léon Tolstoï, *Quelle est ma foi ?*, p. 139

³²⁸ Léon Tolstoï, *Abrégé de l'Evangile*, p. 30

Ainsi du langage : il est notre carapace et nos antennes, il nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux, c'est un prolongement de nos sens. Nous sommes dans le langage comme dans notre corps ; nous le *sentons* spontanément en le dépassant vers d'autres fins, comme nous sentons nos mains et nos pieds ; nous le percevons, quand c'est l'autre qui l'emploie, comme nous percevons les membres des autres. Il y a le mot vécu et le mot rencontré. Mais dans les deux cas, c'est au cours d'une entreprise, soit de moi sur les autres, soit de l'autre sur moi. La parole est un certain moment particulier d'action et ne se comprend en dehors d'elle.³²⁹

Dans cet extrait Sartre touche le problème du mot rencontré et du mot vécu que nous pouvons remplacer par le mot vu et le mot perçu, selon les termes de Chklovski, en opposition avec le mot reconnu, voué à l'automatisme de la parole. Le mot sentir, écrit en italiques, met en valeur l'évidence de cette perception. Sentir suppose un certain dynamisme et vise la vitalité de la parole qui n'échappe pas à notre optique perceptive. Le mot joue un rôle actif dans la constitution du sens. C'est pourquoi Sartre met l'accent sur la fonction constructive des mots. Le style n'est pas un glissement à la surface des choses mais le témoin d'un regard profond et actif qui laisse des traces.

Prenons un autre exemple de Sartre :

Les hommes ne naissent pas dans la séparation : ils surgissent au milieu d'une famille qui les *fait* pendant leurs premières années. Par la suite, ils feront partie de différentes communautés socioprofessionnelles et fonderont eux-mêmes une famille. On les atomise quand de grands forces sociales – les conditions de travail en régime capitaliste, la propriété privée, les institutions, etc. – s'exercent sur les groupes dont ils font partie pour les morceler et les réduire aux unités dont on prétend qu'ils se composent. L'armée, pour ne citer qu'un exemple d'institution, ne considère jamais la personne concrète de l'appelé, qui ne peut se saisir que sur la base de son appartenance à des groupes existants. Elle n'envisage en lui que l'*homme*, c'est-à-dire le soldat, entité abstraite qui se définit par les devoirs et les rares droits représentant ses rapports avec le pouvoir militaire. Ce « soldat », que précisément l'appelé n'est pas mais auquel le service militaire entend le réduire, est *autre* en lui que lui-même et *identiquement* autre chez tous les incorporés d'une même classe.³³⁰

Ici, le rôle de l'italique ne se distingue pas des exemples de *La Nausée* que nous avons déjà analysés. C'est pourquoi nous estimons inutile de nous arrêter sur cet exemple. Il exerce la même fonction de retour à une évidence qui échappe aux regards des autres. L'auteur

³²⁹ Jean-Paul Sartre, *Situations, II*, p. 71

³³⁰ Jean-Paul Sartre, *Situation, X*, pp. 77-78

procède par « débanalisation » pour remettre en question la perte d'identité de l'homme, opérée par la société et les institutions.

Comme nous pouvons le constater, même dans les écrits théoriques de Sartre et de Tolstoï, l'italique continue à exercer sa fonction qui consiste à attirer le regard sur l'objet pour qu'il soit vu et non pas reconnu. Il s'agit donc d'une fonction purement stylistique.

Malgré certaines divergences dans l'emploi de l'italique chez Sartre et chez Tolstoï, nous avons remarqué quelques traits en commun lors de cette étude centrée sur *La Nausée* et quelques œuvres littéraires de l'écrivain russe. En guise de conclusion, nous allons résumer ces traits comme il s'ensuit :

1. L'italique est un procédé de « débanalisation » qui sert à faire sortir le mot ordinaire à la surface, dissimulé derrière l'écran opaque du sens émoussé dû à son usage coutumier, pour être vu et non pas reconnu par le lecteur. Il accroche l'œil et permet de résoudre le problème des automatismes. Le regard survole et passe outre les objets et les mots conventionnels, chargés de les représenter, parce qu'il les reconnaît comme familiers et banals. Débanaliser, c'est revenir à l'évidence des choses. Porter un regard renouvelé sur l'ordinaire, d'où l'impression de quelque chose d'extraordinaire. De la sorte, le lecteur se trouve devant une découverte. C'est la découverte d'une vérité qu'il est emmené à vivre comme une expérience personnelle. Il est appelé à porter un regard vierge sur l'objet pour être contaminé par les mêmes sensations et les mêmes sentiments que l'auteur du texte.
2. Nous avons constaté que les deux auteurs ont attribué une place privilégiée aux mots-outils (pronoms, conjonctions, adjectifs possessifs), situés au plus bas dans la hiérarchie des classes de mots. Contestataires de toute hiérarchie dans la vie mais aussi dans la langue, ils ont attribué à ces mots affinés par l'italique un statut privilégié dans la constitution du sens. Parmi ces mots le pronom démonstratif « cela » mérite d'être mentionné. Son rôle ordinaire de renvoyer à un autre mot du contexte occupe une position secondaire. Sa fonction principale est de nommer un objet, un sentiment, une sensation pour l'exhiber à la merci du regard car les mots ordinaires et pleins de sens ne sont pas aptes à le faire. A la différence de Sartre, Tolstoï a la tendance à revenir sur le mot mis en italiques car il a souvent le statut de mot-clé. C'est une des particularités du style de l'écrivain russe de répéter deux, trois, quatre ou même sept fois le même mot jusqu'à ce qu'il soit remplacé par un autre mot-clé. Cette répétition traduit sa volonté obstinée de rester tout près de l'évidence. Son insistance n'est dictée par rien d'autre que par le souci d'éviter les

apparences trompeuses, les abstractions insignifiantes et les abrègements qui mènent à l'impasse. Lorsque Sartre répète un mot c'est rare. En outre, la répétition chez l'écrivain français a une valeur d'insistance. La valeur d'insistance peut aussi être manifestée chez Tolstoï. Mais elle joue plutôt un rôle secondaire.

3. D'une façon générale, le mot qui est le plus souvent mis en italiques chez Sartre est le verbe. La conscience est dynamique. L'écriture de *Roquentin* enregistre le dynamisme de changement. L'existence et la Nausée ne peuvent pas être définies. Elles échappent aux mots et refusent d'être classées et catégorisées. Et ce glissement entre le sens des mots est traduit par le dynamisme des verbes en italiques. Les noms sont rares et presque absents. S'ils se sont manifestés lors de l'écriture, c'est pour accuser leur caractère statique et démontrer leur insuffisance. En revanche, chez Tolstoï les verbes en italiques sont rares. Il a une prédilection pour les noms. A la différence de Sartre qui vise le dynamisme de la conscience, il a pour but d'enregistrer les différents états d'âme. L'état d'âme implique quelque chose de statique, d'où la prédilection pour les noms.
4. Les deux écrivains utilisent l'italique même dans leurs écrits théoriques. Sa fonction principale est de fixer le regard sur les mots ordinaires pour débanaliser leur usage coutumier. L'italique reste le procédé stylistique pertinent en commun pour Sartre et Tolstoï malgré son dépassement proprement « littéraire ».

A la fin de ce sous-chapitre, nous pouvons tirer la conclusion qu'il y a une ressemblance évidente dans l'usage de l'italique en tant que procédé stylistique entre les deux écrivains. Nous ne pouvons pas exclure l'hypothèse que Sartre a été inspiré par Tolstoï. Mais nous ne pouvons pas non plus l'affirmer avec certitude. Gide et Dostoïevski ont aussi utilisé l'italique en mots isolés. Cependant, les effets stylistiques sont différents. Dans *Crime et Châtiment*, le signe typographique marque une voix de derrière. Un tel usage apparaît chez Sartre plus tard, dans *Les Chemins de la liberté* et *Le Sursis*. En ce qui concerne Gide, il se servait du soulignage typographique dans ses *Nourritures terrestres* pour mettre en évidence une opposition. Cet usage se distingue de celui de Sartre et de Tolstoï. Si nous reprenons les termes de signifiant et signifié, nous pouvons affirmer que chez Gide l'italique fonctionne comme un procédé réservé au signifiant en tant que manifestation matérielle du contraste, car le sens issu de l'opposition, désigné par le signifié, se situe au niveau de la phrase et non pas au niveau du mot. Par contre, chez Sartre et Tolstoï, nous pouvons constater que l'italique désigne le signifié, car il a une connotation autonymique dans le discours. Il signale, en quelque sorte, un sens nouveau en dehors des conventions langagières. C'est la recherche des

deux écrivains de donner une représentation débanalisée à leurs sensations, focalisée sur la réinterprétation du sens d'un mot, semblable à celle des peintres impressionnistes, s'obstinant à rendre les couleurs et la lumière telles que l'œil les voit, sans être entravées par l'habitude et la trivialité des conventions. Cependant, nous ne pouvons pas balayer l'hypothèse d'une inspiration provenant de deux auteurs à la fois malgré les divergences évidentes de l'usage de l'italique dans *Les Nourritures terrestres* et *La Nausée*. D'un point de vue formel, Sartre se rapproche de Gide par le soulignage des verbes qui sont presque absents chez Tolstoï. Les voies de l'inconscient sont invisibles. C'est pourquoi, il nous est difficile de suivre leur parcours. Le style pourrait porter des traces de lectures et de relectures opérant à un niveau subconscient sans que l'écrivain soit conscient de l'origine des procédés qu'il a employés. Certainement, Sartre a été en contact avec le procédé de soulignage typographique en lisant Tolstoï. Pourquoi n'aurait-il pas gardé une trace dans son style, peu importe si l'inspiration se situe à un niveau conscient ou inconscient ?

3. Sur les chemins de la liberté

3. 1. L'amour ou la liberté

Les premières traces d'une certaine inspiration nous engagent à aller plus loin dans notre étude. Inévitablement, elles ouvrent la voie à quelques questions de réflexion. Dans le dédale inextricable de chemins que le destin a réservé à Sartre et à Tolstoï, pouvons-nous trouver d'autres pistes de recherche ? Est-il possible de faire d'autres rapprochements entre les deux écrivains ? Les trajectoires de leur vie et de leurs pensées s'entrecroisent-elles dans des points de rencontre ?

Il nous semble que si nous devons nous limiter à un seul mot pour indiquer le point de croisement entre les chemins de Sartre et de Tolstoï, ce sera la liberté. Il reflète bien les tendances des deux grands hommes d'aller souvent à contre-courant des préjugés et des convenances de leur époque pour affirmer leur personnalité. Mais nous ne pouvons pas comprendre la notion de la liberté dans le cadre de leur existence sans celle de l'amour. Il y a un rapport étroit entre les deux. Peu importe si ces deux notions sont mises en opposition ou sont considérées comme des synonymes suivant le contexte de la situation, elles expriment d'une façon évidente le cheminement de leurs idées et les choix dans leur vie. Il ne sera pas exagéré de prétendre que la liberté et l'amour résument la destinée littéraire des deux écrivains. Au débouché de leur carrière était la disgrâce physique. Comment se frayer un chemin dans un monde où ils se sentaient condamnés à l'avance ? Est-il possible de devenir célèbre ? Et pourquoi pas écrivain ?

De bonne heure, les fils invisibles de l'amour et de la liberté se sont infiltrés en leur destinée dans un tout inextricable. Très tôt ils étaient envahis par le désir irrésistible d'aimer et d'être aimés. Tous les deux étaient conscients de leur laideur dès l'enfance. Tolstoï dirait dans *l'Enfance*, XVII : « je m'imaginais qu'il n'y avait pas de bonheur sur terre pour un homme pourvu comme moi d'un nez aussi épaté, de grosses lèvres, de petits yeux gris ». ³³¹ De même pour Jean-Paul qui était averti de ne pas compter sur son charme physique pour réussir dans le monde : « La laideur m'a été découverte par les femmes ; on me disait que j'étais laid depuis

³³¹ Léon Tolstoï, *Souvenirs et récit*, p. 72

l'âge de dix ans... »³³² Tous les deux ont choisi de gagner le cœur d'autrui par la parole pour se délivrer du préjugé imposé par la société – la laideur est égale à l'échec. De ce point de croisement entre le destin des deux hommes, décidés à conquérir le cœur humain à l'aide de la parole, en découle un autre. Il est curieux de constater que la volonté de plaire chez l'un et l'autre prend la forme d'un perfectionnement moral. Tolstoï établira des *Règles de vie* qui l'aideront à vaincre le monde et à imposer son amour.³³³ Pour sa part, comme l'a bien noté Denis Bertholet, Sartre « fabriquera les codes moraux qui le guideront dans sa recherche de la reconnaissance et de l'amour d'autrui. »³³⁴ Cette dernière constatation pourrait entrer en contradiction avec l'image qu'on a du pape de l'existentialisme qui voulait vivre au-delà de la morale. Pendant toute sa vie, Sartre était contre les idées préconçues d'ordre moral et les contraintes érigées devant les mœurs, car pour lui la liberté était sans limites. La liberté de l'individu impliquait la liberté d'autrui, donc elle n'était pas limitable.³³⁵ D'autre part, il estimait qu'il vivait « dans une période sans morale, ou, si on veut, il y a des morales, mais elles sont périmées ou bien particulières ». ³³⁶ Alors que pour Tolstoï-croyant la grande question philosophique était de se demander comment il fallait vivre mais dans le contexte de la morale chrétienne. Les préoccupations d'ordre moral étaient primordiales. La réponse qui en résulte de ses recherches spirituelles est que l'homme doit vivre dans l'amour. Ainsi l'amour et la liberté deviennent synonymes, car pour lui il s'agit d'une liberté spirituelle affranchissant l'homme de sa misère charnelle. L'amour libère l'homme de l'esclavage de la vie individuelle et lui offre les possibilités d'une vie authentique au service des autres. Selon Tolstoï, être libre, c'est être religieux – uni avec Dieu et les autres êtres humains. S'il accepte l'autorité de Christ, c'est qu'il est un homme comme les autres mais qui a compris la nature humaine et son fondement principal – l'amour. Comme nous pouvons le constater l'amour et

³³² Simone de Beauvoir, *La cérémonie des dieux*, suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, p. 394

³³³ Nous pouvons lire dans *Jeunesse III* : « Je désirais que tous me connussent et m'aimassent. J'aurais voulu prononcer mon nom [...] et que tous, frappés de cette nouvelle, vinssent m'entourer et me remercier », Léon Tolstoï, *Souvenirs et récit*, p. 210

³³⁴ Denis Bertholet, *Sartre*, p. 68

³³⁵ Sartre n'était pas pour l'immoralisme comme on a souvent pensé à tort. La morale est inhérente à la liberté, d'où l'impossibilité de déterminer la liberté. L'existentialisme exclut tout déterminisme. La morale s'identifie tout simplement avec l'engagement, être libre signifie prendre « ses responsabilités en face d'une réalité humaine en situation », donc le philosophe nous propose une morale de l'engagement, un engagement au service des autres.

³³⁶ Dans son entretien avec Sartre, Michel Rybalka revient sur le problème de la morale impossible. Le philosophe existentialiste répond qu'elle ne l'a pas toujours été mais qu'elle l'est aujourd'hui. Et il a rajouté : « Cela dit, je pense qu'il faut une morale à l'homme. » Voir Michel Rybalka, « Une vie pour la philosophie », in *Magazine littéraire*, Fév. 2000, p. 46

la liberté pour l'écrivain russe ne sont pas mis en opposition. En revanche, pour Sartre l'amour était le contraire de la liberté. L'acte de l'amour, selon lui, a un pouvoir tyrannique, car il a pour vocation de s'approprier la liberté de l'autre. De la sorte, la relation humaine est vouée à l'échec. L'unité n'existe pas. Il s'agit d'une relation de dominant/dominé : posséder en amour ou être possédé par l'amour. L'aimé est réduit à une chose parmi les choses. L'absurdité de la situation humaine est résumée par les phrases célèbres de l'écrivain français : « Le bourreau, c'est chacun de nous pour les autres », « Autrui est un scandale », « L'enfer, c'est les autres. » Il affirme que toute relation fondée sur l'amour est compromise par le conflit de deux libertés cherchant à s'assujettir mutuellement par l'envoûtement du regard. Par conséquent, le regard de l'autre est un juge impitoyable qui dépossède l'autre de son moi et le condamne à l'absurdité d'exister dans le monde de l'Angoisse et de La Nausée sans issue possible. Suzanne Lilar dans son livre *A propos de Sartre et de l'amour* caractérise cette critique contre l'amour et contre l'idée du salut par amour comme « la contestation la plus poussée qui ait été faite de l'amour depuis Platon ».³³⁷

Voici quelques définitions de l'amour qui synthétisent les critiques de Sartre :

Aimer, c'est vouloir posséder une liberté. Or une liberté possédée n'est plus une liberté. Donc l'amour est insensé.

Aimer, c'est chercher à s'assimiler autrui sans détruire son altérité, c'est vouloir surmonter le fait insurmontable qu'il y a des autres, donc l'amour est irréalisable.

Aimer, c'est vouloir être objet privilégié en face d'un pur sujet. Or dès que l'autre m'aime il redevient objet et me rejette à ma subjectivité. Donc l'amour est insoluble.

Aimer, c'est vouloir captiver une liberté pour qu'elle me fonde au lieu de me détruire. Or à l'instant même où je l'aurai captivée, elle ne sera plus en mesure de me fonder. Donc l'amour est impossible.

Aimer, c'est vouloir qu'on m'aime, donc vouloir que l'autre veuille que je l'aime. Donc l'amour est renvoi à l'infini et duperie.³³⁸

Cependant, dans *L'Être et le Néant* Sartre n'exclut pas du monde de son imagination la possibilité d'un amour qui rétablirait l'unité de tout ce qui a été dispersé par le jugement de l'autre. L'auteur reconnaît que l'être aimé se sentirait en sécurité du regard de l'autre qui

³³⁷ Suzanne Lilar, *A propos de Sartre et de l'amour*, p. 86

³³⁸ Cité d'après Suzanne Lilar, *A propos de Sartre et de l'amour*, p. 101

désormais lui attribuerait une valeur suprême pour se sentir justifié d'exister. Par conséquent, il ne serait plus « de trop » dans un monde où tout est de trop, les rapports entre les êtres et les choses retrouveront leur cohérence perdue. Mais l'amour unificateur reste pour Jean-Paul un projet manqué. Probablement, sa tentative a abouti à l'échec parce qu'il était également un prophète manqué. Nous pouvons trouver une explication objective de son refus de l'amour divin dans le processus de sécularisation qui caractérisait son époque. Autrement, comment comprendre la contradiction entre le désir d'aimer et d'être aimé et l'abandon de l'amour. Ne serait-ce pas un faux-semblant ou une fuite volontaire pour se barricader de l'hypocrisie religieuse derrière la notion de la liberté ?

Nous avons l'impression que s'il faut attribuer un seul mot à chacun des deux écrivains, il faut donner à Sartre la liberté et à Tolstoï l'amour. L'amour ou la liberté ? S'agit-il vraiment d'un choix ou ce n'est qu'une fausse apparence ? Un examen attentif de certains faits de leur vie nous fait voir juste le contraire – l'unité des deux termes. Tous les deux avaient en commun un grand amour pour les plus défavorisés, les exclus dans la société et ont suivi le même parcours en s'engageant sur les chemins de leur liberté. Malgré le choix de voies divergentes, l'un chrétien et l'autre antichrétien, il y a un point d'intersection. C'est là où la liberté et l'amour se trouvent en contact intime.

3. 2. Sur la voie de l'athéisme : croyant ou incroyant

Les réflexions autour de l'amour et de la liberté nous amènent à une autre problématique : l'attitude de Sartre et de Tolstoï à l'égard de la religion. Afin de saisir les moindres nuances des différences dans leur prise de position sur l'existence de Dieu, nous devons prendre en considération qu'ils vivaient à deux époques différentes. Le prophète de Iasnaïa Poliana s'identifiait avec le climat spirituel de XIX^e siècle. De son vivant, il voyait déjà les prémices de l'athéisme qui allaient se manifester pendant le siècle suivant. A plusieurs reprises, il a lancé des appels pour avertir l'Eglise des effets néfastes de ses pratiques religieuses sur la foi tout en prêchant une réforme radicale. Sa protestation est restée sans écho. Mais la véracité de ses avertissements n'a pas tardé à se manifester à travers les penchants matérialistes de la société et la sécularisation quelques décennies plus tard. En effet, les conséquences négatives des pratiques religieuses se sont fait sentir au XX^e siècle et surtout pendant sa deuxième moitié, à l'époque où Sartre était un des intellectuels les plus

célèbres. Il évoluait pendant un temps où le monde se contentait de vivre sevré d'amour divin et portait un regard avide sur les biens terrestres en cherchant un refuge dans le matériel contre l'angoisse. S'il vivait à une époque différente, il pourrait adopter l'attitude de Tolstoï et fonder une nouvelle religion. Car comme il a dit « Je pressentais la religion, je l'espérais, c'était le remède. Me l'eût-on refusée, je l'aurais inventée moi-même. »³³⁹ Cependant, la fausse éducation religieuse ne l'a pas amené à la découverte de sa vocation prophétique comme Tolstoï mais à son renoncement.

En se penchant sur la vie de Sartre, nous pouvons suivre les premiers pas de la sécularisation de la société. Comme pour la plupart de ses contemporains, son incroyance ne résulte pas du conflit des dogmes mais de l'indifférence religieuse de son entourage. Sa famille n'a pas échappé au lent mouvement de déchristianisation qui a pris naissance dans la haute bourgeoisie voltairienne pour envahir progressivement toutes les couches de la société. Ses grands-parents ne pensaient à Dieu que lors des moments de pointe. Il était en proie à une discorde de foi entre sa grand-mère qui n'était attachée au catholicisme que par opposition au protestantisme et son grand-père qui ne manquait pas la moindre occasion de tourner le catholicisme en ridicule pour manifester son ironie luthérienne. A cheval entre le catholicisme et le protestantisme, entre l'esprit critique et l'esprit de soumission, la foi en Dieu n'a pas pris de racine dans son cœur. La déception de la religion s'est achevée en débâcle chez Jean-Paul quand à douze ans il a décidé que Dieu n'existait pas et sur ce point de vue il n'a pas changé jusqu'à la fin de sa vie :

(...) l'enseignement du lycée sur les religions : les religions antiques, le catholicisme et le protestantisme, ça amenait à considérer la religion comme un ensemble de préceptes, de commandements, de mœurs, variables d'un pays à l'autre et qui n'avaient aucun rapport avec Dieu ; Dieu n'existait pas. En conséquence, je n'étais pas religieux, je n'étais pas croyant, et toutes les tendances optimistes des croyants, ça me dégoûtait. Je pensais qu'ils se trompaient.³⁴⁰

Sartre s'est très tôt détourné de toute foi religieuse mais les années ont rajouté d'autres arguments en faveur de l'athéisme. Son livre qui retrace son parcours biographique – *Les Mots* – est un reflet du vécu en même temps qu'une projection sur le passé d'une réflexion sur la religion élaborée par la suite. Il reflète le manque du sentiment religieux remplacé par les

³³⁹ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, p. 78

³⁴⁰ Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, p. 480

bribes d'un discours sur Dieu. Nous voyons dans cette approche l'attitude de l'athée présumant l'absence de l'Être suprême provenant de la non-perception de sa signification. Sartre le considérait comme un héritage périmé. Il apparaît comme une notion qui fait partie du champs culturel, mais vide de sens. L'entourage du petit Jean-Paul ne croyait plus depuis longtemps en Dieu mais il lui réservait, comme toute la société, la place d'un mort dont on garde le souvenir. C'est pourquoi il a substitué au temple la bibliothèque et a décidé de devenir l'homme de plume, « ersatz du chrétien ». Il affirmait que pour lui « la littérature a été l'équivalent de la religion ». On lui avait donné l'idée de Dieu, « sans la possibilité d'y croire ». En fait, il a remplacé « Dieu par la littérature et les saints par les écrivains ».

Si nous considérons l'incroyance de Sartre du point de vue de ses convictions philosophiques, nous allons constater que l'athéisme n'est pas la conclusion de sa philosophie. L'existentialisme n'exclut pas la croyance. Certes, il existe des philosophes existentialistes qui croient en Dieu. Nous pouvons citer les noms de Kierkegaard et de Gabriel Marcel. Le philosophe athée en était conscient mais il pensait à une existence sans Dieu où toute la place serait réservée à l'homme. Le rôle de Dieu est parfaitement inutile selon lui. C'est l'homme concret avec la lutte qui mène pour reconquérir sa liberté qui l'intéresse. Sartre part du principe que « l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait », « l'homme est libre », « l'homme est liberté ». Donc, il postule que l'homme est condamné à la liberté. Mais en même temps il le rend à l'évidence qu'il est responsable de l'usage qu'il fait de cette liberté. L'idée de la liberté absolue de l'homme exclut l'existence d'un Être suprême qui aurait tout prévu pour sa créature, selon Sartre. Il est évident que les arguments de l'existentialiste athée sont centrés sur la liberté. Pouvons-nous les expliquer avec les impératifs du temps ? Il nous semble que suivre une telle piste s'avère fiable. Les années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale étaient marquées par le mot magique de la liberté. Comme le souligne Michel Contat : « L'existentialisme sartrien, philosophie de la liberté, est sans doute lié à la réalité historique de la Libération. Sartre déclarait partout : il est temps de mettre les gens en face de leur propre liberté. Les occupants ne sont plus là, maintenant à chacun de jouer. On se souvient de sa formule provocante et paradoxale : 'Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande.' L'occupation avait fait prendre conscience, à travers des expériences-limites comme la torture, que chacun est seul, choisit seul de parler ou de ne pas parler. »³⁴¹ La liberté était devenue essentielle à l'homme. Cette notion était aussi importante pour les chrétiens mais elle avait perdu son sens. Les Eglises ont contribué à dévaloriser la

³⁴¹ François Ewald, « Une philosophie pour notre temps », in *Magazine littéraire*, avril 1994, p.20

responsabilité personnelle en condamnant à l'oubli la liberté de choix, la responsabilité de ce choix et ses conséquences dans la vie de l'individu. Comme l'a bien saisi Tolstoï, l'homme n'avait pas le droit d'un engagement actif, il devait subir le complot entre l'Eglise et l'Etat visant à éterniser leur pouvoir et projeter l'espoir du croyant dans un autre monde. De la sorte, l'être humain était privé de son rôle actif et était détourné de son cheminement spirituel centré sur le perfectionnement individuel inhérent à la doctrine du Christ. D'autre part, pendant le siècle de Jean-Paul Sartre il n'y avait pas de place pour des idées purement spirituelles. Dans un monde dirigé encore par la loi sauvage de l'œil pour l'œil et dent pour dent, il n'était pas envisageable de comprendre le commandement du Christ de ne pas rendre le mal pour mal. Même Tolstoï qui a hautement proclamé le principe de la non-résistance au mal risquait de ne pas être compris par la génération après celle de Romain Rolland. La doctrine de pacifisme, semée par Tolstoï et Romain Rolland, ne donnera pas une récolte abondante par la suite. Le cynisme de la Deuxième Guerre mondiale a balayé l'idée pacifique pour longtemps. Tout change pour Sartre en 1939, son pacifisme s'évapore quand il reçoit la feuille de la mobilisation. Tout change pour la nouvelle génération après la Libération. Elle avait besoin de nouveaux guides. Au sortir de la guerre, Sartre et Camus sont devenus les compagnons de route des jeunes générations : l'un d'un existentialisme dur et perçant, l'autre d'un existentialisme plus tendre et plus réservé, en voie d'effacement. Sartre s'identifiait complètement avec son temps. Il représentait la modernité pour la génération de vingt ans à la Libération. Le philosophe existentialiste s'est imposé par sa radicale nouveauté correspondant aux problèmes et aux enthousiasmes de la nouvelle génération : un nouveau style, de nouveaux thèmes, une nouvelle façon agressive et polémique de soulever les questions. Il n'est pas étonnant qu'André Cresson dans son livre *Léon Tolstoï sa Vie, son Œuvre avec un Exposé de sa Philosophie* publié en 1950 fait l'hypothèse que le renoncement au mal est le point faible de la philosophie du grand écrivain russe.³⁴² Il était difficile de s'imaginer vaincre un Hitler sans les organisations militaires indispensables à la résistance au mal. L'argument à l'appui de la thèse de l'auteur du livre cité consiste à ne pas supprimer la résistance au mal avant d'avoir éliminé le mal, autrement dit de ne pas mettre « la charrue avant les bœufs ». Mais cet argument démontre le manque de compréhension de l'enseignement du Christ et de son exemple sur la croix de vaincre le Mal par le Bien. La pratique humaine a également prouvé que la violence engendre la violence et en rendant le mal pour mal on s'enferme dans un cercle vicieux. Non seulement ce n'est pas le point faible de la philosophie de Tolstoï,

³⁴² André Cresson, *Léon Tolstoï sa Vie, son Œuvre avec un Exposé de sa Philosophie*, p. 86

mais par contre c'est le point essentiel de sa prophétie mettant en relief la brèche qui se creusait progressivement entre l'enseignement du Crucifié et les pratiques des Eglises dites représentants du Christ sur terre. Par leurs actes, leur idolâtrie, leur culte fait de gestes ridicules elles n'ont pas christianisé l'humanité, elles l'ont déchristianisée, nous affirme Tolstoï. Ses observations l'ont poussé à tirer la conclusion que depuis l'époque de Constantin le christianisme officiel est associé à la violence contre l'Evangile. L'Eglise est l'allié de l'Etat en approuvant ses pratiques et ses lois en pleine contradiction avec l'enseignement du Christ : l'Eglise bénit la guerre, permet le serment au pouvoir, soutient la machine répressive de l'Etat, ne pratique pas la non-résistance au mal. Le résultat est déplorable selon Tolstoï, les Eglises dites chrétiennes ont contribué à détourner l'être humain de Dieu et de son enseignement. A la fin du XIX^e siècle, Tolstoï a tiré la sonnette d'alarme pour avertir l'humanité des conséquences catastrophiques des actes et des pratiques religieuses des Eglises chrétiennes. L'humanité a fait la sourde oreille. Progressivement, la philosophie matérialiste a transformé le monde. Le marxisme a démasqué les idoles et a dénoncé un christianisme qui a échappé à sa vérité. Le regard des pays, en voie de changement selon les idées marxistes, est porté sur l'accumulation des biens matériels pour éviter l'angoisse de l'existence. Peu à peu, il s'est avéré que la conception matérialiste du monde était incompatible avec le christianisme parce que, comme Jean-Paul II a dit, le matérialisme a mis tout « ce qui est spirituel et personnel – l'agir de l'homme, les valeurs morales et similaires – dans une position subordonnée à la réalité matérielle ». ³⁴³ L'athéisme est devenu officiel sous le régime de Staline. Les croyants étaient persécutés. Dans les autres pays communistes, en fonction du contexte culturel, politique et social on connaît des périodes d'un athéisme plus agressif et des périodes plus modérées. Le matériel était mis au centre de l'univers aussi dans le monde capitaliste. La sécularisation a atteint tout l'univers et toutes les religions. Le XX^e siècle est progressivement envahi par l'athéisme.

L'athéisme est répandu sur le monde occidental comme une nappe de cendre. Depuis un siècle, il n'a pas cessé de coloniser ce monde, de le faire marcher dans sa lumière grise (...).

Les « maîtres penseurs » des temps nouveaux, Nietzsche, Marx et Freud avaient été saisis de la grave injure faite à l'homme par une religiosité perversie.

Au nom de la dignité de l'homme, de son progrès, de son bonheur, ces « fondateurs » de la pensée moderne ont dénoncé l'aliénation religieuse comme étant la pire des toutes. Avec eux, et peut-être grâce à eux, nous n'avons aucune peine à reconnaître que

³⁴³ Cité par Dominique Morin, *L'athéisme moderne*, tome I, p. 119

« la religion est le plus grand facteur de corruption » (Lénine) (...) à condition d'ajouter ces quelques lignes qui changent tout « lorsqu'elle est séparée de l'amour » (...).³⁴⁴

Cet extrait souligne l'impact de l'absence de l'amour. L'existence de Dieu ne peut pas être envisagée sans amour. Et pour reprendre les termes de Tolstoï nous n'avons qu'à réitérer que « ce qui est en l'amour est en Dieu et Dieu vit en lui. Car, Dieu, c'est l'amour. » Sans la notion de l'amour la liberté ne peut pas être perçue. Dieu devient un souverain qui gouverne notre destin avec une autorité tyrannique. L'homme est réduit à une marionnette. Sartre a complètement raison de s'attaquer à cette caricature de Dieu créée par l'Eglise chrétienne. Il prétend que l'homme dispose d'une liberté absolue et il est libre à tel point qu'il peut même nier son créateur. Le philosophe existentialiste n'a pas tardé de profiter de cette possibilité pour affirmer sa liberté. L'athéisme était une des évidences de la vie de Sartre comme de la vie de ses contemporains. Il estime que Dieu est une notion préfabriquée de l'homme qui date et que les croyants sont attachés à quelque chose qui est périmé et vieillot. Cette conviction de Sartre est appuyée sur l'argument qu'« à l'heure qu'il est, étant donné la manière dont on vit, la façon dont on prend conscience de sa conscience et dont on s'aperçoit que Dieu se dérobe, il n'y a pas d'intuition du divin ». ³⁴⁵ Il en résulte une suite d'affirmations logiques qui s'inscrivent dans la même perspective d'athéisme : il n'y a plus de place pour Dieu dans la vie humaine, l'homme va remplacer Dieu et va devenir maître de la création. Une autre réalité s'impose, substitut de la réalité chrétienne. La fausse image de l'Etre suprême, créée par l'Eglise chrétienne, s'est effacée de la conscience humaine. L'homme créateur cherche à supplanter à cette image une véritable image d'individu libre et autonome au centre de la nouvelle réalité.

Malgré la divergence évidente entre l'athéisme et la croyance, nous pouvons trouver un point en commun entre les deux penseurs – leur matérialisme. La philosophie de Sartre l'a amené à l'idée matérialiste de l'homme dans un monde matériel. La philosophie de Tolstoï a abouti à un Evangile matérialiste, « la vie d'un Christ matérialiste ». L'Evangile de Tolstoï, achevé en 1881, est une interprétation de la sainte écriture selon le prophète de Iasnaïa Poliana et fait abstraction de tout ce qui compromet la pure doctrine chrétienne. Il supprime tous les passages où il est question d'événements prophétiques ou de phénomènes surnaturels.

³⁴⁴ Cité par Dominique Morin, *L'athéisme moderne*, tome II, p. 137, le texte est de S. Rougier

³⁴⁵ Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, p. 556

Pour lui, tout est fondé par la raison et la logique, donc pour croire il faut comprendre. Le miracle et le surnaturel n'existent pas. C'est pourquoi ils sont considérés comme superflus.³⁴⁶

Il est évident qu'avec certaines de ses croyances Tolstoï pourrait s'identifier avec les plus incroyants parmi les croyants. Tout en étant profondément convaincu du caractère divin de la doctrine du Christ, il a refusé de reconnaître qu'il était la révélation de Dieu sur terre. Il ne croyait pas aux Evangiles en les traitant d'indignes de foi, pleins de gloses et d'erreurs dont on pourrait à peine tirer la connaissance de la doctrine du Christ. Tolstoï pourrait passer pour un athée en disant que le Christ n'était pas Dieu et qu'il ne fallait pas lui obéir comme à un Dieu. Pour lui, il était un homme comme nous. Avec ces paroles, il passait pour un hérétique dans le monde des chrétiens.

Malgré la différence évidente dans leur attitude à l'égard de Dieu, nous pouvons faire des rapprochements entre l'athéisme de Sartre et les idées religieuses de Tolstoï. Il y a quelque chose en commun dans la position radicale des deux hommes, bien qu'ils choisissent des voies différentes – l'un croyant et l'autre incroyant. Leurs chemins s'entrecroisent au carrefour des idées au nom de la liberté. Il nous semble que nous pouvons voir en Sartre un chrétien qui rappelle Tolstoï. Notre argument est appuyé par l'avis de Pierre de Boisdeffre qui a vu en Jean-Paul une racine chrétienne, « car il y a du chrétien – et même un chrétien des premiers âges – dans cet athée radical ».³⁴⁷ Le « pape de l'existentialisme » avait consacré sa vie comme l'apôtre de Iasnaïa Poliana à une tâche désintéressée - au salut de l'homme sur terre. Entre cet athée radical allant jusqu'au bout et ce croyant fervent contestant l'Eglise parce qu'elle empêchait l'homme de croire que le salut est en lui en sabotant « le perfectionnement intérieur, religieux et moral des individus » par les pratiques incroyables d'un culte ridicule, des génuflexions et toute sorte d'idolâtrie il y a quelque chose en commun – le retour au christianisme non institutionnalisé.

3. 3. La liberté de choisir : philosophe et écrivain

Nous ne pouvons pas comprendre les principes fondamentaux qui gouvernent la prise de position dans la vie de Sartre et de Tolstoï sans aborder le problème de la philosophie. En

³⁴⁶ Nicolas Weisbein souligne dans la préface de l' *Abrégé de l'Evangile* de Tolstoï qu'à la donnée surnaturelle l'auteur oppose une donnée logique et raisonnée. « C'est pour cela que le *pain vivant* devient *aliment de vie* et que le *pain que je donnerai* est interprété et transposé en : *cette nourriture que je vous enseigne*. », voir p. 14

³⁴⁷ Pierre de Boisdeffre, « Regards sur l'œuvre, la morale et la pensée de Jean-Paul Sartre », in *Nouvelle Revue des Deux Mondes*, août 1980, p. 325

outre, elle constitue un des lieux de rencontre entre les deux écrivains. Tous les deux ont tissé un rapport étroit entre la littérature et la philosophie.

Les idées religieuses ont fait de Tolstoï un penseur religieux. La doctrine du Christ l'a aidé à trouver la réponse aux questions philosophiques centrées sur le sens de la vie – Que faire ?, A quoi bon vivre ?, Quels partis prendre ? L'aboutissement à la croyance que la vie avait un sens biblique constitue l'essence de ses convictions morales, sociales et politiques faisant partie de sa philosophie. D'autre part, nous ne pouvons pas aborder la poétique de l'écrivain russe sans tenir compte de ses idées philosophiques et religieuses. De ce point de vue, il n'échappe pas à l'exigence formulée par Sartre qu'« un écrivain devait être un philosophe ». Nous pouvons nous interroger : est-ce que tous les philosophes sont des écrivains ?, tous les écrivains sont-ils des philosophes ?, qu'est-ce que l'univers littéraire en dehors d'une vision du monde ? En effet, les idées philosophiques d'un auteur autour desquelles s'articule son œuvre permettent au lecteur de porter un regard différent sur le monde, dévoilent des vérités inconnues, démasquent un sens particulier. D'autre part, une philosophie qui ne trouve pas de terrain favorable pour s'infiltrer dans une œuvre littéraire reste privée de vie. Bernard-Henri Lévy affirme que tous les grands philosophes sont de grands écrivains. En effet, la véritable unité entre la philosophie et la littérature n'est possible que chez Sartre, nous dit-il. Le désir d'être à la fois Stendhal et Spinoza n'appartient qu'à lui. Il y a des écrivains qui ont voulu être Stendhal ou rien ainsi que des philosophes qui ont voulu être Spinoza ou rien. Mais comme le souligne Bernard-Henri Lévy « Sartre est le premier – le seul – à savoir se partager, sans se dilapider, entre un homme de théorie et un fabulateur de génie. ».³⁴⁸ Si dans les traités philosophiques *L'imaginaire*, *L'Etre et le néant*, *la Critique de la raison dialectique* Sartre exposait sa vision du monde, il la faisait vivre par des personnages dans ses œuvres littéraires.

Si nous nous penchons sur l'œuvre de l'écrivain russe du point de vue de sa philosophie, nous ne manquerons pas de faire quelques rapprochements avec Sartre. Certainement, Tolstoï n'était pas un existentialiste avant la lettre mais il a soulevé un problème important – le drame de l'existence humaine ballottée constamment dans des situations limites : la Vie et la Mort, la souffrance physique et morale, l'espérance et le doute, l'angoisse et le climat rassurant de nos actes, le banal et l'extraordinaire. Le sentiment d'être harcelé d'une angoisse permanente retrouve sa réplique éloquente dans la sensation de la Nausée. Dans le récit *Les Mémoires d'un fou* Tolstoï n'avait-il pas saisi l'absurdité de la

³⁴⁸ Bernard-Henri Lévy, *Le siècle de Sartre*, p. 83

situation humaine où « la vie et la mort ne font plus qu'un » ? La vie humaine n'avait pas de sens dans un monde réduit au néant de l'angoisse. Ainsi le tourment étrange de la mort a-t-il déjà pris un aspect philosophique chez Tolstoï, développé plus tard en profondeur par l'auteur de *L'Être et le Néant*. Mais dans sa négation l'auteur français était encore plus formel. La néantisation de la cohérence logique entre les événements faisait affirmer à Sartre dans *La Nausée* que l'être humain était de trop, donc, que sa vie n'avait pas de sens. L'existence humaine était gratuite, sans raison, sans justification. Pour les existentialistes l'absurdité de l'univers ne découle pas d'un sentiment comme chez Tolstoï, doté d'une sensibilité phénoménale, mais des raisonnements sur l'apparence d'incohérence et de désordre provoqué par le hasard qui règne dans le monde. Cependant, cette apparence d'incohérence Sartre l'a transformée en sentiment – le sentiment de la contingence – et le lecteur assiste à l'élaboration de ce sentiment dans *La Nausée* dès le début du roman. Si nous ne pouvons pas affirmer que l'écrivain russe était un des précurseurs de l'existentialisme, nous ne pouvons pas non plus sous-estimer quelques rapprochements avec les existentialistes. Tolstoï a mis le doigt sur le néant – synonyme de la Mort, notion aimée par ces derniers que Sartre allait aborder dans son traité philosophique sur *L'Être et le Néant*.³⁴⁹ Alors que l'écrivain russe présente la Mort sous son aspect tragique, Sartre dans son traité essaye de la dédramatiser en la réduisant en quelque chose qui arrive accidentellement comme une absurdité pure et simple.

La philosophie des deux penseurs repose sur le principe de la liberté. Il pénètre profondément dans la vie et dans l'œuvre des deux écrivains. Pendant toute son existence, Tolstoï était contre les conventions qui faisaient obstacles à la liberté. Aucune convention, aucune idée figée, aucun préjugé ne pouvaient conditionner l'existence humaine. Mais les existentialistes sont allés encore plus loin dans la recherche des limites de la liberté. Ils ont fait de la liberté un absolu. Rappelons à ce sujet le postulat principal des existentialistes qui est encore plus formel que le renoncement aux conventions chez Tolstoï - l'existence précède l'essence – la liberté du Moi est première par rapports aux contraintes morales et sociales. Donc, ils n'acceptent aucune essence qui préexiste et limite l'être humain. Si chez Tolstoï les personnages ne sont pas des types et sont libres de suivre des changements au cours de leur vie comme le courant d'un fleuve épousant les méandres du terrain se précipitant dans un rythme tantôt plus lent, tantôt plus accéléré, mais rien n'est fixe, chez les existentialistes le

³⁴⁹ D'après Sartre l'être humain porte un certain *néant* en lui dont il prend tragiquement conscience surtout face à la mort. Pris de l'angoisse, il refuse de s'en aller de ce monde et projette un autre monde parfait dans le ciel pour vivre éternellement.

caractère n'existe plus, le personnage apparaît comme un vide, de la sorte sa liberté est sans limites et il ne sera pas obligé de se comporter en fonction de son caractère.

Si nous considérons les idées philosophiques des deux hommes du point de vue de leurs disciples, nous serons plutôt déçues. En effet, il ne manquait pas d'intérêt pour la doctrine de Sartre et de Tolstoï et pourtant la destinée leur a réservé d'être solitaires. Il est à noter qu'il y avait plus de commun entre le destin de la philosophie de Sartre et la doctrine de Tolstoï qu'entre les deux maîtres et leurs disciples. Le prophète russe regardait les tolstoïens comme des hommes dont les idées lui étaient « totalement étrangères ». La période qui a suivi la Libération a poussé les disciples de Sartre à adopter une attitude d'irresponsabilité et à croire que tout était permis. Ils se sont beaucoup trop éloignés de l'enseignement du pape de l'existentialisme. Et Sartre est devenu le « prêtre unique de sa propre Eglise », selon le mot de Denis Bertholet.³⁵⁰

Le rapprochement dans l'attitude des deux philosophes face à leurs disciples n'a pas échappé au regard d'Aimée Alexandre dans son livre *Le Mythe de Tolstoï* :

« C'est un tolstoïen ! » dit Tolstoï avec malice et tristesse. « C'est un existentialiste ! » pourrait également dire sur le même ton J.-P. Sartre... Car qu'y a-t-il de commun entre l'aventure que Sartre vit intensément et le jeu de ces jeunes gens et jeunes filles travestis qui attendaient au « Tabou » la parution du dernier tome des *Chemins de la Liberté* devant leur apprendre à s'accommoder de l'absurdité de la vie et de l'imminence de la mort ? ...³⁵¹

Il nous semble que sans la littérature, les idées philosophiques de Sartre et de Tolstoï ne pourraient pas se frayer le chemin vers le cœur de l'être humain. Ils avaient plus d'adeptes parmi leurs lecteurs que parmi leurs disciples qui s'éloignaient de leurs propres convictions. Mais malgré cet inconvénient, nous ne pouvons pas contester la liberté de leur choix d'être philosophe et écrivain à la fois. Sans la philosophie nous ne serons pas aptes à comprendre ni leur vision du monde, enchevêtrée dans l'univers littéraire, ni leur marche triomphale sur les chemins de la liberté.

³⁵⁰ Denis Bertholet, *Sartre*, p. 483

³⁵¹ Aimée Alexandre, *Le Mythe de Tolstoï*, p. 253

3. 4. Au carrefour des chemins de la liberté – l'anarchisme

Un trait commun entre Sartre et Tolstoï qui découle directement de leur philosophie est leur tendance anarchiste. L'anarchisme des deux philosophes est une attitude morale. Tolstoï parle en anarchiste quand il exige de l'homme l'indépendance totale par rapport à l'Etat et à l'Eglise. La conception anarchiste de l'apôtre de Iasnaïa Poliana se situe sur l'axe de l'amour et de la fraternité. Etre en accord avec les règles de conduite, proclamées par le Christ, de la non-résistance au mal et d'aimer l'ennemi comme soi-même, c'est condamner les prisons, les tribunaux, les bagnes, les armées, donc tout l'appareil oppressif des sociétés modernes. Pour écarter tout ce qui empêche la fraternité, il faut supprimer l'Etat et ses lois, ses instruments de répression, ses tribunaux, son armée, nous dit Tolstoï. Il se dresse contre tous les préjugés religieux, idéologiques ou nationaux qui séparent les hommes. Dans un monde animé par le sentiment de l'amour il n'y aura pas besoin d'Etat et de gouvernement car le mal n'existera plus, donc aucun besoin de résistance organisée contre la violence, telles étaient les considérations du prophète de Iasnaïa Poliana.

Evidemment, la voix de Tolstoï contre l'hypocrisie et les mensonges de l'Eglise et de l'Etat ne restait pas sans écho. L'Eglise Orthodoxe après plusieurs réticences n'a pas cédé à la tentation d'excommunier en 1901 ce chrétien qui prétendait être plus chrétien qu'elle. Par contre, malgré les nombreuses attaques verbales contre le gouvernement et le tsar on n'a jamais utilisé la machine de répression étatique à l'égard de Tolstoï. Le tsar ne voulait pas faire un martyr de lui. Ceci risquait de mettre le prophète de Iasnaïa Poliana sur un piédestal encore plus élevé. On persécutait furieusement ses amis et ses disciples mais le tsar refusait « d'ajouter à sa gloire littéraire la couronne de martyr. » Ne serait-ce pas qu'un prétexte ? Comment pourrait-il se dresser contre le grand écrivain qu'il lisait avec une admiration ? D'ailleurs, l'admiration de Tolstoï augmentait en Russie et partout dans le monde. Le fait que la censure ait interdit certains de ses écrits n'a pas empêché la célébrité de l'écrivain. En revanche, ses livres ont été imprimés à l'étranger et traduits dans plusieurs langues. Ils étaient également répandus en Russie malgré l'interdiction.³⁵²

³⁵² La *Confession* écrite en 1880-1881 est interdite par la censure impériale en 1882. En 1884, le livre intitulé *En quoi consiste ma foi ?* est saisi par la censure. Il est mis au pilon. Mais la curiosité des fonctionnaires a sauvé la plupart des exemplaires de la destruction. La première publication effective a eu lieu en France, sous le titre de *Ma religion*, en 1885. Le livre est traduit et publié en anglais et en allemand la même année.

Le parcours de Sartre suit un cheminement pareil. Mais son anarchisme se construit en opposition avec son milieu bourgeois. Il s'est révolté contre la morale, l'hypocrisie, la domination sociale de la bourgeoisie. *La Nausée* et *Le Mur* portent le sceau de cette révolte. Devenir bourgeois prend le sens de devenir salaud, avoir l'étroitesse d'esprit et avoir des attitudes de mauvaise foi. A chaque fois qu'un événement, un mouvement ou un groupe manifestent des idées d'un renouvellement radical, il est prêt à suivre en donnant libre cours à son anarchisme latent. A l'opposition de son antagonisme bourgeois, il témoignait de la sympathie pour la classe ouvrière, la force historique nécessaire pour faire « sauter » le régime de la bourgeoisie. S'il soutient la violence des étudiants en mai 1968, c'est parce que c'est une « contre violence » qui fait face à celle du capitalisme. Il a condamné la loi d'orientation d'Edgar Faure en décembre 1969. Il estimait que cette loi n'était qu'au service de la bourgeoisie. L'Université « sélectionniste », établit ses programmes en fonction des intérêts de l'industrie privée. D'après lui, la nouvelle loi ne propose aux étudiants que trois possibilités : « se pendre – par horreur de la société que nous leur avons faite –, se vendre – cela veut dire se foutre de tout et, qui sait ? en venir à se pendre dans quelques années – ou s'unir, conserver leur pouvoir négatif, mener une guerre d'escarmouches contre les vieux qui les gouvernent, rallier, dès qu'ils pourront, le gros des travailleurs, force principale de la révolution, et foutre le régime en l'air. »³⁵³ Sartre était partout où il y avait une contestation ou une insurrection, soit en personne, soit par ses écrits. Il était toujours avec ceux qui étaient contre le régime non parce qu'il croyait qu'ils avaient raison mais parce qu'ils étaient persécutés par l'Etat. Il faisait flèche de tout bois pour briser les reins de la bourgeoisie. Nous pouvons évoquer quelques exemples pour démontrer qu'il n'avait pas d'autre motivation pour ses actes que de saper les autorités politiques. Ce n'était pas l'idée des maos en France qu'il avait épousée mais l'idée d'être avec tous ceux qui étaient persécutés. Le journal maoïste *La cause du peuple*, le porte-parole de la gauche prolétarienne était pris en aversion par les autorités publiques. Deux de ses chefs ont été arrêtés pour « délits de provocation aux crimes contre la sûreté de l'Etat », mais Sartre qui a repris la direction du journal est resté indemne malgré ses propos provocants : « En prenant les fonctions de directeur – responsable, j'affirme ma solidarité avec tous les actes qui, comme ceux qui ont été incriminés, traduiront la violence qui existe aujourd'hui *réellement* dans les masses pour en souligner le caractère révolutionnaire. S'il plaît au gouvernement de me déférer à la justice, il ne pourra empêcher mon procès d'être politique. »³⁵⁴ Il reste toujours intact comme Tolstoï. Le gouvernement lui

³⁵³ Cité par Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, p. 574

³⁵⁴ Cité par Michel Winock, *Ibid.*, p. 576

refuse cette possibilité de se donner en spectacle et refuse de le poursuivre. Néanmoins, Sartre cherchait à le contraindre à l'arrêter. En 1960, 121 écrivains et artistes ont signé une déclaration sur le « droit d'insoumission dans la guerre d'Algérie » ; Sartre a autorisé ses amis à utiliser son nom en faveur de cette cause. Plus tard, les acteurs de cet appel étaient condamnés à la prison et à l'indignité nationale, mais à l'égard du célèbre philosophe existentialiste De Gaulle est resté indulgent : « Je pardonne à Voltaire. » Le président français a refusé d'écouter le conseil de ses ministres en leur répondant qu'on ne met pas Voltaire en prison. Sartre jouit d'une pareille immunité contre la machine oppressive de l'Etat comme Tolstoï. En effet, c'est l'immunité de leur célébrité.

La contestation de tout pouvoir, de toute société, de toute hiérarchie, de toute organisation institutionnelle a fait de Sartre l'homme du Non. Comme si sa voix faisait écho aux multiplications des Non du prophète de Iasnaïa Poliana : « non » aux gouvernements du monde entier, « non » au luxe indécent des uns, « non » à la misère sordide des autres, « non » à la violence physique et morale, « non » à tous les escrocs de la politique qui violent les droits des peuples et des individus.³⁵⁵ Mais malgré l'accumulation des Non, le monde n'a guère changé. Même la contestation liée à leur milieu social est restée sans résultat. Sartre et Tolstoï se sont retrouvés dans une situation étrange : l'un né bourgeois est resté bourgeois, l'autre né aristocrate est resté aristocrate malgré les vains efforts de se libérer de leur caste. Le philosophe existentialiste et le prophète de Iasnaïa Poliana sont restés attachés à leur milieu social dans leurs mœurs par opposition à leurs idées qui les distinguaient intentionnellement de leur milieu. Tous les deux appartiennent du point de vue économique à la même classe dont ils sont issus mais dont tout les sépare par la conscience qu'ils ont du monde. Pour se distinguer de son milieu bourgeois Sartre a décidé de ne rien posséder, « pas même un lit, une table, un tableau ». Il a passé presque toute sa vie adulte dans une série de chambres d'hôtel dans lesquelles il n'y avait jamais rien à lui. Bernard-Henri Lévy rend témoignage de son dépouillement extrême :

Une fois, à la fin, parce que j'écrivais une préface pour une réédition des *Mots* et que je souhaitais l'entendre parler, je suis allé le voir boulevard Edgar-Quinet, dans le petit appartement, au-dessus du cimetière, où il avait fini par se poser. Pas d'objets. Guère de meubles. Une table en formica blanc. Des cendriers. Une impression de grand désordre et d'austérité. Mais ce qui m'avait le plus frappé c'est qu'il n'y avait,

³⁵⁵ Voir Aimée Alexandre, *Le Mythe de Tolstoï*, p. 249

apparemment, même pas de livres, ni les siens, ni ceux des autres, juste la collection de la Pléiade, rangée par ordre alphabétique, sur une étagère, dans la pièce principale.³⁵⁶

La vie de Sartre était marquée par l'ascétisme. Il détestait l'argent et s'efforçait de s'en débarrasser pour l'envoyer loin de lui le plus vite possible. A chaque début de mois, il versait plusieurs pensions alimentaires. De son côté, Tolstoï s'est efforcé de vivre en ascète. Il imitait les ouvriers agricoles : il se levait tôt, il soignait son bétail, réparait les outils, labourait la terre, il coupait sa moisson et battait son blé. Il refusait les services d'un domestique dans sa chambre. Il faisait lui-même ses chaussures. Il luttait contre la famine du peuple et organisait la vente du pain à un prix symbolique. En 1891 et 1892, il a aménagé des réfectoires pour les pauvres. Mais, en effet, il est resté le grand seigneur. Il habitait dans un grand château. Sa famille ne partageait pas ses convictions et il était obligé de se séparer de ses biens en les léguant à son entourage. Les serviteurs étaient toujours là à son service. Ils ne pouvaient pas voir en lui leur égal et le traitaient toujours de seigneur.

Le bilan de l'offensive des deux hommes célèbres est plutôt passif. Ils n'ont pas réussi à se libérer de leur milieu social. Certes, ils ont contribué à l'éveil des opprimés en leur montrant la voie de la liberté. Evidemment, le monde est devenu un peu plus humain. Mais leur lutte n'a pas abouti à des changements radicaux. La machine politique de l'Etat est restée intacte. Les institutions fonctionnent encore. Cependant, avec leurs idées anarchiques, ils ont démontré un engagement en faveur des plus défavorisés. Tous les deux avaient le respect des masses ignorant même leurs pensées les plus profondes mais les respectant parce qu'ils avaient choisi les chemins de la liberté et avaient pris parti pour le chemin de leur liberté.

3. 5. Contre la littérature institutionnalisée – Non au prix Nobel

Les détours du destin sont imprévisibles. Probablement, c'est la guerre déclarée aux institutions qui a conduit Sartre et Tolstoï au refus du prix Nobel. Ne serait-ce pas un des chemins de la liberté ? Accepter le prix qui couronne l'œuvre d'un écrivain aurait pu entrer en conflit avec la conviction des deux grands hommes que les idées d'un penseur sont toujours en mouvement, leur qualité principale sont le mouvement et la vie, attribuer une valeur fixe aux idées – le prix, c'est les transformer en lettre morte.

³⁵⁶ Bernard-Henri Lévy, *Le siècle de Sartre*, p. 308

Léon Tolstoï a démontré par son exemple que l'écrivain doit défendre sa liberté d'expression en refusant de se laisser transformer en institution par l'acceptation d'un prix. Dès qu'il a été informé que son nom était proposé pour le premier prix Nobel de la Paix, le 4 octobre 1897, il a envoyé une lettre au journal *Stockholms dagblad* pour demander que le prix soit donné aux Doukhobors, une secte qu'il soutenait parce que leurs membres refusaient de faire le service militaire en mettant en pratique le sixième commandement « Tu ne commettras pas de meurtre ». ³⁵⁷ Cette année le prix Nobel n'a pas été décerné. La volonté de son fondateur a commencé à être appliquée cinq ans plus tard en 1901. Le premier lauréat de littérature était l'écrivain français René François Armand connu comme Sully Prudhomme. A cette occasion, pour souligner leur désaccord avec l'institution chargée de l'attribution de ce prix, un groupe d'écrivains et de savants suédois a envoyé un message à Tolstoï afin « qu'on sache à l'étranger » que même dans un pays lointain ils considèrent que « l'art le plus fondamental et le plus puissant est celui qui repose sur la liberté de la pensée et de la création. » Dans une lettre adressée au professeur Levertin de l'Université de Stockholm, Tolstoï a exprimé sa satisfaction des paroles chaleureuses de ce groupe de savants et d'écrivains qui avaient plus de valeur pour l'écrivain russe, appelé « le patriarche éminemment respectable de la littérature contemporaine », que le prix de l'Académie suédoise. Il a souligné dans une lettre laconique que l'argent « ne peut produire que du mal » et nous pouvons supposer qu'il l'aurait sûrement refusé, si on le lui avait proposé. ³⁵⁸ Mais il n'a pas eu la possibilité de justifier officiellement son refus car il n'a jamais dû faire face à ce problème. En revanche, nous avons des informations plus précises sur la réaction verbale de Sartre à propos de l'argent au moment où il a argumenté son refus devant la presse suédoise après l'annonce officielle de l'Académie que le prix lui a été attribué. En considérant que « c'est quelque chose de très lourd que l'Académie pose sur les épaules du lauréat en accompagnant l'hommage d'une somme

³⁵⁷ Après sa mort en 1896, le célèbre chimiste suédois a laissé presque toute sa fortune pour récompenser les auteurs des bienfaits au service de l'humanité. En 1897, on avance les noms des premiers candidats possibles.

³⁵⁸ Voici le texte de la lettre :

Gaspra, 22 janvier-4 fév. 1902.

Chers et honorés

confrères,

J'ai été très content de ce que le prix Nobel ne m'a pas été décerné. Primo, cela m'a délivré d'un grand embarras : celui de disposer de cet argent qui, d'après ma conviction, ne peut produire que du mal et, secondo, cela m'a procuré l'honneur et le grand plaisir de recevoir l'expression sympathique de la part de tant de gens hautement estimés quoique personnellement inconnus.

Recevez, chers confrères, l'assurance de ma sincère reconnaissance ainsi que de mes meilleurs sentiments.

Léon Tolstoï.

Cette lettre est citée dans l'article : « Soixante ans avant Sartre. Tolstoï : « Ne me donnez pas le Nobel », in *Nouvelles littéraires*, le 25 mars 1965

énorme », il a sincèrement avoué que cette question de l'argent l'a tourmenté à cause du dilemme qu'il implique : accepter le prix et appuyer des mouvements comme le comité d'apartheid à Londres ou bien décliner le prix en raison de principes généraux et priver ce mouvement d'un appui dont il aurait besoin.³⁵⁹ Finalement, il a choisi de renoncer définitivement à cette somme d'argent. Il a voulu rester fidèle à lui-même. Il est évident que Sartre n'a pas suivi l'exemple de G. -B. Shaw, considéré à tort comme unique par les journalistes, qui d'abord a refusé le prix et ensuite a décidé de revenir sur son refus pour consacrer l'argent à une œuvre de traduction et de promotion de la littérature suédoise. L'attitude de Sartre à l'égard de l'argent et sa démarche pour anticiper le vote de l'Académie suédoise se rapprochent plutôt de celles de l'écrivain russe qui adopte une position ferme de refus.

Nous pouvons continuer à faire des parallèles entre les deux écrivains en suivant leur démarche de renoncement au prix. L'attitude de Tolstoï n'a pas changé, en 1906, quand il a reçu, le 20 septembre, l'information, pour la deuxième fois dans sa vie, que d'après son ami, le professeur Koni, le prix Nobel lui sera attribué. Pour éviter le scandale autour du refus de ce prix, il a envoyé une lettre à l'écrivain finnois Jarnefelt.

Iasnaïa Poliana, le 25 septembre 1906

Je vous demande un grand service, cher Arvid. Tout d'abord que personne ne sache que je vous écris.

Voilà ce dont il s'agit : Birioukov m'a dit que d'après Koni, il est possible que le prix Nobel me soit attribué. Si cela arrivait, il me serait très désagréable de le refuser, c'est pourquoi je vous demande instantanément, si vous avez – comme je le suppose – des relations en Suède, d'essayer de faire en sorte que le prix ne me soit pas décerné. Peut-être connaissez-vous quelques-uns des membres. Peut-être pourriez-vous écrire au président en lui demandant de ne pas divulguer cette demande.

Certes, en me procurant son adresse, je pourrais moi-même écrire au président en lui demandant le secret, mais il est gênant pour moi de refuser à l'avance ce que peut-être ils ne pensent pas me décerner. C'est la raison pour laquelle je vous demande de faire tout ce que vous pouvez pour qu'on ne me décerne pas le prix et pour que je ne sois pas mis dans la position très gênante de le refuser.

Votre affectionné,
Léon Tolstoï³⁶⁰

³⁵⁹ Voir Jean-Jacques Brochier, *Pour Sartre, Le jour où Sartre refusa le Nobel*, p. 45

³⁶⁰ « Soixante ans avant Sartre. Tolstoï : 'Ne me donnez pas le Nobel', in *Nouvelles littéraires*, le 25 mars 1965

Sous l'influence de cette lettre, traduite en suédois par Jarnefelt, l'Académie a définitivement abandonné l'idée d'attribuer le Nobel à Tolstoï.

Il est intéressant de noter que Sartre a eu la même réaction quand, dans un entrefilet du *Figaro littéraire* du 15 octobre 1964, il a découvert qu'il avait la possibilité d'être couronné par le prix Nobel. Le lendemain, il a adressé une lettre au secrétaire de l'Académie :

Monsieur le Secrétaire,

D'après certaines informations dont j'ai eu connaissance aujourd'hui, j'aurais, cette année, quelques chances d'obtenir le prix Nobel. Bien qu'il soit *présomptueux de décider d'un vote* (c'est Sartre qui souligne) avant qu'il ait eu lieu, je prends à l'instant la liberté de vous écrire pour dissiper ou éviter un malentendu. Je vous assure d'abord, Monsieur le secrétaire, de ma profonde estime pour l'Académie suédoise et le prix dont elle a honoré tant d'écrivains. Toutefois, pour des raisons qui me sont personnelles et pour d'autres qui sont plus objectives, je désire ne pas figurer sur la liste des lauréats possibles et je ne peux ni ne veux – ni en 1964 ni plus tard – accepter cette distinction honorifique.

Je vous prie, Monsieur le Secrétaire, d'accepter mes excuses et de croire à ma très haute considération.³⁶¹

La lettre est arrivée trop tard, après le vote de l'Académie du 22 octobre. Il ne restait à Sartre qu'une seule solution - refuser le Nobel. Evidemment, le refus l'a obligé de s'exprimer devant la presse suédoise. L'argument principal pour ne pas accepter le prix décerné consiste en sa conviction personnelle que l'écrivain ne doit pas « se laisser transformer en institution ». Si un lauréat prend des positions politiques, sociales ou littéraires « il entraîne » avec lui le prix Nobel en tant qu'institution. Nous ne savons pas quel aurait été l'argument précis de Tolstoï s'il s'était retrouvé dans la même situation de refuser que Sartre mais nous sommes convaincus qu'il aurait fait le nécessaire pour décliner le Nobel. D'ailleurs, il n'a jamais manqué d'occasion pour exprimer librement ses idées et ses convictions. Sa lettre du 4 octobre 1897, adressée au journal *Stockholms dagblad* pour anticiper le premier vote de l'Académie afin d'éviter le refus du prix, est devenue tribune libre pour dénoncer le vrai visage de la guerre et de confirmer sa position en faveur de la paix : « On dit qu'il faut encore

³⁶¹ Cité par Jean-Jacques Brochier, *Pour Sartre, Le jour où Sartre refusa le Nobel*, p. 39

beaucoup de temps pour faire disparaître la guerre par ce moyen (de ne pas répondre au mal par le mal) ; qu'un long processus d'union des hommes dans le désir de ne pas participer à la guerre est nécessaire. Mais en fait, ce désir est commun à toute l'humanité et si la paix n'existe pas, c'est par suite d'une forfaiture qui fait croire aux hommes que la paix est impossible et la guerre inéluctable... »³⁶² Il n'a pas manqué l'occasion de démasquer la politique hypocrite des rois, des présidents et des prêtres qui parlent de la paix mais préparent la guerre. De son côté, le philosophe et l'écrivain français qui a exercé une vaste influence sur le XX^e siècle a profité de la tribune de la presse suédoise pour soulever la question brûlante de son époque – la guerre froide. Il a dénoncé la politique du prix Nobel de choisir ses lauréats parmi le bloc de l'Ouest et les rebelles de l'Est et a affirmé sa position que « le seul combat actuellement possible sur le front de la culture est celui pour la coexistence pacifique des deux cultures, celle de l'Est et celle de l'Ouest ».

Entre autres, le prix Nobel pose également le problème de la hiérarchie. Toute hiérarchie en tant qu'organisation de nature normative était étrange à Tolstoï et à Sartre et à leur penchant anarchique. Quelques années après avoir décliné la distinction de l'Académie suédoise, Sartre a mis en évidence l'absurde de rendre la littérature hiérarchisée à l'exemple de l'inégalité des formes sociales. Il nous fait part de ses convictions : « Il est bien évident qu'un écrivain n'est pas quelqu'un qui, à un moment donné, est supérieur aux autres. Il est égal des meilleurs, au mieux. Et « les meilleurs », c'est encore une mauvaise formule. Il est égal de ceux qui ont fait de bons livres, et puis il est pour toujours. »³⁶³

Il est curieux de constater que Sartre avait accepté d'autres prix pendant sa vie. Nous pouvons évoquer, en guise d'exemple, le prix des communistes italiens qu'il a donné à un mouvement social et le prix du roman populiste. Ce dernier valorisant ses premiers romans *La Nausée* et *Le Mur*, décerné en 1940, était le premier qu'il a accepté malgré sa conviction qu'il n'avait rien en commun avec les romanciers populistes. La somme a été modeste (2000 francs contre 250 000 couronnes distribuées par l'Académie suédoise) et était attribuée à un moment où il n'était pas encore célèbre et pourrait se permettre de prendre « cyniquement » cet argent. La célébrité oblige. Nous ne savons pas comment aurait réagi Tolstoï si l'on lui avait proposé une distinction au début de sa carrière littéraire. D'autre part, ces prix ne soulevaient pas encore en Sartre les questions provoquées par le Nobel : « A quoi correspond ce prix ? », « Est-ce que vraiment il faut considérer la littérature comme ça ? » A cette

³⁶² « Soixante ans avant Sartre. Tolstoï : « Ne me donnez pas le Nobel », in *Nouvelles-Littéraires*, Paris, le 25 mars 1965

³⁶³ Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, pp. 324-325

époque-là, il n'avait pas encore répondu à la question « Qu'est-ce que la littérature ? ». En fait, la réponse à cette question lui a permis de rajouter encore un « non ». Cette fois, à la littérature. Ainsi les caprices du sort ont de nouveau conduit Sartre sur le même chemin que Tolstoï qui tout en s'interrogeant sur la question « Qu'est-ce que l'art ? » a renoncé à la littérature.

3. 6. Dire adieu à la littérature

A un moment donné de la vie, le chemin de Sartre a marqué le même tournant que celui de Tolstoï. Ils ont décidé de tourner le dos à la littérature pour suivre une autre direction. Pour comprendre leur prise de position, nous devons nous pencher sur leurs idées esthétiques et éthiques qui vont nous permettre de faire des rapprochements plus précis.

Le manifeste de Sartre contre l'art pour l'art - *Qu'est-ce que la littérature ?*, publié en 1947, ouvre la voie à notre recherche. Il est curieux de constater que la réponse à la question passe, comme chez l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?*, par la contestation d'une tendance littéraire qui était conforme aux modes pendant une longue période. Quels étaient ses arguments contre cette tendance ? Pouvons-nous saisir des traits en commun avec Tolstoï ? La thèse principale de l'écrivain français de l'art pur, estimé comme un art vide, est bâtie sur la négation de la culture bourgeoise : « une brillante manœuvre défensive des bourgeois du siècle dernier, qui aimaient mieux se voir dénoncer comme philistins que comme exploiters ».³⁶⁴ Comme Tolstoï, il voit dans la théorie décadente un acte de consommation parce qu'elle obéit aux mêmes lois que celles qui gouvernent la société. Sartre estime que les écrivains qui suivent les directives du marché se comportent comme « un travailleur qui reçoit le prix de ses peines ». Il dénonce le résultat de leur travail comme vain et estime que leurs ouvrages sont « gratuits », « privés de racines ». De même pour Tolstoï, il critique l'artiste acceptant de suivre les goûts de l'élite qui dévalorisent son travail. Le problème pour les deux écrivains est d'ordre moral : la visée proprement esthétique est vouée à l'échec sans un projet éthique qui la justifie. La dimension esthétique du beau est compromise à leurs yeux. La doctrine sartrienne repose sur l'impératif moral : « bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral. » De son côté, Tolstoï a relevé l'importance du rapport entre le bien et le beau. Il condamne la contradiction entre l'idée du bien et l'idée du beau chez les classes élevées et qui

³⁶⁴ Jean-Paul Sartre, *Situations, II*, p. 77

« leur fait accepter comme l'idéal le plus élevé la beauté et négliger celui de la moralité ». L'écrivain russe s'attaque aux classes traitant la moralité comme surannée et « comme n'ayant aucune portée pour une société arrivée à un aussi haut degré de civilisation ». ³⁶⁵

Mais les deux écrivains ne se contentent pas uniquement à soulever le problème. Ils cherchent une solution morale à proposer. Sartre opte pour l'écrivain engagé. L'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* vise l'irresponsabilité du créateur, son manque d'engagement à l'égard des événements de son époque. Il affirme que l'écrivain est en situation dans son époque : « Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque ; elle est sa chance unique : elle est faite pour lui et il est fait pour elle. On regrette l'indifférence de Balzac devant les journées de 48, l'incompréhension apeurée de Flaubert en face de la Commune ; on les regrette *pour eux* : il y a là quelque chose qu'ils ont manqué pour toujours. » ³⁶⁶ En ce qui concerne Tolstoï, il choisit la cause du peuple. Selon lui, l'immoralisme de certains écrivains résulte de l'hermétisme de leur langage dont le décodage ne s'avère possible que pour une caste de privilégiés. L'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* prêche un renouvellement de l'art par le retour aux racines du peuple. Le peuple est le destinataire de l'art et par conséquent l'écrivain ne doit pas s'enfermer dans le cocon de son élite. Mais la différence entre les deux écrivains dans le choix de la voie pour répondre au besoin d'une littérature éthique n'est qu'à la surface. Tolstoï pourrait être considéré par Sartre comme un écrivain engagé. Il réagissait à toutes les injustices dans le monde, tirait la sonnette d'alarme pour avertir la société, vivait avec les problèmes de son temps. Pour sa part, Sartre n'était pas étranger à l'idée de l'écrivain russe de rester à l'abri de séductions de l'élite. Il a renoncé de concevoir la littérature comme une activité réservée à un petit nombre d'élus :

(...) ma seule affaire était de me sauver – rien dans les mains, rien dans les poches – par le travail et la foi. Du coup ma pure option ne m'élevait au-dessus de personne : sans équipement, sans outillage je me suis mis tout entier à l'œuvre pour me sauver tout entier. Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et qui vaut n'importe qui. ³⁶⁷

Avec ces derniers mots de son livre autobiographique *Les Mots* où Sartre a été le plus éloigné de l'art pour l'art, il s'engage dans des rapports plus étroits de la littérature avec

³⁶⁵ Comte Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, pp. 285-286

³⁶⁶ Ibid., pp. 12-13

³⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, pp. 212-213

l'action. Comme Tolstoï, il combat les idées toutes faites et les idoles de la modernité, à savoir la représentation sur l'écrivain et son œuvre, imposée par la société.

Tolstoï et Sartre questionnent l'art et la littérature pour ouvrir une nouvelle perspective devant l'acte créatif. Evidemment, le créateur s'engage pour prendre une certaine direction, il se met dans une situation déterminée et accepte les contraintes et les responsabilités de son choix. Mais le nouvel engagement des deux écrivains n'était pas reçu à bras ouverts.

Benoît Denis a mis en évidence certaines conséquences du choix éthique pour une littérature engagée selon Sartre :

(...) la littérature engagée questionne en permanence l'idée que nous faisons de la littérature tout entière ; parce qu'elle rompt avec la représentation communément partagée de l'écrivain et de l'œuvre, elle met en quelque sorte le fait littéraire en crise et conteste les évidences apparentes sur lesquelles sa représentation est fondée. Il ne faut pas donc s'étonner que Sartre ait été qualifié de « fossoyeur de la littérature » : la littérature engagée porte en effet atteinte à une certaine image de l'écrivain et de l'écriture, héritée de la modernité et qui a nourri toute notre appréhension de la littérature.³⁶⁸

Qu'est-ce qui a fait Sartre changer de cap ? Pourquoi a-t-il mérité l'étiquette d'être « fossoyeur de la littérature » ? Quels sont les événements concrets, déclencheurs de sa nouvelle prise de position ? Pouvons-nous faire d'autres rapprochements avec Tolstoï ?

Trente ans après la publication de *La Nausée* son auteur ne tarde pas de se remettre en question. Il a vu une autre réalité - des enfants mourir de faim. L'écrivain français voyait dans la faim un mal. Le Mal qu'il fallait combattre. La littérature est privée de sens dans un monde qui a faim, nous dit-il. C'est pourquoi il a affirmé que la littérature a besoin d'être universelle. « L'écrivain doit donc se ranger aux côtés du plus grand nombre, des deux milliards d'affamés, s'il veut pouvoir s'adresser à tous et être lu par tous. »³⁶⁹ Son argument principal : « En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas de poids. » Cette phrase a fait scandale. Elle évoque sa célèbre affirmation « Tout Shakespeare ne vaut pas une paire de bottes » de Tolstoï. Certes, Sartre avait en commun avec l'écrivain russe non seulement la sympathie pour les dépossédés mais aussi le don de scandaliser avec ses idées subversives. Il

³⁶⁸ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, p. 41

³⁶⁹ Jacqueline Piatier, « Jean-Paul Sartre s'explique sur « les Mots », in *Le Monde*, le 18 avril 1964

a provoqué des échos dans le monde littéraire.³⁷⁰ Ces considérations qu'un écrivain qui n'est qu'au service d'une classe privilégiée est explorateur comme elle choquaient les esprits. Un auteur moderne comme Robe-Grillet qui s'adresse à la bourgeoisie confortable, selon Sartre, malgré ses qualités ne peut pas être lu dans un pays sous-développé. Yves Berger se pose, non sans raison, une question à l'égard de Sartre qu'il pourrait également formuler exactement en mêmes termes à propos de Tolstoï, si nous prenons en considération son traité sur l'art : « Prisonnier de sa sensibilité, de sa générosité, Sartre fait si bon marché de la littérature et des écrivains que je me demande s'ils existent à ses yeux. »³⁷¹ Liquidier le littéraire en eux était l'impératif en commun qui guidait les deux hommes célèbres. Viser au plus bas, c'était la cible de Tolstoï. Alors que Sartre n'est pas l'adepte d'une littérature « populaire » qui vise au plus bas. Un certain effort est nécessaire pour comprendre des écrivains comme Mallarmé, selon lui. Cet effort il l'a fait lui-même. Un des plus redoutés parmi les poètes français pour Tolstoï était le plus grand pour Sartre même s'il a renié l'absurdité de sa théorie d'hermétisme. Sartre n'a prêché ni le retour au peuple, ni embrassé les idées populistes, mais il ne pouvait pas ignorer le nouveau phénomène – l'entrée des masses sur la scène publique. Le XX^e siècle a suivi la tendance manifestée déjà à la fin du XIX^e siècle, saisie par Tolstoï et formulée en impératif, l'art doit s'adresser au vaste public. Le développement des médias : la presse populaire à grand tirage, la radio, le cinéma ont contribué pour élargir le public appelé désormais « de masse ». Profondément ancré dans son époque, Sartre ne pouvait pas rester indifférent devant ce phénomène. En effet, engager la littérature, pour l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* signifie s'adresser à cette masse de lecteurs que la littérature élitiste exclut d'office. Le livre de poche a permis de faciliter l'accès du large public à l'œuvre de l'écrivain français sans transformer son contenu en matière facile à être absorbée. Il a reconnu que depuis que ses livres sont apparus en petit format, il a commencé de recevoir des lettres d'ouvriers et de dactylographes. En ce qui concerne le langage, Sartre est formel : « Et peu m'importe la forme classique ou non. Celle de *Guerre et Paix* ou d'*Almagestes**. Toutes sont bonnes. Le seul critère d'une œuvre c'est sa validité : qu'elle empoigne et qu'elle dure. »³⁷²

³⁷⁰ Yves Berger conteste les accusations implicites de Sartre contre la littérature et les écrivains : « A supposer que Sartre ait (un peu) changé le train du monde, il doit cette amélioration à la gloire que sa littérature lui a donnée. « La Nausée » - et les Occidentaux bien nourris qui ont reconnu ce roman un chef-d'œuvre – ne méritent pas ce mépris. » Voir « Deux écrivains répondent à Jean-Paul Sartre... », in *L'Express*, 28 mai 1964.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Jacqueline Piatier, « Jean-Paul Sartre s'explique sur « les Mots », in *Le Monde*, le 18 avril 1964

*Dans *Almagestes* Alain Badiou a mis le langage en cause avec l'intention de catharsis, une sorte de décrassage

La parole engagée doit être au service de la transmission d'informations, d'idées, d'opinions, de sentiments, nous dit Sartre. Il s'oppose à la conception moderne de la langue qui repose sur l'inadéquation du langage au monde, son opacité et son caractère incommunicable. Mais il n'est pas comme Tolstoï pour une transparence idéale et parfaite de la parole représentée non plus. Ce qui rapproche les deux écrivains, par contraste avec la modernité, est leur refus de considérer la forme comme indépendante du contenu.

Les réflexions respectivement sur l'art et la littérature ont amené Tolstoï et Sartre à se séparer du littéraire et de la littérature pour se servir de cette dernière en tant qu'instrument de propagande. Tous les deux ont choisi de tuer la tentation littéraire en eux pour mieux se servir de la fonction sociale de la parole. Les bienfaits des idées suffiront pour refaire le monde, selon un autre code moral, afin de le rendre uni et plus humain. L'apôtre de Iasnaïa Poliana a décidé d'abandonner complètement le travail d'écrivain, sauf les contes moralisants, pour instruire le peuple, car le « mot c'est le verbe et le verbe c'est Dieu », afin de pouvoir mener une vie en accord avec l'enseignement du Christ et de contribuer de toutes ses forces à la réforme religieuse, morale et sociale de l'humanité, tandis que l'écrivain français a opté pour une transformation du monde à travers une littérature engagée et politique afin d'élucider les malaises de son temps – la faim dans le monde, la bombe atomique, l'aliénation de l'homme. Sartre a décidé de dire adieu à la littérature à travers *Les Mots*, le livre, constitué de phrases très travaillées, les plus recherchées du point de vue stylistique qu'il ait jamais écrites. Guidé par le souci de la séduction du lecteur par les mots, le littéraire a été poussé à l'extrême : plein d'astuces, de jeux de mots, de tournures de phrases élaborées avec virtuosité. Mais tout en déclarant renoncer à la littérature après *Les Mots* Sartre a écrit son ouvrage critique sur Flaubert *L'Idiot de la famille*. En fait, *Ces Mots* n'étaient pas la ligne de démarcation entre la littérature engagée et non engagée, car déjà en 1945, il a fondé *Les Temps modernes*, une revue engagée poursuivant trois objectifs : arracher l'écrivain de son irresponsabilité, se donner un instrument politique efficace, construire la démocratie sociale. De son côté, Tolstoï non plus n'a pas tenu à sa promesse et il a écrit *La Mort d'Ivan Ilitch*, *La Puissance des Ténèbres*, *Résurrection*.

La question que Sartre et Tolstoï ont soulevée, respectivement « Qu'est-ce que la littérature ? » et « Qu'est-ce que l'art ? », a conduit les deux écrivains sur le même chemin de refus. Tous les deux ont renoncé de pactiser avec la modernité dans le domaine de la littérature et de l'art créant ses propres idoles selon les lois de l'offre et de la demande. Ils sont unanimes quand ils estiment que l'art pour l'art est une théorie vide de sens et en dehors de toute éthique. Les préoccupations d'ordre moral les ont même obligés à un moment de leur

vie d'abandonner la littérature pour trouver une autre tribune de propagande correspondant à leur nouvel engagement. Mais ils n'ont pas réussi, la littérature a eu le dernier mot.

4. Sartre sous l'influence de Tolstoï ?

Il est logique à la fin de notre étude comparative sur Sartre et Tolstoï, de nous interroger ouvertement si nous pouvons affirmer que l'écrivain français a subi l'influence de Tolstoï. Mais en même temps, cette question nous paraît absurde. Elle a l'air d'être complètement déplacée. On sort du cadre conventionnel d'une recherche. Comment peut-on être à la recherche de quelque chose qui n'est pas reconnu par Sartre ? Et pourtant, dans le canevas que son destin a tissé nous pouvons retrouver quelques fils profondément enchevêtrés dans sa texture qui nous permettent de lire en filigrane Tolstoï. Avons-nous le droit de taire les associations qui nous mènent à l'écrivain russe ?

Au cours de notre recherche, nous avons constaté plusieurs ressemblances entre les deux écrivains : leur attitude envers les institutions, les hiérarchies, le pouvoir, l'Etat, l'église, le climat conventionnel de leur époque, les idées toutes faites, l'argent, le pouvoir, la pauvreté, le refus d'accepter des compromissions. Bien que parfois nous nous retrouvions devant certaines divergences dans les motivations de Tolstoï et de Sartre, nous remarquons la même fermeté et le refus de transiger avec leur conscience quand ils déclarent la guerre aux différentes institutions : l'Etat, l'Eglise et même l'Académie suédoise en faisant tout afin d'éviter le prix Nobel pour empêcher cette dernière d'institutionnaliser la littérature.

Les deux grands hommes avaient un trait en commun – ils étaient anarchistes dans l'âme. Ceci les distingue de Dostoïevski qui aimait le pouvoir autocratique. Il serait difficile d'expliquer l'influence de ce dernier sur Sartre si on prenait en considération certains faits de sa vie : sa glorification du trône et de l'autel, son nationalisme, ses plaisanteries à l'égard des Français.³⁷³ C'est justement son attitude par rapport aux institutions et leurs représentants qui scandalisaient Tolstoï : « Il y a chez lui un bizarre mélange des plus hautes conceptions chrétiennes avec panégyrique de la guerre, la soumission devant l'empereur, le gouvernement et les popes... ».³⁷⁴ Il nous semble qu'il y a plus de traits en commun entre Sartre et Tolstoï qu'entre Sartre et Dostoïevski. L'amour chauvin de la Russie a enfermé ce dernier à l'intérieur d'un seul pays. Par contre, Sartre comme Tolstoï avait compris l'importance de la

³⁷³ Après avoir été grâcié par le tsar, Dostoïevski a écrit trois odes : la première était consacrée à la guerre de Crimée, pleine d'invectives à l'égard de la France et de l'Angleterre, la deuxième était inspirée par la mort de Nicolas I et la dernière à l'occasion du couronnement d'Alexandre II. Ces détails biographiques sont relevés par Czeslaw Milosz, *De la Baltique au Pacifique*, p. 193

³⁷⁴ Cité par Henri Troyat, *Tolstoï*, p. 486

fraternité entre les hommes et il était pour leur coexistence pacifique. Il voulait voir le monde uni sans hiérarchies et appareils, faisant fi du fossé Est-Ouest. En 1960, il est devenu un militant voyageur : Cuba avec le président Castro, Moscou avec Khrouchtchev, Belgrade avec Tito, Brésille avec Kubitschek. Il était un militant fervent contre la guerre froide en faveur d'une « coexistence culturelle » entre Soviétiques et Occidentaux. C'est pourquoi il essayait de tisser des liens étroits entre la culture occidentale et la culture soviétique. De juin 1962 au septembre 1966, il s'est rendu près de neuf fois en Union soviétique. Il a passé de longs séjours à Moscou, Leningrad, Kiev, Yalta, Odessa, Tbilissi, l'Estonie, la Georgie, la Lituanie, l'Ukraine. Mais déjà quelques années auparavant il n'hésitait pas à s'engager, tel un ambassadeur de France, pour contribuer à améliorer les relations entre les deux pays. Six mois après son premier voyage en l'U.R.S.S., en décembre 1954, il est nommé vice-président de l'association France-U.R.S.S. qui, à la Libération, avait succédé à l'Association des amis de l'U.R.S.S, fondée à partir de 1929. Ces faits démontrent un intérêt prononcé pour la culture et la politique de la Russie qui a été probablement déclenché par les lectures de Dostoïevski et de Tolstoï.

Nous pouvons situer les rapprochements entre Sartre et Tolstoï sur un autre axe de recherche et aborder la question initiale autrement. S'agit-il des caprices du hasard ou les rapprochements peuvent s'expliquer avec le génie de l'écrivain russe et de son esprit perspicace qui lui a permis de dépasser largement son temps ? Comme si le grand écrivain russe voyait en germes les prémices du nouveau siècle et prévenait de l'impact des fausses pratiques religieuses sur la foi, de l'inégalité sociale, de l'absurdité du monde, des conséquences du non-respect du principe de la non-violence. Le XX^e siècle est né athée, déchiré de conflits sociaux et de guerres (l'humanité a vécu les deux guerres mondiales dont la Seconde est un exemple d'atrocité et de brutalité que l'histoire n'a jamais connues), plein de violence, marqué par une montée progressive de dévalorisation des valeurs spirituelles, telles que l'amour, l'amitié, la compassion, la miséricorde. Malgré le manque d'un témoignage personnel de Sartre sur l'inspiration de Tolstoï, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir les traits communs entre les deux penseurs et écrivains, ancrés dans le climat spirituel et économique de deux époques différentes – le XIX^e et le XX^e siècle. Sartre s'identifiait complètement avec son temps. Il était athée et s'impliquait personnellement ou par la verve de sa plume dans tous les mouvements contre l'ordre établi en érigeant haut l'étendard de la liberté. Probablement, l'écrivain russe avait pressenti et portait en germe les tendances manifestées dans la société après sa mort. On aurait pu dire que Sartre avait repris la flamme de Tolstoï, guide spirituel de son temps, pour devenir l'intellectuel le plus écouté

du XX^e siècle, l'apôtre d'une morale moderne. Il nous semble qu'il n'est pas faux de prétendre qu'il avait pris le siècle sur ses bras, tandis que Tolstoï non seulement s'identifiait avec son siècle mais par ses idées et son génie il dépassait largement son temps.

Bien que tous les lieux de rencontre entre les deux soient en même temps des lieux de distance, en accord avec les rapprochements et les divergences des époques qu'ils représentent, nous ne pouvons pas manquer de saisir le fil rouge qui traverse en commun leur vie de ne pas accepter des compromissions, de contester tout ce qu'on a inculqué en soi et dans la société faisant obstacle à la constitution d'un monde nouveau pour combattre l'absurde, l'angoisse et la nausée, l'un en sublimant le peuple, l'autre en sublimant la liberté. Mais la liberté et le peuple n'entrent pas en conflit. Au contraire, entre les deux termes il y a une interdépendance. La liberté est absolue, à la portée des masses, elle n'exclut personne. Et le peuple a besoin de liberté, il doit se détacher des chaînes séculaires l'obligeant à être esclave pour accomplir sa mission.

Il est évident qu'il est difficile d'affirmer que toutes les ressemblances mentionnées résultent uniquement d'une inspiration. D'autre part, Sartre a reconnu qu'il a été influencé par la vie des écrivains célèbres. Pourquoi ne serait-il pas inspiré par certaines idées de Tolstoï ? La personnalité du grand écrivain russe a gardé son attrait charismatique pendant le XX^e siècle. Sartre n'hésitait pas à citer l'auteur de *Guerre et Paix*. Son nom était une bonne référence d'engagement et un modèle de littérature traditionnelle.

Les similitudes entre Sartre et Tolstoï ne s'arrêtent pas aux aspects évoqués, elles vont jusqu'au procédé stylistique de « débanalisation ». L'usage de l'italique met le lecteur en contact d'une représentation étrange du réel. L'insolite permet de voir la réalité au lieu de la regarder sans possibilité de saisir l'existence à cause des banalités. Les deux écrivains ont compris qu'il fallait contester l'absurdité en quittant les sentiers battus de la perception et voir le monde avec les yeux d'un fou pour dire la vérité sur l'existence humaine. L'être humain vit dans l'angoisse et la saisie permanente de sa facticité, exprimées par la sensation de Nausée. Tolstoï était beaucoup trop préoccupé par les problèmes moraux, il s'interrogeait sur le sens de la vie. La mort était une source d'angoisse. L'objet de sa recherche était l'âme humaine. Alors que Sartre ne s'interrogeait que sur le fait de l'existence. Tout ce qui était au-delà de la vie et de la conscience ne l'intéressait pas et était réduit à non-existence. L'angoisse, selon lui, provenait de l'immédiat de notre réalité. Il l'a considérée comme une donnée existentielle. A la différence de Tolstoï, son attention était attirée par la contingence. Il l'a transformée en sensation grâce à l'image de la Nausée.

La publication de *La Nausée* a mis les critiques devant un auteur inconnu qu'ils voulaient ramener à des références impliquant la modernité de leur temps : Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Céline. Le compte rendu critique de Camus, publié dans *Alger républicain*, du 20 octobre 1938, démontre cette tendance de chercher des répondants parmi les modernes :

Etrange sujet sans doute, le plus banal de tous cependant. M. Sartre le mène de bout en bout avec une vigueur et une sûreté qui marquent ce que peut avoir de quotidien un dégoût d'apparence si subtile. C'est dans cet effort que se trouve la parenté de M. Sartre avec un auteur qu'on n'a pas (sauf erreur) cité à propos de *La Nausée*, je veux dire Franz Kafka.³⁷⁵

Mais dans ses *Entretiens* avec Simone de Beauvoir, Sartre reconnaît qu'il avait lu Kafka plus tard, après l'apparition de *la Nausée*.³⁷⁶ Evidemment, il a subi plus tard la mode de son temps imposée par les éditions Gallimard commençant à publier des traductions américaines et anglaises souvent présentées par les célébrités françaises. Mais les procédés du roman anglo-saxon sont manifestés dans les œuvres ultérieures à *la Nausée*. Ce premier roman reste ancré dans la tradition du XIX^e siècle. Cependant, son titre est si moderne qu'il a induit en erreur certains de ses contemporains. Certainement, le fait d'abandonner le premier titre proposé, *Melancholia*, au profit de *La Nausée* a contribué au succès du roman. Bien que le titre soit suggéré par Gaston Gallimard, il paraît sartrien car il est le mot-clé du journal intime et renvoie à l'image insolite d'une sensation que le lecteur est appelé à découvrir au fur et à mesure de la lecture, grâce au procédé de « débanalisation ». Cette sensation est-elle nouvelle pour le lecteur ? Nous avons retrouvé une trace et une ressemblance étonnante dans les *Mémoires d'un fou* de Tolstoï. Cette trace conjuguée avec le procédé stylistique ayant pour fonction de débanaliser les mots – l'italique, commun pour les deux écrivains, renforcent notre conviction de l'inspiration de Sartre par Tolstoï. Un siècle plus tard, l'écrivain russe pouvait servir de modèle pour innover la littérature. Le mot moderne pouvait encore être appliqué à son héritage littéraire. La sensation de la Nausée, exhibée à la fin du XIX^e siècle par Tolstoï, devient sous la plume de Sartre l'une des découvertes de la décennie et le repère littéraire pour le XX^e siècle.

³⁷⁵ Georges Raillard, *La Nausée de J. -P. Sartre*, p. 34

³⁷⁶ J. -P. S. – Kafka m'a influencé aussi. Je ne saurais pas dire exactement comment mais il m'a beaucoup influencé.

S. de B. – Est-ce que vous aviez lu Kafka quand vous avez écrit *La Nausée* ?

J. -P. S. – Non, quand j'écrivais *La Nausée*, je ne connaissais pas encore Kafka.

Voir *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, p. 255

IV. Tolstoï et Proust

1. Le rapprochement entre Proust et Tolstoï

1. 1. Etat de recherche

Contre toute attente, nous avons eu l'idée de faire un rapprochement entre Proust et Tolstoï en nous inspirant de l'opinion négative des représentants du « nouveau roman » – Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor – à l'égard de l'écrivain russe. Ils se refusaient à voir un modèle dans les romans de Tolstoï car ils les estimaient comme inéluctablement démodés.³⁷⁷ La « modernité » était le point de départ de nos réflexions. Il nous paraissait impossible de partager l'avis des représentants du « nouveau roman » que le réalisme de l'écrivain russe ne pouvait plus appeler l'inspiration parce qu'il était illusoire. Ce n'était pas le mot « illusoire » qui a provoqué notre désaccord, mais sa connotation de faux. Nous avons commencé à nous interroger pourquoi Tolstoï affichait l'illusion comme exigence de vrai art. L'« illusoire » pouvait-il attester la représentation authentique de la réalité ? D'autre part, les considérations des représentants du « nouveau roman » ne cadraient pas avec l'impression de vitalité qu'avait laissée en nous la lecture d'*Anna Karénine*, de *Guerre et Paix*, de *la Sonate à Kreutzer*, de *la Mort d'Ivan Ilitch* et d'autres récits inoubliables. La littérature du XX^e siècle pouvait-elle rompre complètement avec le réalisme « illusoire » de Tolstoï ? Les réflexions d'Anna Seghers nous ont suggéré l'idée que nous ne pouvons pas exclure un lien entre l'esthétique de l'auteur du « plus grand événement littéraire au XX^e siècle »³⁷⁸ et le réalisme de Tolstoï. Ses propos laconiques ont établi un rapport entre Proust et Tolstoï au sujet du temps. Elle a comparé l'état psychologique d'Anna Karénine avant le suicide, saisissant les derniers moments de son existence en dehors du temps, ballottée entre les différentes sensations et souvenirs, et la composition de Proust qui a bâti tout son roman au-delà du temps en suivant l'enchaînement des associations, des souvenirs, des sensations.³⁷⁹ Probablement, Anna Seghers était la première à chercher un modèle du roman *A la Recherche du temps perdu* chez l'écrivain russe. L'article, dans lequel elle a avancé sa thèse, date de

³⁷⁷ Voir l'article de Tamara Motyleva, « Tolstoj i sovremennye zarubežnye pisateli », in *Lev Tolstoj*, t. I, p. 151

³⁷⁸ Propos attribués au roman de Marcel Proust *A la Recherche du temps perdu* par Gaëtan Picon, « La littérature du XX^e siècle », in *Histoires des littératures*, t. III, p. 1240

³⁷⁹ Voir l'article d'Anna Seghers, « Tolstoï », in *Sinn und Form*, 1953, n°5, p. 46

1953. Nous avons trouvé que son hypothèse était très intéressante et audacieuse et nous avons cherché d'autres écrits où les auteurs ont fait des rapprochements entre Proust et Tolstoï. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé une étude approfondie à ce sujet. Mais quelques articles, quelques pages dans certains livres ou des propos entre les lignes ont encouragé notre recherche. En 1973 a été publié l'article d'Eugenia Zimmerman *Death and Transfiguration in Proust and Tolstoy*. L'étude est centrée sur l'inspiration du récit de Proust *La Mort de Baldassare Silvande* par *La Mort d'Ivan Ilitch*. Anne Henry dans son livre *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, paru en 1981, suggère même de considérer cette inspiration comme une imitation. En examinant l'esthétique de Proust, elle fait quelques rapprochements importants entre Proust et Tolstoï que nous allons évoquer plus loin dans notre étude en abordant les idées esthétiques des deux écrivains. Il existe non seulement des écrits qui abordent certains problèmes esthétiques mais aussi des articles qui visent plusieurs aspects du rapport entre Proust et Tolstoï. De tels articles sont celui de V. V. Erofeev, *Tolstoj v ocenke i vosprijatii Prusta*, publié en 1978 et celui de Wladimir Troubetzkoy, intitulé *La relation complexe de Marcel Proust à Lev Tolstoï*, publié en 1995. Dans un ouvrage encore plus récent, de 1997, *La Colombe poignardée, Proust et la Recherche*, Pietro Citati fait, à plusieurs reprises, des rapprochements intéressants entre Proust et Tolstoï. Cet auteur connaissait bien les deux écrivains. Dix ans auparavant, il avait publié un livre sur Tolstoï. D'autres auteurs se sont limités à quelques commentaires critiques, étalés sur un petit nombre de pages, concernant l'attitude de Proust à l'égard de Tolstoï. Parmi les plus importants nous pouvons citer le nom de René de Chantal qui a écrit *Marcel Proust : critique littéraire*, paru en 1967. Mais nous allons mentionner aussi le nom du premier qui a traité la relation entre Proust et Tolstoï— Harold March, dans son livre *The Two Worlds of Marcel Proust* de 1948. En dernier lieu, mais non pas par l'ordre d'importance, nous voulons évoquer l'article de Warren Gates *The Doctrine of Alimentation in Proust and Tolstoy* de 1966. Ce bref article représente un grand intérêt pour nous car il rend les chercheurs attentifs à l'habitude de Proust de cacher ses sources. Il nous rappelle que l'auteur de la *Recherche* a signalé lui-même comme référence de la mémoire involontaire Chateaubriand et Nerval. Mais M. Gates est d'un autre avis, il estime que le modèle de la mémoire déclenchée par une sensation de saveur est trouvée chez Tolstoï, dans *La Mort d'Ivan Ilitch*.³⁸⁰ L'auteur de l'article nous laisse sur notre soif car il n'a pas développé sa thèse. Il est curieux de noter que cinq ans avant M. Gates, Tamara Motyleva a fait une association pareille entre la petite madeleine de Proust et l'épisode où Ivan Ilitch se

³⁸⁰ Voir Warren E. Gates, "The Doctrine of Alimentation in Proust and Tolstoy", in *South Atlantic Bulletin*, XXXI, I, jan. 1966, p. 7

souvent de la compote de pruneaux. Ceci a été la raison qui a fait affirmer à l'auteur de cette découverte que le narrateur de la *Recherche* a emprunté chez Tolstoï les procédés aptes à transmettre les changements imperceptibles qui se produisent momentanément dans la conscience et dans l'âme humaine.³⁸¹ Les considérations de M. Gates et de Tamara Motyleva sont d'une grande importance. Elles nous suggèrent, comme les propos d'Anna Seghers, que nous devons être vigilantes afin de découvrir des rapprochements significatifs entre les deux écrivains. Entre autres, nous devons connaître l'attitude de Proust à l'égard de la littérature et des écrivains et la particularité de son approche artistique pour pouvoir accéder à la découverte de nouveaux thèmes d'inspiration et à d'autres associations avec Tolstoï.

1. 2. Tolstoï dans la vision de Marcel Proust – critique littéraire

Il nous semble indispensable de commencer notre étude d'une éventuelle inspiration par une approche critique. Notre attitude est justifiée par le rôle que joue l'acte critique dans le cheminement artistique de Marcel Proust. Avant d'aborder l'acte créatif, il a suivi une démarche critique. Il commence par être un lecteur, mais un lecteur critique qui s'engage à découvrir les mystères de la littérature, à approcher la grande question – Qu'est-ce que la littérature ?, à se mettre à la place d'un lecteur et d'un critique avant de devenir écrivain.

Le rôle primordial de l'approche critique est mis en évidence par Georges Poulet dans la préface du livre que René de Chantal a consacré à la critique littéraire de Marcel Proust :

Une connaissance générale de la littérature, une saisie désintéressée de celle-ci dans son fondement propre, doit précéder l'œuvre qu'on projette d'écrire. C'est du moins l'objet premier que Proust s'assigne : par la critique, par une compréhension critique de la littérature, de toute littérature, le futur artiste se hausse jusqu'à un état d'esprit à partir duquel, espère-t-il, l'activité créatrice littéraire, quelle qu'elle soit, deviendra plus juste, plus vraie, plus profonde. L'acte d'écrire suppose une découverte préalable de la littérature, basée elle-même sur un autre acte, l'acte de lire. Mettant à part les exercices, les ébauches comme *Jean Santeuil* ou *Les Plaisirs et les jours*, rien d'étonnant donc si, avant de se transformer en le grand romancier de *la Recherche*, Marcel Proust commence par être un critique, un lecteur.³⁸²

³⁸¹ Voir l'article de Tamara Motyleva, « Tolstoï i sovremennye zarubežnye pisateli », in *Lev Tolstoï*, t. I, p. 167

³⁸² René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. I, pp. 7-8

Nous ne pouvons pas comprendre la relation complexe de Marcel Proust à Tolstoï sans connaître ses réflexions sur la littérature, la particularité de ses goûts esthétiques, les qualités artistiques d'une œuvre qui attiraient son attention ainsi que son concept sur la critique littéraire. L'aspect curieux de cette relation ouvre la voie à quelques questions. Pourquoi Marcel n'a-t-il jamais essayé d'entrer en dialogue avec le grand écrivain russe de son temps ? S'intéressait-il à la vie de l'écrivain russe ? Pourquoi n'entretenait-il pas une correspondance avec Tolstoï comme son compatriote Romain Rolland qui suivait avec un grand intérêt chaque pas du grand homme ? La réponse indirecte à ces questions se dégage des pages de *Contre Sainte-Beuve*, son premier texte littéraire entrant en polémique avec les préjugés critiques de son temps. Il se dresse contre la méthode biographique du « maître inégalable de la critique au XIX^e siècle », montré du doigt par le titre de l'ouvrage, et en particulier contre sa tendance fâcheuse d'expliquer l'œuvre d'un artiste par toute sorte de renseignements sur sa vie privée : « collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts ». ³⁸³ Proust estime comme une grave erreur de confondre l'homme et l'artiste car le « livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». C'est l'homme extérieur, selon lui, qui s'exprime dans les correspondances et les conversations, alors que dans l'acte créatif se manifeste le moi intérieur. Il est convaincu que la vérité sur ce moi n'est accessible que par un « effort de notre cœur ». La véritable communication avec l'artiste se fait donc dans la solitude quand « on lit, on reçoit une autre pensée, et cependant on est seul, on est en plein travail de pensée, en pleine aspiration, en pleine activité personnelle : on reçoit les idées d'un autre, en esprit, c'est-à-dire en vérité, on peut donc s'unir à elles ». ³⁸⁴ Si nous prenons en considération toutes ces réflexions de Proust, nous pouvons mieux comprendre pourquoi il n'a pas cherché à entrer en dialogue avec l'écrivain russe. La conclusion qui s'impose est que ce n'était pas l'homme Tolstoï qui intéressait Proust mais l'artiste, le grand romancier. Sa relation particulière avec l'auteur de *Guerre et Paix* et d'*Anna Karénine* est déterminée par son approche critique. Les défauts et la vie privée du grand écrivain russe n'avaient aucun intérêt pour lui. A treize ans, il avait ouvertement déclaré qu'il avait le plus d'indulgence pour les fautes commises pendant la

³⁸³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 221

³⁸⁴ Note de Proust tirée de *Sésame et les lys* – un des livres qu'il a traduit de John Ruskin, citée par René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. I, p. 256

vie privée des génies.³⁸⁵ Des années plus tard, il consacra toute son énergie créative en mettant le meilleur de lui-même dans *A la Recherche du temps perdu* pour permettre aux lecteurs de découvrir son Moi authentique. En suivant cet enchaînement logique des faits, nous pouvons comprendre pourquoi il s'obstinait à pénétrer au cœur de l'œuvre de l'écrivain russe, avec une telle ténacité religieuse, pour dégager les traits caractéristiques et essentiels qui composaient son originalité. C'est dans une relation intime avec le climat spirituel de l'univers artistique de Tolstoï qu'il avait découvert le grand créateur russe.

Dès sa jeunesse, les valeurs artistiques de l'œuvre de l'écrivain russe attiraient son attention. Un des amis de Proust, Robert Dreyfus, n'a pas manqué de souligner ses goûts esthétiques dans le livre consacré à ses souvenirs. Ainsi, par exemple, nous révèle-t-il que Tolstoï comptait parmi les préférences littéraires de son ami :

Jamais je n'oublierai nos entretiens de l'allée de l'Alcazar où il m'initiait, avec tant d'indulgente ardeur, à ses admirations natives, qui devenaient aussitôt les miennes. Racine, Hugo, Musset, Lamartine, Baudelaire chantaient déjà dans sa prodigieuse mémoire poétique, et je me souviens d'avoir connu par lui le nom de Leconte de Lisle. Si je ne craignais de commettre un anachronisme de quelques années, j'affirmerais qu'il parlait aussi avec ravissement d'*Anna Karenine* et des romans de Georges Eliot.³⁸⁶

Mais comment situer Tolstoï dans l'abondant flot de remarques critiques ? Quel était son rôle dans le pénible interrogatoire de Proust sur les problèmes du roman et du style ?

Proust s'explique lui-même sur la place qu'il a attribuée à Tolstoï. Il le range parmi les sages de son époque dans son article rédigé à propos de la mort de Ruskin³⁸⁷, le 13 février 1890 : « Ruskin est mort après avoir dit-on souffert comme d'une maladie mentale ; car c'est une caractéristique de notre temps, que ses « sages » ont tous été plus ou moins fous,

³⁸⁵ Cité par Pierre de Boisdeffre, citation tirée des célèbres réponses de Proust, voir la préface, Georges Cattaui, *Marcel Proust*, p. 7

³⁸⁶ Robert Dreyfus, *Souvenirs sur Marcel Proust*, p. 16

³⁸⁷ Proust découvre Ruskin vers 1898. L'étape ruskinienne de sa vie s'étend jusqu'en 1905. Sous l'influence de sa mère, Proust se détourne provisoirement de l'activité créatrice et entreprend la traduction de quelques œuvres de Ruskin (*Sésame et les lys*, *La Bible d'Amiens*). Il confie en 1906, dans une lettre à Antoine Bibesco, son intention de répondre à l'appel de sa vocation littéraire : « Tout ce que je fais n'est pas du vrai travail, mais seulement de la documentation, de la traduction, etc. Cela suffit à réveiller ma soif de réalisations, sans naturellement l'assouvir en rien. Du moment que depuis cette longue torpeur j'ai pour la première fois tourné mon regard à l'intérieur, vers ma pensée, je sens tout le néant de ma vie, cent personnages de roman, mille idées me demandant de leur donner un corps... », cité par René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. I, p. 16

d'Auguste Comte à Nietzsche, et (pour ne pas dire de Tolstoï qui n'est que singulier) à Ruskin. »³⁸⁸ En effet, John Ruskin est pour lui « un des plus grands écrivains de tous les temps et de tous les pays ». ³⁸⁹ Son amour pour l'écrivain anglais était sans limites et il fermait les yeux devant ses défauts – le manque de sincérité et l'idolâtrie parce qu'il abordait ses idées esthétiques avec la « joie du bénéfice intellectuel » qu'il allait en retirer. Il se laissait séduire par cet amour intéressé au profit d'un enrichissement de sa pensée de tout ce qu'il ignorait des « cathédrales gothiques, et de combien de tableaux d'Angleterre et d'Italie » pour pouvoir éveiller en lui ce désir sans lequel il n'y a pas de véritable connaissance.³⁹⁰

Si Ruskin est l'auteur favori de Proust, il n'hésite pas à témoigner à l'écrivain russe sa prédilection en le comparant à Balzac. La première phrase du bref texte qu'il nous a laissé sur Tolstoï, servant de déclencheur à ses considérations, est fondée sur l'opposition entre les deux écrivains :

On élève maintenant Balzac au-dessus de Tolstoï. C'est de la folie. L'œuvre de Balzac est antipathique, grimaçante, pleine de ridicule, l'humanité y est jugée par un homme de lettres désireux de faire un grand livre, dans Tolstoï par un dieu serein. Balzac arrive à donner l'impression du grand ; chez Tolstoï tout est naturellement plus grand, comme les crottes d'un éléphant à côté d'une chèvre.³⁹¹

Avant de revenir sur ce court texte qu'il nous est difficile de situer dans le temps à cause de notes de date incertaine, nous allons aborder le premier ouvrage critique de Proust – *Contre Sainte-Beuve* pour repérer quelques arguments personnels en faveur de ces jugements sévères sur Balzac. En effet, nous ne pouvons pas conclure que l'écrivain français éprouvait de l'antipathie à l'égard de l'auteur de *la Comédie humaine*. En revanche, René de Chantal nous rappelle que le nom de Balzac est le premier qui vient à l'esprit quand il s'agit d'évoquer les précurseurs de la *Recherche*.³⁹² D'autre part, les souvenirs d'un des amis de Proust,

³⁸⁸ Marcel Proust, *Chroniques*, pp. 147-148

³⁸⁹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 134

³⁹⁰ Ibid., p. 138

³⁹¹ Ibid., p. 657

³⁹² « Bien que *la Recherche du temps perdu* soit moins considérable que *la Comédie humaine* par le nombre de romans ou de personnages (dix fois moins chez Proust) et que le champ de l'objectif que Proust braque sur la société de son temps soit plus rétréci que celui de Balzac, on n'en a pas moins, en effet, dans l'un et l'autre cas, l'impression d'entrer dans un monde clos que l'on reconnaît sans hésitation à son climat particulier. L'admiration que Proust portait à certains côtés de l'œuvre de Balzac expliquerait déjà que *la Recherche* présente plusieurs traits en commun avec *la*

Jacques Porel, témoignent qu'il connaissait des passages entiers par cœur de Balzac au même titre que les passages de Dostoïevski et de Tolstoï.³⁹³ Certes, Proust aimait Balzac. Mais il l'aimait « avec un tout petit peu d'ironie qui se mêle à la tendresse », tandis que Tolstoï il l'aimait en se soumettant à lui, car il recevait de lui « la vérité comme de quelqu'un de plus grand et de plus pur que soi. »³⁹⁴ Proust s'attaque surtout au style de l'écrivain français qui s'obstine à signaler la vérité uniquement par l'expression du langage de ses personnages, intimement accordé à leur essence particulière. Son style est « la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité », nous affirme-t-il, il « ne suggère pas, ne reflète pas : il explique » et en plus il explique en se servant des « images les plus saisissantes, mais non fondues avec le reste, qui font comprendre ce qu'il veut dire comme on le fait comprendre dans la conversation si on a une conversation géniale, mais sans se préoccuper de l'harmonie du tout ». ³⁹⁵ Il en résulte, selon lui, une impression de vitalité « aux dépens de l'impression de vie de l'œuvre d'art ». ³⁹⁶ Le critique italien Pietro Citati souligne la réforme radicale de Tolstoï dans l'art de raconter qui, évidemment, n'est pas restée inaperçue par Proust :

Justement lui (Tolstoï), dont l'esprit grouille de gestes, veut alléger la matière du roman en la rendant moins dense et congestionnée par les objets – les objets balzaciens « tellement saturés de vie distillée », disait James, « que parfois, dans des conditions particulières de sensibilité, nous nous retrouvons en train de les laisser tomber, comme nous pouvons le faire d'un objet touché par inadvertance et qui, se révélant animé, nous fait tressaillir ». Le roman a besoin d'air, d'espace, d'atmosphère autour des personnages et des événements. Les grands portraits balzaciens confiaient la rédaction du roman en partage à deux figures différentes : le narrateur et le descripteur-essayiste, qui collaboraient parfois avec certaines difficultés, brisant la continuité du temps

Comédie humaine ; que l'on puisse se souvenir dans les salons de la duchesse de Guermantes de ceux de la duchesse de Langeais suffit à Ramon Fernandez pour affirmer, au début de son étude sur « La vie sociale dans l'œuvre de Marcel Proust », que Proust était 'le plus balzacien de nos grands romanciers'. », René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. II, p. 478

³⁹³ « Il savait, par cœur, des passages entiers de Montaigne, de Saint-Simon, de Balzac, de Stendhal, de Chateaubriand, de Flaubert, (surtout *l'Education sentimentale*) même de traductions comme celles de *l'Idiot* et de *Guerre et Paix*. Il était intarissable sur Meredith, mais à qui parler de Meredith, en France, où personne ne le connaît ? Sur Dickens (*Bleak-Hause* était un de ses livres préférés) et sur Ruskin, cela va sans dire. Il pouvait, de mémoire, réciter la plupart des pièces des *Fleurs du mal*, beaucoup d'Hugo, presque tout Vigny, des fragments entiers des tragédies de Racine. », Jacques Porel, *Fils de Réjane*, t. I, p. 328

³⁹⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 272

³⁹⁵ Ibid., p. 269

³⁹⁶ Ibid., p. 290

romanesque. La réforme naît de l'exigence absolue de préserver l'unité du roman : à l'exception des digressions historico-philosophiques de *Guerre et Paix*, la même personne doit raconter et décrire, la description doit se fondre dans le récit comme le sel dans l'eau, le temps doit poursuivre son rythme implacable, lent-rapide.³⁹⁷

Il nous semble que justement à cause de cette réforme littéraire que nous pouvons appeler le style fondu de Tolstoï que Proust met l'écrivain russe en le comparant à Balzac sur un piédestal élevé comme un dieu possédant la vérité absolue. (Voir la citation de Proust à la page 245.) En effet, l'auteur de *Guerre et Paix* et d'*Anna Karénine* plane comme un Dieu pour contempler son univers sans participer à l'explication logique des faits. C'est au lecteur de tirer les conclusions en observant les connexions du récit, tissées par de grands espaces narratifs. Tolstoï livre la matière complexe de la vie au lecteur en lui montrant que la chaîne des causes et des effets est indéfinie et que tout est conditionné par tout. Il oblige l'être humain à reconnaître ses limites en lui démontrant son impuissance à expliquer les événements contingents qui parsèment son destin. Nous ne sommes pas étonnés que l'écrivain russe soit pour Proust une référence de bon style où les personnages sont jugés « sans préjudice de l'originalité de l'auteur que le rythme et le personnel refrain de sa langue nous chantent sur tous les modes, jusqu'à nous ravir. Langue exquise qu'on aimerait comparer à ces abeilles, hôtes charmants de l'Hymette, trop rares parmi nous. »³⁹⁸ L'écrivain français ne pouvait pas tolérer la vulgarité du langage et des sentiments de Balzac. Comment concilier les sentiments si nobles de l'amour avec « une façon si vulgaire » de les traiter – accommoder le rêve du bonheur d'une vie avec les avantages sociaux d'un mariage ? L'amour ne pouvait être comparable qu'au bonheur même si le bonheur conjugal s'avère parfois illusoire, comme nous le suggère l'écrivain russe. Le rapprochement entre l'amour et le bonheur n'est pas étranger à Proust. Mais il puise la matière de son roman en tirant sur la corde de l'amour malheureux. Le bonheur conjugal de Kitty et Lévine est banni de l'univers narratif proustien. En ce qui concerne le bonheur, Pietro Citati a fait une remarque opportune pour dénoncer l'affinité sincère et les ressemblances entre Proust et Tolstoï sur lesquelles nous allons revenir dans le dernier chapitre.

Nous pouvons, éventuellement, situer l'impitoyable critique de Proust sur Balzac dans le contexte du jugement porté par Vogüé sur les tendances contemporaines du réalisme dans la littérature française, dénoncées par son *Roman russe*. Sa propagande a eu un succès

³⁹⁷ Pietro Citati, *Tolstoï*, pp. 232-233

³⁹⁸ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, P. 358

foudroyant en France vers 1890. Au dire d'Anne Henry, ses « études avaient été largement diffusées dans la *Revue des deux Mondes* (lecture familiale des Proust) avant d'être rassemblées dans l'ouvrage intitulé *Le roman russe* ». ³⁹⁹ En fait, Melchior de Vogüé s'attaque aux écrivains français, dits réalistes, naturalistes ayant pour but de contraindre les facultés littéraires des lecteurs à un « emploi nouveau qui leur répugne. » ⁴⁰⁰ Ses critiques sont centrées principalement sur la tendance des écrivains français à réduire et à rendre abominable le « spectacle du monde ». Il démontre clairement son indisposition d'accepter la représentation limitée de l'être humain ignorant la « meilleure moitié » de lui-même. L'image des côtés pénibles ou laids de la vie humaine indignait l'auteur du *Roman russe* et il dénonçait ouvertement le pessimisme amer dans lequel sombrait la littérature française. En effet, Melchior de Vogüé n'est pas contre le naturalisme. La méthode en soi n'est pas fautive, « tout le secret est dans une question de mesure », nous dit-il. C'est le manque de modération qui fait échouer le spectacle et laisse une impression de quelque chose d'obscène et de maniéré chez les écrivains français, tandis que Tolstoï se promène dans la société humaine avec une simplicité, un naturel, qui « semblent interdits aux écrivains » de son pays. ⁴⁰¹ Vogüé met en évidence la grande différence qui distingue le regard braqué sur la réalité entre les écrivains russes et français. Nous allons nous arrêter sur cette distinction car il nous semble qu'elle reflète la position de Marcel Proust sur le réalisme et explique en quelque sorte son choix artistique de ne pas porter un regard trop court sur le réel.

Le Russe, dominé par le sentiment de la dépendance universelle, ne se décide pas à trancher les mille liens qui rattachent un homme, une action, une pensée, au train total du monde ; il n'oublie jamais que tout est conditionné par tout. Imaginez le Latin et le Slave devant une lunette d'approche : le premier met l'instrument au point, c'est-à-dire qu'il raccourcit volontairement son champ de vision et voit plus petit pour voir plus net ; le second développe toute la puissance des lentilles, agrandit l'horizon, et voit trouble pour voir plus loin. ⁴⁰²

Si nous revenons sur le court texte de Proust consacré à Tolstoï, nous allons remarquer que ce sont les étendues des espaces narratifs peuplant l'univers romanesque de l'auteur russe qui le font aimer, « tour à tour, autre chose de cet univers et les scènes particulières » :

³⁹⁹ Anne Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, p. 29

⁴⁰⁰ E.-M. de Vogüé, *Le Roman russe*, p. 27

⁴⁰¹ Ibid., p. 282

⁴⁰² Ibid., p. 295

Ces grandes scènes de moisson dans *Anna Karénine*, de chasse, de patinage, etc., sont comme de grandes surfaces réservées qui espacent le reste, donnent une impression plus vaste. Il semble qu'il y ait toute la verte prairie à faucher, tout l'été entre deux conversations de Vronski.⁴⁰³

Bien que le texte que Proust nous a laissé soit laconique, il est révélateur pour déterminer son estime à l'égard de l'écrivain russe et de son réalisme. Lui-même s'est servi « d'un télescope pour apercevoir des choses très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. »⁴⁰⁴ Il en résulte que pour les deux écrivains le réalisme dépend du champ visuel, agrandi suffisamment, pour pouvoir traduire la réalité originale que chaque artiste porte en soi. Ceci n'est pas une question de procédés mais d'un regard particulier tourné vers l'intérieur pour scruter en profondeur les empreintes que laisse la réalité dans le monde intime du créateur. Le style est le seul moyen de révéler cette vision insolite. L'expression de la réalité, selon l'auteur de la *Recherche du Temps perdu*, ne peut pas être objective et réaliste, seule l'impression est un « critérium de vérité », car l'impression a été faite en nous « par la réalité même ».⁴⁰⁵ Nous allons signaler une ressemblance étonnante avec Tolstoï qui se situe dans la même lignée d'artistes visant à exprimer leurs impressions. Il n'est pas étonnant que dans son *Roman russe*, Vogüé appelle l'écrivain russe impressionniste car sa phrase essaye souvent de « nous rendre la sensation matérielle d'un spectacle, d'un objet, d'un bruit ».⁴⁰⁶ Le don exceptionnel de Tolstoï de ressentir les impressions et sa faculté de les amener grâce à son travail artistique à plus de vérité et de netteté n'a pas échappé à Proust. Il est convaincu que le réalisme échoue à chaque fois que la littérature « se contente de 'décrire les choses', d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces ». En effet, il estime que la littérature qui a l'audace de s'appeler réaliste est celle qui est « la plus éloignée de la réalité ».⁴⁰⁷ C'est pourquoi Proust s'attaque à la méthode réaliste, pratiquée en France, en tant que simple copie de la réalité. Il désapprouve le « document » et le « fait » chez les Goncourt, les « tranches de vie » de Zola et l'« observation » chère à ce dernier et à Saint-Simon. A ses yeux Tolstoï est un créateur qui s'élève au-dessus du niveau de l'observation visant une transformation et une interprétation artistique du réel :

⁴⁰³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, pp. 657-658

⁴⁰⁴ Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, t. III, p. 1041

⁴⁰⁵ Ibid., p. 880

⁴⁰⁶ E.-M. de Vogüé, *Le Roman russe*, p. 322

⁴⁰⁷ Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, t. III, p. 885

Cette œuvre n'est pas d'observation mais de construction intellectuelle. Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi rationnelle ou irrationnelle. Et l'impression de puissance et de vie vient précisément de ce que ce n'est pas observé, mais que chaque parole, chaque action n'étant que la signification d'une loi, on se sent se mouvoir au sein d'une multitude de lois.⁴⁰⁸

Proust estime que le trait le plus important de la réalité est son « essence subjective ». Chez le romancier russe, il a découvert cette essence subjective exprimée par les lois que ce « dieu serein » impose à son univers romanesque. Parfois, la subjectivité de ces lois atteint un tel degré qu'elles restent inexplicables pour les lecteurs, car la vérité qu'elles dégagent n'est familière qu'à Tolstoï « par l'autorité intérieure qu'elles ont eue sur sa pensée » :

Quand il parle de la figure *rusée* de Kitty quand elle parlait de la religion, il n'est pas très facile de comprendre, ni quand il parle de la joie d'Anna à humilier l'orgueil de Vronski. Nous avons plaisir à voir comme, au fond, la sublime intelligence tient de près à l'esprit que nous avons souvent en nous (plaisanteries de Ruskin sur son chien Wisir, sur sa bonne Anne, plaisanterie de Tolstoï faisant le fond du début d'*Anna Karénine*).⁴⁰⁹

Le seul défaut que l'auteur de ce court texte consacré à l'écrivain russe critique, c'est le nombre restreint de thèmes que Tolstoï a répétés dans ses romans tout en les dissimulant derrière le masque de renouveau. Tels, par exemple, les « étoiles, le ciel que remarque comme un point fixe Lévine, d'abord écarté pour Vronski, puis aimé par Kitty, fait penser à Natacha quittant le prince André pour le frère de Pierre, puis lui revenant » et Proust se demande non sans raison à propos de « Kitty passant en voiture et Natacha en voiture aux armées » si ce n'était pas un « même souvenir qui aurait 'posé' ». ⁴¹⁰ Toutefois, nous ne sommes pas complètement persuadés que les répétitions du point de vue de Proust représentent une faiblesse. Dans un passage de *La Prisonnière*, il tire une conclusion à ce sujet : « Les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde ». ⁴¹¹ Nous pouvons déduire que par contre les répétitions avaient une certaine valeur à ses yeux car elles assurent l'unité profonde de

⁴⁰⁸ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 658

⁴⁰⁹ Ibid., p. 658

⁴¹⁰ Ibid., p. 658

⁴¹¹ Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, t. III, p. 376

l'œuvre en reflétant la même vision du monde. Il nous semble plutôt important d'examiner cette critique à la lumière de sa conception que chacun d'entre nous recèle un livre révélant sa vision du monde. L'œuvre entière d'un auteur lui semblait comme un « monde inchangeable ». Pourquoi ne pas écrire un seul livre ? Était-ce un moyen de justifier son destin d'écrivain ? N'acceptait-il pas la possibilité d'un changement de sa vision du monde ? En effet, Proust n'a laissé achevée qu'une œuvre d'art – *A la Recherche du temps perdu*. L'état grave de sa santé ne lui permettait pas d'envisager d'autres projets. Il a concentré toute son énergie créative dans ce seul roman. C'est pourquoi nous estimons cette critique de Proust avec une certaine indulgence, comme s'il voulait légitimer sa cause artistique. L'expérience littéraire de l'écrivain russe était nettement plus riche. En comparaison de Tolstoï, la vie de l'écrivain français était trop courte. Il a atteint à peine l'âge de cinquante et un ans, tandis que son homologue russe a vécu jusqu'à quatre-vingt deux ans. Si la vie de Proust était plus longue, il aurait probablement subi certaines modifications de sa vision du monde et aurait écrit d'autres œuvres. D'ailleurs, comme M. Feuillerat l'a remarqué, il existe des variations entre la première et la deuxième versions de *la Recherche du temps perdu* :

Ainsi *A la recherche du temps perdu* est resté dix-sept ans sur le métier. Dix-sept années mesurées par le développement d'une maladie inexorable et contenant entre leurs limites extrêmes ce grand espace bouleversé de la guerre. Il est impossible que, pendant ces dix-sept années douloureuses, Proust soit demeuré tel qu'il était en 1905 ; que, en une époque qui a sonné le glas de tant d'idées et de croyances, sa conception du monde et des hommes n'ait pas varié, que l'expérience littéraire acquise n'ait pas, pour une part, dirigé les transformations subies par l'œuvre au cours du travail de refonte. Se peut-il enfin que le roman ait passé de 1500 pages à 4000 sans que le sens, ni la portée en aient été modifiés ?⁴¹²

M. Feuillerat voit dans ces modifications quantitatives le « désir presque maladif » de l'écrivain français de sauvegarder l'acquis de son expérience. Quel détour capricieux lui pourrait réserver le destin, s'il avait atteint l'âge de Tolstoï ?

Il est à noter que Proust a signalé le « défaut » de répétition aussi chez d'autres écrivains. Il estime que tous les romans de Dostoïevski pourraient s'intituler *Crime et Châtiment* et ceux de Flaubert *Education sentimentale*.⁴¹³ Ce fait confirme la thèse que l'écrivain français cherchait une cohérence et une unité dans l'œuvre des artistes à la base de

⁴¹² Cité par Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, p. 6

⁴¹³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 644

la même vision du monde. Il avait de la peine à accepter les changements qu'a subis Tolstoï aboutissant à une doctrine morale qui lui est restée presque étrangère. Mais nous allons revenir sur ce point dans un chapitre à part.

Pour l'instant, nous allons nous arrêter sur la relation de Marcel Proust à Dostoïevski et à Tolstoï en tant que représentants de l'épanouissement du roman russe sans chercher à les mettre en opposition. Il nous semble que Proust les situait dans la même lignée, comme messagers de la tradition russe ayant pour mission de découvrir des aspects nouveaux du monde. Dans *A la recherche du temps perdu*, nous retrouvons un passage où le narrateur explique Dostoïevski à Albertine. Il le considère comme un grand créateur qui a apporté au monde quelque chose d'unique – une nouvelle beauté. Et c'est justement cette beauté qui l'attire avec une force irrésistible parce qu'elle demeure mystique et secrète à la fois. Elle a un visage multiple laissant libre cours à son imagination : tantôt elle revêt l'aspect d'une maison terrible, tantôt les traits complexes d'une physionomie de femme. Probablement, l'écrivain français s'était inspiré de Dostoïevski pour admirer la beauté féminine d'une façon artistique. Tout dépend du regard qu'on porte sur l'objet et de l'inspiration intérieure. Cette conviction permet à Marcel de conclure sur les pages de la *Recherche* : « Laissons les jolies femmes aux hommes sans imagination. ».⁴¹⁴ L'un des personnages principaux du roman, Swann, confirme cette conception : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ».⁴¹⁵ En effet, Odette fixe son amour parce qu'elle fait déjà partie de son monde imaginaire qui lui préexiste. Elle lui rappelle Séphora, la fille de Jéthro, qu'on voit sur une fresque de Botticelli. En ce qui concerne l'âme humaine, Proust reste plus réservé à l'égard de Dostoïevski. Bien que l'auteur de *Crime et Châtiment* arrive à atteindre une excessive profondeur, elle ne concerne que « quelques points isolés de l'âme humaine ». Alors que Tolstoï est un véritable dieu réalisant « le plus largement l'âme universelle ». En effet, Proust ne cherchait pas l'opposition entre les deux écrivains russes. Par contre, nous sommes d'avis que l'auteur de la *Recherche du temps perdu* voulait voir quelques points en commun entre les deux grands écrivains, issus de la même tradition littéraire, en affirmant que Tolstoï a imité Dostoïevski. Au premier abord, nous pouvons penser que le narrateur attribue une place d'infériorité à Tolstoï en le traitant de disciple de Dostoïevski. Mais ce n'est qu'illusoire, car chez l'auteur de *Guerre et Paix* et d'*Anna Karénine* les aspects, dits d'imitation, arrivent à atteindre un niveau supérieur en retrouvant leur plénitude et leur forme achevée :

⁴¹⁴ Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, t. III, p. 440

⁴¹⁵ Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, t. I, p. 375

Quant à Dostoïevski, je ne le quittais pas tant que vous croyez en parlant de Tolstoï, qui l'a beaucoup imité. Et chez Dostoïevski il y a, concentré, encore contracté et grognon, beaucoup de ce qui s'épanouira chez Tolstoï. Il y a chez Dostoïevski cette maussaderie anticipée des primitifs que les disciples éclairciront.⁴¹⁶

Evidemment, il s'agit d'une erreur de la part de Proust. Probablement, d'une erreur voulue ? Un narrateur n'est pas censé de s'exprimer car son univers se situe dans l'imaginaire. Donc, c'est au lecteur de décoder le message. Il est clair que nous ne pouvons pas l'interpréter au premier degré. Les deux écrivains russes étaient contemporains mais ils ne se sont jamais rencontrés. Au dire de Wladimir Troubetzkoy, Tolstoï ne s'intéressait presque pas à l'œuvre de Dostoïevski. Il admirait *Humiliés et offensés*, *Souvenirs de la maison des morts* et il connaissait *L'Idiot* et *Les Frères Karamazov*.⁴¹⁷ En effet, Tolstoï n'a témoigné de son estime pour Dostoïevski qu'après sa mort en janvier 1881 :

Combien j'aurais aimé pouvoir exprimer tout ce que je sens au sujet de Dostoïevski. Je n'ai jamais vu cet homme, et tout à coup, devant sa mort, j'ai compris qu'il n'y avait eu pour moi d'homme plus précieux, plus proche, plus nécessaire... Tout d'abord, je perdis la tête... Ensuite j'ai compris, combien il m'avait été cher, et j'ai pleuré... Je pleure toujours...⁴¹⁸

Probablement, Dostoïevski était le seul grand Russe de son époque qui éprouvait la même sensibilité chrétienne. Il pourrait peut-être saisir ses idées philosophiques et religieuses avec compassion et les comprendre sans porter aucun jugement car il a suivi un pareil cheminement spirituel. Aimée Alexandre a perçu la fraternité entre les deux âmes dans la « lutte sans merci entre le Bien et le Mal » pendant toute leur vie.⁴¹⁹ Mais si Tolstoï a manifesté un certain intérêt à l'égard des pensées philosophiques et religieuses de son compatriote, on ne trouve pas de traces dans son œuvre. En ce qui concerne les qualités artistiques de Dostoïevski, M. Troubetzkoy rappelle la réticence du prophète de Iasnaïa Poliana – « le demi-silence de Tolstoï est en fait lourd de sens ».⁴²⁰

Nous pouvons citer un sobre commentaire de Tolstoï qui est révélateur à ce sujet :

⁴¹⁶ Ibid., p. 381

⁴¹⁷ Wladimir Troubetzkoy, « Léon Tolstoï, une autre forme du « mirage russe » ?, Tolstoï et Dostoïevski », in *Tolstoï aujourd'hui*, pp. 216-217

⁴¹⁸ Cité par Aimée Alexandre, *Le Mythe de Tolstoï*, p. 91

⁴¹⁹ Ibid., p. 92

⁴²⁰ Wladimir Troubetzkoy, « Léon Tolstoï, une autre forme du "mirage russe" ? », Tolstoï et Dostoïevski », in *Tolstoï aujourd'hui*, p. 217

Il est curieux que Dostoïevski soit si lu ; je ne comprends vraiment pas pourquoi, car c'est pénible et inutile. Tous ces idiots, ces adolescents, ces Raskolnikoff et autres, tout cela ne s'est pas passé ainsi : en réalité, tout est plus simple, plus compréhensible.⁴²¹

De son côté, René de Chantal a noté qu'il est imprudent de la part de Proust de prétendre que Tolstoï est disciple de Dostoïevski en établissant la chronologie des faits : « *la Guerre et la Paix* a commencé à paraître en 1865 et *Crime et Châtiment* en 1866 ; de plus *Anna Karénine* est de 1873-1877, et les *Frères Karamazov* de 1878 à 1880 ». ⁴²² Cependant, il nous semble possible d'interpréter cette erreur en prenant en considération le désir de l'écrivain français de voir un rapport entre les deux plus grands romanciers russes de son temps. Est-ce que ce bref passage reflète sa propre conviction ou bien il est le résultat de la propagande du *Roman russe* qui suggérait de voir dans la littérature russe une unité manifestant une orientation profondément humaine faisant contraste avec les tendances pessimistes du réalisme et du naturalisme en France ? Proust était-il vraiment confronté à un choix entre Proust et Tolstoï, comme le suggèrent deux critiques russes que nous allons aborder pour éclaircir ce sujet ? L'interprétation de ce passage par les deux Russes ne traduit-il pas la tendance générale manifestée au XX^e siècle de comparer les deux grands écrivains dans le but de choisir un des deux ? George Steiner voit dans le choix entre Tolstoï et Dostoïevski la préfiguration d'un engagement dans le sens existentialiste du terme qui « implique l'une ou l'autre de deux interprétations radicalement opposées de la destinée humaine, de l'avenir historique et du mystère de Dieu ». ⁴²³ D'autre part, il cherche l'explication de cette confrontation dans le reflet du conflit idéologique pendant la guerre froide au cours du XX^e siècle. Ses réflexions sont fondées sur le fait que la critique marxiste a attribué une place privilégiée à Tolstoï, considéré par Lénine comme le plus grand des romanciers car il voyait en lui le miroir de la révolution russe, tandis qu'elle a déclaré un refus presque total de l'œuvre de Dostoïevski surtout pendant la période stalinienne. A l'ouest, la situation était diamétralement opposée. Au dire de M. Steiner, Dostoïevski a imprégné « plus profondément que Tolstoï la substance de la pensée contemporaine ». ⁴²⁴ Il nous semble que les considérations des deux critiques russes se situent dans le contexte spéculatif d'une telle confrontation sans pouvoir trancher avec certitude sur le choix de Proust.

⁴²¹ Cité par Aimée Alexandre, *Le Mythe de Tolstoï*, p. 90

⁴²² René de Chantal, *Marcel Proust, Critique littéraire*, t. II, p. 530

⁴²³ George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski*, p. 18

⁴²⁴ Ibid., p. 345

V. V. Erofeev pense que l'écrivain français avait une préférence marquée indirectement pour Dostoïevski. Il interprète l'erreur du narrateur comme un signe de choix :

Правда, Пруст огражден романной формой, и непосредственную ответственность за высказывание несет рассказчик. От рассказчика нельзя потребовать доказательств. Но важны не доказательства (их невозможно представить : « выпад » против Толстого парируется с помощью хронологии ; я уже не говорю о том, что предшествующие высказывания о Достоевском более подчеркивают отличие Достоевского от Толстого, нежели дают основание « заподозрить » Толстого в подражании), а скорее намек на прустовский выбор.⁴²⁵

Cependant, Erofeev lui-même n'est pas complètement persuadé qu'on peut considérer ce « passage obscur » comme une preuve incontestable sur le choix définitif de Proust. Il cite en tant qu'argument confirmant son hypothèse une lettre de Proust adressée à Jean Cocteau où il a dit à propos de *Guerre et Paix* qu'il pouvait se permettre de se détendre en lisant ce roman bien qu'il préférât se concentrer lorsqu'il s'agissait d'un long livre. Evidemment, cet argument peut être considéré comme négatif à l'égard de la réputation artistique de Tolstoï mais il ne conduit en rien à une conclusion sur la prédilection de l'écrivain français pour l'un ou l'autre des deux grands romanciers russes. D'autant plus que le narrateur de la *Recherche* compare l'intérêt pour une lecture à la magie d'un « profond sommeil ».⁴²⁶ Donc, la détente pourrait être interprétée comme quelque chose de positif car le sommeil implique un certain délassement. N'oublions pas que les trente premières pages de la *Recherche* sont consacrées au sommeil. Donc, l'association entre la lecture et l'image de dormeur n'est pas innocente. Tout le roman de Proust paraît sortir d'un songe. Le lecteur se sent invité à plonger dans le monde intérieur du Moi narratif comme dans un sommeil profond. Quoi qu'il en soit Erofeev reconnaît qu'on pourrait plutôt supposer que Proust n'a pas pris une position définitive jusqu'à la fin de sa vie. Wladimir Troubetzkoy rejoint l'avis de son compatriote en affirmant que Proust est mort partagé, « sans avoir dit son dernier mot ».⁴²⁷

En conclusion, nous pouvons dire que Proust avait une grande admiration pour Tolstoï. Il représentait pour lui un écrivain modèle. Mais il n'était pas l'unique. Il nous est difficile d'imaginer quelle était sa place exacte parmi ses nombreuses préférences littéraires.

⁴²⁵ V. V. Erofeev, « Tolstoj v ocenke i vosprijatii Prusta », in *Izvestija Akademii nauk SSSR, serija literatury i jazyka*, n° 4, 1978, str. 306

⁴²⁶ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. I, p. 87

⁴²⁷ *Cahiers Léon Tolstoï*, n 9, 1995, p. 16

Nous ne partageons pas l'avis de M. Troubetzkoy que « Proust met Tolstoï au-dessus de tout au monde » comme un génie inaccessible devant lequel il ne peut que s'incliner. Nous ne pouvons en aucun cas accepter qu'il soit plus proche de Dostoïevski parce que moins parfait.⁴²⁸ Il nous semble que cet argument n'est pas très sérieux pour nous donner le droit de balayer l'hypothèse d'une certaine inspiration. Pour avoir une représentation plus précise sur l'attitude de l'écrivain français, nous devons poursuivre notre recherche en nous interrogeant si Proust a été inspiré par ses idées esthétiques, éthiques ou stylistiques. Il s'agit, d'autre part, de voir quels sont les traits communs entre les deux grands artistes ainsi que les tendances identiques et les divergences de leur vision du monde.

A la fin de ce chapitre, nous pouvons déjà signaler une grande différence entre les deux grands écrivains par rapport à la critique littéraire. Elle est la ligne de démarcation entre le cheminement artistique de Proust et de Tolstoï. Pour le premier d'entre les deux avant l'acte créateur se situe une réflexion sur celui-ci. D'ailleurs, l'écrivain français n'a jamais perdu d'intérêt pour la critique littéraire. Elle est présente même sur les pages de la *Recherche* bien qu'elle occupe une place secondaire. Proust mêle habilement des commentaires littéraires à la trame romanesque. Tolstoï suit une démarche différente. Il s'engage à répondre à la question *Qu'est-ce que l'art ?* après être devenu un écrivain célèbre ayant rédigé une grande partie de ses œuvres littéraires. Au départ, son approche de la littérature n'était pas théorique. Comme le souligne l'auteur de la *Colombe poignardée*, « lorsqu'il écrivit *Anna Karénine*, la première révélation de Tolstoï fut narrative. Alors qu'il luttait contre la somnolence, il contempla le coude nu d'un bras à l'élégance aristocratique, puis l'épaule, la gorge et enfin toute la personne d'une belle femme qui fixait sur lui ses yeux tristes suppliants – et l'image devint *Anna Karénine*. La révélation de Proust (à l'époque du *Contre Sainte-Beuve*) et de Marcel (*la Recherche*) fut théorique et architecturale ».⁴²⁹ Toutefois, Tolstoï ne négligeait pas le rôle du critique littéraire. Il estimait qu'un « écrivain doit toujours être à la fois un écrivain et un critique ». En ce qui concerne le critique professionnel, il était pour l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* responsable pour les contrefaçons de l'art. Il estime que rien n'a contribué à la déformation de l'art que l'établissement des autorités par la critique. Elle juge, nous dit Tolstoï, d'après un critère extérieur, calqué sur un modèle imposé par les anciens écrivains.

⁴²⁸ Wladimir Troubetzkoy, « La relation complexe de Marcel Proust à Lev Tolstoï », in *Cahier Léon Tolstoï*, n° 9, 1995, p. 11

⁴²⁹ Pietro Citati, *La Colombe poignardée, Proust et la Recherche*, p. 357

Voilà comment l'écrivain russe explique les conséquences désastreuses de l'autorité critique pour le futur créateur :

Un artiste produit une œuvre, en y exprimant les sentiments qu'il a vécus par les moyens qui lui sont propres ; la majorité des hommes ressent les sentiments de l'artiste, et son œuvre devient célèbre. Alors la critique, jugeant l'artiste, se met à dire que son œuvre n'est pas mauvaise, mais que tout de même il n'est pas Dante, ni Shakespeare, ni Goethe, il n'est pas le Beethoven de l'âge mûr, il n'est pas Raphaël. Et le jeune artiste, sous l'influence de ces dissertations, s'empresse d'imiter ceux qu'on lui donne pour modèles, et produit, non seulement des œuvres qui ne sont plus personnelles, mais encore des œuvres faibles et fausses.⁴³⁰

A la Recherche du temps perdu suit la démarche d'une vraie œuvre d'art mais selon la conception de Tolstoï en tournant le dos à l'autorité critique. C'est pourquoi sa composition ne ressemble en rien à la composition des livres reconnus comme modèles par les critiques français. Et son auteur est considéré longtemps comme un dilettante par l'autorité littéraire car il a renoncé à se plier aux critères extérieurs d'une bonne composition. Proust a abandonné la connaissance objective du monde en supprimant l'ordre de la chronologie linéaire des faits et le rapport de causalité qui existe entre eux. Son œuvre s'écartait largement de ce que les critiques avaient l'habitude de lire. Probablement, c'était le paradoxe le plus frappant de sa vie d'être traité de dilettante par des critiques littéraires qui considéraient, selon les propos de l'auteur de *Contre Sainte-Beuve*, la littérature en dilettante, car la médiocrité de leur moi les empêchait de se placer à l'état où était l'écrivain et de comprendre le monde unique de l'âme du créateur. Il a choisi d'être jugé par le grand public car : « il y a plus d'analogie entre la vie instinctive du public et le talent d'un grand écrivain, qui n'est qu'un instinct religieusement écouté au milieu du silence imposé à tout le reste, un instinct perfectionné et compris, qu'avec le verbiage superficiel et les critères changeants des juges attitrés. »⁴³¹ Proust a suivi sa propre voie tout en s'engageant dans la voie de Tolstoï qui consiste à aborder la littérature en restant à l'écoute des vérités intérieures. Il n'était pas un critique professionnel mais son immense *Recherche du temps perdu* est née, au dire de Georges Poulet, d'une méditation sur la critique.⁴³² Pendant toute sa vie, il a exercé la double fonction de critique et d'écrivain. Dès le début, tout en composant sa critique *Contre Sainte-Beuve*, il a mené de front une activité

⁴³⁰ Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, pp. 199-200

⁴³¹ Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, t. III, p. 893

⁴³² Voir la préface de Georges Poulet, René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. I, p. 7

proprement créatrice réunie dans le recueil de *Plaisirs et les Jours*. *A la Recherche du temps perdu* nous invite, entre autres, à porter un regard de critique littéraire non chevronné en nous introduisant dans les discussions entre le narrateur et ses amis sur les problèmes de la littérature. Nous partageons l'affirmation de René de Chantal qu'« indépendamment de la défense et illustration de la critique intuitive que nous devons à Proust, il faut lui être reconnaissant d'avoir travaillé à abattre les barrières entre l'esprit créateur et l'esprit critique ».⁴³³ L'exigence de Tolstoï d'être critique et écrivain à la fois a pris chez Proust des contours très marqués et explicites. Comme nous pouvons le constater, ce rôle particulier de l'écrivain fait objet d'un rapprochement mais en même temps de divergence car chacun d'entre eux suit les particularités de son propre chemin de créateur.

A plusieurs reprises dans ce chapitre, nous avons démontré que c'était le talent artistique de Tolstoï qui intéressait Proust. Il est logique de poursuivre les traces de son inspiration en se penchant sur le style des deux écrivains. Mais avant de poursuivre notre recherche, nous allons récapituler les œuvres que l'auteur de la *Recherche* a lues de son homologue russe pour justifier le choix des exemples que nous allons donner en appui de notre thèse. Selon le mot de Robert Dreyfus, pendant sa jeunesse Proust connaissait *Anna Karénine*. La première traduction de ce roman est de 1885, suivie de plusieurs réimpressions. Les autres traductions se situent après 1906. Etant donné que l'écrivain français est né en 1871, nous pouvons conclure qu'il a lu la première traduction. C'est la seule qui puisse se rapporter à la période de sa vie, mentionnée par Robert Dreyfus. Pour *Guerre et Paix*, nous avons hésité entre deux traductions : celle de Princesse Paskévitch et celle de Bienstock. Le roman traduit par une Russe a paru en 1884. Mais cette édition n'est pas complète, elle ne contient pas la deuxième partie de l'épilogue et les cinq premiers chapitres de la première partie. Il y a des pages entières et des phrases qui sont omises à certains endroits. La traduction de Bienstock est de 1902. C'est la première version complète du roman. C'est pourquoi nous avons décidé d'utiliser cette édition. Il est possible que Proust connaisse la traduction de Bienstock. Il commence à rédiger son roman en 1909. D'autre part, son article sur Tolstoï où il fait des commentaires sur *Anna Karénine* et *Guerre et Paix* est rédigé après 1910, l'année de la mort du grand écrivain russe. En ce qui concerne la lecture du récit *La Mort d'Ivan Ilitch*, elle ne ressort pas des souvenirs des amis de Proust, comme les deux romans évoqués, mais elle repose sur une hypothèse. Nous avons déjà cité deux études qui sont fondées sur cette hypothèse que nous allons aborder en traitant le problème de la mort.

⁴³³ René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. II, p. 639

2. Inspirations stylistiques

2. 1. La métaphore et la spontanéité

Au premier abord, entre le style de Proust et de Tolstoï il n'y a aucune ressemblance. Il nous semble que Proust attribue une haute importance à la métaphore. La beauté des métaphores est érigée même en critère de bon style. Du moins, telle est l'impression que laissent ses convictions que la « métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style ». ⁴³⁴ Au contraire, Tolstoï la bannit à cause de sa fausse prétention artistique en dépit de la clarté du message. Le grand écrivain russe nous suggère, certes tel est le message qui se dégage de ses réflexions dans *Qu'est-ce que l'art ?*, un style effacé et modeste, orienté vers l'exactitude de l'expression. Est-ce que l'affirmation d'Ernst Robert Curtius que les métaphores sont chez Proust un moyen d'atteindre à une expression plus exacte ne mettrait pas en opposition les deux grands romanciers ? ⁴³⁵ D'autre part, il existe des opinions des critiques littéraires qui nous dirigent juste vers le contraire. Jean-François Revel conteste que l'originalité de Proust provient des métaphores : « ce n'est pas quand il est métaphorique que Proust est un grand écrivain, c'est quand il est direct, et ce n'est pas quand il est poète qu'il est original et a quelque chose à nous apprendre, c'est quand il est réaliste, narratif et chroniqueur ». ⁴³⁶ De son côté, Jean-Yves Tadié affirme que Proust « eût pu ne pas écrire *A la Recherche du temps perdu* » sans le « renoncement double à l'intemporel et à l'écriture poétique ». ⁴³⁷ Ne s'agit-il pas de la découverte d'un style authentique à partir d'un refus, comme c'est le cas de Tolstoï ?

Nous allons nous pencher sur le problème de la métaphore pour établir quelques rapprochements stylistiques entre Proust et Tolstoï. En premier lieu, nous pouvons observer une évolution du style chez les deux écrivains par rapport à cette figure stylistique. Si Tolstoï a commencé à éviter l'usage de métaphores dès le début de sa carrière artistique, Proust a réévalué leur rôle et a renoncé à les estimer comme essentiel dans l'art. Jean Milly a remarqué

⁴³⁴ Marcel Proust, « A propos du « style » de Flaubert », in *Chroniques*, p. 193

⁴³⁵ Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, p. 60

⁴³⁶ Jean-François Ravel, *Sur Proust*, p. 216

⁴³⁷ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, p. 426

que les lettres de l'auteur de la *Recherche* entre 1920 et 1922 témoignent de ce passage du souci du style au second plan. Dans *Les Plaisirs et les Jours*, l'intérêt consacré à la forme est considérable. Ceci a permis à Proust de conclure dans une lettre à la N.R.F. que son « style de débutant est meilleur que celui d'aujourd'hui ». ⁴³⁸ Cette considération, mais entourée de plus de détails, ressort des souvenirs de Gaston Gallimard qui a confié ce changement important dans l'approche stylistique de l'auteur de la *Recherche* à Roger Martin du Gard. Ce dernier rapporte les paroles de Proust dans un article du 24 décembre, paru dans *le Figaro* littéraire :

Quand j'ai commencé à écrire, j'avais grand souci d'écrire bien. Et je réussissais, quelquefois. J'écrivais, à coup sûr, beaucoup mieux qu'aujourd'hui.

Mais, plus je travaille, et plus je m'aperçois que, si l'on a la passion de serrer la vérité d'aussi près que possible, il faut renoncer à être trop préoccupé par le style. La vérité, l'exacte vérité, le fond des êtres, c'est une chose tellement compliquée, tellement fugitive, tellement difficile à atteindre ! Quand on s'enfonce dans ces régions secrètes pour tirer au jour ces mille petits riens qui constituent le vrai, il ne peut plus être question d'ordonner savamment une phrase : il faut que les mots soient tout simples, et qu'ils viennent spontanément sous la plume, pour rendre le va-et-vient de la pensée, les multiples détours et retours de l'investigation (...) ⁴³⁹

Proust a tiré la même conclusion que Tolstoï : il faut s'éloigner des métaphores pour atteindre la vérité. Les « mille petits riens qui constituent le vrai » étaient plus importants pour lui que les subtilités d'un style brillant. De même pour l'écrivain russe qui a noté dans son *Journal* la phrase de Rousseau : « Pourquoi dire des subtilités, quand il y a encore tant de grosses vérités à dire ». ⁴⁴⁰ Cette constatation a entraîné une conséquence sur le style. Tous les deux en s'éloignant des métaphores ont sublimé les détails. Leur but était de pénétrer dans les régions secrètes de la vie intérieure de leurs personnages en se transformant en observateurs minutieux, soucieux de présenter le moindre élément particulier ayant un rapport avec les faits rapportés. Les détails s'avèrent la preuve de leur expérience d'observateurs véridiques de la vie intérieure. En effet, ces « petits riens » sont de véritables porteurs de vie dans le récit et peuvent être considérés comme la manifestation externe des lois psychologiques.

A part la métaphore et les détails, nous voyons un autre trait en commun entre les deux écrivains, la spontanéité. Si nous prenons en considération l'exigence formulée par Tolstoï que le style doit être spontané (à l'opposé du style vu comme une technique), nous pouvons

⁴³⁸ Jean Milly, *Proust et le style*, p. 134

⁴³⁹ Ibid., p. 135

⁴⁴⁰ Cité par B. M. Ejchenbaum, *Molodoj Tolstoj*, p. 36

faire un rapprochement avec Proust qui estimait que les mots doivent venir « spontanément sous la plume », selon la citation déjà indiquée ci-dessus. L'écrivain français a laissé un exemple littéraire où cette caractéristique ressort avec une évidence qui frappe. Jacques Nathan voit dans la description faite par Proust des trois clochers de Martinville la composition affranchie des procédés, sortie sous « la plume inhabile de l'enfant » : « impressionnisme élémentaire sans doute, mais précieux en ce sens qu'il doit tout à la spontanéité et rien aux recettes d'écoles ». ⁴⁴¹ La vision de l'enfant correspond mieux au désir de Proust d'être un romancier authentique faisant contraste avec la représentation objective chère aux naturalistes. Il est à noter que l'extrait retraçant l'impression des trois clochers de Martinville a été composé à quinze ans et au dire de Léon Pierre-Quint il est reproduit sans être retouché dans *Du Côté de chez Swann*. ⁴⁴²

Il est évident qu'au sujet du style Proust s'éloigne le plus de son écrivain préféré Ruskin et se rapproche le plus de Tolstoï. Il critique chez le grand esthète et historien anglais la recherche d'une forme brillante visant à plaire sans se soucier de savoir si sa manière d'écrire peut être comprise par les lecteurs. Proust rejette un roman qui a pour seul but de plaire. Pour sa part, l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* renonce à l'idée de la beauté à laquelle s'attachent avec tant d'opiniâtreté les hommes de son temps. Il dénonce la fausseté de la définition de l'art comme une beauté absolue qui procure tel ou tel plaisir sans pouvoir provoquer en nous un sentiment intéressé :

... la beauté, c'est-à-dire ce qui nous plaît, ne peut, en aucune façon, servir de base à une définition de l'art, et une série d'objets qui nous procurent le plaisir ne peut nous servir de modèle artistique. Voir le but de l'art dans le plaisir que nous éprouvons, c'est imiter les hommes d'une moralité primitive, comme les sauvages, qui voient le but de la nourriture dans le plaisir qu'ils en reçoivent. De même que ces sauvages ne sauraient connaître le sens réel de la nutrition, les hommes voyant dans le plaisir le but de l'art, ne sauraient connaître sa véritable signification, parce qu'ils attribuent à une activité humaine, qui dépend des autres phénomènes de la vie, le sens faux et exclusif du plaisir. ⁴⁴³

D'une façon incontestable, les deux grands romanciers ont décidé d'affranchir l'art des clichés stéréotypés d'un bon style. Cette approche particulière de l'art laisse l'impression illusoire d'une écriture sans style et sans art. Quoiqu'il puisse nous paraître paradoxal

⁴⁴¹ Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, p. 217

⁴⁴² Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust, sa Vie, son Œuvre*, p. 34

⁴⁴³ Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, pp. 77-78

l'originalité de Tolstoï et de Proust est justement dans leur style, dans la manière d'écrire selon le procédé que nous avons désigné sous le terme de « débanalisation » dans la partie de notre étude, consacrée à Sartre. Ils ont renoncé de rester seulement à l'écoute de l'intelligence car elle banalise la réalité et ne saisit que l'extérieur. Or, le réel se tisse dans l'inextricable et constant entremêlement de l'aspect intérieur et de l'aspect extérieur du monde, des fausses apparences et de l'essence des choses. Etre à l'écoute de sa sensibilité et de son intuition permet de dévoiler les vérités intérieures au regard des autres et en même temps laisse une impression de spontanéité et de véracité.

2. 2. La banalité

Nous allons aborder la banalité car elle fait objet d'un rapprochement intéressant entre les deux écrivains. En effet, nous distinguons une ressemblance frappante en ce qui concerne ce mot-clé de leur style. « Le style, nous dit Proust, pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. »⁴⁴⁴ Et dans les phrases qui suivent immédiatement cette considération il rejoint indirectement la conviction de l'écrivain russe que le style doit être authentique et non pas un ornement gratuit et artificiel :

Il (le style) est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.⁴⁴⁵

Autrement dit, le style, d'après la définition de Proust, coïncide avec la qualité originale de la vision d'un écrivain. Il dépend du regard particulier qu'on porte sur le monde. C'est la façon singulière de l'artiste de voir l'univers. Le véritable écrivain doit, selon lui, obéir à sa « nécessité intérieure » et donner à sa vision intime une expression exacte, car le fond et la forme sont liés et ils jaillissent du même moi profond du créateur. A la base de sa

⁴⁴⁴ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 895

⁴⁴⁵ Ibid., pp. 895-896

thèse, se situe la conviction que la forme n'est pas extérieure à l'œuvre. D'où le corollaire que le style est intimement enchevêtré dans la texture de l'œuvre et traduit fidèlement la vision du monde du créateur sans laisser s'infiltrer des éléments étrangers, venus de l'extérieur. D'autre part, cette citation souligne encore une fois l'exigence impérative pour le vrai artiste de se débarrasser d'« innombrables clichés ». Proust soutient la thèse que l'écrivain peut atteindre le vrai style en donnant à ses pensées une forme personnelle tout en évitant les clichés et les phrases toutes faites. Il souligne la différence entre les apparences et l'essence commune pour la forme et le fond en insistant que la profondeur ne provient pas du sujet comme le prétendent certains « romanciers matérialistement spiritualistes puisqu'ils ne peuvent pas descendre au-delà du monde des apparences » et parce qu'ils n'ont pas réussi à se « débarrasser de toutes les banalités de forme acquises par imitation ».⁴⁴⁶ Un tel exemple d'art matérialiste et maniéré pour Proust est un des romanciers les plus célèbres de son temps - Romain Rolland. L'attitude négative à l'égard de son compatriote représente un double intérêt pour nous. D'une part, parce que nous avons consacré la première partie de notre étude à cet écrivain qui a ouvertement reconnu son influence de Tolstoï. Et d'autre part, il est curieux de savoir pourquoi Proust voit dans sa façon d'écrire un style banal et superficiel.

Voici un extrait qui illustre ses considérations :

Or, quand nous verrons un écrivain, à chaque page, à chaque situation où se trouve son personnage, ne jamais l'approfondir, ne pas le repenser sur lui-même, mais se servir des expressions toutes faites que ce qui en nous vient des autres (et des plus mauvais autres) nous suggère quand nous voulons parler d'une chose, si nous ne descendons pas dans ce calme profond où la pensée choisit les mots où elle se reflétera tout entière, - un écrivain qui ne voit pas sa propre pensée, alors invisible à lui, mais se contente de la grossière apparence qui la masque à chacun de nous à tout moment de notre vie, dont le vulgaire se contente dans une perpétuelle ignorance, et que l'écrivain écarte, cherchant à voir ce qu'il y a au fond, - quand par le choix ou plutôt l'absence absolue [de] choix de ses mots, de ses phrases, la banalité rebattue de toutes les images, l'absence d'approfondissement d'aucune situation (...).⁴⁴⁷

Proust s'indigne devant l'attitude fâcheuse du narrateur de *Jean Christophe* d'« entasser banalités sur banalités ». C'est pourquoi il considère Romain Rolland comme inférieur à tout écrivain contemporain. Et il prend un exemple typique pour démontrer son

⁴⁴⁶ Ibid., p. 898

⁴⁴⁷ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 307

handicap artistique par rapport aux autres⁴⁴⁸ : « Les clochers de ses églises, qui sont comme de grands bras, est inférieur à tout ce qu’ont trouvé M. Renard, M. Adam, peut-être même M. M. Leblond ». En tant que romancier, Proust s’applique à voir la réalité avec les yeux d’un enfant, débarrassée de tous les clichés accumulés par plusieurs générations de mauvais écrivains et de faux esthètes. On dirait que sa description des clochers de Martinville reflétant le regard vierge d’un enfant est faite en opposition de ces clichés. Nous pouvons faire ici un rapprochement important avec Tolstoï à propos de la banalisation. L’écrivain russe protestait manifestement contre la standardisation des procédés stylistiques, contre l’influence extérieure tout en estimant que l’œuvre d’art devrait se distinguer par son originalité et sa nouveauté. Comme Proust face aux banalités de Romain Rolland, il exprimait son indignation devant l’attitude de Tourgueniev, qui malgré son « intelligence et son sens poétique, n’ait su se préserver de la banalité d’avoir recours à des procédés ». ⁴⁴⁹ Si Tolstoï porte un jugement négatif sur le style de Tourgueniev, ce n’est pas parce qu’il reniait sa beauté et sa virtuosité. Par contre, il reconnaissait en lui le grand maître d’un style élégant et raffiné. Mais il s’attaquait à l’artifice de son écriture qui masquait la réalité derrière l’écran opaque des phrases élégantes et polies. Il estimait que la vérité était sabotée à chaque fois que l’artiste essayait de s’imposer par son style au lieu de s’effacer pour laisser la possibilité au lecteur d’entrer en contact direct avec la réalité représentée dans l’œuvre littéraire. Cette différence, dans l’approche à l’égard du style, entre Tolstoï et les écrivains russes comme Tourgueniev et Korolenko, objet de ses critiques négatives, est notée dans l’article de Lunačarskij « Tolstoj i naša sovremennost’ » de 1928 :

Такое сравнение можно употребить : Толстой передает все так, что вы не видите книги, забываете автора – а это и есть высшее искусство, которое только можно себе представить. Если же вы будете читать Тургенева или Короленко, то вы будете видеть все, как через узорные окна, вам будет казаться – какое хорошее стекло, какие краски и разводы, вы будете все время видеть автора, искусного стилиста, который стоит между вами и действительностью, и это будет вам мешать впитывать подлинную действительность. ⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Ibid., 308

⁴⁴⁹ Cité par Petr V. Palievski, « L’importance de Tolstoï pour la littérature du XX^e siècle », in *Tolstoï aujourd’hui*, p. 26

⁴⁵⁰ A. V. Lunačarskij, « Tolstoj i naša sovremennost’ », in *Lev Tolstoj*, kniga vtoraja, p. 423

Si l'écrivain russe utilise un procédé stylistique, c'est bien celui de la « débanalisation ». Or, ce procédé implique une approche très personnelle, car il reflète la particularité du regard que l'écrivain promène sur le monde. Autrement dit, il faut voir d'une manière insolite ce qu'on a sous les yeux et qui échappe à la perception de l'autre, rendue possible grâce à une lecture de la réalité non familière, proposée par le romancier. Ainsi l'écrivain dévoile-t-il une vérité que chacun peut voir et personne ne la voit sans les « verres grossissants », selon l'expression de Proust, que le romancier prête au lecteur. Il ne s'agit pas seulement d'observer et de voir la réalité. Il faut adapter une approche active – percevoir le réel en se débarrassant de l'habitude de voir sans pouvoir rien sentir ni apercevoir. Alain de Lattre distingue bien la différence entre voir et percevoir la réalité chez Proust. Il dit que percevoir, c'est défaire, il s'agit de voir autrement : « C'est dénier, refuser. Et puis, c'est pressentir. ».⁴⁵¹ Il s'agit d'un nihilisme qui rejette l'ordinaire pour recomposer une réalité originale reflétant la vision intime de l'écrivain scrutant en profondeur les régions secrètes de l'âme humaine.

Tolstoï estimait que la forme doit être subordonnée à l'idée et que chaque œuvre doit posséder son propre style. Il cherchait la précision du langage, l'expression correspondant la plus fidèlement à la pensée. La clarté et la précision n'avaient rien à voir avec la recherche d'une élégance ou d'une préciosité rhétorique. De son côté, Proust est contre le maniérisme apparent d'un bon style et il renonce à se servir du pouvoir de ce trompe-l'œil de l'habileté technique. Il estime que les écrivains qui n'ont pas de sens artistique possèdent la « faculté de raisonner à perte de vue sur l'art » au lieu d'être à l'écoute de leur réalité intérieure. Le résultat d'un tel art correspond à la formule donnée par le narrateur de la *Recherche* : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque des prix. »⁴⁵² Comme pour Tolstoï, la condition de bon style chez l'auteur de la *Recherche* se traduit par l'exigence d'être le plus fidèlement possible soi-même. Ainsi le style original et personnel n'est-il pas le résultat d'une vision particulière de la réalité telle que l'artiste la voit s'imposer, guidé par son intuition.

Tous deux ont réussi à faire vivre leurs personnages dans notre imagination par eux-mêmes, indépendamment de l'autorité du créateur, grâce au langage diversifié. Jean-François Revel souligne que chaque personnage chez Proust parle à sa manière : « il y a le langage de Bloch, celui de M. de Norpois, celui de Swann, celui de M. Charlus, celui de la duchesse de Guermantes, celui de Saint-Loup, celui de Brichot, celui de Cottard, celui de Mme Verdurin,

⁴⁵¹ Alain de Lattre, *La Doctrine de la Réalité chez Proust*, p. 32

⁴⁵² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 882

de Saniette, de Françoise, d'Aimé, de Jupien, de Legrandin, de Gilberte, d'Odette, etc., aussi subtilement différents entre eux qu'ils le sont du langage de Proust », alors que tous les personnages de Balzac parlent Balzac, nous dit-il.⁴⁵³ André Ferré affirme que cette inspiration stylistique vient directement de Tolstoï :

Un familier d'*A la Recherche du temps perdu* ne peut éviter de faire presque à chaque page des rapprochements entre ces grands récits (*La Guerre et la Paix* et *Anna Karénine*) dont se nourrit l'adolescence de Proust et celui qu'il devait écrire une vingtaine d'années plus tard. Indiquons, parmi les plus frappants de ces rapprochements, le souci de donner à chaque personnage non seulement son style mais son ton propre, sa manière de débiter et de prononcer ; la suggestion faite au lecteur qu'au fond le ton des paroles révèle autrement mieux l'âme de l'interlocuteur que leur sens ; la manière narrative conduisant le récit sur plusieurs plans, en accueillant les détails accessoires ou étrangers qui viennent interférer dans le déroulement d'une scène ; le soin apporté à donner une présence vivante à la toilette féminine ; la poursuite des cheminements obscurs et souvent aberrants d'un sentiment mal connu de celui qui l'éprouve, et lui inspire soudain quelque surprenante décision ; la révélation progressive des aspects multiples et souvent contradictoires de chaque être, la conception « à facettes » des personnalités.⁴⁵⁴

La constatation signalée par cette citation n'est pas exagérée. Il nous semble que Proust a fidèlement suivi Tolstoï sur la voie de débanaliser le langage de ses personnages. Parfois, l'individualisation de l'expression langagière est poussée à l'extrême chez les deux écrivains. Les innovations verbales apparaissent comme un code étranger pour une personne qui ne connaît pas le contexte de la situation. Que pourrait signifier « faire catleya » pour quelqu'un qui ne connaît pas *Un Amour de Swann* ? Ou la question constituée de premières lettres des mots, formulée par Lévine, (q, v, m, a, r, c, e, i, e, i, a, o, t ?) ainsi que la réponse de Kitty (a, j, n, p, r, d) pour quelqu'un qui n'a pas lu *Anna Karénine* ? Le langage de l'amour est singulier. Il ne peut être familier qu'à ceux qui partagent le même sentiment. Ce langage ne produit pas un effet conceptuel sur le lecteur mais purement sonore, comme le souligne Léo Spitzer qui voit dans ce procédé la possibilité de spiritualiser la langue.⁴⁵⁵ Si nous examinons les exemples cités, nous allons constater que chez Proust l'accent est mis sur l'aspect physique de l'amour, la métaphore « faire catleya » signifie l'acte de la possession physique. Swann et Odette utilisaient cette expression au lieu de dire « faire l'amour ». L'expression est

⁴⁵³ Jean-François Revel, *Sur Proust*, p. 48

⁴⁵⁴ André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, p. 215

⁴⁵⁵ Léo Spitzer, *Etudes de style*, p. 433

née spontanément lorsque Swann en rajustant le bouquet de catleyas dans le décolleté d'Odette a eu pour la première fois l'envie de goûter le plaisir de la passion physique. Cette première expérience d'amour charnel a fixé la tournure langagière dans leur parole. Tolstoï a visé l'aspect purement spirituel de l'amour. Comme si la communication de l'amour n'avait pas besoin de paroles. Kitty arrive à déchiffrer le message en interrogeant le regard de Lévine. Nous avons l'impression qu'ils s'entendent bien car ils parlent le même langage. Mais pour les lecteurs le message reste obscur, c'est pourquoi le narrateur se charge à traduire leur code étrange car il savait que sans son intervention il ne pouvait être perçu que comme une sonorité : « quand vous m'avez répondu : c'est impossible, était-ce impossible alors ou toujours ? »/Alors je ne pouvais répondre différemment. » Ce dialogue renvoie au contexte d'un autre dialogue au moment où Kitty a refusé d'accepter la proposition de Lévine de devenir sa femme en espérant épouser Vronski.

Comme nous pouvons le constater, dans le cas de Tolstoï et de Proust, le style s'identifie avec un langage singulier. Il nous semble qu'il faudrait voir dans les trouvailles langagières, comme nous le suggère Léo Spitzer à propos d'*Un Amour de Swann*, une « volonté d'isolement du locuteur, parce qu'il répugne à la stérilité et à la banalité du mot, qu'il cherche à instaurer une initiation religieuse, voire un rituel, dans l'amour, et par conséquent dans le langage de l'amour. »⁴⁵⁶ Mais dans la volonté d'isolement du locuteur nous pouvons saisir la volonté des deux écrivains de fuir la banalité en tant que caractéristique essentielle de leur style.

2. 3. La Musique

En suivant les idées stylistiques de Proust et de Tolstoï, nous ne pouvons pas passer sous silence le rôle de la musique pour convertir les sentiments en matière littéraire. Comment traduire les sensations ineffables en perceptions communicables au large public ? Et comment transformer en code intelligible les vives émotions qui animent l'âme ? Est-ce qu'un sentiment peut être transcrit en mots et prendre corps à travers un texte ? Dans ce domaine, Proust et Tolstoï avaient leur prédécesseur – Rousseau. Il a porté un regard critique sur le manque de naturel de nos langues qui substituent aux sentiments les idées. La seule langue qu'il considérait comme naturelle et commune pour tous les hommes est celle qu'utilisent les enfants avant de savoir parler. C'est pourquoi il affirmait que les « nourrices sont nos maîtres

⁴⁵⁶ Ibid., pp. 442-443

dans cette langue ; elles entendent tout ce que disent leurs nourrissons, elles leur répondent, elles ont avec eux des dialogues très bien suivis ; et quoiqu'elles prononcent des mots, ces mots sont parfaitement inutiles ; ce n'est point le sens du mot qu'ils entendent, mais l'accent dont il est accompagné ».⁴⁵⁷ La langue naturelle a l'avantage de ne pas être articulée mais d'être « accentuée, sonore, intelligible ». En effet, Rousseau dénonce l'essence mensongère de nos langues. Il a confronté l'accent véridique de la langue naturelle à l'articulation de la parole qui masque l'expression des sentiments sous le déguisement du sens des mots appartenant à un code conventionnel permettant de mentir. A l'opposé du langage articulé, l'accent se rapproche plus de la vérité. Il revêt un caractère plus personnel et plus authentique car il est du côté de l'être et non pas du paraître. Rousseau propose comme solution au problème de la parole mensongère, l'accent qui donne le sentiment de la vérité. Si nous devons situer la musique par rapport à la langue naturelle et la langue conventionnelle, elle est du côté de l'accent. Tolstoï a défini la musique comme la « sténographie des sentiments ». Elle lui semblait beaucoup plus adaptée à transcrire les sentiments que la langue qui érigeait plusieurs obstacles devant l'artiste pour les traduire en parole.⁴⁵⁸ La vie psychologique, constituée par instants chargés d'émotion, est beaucoup trop complexe et intense pour être épuisée par la parole. Lorsque les mots n'ont aucune emprise sur les sentiments, il faut mettre à leur service les ressources de la musique. Certaines pages de *Guerre et Paix* sont orchestrées d'une symphonie musicale. Nous voyons un rapprochement étonnant entre la découverte de l'amour divin par le prince André, bercé dans le prélude musical de la nature, et le grand amour de Swann pour Odette transposé par la petite phrase de Vinteuil. Le rapprochement est fondé sur le rapport établi par les deux écrivains entre la musique et le sentiment d'amour qui appartient à un autre monde difficilement convertible en parole articulée.

Nous avons choisi un extrait de *Guerre et Paix* où le prince André gravement blessé se trouve dans un état de lucidité extrême avant de découvrir l'amour universel. La citation précède la découverte de l'amour que nous allons aborder dans le chapitre suivant lorsque nous allons traiter le sujet de la mort.

Le contact avec la nature aiguise la sensibilité du prince André et lui permet de pénétrer dans la réalité intérieure de son être grâce aux accents d'une musique étrange :

Brusquement le fil de ses pensées se rompit et le prince André entendit (sans savoir si c'était dans le délire ou dans la réalité) une douce voix chuchotante qui répétait

⁴⁵⁷ J. J. Rousseau, *Emile ou de l'Education*, livre I, p. 40

⁴⁵⁸ A. B. Gol'denvejzer, *Vblizi Tolstogo*, p. 124

inlassablement en mesure : « Piti-piti-piti », et de nouveau i-ti-ti, et encore, et encore i-ti-ti. En même temps, au son de cette musique chuchotante, le prince André sentait qu'au-dessus de son visage, juste au milieu, s'élevait une étrange construction aérienne faite d'aiguilles fines et de bûchettes. Il sentait (bien que ce fût très pénible) qu'il lui fallait garder soigneusement son équilibre pour que la construction aérienne ne s'écroulât pas, mais elle s'écroulait quand même et de nouveau, lentement, elle se réédifiait aux sons rythmés de la musique chuchotante. « Elle grandit ! Elle grandit ! Elle s'allonge et grandit ! » se disait le prince André. En même temps qu'il prêtait l'oreille à ce chuchotement et qu'il sentait s'élever et s'amplifier cette construction d'aiguilles, le prince André voyait par intervalle le cercle rouge de la flamme de la chandelle ; il entendait le bruissement des cafards et de la mouche qui venait cogner contre son oreiller et contre son visage. Et chaque fois que la mouche le touchait au visage, elle produisait une sensation de brûlure ; mais en même temps, il était surpris qu'en frappant juste à l'endroit où s'élevait la construction au-dessus de son visage, la mouche ne la fit pas écrouler. Il se passait encore, par surcroît, un phénomène important, c'était une tâche blanche à la porte, une statue de sphinx qui, elle aussi, l'écrasait.

« Mais c'est peut-être ma chemise posée sur la table, pensait le prince André. Ici sont mes jambes, ici la porte. Alors pourquoi s'allonge, pourquoi s'élève ce piti-piti, piti-piti, i-ti-ti-i-piti, piti, piti... - Assez, cesse, je t'en prie, arrête », s'écriait plaintivement le prince André comme s'il implorait quelqu'un. Puis tout à coup revinrent des pensées, des sentiments d'une force et d'une clarté extraordinaires.⁴⁵⁹

Les bruissements dans la nature apparaissent comme un langage plus universel et plus adapté à traduire l'état d'âme du prince André parce qu'ils appartiennent à une autre réalité, à l'opposé de la réalité conventionnelle articulée par notre raison. Ce qui caractérise ses sensations, c'est leur caractère inarticulé et par conséquent indicible. La sensation précède la pensée comme l'inarticulé précède l'articulé. La parole ineffable de la nature a fait taire la voix de la raison pour laisser chanter la musique qui anime le prince André de l'intérieur. Cette musique est le passage de l'incommunicable au communiqué. L'étrange symphonie de Tolstoï démontre comment les bruits de la nature peuvent extérioriser les accents personnels de la musique intérieure. Le conflit entre le langage conventionnel et le langage naturel est résolu en faveur de l'écriture des sentiments. Le sens se construit à travers les accents de cette musique qui traduit une réalité autrement plus vraie et plus authentique que la réalité ordinaire. Cette réalité appartient à un autre ordre d'idées, inconnues, voilées de l'obscurité,

⁴⁵⁹ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, livre troisième, troisième partie, chapitre XXXII, p. 1200

impénétrables à l'intelligence, mais parfaitement distinctes et convertibles en langage grâce aux accents de la musique.

Nous allons citer en parallèle l'extrait de Proust où Swann en écoutant la *Sonate pour piano et violon* de Vinteuil fait la découverte du sentiment d'amour pour une « phrase aérienne et odorante » rappelant la symphonie fluide et opaque qu'entend le prince André dans la nature. Nous avons l'impression que ces structures aériennes, qui évoquent la présence des réalités invisibles provenant d'un monde fuyant la banalité de la parole, sont les composantes essentielles du discours sur l'amour chez les deux écrivains.

Voici un extrait de la *Recherche* qui établit un rapprochement entre le sentiment d'amour et la musique :

L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inépuisables, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*.[...] Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu...⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. I, pp. 205-207

Bien que dans le roman de Tolstoï il s'agisse de l'amour universel qui assure l'unité de tous les hommes sur la terre et dans le roman de l'écrivain français de l'amour charnel entre un homme et une femme, certaines similitudes sont évidentes. Dans les deux cas, la musique joue un rôle important pour convertir la substance immatérielle des sensations en écriture des sentiments. Le discours rend visible les sensations grâce à une pareille construction aérienne – visuelle et auditive chez Tolstoï, olfactive et auditive chez Proust. Les deux textes rappellent la nature éternelle des sentiments. Le passé renaît dans le présent grâce au sentiment qu'éveille un signe matériel dans notre mémoire. La résurrection des sentiments est véhiculée par les motifs musicaux. Le prince André avait déjà ressenti le sentiment d'amour pour un ennemi mourant qu'il retrouve lors de sa deuxième rencontre avec la mort, juste après le prélude musical de la nature. Swann perçoit dans l'amour pour la phrase musicale de la sonate l'amour pour une femme inconnue dont le nom se précise petit à petit et la transforme en hymne national de son amour avec Odette.

Mais la musique peut s'entendre aussi dans les phrases qui chantent la musique intérieure d'un écrivain. Serge Gaubert a révélé que la répétition d'une séquence phonique accentue l'élément rythmique de la prose de Proust. Nous n'avons pas l'intention de nous arrêter sur son analyse des deux phrases de la *Recherche* qui illustrent le retour orchestré des mêmes phonèmes et leur synthèse musicale car il nous semble inutile d'avoir recours à de telles analyses. Il est difficile d'établir des correspondances avec la prose de Tolstoï que Proust ne lisait qu'en français. Il est clair que la traduction efface les traces de la rythmique originale des phonèmes perceptible en russe. Cependant, il nous semble important de revenir sur la conclusion que Serge Gaubert a tirée au terme de son analyse :

Comme toute autre, la musique du texte proustien enchaîne reprises et variations. L'équilibre binaire prépare à entendre, par différence, les autres modulations. Plus nettement identifiable lorsqu'on écoute quelqu'un, ou s'écoute soi-même, lire « à voix haute » une page de *La Recherche*, le plaisir qu'on prend à cette lecture tient beaucoup à ce dénombrement sensible, à cette mesure inconsciente.⁴⁶¹

La dernière phrase de cette citation met en évidence le rapport entre la lecture de la musique intérieure d'un auteur et l'écoute de soi-même. Proust en écrivant la *Recherche* et tout en se relisant découvrait le « son » qui n'appartenait qu'à lui. Il se reconnaissait comme écrivain grâce au timbre spécifique de son écriture. Mais il était particulièrement attentif à la

⁴⁶¹ Serge Gaubert, « Cette erreur qui est la vie », *Proust et la représentation*, p. 93

musique intérieure qui distingue toutes les œuvres véritables. Il avait la facilité de discerner sous les paroles « l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres ». Lorsqu'il lisait un auteur, il le chantonnait en redonnant un accent particulier aux mots, tantôt les ralentissant, tantôt les interrompant, comme « on fait quand on chante où on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire le dernier mot ».⁴⁶² Malgré les défauts de la traduction, il a vraisemblablement saisi les accents particuliers de la musique tolstoïenne. Mais il nous est plus facile d'imaginer Tolstoï lecteur de la musique intérieure de Rousseau car il connaissait le français et préférait la lecture du texte original à la traduction. Nous pouvons écouter une phrase de Rousseau où nous pouvons saisir les dominantes vocaliques « ou » et « o » qui s'associent aux consonnes sonores « n », « l » et « m » : « Ainsi nous tenons à tout, nous nous accrochons à tout ; les temps, les lieux, les hommes, les choses, tout ce qui est, tout ce qui sera, importe à chacun de nous : notre individu n'est plus que la moindre partie de nous-mêmes. »⁴⁶³ Ce n'est qu'un exemple, fondé sur des séquences phoniques qui accentuent le rythme. Cependant, il n'est pas possible qu'une oreille fine, comme Tolstoï, n'ait pas entendu les passages incontestablement lyriques des alexandrins blancs qui parsèment à certains endroits la prose de Rousseau. Mais comme Jean-Louis Lecercle l'a souligné dans son livre *Rousseau et l'Art du roman*, le « rythme tonique est parfois indistinct, susceptible de varier selon la diction du lecteur ».⁴⁶⁴ Pareillement à Serge Gaubert, il a établi un rapport entre la lecture et l'écoute de soi-même. Il nous semble difficile d'imaginer exactement ce qu'un écrivain perçoit dans la musique d'un autre et s'il en reste des échos lorsqu'il compose son écriture. Ce qui paraît incontestable pour notre étude sur Proust et Tolstoï, c'est le lien étroit, d'une part, entre la musique et l'écriture des sentiments et d'autre part, entre la musique et le style des deux écrivains.

2. 4. Le rêve et la réalité

La recherche d'une écriture authentique a conduit les deux écrivains non seulement à établir un rapport entre la musique et le style mais aussi entre le rêve et la réalité. Nous avons l'impression que le roman *A la Recherche du temps perdu* est issu d'un rêve. Le rêve possède son univers particulier, tandis que l'état de veille rallie l'homme à un monde commun à tous.

⁴⁶² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, p. 303

⁴⁶³ L'italique, le gras et le souligné sont de nous. Phrase tirée de Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Education*, livre deux, p. 62

⁴⁶⁴ Jean-François Lecercle, *Rousseau et l'Art du roman*, p. 296

Le roman a pris naissance dans cet univers particulier que représente l'état de sommeil. Mais Proust nous montre que nous pouvons vivre dans notre propre univers non seulement en rêve mais aussi éveillés, délivrés des battements de la pendule, balancés par les intermittences de notre cœur. Ainsi le rêve ne s'avère-t-il pas l'ouverture d'une nouvelle vision du monde, la recherche d'une autre vérité qui n'est pas de sens commun mais qui n'est ni moins évidente, ni moins probable. Les réveils intermittents font contraste avec les ténèbres du sommeil et plongent Marcel dans la lumière progressive qui explose d'une vivacité éclatante. Sa découverte finale, décrite dans *Le Temps retrouvé*, aboutit à la signification explicite de sa recherche comme l'illumination de son rêve. En effet, cette illumination est la cristallisation de sa perception extra-temporelle. La sensation est illusoire mais réelle. L'acte créatif s'estompe avec le dernier mot du roman et coïncide avec la mort physique de Marcel Proust. Et c'est le rêve qui continue de vivre longtemps après son créateur par le biais de l'œuvre et de sa réalité illusoire.

Nous allons tourner notre regard vers le début du roman car il nous plonge dans l'atmosphère ambiguë du rêve et de l'état éveillé dont il est question :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » [...] Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instant d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour

me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi.⁴⁶⁵

Ainsi le rêve devient-il le laboratoire de la *Recherche*. Nous avons l'impression que toute la réalité de la *Recherche* provient de cet étrange atelier du rêve : l'amour, l'art, la beauté, les passions, les différentes sensations, les souvenirs.

Si nous prenons en parallèle le début des quelques pages connues sous le titre des *Notes autobiographiques* de 1878 de Tolstoï retraçant ses *Premiers souvenirs*, nous allons constater une ressemblance surprenante au sujet du ballotement constant entre l'état d'éveil et le rêve qui est peut-être tout à fait innocente :

Je naquis et passai ma première enfance dans le village de Iasnaïa Poliana. Voici mes premiers souvenirs (je ne sais pas les mettre en ordre, ne sachant ce qui fut avant, ce qui fut après : de certains même, j'ignore si je rêvais ou si j'étais éveillé). Les voici : je suis attaché ; je veux dégager mes bras, je ne peux le faire, je crie et pleure et mes cris me sont pénibles à moi-même ; mais je ne peux m'arrêter. Au-dessus de moi se tient, penché, quelqu'un, je ne me rappelle plus qui. Et tout ceci dans une demi-obscurité. [...] Je ne sais pas et jamais je ne saurai ce que c'était : étaient-ce mes langes de nourrisson dont j'essayais de libérer mes bras, où était-ce un maillot dont on m'enveloppait lorsque j'avais plus d'un an pour m'empêcher de gratter ma gourme ? Ai-je réuni en ce seul souvenir, comme cela arrive en rêve, beaucoup d'impressions ? Ce qui est sûr, c'est que ce fut là ma première et ma plus forte impression. Et ce qui m'est resté en mémoire, ce ne sont pas mes cris ni ma souffrance, mais la complexité, la contradiction des sensations.⁴⁶⁶

Il n'est pas inutile de se demander ce que le roman *A la Recherche du temps perdu* a en commun avec ces notes autobiographiques de Tolstoï. Et pourtant le rapport n'est pas fortuit car à la base de la *Recherche* se situent des notes que Proust prend à toute époque pour construire son futur ouvrage. D'autre part, les notes de l'écrivain russe nous permettent de pénétrer dans le laboratoire intime du sensuel. Et nous pouvons constater, en comparant les deux extraits cités, que chez Tolstoï comme chez Proust les impressions se situent au-delà de la réalité ordinaire dans une réalité ambiguë entre le rêve et l'état d'éveil. D'ailleurs, Pietro Citati lance l'hypothèse que *Guerre et Paix* et *Anna Karénine* pourraient être estimés comme

⁴⁶⁵ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. I, pp. 3-6

⁴⁶⁶ Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits*, p. 375

le « songe fou d'un égocentrique ou d'un illusionniste ».⁴⁶⁷ Cette considération n'est pas dépourvue de sens. Tolstoï a lui-même justifié le rapport entre le rêve et la réalité représenté dans une œuvre d'art. Il estimait que l'artiste ne devait pas reproduire la réalité telle qu'elle se présentait dans la vie mais telle qu'elle devait être. Ce jugement est lié au critère de la vérité. Car l'écrivain russe croyait que si l'artiste décrit le monde comme il est, il doit débiter beaucoup de mensonges en s'éloignant de la vérité. Tout dans la vie, selon lui, ne s'accordait pas avec les principes de vrai et de bien. La réalité qui se manifeste dans l'œuvre doit sortir de l'imagination de l'artiste, nous dit Tolstoï, construite selon le monde « illusoire » des vérités intérieures. Quoiqu'il puisse nous paraître invraisemblable, nous n'avons pas le droit de nier la vérité qui compose les fables, les contes et les légendes. Et pourquoi ne pas voir le réel dans les songes ? Probablement, l'auteur de la *Recherche*, qui, ne dissimulait pas son admiration pour les romans *Guerre et Paix* et *Anna Karénine*, avait discerné la réalité originale et singulière du rêve littéraire de Tolstoï. Et même si nous ne pouvons pas affirmer avec certitude qu'il a été inspiré par l'écrivain russe, il est évident que Proust a fondé son esthétique sur le réalisme illusoire des rêves.

2. 5. La composition et son originalité

L'originalité de l'artiste ne concerne pas seulement le contenu de la réalité relatée mais aussi la forme sous laquelle elle est présentée dans l'œuvre. Nous pouvons tirer une telle conclusion en nous penchant sur l'autonomie de la composition des romans de Proust et de Tolstoï. Mais, en effet, cette pensée appartient à l'écrivain russe qui considère que tout grand artiste crée sa propre forme. Il a trouvé de nombreux exemples dans la littérature russe. Dans une conversation avec Tourgueniev, il a exprimé son estime pour les écrivains qui ont forgé une forme littéraire aux confins du genre, comme la composition originale *des Ames mortes* de Gogol qui n'est ni un roman, ni une nouvelle. Parmi les exemples qu'il a mentionnés se situent, l'œuvre intégrale de Pouchkine, *Mémoires d'un chasseur* de Tourgueniev, *Un héros de notre temps* de Lermontov, *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski, *Passé et Méditations* de Herzen.⁴⁶⁸ En renonçant à classer sous le label de roman *Guerre et Paix*, désigné sous le terme neutre et vague de livre, Tolstoï a proclamé sa parenté avec la tradition

⁴⁶⁷ Pietro Citati, *Tolstoï*, p. 10

⁴⁶⁸ Nous n'avons pas énuméré tous les écrivains cités par Tolstoï, car les notes de Gol'denveizer rapportant la conversation avec Tourgueniev ne sont pas complètes. Voir A. B. Gol'denveizer, *Vblizi Tolstogo*, p. 81

léguee par la littérature russe. Il est curieux de constater que l'auteur de la *Recherche* emploie le même terme comme l'écrivain russe, livre, pour signaler au lecteur les déplacements liés à la composition de son roman ou dans les lettres adressées aux critiques littéraires pour défendre sa construction. A notre avis, cet usage n'est pas innocent. Il affiche l'originalité d'une forme qui s'éloigne du classement ordinaire.

Comme nous pouvons le constater, le rapport entre le style et la composition fait objet d'un autre rapprochement entre Proust et Tolstoï. A la vision de l'écrivain français d'une écriture spontanée, sans art simulé, correspond l'exigence d'une composition à caractère spontané obéissant à une sévère discipline intérieure. Mais le mot spontané, comme c'est le cas de Tolstoï, n'annule pas la notion de style et de composition. Par contre, Proust estime que l'écrivain doit donner à ce qu'il écrit non seulement du style mais aussi de l'ordre. Nous avons découvert une ressemblance dans la manière dont la critique française accueille la composition des œuvres de Tolstoï et les premiers tomes de la *Recherche du temps perdu*, leur défaut était le manque de construction. Il est intéressant de comparer les reproches adressés aux deux écrivains, justifiés par des arguments identiques.

M. Bourget estime que les romans de l'écrivain russe souffrent d'un « manque total d'ordre » parce qu'ils ne correspondent pas à l'image de la structure adoptée par les écrivains français d'un récit bien noué avec la progression dramatique et n'obéissent pas à la logique de l'enchaînement des causes et des effets. *Guerre et Paix* lui paraissait être constitué d'un ensemble de récits qui se succèdent sans être vraiment reliés les uns aux autres, les épisodes étaient sans perspective ni progression :

... l'auteur de ce colossal et chaotique ouvrage y a jeté pêle-mêle, dans une intrigue mal conduite, sans avoir su les mettre au point, un énorme amas de documents, ramassés par une sensibilité d'une acuité merveilleuse, retenus par une mémoire d'une extraordinaire précision, avivés, animés par l'imagination la plus puissante. Ce sont les matériaux précieux d'un grandiose édifice. L'édifice n'est pas construit.⁴⁶⁹

M. Bourget cherchait à mettre le doigt sur le défaut de l'esthétique de Tolstoï. Il ne pouvait pas accepter que dans sa composition règne un manque de distinction entre faits essentiels et faits accidentels. Son point de départ était le postulat, largement propagé à son époque, que « composer, c'est reconnaître cette subordination ». En ce qui concerne les tomes de la *Recherche*, les critiques français ont jugé « avec une rare unanimité qu'ils étaient mal

⁴⁶⁹ Paul Bourget, *Pages de Critique et de Doctrine*, t. II, pp. 165-166

composés » pour les mêmes raisons que les romans de l'écrivain russe.⁴⁷⁰ En effet, ce qui a fait critiquer la structure des romans de Tolstoï et de Proust, c'était leur nouveauté. En 1912, M. Thibaudet désapprouvait la conception du roman « classique », érigée en critère de composition par Paul Bourget :

Si l'œuvre composée, équilibrée, à la française, que M. Bourget oppose aux romans désordonnés de Tolstoï, était en effet la perfection du roman, comment expliquer que notre époque classique, lorsqu'elle a cultivé le roman, ait tourné si délibérément le dos à cette perspective ?... Nos deux siècles classiques ont, au fond, eux aussi, considéré le roman « non comme une œuvre harmonieuse, équilibrée, composée et compensée, mais comme une Somme.⁴⁷¹

Proust lui-même a réagi contre les préjugés des critiques littéraires concernant la composition des romans du grand écrivain russe en s'exclamant : « Pauvre Tolstoï, que de bêtises on écrit sur lui. Même des bêtises savantes comme celles de M. B. dans les *Débats* ». ⁴⁷²

A son tour, la nouvelle architecture de la *Recherche*, est restée longtemps sans être discernée par la critique française. Nous pouvons citer en guise d'exemple les commentaires de Jacques Rivière à propos du premier tome du roman :

Il est encore beaucoup plus mal composé qu'aucun des livres de Larbaud. Il est divisé en trois parties inégales, dans la première l'auteur accumule pêle-mêle un tas de souvenirs d'enfance, dans la seconde, la plus longue, il raconte dans un détail souvent fatigant, parfois même fastidieux, un amour de Swann, qui est un ami de sa famille ; enfin dans la troisième il analyse ses propres sentiments d'enfant amoureux, épris de la petite fille de Swann. Le seul lien entre toutes les histoires racontées dans ce gros volume, c'est en somme le nom de Swann : l'auteur énumère tout ce qui est resté attaché dans sa mémoire, il se débarrasse de l'ensemble de souvenirs, d'imaginations, d'inventions même, qui est cristallisé autour de lui. On voit tout ce que le procédé implique d'abandon et de renoncement aux vertus classiques de composition dont nous autres français sommes en général si fiers. ⁴⁷³

⁴⁷⁰ René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. II, p. 330

⁴⁷¹ Cité par Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman, Essai sur les formes et techniques du roman dans A la Recherche du temps perdu*, pp. 239-240

⁴⁷² Ibid., p. 239

⁴⁷³ *Cahiers Marcel Proust* 13, p. 38

Il est curieux d'examiner la réaction de l'auteur de la *Recherche* à propos de ces critiques. Nous allons nous arrêter sur l'attitude de Proust à l'égard de la conclusion du critique littéraire Paul Souday qui exprime la même idée que Jacques Rivière : « Il nous semble que le gros volume de M. Marcel Proust n'est pas composé, et qu'il est aussi démesuré que chaotique. »⁴⁷⁴ Pour montrer à celui-ci que tout se tient parfaitement bien dans son roman, Proust prend l'exemple de la scène « trouble entre deux jeunes filles » dans le premier tome de la *Recherche* qu'il a critiquée et que Francis James l'avait prié de supprimer. Il a souligné l'importance de cette scène dans la construction des volumes IV et V. A son avis, son annulation aurait causé la disparition de ces deux volumes. Mais ce n'était pas une réaction isolée de sa part, Proust a toujours insisté sur la composition de son roman. Dans une lettre adressée à Jacques Boulanger, l'auteur de la *Recherche* manifeste son embarras d'accepter des reproches liés au manque de construction : « il (Julien Benda) s'imagine que j'écris sans plan, va-comme-je-te-pousse, alors que je n'ai qu'un souci qui est la composition ».⁴⁷⁵ Cette riposte confirme sa conviction que le devoir d'un écrivain est de savoir construire son œuvre. L'auteur de la *Recherche* estimait que s'il arrive qu'on reste longtemps sans discerner la composition d'une œuvre, c'est justement parce qu'elle est nouvelle. Dans une autre lettre, adressée à Benjamin Crémieux, il souligne la rigidité de sa structure :

On méconnaît trop en effet que mes livres sont une construction, mais à ouverture de compas assez attendue pour que la composition, rigoureuse et à qui j'ai tout sacrifié, soit assez longue à discerner. On ne pourra la nier quand la dernière page du Temps retrouvé (écrite avant le reste du livre) se refermera exactement sur la première de Swann.⁴⁷⁶

De la sorte, l'auteur de la *Recherche* nous a démontré lui-même un des aspects de sa composition – la forme de cercle. Le créateur se situe au début et à la fin de sa création comme un Dieu unique et l'acte créatif du commencement engendre déjà la fin ainsi que la fin renvoie au commencement. Pour sa part, Tolstoï a souligné l'importance de la composition circulaire. Avant la publication de son roman *Anna Karénine*, il a longtemps médité sur le cercle et il a travaillé et retravaillé jusqu'à ce que la forme ait épousé parfaitement cette forme symbole de la perfection, car : « un cercle ou un globe, qui n'a ni fin, ni centre, ni début ; où

⁴⁷⁴ Voir introductions, notices, notes et variantes, Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. I, p. 1052

⁴⁷⁵ Marcel Proust, *Correspondance générale*, t. III, p. 278

⁴⁷⁶ Cité par Jean Milly, *Proust et le style*, p. 111

rien n'est principal, rien secondaire ; où tout est au début, tout est le centre, tout également important et nécessaire ». ⁴⁷⁷ Il en résulte que la composition est un vaste labyrinthe d'enchaînements organisés non sur le principe de la hiérarchie mais sur le principe des lois perçues par le créateur lui-même engendrant une structure profondément psychologique. Dans ce sens, *A la Recherche du temps perdu* est une recherche qui implique plusieurs recherches mais aussi une démonstration des lois psychologiques à travers les gestes et les paroles. Les gestes et les paroles sont ces « oiseaux prophètes », ces « porte-parole d'une loi psychologique » que les « êtres les plus bêtes, par leurs gestes, leurs propos, leurs sentiments involontairement exprimés, manifestent des lois qu'ils ne perçoivent pas, mais que l'artiste surprend en eux ». ⁴⁷⁸ Cette démonstration des lois a valu à Proust la qualification de Paul Bourget d'être un artiste à qui la grâce manque. La réaction du critique littéraire ne nous étonne pas car nous avons déjà mentionné ces objections à propos de la composition des romans de Tolstoï. A l'opposé de M. Bourget pour Proust, l'auteur d'*Anna Karénine* et de *Guerre et Paix* était un des artistes pour qui le roman est une forme littéraire totale. Donc, il n'est pas surprenant si nous retrouvons des traces d'une inspiration, fondée sur le principe des lois psychologiques, chez l'auteur de la *Recherche*, à l'exemple des romans de l'écrivain russe.

En tant que lecteur et critique littéraire Proust éprouvait une véritable délectation en discernant une construction solide chez les écrivains qu'il aimait. Il a remarqué l'architecture complexe de *Guerre et Paix* et a noté que ce roman était de « construction intellectuelle » où se dégagent des lois. Proust a apprécié chez Tolstoï le mode d'enchaînements, notamment, la large perspective, les grands espaces qui séparent le discours direct. (Voir la citation et les commentaires à la page 249.) L'écrivain français s'est peut-être inspiré de ces heureuses découvertes chez le grand romancier pour créer lui-même des effets de composition en introduisant de pareils « intervalles ». Voilà ce qu'il confie à Jacques Rivière à propos de ces intervalles :

Comme [mon oeuvre] est une construction, forcément, il y a des pleins, des piliers, et dans l'intervalle des deux piliers je peux me livrer aux minutieuses peintures. Tout le volume sur la séparation d'avec Albertine, sa mort, l'oubli, laisse loin derrière lui la brouille avec Gilberte. De sorte qu'il y aura trois esquisses très différentes du même sujet (séparation de Swann avec Odette dans *Un amour de Swann* – brouille avec

⁴⁷⁷ Cité par Marie Sémon, « La poétique symphonique dans *Guerre et Paix* », in *Cahiers Léon Tolstoï*, 5, p. 37

⁴⁷⁸ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 901

Gilberte dans *Les Jeunes Filles en fleurs* – séparation avec Albertine dans *Sodome et Gomorrhe*, la meilleure partie.)⁴⁷⁹

Proust ne dissimule pas son affinité pour la composition de Tolstoï. Elle lui sert de modèle. En novembre 1921, lorsqu'il remet à Gallimard le manuscrit de *Sodome et Gomorrhe*, il déclare ouvertement qu'il désire couper entre deux volumes comme d'habitude et que ce soit « au milieu d'un chapitre », comme dans *Guerre et Paix*, afin d'assurer l'unité de l'ensemble.⁴⁸⁰

En nous penchant sur la conception du style chez Proust et Tolstoï, nous avons fait quelques rapprochements importants qui prennent des contours différents – d'inspiration, d'imitation ou de similitude. Les deux écrivains ont choisi de déclarer la guerre aux clichés et aux phrases toutes faites pour atteindre le vrai style. Afin de trouver une forme purement personnelle à leurs pensées, ils ont été guidés par le sens artistique que l'écrivain doit cesser d'imiter le style des autres et de forger son propre style correspondant à sa réalité intérieure. L'exigence de la spontanéité, communément admise par les deux artistes, ne devrait pas être considérée comme un manque de style mais en tant que révélation de la sincérité de l'écrivain. Comment interpréter leur refus d'être au service d'un style maniéré et superflu, perçu comme une technique ? Il nous semble que nous ne pouvons pas aller jusqu'à prétendre que leur écriture était « sans art », mais un au-delà de la banalité et du superficiel. Inspiré par la composition des romans de Tolstoï, en particulier *La Guerre et la Paix* et *Anna Karénine*, où Proust a perçu une construction intellectuelle fondée sur le principe des lois psychologiques et la démonstration pratique dans l'œuvre du mécanisme du fonctionnement de ces lois, il est parti à la recherche de sa propre construction et démonstration narratives en abandonnant les stéréotypes d'une bonne composition d'après les modèles dans la littérature française. L'auteur de la *Recherche* imite Tolstoï dans la manière de couper entre deux volumes, notamment, au milieu du chapitre, pour manifester l'unité de l'ensemble. Il prend comme modèle *Guerre et Paix*.

Tout en prenant en considération ces aspects, nous avons l'intention d'examiner comment ils se manifestent en nous penchant sur l'analyse des exemples concrets, tirés de la *Recherche* et de *Guerre et Paix*. Nous avons choisi comme point de départ la parenthèse. Elle embrasse certains traits en commun entre les deux écrivains que nous avons déjà mentionnés et sur lesquels nous allons revenir lors de notre analyse.

⁴⁷⁹ *Correspondance avec Jacques Rivière*, p. 114

⁴⁸⁰ Jean-Yves Tadié, *Proust, le dossier*, p. 356

2. 6. La parenthèse

La particularité de la forme romanesque et de l'écriture de Proust et de Tolstoï sont les thèmes principaux de ce chapitre. Nous avons cherché un procédé en commun qui se rapporte à la fois au style et à la composition pour nous permettre de faire des rapprochements entre les deux écrivains à partir des exemples concrets. Un tel procédé est la parenthèse. Elle représente un écart dans le discours qui retarde la progression des faits relatés et en même temps elle est liée à la clarté et à l'authenticité de la parole, des caractéristiques élevées en exigences par Proust et Tolstoï. Mais nous ne pouvons afficher ni la vérité de la représentation du discours, ni l'importance de l'intervalle pour la construction du récit, enfermé entre les signes typographiques, avant d'aborder quelques aspects importants de la manifestation de la parenthèse dans l'univers narratif des deux écrivains.

Si nous essayons de définir la parenthèse telle qu'elle apparaît dans l'espace narratif de Proust et de Tolstoï, nous pouvons déduire qu'elle est cet intervalle qui permet au narrateur d'élargir son regard, de voir simultanément plusieurs aspects de la réalité relatée et de percevoir à l'aide d'un télescope quelque chose qui se trouve à distance, considérée comme un écart dans la narration mais ayant la même importance et le même poids que les faits dits en dehors de la parenthèse. Ce procédé rajoute quelque chose d'étrange à la narration. La réalité apparaît sous son aspect débanalisé, régie par les lois propres à l'univers narratif. Et si le style est déterminé par Proust comme une vision du monde, nous pouvons affirmer que la parenthèse est le moyen par excellence permettant de porter un regard insolite et singulier sur la réalité.

Le célèbre linguiste allemand Léo Spitzer, qui a consacré une étude sur le style de Proust, fait également une association entre les parenthèses et le regard mais ses réflexions se dirigent vers une autre direction. Il les définit comme les « judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clins d'œil – et par où les lecteurs peuvent le regarder à leur tour. »⁴⁸¹ Sa réflexion n'est pas dépourvue de sens car le regard discret du narrateur embrasse tout son univers de même que les lecteurs à qui il est destiné. Dans un tel contexte, nous pouvons affirmer que les ouvertures dans le récit attestent, d'une façon évidente, la relation insolite entre le lecteur et le romancier.

⁴⁸¹ Léo Spitzer, *Etudes de style*, p. 412

Citons un exemple de la *Recherche* qui visualise d'une manière explicite la thèse du linguiste allemand du regard du narrateur porté sur le lecteur à travers les « judas » perçant l'espace narratif :

[...] « ... on m'a raconté un assez joli mot, ma foi très fin, de notre ami Cartier (prévenons le lecteur que ce Cartier, frère de Mme Villefranche, n'avait pas l'ombre de rapport avec le bijoutier du même nom !), ce qui du reste ne m'étonne pas, car il a l'esprit à revendre. [...] »⁴⁸²

La définition de Léo Spitzer souligne la présence active du narrateur et sa relation perceptible avec le lecteur mais elle ne caractérise pas la spécificité du regard glissé à travers ces interstices dans l'espace narratif. Pour nous, ouvrir une parenthèse est comme ouvrir une fenêtre sur un pan de la réalité pour la percevoir d'une manière différente et insolite. Elle ouvre devant nous une nouvelle perspective de voir et de déchiffrer la réalité en projetant de nouveaux horizons qui accusent la banalité de nos habitudes réceptives. Ces horizons pourraient demeurer dissimulés à notre regard, malgré leur évidence, sans l'intervention active du narrateur. Pour nous la parenthèse s'inscrit dans le procédé de « débanalisation ». Et pourtant, nous ne pouvons pas passer sous silence le grand mérite du linguiste allemand d'avoir porté un jugement positif sur ce procédé stylistique.

La conception d' André Ferré se rapproche encore plus de notre interprétation de ce moyen stylistique s'inscrivant, à notre avis, dans le procédé de « débanalisation ». Il a souligné, d'une manière évidente, l'originalité de l'usage de la parenthèse chez Proust et son importance pour la trame narrative.

Ce sera justement une originalité de la facture d'*A la Recherche du Temps perdu*, et une source de sa richesse, que l'intervention fréquente du narrateur, ces parenthèses philosophiques ponctuent et commentent le récit, et qui en viennent même, à la fin de l'œuvre à se substituer à lui – ces temps qu'il se ménage à tout propos pour formuler les lois générales se dégageant des rapportés.⁴⁸³

Cependant, André Ferré n'a pas fait une étude approfondie sur la parenthèse comme le linguiste allemand. Il s'est contenté uniquement de faire quelques remarques dans son livre biographique sur Proust.

⁴⁸² Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, pp. 40-41

⁴⁸³ André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, p. 80

Avant Léo Spitzer, Ernst Robert Curtius avait déjà remarqué la valeur stylistique de la parenthèse dans l'univers imaginaire de l'auteur de la *Recherche*. Il a abordé un autre aspect de la parenthèse en mettant en évidence la polyphonie des représentations discursives se superposant l'une sur l'autre tout en rivalisant l'espace narratif.

Aucune image, aucune réminiscence, aucune idée n'arrivait jamais seule. Toutes étaient accompagnées et entourées d'un cortège d'images, chantant, dansant et fantastique. Proust avait à peine commencé à exprimer une idée qu'une autre courait derrière celle-ci et se liait à elle, et le ton de sa voix ouvrait une parenthèse dans laquelle s'ouvrait une seconde parenthèse. Il voulait exprimer en même temps ces idées sœurs, nées ensemble, et ne pouvait les séparer, parce qu'il tenait par-dessus tout aux « reflets ». ⁴⁸⁴

D'une façon générale, l'usage fréquent de la parenthèse chez l'auteur de la *Recherche* était mal vu par les critiques littéraires. Comme si elles sabotaient la prétendue élégance des phrases. Cette critique est rappelée par Ernst Robert Curtius à propos du rythme des phrases de Proust : « On a reproché aux périodes de Proust d'être surchargées de relatives, alourdies de parenthèses et par là dénuées d'harmonie ». ⁴⁸⁵ Il est d'un autre avis – si l'on supprimait la parenthèse on aurait détruit la valeur esthétique de la phrase. Nous partageons cet avis car la parenthèse est pour nous comme un intervalle dans l'espace narratif qui assure l'équilibre du discours. Naturellement, elle entre en harmonie avec les différents espaces du récit, à savoir celui du narrateur ainsi que celui de différents personnages, en se manifestant tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre. Tout en représentant un écart elle se fond dans le grand tout de l'univers narratif en entrant en parfait accord avec les différents espaces du discours. Elle est cet espace nécessaire au discours qui lui permet d'être naturellement aéré tout en créant une atmosphère insolite autour des personnages et des faits relatés.

Il est évident que la parenthèse est un trait caractéristique du style de Proust. Elle parsème d'une façon directe et indirecte son roman. Soit elle est visualisée par les signes typographiques soit elle se manifeste comme un écart dans l'espace narratif, un intervalle qui engendre une digression et qui à son tour produit une autre digression. Mais la question qui attire notre attention est d'où vient cet intérêt pour la parenthèse ? Et peut-on voir un rapprochement entre le même procédé utilisé par Tolstoï et *A la recherche du temps perdu* ?

⁴⁸⁴ Pietro Citati, *La Colombe poignardée*, pp. 193-194

⁴⁸⁵ Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, p. 70

Pour sa part, André Ferré fait un rapprochement entre une des lectures préférées de Proust pendant son enfance – le roman de Théophile Gautier *le Capitaine Fracasse* et *A la Recherche du temps perdu* à propos de la parenthèse. Son hypothèse est fondée sur le roman inachevé de Proust *Jean Santeuil* où le narrateur affirme que le personnage principal était particulièrement heureux à « chaque fois que, en dehors de la trame du récit, il y avait une de ces réflexions, de ces phrases qui n’avaient pas de rapport avec la contingence du récit. »⁴⁸⁶ Cette remarque souligne le goût de l’auteur de la *Recherche* pour les écarts dans la narration mais elle n’est pas un témoignage direct de son inspiration pour la parenthèse. D’ailleurs, le recours à ce procédé est rare et presque absent dans *Le Capitaine Fracasse*. Nous ne pouvons pas prendre au sérieux une telle hypothèse. Il nous semble plus judicieux de supposer que Proust a porté un regard attentionné en lisant d’autres œuvres où la parenthèse apparaît avec une fréquence apparente. Pourquoi ne pas chercher à faire des rapprochements avec un de ses auteurs préférés, Tolstoï, qui a utilisé ce procédé ? Nous avons déjà commenté l’appréciation de Proust concernant les espaces d’écart dans l’univers narratif de l’auteur russe. (Voir à la page 249 de notre étude.) Il admirait ces intervalles qui entravaient la progression du discours. Il est à noter que la parenthèse apparaît comme un composant du discours retardant son avancement. Elle peut retarder l’achèvement de la phrase mais elle est capable de fonctionner également comme une unité indépendante dans la composition en retardant la progression du discours. Autrement dit, elle peut coïncider avec la phrase ou la dépasser largement. Proust avait la tendance de s’étendre sur de vastes espaces narratifs. Il est connu pour la longueur de ses phrases mais la longueur de certaines de ses parenthèses est aussi considérable. Qui pouvons-nous voir en filigrane de ses parenthèses ?

2. 7. Laurence Sterne et la parenthèse

Chercher une source d’inspiration chez Théophile Gautier au sujet de la parenthèse s’est avéré une fausse piste. Son usage limité ne pouvait pas nous convaincre de tirer des conclusions décisives. D’une façon générale, nous arrivons à la conclusion que la littérature française du XVIII^e et du XIX^e siècles ne pouvait pas servir de modèle à ce moyen stylistique. Le nom de l’écrivain anglais Laurence Sterne attire notre attention en raison de l’usage de la parenthèse et de sa volonté de rompre avec l’architecture classique du roman. Il a essayé de dissimuler le plan de la construction de ses livres derrière les bizarreries recherchées,

⁴⁸⁶ André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, pp. 79-80

accentuées par les signes typographiques et l'entassement de détails. Les parenthèses, les tirets coupant les phrases, les majuscules, les lignes de points, les italiques et les astérisques parsèment ses romans. Mais notre intérêt à l'égard de Laurence Sterne est aussi éveillé par le fait qu'il était un des écrivains préférés de Tolstoï. Le premier projet littéraire du futur écrivain russe est lié à l'imitation de l'une de ses œuvres – *Voyage sentimental*.⁴⁸⁷ D'une part, il était séduit par la manière d'écrire de l'écrivain anglais qui créait une atmosphère intime grâce à l'aspect décousu et naturel du son discours imitant la conversation, d'autre part, il était attiré par le manque d'intrigue et la composition relâchée de ses romans. Bien que de sa première inspiration ne restent que quelques traces dans le style de Tolstoï, à savoir la minutie de la représentation des gestes et des mimiques, le regard de microscope braqué sur le détail, il s'est écarté de son auteur préféré en visant l'aspect psychologique de la description minutieuse. Ce n'est plus un observateur qui enregistre les manifestations extérieures des mouvements, des gestes et des intonations de ses personnages, mais quelqu'un qui cherche à les pénétrer de l'intérieur comme les révélations éloquentes des lois psychologiques. L'auteur de la *Recherche* a apprécié cet aspect de l'analyse psychologique de l'écrivain russe. Ceci est encore un argument en faveur de notre intention d'étudier en parallèle le recours à la parenthèse chez les deux narrateurs. Mais avant de nous engager sur cette piste, nous allons nous arrêter sur quelques emplois spécifiques de ce procédé stylistique chez Laurence Sterne qui nous permettront de saisir, par la suite, comment l'usage a évolué chez Proust et Tolstoï.

Nous allons citer, d'abord, un exemple qui exprime d'une façon plus explicite que Laurence Sterne utilise parfois la parenthèse pour s'adresser au lecteur, car un tel usage est en faveur plutôt d'un rapprochement avec Proust. La parenthèse chez Tolstoï vise le lecteur mais d'une façon implicite. L'aspect explicite est présent, par contre, chez l'auteur de la *Recherche*. (Voir l'extrait cité à la page 283 pour comparer avec l'exemple suivant de Sterne.)

Le premier homme qui transplanta la vigne de Bourgogne au Cap de Bonne-Espérance
(observez que c'était un Hollandais) [...]⁴⁸⁸

Cependant, l'usage de la parenthèse pour s'adresser visiblement au lecteur n'est pas très fréquent pour baliser une piste de recherche. En revanche, nous allons attribuer une plus grande importance aux exemples qui illustrent la description détaillée des gestes, mise en

⁴⁸⁷ Ce fait est évoqué par Ejchenbaum, voir B. M. Ejchenbaum, *Molodoj Tolstoj*, str. 30

⁴⁸⁸ Laurence Sterne, *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, p. 10

valeur par les parenthèses, car cet usage peut être observé également chez Proust et Tolstoï avec une fréquence considérablement plus élevée que chez Sterne.

En voici quelques-uns :

Il fit trois pas dans la salle, s'arrêta, mit la main gauche sur sa poitrine (la droite tenait un mince bâton blanc avec lequel il voyageait) – lorsque je fus arrivé près de lui [...] ⁴⁸⁹

Ma démarche auprès de vous, monsieur le comte de B*** (je lui fis un profond salut) a pour motif le désir qu'il ne le fasse pas. ⁴⁹⁰

... et réellement, dit-il, sans autre chose que ceci – (en disant cela il me montrait sa croix). ⁴⁹¹

Dans le premier d'entre les trois exemples, nous avons deux gestes mis en parallèle : la posture de la main gauche et la posture de la main droite. Le personnage qui est leur auteur est un moine. Le premier geste est purement conventionnel. Le moine touche sa poitrine pour indiquer que sa parole sera sincère. Le geste établit le rapport banal entre le cœur et la parole. Mais le narrateur lui oppose le geste de la main droite qui paraît plus autonome et moins ordinaire par rapport au contexte du discours du moine qui vise à attendrir son interlocuteur pour lui soutirer de l'argent – « la droite tenait un mince bâton blanc avec lequel il voyageait ». C'est celui-ci qui apparaît comme un détail, montré entre parenthèses. De la sorte, le narrateur crée une ambiguïté entre le geste conventionnel et le geste autonome. Lequel des deux est le plus véridique ? Probablement, le narrateur laisse au lecteur la possibilité de trouver la réponse à cette question en se demandant pourquoi le moine n'a pas obtenu le résultat espéré. Le deuxième exemple est centré sur un seul geste entre parenthèses – (je lui fis un profond salut). En ouvrant une parenthèse, le narrateur met en évidence le fait que le lecteur est aussi un spectateur qui regarde le texte en même temps qu'il le lit. Le troisième exemple se rapproche du deuxième, il est centré sur un seul détail gestuel. Le narrateur rajoute entre parenthèses le geste qui éclaire la parole d'un des personnages – (en disant cela il me montrait sa croix). Le geste paraît très spontané, il n'a rien à voir avec le geste conventionnel, mentionné dans le premier exemple. A la différence de ce dernier, il a touché la sensibilité de l'interlocuteur : « Le pauvre Chevalier avait gagné ma pitié, la fin de cette scène lui gagna aussi mon estime. »

⁴⁸⁹ Ibid., p. 4

⁴⁹⁰ Ibid., p. 84

⁴⁹¹ Ibid., p. 80

Très souvent, le détail signalé entre les parenthèses, produit des effets comiques chez Laurence Sterne.

Prenons l'exemple suivant :

L'air prévenant de La Fleur (car sa figure seule était un passeport) mit bientôt à l'aise avec lui tous les domestiques de la cuisine. [...] ⁴⁹²

Ici, l'ironie se dégage du ton du narrateur qui prend distance de nos habitudes socioculturelles d'attribuer une grande importance aux apparences physiques. Il se moque de notre tendance de juger d'après l'aspect extérieur. La comédie du corps est souvent déjouée devant le lecteur. A une distance de deux courts paragraphes, le même personnage se retrouve dans une situation différente où il n'est plus parmi ses semblables mais devant une aristocrate. Au lieu de donner une réponse directe à sa question, il entreprend une série de gestes conventionnels pour dissimuler la vérité. Nous n'allons pas citer cet extrait parce qu'il ne contient pas de parenthèses. En effet, le recours à la suite de la narration n'est pas justifié par la présence du signe formel mais par le besoin d'expliquer le ton moqueur de Sterne. Il nous semble difficile de l'interpréter sans évoquer les deux situations mises en parallèle où l'ironie résulte explicitement du fait que les choses sont différentes de leurs apparences.

En effet, Laurence Sterne suggère une norme, une pratique langagière entre lui et son lecteur et en même temps il introduit une distance vis-à-vis de cette norme par une tonalité subtile, perçue parfois entre parenthèses, qui signale une approche ironique.

L'exemple suivant est éloquent :

Enfin, le dernier de tous (s'il vous plaît) :

Le Voyageur sentimental (autrement dit moi-même) moi qui ai voyagé, et qui m'assieds à l'instant même pour vous raconter comment – j'ai voyagé autant par nécessité, par *besoin de voyager*, que n'importe quel autre membre de cette classe. ⁴⁹³

L'auteur anglais utilise aussi la parenthèse pour valoriser l'écart entre l'écrit et l'oral. L'exploitation de cet écart apparaît comme producteur du sens. Dans l'exemple suivant, le narrateur souligne l'aspect authentique et naturel de l'élaboration de la parole qui est souvent accompagné de l'acte de l'oubli. Le discours imite l'énonciation naturelle des pensées en mettant en valeur les lacunes de mémoire qui leur sont inhérentes, tandis qu'un style brillant

⁴⁹² Laurence Sterne, *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, p. 44

⁴⁹³ Ibid., p. 9

masque ce phénomène. A l'écrit la pensée tire profit du temps mis à sa disposition et l'acte de l'oubli est gommé. Laurence Sterne, par contre, accuse sa parenté avec l'oral. La parenthèse s'y prête bien pour éclairer ce phénomène :

J'eus une raison (j'oublie laquelle) d'aller dans la cour, pendant que je faisais ce calcul ; [...] ⁴⁹⁴

Il existe des exemples où la parenthèse est utilisée pour représenter le parler du personnage. Mais cet usage est rare et s'écarte de l'emploi visé par Proust et Tolstoï. Dans les deux exemples suivants, l'expression entre parenthèses « *par hasard* » apparaît deux fois dans le récit pour représenter le langage d'un des personnages du roman, Fleur.

...il raconta toute l'histoire simplement, telle qu'elle était ; et ajouta seulement que si Monsieur avait oublié (*par hasard*) de répondre à la lettre de Madame, cet arrangement lui donnait une occasion de remédier à ce *faux pas* [...] ⁴⁹⁵

Et encore Monsieur, dit-il, peut changer d'avis – et si (*par hasard*) il voulait s'amuser. ⁴⁹⁶

Dans le premier cas, il s'agit de discours rapporté, tandis que dans le deuxième il s'agit de discours direct. Mais dans les deux cas, la parenthèse représente le parler du personnage. Fleur utilise « *par hasard* » comme une formule de politesse pour s'adresser à quelqu'un qui occupe une place plus élevée dans la hiérarchie sociale pour l'inciter à faire une démarche que la personne n'avait pas la moindre intention d'entreprendre.

L'usage de la parenthèse chez Sterne est un des procédés qui sert à représenter le discours du narrateur qui imite la conversation à l'écrit. Elle est un des moyens qui permet de mettre en valeur les similitudes et les différences avec l'écrit. On ne peut pas entendre une parole mais on peut la voir d'une façon bizarre par le biais de signes typographiques. Sterne considère les conversations non pas comme une pratique socioculturelle mais comme une représentation. Il n'imité pas aveuglément l'aspect conventionnel de nos habitudes langagières. Par contre, il prend souvent une distance de la pratique langagière, traduite par l'ironie. Si les habitudes socioculturelles sont présentes dans le contexte de la situation, c'est pour être bafouées. Le geste, introduit entre parenthèses, fonctionne comme un élément

⁴⁹⁴ Ibid., p. 71

⁴⁹⁵ Ibid., p. 45

⁴⁹⁶ Ibid., p. 100

représentatif du discours dans le récit mais il n'est pas chargé de connotations psychologiques comme chez Proust et Tolstoï. Souvent, il est exploité par le narrateur comme une source d'ironie et en particulier, lorsqu'il joue avec l'ambiguïté entre les gestes spontanés et les gestes conventionnels pour mettre en scène la comédie du corps.

2. 8. La parenthèse chez Proust et Tolstoï

Il nous semble logique de poursuivre notre étude en nous arrêtant sur quelques aspects de l'usage de la parenthèse chez Proust et Tolstoï. Avant de tirer des conclusions plus précises, nous devons étudier en parallèle certains cas de l'usage de la parenthèse chez les deux écrivains.

Tout d'abord, nous allons nous arrêter sur l'aspect théâtral du discours. Nous avons déjà indiqué que Laurence Sterne emploie la parenthèse pour apporter des détails sur les gestes et les mimiques de ses personnages. Mais il vise plutôt l'aspect conventionnel des gestes qui en résulte de nos habitudes socioculturelles. Malgré la faible dépendance, le langage des gestes implique l'établissement d'un certain code ou usage conventionnels. A la différence de l'écrivain anglais, Proust et Tolstoï exploitent plutôt la transparence et l'immédiateté du langage gestuel. Le geste apparaît chez les deux écrivains comme un langage naturel et moins conventionnel que la langue. C'est pourquoi, il est souvent opposé à la langue. Le sens du gestuel se construit avec le concours et en opposition à la parole. L'écriture du langage du corps apparaît dans l'univers narratif des deux écrivains comme purement visuelle et non conventionnelle. En outre, c'est le discours du narrateur qui nous suggère comment il faut interpréter le geste et non pas la norme imposée par la pratique langagière. Si Sterne fixe provisoirement le regard du lecteur sur le mouvement physique escortant d'une façon naturelle la parole, Proust et Tolstoï visent plutôt son aspect psychologique. Le message entre parenthèses n'exprime pas seulement un changement corporel qui empêche l'avancement du discours mais il apparaît comme un langage particulier. Les gestes et les mimiques traduisent ce qui se passe à l'intérieur de l'être humain. Les marques matérielles projetées sur le corps reflètent les attitudes et les réactions psychologiques des personnages par rapport à leur propre discours ou en réponse à la parole d'autrui.

Prenons l'exemple suivant de Proust :

- Hé bien, non, qu'est-ce que vous voulez, c'est édifiant, je ne dis pas, il va tous les jours au cimetière lui raconter combien de personnes il a eues à déjeuner, il la regrette énormément, mais comme une cousine, comme une grande-mère, comme une sœur. Ce n'est pas un deuil de mari. Il est vrai que c'étaient deux saints, ce qui rend le deuil un peu spécial. (M. de Guermantes, agacé du caquetage de sa femme, fixait sur elle avec une immobilité terrible des prunelles toutes chargées.)⁴⁹⁷

M^{me} de Guermantes parle de son beau-frère M. de Charlus. Entre autres, elle échange quelques répliques avec la princesse de Parme à propos de son deuil. Mais les deux dames de la haute société ne partagent pas le même avis. A la différence de son interlocutrice pour qui le deuil de M. de Charlus est le rêve de toute maîtresse, M^{me} de Guermantes affirmait qu'elle n'aimerait pas être pleurée comme M^{me} de Charlus. La réplique citée justifie sa prise de position. Evidemment, indirectement son message est adressé à son conjoint. Pour sa part, il ne reste pas indifférent à ces paroles et il lui démontre nettement qu'il n'apprécie pas son bavardage. La réaction de M. de Guermantes est signalée entre parenthèses : (M. de Guermantes, agacé du caquetage de sa femme, fixait sur elle avec une immobilité terrible des prunelles toutes chargées.) Le regard qu'il braque sur sa femme est révélateur. Il exprime sa colère et en même temps il est comme un signe impératif adressé à sa femme pour qu'elle abandonne le sujet entamé avec la princesse de Parme.

Nous allons poursuivre avec un autre exemple de Proust où le regard du duc, à l'écoute de son épouse, cette fois, est adressé à un autre interlocuteur :

- D'abord, répondit M^{me} de Guermantes sur un ton rêveur qui contrastait avec son intention gouailleuse, on va à leur enterrement, ce qu'on ne fait jamais pour les vivants ! (M. de Guermantes regarda d'un air malicieux M. de Bréauté comme pour le provoquer à rire de l'esprit de la duchesse ?) Mais enfin j'avoue franchement, reprit M^{me} de Guermantes, que la manière dont je souhaiterais d'être pleurée par un homme que j'aimerais, n'est pas celle de mon beau-frère.⁴⁹⁸

La parenthèse entrecoupe le discours de M^{me} de Guermantes pour introduire un espace où deux autres personnages entrent dans une communication particulière. La réaction de M. de Guermantes par rapport au discours de sa femme s'adresse à M. de Bréauté comme s'il cherchait quelqu'un pour lui venir en aide car il se sentait indirectement visé par son discours qui dénonce cette attitude des époux de témoigner un respect profond pour leur défunte

⁴⁹⁷ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. II, pp. 507-508

⁴⁹⁸ Ibid., p. 507

femme mais de manquer d'attention pendant qu'elle est vivante. C'est comme un reproche indirect à l'égard de son mari. M. de Guermantes a trouvé un complice dans la personnalité de M. de Bréauté. Seulement un homme pouvait comprendre un autre homme. Son regard traduit l'ironie par rapport au discours de la duchesse : « (M. de Guermantes regarda d'un air malicieux M. de Bréauté comme pour le provoquer à rire de l'esprit de la duchesse ?) ». La moquerie, véhiculée par la mimique, reflète comme dans un miroir l'image introspective du désaccord et de l'agacement de M. de Guermantes.

Dans les exemples analysés, nous avons relevé que chez Proust le gestuel se prête à une interprétation psychologique. Mais le lecteur ne se sent pas abandonné, il est soutenu dans sa lecture par le narrateur qui visualise le langage particulier du corps dans l'interstice de la parenthèse et en même temps il suggère l'interprétation.

Tolstoï utilise également la parenthèse pour s'attarder sur les gestes ou les mimiques de ses personnages mais dans des contextes différents. Nous allons observer quelques exemples illustrant cet usage.

Prenons l'exemple suivant :

- Et bien, mon cher Mikhaïl Mitritch, - dit-il à l'un des chefs de bataillon (le chef de bataillon s'avancait en souriant, tous deux étaient évidemment heureux), - la nuit a été dure.⁴⁹⁹

Le commandant du régiment d'infanterie engage une conversation avec un des chefs de bataillon. L'énoncé exprime d'une façon explicite la réaction de joie des deux hommes : (le chef de bataillon s'avancait en souriant, tous deux étaient évidemment heureux). Mais dans son ensemble, la phrase paraît contradictoire. Les protagonistes de cette scène éprouvent une satisfaction manifeste malgré le fait que la nuit a été dure, révélé par le commandant du régiment. Les événements sont doublement éclairés. Vus de l'extérieur, ils représentent les problèmes et les obstacles causés par l'administration autrichienne qui rendait difficile la tâche du régiment russe de se préparer à une revue. Vus de l'intérieur, ils reflètent à travers les sentiments de joie des chefs de l'armée les résultats positifs, nonobstant les circonstances. Tolstoï rend visible le phénomène que la parole ne peut pas être détachée d'une interprétation psychologique de la situation. C'est pourquoi, il insiste sur le rapport entre les mots et l'état d'esprit des personnages comme un gage de la représentation authentique du discours.

⁴⁹⁹ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, deuxième partie, chapitre I, p. 239

Non seulement le geste, comme dans le deuxième exemple de Proust, mais aussi l'intonation de la voix peut apporter des informations introspectives. Dans l'exemple suivant de Tolstoï, le changement de la perception audible de la parole est suivie par le geste du personnage :

- Oui, c'est la doctrine d'Herder, - dit le prince André. – Ce n'est pas elle qui me convaincra. La vie et la mort, voilà ce qui me convainc. Ce fait de voir qu'une créature chère, liée à toi, envers qui tu étais coupable et espérais te justifier (la voix du prince André tremblait et il se détournait), de voir tout à coup cette créature souffrir, se plaindre et cesser d'exister... [...] ⁵⁰⁰

Ici, la parole du prince André est entrecoupée par une parenthèse. Le narrateur traduit explicitement la vive émotion de son personnage : (la voix du prince André tremblait et il se détournait). Evidemment, le grand thème de la vie et de la mort ne laisse pas indifférent l'auteur de cette réplique. Le tremblement de la voix dénote que le prince André est touché de compassion pour tous ceux qui quittent la vie. La parenthèse dénonce en même temps l'attitude du personnage de dissimuler sa vive émotion en rajoutant le geste par lequel il essaye d'échapper au regard de son interlocuteur. Le petit espace, balisé par les signes typographiques, nous permet de pénétrer dans le monde intime du personnage pour nous convaincre que sa parole est sincère. Le changement extérieur du timbre de sa voix et sa réaction gestuelle sont les marques que ses propos ont profondément bouleversé tout son être.

La parenthèse suivante fait partie d'une citation de Tolstoï qui illustre l'attitude du personnage, traduite par l'expression de son regard :

Mais, messieurs, dit Koutouzov, je ne peux pas approuver le plan du comte. Les mouvements de troupes si près de l'ennemi sont toujours dangereux, et l'histoire militaire le confirme. Ainsi, par exemple... (Koutouzov eut l'air de chercher tout en posant son regard clair, naïf sur Bennigsen.) Voilà, par exemple, la bataille de Friedland, le comte doit bien se le rappeler : elle n'a pas été tout à fait... réussie, seulement parce que nos troupes se rangèrent à une distance trop voisine de l'ennemi... ⁵⁰¹

La réplique du général Koutouzov vient en réponse à la proposition du comte Bennigsen concernant le déplacement des troupes russes pendant la nuit. Décidément, le

⁵⁰⁰ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, cinquième partie, chapitre XII, pp. 432-433

⁵⁰¹ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, onzième partie, chapitre IV, pp. 23-24

général n'approuvait pas le plan du comte pour la défense de la capitale, à la différence d'Ermolov, Dokthourov et Raïevski. La citation exprime son opinion. Il appuie son jugement négatif sur la proposition de Bennigsen par des arguments provenant de son expérience militaire. Il cherche un exemple pour illustrer son affirmation et il fait une pause. Dans la pratique langagière, la parole est retardée d'une façon naturelle par ces intervalles que la personne fait couramment avant de poursuivre sa pensée. Tolstoï visualise ce phénomène langagier qui atteste que la parole n'est pas un flot de propos ininterrompus. L'acte de la parole peut être provisoirement suspendu. Les points de suspension marquent une pause à l'écrit. Le narrateur profite de cet espace pour ouvrir une parenthèse sur l'aspect visuel de la parole : (Koutouzov eut l'air de chercher tout en posant son regard clair, naïf sur Bennigsen.) L'attitude pensive de Koutouzov est la démonstration explicite de son silence. Mais si son discours s'arrête, c'est son regard qui commence à parler. Les mots naïf et clair caractérisant l'expression de son visage traduisent la sincérité et la transparence des paroles qu'il a prononcées. Le général est franc avec son interlocuteur car il ose le regarder droit dans les yeux tout en exprimant son avis contraire. De point de vue psychologique, c'est le langage gestuel du personnage qui traduit sa sincérité.

Mais il ne manque pas d'exemples où le discours s'articule en faisant contraste entre une voix sans vérité et une écriture théâtrale qui dénonce la vérité. Le lecteur se transforme en spectateur. Il peut entrer dans les trous du récit, formés grâce à la parenthèse, pour épier les personnages. Ces interstices dans le discours, éclairés par le biais d'attitudes et de gestes, balisent une autre trajectoire du sens que les mots contredisent en fuyant la vérité. Mais nous pouvons suivre également le parcours inverse : lorsque les gestes, les manières, le parler s'écartent de la vérité, c'est les mots entre parenthèses qui trahissent leur affectation.

Dans l'exemple suivant de Proust, le narrateur démontre que la connotation d'un mot dépend de l'attitude du personnage. Il se charge à déjouer sa comédie devant les lecteurs.

Il ne le disait pas non plus comme eût fait Jupien, mais avec cette simplicité qui, dans certaines relations, postule que la suppression de la différence d'âge a tacitement précédé la tendresse (la tendresse feinte chez Morel, chez d'autres la tendresse sincère).⁵⁰²

Ici, le mot « tendresse » est suivi d'une parenthèse : (la tendresse feinte chez Morel, chez d'autres la tendresse sincère). Le narrateur atteste que par rapport à la vérité ce mot

⁵⁰² Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, p. 45

implique une connotation positive ou négative. Négative chez Morel qui l'utilise comme un masque pour dissimuler le manque de sentiment et positive chez d'autres qui traduisent à travers la tendresse leurs sentiments sincères. Nous pouvons avancer la thèse que le mot « tendresse » apparaît en coulisse, si nous reprenons les termes de Léo Spitzer que la parenthèse est l'« équivalent linguistique de la coulisse ».⁵⁰³ Le jeu verbal du personnage est démasqué. Morel qui s'adresse à M. de Charlus en l'appelant « mon petit » tout en sachant qu'il « eût à peine l'âge du baron » ne le fait que pour simuler la tendresse. Si la parole se construit parfois sous l'effet théâtral des apparences, la parenthèse est la coulisse qui donne sur le for intérieur du personnage, ce trou dans le récit qui, dans l'exemple cité, permet au lecteur de saisir le manque de sincérité dans le langage et les manières de Morel.

Prenons un autre exemple de Proust où le narrateur se charge à déjouer la comédie de son personnage :

Malheureusement, ayant pris l'habitude de penser tout haut, elle ne faisait pas toujours attention à ce qu'il n'y eût personne dans la chambre voisine, et je l'entendais souvent se dire à elle-même : « Il faut que je me rappelle bien que je n'aie pas dormi » (car ne jamais dormir était sa grande prétention dont notre langage à tous gardait le respect et la trace : le matin Françoise ne venait pas « l'éveiller », mais « entrait » chez elle ; quand ma tante voulait faire un somme dans la journée, on disait qu'elle voulait « réfléchir » ou « reposer » ; et quand il lui arrivait de s'oublier en causant jusqu'à dire : « ce qui m'a réveillée » ou « j'ai rêvé que », elle rougissait et se reprenait au plus vite).⁵⁰⁴

La phrase du discours direct : « Il faut que je me rappelle bien que je n'aie pas dormi » dévoile les intentions secrètes de tante Léonie. Cependant, cette phrase est suivie d'une longue parenthèse qui est réservée au narrateur. Il entame son discours sur le mode explicatif, introduit par la conjonction de coordination « car » qui dirige les propos vers une explication, preuve et démonstration des attitudes affectées du personnage. Les bribes de parole, traduites par les guillemets, parsèment le discours du narrateur. Elles attestent un langage authentique. Mais leur caractère contradictoire est le meilleur témoignage pour signaler le jeu du personnage avec son entourage afin de dissimuler la réalité : « l'éveiller », « entrait », « réfléchir », « reposer », « ce qui m'a réveillée », « j'ai rêvé que ». Il s'agit de paroles rapportées limitées à un seul mot ou le début d'une phrase inachevée qui se rapportent à deux champs sémantiques différents : l'état de rêve et l'état d'éveil. Tante Léonie essayait de faire

⁵⁰³ Léo Spitzer, *Etudes de style*, p. 417

⁵⁰⁴ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. I, p. 50

passer son sommeil pour une activité plus intellectuelle comme la réflexion, d'où son intention de masquer son endormissement. Mais en laissant s'échapper des mots comme : « ce qui m'a réveillée », « j'ai rêvé que » elle dévoile son jeu. Sa comédie est dénoncée par un geste conventionnel. Le langage du corps met en évidence le contraste entre le parler feint et les mots de vérité. Le sentiment de confusion, traduit par les traces de rougeurs sur son visage, trahit son mensonge.

La parenthèse apparaît souvent chez Proust et Tolstoï pour rajouter des détails à l'information transmise ou comme un réajustement du langage. Ce rôle est justifié par le souci des deux écrivains de l'authenticité de leur discours. Ils estimaient qu'un style qui imite la spontanéité de la parole se rapproche plus de la vérité. L'écrivain russe considérait qu'une écriture beaucoup trop travaillée et brillante compromet la véracité des événements relatés. Le lecteur plane à la surface de la lecture, attiré par les effets du style brillant et poli et le contenu du message lui semble moins vraisemblable. Un écrivain perd de sa crédibilité lorsqu'il met en valeur les artifices de son écriture, nous dit Tolstoï. Léo Spitzer a judicieusement remarqué que parfois l'auteur de la *Recherche* utilise la parenthèse pour faire des « autocorrections » du discours comme si l'erreur commise était « réparée à posteriori ».⁵⁰⁵ Il voit dans ce procédé l'imitation de la rature d'un mot remplacé par un autre qui lui est meilleur. Cette remarque pourrait être valable pour Léon Tolstoï. Nous sommes enclines à considérer ces « ratures » qui apparaissent dans l'écriture des deux écrivains comme des marques d'une écriture authentique.

Voici un exemple de l'écrivain russe qui illustre cet usage de la parenthèse :

Balachov tira le paquet qui contenait la lettre de l'empereur et la posa sur la table. (La table n'était qu'un battant de porte, encore muni de ses gonds, appuyé sur deux tonneaux.)⁵⁰⁶

Le narrateur décrit le geste du personnage qui sort une lettre pour la mettre sur la table. Cet acte est tout à fait ordinaire. Mais tout de suite il ouvre une parenthèse comme s'il voulait rectifier le mot qu'il vient d'utiliser – la table. Les signes typographiques rendent visibles les tâtonnements langagiers du narrateur. Il fait semblant de chercher les mots pour nommer la réalité. Mais est-ce que cette réalité correspond à l'image de lecteur ? Nous avons l'impression que le narrateur essaye de visualiser la différence entre la représentation mentale

⁵⁰⁵ Léo Spitzer, *Etudes de style*, p. 421

⁵⁰⁶ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, neuvième partie, chapitre V, p. 33

du concept d'une table et l'objet décrit. Qu'est-ce qu'une table ? A quoi correspond l'image de cet objet dans la vision des lecteurs ? Probablement, l'« autocorrection » du discours : (La table n'était qu'un battant de porte, encore muni de ses gonds, appuyé sur deux tonneaux.) vise à remettre en question nos habitudes par rapport au signifiant et au signifié. On dirait que le narrateur voulait rectifier notre image de l'objet représenté en réparant l'erreur de nommer l'objet une table par une expression plus équitable. Cette « rature » stylistique atteste la véracité de la représentation. Par l'intermédiaire de la parenthèse, le narrateur établit un nouveau lien sémantique entre le concept de la table et l'image de la porte qui sert de table. La tentative langagière relève de la ferme volonté de l'écrivain de respecter avec fidélité le décodage du réel. La vérité transparaît dans le contraste entre le vrai et le faux, dans l'opposition implicite entre nos représentations mentales et la réalité narrée. L'« autocorrection » accuse la différence entre le langage conventionnel et le discours authentique, visé par le narrateur.

L'exemple suivant, tiré du même roman que l'extrait précédent, dénonce le langage conventionnel. Il souligne encore plus la déficience des mots et leur incapacité d'appartenir à certains catégories figées :

Près de la jambe pendait le sabre nu, fin, étroit (un petit sabre courbé peu semblable à une arme), et, en se tournant tantôt vers le chef, tantôt de l'autre côté, non sans perdre le pas, il faisait gravement volte-face et il semblait que tous les efforts de son âme fussent dirigés pour passer devant le chef le mieux possible ; (...) ⁵⁰⁷

Cette fois, il s'agit de la description d'une arme. Le narrateur a accumulé trois adjectifs pour décrire le sabre que tenait un bel homme. Les adjectifs ne sont pas des synonymes. Ils rajoutent divers aspects visuels en énumérant des caractéristiques qualitatives de nature différente : nu, fin, étroit. Et pourtant, le narrateur a estimé qu'ils n'étaient pas suffisants pour décrire le sabre. C'est pourquoi, il a ouvert une parenthèse pour préciser l'information concernant l'objet exposé aux regards des lecteurs : (un petit sabre courbé peu semblable à une arme). Si dans un premier temps le sabre fait encore partie de la catégorie des armes malgré sa taille insignifiante, une fois la description achevée, le narrateur se sent obligé de rectifier l'information en rajoutant qu'il ne pourrait même pas être considéré comme un dispositif servant à tuer. Nous pouvons conclure qu'il procède par un nihilisme verbal. Autrement dit, il annule ce qu'il vient d'écrire. Il connaît le contexte socioculturel du mot

⁵⁰⁷ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, deuxième partie, chapitre XVIII, p. 402

sabre selon lequel le lecteur est censé le classer dans la catégorie des armes. L'objet apparaît comme isolé de la vaste famille des armes faisant contraste avec ses caractéristiques spécifiques et insolites. Le narrateur corrige la représentation du lecteur attribuant à un nom commun sa catégorie spécifique. Dans ce sens, nous pouvons traiter la parenthèse de judas à travers lequel le narrateur épie son lecteur. Il se met à sa place et rectifie sa vision potentielle de catégorisation en se manifestant entre parenthèses pour débanaliser l'image du concept.

La parenthèse peut être utilisée pour rajouter d'autres caractéristiques afin de préciser la description de l'objet visé. Mais le but reste le même – l'individualisation et la singularité de la représentation.

Examinons l'exemple suivant de Tolstoï :

Koutouzov pressant impatiemment son cheval qui marchait lentement sous son fardeau, et hochant sans cesse la tête, portait la main à son bonnet blanc de chevalier-garde (avec le bord rouge, sans visière).⁵⁰⁸

Ici, l'objet en question est le bonnet de Koutouzov. L'adjectif « blanc » précise la couleur tandis que l'autre déterminant « de chevalier-garde » le classe dans la catégorie d'une espèce de bonnet que les cavaliers de garde avaient l'habitude de porter en exerçant leur fonction. Le narrateur spécifie les caractéristiques de l'objet en rajoutant entre parenthèses quelques traits particuliers : (avec le bord rouge, sans visière). Ainsi le bonnet décrit sort-il de l'ordinaire. Il porte des caractéristiques qui le distinguent de sa catégorie.

Prenons un exemple de Proust qui est analogue aux exemples analysés.

[...] et bien plus tard, quand l'arrangement (ou le simulacre rituel d'arrangement) des catleyas fut depuis longtemps tombé en désuétude, la métaphore « faire catleyas », [...] survécut dans leur langage, où elle le commémorait, à cet usage oublié.⁵⁰⁹

Le narrateur nomme le geste de Swann essayant d'arranger les fleurs dans le décolleté d'Odette donnant naissance à l'expression métaphorique « faire catleyas » qui signifie faire l'amour. Il a tout de suite ouvert une parenthèse afin de rajuster la dénomination d'arrangement qui lui paraissait inexacte. Dans ce geste, il y a quelque chose de plus qu'un simple arrangement de la toilette. Nommé de cette façon, il représente l'attitude du personnage vue de l'extérieur, selon les apparences. En effet, ce n'était qu'une imitation de

⁵⁰⁸ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, dixième partie, chapitre XV, p. 314

⁵⁰⁹ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. I, p. 230

l'action de remettre les orchidées dans un certain ordre. L'attitude de Swann avait un autre sens. Le narrateur nous permet de percevoir les pensées intimes de son personnage, camouflées par les apparences de son geste, en nous invitant à pénétrer en profondeur de la situation relatée. Pour ce faire, il avertit le lecteur en introduisant une parenthèse. Elle signale comme un trompe-l'œil l'interprétation au premier degré : (ou le simulacre rituel d'arrangement). Ici, la parenthèse fonctionne comme un miroir qui reflète les pensées intimes du personnage. Grâce à l'« autocorrection », le narrateur nous met en contact avec l'élaboration du discours authentique, vacillant entre l'opposition implicite du vrai et du faux, de l'apparence et de l'essence.

Voilà un autre exemple de Proust où la parenthèse souligne l'inexactitude du mot employé :

Moins de trois ans après, non pas en enfance, mais un peu ramollie, je devais la voir à une soirée donnée par Gilberte, et devenue incapable de cacher sous un masque immobile ce qu'elle pensait (pensait est beaucoup dire), ce qu'elle éprouvait, hochant la tête, serrant la bouche, secouant les épaules à chaque impression qu'elle ressentait, comme ferait un ivrogne, un enfant, comme font certains poètes qui ne tiennent pas compte de ce qui les entoure, et, inspirés, composent dans le monde et, tout en allant à table au bras d'une dame étonnée, froncent les sourcils, font la moue.⁵¹⁰

Le narrateur décrit la nouvelle impression qu'a faite M^{me} de Forcheville, la mère de Gilberte, à Marcel lors d'une soirée organisée par sa fille. Il l'a comparée à un enfant incapable de dissimuler ses pensées. Mais le verbe penser pour nommer l'activité cérébrale reflétant l'exercice de l'intelligence a paru exagéré au narrateur. La parenthèse lui permet de faire une sorte d'autocorrection du verbe employé en accusant son manque d'exactitude : (pensait est beaucoup dire). Le narrateur fait semblant de ne pas pouvoir trouver le mot précis pour nommer la réalité comme s'il y avait une déficience dans la langue. Son attitude rappelle les tâtonnements langagiers de Tolstoï. Il nous semble que le romancier nous montre la carence des mots. Dans l'exemple cité, le verbe « penser » apparaît comme synonyme du verbe « éprouver » qui se manifeste juste après le signe typographique. Mais ni l'un, ni l'autre ne traduit exactement l'action. Cependant, l'un associé à l'autre suggère un exercice mental affaibli par l'âge qui rapproche cette activité de l'adulte à celle d'un enfant reflétant le monde extérieur par ses impressions émotives. Le narrateur nous invite à avoir en vue les deux verbes pour nous fournir une représentation plus précise de la réalité relatée. Mais en même

⁵¹⁰ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, p. 951

temps, son écriture nous rend témoins des hésitations de l'écrivain à la recherche du mot sensible, capable d'attester l'authenticité de son style.

Une variante de la parenthèse, qui se rapproche de l'usage de la parenthèse d'« autocorrection », est l'emploi de l'espace renfermé entre les signes typographiques pour apporter une information précise sur le personnage mentionné dans la narration. Le plus souvent les parenthèses aident le lecteur à situer un personnage inconnu par rapport à d'autres qu'il connaît déjà. Tel est le cas de l'exemple suivant :

Par hasard, j'avais rencontré dans la rue, il y avait quatre ou cinq ans, la vicomtesse de Saint-Fiacre (belle-fille de l'amie des Guermantes).⁵¹¹

Il s'agit d'un personnage que le narrateur introduit pour la première fois. En effet, ce personnage est cité par Marcel comme un exemple pour illustrer que le temps n'avait pas de pouvoir sur certaines personnes. La vicomtesse de Saint-Fiacre semblait dotée d'une jeunesse éternelle. Comme si le narrateur avait anticipé le regard interrogatif du lecteur : « Qui est-elle ? » La parenthèse répond à cette question virtuelle : (belle-fille de l'amie des Guermantes)... Des exemples de ce type ne manquent ni chez Proust ni chez Tolstoï.

Prenons un exemple similaire de l'écrivain russe :

- Ma chère princesse Katerina Séméonovna, - fit avec impatience le prince Vassili, - je suis venu chez toi non pour échanger des mots désagréables, mais pour te parler comme à une parente, comme à une bonne, une vraie, une vraie parente, pour parler de tes propres intérêts. [...] et si tu ne me crois pas, crois au moins les personnes qui connaissent ces choses ; je viens de parler à Dimitri Onoufritch (c'était l'avocat de la maison), il m'a dit la même chose.⁵¹²

Le prince Basile s'adresse à la princesse Katerina Séméonovna pour lui faire comprendre qu'elle ne pouvait rien espérer recevoir en héritage du comte Bézoukhov. Pour la convaincre dans la véracité de ses arguments, il lui affirme d'avoir consulté quelqu'un de compétent. Il s'agit de Dimitri Onoufritch. Pour le lecteur c'est un personnage inconnu qui apparaît pour la première fois dans le discours narratif. Le narrateur ouvre une parenthèse pour nous le présenter : (c'était l'avocat de la maison). Le personnage est indiqué par la fonction qu'il exerce. Dans le contexte de la situation, c'est l'information la plus représentative de cette personne. Elle affirme sa compétence dans le domaine de la justice. Si

⁵¹¹ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, p. 942

⁵¹² Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, première partie, chapitre XXI, p. 159

pour les deux locuteurs le nom de la personne suffit pour évoquer un champ sémantique plus vaste, pour le lecteur ce champ est presque absent. Il pourrait éventuellement déduire qu'il s'agissait d'un homme. Mais dans le contexte de la situation cette information implicite n'a pas de sens. C'est pourquoi le narrateur rajoute une indication explicite pour rendre le message plus clair au lecteur. Il nous semble que cette attitude du narrateur de se mettre à la place du lecteur a incité Léo Spitzer à conclure que la parenthèse fonctionne comme une sorte de judas qui sert à épier celui à qui le discours est adressé indirectement. Comme nous pouvons le constater, son affirmation attestée à propos de l'usage de la parenthèse chez Proust peut être considérée comme valable aussi chez Tolstoï.

Nous allons citer un autre exemple de l'écrivain russe qui illustre le même procédé mais dans une situation différente.

- Vilaine histoire, conclut-il, mais bien drôle. Kédrov ne peut tout de même pas se battre avec ce monsieur ! Il s'est tant emporté que ça ? demanda-t-il une fois de plus en riant... Et comment trouvez-vous Claire ce soir ? Merveilleuse n'est-ce pas ? (Il s'agissait d'une nouvelle actrice française.) On a beau la voir souvent, elle n'est jamais la même. Il n'y a que les Français pour ça, mon cher.⁵¹³

Le colonel est en train de s'entretenir avec Vronski. Sa réplique traduit un phénomène langagier courant. Lors d'une conversation on peut sauter d'un sujet à l'autre sans une préparation préalable. Les sujets dont on parle sont implicitement présents dans la mémoire des interlocuteurs. Cependant, le lecteur se trouve dans une situation différente et il risque de perdre le fil sans l'intervention du narrateur. Comme si la parenthèse venait bien à propos pour résoudre un problème de manque de compréhension. Le narrateur répond aux besoins d'information de son lecteur imaginaire, au sujet de Claire, par une parenthèse : (Il s'agissait d'une nouvelle actrice française.) Si le premier sujet de la conversation est bien présent dans le contexte de la narration – le conflit entre deux officiers Kédrov et Pétritski, le deuxième est complètement hors du contexte, d'où la nécessité de la parenthèse pour combler ce vide.

Partout, dans les exemples analysés, nous pouvons voir l'effort en commun des deux écrivains de rendre leur discours plus authentique, plus proche de la vérité. Mais tous les extraits cités jusqu'à présent étaient centrés sur le discours du narrateur. Il nous semble important de démontrer comment Proust et Tolstoï utilisent la parenthèse pour faire des remarques sur le langage des interlocuteurs. L'espace, renfermé entre les signes typographiques, fonctionne comme un procédé stylistique permettant au narrateur

⁵¹³ Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, deuxième partie, chapitre V, p. 150

d'individualiser et de personnaliser le parler de ses personnages. Evidemment, il y a une différence entre les deux écrivains concernant cet usage. Tous deux l'utilisent pour dévoiler au lecteur le sens spécifique qu'attribuaient certains personnages aux mots ainsi que pour singulariser leur parole comme un phénomène naturel. Mais Proust a aussi recours à la parenthèse pour dénoncer les particularités d'ordre phonologique.

D'abord, nous allons examiner les exemples qui représentent des traits en commun entre les deux écrivains. Dans l'exemple suivant de Proust, le narrateur met en évidence qu'une servante ne peut pas s'exprimer comme un aristocrate. Il rend perceptible la particularité de son langage pour le lecteur à l'aide de la parenthèse :

- Ah ! sans ces maudites jambes ! En plaine encore ça va bien (en plaine voulait dire dans la cour, dans les rues où Françoise ne détestait pas se promener, en un mot en terrain plat), mais ce sont ces satanés escaliers..⁵¹⁴

Françoise est en train de discuter avec le valet de pied des Guermantes qui par gentillesse lui demande si elle était en bonne santé. Comme il ressort de la réponse, sa faiblesse étaient les jambes. Son affirmation qu'en plaine elle n'avait pas de problème appelle l'explication du narrateur. Il ne laisse pas le lecteur interpréter librement le sens du mot et lui fait un commentaire détaillé de ce que Françoise entendait par plaine – les rues, la cour et tout terrain qui est plat. Ici, le sens du mot « plaine » ne coïncide pas avec les significations affichées par le dictionnaire. Le discours s'élabore en mettant en opposition la langue conventionnelle et le langage spécifique du personnage. Le décalage est signalé par la parenthèse. L'espace entre les signes typographiques délimite le champ sémantique du mot qui reflète comme dans un miroir l'étroitesse du champ de vision de Françoise, déterminé par sa vie de servante.

Prenons un exemple de Tolstoï. La citation suivante démontre la volonté du narrateur d'introduire la parenthèse pour rendre visible la manière spécifique de certains de ses personnages de nommer la réalité :

L'homme, un soldat, le sac sur l'épaule, s'arrêta et s'approcha très près du cheval de Dolokhov, qu'il caressa de la main et simplement, amicalement, il raconta que le colonel et les officiers se trouvaient tout en haut de la colline, à droite, dans la cour de la ferme (il appelait ainsi la maison seigneuriale).⁵¹⁵

⁵¹⁴ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. II, pp. 34-35

⁵¹⁵ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, quatorzième partie, chapitre IX, p. 50

Cette phrase renferme le discours du narrateur qui s'achève par le discours rapporté d'un soldat. Le dernier mot « la ferme » fait l'objet du commentaire du narrateur. Il apparaît comme un intrus dans son discours. La parenthèse est utilisée comme un moyen stylistique pour discerner les différents registres de la parole. Elle met en évidence la distance que prend le narrateur par rapport au parler du personnage : (il appelait ainsi la maison seigneuriale). Le soldat est un représentant du peuple. Le narrateur met en évidence que son personnage a sa façon particulière de nommer la réalité.

Tolstoï utilise souvent la parenthèse pour faire des commentaires sur le langage de ses personnages. Le mode d'expression se distingue d'un personnage à l'autre et de celui du narrateur. Donc, le narrateur doit être très habile pour permettre aux lecteurs de saisir les subtilités du langage de ses personnages.

Prenons quelques exemples pour illustrer ce phénomène :

- Elle est même amoureuse de Boris ! Hein ! dit la comtesse en souriant doucement et en regardant la mère de Boris. Puis, répondant visiblement à la pensée qui la préoccupait toujours, elle continua : - Eh bien, voyez-vous, si je la tenais sévèrement, si je la refrénais... Dieu sait ce qu'ils feraient en cachette (la comtesse pensait qu'ils s'embrasseraient). Et maintenant, je sais chacune de leurs paroles.⁵¹⁶

La réplique citée est prononcée par la mère de Natacha à l'intention de M^{me} Karaguine. Comme il ressort de cette réplique, elle était préoccupée du fait que Natacha était déjà amoureuse du fils de M^{me} Karaguine. Ses commentaires nous dévoilent ses pensées et le fait qu'elle aurait même défendu à sa fille cette relation si elle n'avait pas peur des conséquences néfastes d'une telle décision. Il y avait le risque que les deux amoureux continuent à se voir malgré l'interdiction. La comtesse ne pouvait pas accepter qu'ils fassent quelque chose en cachette. Le narrateur ouvre une parenthèse pour éclaircir le sens de l'expression « faire en cachette » : (la comtesse pensait qu'ils s'embrasseraient). Par le petit trou dans le récit, il montre au lecteur que le personnage utilise des détours pour donner une tournure plus décente à ses propos. La parenthèse met en évidence le décalage entre la tournure utilisée par le personnage et sa pensée. La position sociale de la comtesse l'obligeait à soigner son langage. Elle ne pouvait pas se permettre de formuler ses raisonnements d'une façon directe, c'est pourquoi elle a eu recours à une formule plus allusive pour éluder le sens concret.

⁵¹⁶ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, première partie, chapitre XII, pp. 87-88

Dans certains cas, les détours avec lesquels s'expriment certains représentants de l'aristocratie s'écartent à tel point de l'interprétation envisagée que le narrateur se sent obligé de traduire le sens pour le lecteur à l'instar d'une langue étrangère. Nous allons citer un exemple de Proust qui illustre explicitement ce phénomène :

J'assurai qu'il était très intelligent. « Non, vous croyiez seulement cela parce que vous le connaissiez depuis moins longtemps que moi. Au fond on en avait très vite fait le tour. Moi, il m'assommait. (Traduction : il allait chez les La Trémoille et les Guermantes et savait que je n'y allais pas.) Et je peux tout supporter, excepté l'ennui. Ah ! ça, non ! »⁵¹⁷

M^{me} Verdurin s'entretient avec M. de Charlus. Nous allons nous arrêter sur la réplique qui concerne M. Swann : « Moi, il m'assommait. » Le lecteur aurait pu conclure que le verbe assommer, dit au sujet de M. Swann, signifie qu'il l'ennuyait parce qu'il se répétait et probablement, au début ce qu'il disait était intéressant pour elle mais quand on le connaît depuis longtemps les conversations avec lui deviennent agaçantes. Le narrateur rectifie le risque d'une telle interprétation. Il y a une différence entre ce que M^{me} Verdurin voulait faire comprendre aux autres et la réalité. La vérité émerge entre parenthèses pour dévoiler ses pensées : (Traduction : il allait chez les La Trémoille et les Guermantes et savait que je n'y allais pas.) En effet, il l'assommait parce qu'elle se sentait blessée dans son amour-propre. Il ne faisait pas partie du clan de ses « fidèles » et elle lui en voulait pour sa trahison d'aller chez d'autres aristocrates. En effet, c'est plutôt M. Swann qui évitait sa présence, car il fréquentait des familles nobles où elle n'allait pas. Sans l'intervention du narrateur, le lecteur pourrait tomber dans le piège de ses paroles factices. La parenthèse démontre l'engagement du narrateur de nous montrer en coulisse les pensées de son personnage en dénonçant le camouflage des mots.

Si la parenthèse dévoile les pensées intimes des personnages, dissimulées par le voile obscur de leur langage, elle peut également traduire le sens spécifique d'un mot, rendu étrange par l'usage particulier du locuteur.

La parenthèse de l'exemple suivant de Tolstoï renferme un phénomène langagier propre à un groupe de personnes – les enfants :

⁵¹⁷ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. II, p. 971

- Laissez, Boris, vous êtes tellement diplomate... (le mot *diplomate* était fréquemment employé par les enfants, dans le sens particulier qu'ils donnaient à ce mot.)⁵¹⁸

De prime abord, la réplique de Natacha : « - Laissez, Boris, vous êtes tellement diplomate... » ne demande pas les commentaires du narrateur. Le lecteur aurait pensé que Natacha reprochait à Boris d'être un peu trop habile en réagissant avec beaucoup de tact à l'égard de sa sœur Véra. Cette interprétation n'est pas dépourvue de sens. Pourtant, le narrateur rajoute une parenthèse pour nous signaler que les enfants attribuaient un sens particulier au mot diplomate qui était en vogue à l'époque : (le mot *diplomate* était fréquemment employé par les enfants, dans le sens particulier qu'ils donnaient à ce mot). Le narrateur nous rend attentifs qu'il y a un décalage entre le langage des enfants et celui des adultes, sans pour autant nous donner des explications en quoi exactement consiste la différence.

A la différence de Tolstoï, Proust utilise la parenthèse pour dénoncer l'articulation spécifique de ses personnages. Tel est le cas de l'exemple suivant :

- Mais voyons, elle est venue réciter, avec un bouquet de lis dans la main et d'autres lis « su » sa robe. (M^{me} de Guermantes mettait, comme M^{me} de Villeparisis, de l'affection à prononcer certains mots d'une façon très paysanne, quoiqu'elle ne roulât nullement les *r* comme faisait sa tante.)⁵¹⁹

Dans ce cas, il s'agit de la particularité de la prononciation de M^{me} de Guermantes. Le narrateur se manifeste entre parenthèses pour signaler l'écart du mot prononcé d'une manière spécifique qui est mis entre guillemets. Il a recours au mode explicatif pour fournir les informations nécessaires qui complètent d'une façon claire la représentation de la parole du personnage. L'articulation dénote le côté paysan de M^{me} de Guermantes qui est familier à certaines personnes de son entourage comme sa tante. Mais le narrateur ne tarde pas de souligner le particulier dans le général en affirmant que même sur ce point M^{me} de Guermantes se distinguait de sa tante parce qu'elle ne roulait pas les « r ». Les exemples de ce type ne manquent pas dans la *Recherche*. Mais nous n'avons pas l'intention de nous arrêter sur cet emploi de la parenthèse parce qu'il n'est pas présent dans les romans de Tolstoï, connus par Proust.

⁵¹⁸ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, première partie, chapitre XIV, pp. 96-97

⁵¹⁹ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. II, p. 224

Prenons un exemple de Proust où le narrateur interprète pour les lecteurs le sens du pronom personnel « on » :

- Non, monsieur, je ne vais plus au bal, répondit-elle avec un joli sourire de vieille femme. Vous y allez, vous autres ? C'est de votre âge, ajouta-t-elle en englobant dans un même regard M. de Châtellerauld, son ami, et Bloch. Moi aussi j'ai été invitée, dit-elle en affectant par plaisanterie d'en tirer vanité. On est même venu m'inviter. (On : c'était la princesse de Sagan.)⁵²⁰

La réplique est de M^{me} de Villeparisis en réponse à la question formelle de M. de Norpois si elle n'allait pas ce soir au bal de Mme de Sagan. Elle profite des manœuvres de M. de Norpois qui voulait couper court à l'entretien avec Bloch pour se faire valoriser dans les yeux de ses interlocuteurs. Le mot qui attire notre attention est le pronom personnel « on », car le nom dont il est le substitut est absent de la réplique de Mme de Villeparisis. C'est le narrateur qui établit le rapport sémantique entre le pronom personnel et le nom de la personne qui organisait le bal : (On : c'était la princesse de Sagan.) Dans cet exemple, la parenthèse signale l'écart entre la norme littéraire et la pratique langagière. Le langage n'obéit pas aux règles stipulées par la grammaire, il suit les accents authentiques du discours parler.

Nous allons citer un exemple similaire du roman *Guerre et Paix* de Tolstoï :

- Si *lui* (l'ennemi), se mettait à tirer sur le pont, disait sombrement le vieux soldat en s'adressant à son compagnon, alors tu oublierais de te gratter.⁵²¹

Comme dans l'exemple de Proust, la réplique du soldat s'articule en opposition de la règle grammaticale qui exige que le nom soit déjà employé à un autre endroit du contexte pour être remplacé par son pronom. Le soldat utilise le pronom personnel « lui » parce que dans ses propres pensées ainsi que celles des autres soldats il est clair de quoi il parle. La substitution du nom par son pronom est un phénomène largement répandu à l'oral. Tolstoï met en évidence ce phénomène langagier. Le narrateur s'attarde sur la parole du soldat pour traduire le pronom par son nom : (l'ennemi). Ainsi les signes typographiques accusent-ils la différence entre la norme et l'écart à l'écrit. En laissant les traces visibles du contraste entre l'oral et l'écrit, le discours se rapproche de la véracité de la représentation.

D'une façon générale, nous pouvons déduire que la parenthèse introduit le mode explicatif dans le discours. Le mode explicatif de la *Recherche* est inspiré par Tolstoï, nous dit

⁵²⁰ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. II, p. 244

⁵²¹ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, deuxième partie, chapitre VII, p. 300

Anne Henry. Elle voit dans l'art d'écrire du grand écrivain russe le premier modèle à suivre par Proust. Il lui doit « l'idée qu'un roman doit dire la vie, toute la vie dans son extension temporelle jusqu'au terme dont il faut donner la signification ». ⁵²² C'est pourquoi il nous semble important d'aborder cette démarche de Proust, d'autant plus qu'elle est reflétée dans toute la composition de son roman. Mais l'approche particulière de l'écrivain français démontre qu'un auteur peut être inspiré par un style tout en l'appliquant d'une manière créative sans avoir recours à l'imitation. Le mode explicatif du roman est surtout saisissable dans la dernière partie du roman. Elle est comme une grande parenthèse qui rend visible la manière dont les fils étaient enchevêtrés dans le canevas de la narration. Le registre explicatif s'inscrit souvent entre parenthèses. La composition porte les traces visibles de ce procédé. A certains endroits du récit, le mode explicatif est mis en évidence par le discours du narrateur, comme dans l'exemple qui suit :

Ajoutons, pour en finir avec cette soirée, qu'il s'y passa un fait, démenti quelques jours après, qui ne laissa pas de m'étonner, me brouilla pour quelque temps avec Bloch, et qui constitue en soi une de ces curieuses contradictions dont on va trouver l'explication à la fin de ce volume (*Sodome I*). ⁵²³

Le discours du narrateur prépare la présentation d'un événement survenu la même soirée. Cet événement ne pouvait pas s'inscrire dans la narration qu'occupait l'attention du lecteur sans les explications du narrateur. Il nous avertit du caractère complexe de certains faits que nous ne pouvons pas comprendre sur le moment. Comme dans la vie, cela prend du temps pour saisir le sens de certaines choses. Le petit espace entre la parenthèse – *Sodome I* – nous signale qu'il faut parcourir l'énorme espace qui sépare le fait manifesté pendant la soirée et son explication afin de saisir le sens. En effet, l'événement se déroule au début du volume dans *Le côté des Guermantes* pour être éclairé à la fin du volume, dans *Sodome et Gomorrhe*. Il est à noter que le tome contient plus que mille pages. Le lecteur risquait de perdre le fil de ce fait sans l'avertissement du narrateur. D'autre part, une telle information alimente la curiosité du lecteur, il sera motivé à poursuivre sa lecture afin de comprendre pourquoi il y avait une contradiction entre le fait présenté par Bloch pendant la soirée et la réalité découverte par Marcel, annoncée quelques lignes plus loin dans la narration. La trame narrative est imprégnée du réalisme. Le narrateur aurait pu donner l'explication tout de suite.

⁵²² Anne Henry, *Marcel Proust, Théorie pour une esthétique*, p. 40

⁵²³ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. II, p. 381

Mais il a préféré nous laisser revivre le vécu de Marcel qui a découvert plus tard le sens de cet événement contradictoire, comme cela se passe souvent dans la vie.

Dans un autre exemple de Proust, nous retrouvons entre parenthèses des indications pareilles du narrateur : (comme on le verra dans la deuxième partie de cet ouvrage).

Voici la phrase qui renferme cette parenthèse :

Si rares qu'ils devinssent, ces moments-là ne furent pas inutiles. Par le souvenir Swann reliait ces parcelles, abolissait les intervalles, coulait comme en or une Odette de bonté et de calme pour laquelle il fit plus tard (comme on le verra dans la deuxième partie de cet ouvrage) des sacrifices que l'autre Odette n'eût pas obtenus.⁵²⁴

Sous le terme « cet ouvrage » le narrateur indique *Du côté de chez Swann*. Pour Swann, il existe deux Odette – l'une qu'il aimait de tout son cœur et l'autre qui lui était complètement indifférente. Le lecteur a pris connaissance avec la première, la deuxième lui reste encore inconnue. Cependant, il est averti pour le changement important qu'allait subir l'amour de Swann après son mariage avec Odette, dans la deuxième partie de l'histoire intitulée *Noms de pays : Le Nom*. Le narrateur laisse le lecteur lui-même découvrir les métamorphoses de l'amour de Swann telles qu'il les a vécues pour attester le réalisme de l'histoire. Bien qu'il connaisse déjà l'issue de cette aventure amoureuse, il attend le moment authentique pour le révéler au lecteur. La mort de l'amour de Swann pour Odette ne pourrait être comprise que face à la renaissance du même sentiment mais transposé chez une autre femme. Nous suivons les vibrations du cœur du personnage et sa perception singulière du temps. En tant que lecteurs, le narrateur nous fait revivre ces moments tels que les a perçus Swann. Il nous affirme que son personnage regroupe ses souvenirs sur Odette en reliant les parcelles et en joignant les intervalles. L'esprit procède par des associations et des rapprochements, qui sont hors du temps, pour rétablir les véritables sensations véhiculées par les souvenirs. La chronologie est complètement perturbée. La parenthèse insère un autre intervalle pour éclairer le lecteur dans sa découverte en faisant semblant de rétablir provisoirement une ordonnance spécifique dans le temps et dans l'espace. Mais les termes employés sont plutôt vagues et ne fixent pas un moment précis. On sous-entend que le lecteur verra plus tard, dans l'espace narratif de la deuxième partie du livre ce que le narrateur savait déjà. Ne serait-ce pas le défi du lecteur d'entreprendre sa recherche du temps perdu ?

⁵²⁴ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. I, p. 309

Certes, le narrateur peut également anticiper les événements si la compréhension de la situation s'impose avec une insistance. La clarté du message est une priorité. Comme si le narrateur ne voulait pas laisser le lecteur empêtré dans les fils entrelacés de la texture narrative.

Prenons l'exemple suivant :

Mais à l'accent soudain tremblant avec lequel M. de Charlus scanda ces paroles, au regard trouble qui vacillait au fond de ces yeux, j'eux l'impression qu'il y avait autre chose qu'une banale insistance. Je ne me trompais pas, et je dirai tout de suite les deux faits qui me le prouvèrent rétrospectivement (j'anticipe de beaucoup d'années pour le second de ces faits, postérieur à la mort de M. de Charlus. Or elle ne devait se produire que beaucoup plus tard, et nous aurons l'occasion de le revoir plusieurs fois bien différent de ce que nous l'avons connu, et en particulier la dernière fois, à une époque où il avait entièrement oublié Morel).⁵²⁵

Le narrateur ne se contente pas seulement d'étaler les faits postérieurs en éclairant le comportement bizarre du personnage. La parenthèse s'ouvre sur le mode explicatif : (j'anticipe de beaucoup d'années pour le second de ces faits, postérieur à la mort de M. de Charlus. Or elle ne devait se produire que beaucoup plus tard, et nous aurons l'occasion de le revoir plusieurs fois bien différent de ce que nous l'avons connu, et en particulier la dernière fois, à une époque où il avait entièrement oublié Morel). Ainsi l'organisation du discours devient-elle transparente pour le lecteur. Le mot « rétrospectivement », hors parenthèse, pour signaler l'intervention de deux faits n'apparaît pas suffisant au narrateur. Entre parenthèses, il donne les explications nécessaires pour nous faire comprendre en quoi consistait son anticipation avant de reprendre son discours concernant les faits en question.

De tels exemples manquent dans l'univers narratif de Tolstoï mais cela ne nie en rien le rôle du mode explicatif que nous retrouvons chez le grand romancier russe. Nous pouvons répéter après Anne Henry que cette particularité du style de Tolstoï a inspiré l'écrivain français. Il est à noter qu'à la différence de son homologue russe, Proust use et abuse de la parenthèse. Son usage est beaucoup plus vaste et sa fréquence dépasse largement celle de l'écrivain russe.

Voilà un exemple atypique, tiré de la *Recherche*, qui a captivé notre attention. Il s'agit des vers mis entre parenthèses :

⁵²⁵ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, pp. 803-804

Peut-être parfois, quand, à l'imitation des princes persans qui, au dire du *Livre d'Esther*, se faisaient lire les registres où étaient inscrits les noms de ceux de leurs sujets qui leur avaient témoigné du zèle, M^{me} de Guermantes consultait la liste des gens bien intentionnés, elle s'était dit de moi : « Un à qui nous demanderons de venir dîner. » Mais d'autres pensées l'avaient distraite

(De soins tumultueux un prince environné
Vers de nouveaux objets est sans cesse entraîné)

Jusqu'au moment où elle m'avait aperçu seul comme Mardochée à la porte du palais ; et ma vue ayant rafraîchi sa mémoire, elle voulait, tel Assuérus, me combler de ses dons.⁵²⁶

Cet extrait démontre que même dans nos pensées il existe des espaces. Tout n'est pas ordonné et ne suit pas un ordre logique. Subitement, l'esprit pourrait être entraîné dans un autre espace. Parfois, vu de l'extérieur, cet espace est impénétrable. Nous ne pouvons pas saisir les pensées intimes et sporadiques d'une personne. Le narrateur rend visible ce phénomène. Marcel se représentait le comportement de M^{me} de Guermantes comme consultant la liste des gens bien intentionnés pour les honorer par son invitation. Mais au moment où son attention est attirée par Marcel pour lui témoigner son respect, d'autres pensées ont éloigné son esprit. Cet intervalle est marqué par une parenthèse dans l'espace narratif :

(De soins tumultueux un prince environné
Vers de nouveaux objets est sans cesse entraîné)

En harmonie avec l'association entre le prince persan Assuérus de l'histoire biblique sur Esther et M^{me} de Guermantes, le narrateur, par l'intermédiaire de ces vers consacrés à sa majesté, oriente la pensée du lecteur vers les divagations momentanées et obscures de son personnage. Après ce court intervalle, M^{me} de Guermantes est retournée à son occupation initiale. Son regard est tombé sur Marcel comme s'il voulait lui rappeler son devoir de reconnaissance à l'égard des personnes dévouées. Ainsi, la digression du narrateur entre parenthèses rend-elle visible les écarts qu'une personne a subis, emportée par les différents courants qui dispersent les flots de ses pensées. Dans ce sens, la parenthèse est comme un judas mis à la disposition du lecteur pour lui permettre de percevoir les égarements de l'esprit qui sont ineffables. Nous avons déjà observé certains exemples de Proust et de Tolstoï qui

⁵²⁶ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. II, p. 378

rappellent cet usage. Si l'exemple cité s'éloigne par sa forme atypique de ceux de l'écrivain russe, il se rapproche par son contenu ainsi que par le but visé par le narrateur – dévoiler les pensées intimes de ses personnages.

Et même si les variations de l'usage de la parenthèse distinguent les deux écrivains, il y a des caractéristiques en commun qui nous conduisent à faire des rapprochements. La parenthèse joue un rôle considérable dans la trame du récit des deux narrateurs. Elle conjugue le sens propre au sens figuré. L'espace narratif est parsemé de multiples parenthèses. Elles s'ouvrent et se ferment au sens concret. Mais d'une manière typographiquement invisible elles opèrent des écarts narratifs que nous appelons des digressions.

Prenons l'exemple suivant de Proust :

En tout cas, amour ou amour-propre, Gilberte était presque morte en moi, mais pas entièrement, et cet ennui acheva de m'empêcher de me soucier outre mesure d'Albertine, qui tenait une si étroite partie dans mon cœur. Néanmoins, pour en revenir à elle (après une si longue parenthèse) et à sa promenade à Versailles (peut-on donc avoir ainsi simultanément le cœur pris en écharpe par deux jalousies entre-croisées se rapportant chacune à une personne différente ?) me donnaient une impression un peu désagréable chaque fois qu'en rangeant des papiers mes yeux tombaient sur elles.⁵²⁷

L'exemple cité contient deux parenthèses. La première rend visible aux yeux du lecteur, par l'intermédiaire des signes typographiques et l'information qu'ils renferment, la digression du narrateur : (après une si longue parenthèse). Tout en relatant son discours avec le chauffeur du fiacre, qui par ses affirmations ne faisait que dissiper ses doutes exacerbant sa jalousie pour Albertine, le narrateur interrompt le récit. Rassuré par le mécanicien, ses sentiments et ses pensées se sont détournés provisoirement d'elle pour rejoindre celle qui l'a précédée malgré la ferme conviction qu'elle était morte à jamais dans son cœur - Gilberte. Une loi narrative se dégage : tant qu'il y a de la jalousie, il y a de l'amour. La révélation subite de la femme de chambre sachant qu'il n'avait plus d'amour pour celle-ci a réveillé en lui l'ancien sentiment de jalousie. La digression n'est pas innocente. Elle relie dans un tout cohérent les deux amours et les deux jalousies de Marcel. Nous allons rappeler que dans la vision de Proust l'amour est constamment alimenté par la jalousie. Le manque momentané de jalousie pour Albertine a complètement effacé son existence de ses pensées. Elle n'existait pour lui que lorsqu'elle était présente physiquement. Par contre, l'apparition tardive de la jalousie pour Gilberte l'a fait comprendre que son amour pour celle-ci n'avait pas entièrement

⁵²⁷ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, p. 135

disparu. Si l'amour pour Gilberte préfigure celle d'Albertine, la jalousie pour la première est le présage de sa manifestation potentielle pour l'autre. Une deuxième parenthèse exprime le doute et l'étonnement du narrateur devant cette union surprenante : (peut-on donc avoir ainsi simultanément le cœur pris en écharpe par deux jalousies entre-croisées se rapportant chacune à une personne différente ?) Marcel retourne de nouveau dans ses pensées à Albertine, à sa visite à Versailles. L'association n'est pas dépourvue de sens. Probablement, le chauffeur a fait exprès d'épargner des informations importantes à Marcel sur Albertine pour ne pas provoquer sa jalousie, comme l'a fait à l'époque la femme de chambre à propos de Gilberte. Telle est l'hypothèse que pourrait construire le lecteur en se référant au message et aux parenthèses du narrateur. Au figuré ou au concret, les signes typographiques introduisent des espaces que l'imagination épouse en synchronisation avec les détours naturels opérés avec le concours des événements ordinaires de la vie. L'amour et la jalousie pour Gilberte préfigurent l'amour et la jalousie pour Albertine. Il n'est pas inutile de nous demander si la deuxième parenthèse ne renferme pas une loi psychologique dictée par la trame narrative de l'amour malheureux dans *A la Recherche du temps perdu*.

Pour sa part, Tolstoï rend visible la manière dont s'entrelacent les pensées humaines. La parole reflète ce déroulement où se conjuguent plusieurs espaces narratifs. Elle ne suit pas une surface linéaire où les mots se rangent l'un après l'autre selon un traité de rhétorique. La parole est entrecoupée de plusieurs intervalles. Ces intervalles constituent même une des composantes de la parole. Il y a l'intervalle de la pause pendant laquelle le locuteur prend son temps pour formuler une pensée ou bien reste taciturne pendant un certain moment pour orienter ses réflexions vers une autre direction. Celui qui parle peut également laisser sa pensée inachevée. Les points de suspension signalent ce type d'intervalle qui marque une pause naturelle dans le discours. Mais il existe également l'intervalle de la parenthèse qui pourrait être explicite et aide le lecteur à faire des rapprochements avec d'autres espaces du récit. C'est le cas de l'exemple suivant qui rappelle en quelque sorte l'extrait cité ci-dessus de Proust :

« Oui, tout en lui indiquait l'orgueil du triomphe. Il m'aimait certes, mais il était surtout fier de m'avoir conquise. Et maintenant qu'il m'a pris tout ce qu'il pouvait me prendre, je lui fais honte, je lui pèse, il n'a plus souci que d'observer les formes. Il s'est trahi hier : s'il désire m'épouser, c'est pour brûler ses vaisseaux. Il m'aime peut-être encore, mais comment ? *The rest is gone...* En voilà un qui fait le faraud... (cette parenthèse s'adressait à un rougeaud de commis perché sur un cheval de manège...) »

Non, je ne lui plais plus comme autrefois. Au fond du cœur, il sera bien content d'être délivré de ma présence... »⁵²⁸

Anna se trouve dans sa calèche en essayant de mettre dans un ordre ses pensées pour les rendre plus transparentes. Plusieurs réflexions traversent son esprit. La plupart sont déclenchées par le monde extérieur qui l'entoure mais elles ont toujours un rapport avec son for intérieur et son état d'âme. Soudain, ses pensées qui rôdent presque sans but sur le chemin de retour la renvoient à sa relation problématique avec Vronski. La citation reflète la nouvelle lumière sous laquelle lui apparaît cette relation. Mais l'espace de ses pensées consacré à son amant est interrompu par un autre espace marqué par une pause. Après les points de suspension apparaît une réflexion sans aucun rapport apparent avec l'objet de ses préoccupations : « En voilà un qui fait le faraud... » Le narrateur a littéralement nommé ce phénomène en ouvrant lui-même une parenthèse : (cette parenthèse s'adressait à un rougeaud de commis perché sur un cheval de manège...) Anna a entrevu un autre espace dans la réalité en faisant un détour de ses pensées. Son regard a croisé un commis sur un cheval de manège et la scène lui a paru prétentieuse. Par son attitude théâtrale la scène traduit l'orgueil de la personne et dénonce l'arrogance de son attitude de fierté. L'écart n'est pas innocent. Probablement, il s'agit d'une association toute naturelle avec les fanfaronnades de Vronski, sa déclaration de vouloir épouser Anna pour « brûler ses vaisseaux ». L'écart du regard, transmis par l'intermédiaire de la parenthèse, permet au lecteur de faire des associations qui ne prennent leur sens que l'une par rapport à l'autre. De tels usages de la parenthèse sont familiers à Proust comme nous l'avons déjà mentionné dans l'exemple précédent. Léo Spitzer a remarqué que souvent l'auteur de la *Recherche* « suggère par de telles parenthèses des relations entre deux situations ou deux personnes très éloignées dans le roman, et nous distrait de la description du moment, dispersant à dessin l'attention du lecteur ».⁵²⁹ Mais ces écarts ont des effets stylistiques car ils sont les composantes essentielles du récit permettant au lecteur de pénétrer en profondeur dans le for intérieur des personnages. Il ne serait pas exagéré même de prétendre qu'ils stipulent les lois spécifiques de l'univers narratif.

Si on examine la parenthèse de point de vue de sa longueur, nous pouvons constater que chez Proust et chez Tolstoï il y a des parenthèses de toutes les tailles : courte, moyenne et longue. Ce qui frappe, se sont les parenthèses d'une longueur impressionnante dans la *Recherche*.

⁵²⁸ Léon Tolstoï, *Anna Karénine, Résurrection*, septième partie, chapitre XXX, pp. 803-804

⁵²⁹ Léo Spitzer, *Etudes de style*, p. 412

L'exemple suivant illustre une phrase suivie d'une parenthèse démesurément longue. Il est évident que la parenthèse occupe une partie considérable de l'extrait cité. Elle est constituée de six phrases.

Voici l'exemple :

Personne ne se fût rappelé qu'il avait été dreyfusard, car les gens du monde sont distraits et oublieux, parce qu'aussi il y avait de cela un temps fort long, et qu'ils affectaient de croire plus long, car c'était une des idées les plus à la mode de dire que l'avant-guerre était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée, qu'une période géologique, et Brichot lui-même, ce nationaliste, quand il faisait allusion à l'affaire Dreyfus disait : « Dans ces temps préhistoriques ». (A vrai dire, ce changement profond opéré par guerre était en raison inverse de la valeur des esprits touchés, du moins à partir d'un certain degré. Tout en bas, les purs sots, les purs gens de plaisir, ne s'occupaient pas qu'il y eût la guerre. Mais tout en haut, ceux qui se sont fait une vie intérieure ambiante ont peu égard à l'importance des événements. Ce qui modifie profondément pour eux l'ordre des pensées, c'est bien plutôt quelque chose qui semble en soi n'avoir aucune importance et qui renverse pour eux l'ordre du temps en les faisant contemporains d'un autre temps de leur vie. On peut s'en rendre compte pratiquement à la beauté des pages qu'il inspire : un chant d'oiseau dans le parc de Montboissier, ou une brise chargée de l'odeur de réséda, sont évidemment des événements de moindre conséquence que les plus grandes dates de la Révolution et de l'Empire. Ils ont cependant inspiré à Chateaubriand, les *Mémoires d'Outre-tombe*, des pages d'une valeur infiniment plus grande.)⁵³⁰

En effet, cette parenthèse est comme un intervalle dans le temps. Le narrateur n'essaye-t-il pas de nous faire comprendre que le véritable temps de l'existence est celui qui renverse l'ordre du temps chronologique ? Il nous fait contemporains à la perception de l'étendue temporelle, mesurée à l'aune des sensations intérieures du Moi authentique. Considérés de ce point de vue, les événements historiques paraissent éphémères, sans aucune importance. Le narrateur nous propose en contraste la perspective de M. Bontemps qui vit avec l'air de son temps : il a été dreyfusard, puis adversaire de la loi de trois ans et finalement adversaire fervent des Allemands en accord avec les derniers événements de la guerre mentionnés dans la trame du récit. Cependant, les incidents qui jalonnent la vie de M. Bontemps sont à la surface des choses et le temps les flétrit l'un après l'autre pour les vouer à l'oubli total. Les événements subissent un destin pareil comme les mots dreyfusard et antidreyfusard, sans-culotte, chouan, bleu qui n'ont qu'une valeur de curiosité socioculturelle.

⁵³⁰ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, pp. 727-728

Pour l'auteur de la *Recherche*, vivre hors du temps devient synonyme à s'exprimer entre parenthèses. Son récit laisse l'impression profonde que la parenthèse est aussi importante que les phrases hors parenthèses. Dans son espace, elle superpose plusieurs espaces : celui de Marcel, celui du narrateur et celui de Proust. Pourquoi Proust n'a-t-il pas accordé une importance à la guerre et n'a pas consacré un roman à ce sujet ? Cet intervalle nous permet de mieux comprendre sa position d'écrivain de ne pas être au service de la conjoncture et de consacrer son œuvre à la valorisation du temps intérieur afin de créer des pages inoubliables. Ce n'est pas l'importance des événements qui est déterminant mais leur perception intérieure, les traces qu'ils ont laissées dans le cœur. Les sentiments ont une durée éternelle, éveillés par un déclencheur extérieur, ils peuvent nous rendre contemporains à des événements qui se sont passés depuis longtemps. Cette parenthèse explique d'une façon évidente l'arrêt de mort du temps chronologique qui ne peut satisfaire que les gens de plaisir. Elle rend évidente l'existence perceptible d'une autre durée, libérée de l'ordre du temps, qui semble plus authentique et plus vraisemblable. Dans cette lignée des pensées, le narrateur a sa propre sensation de la durée mais aussi de la dimension des espaces. Des phrases et des parenthèses démesurément longues répondent à son rythme et à sa sensation personnelle de durée en échappant au standard officiellement admis.

Chez Tolstoï les parenthèses d'une certaine longueur ne manquent pas. Mais, par comparaison avec celles de Proust, elles sont considérablement plus petites.

Prenons un extrait en guise d'exemple :

L'action principale de la bataille de Borodino se passait à la distance de mille *sagènes* entre Borodino et les flèches de Bagration. (En dehors de cet espace, au milieu de la journée, les Russes faisaient, d'un côté, une démonstration avec la cavalerie d'Ouvarov, d'un autre côté, sur l'autre bord de l'Outitza un choc avait lieu entre Poniatowsky et Toutchkov. Mais c'étaient deux actions à part et faibles en comparaison de ce qui se passait au milieu du champ de bataille.)⁵³¹

Ainsi commence le chapitre XXXIII de *Guerre et Paix*. Le narrateur introduit la parenthèse tout de suite après la première phrase qui présente le thème principal de ce chapitre – la bataille de Borodino. Elle apparaît comme un interstice dans l'espace narratif qui nous laisse entrevoir d'autres actions militaires qui se déroulent parallèlement à la bataille principale. L'intervalle, délimité par les signes typographiques, souligne le contraste entre

⁵³¹ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, dixième partie, chapitre XXXIII, p. 451

l'action la plus importante et les deux autres actions. Tous les événements, secondaires ou principaux, sont liés entre eux car ils se rattachent à la même réalité de guerre. Même les faits qui nous paraissent les plus insignifiants jouent un rôle pour l'élaboration du sens. Le début du récit est occupé par les événements qui se situent à l'arrière plan. Cependant, la comparaison qu'établit le narrateur avec la bataille principale permet de mettre celle-ci de premier plan : « c'étaient deux actions à part et faibles en comparaison de ce qui se passait au milieu du champ de bataille ». La parenthèse ouvre sur des plans éloignés pour nous permettre de mieux saisir l'action principale en tirant profit des effets de contraste.

Nous avons remarqué que la longueur de la parenthèse est nettement plus grande chez Proust que chez Tolstoï. Ceci traduit la perception singulière de la notion d'espace chez l'auteur de la *Recherche*. Mais en ce qui concerne les parenthèses courtes, Proust et Tolstoï entrent en concurrence. Nous avons remarqué que tous deux ont utilisé ce procédé stylistique pour introduire un seul mot entouré de signes typographiques. Il existe des exemples similaires.

Prenons un exemple de l'écrivain russe :

[...] Il écrit à Araktchéiev : « Malgré la volonté de l'empereur, je ne peux absolument être ensemble avec le *ministre* (Barclay). [...] »⁵³²

Il s'agit de l'extrait d'une lettre que Bagration a l'intention d'envoyer à Araktchéiev. La première phrase de la lettre annonce le problème principal qui préoccupe son auteur – il s'entendait mal avec le ministre. Dans ce cas, le nom commun ministre définit la fonction. Mais la dénomination reste incomplète. Elle n'est pas suffisante pour identifier la personne. Le nom propre précise le sens en spécifiant l'information. C'est pourquoi le nom du ministre apparaît entre parenthèses. Comme la parenthèse fait partie d'une lettre, nous sommes enclines à penser qu'elle appartient au personnage visant à rendre plus clair son message.

Dans *A la Recherche du temps perdu* nous avons un exemple identique à celui de Tolstoï :

Certes, quand Charlie (Morel) était parti, M. de Charlus ne tarissait pas d'éloges sur lui, répétant, ce dont il était flatté, que le violoniste était si bon pour lui.⁵³³

⁵³² Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, dixième partie, chapitre I, p. 189

⁵³³ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. II, p. 1060

Ici, comme dans l'exemple précédent, entre parenthèses apparaît un nom propre. Cependant, la fonction du nom propre n'est pas de préciser un nom commun mais un autre nom propre. Le nom Morel est associé à Charlie. En effet, le lecteur connaît déjà le nom du violoniste qui s'appelle Charles Morel. Charlie est le diminutif de Charles. Il indique la familiarité et l'affection de M. de Charlus à l'égard de Morel. Le narrateur utilise le diminutif pour souligner la relation particulière entre les deux hommes et, en particulier, l'attachement affectif du baron. Il est clair que ce dernier avait l'habitude de l'appeler ainsi. Mais le narrateur introduit un écart dans le récit, par le biais de la parenthèse, pour mettre en évidence la différence entre l'attitude de M. de Charlus à l'égard de Morel et son propre discours qui favorise l'usage du nom propre afin de désigner un des personnages. Il en résulte un effet stylistique produit par le contraste entre le ton neutre du narrateur et la note d'affection transmise par le diminutif. Le contraste est rendu saisissable par la présence de la parenthèse à côté du diminutif. De la sorte, le nom Charlie est utilisé dans le discours du narrateur comme un mot d'emprunt appartenant à quelqu'un d'autre – un de ses personnages.

L'analyse des multiples exemples, tirés de la *Recherche* et de *Guerre et Paix*, nous a permis de faire des rapprochements entre l'usage de la parenthèse chez Proust et Tolstoï. D'une façon générale, nous pouvons tirer la conclusion que les signes typographiques apparaissent comme une marque d'authenticité du discours dans l'univers narratif des deux écrivains. Pour démontrer cet effet stylistique, nous avons choisi deux principaux aspects de son usage – la représentation de la parole et le langage gestuel. Le premier d'entre les deux vise la sincérité et la véracité de l'écriture de la parole. Le style de Proust et Tolstoï imite la découverte des mots sensibles en laissant des traces visibles de leur recherche dans le discours. Chez les deux écrivains, les tâtonnements langagiers sont mis en évidence par le biais de la parenthèse. Nous avons repris le terme « autocorrection », employé par Léo Spitzer à propos de Proust, pour indiquer cet usage de la parenthèse où les deux écrivains se comportent comme quelqu'un qui reconnaît la faiblesse de sa première expression et en utilise une autre qui se rapproche plus de la vérité. La rature dans la narration est signalée par la présence des signes typographiques. De la sorte, le narrateur rend visible l'authenticité de son écriture – le discours en train de se construire, vacillant entre le choix des mots. En bannissant du discours le mot fixe et insensible, le narrateur cherche la sincérité de la parole, affranchie des contraintes de l'usage courant. L'attitude particulière des deux auteurs nous suggère que l'écriture n'est pas un travail artistique ordinaire mais une découverte de la parole. Cette écriture représente une renaissance artistique des mots qui exprime la victoire sur la mort, affligée par la conceptualisation de la langue usuelle. C'est pourquoi nous voyons dans ce

procédé un refus à la standardisation de la parole. Les deux écrivains utilisent la parenthèse également pour signaler l'individualisation du langage des différents personnages. A la différence de Tolstoï, chez Proust ce signe typographique rend compte des phénomènes langagiers d'ordre phonologique. Cependant, tous deux l'utilisent pour traduire l'usage spécifique de certains mots ou expressions, employés par leurs personnages, dans le but de dénoncer les clichés et la banalisation de la parole. Chaque personnage a sa vie intérieure et la langue est la graphologie spécifique des sentiments qui animent son âme. Nous pouvons voir dans l'effort, manifesté des deux écrivains de débanaliser le langage de leurs personnages, le renoncement au mot insensible abandonné sur le papier. Comme si leur but était d'insuffler une vie profonde à la langue, imprégnée de vibrations émotionnelles et impressionnistes. Nous avons l'impression que Proust et Tolstoï ont proclamé la guerre au discours uniforme. Il y a une distinction nette entre la langue du narrateur et de ses personnages. Le lecteur ne peut pas manquer l'insistance obstinée de la part des deux narrateurs, signalée par la parenthèse, que la parole des personnages a un rapport étroit avec le profil intérieur et le statut social du personnage. Mais découvrir la parole signifie aussi voir autrement. Et dans le cas de la parenthèse, il s'agit de voir à travers un trou dans le récit ce qui reste dissimulé par les apparences langagières. La parenthèse représente un interstice dans la narration qui donne au regard du lecteur un autre accès, la possibilité de voir ce qui se passe dans la coulisse. Plusieurs espaces deviennent pénétrables à travers ces spécifiques interstices langagiers. Tantôt ces espaces aiguïssent la perception de contraste entre le vrai et le faux, l'apparence et l'essence, tantôt ils accusent des similitudes, des associations obéissant aux lois psychologiques de la prose de Proust ou de Tolstoï. La recherche d'une parole authentique a conduit les deux écrivains à l'usage de la parenthèse comme un trou dans le récit qui rend visible l'animation gestuelle de la parole en tant que langage purement visuel et moins conventionnel que la parole. Le geste s'adresse à la vue. Il est porteur d'un message qui demande à être interprété. Le lecteur entrevoit dans les interstices du récit la pantomime qui accompagne la parole mais il ne se sent pas abandonné dans l'interprétation de ce langage corporel. Le discours référentiel du narrateur l'aide à constituer le sens. Le langage gestuel parle aux yeux du lecteur mais il lui permet de quitter le monde des apparences pour accéder à une autre réalité qui se situe à l'intérieur du personnage. Cette réalité obéit aux lois psychologiques et reproduit les effets qu'ont provoqués les sensations et les sentiments dans le for intérieur du personnage pour être transmis au lecteur avec un haut degré d'authenticité. Dans de tels exemples, la véracité du discours est fondée sur l'opposition implicite entre

l'exactitude du langage corporel et l'inexactitude de la parole à cause de son caractère purement conventionnel.

En dernier lieu, nous allons évoquer la sensation de durée, créée par la parenthèse. Cet effet, produit par l'intervalle renfermé entre les signes typographiques, se rapporte à l'aspect de véracité du discours, engendré par les sentiments. Les émotions apparaissent dans l'univers narratif de Proust et de Tolstoï comme un gage de vrai. Comme si tous les deux étaient convaincus que sans l'enracinement dans les états affectifs, la parole cessera de donner sa vérité. Toute parole qui adhère de surface à la réalité relatée paraît menteuse, elle est incapable de s'unir au message affectif, connotatif et esthétique par lequel les émotions s'unissent à l'expression des idées. Cependant, la communication des sensations et des sentiments s'avère une tâche difficile pour l'écrivain, il faut agir à la fois sur le cœur et sur l'esprit. Comment Proust et Tolstoï ont-ils résolu ce problème ? Il nous semble qu'ils ont abouti à la même conclusion – l'écriture véridique des sentiments est liée à la durée de la représentation. Il faut que l'émotion soit prolongée pour que l'écriture puisse reproduire la force et l'exactitude des sentiments. D'un point de vue formel, la parenthèse est un écart dans le récit des deux écrivains qui permet au discours d'être prolongé et brisé dans sa progression pour donner la possibilité au lecteur de saisir, grâce aux intermittences du cœur, le vrai sens, ce fil conducteur subtil qui avait semblé lui échapper sans la sensation de la discontinuité et de la durée.

3. Esthétique ou morale

3. 1. La vie, la mort et le bonheur

En suivant les pistes envisageables des rapprochements entre Proust et Tolstoï, nous sommes souvent en contact avec leurs hésitations entre l'esthétique et la morale. Il nous semble que nous ne pouvons pas nous rendre compte de la place prépondérante attribuée à l'une ou à l'autre dans la vie et l'œuvre des deux écrivains sans nous familiariser avec certains thèmes liés à ce problème.

En premier lieu, nous allons aborder les trois grands thèmes : la vie, la mort et le bonheur. Qu'est-ce que la vie, la mort et le bonheur, selon Proust et Tolstoï ? Ces trois questions sont si étroitement liées l'une par rapport à l'autre que nous ne pouvons pas les approcher indépendamment. Comme nous allons le voir au cours de notre analyse, la réponse de l'une découle de l'autre. Il est vrai que chaque œuvre littéraire reflète la vie et touche, dans une certaine mesure, à ces questions mais nous devons souligner que leur présence est fondamentale et impressionnante chez ces deux écrivains. D'ailleurs, en ce qui concerne la mort, Marie Sémon est formelle : « Non, n'importe quel artiste ne saurait s'attaquer au thème de la mort. »⁵³⁴ Il est intéressant de nous arrêter sur la réponse qu'elle donne à la question qui nous intéresse – Qu'est-ce qu'il faut à un écrivain pour représenter la mort ? Elle nous dit qu'il y faut du génie et quoiqu'il puisse nous paraître paradoxal un amour fou de la Vie et de la Beauté. L'amour profond de la vie et de la beauté était le trait d'union entre Proust et Tolstoï. D'autre part, tous deux ont prouvé leur génie d'écrivain. Et pourtant, nous pouvons nous interroger comment ils sont arrivés à tisser un rapport si étroit entre l'art et la mort.

Voilà comment Marie Sémon explique l'union intime entre l'acte créatif et la mort chez Tolstoï :

Et Tolstoï, quand il est au plus fort, au plus haut de lui-même, sait bien qu'il y a des choses, que « seul l'art sent », des choses que jamais « le mot ordinaire » n'exprimera. Or l'art, le grand art, est, comme la religion, un corps à corps avec la mort sous toutes

⁵³⁴ Marie Sémon, « L'enivrement de la mort », in *Cahiers Léon Tolstoï* 3, p. 15

les formes qu'elle peut prendre, une lutte pour dépasser sa finitude, crever ses limites, aller à la rencontre de la vraie Beauté.⁵³⁵

Bien que nous partagions les considérations de Marie Sémon, il nous semble que le corps à corps entre la mort et l'art ne serait pas possible sans la soif de bonheur. Ce bonheur qui entraînait Proust et Tolstoï dans l'élan vertigineux d'aller au-delà des limites de soi-même, vers l'infini et le grand Tout, pour effacer la frontière entre la vie et la mort. Nous pouvons périphraser la citation en affirmant que l'étroit rapport entre la mort et l'art est né de la lutte avec la mort sous toutes ses formes pour aller à la rencontre du vrai bonheur. Car, comme l'a bien remarqué Pietro Citati, il y a un rapprochement étonnant entre les deux écrivains dans leur aspiration vers le bonheur :

Peu d'êtres humains ont désiré le bonheur avec la véhémence, la douceur, l'ivresse fiévreuse de Marcel Proust adolescent. Seul peut-être le jeune Tolstoï, auquel le lien de singulières affinités et ressemblances, rechercha le bonheur avec la même ferveur douloureuse et irrésistible : il voulait que la vie demeurât elle-même, rien de plus qu'un fragment de temps – et cependant franchît d'un bond une limite, devenant un mystérieux *au-delà*, une épiphanie de l'invisible et de l'outre-temps.⁵³⁶

Chez les deux jeunes hommes, le bonheur a pris naissance dans le sentiment d'extension vers l'absolu et vers l'infini. Pietro Citati a découvert une pareille expérience juvénile en commun reflétant une sensation identique de l'unité avec l'univers, comme si l'univers allait fondre dans leur cœur infini. Cette sensation rappelle ce que Proust écrivait dans *Le Figaro*. Assis dans le train, il avait l'impression de devenir un avec la nature saisie par les fenêtres du wagon et le sentiment que la mort n'existait pas emplissait sa poitrine : « Comment pourrais-je durer moins longtemps que ces choses, comment pourraient-elles m'opprimer de leur puissance, puisqu'elles étaient en moi, puisque c'est l'univers qui était prisonnier et perdu au sein de ma conscience, comme ces coteaux et ce ciel ensoleillé reposant sur mon œil ? »⁵³⁷ Plus tard, dans la *Recherche*, Proust a retrouvé la même sensation de bonheur qui ressort cette fois avec une puissance créatrice : « Le bonheur que j'éprouvais ne tenait pas d'une tension purement subjective des nerfs qui nous isole du passé, mais au contraire d'un élargissement de mon esprit en qui se reformait, s'actualisait le passé, et me

⁵³⁵ Ibid., p. 16

⁵³⁶ Pietro Citati, *La Colombe poignardée, Proust et la Recherche*, p. 13

⁵³⁷ Cité par Pietro Citati, *ibid.*, p. 15

donnait, mais hélas momentanément, une valeur d'éternité. »⁵³⁸ Durant toute sa vie Tolstoï ne désirait rien d'autre que d'être heureux dans le temps et hors du temps. Il songeait d'un bonheur atemporel. Son idée de créer une nouvelle pratique religieuse où les hommes seront unis à l'aide de la religion n'était rien d'autre qu'un cheminement vers ce bonheur. Il n'est pas un pur hasard que nous retrouvons les germes de cette initiative sur une page de son *Journal de Sébastopol*⁵³⁹, lorsque sur le champ de bataille la mort affichait sa présence à chaque minute. L'idée que l'homme pouvait quitter la vie sans pouvoir vivre le bonheur sur cette terre le torturait sans cesse. Était-il possible de mourir sans pouvoir sentir l'unité avec l'univers, la fraternité avec les hommes, sans éprouver l'amour qui fait fondre l'univers dans un cœur infini. Tolstoï voulait rendre à l'homme ce dont il était injustement privé par la fausse pratique religieuse et la guerre. Mais il savait que pour que l'âme universelle se dilate dans le cœur de l'homme il fallait des « générations qui travaillent consciemment vers ce but » afin de réaliser le bonheur sur la terre.

Evidemment, nous ne pouvons pas expliquer la singularité du réalisme des deux écrivains, qui d'ailleurs évoque quelque chose en commun, comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, sans examiner ce qui est à la base de leur vision du monde. En fait, la mort, la vie et le bonheur sont les trois accents investigateurs qui déterminent leur conception du monde et autour desquels gravitent l'œuvre et l'existence de Marcel Proust et de Tolstoï, avec des intonations personnelles, mais avec la même profondeur et avec le même fondement sensuel.

Nous allons nous arrêter un peu plus en détail sur la mort, car la mort ou plutôt l'obsession de la mort fait objet d'un rapprochement particulier entre Proust et Tolstoï. La préoccupation de la mort reste souvent présente dans l'esprit du grand écrivain russe. Il nous est difficile de citer un autre romancier du XIX^e siècle qui était obsédé à tel point par sa présence. La lettre adressée à son ami Fet est révélatrice à ce sujet :

Вы больны и думаете о смерти, а я здоров и не перестаю думать о том же и готовиться к ней. Посмотрим, кто прежде. Но мне вдруг из разных незаметных данных ясна стала ваша глубоко родственная мне натура-душа (особенно по отношению к смерти), что я вдруг оценил наши отношения и стал гораздо больше, чем прежде, дорожить ими.⁵⁴⁰

⁵³⁸ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, p. 228

⁵³⁹ Léon Tolstoï, *Journaux et carnets*, tome I, p. 299

⁵⁴⁰ L. N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij*, tom semnadcatyj, Pis'ma 1845 – 1886, str. 436

Probablement, l'obsession et la présence artistique de la mort chez l'écrivain russe ont révélé à Proust une âme profondément fraternelle. A la différence de Tolstoï jouissant d'une bonne santé, le jeune Marcel souffrait péniblement des crises d'asthme. La première apparition de l'asthme a eu lieu à neuf ans. Il en subira durant sa vie des crises douloureuses et répétées. Il n'est pas étonnant que le sujet de la mort occupât son esprit. Il a révélé dans une lettre à Jacques Rivière l'approche de sa Mort comme une réplique des « visites de la tolstoïenne dame en noir ». ⁵⁴¹ Le sentiment de la brièveté de la vie s'impose de bonne heure chez Proust. A 22 ans, il est déjà obsédé par l'idée de la fin de son existence. La première œuvre publiée de Proust, le recueil *Les Plaisirs et les Jours* est né de l'idée obsessionnelle de la mort. Elle est le sujet clé dont on retrouve les traces dans tous les récits et qui est le thème central de l'ouverture et de la finale du recueil. Mais nous retrouvons le reflet de l'angoisse de la mort chez Proust transformée en volonté de vivre pour créer. Ne serait-ce pas son corps à corps de l'art avec la mort qui va accompagner son parcours artistique ? La métamorphose de la mort en acte créatif est signalée dans le recueil par un passage d'une tonalité pessimiste vers une tonalité plus optimiste, perçue dans la deuxième partie. Le premier récit représente la mort en tant qu'agonie accablante, tandis que le dernier met l'accent sur la puissance salvatrice de la mort. Eugenia N. Zimmerman voit plusieurs similitudes entre *La Mort d'Ivan Ilitch* et *La Mort de Baldassare Silivandé* – le premier récit du recueil. ⁵⁴² Anne Henry est allée encore plus loin dans ses affirmations. Elle parle d'une inspiration tolstoïenne dans « l'imitation qui va jusqu'au plagiat dans certaines parties » de la *Mort de Baldassare Silivandé* et de *La Fin de la jalousie* – deux récits qui se situent au début et à la fin des *Plaisirs et les Jours*. ⁵⁴³

Trait étonnant, en effet, le parallélisme absolu de ces deux récits auxquels la composition du recueil ménage des positions fortes (ouverture et finale) indique un déplacement souterrain des convictions proustiennes, comme s'il escomptait un dépassement de l'effet esthétique par la répétition des mêmes vérités. Sortant des sentiers battus de la mondanité Proust aborde le grand thème de la mort comme perspective qui détruit frivolité mondaine, esthétisme, cloisonnement égoïste de l'amour – topos tout nouveau chez lui. D'autre part, malgré leur point de départ différent, ces nouvelles présentent une similitude de déroulement et pour le dénouement une ressemblance frappante. La première qui a pour sujet l'agonie d'un

⁵⁴¹ Cité par Anne Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, p. 15

⁵⁴² Voir l'article d'Eugenia Zimmerman « Death and Transfiguration in Proust and Tolstoy », in *Mosaic : A journal for the interdisciplinary study of literature*, 6(2), 1973

⁵⁴³ Anne Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, p. 33

être beau, doué, artiste, affirme l'incapacité de l'esthétisme à affronter les grandes questions de l'existence qui prend sa revanche sur la facticité en rétablissant elle-même la vérité, en imposant le consentement à la mort. Dans la seconde nouvelle, qui utilise l'anecdote d'un accident mortel qui touche un amant jaloux, l'obstacle est constitué par la passion : le héros agonise torturé par la jalousie et la souffrance avant de mourir enfin réconcilié avec la perspective d'une dissolution dans le grand Tout. L'accomplissement anecdotique n'est possible que par la conception dynamiste de l'être humain qui y apparaît et par l'implication d'une téléologie naturelle qui motive toute la diégèse.⁵⁴⁴

D'une part, Anne Henry fait des rapprochements entre *La mort d'Ivan Ilitch* et *La mort de Baldassare Silvande* et d'autre part, entre la mort du prince André, « jaloux lui aussi » lors de sa « lente agonie auprès de celle qui le veille et qui avait fait son tourment » et *La fin de la jalousie* de Proust. En effet, ces rapprochements binaires ne sont que schématiques car dans son analyse elle démontre que Proust combine simultanément des emprunts d'*Ivan Ilitch* et de *Guerre et Paix*, à la fois, dans les deux récits. Son hypothèse est fondée sur la supposition d'une éventuelle lecture de Proust d'un recueil d'extraits de Tolstoï, édité par Charpentier en 1886, paru sous le titre *La mort. Les Plaisirs et les Jours* étaient composés entre 1892 et 1895. Donc, l'hypothèse est fiable malgré le manque de témoignage de la part de Proust. D'autant plus que le contenu du recueil de Tolstoï nous convainc de ne pas négliger cette piste : le premier récit est *La mort d'Ivan Ilitch* suivi de la mort du prince André de *Guerre et Paix*, ensuite vient la mort de Nicolaï Lévine, d'Anna Karénine suivie de trois esquisses, *Les trois morts* de 1859 (mort d'une dame riche, mort d'un paysan, mort d'un arbre). Pour Anne Henry il s'agit d'une imitation qu'elle accorde à quelques citations mises en parallèle.⁵⁴⁵ A part ces similitudes, elle voit chez Proust un écho des solutions tolstoïennes

⁵⁴⁴ Ibid., p. 34

⁵⁴⁵ Par exemple, la révélation de la mort aboutit à la même conception de l'amour divin chez les deux écrivains. Les derniers instants d'Honoré sur son lit de mort rappellent ceux du prince André. Honoré : « Il s'aperçut que l'amour, pur de tout égoïsme, de toute sensualité, qu'il voulait si doux, si vaste et si divin en lui, chérissait les vieilles parentes, les domestiques, le médecin lui-même autant que Françoise et qu'ayant déjà pour elle l'amour de toutes les créatures à qui son âme semblable à la leur l'unissait maintenant, il n'avait plus d'autre amour pour elle. » / le prince André : « L'amour ! qu'est-ce que l'amour ? L'amour empêche la mort, l'amour c'est la vie ; tout ; tout ce que je comprends, je ne le comprends que par l'amour. Tout est, tout existe seulement parce que j'aime... L'amour c'est Dieu, et la mort c'est le retour d'une parcelle d'amour – moi – à la source générale et éternelle. », parfois, l'imitation est calquée sur une image empruntée de l'écrivain russe, Honoré : « Au fond de sa vie il écoutait toujours la mort qui jamais ne l'avait laissé tout à fait et qui, sans détruire entièrement sa vie, la minait, tantôt ici, tantôt là... Et il sentait *le voile qui nous cache la vie, la mort qui est en nous, s'écarter* et il apercevait l'effrayante chose que c'est de respirer, de vivre » / le prince André : « *Le voile, qui lui cachait encore l'inconnu, venait de se*

dans le cheminement dramatique de la mort. En guise d'exemple, nous allons citer quelques étapes en commun qu'elle a relevées : accès de violence, révolte éloquente devant l'échéance, étrange passion de la mort, confession publique au milieu d'une assistance prosternée. S'agit-il vraiment d'une imitation ? Wladimir Troubetzkoy suggère de parler plutôt d'une inspiration de *La mort d'Ivan Ilitch* qui a donné naissance au récit de Proust *La mort de Baldassare Silvande*. Pour nous l'inspiration du jeune écrivain français embrasse tout le recueil et ne reste pas enfermée dans un seul récit. Mais nous partageons son avis que Proust a eu le désir d'écrire « son livre sur la mort » et nous pourrions envisager même que c'était sa réplique au débat fondamental sur les rapports entre la vie et la mort, déclenché par Tolstoï, afin d'aboutir à une interprétation personnelle de ces rapports chez le jeune Français dans les ramifications qui vont « de l'art à la mort, de la vie à l'art, qui sont la substantifique moelle de la *Recherche* à venir ». ⁵⁴⁶ Nous allons porter un intérêt particulier sur les rapports entre l'art et la vie et l'art et la mort que l'auteur de la *Recherche* a proposé comme solution au conflit entre la vie et la mort. En effet, le roman est le résultat de la création artistique étroitement liée à l'idée de la mort prochaine de l'écrivain. De la sorte, nous pouvons suggérer que le roman de Proust ait réalisé sous l'influence lointaine du canevas narratif de Tolstoï sur la mort. Si nous jetons un regard sur les dernières lignes du récit relatant l'agonie d'Ivan Ilitch, nous allons constater que l'angoisse terrifiante qui accompagnait sa mort est réduite à rien. Ivan Ilitch « n'avait plus peur, parce que la mort aussi n'était plus » et « au lieu de la mort, il voyait la lumière ». ⁵⁴⁷ L'art pour Proust devient cette lumière, la vraie vie que « nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue », car le rôle de l'artiste, nous dit-il, est de tirer de l'obscurité la réalité qui est en lui et que les autres ne connaissent pas. *A la Recherche du temps perdu* est née du triomphe de la lumière sur les ténèbres et de l'art sur la mort :

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. ⁵⁴⁸

relever devant le regard de son âme. Il se sentait délivré d'une force qui le paralysait, et il éprouvait un indicible soulagement qui depuis ne le quitta plus », *ibid.*, pp. 38-40

⁵⁴⁶ Wladimir Troubetzkoy, « La relation complexe de Marcel Proust à Lev Tolstoï », in *Cahier Léon Tolstoï*, n° 9, p. 12

⁵⁴⁷ Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits*, pp. 1047-1048

⁵⁴⁸ *A la Recherche du temps perdu*, t. III, p. 895

La nouvelle lumière qui a jailli à l'intérieur du narrateur l'avait fait apercevoir que « l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu », de rendre visible l'indicible et l'inexprimable qui détermine notre vrai moi.⁵⁴⁹ Pour arriver à ses fins, Proust avait mis une croix sur le temps ordinaire. Par conséquent, la mort n'avait plus aucun pouvoir sur lui. Ce qui était mort en lui, c'était le moi problématique, ballotté à la surface des choses. En effet, la recherche du temps perdu est la quête du moi authentique, libéré des banalités chronologiques, qui vit selon une perception intérieure de temporalité.

Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, on comprend que le mot de « mort » n'ait pas de sens pour lui ; situé hors du temps, que pourrait-il craindre à l'avenir ?⁵⁵⁰

Ainsi la nouvelle conception du temps ne serait-elle pas née des cendres de l'ancien combat avec la mort, telle que nous le saisissons dans *Les Plaisirs et les Jours*. Il est évident que le narrateur de la *Recherche* envisage la mort avec une grande sérénité. Sur les pages du roman, il a réussi à vivre en dehors du temps en jouissant de l'essence des choses, marquée par le sceau de l'extra-temporel. Au fond de cette sérénité, nous retrouvons le sentiment de joie face à la mort. Il nous semble que nous pouvons voir une réplique lointaine des derniers instants d'Ivan Ilitch où le triomphe sur la mort est imprégné par le même sentiment jovial : « Voilà donc ce que c'est, prononça-t-il soudain à voix haute. Quelle joie ! »⁵⁵¹ Le triomphe sur la mort et la joie qui l'accompagne prend chez Proust une saveur de madeleine. Dans le goût de la petite madeleine trempée dans une tasse de thé, le narrateur a retrouvé la félicité du jour ancien et du moment actuel ressuscitant du passé la même sensation. C'est justement cette félicité qui était la cause de son affirmation : « Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j'avais reconnu inconsciemment le goût de la petite madeleine, puisque à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir. »⁵⁵²

⁵⁴⁹ Ibid., p. 899

⁵⁵⁰ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, pp. 872-873

⁵⁵¹ Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits*, p. 1048

⁵⁵² Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, p. 871

Probablement, les « visites de la tolstoïenne dame en noir » sur les pages de l'œuvre de Tolstoï ont appris à Proust que l'art n'accepte pas les approches ordinaires. La réalité de la mort pour l'écrivain russe est un au-delà de la réalité ordinaire. Il est évident qu'il part d'une réalité commune à tous les hommes pour aboutir à une sensation singulière. La nouvelle réalité se superpose à celle qui est communément admise. Il en résulte des effets profondément réalistes car la véritable réalité est celle qui demeure en nous et, par conséquent, elle est unique et subjective.

Léon Chestov a bien résumé la banalité de la situation dans le récit sur la mort d'Ivan Ilitch et son rôle pour la constitution du sens du récit :

La mort d'Ivan Ilitch déroule devant nous, il est vrai, l'histoire d'un modeste fonctionnaire, et certains pourront croire que ses pensées sont si pénibles et douloureuses justement parce qu'il était un homme ordinaire, banal. Il ne s'agit pourtant pas de la banalité d'Ivan Ilitch, mais de celle de l'univers commun à tous et qui est considéré comme le seul réel, non seulement par Ivan Ilitch, mais par les plus grands représentants de la pensée humaine.⁵⁵³

En effet, Tolstoï a abordé un événement trivial pour le débanaliser. Comme l'a exactement souligné Wladimir Troubetzkoy, *La mort d'Ivan Ilitch* exprime la protestation de son auteur contre la « banalisation de la mort dans les sociétés modernes qui menacent, selon lui, d'enlever tout sens à la vie ».⁵⁵⁴ La perception de « débanalisation » présente la mort comme une nouvelle naissance – la naissance d'une nouvelle vision du monde.

Nous pouvons affirmer qu'*A la Recherche du temps perdu* représente la nouvelle vision du monde de Proust, issue de la victoire de l'art sur la mort. Aussi l'art joue-t-il le rôle d'être le reflet de la quête du sens de la vie. Mais si le triomphe de la mort prend chez l'écrivain français des intonations esthétiques, chez Tolstoï elle prend des accents éthiques. Cependant, il est à noter que chez les deux écrivains la vision du monde marque un progrès spirituel mais de nature différente. Pour mieux saisir cette différence, nous devons nous tourner vers l'expérience de Tolstoï avec l'étrange invitée et son cheminement vers une théologie pratique. En 1869, il a vécu une expérience négative provoquée par l'angoisse de la mort. Pendant la fameuse nuit d'Arzamas, dont nous retrouvons les empreintes psychologiques dans le récit *Les mémoires d'un fou*, l'anxiété a atteint son paroxysme. La

⁵⁵³ Léon Chestov, *Les Révélation de la mort*, p. 186

⁵⁵⁴ Wladimir Troubetzkoy, « La mort d'Ivan Ilitch de Léon Tolstoï, ou la mort n'est plus », in *Bulletin de liaison et d'information de la Société française de littérature comparée*, n° 5, automne 1988, p. 76

mort a apparu à Tolstoï comme une réalité palpable presque matérialisée envahissant le petit espace de la chambre où il était enfermé. L'étrange invitée l'avait emprisonné dans le filet inextricable de ses propres pensées. Devant sa face sinistre, rien n'avait plus de sens. Comment retrouver le sens de la vie ? La doctrine philosophique et religieuse de Tolstoï est née en opposition avec l'expérience de la mort. Dès lors, l'acceptation de la mort acquiert une valeur de progrès spirituel. La mort ne sera qu'une illusion, qu'un passage d'un état à un autre état, d'une forme à une autre forme qui rapproche l'homme du perfectionnement de son âme immortelle. Le perfectionnement de soi devient le sens de la vie. A l'expérience négative de la mort, Tolstoï oppose l'expérience vivante et positive de Dieu. Toute la vie du grand écrivain est le témoignage d'une lutte permanente, d'un manque de satisfaction et d'un besoin inassouvi de perfectionnement spirituel. La théologie de Tolstoï apparaît comme un essai de mettre en pratique ses convictions religieuses et de réaliser la béatitude de la fusion avec l'Eternel sur terre, de vivre la joie du royaume de Dieu en nous, ici et maintenant. En effet, sa recherche de la vérité n'est jamais close, elle a pour son pendant la mort. L'interrogation pénible sur la mort a abouti chez Tolstoï à une tentation suicidaire. Une fois la tentation vaincue, il estimait que la vie et Dieu ne faisaient qu'un et il essayait désespérément d'écarter sur son chemin tout ce qui l'empêchait de devenir un avec le grand Tout : l'art, la famille, l'amour charnel, les passions. Ses efforts étaient en vain. Son art continuait de naître du combat acharné avec la mort mais à la lumière d'une nouvelle résurrection, manifestée dans le renouvellement de son art. Nous pouvons tirer la conclusion que la spiritualité de Tolstoï venait de Dieu, tandis que celle de Proust venait de l'art. Si le premier a abouti à des connaissances spirituelles grâce aux souffrances morales, le second les a atteintes grâce à ses souffrances physiques. Cependant, les connaissances spirituelles des deux écrivains sont d'origine différente : théologique chez Tolstoï, artistique chez Proust. A la question : Qu'est ce que la vie ? , Tolstoï pourrait répondre comme un des personnages de *Guerre et Paix* - le prince André :

La vie est tout, la vie est Dieu. Tout se déplace et se meut et ce mouvement est Dieu. Et tant qu'il y a la vie, il y a la joie de la conscience intime de divinité. Aimer la vie, c'est aimer Dieu. Le plus difficile et le plus méritoire est d'aimer cette vie dans ses souffrances, dans ses souffrances imméritées.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, Livre IV, III, chapitre 15

Proust aurait formuler une réponse pareille mais en mettant à la place de Dieu l'art : La vie est l'art. Aimer la vie, c'est aimer l'art. Et tant qu'il y a la vie, il y a la joie de la conscience intime de divinité de l'art. Ce lien étroit entre l'art et la vie n'a pas échappé au regard d'Ernst Robert Curtius qui insiste que chez Proust l'« art et la vie que nous sommes accoutumés de séparer et d'opposer l'un de l'autre se sont fondus en une entité unique », malgré le fait que l'art perde un peu de son isolement et la vie de son réalisme, ils « se rejoignent au sein d'une réalité spirituelle plus haute. »⁵⁵⁶

Comme nous l'avons déjà mentionné, sur le plan pragmatique, les révélations de la mort aboutissent à une découverte du sens de la vie, sur le plan artistique, à une nouvelle perception du monde. Quoique surprenant puisse nous paraître, la conception de la réalité narrative peut être considérée comme née dans la rencontre du créateur avec la mort sous ses différentes formes. Tolstoï a mis en évidence la nouvelle vision de la réalité face à son corps à corps avec la mort :

La mort est le passage d'un état de conscience à un autre état de conscience, d'une représentation du monde à une autre représentation. On se transporte de cette scène dans une autre qui aura d'autres décors. Au moment du passage, nous voyons que les choses que nous prenions pour réalité ne sont qu'images mentales, donc, que nous passons d'une représentation à une autre représentation. Pendant ce passage on voit, on le sent, ce qui est vraiment réel. C'est pourquoi l'instant de la mort est très précieux.⁵⁵⁷

Comme si tout en étant en contact avec la mort, la réalité banale cessait d'exister, une nouvelle réalité, perçue autrement, commençait à prendre des contours plus précis. C'est pourquoi le réel, dans le cas de Proust et de Tolstoï, se traduit par la distance que l'artiste prend avec la représentation ordinaire. Nous avons l'impression que le narrateur dans l'univers proustien et tolstoïen voulait mettre en déséquilibre les idées toutes faites sur la réalité et sur sa représentation dans la littérature.

Il est à noter que les révélations de la mort petit à petit se précisent chez Proust dans la recherche du but de l'art, tandis que chez Tolstoï elles prennent l'aspect d'une recherche jusqu'au bout de sa vie de la vérité suprême, de l'Être éternel. Ivan Ilitch meurt dans la sérénité du salut divin et du bonheur comme récompense du dépassement de soi-même en s'adonnant aux autres. Réconcilié avec son entourage et le monde, sa mort évoque une nouvelle naissance. Pour l'écrivain français l'art est la « plus austère école de la vie, et le vrai

⁵⁵⁶ Ernest Robert Curtius, *Marcel Proust*, p. 46

⁵⁵⁷ Léon Tolstoï, *Journal*, 12 juin 1898

Jugement dernier ». Autrement dit, au-delà de l'art il n'y a rien d'autre. La dernière nuit de sa vie, il a dicté ses impressions sur l'approche de sa propre mort. Elles ont complété les pages consacrées à la mort de l'un des personnages de son roman – l'écrivain Bergotte. En effet, la création artistique de Proust est étroitement liée à l'idée de sa mort prochaine. *A la Recherche du temps perdu* est le triomphe de l'art sur la mort. L'art devient synonyme de vie éternelle :

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur « déjeuner sur l'herbe ».⁵⁵⁸

La résolution du problème de la vie et de la mort avec des résonances personnelles, traduites par le contraste entre le rôle attribué à Dieu dans la vie de Tolstoï et de l'art dans la vie de Proust, soulève la question de l'opposition entre l'esthétique et la morale. Mais l'antithèse entre la vérité esthétique de Proust et la vérité éthique de Tolstoï n'apparaît qu'à la surface de notre analyse. En réalité, l'approche du thème de la mort a conduit les deux écrivains à une solution identique que nous pouvons qualifier comme téléologie naturelle, finalité commune à tout ce qui vit sur terre. Tolstoï a donné un sens explicite à cette idée à travers le récit *Trois morts*, publié en 1859. Le procédé paraît très simple. L'écrivain met en parallèle la mort d'une riche jeune femme, d'un paysan et d'un arbre pour illustrer la fin naturelle et inévitable de notre existence terrestre en tirant profit des effets de contraste entre les trois morts. Le paysan n'est pas un chrétien et ne croit pas en Dieu, sa religion est la nature avec sa loi incontournable : on naît, on vit et on meurt. Sa mort est la démonstration de la foi authentique liée à cette loi. La fin de son existence est si naturelle qu'elle rappelle celle de l'arbre qui lui est supérieure parce qu'un arbre qui accomplit la loi de fin de vie se rapproche par la simplicité de l'acte mortel encore plus de la nature qu'un homme. Mais le paysan et l'arbre n'occupent que l'arrière-plan de la scène de mort. Le spectacle principal se déroule dans le for intérieur de la riche dame. Elle est paralysée par la peur et piégée par le combat irrationnel de ses regrets. A l'opposé des deux morts naturelles, sa mort a quelque chose d'artificiel et de grotesque, à l'image de la supercherie de sa vie et de sa foi superficielle. Le christianisme tel qu'elle le pratique ne l'aide pas à résoudre le problème de la mort. A la différence de l'homme du peuple qui quitte la vie avec sérénité, la dame est révoltée et ne

⁵⁵⁸ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 1038

comprend pas pourquoi elle doit mourir. La morale du récit n'est pas en faveur d'une croyance feinte en Dieu, l'homme n'a pas besoin d'être chrétien pour mourir dignement.

Nous avons choisi un récit qui éclaire comme une parabole l'idée de Tolstoï. Mais, en effet, l'interprétation de la mort comme un événement naturel et inévitable a toujours accompagné la représentation du thème de la mort dans l'œuvre de l'écrivain russe avec de multiples variantes dues à la riche expérience de l'auteur et à son don exceptionnel de saisir un phénomène extérieur en scrutant en profondeur tout ce qui se passe dans l'âme humaine. A chaque fois, il introduit des éléments différents qui enrichissent l'éclairage du spectre de la mort. Parfois, il met le lecteur en contact avec la phase terminale de la vie d'un personnage pour qu'il puisse assister à sa conversion spirituelle. Le passage de la révolte à l'acceptation de la mort constitue la dernière étape de la vie d'un être pendant laquelle il apprend les leçons essentielles ici-bas. Ces dernières leçons sont les plus importantes car elles révèlent le vrai sens de la vie. L'écrivain démontre que ce sens n'est familier qu'au mourant. Il demeure, par exemple, secret pour l'entourage d'Ivan Ilitch, c'est pourquoi le fossé qui se creuse entre le mourant et sa famille devient de plus en plus évident. La dernière leçon de prince André est une leçon d'amour universel. Et celle de vieux prince Bolkonski est une leçon de pardon, le pardon qu'il demande à sa fille la princesse Maria pour son comportement injuste et égoïste envers elle. Tolstoï a révolutionné l'approche du sujet à une époque où la représentation des derniers instants de la vie d'un homme était presque impensable. Il ne s'agit pas d'un simple procédé qui permet au narrateur de se débarrasser de certains personnages faisant obstacle au dénouement de l'intrigue. Lorsque Tolstoï aborde la mort, c'est pour l'interroger avec une profondeur psychologique tout en cherchant à comprendre son langage énigmatique. Il savait que l'homme considérait la mort comme une intervention extérieure de vengeance, un objet de répulsion, un événement effrayant. C'est pourquoi il a entrepris sa recherche sur la mort pour démontrer que notre esprit est capable de vaincre la peur et d'envisager le terme de notre existence comme une réalité possible, une fin logique et naturelle de notre vie. Il niait tout ce que dans l'acte mortel lui paraissait artificiel. S'il remettait en question le rôle des médecins qui luttaienent pour sauver la vie de quelqu'un, c'est parce qu'il trouvait que leur travail était inutile. Dans leur acharnement, il voyait le drame de l'être humain qui avait peur de regarder la mort en face.⁵⁵⁹ Il a soulevé un des problèmes qui se pose d'urgence encore aujourd'hui devant nous. Au lieu d'être face à la mort, nous sommes face au paradoxe : plus nous

⁵⁵⁹ Les considérations de Tolstoï sur la médecine résultent d'une conversation avec le médecin Pavel Sergeevič Usov à propos de sa fille Tat'jana, voir A. B. Gol'denveizer, *Vblizi Tolstogo*, p. 44

progressons en matière de science, plus nous semblons craindre et nier la réalité de la mort. Notre effort de devenir tout-puissants et de vaincre la mort trahit notre angoisse d'admettre que nous sommes mortels. Nous n'arrivons pas encore à franchir le seuil de la mort. Il n'est pas étonnant que l'approche de plus en plus mécanisée et impersonnelle dans les hôpitaux rende l'agonie du mourant peu humaine et sans âme. Des appareils sophistiqués, des procédures purement techniques comme la radiographie, le prélèvement du sang, l'électrocardiogramme, des sédatifs et toutes sortes de soins intensifs ne manquent pas, mais le cœur n'y est pas. A quelle aune mesurer notre progrès ? Proust a renoncé à cette approche de la mort peu humaine et a préféré celle de Tolstoï. Malgré l'aggravation de son état de santé provoquée par la grippe, il ne s'est pas adressé à un médecin. Il a achevé sa *Recherche* en quittant notre ici-bas avec la sérénité d'un homme qui a accompli sa tâche en laissant une œuvre pour l'éternité. L'écrivain français a franchi le seuil de la mort d'une façon naturelle, comme le paysan du récit *Trois morts*. Tous les deux n'étaient pas chrétiens mais ont quitté la vie en paix. En effet, le renoncement de Proust au christianisme constitue-t-il un point de divergence avec Tolstoï ? Dans sa *Confession* l'écrivain russe n'a-t-il pas reconnu que la vie, fondée sur l'enseignement du christianisme, tel qu'on le pratiquait, était mauvaise ? Pourquoi prétendait-il que « la bienveillance et la morale se trouvent généralement parmi les hommes qui se disent incrédules » ?⁵⁶⁰ Et sa recherche de la vraie vie n'a-t-elle pas abouti à un christianisme sans Christ ? Il considérait que Dieu n'a pas de personnalité. Dieu, c'est la vie. Dieu, c'est la loi de l'amour inconditionnel, selon laquelle nous sommes une parcelle infime de l'amour universel, qui, après notre mort, retourne à sa source éternelle. Tolstoï a réussi à nous faire entendre la voix de cet amour pendant l'agonie du prince André. Il nous semble que la vérité de l'heure suprême, révélée par les rencontres du personnage avec sa propre mort ne pouvait laisser indifférent aucun lecteur. Cette mort est plus émouvante que les autres. Elle a quelque chose d'exceptionnel car elle représente le résultat achevé de la recherche de Tolstoï sur la mort et sur le sens de la vie. Grâce à l'amour universel, la barrière entre la vie et la mort est brisée, l'unité entre les hommes et le bonheur sur la terre ne fait plus partie des fresques oniriques mais nous paraît familière et très réelle :

Oui, l'amour (se dit-il de nouveau avec une profonde lucidité), non pas cet amour qui connaît son but, ses raisons ou sa cause, mais celui que j'ai éprouvé pour la première fois alors que, mourant, j'ai vu mon ennemi et que je l'ai aimé quand même. J'ai éprouvé alors ce sentiment qui est l'essence même de notre âme et qui n'a pas besoin

⁵⁶⁰ Léon Tolstoï, *Ma Confession*, pp. 6-7

d'objet. Et maintenant aussi j'éprouve ce sentiment bienheureux. Aimer son prochain ! Aimer ses ennemis ! Tout aimer, c'aimer Dieu dans toutes ses manifestations. Aimer un être cher, c'est aimer d'un amour humain, mais aimer son ennemi, c'est aimer uniquement d'un amour divin. [...]

Aimer d'un amour humain, c'est pouvoir passer de l'amour à la haine, tandis que l'amour divin est immuable. Rien, pas même la mort, rien ne peut le détruire. C'est l'essence de l'âme.⁵⁶¹

Nous pouvons considérer l'amour comme l'ultime parole de Tolstoï en réponse à ses interrogations sur la vie, la mort, le bonheur et Dieu. L'aspiration de l'homme vers la communion de tous les hommes dans l'amour annule même sa mortalité. L'amour universel devient le garant de la vie éternelle. Cet amour est le contraire de l'amour humain et égoïste qui nous rend jaloux et malheureux. Le bonheur n'est pas possible sans cette essence de notre âme : « plus on aime, plus on se rapproche, et plus chacun de nous devient heureux, joyeux, tout en rendant les autres hommes également heureux et joyeux. »⁵⁶² Celui qui connaît l'amour, il connaît Dieu, il a la vraie vie et le bonheur, par conséquent, la mort n'a aucune emprise sur lui. Il est intéressant d'établir un parallèle avec les dernières révélations de Proust au sujet de la mort. Le récit de la mort de Bergotte porte les empreintes des derniers instants de la vie de l'auteur de la *Recherche*. Malheureusement, nous ne pouvons pas indiquer avec précision quelles étaient les dernières retouches, car l'état intermédiaire des copies fait défaut. Nous ne pouvons tirer des conclusions qu'à partir du texte de base. L'extrait que nous avons choisi marque un triomphe de la vie sur la mort :

Mort à jamais ? Qui peut le dire ? Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux, n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure ; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée [...] Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portons l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées – ces lois dont tout travail

⁵⁶¹ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, livre troisième, troisième partie, chapitre XXXII, p. 1201

⁵⁶² Léon Tolstoï, *Ultimes paroles*, p. 191

profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement – et encore ! – pour les sots.⁵⁶³

Avec ces considérations, Proust se rapproche de la religion de Tolstoï qui est tout intérieure. La présence ou l'absence de Dieu ne pose pas de problème parce que conformément à cette religion celui qui respecte les lois gravées dans son cœur vit selon Dieu. L'écrivain russe a tracé la trajectoire de l'homme depuis la naissance jusqu'à la mort comme un passage de la vie de corps à la vie spirituelle. La vie de corps diminue progressivement pour devenir égale à zéro au moment de la mort, tandis que la vie spirituelle s'agrandit petit à petit pour retrouver sa liberté totale avec le dernier instant de la vie terrestre.⁵⁶⁴ Ce transfert de la vie de corps vers la vie spirituelle est perçu par Proust, dans la citation, comme un passage de la vie présente vers un « monde différent, fondé sur la bonté », un autre monde « entièrement différent de celui-ci ».

Les ultimes paroles de Proust et de Tolstoï sur la mort représentent une vision du monde qui remet en question le pouvoir du temps sur la vie. Il nous semble que l'écrivain russe pourrait rejoindre les propos du narrateur de la *Recherche* : « Mort à jamais ? Qui peut le dire ? »

3. 2. Le temps

Chez Tolstoï comme chez Proust, le tourment du temps représente le pendant de l'angoisse de la mort. Vers la fin de sa vie, l'écrivain russe tendait vers une fusion totale avec Dieu. Il voulait écarter tous les obstacles pour se rapprocher de l'Eternel. Mais comment supprimer les obstacles qui l'empêchaient de devenir une particule de l'infini ? Était-il possible de se libérer des réalités substantielles de notre esprit – l'espace et le temps ? Il se représentait l'existence comme une série de rêves enchâssés l'un dans l'autre. L'angoisse de la mort était vaincue à jamais. Le rêve s'identifiait avec la vie et la mort marquait la fin de chaque rêve. Il aspirait à une vie sans rechute dans le temps, à l'exemple de certains de ses personnages qui vivaient des instants extra-temporels. Le prince André, Natacha, Pierre, Lévine, Anna Karénine, tous vivent des moments sans rapports avec le temps. Dans *Guerre et paix*, le prince André est ballotté entre le rêve et l'état éveillé lorsqu'il constate que la mort est

⁵⁶³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, pp. 187-188

⁵⁶⁴ A. B. Gol'denveizer, *Vblizi Tolstogo*, p. 117

le réveil à la vraie vie : « Oui, c'était la mort. Je suis mort, je suis réveillé. Oui, la mort est un réveil. »⁵⁶⁵ Le personnage est gravement blessé mais il ne sombre pas dans l'angoisse, un autre espace s'ouvre devant lui, le ciel qui emplit tout son regard. Le rythme du roman est subitement brisé. L'espace et le temps sont en fusion totale pour révéler au mourant l'au-delà de l'infini, de l'impénétrable, de l'inconcevable et de l'extrême. Il vit des moments extra-temporels qui lui permettent de devenir un avec le grand Tout. Pierre aussi a vécu une révélation du Un-Tout atemporel. Dans son rêve il voit l'univers comme une sphère vivante composée de millions de gouttes d'eau serrées l'une contre l'autre. Toutes les gouttes sont animées par Dieu. Elles reflètent le principe universel de métamorphose : l'une s'étend pour se confondre dans les autres, certaines meurent, d'autres renaissent, elles descendent vers le fond ou remontent à la surface. Et Natacha amoureuse du prince André observe la lumière de la lune et le jeu subtil des ombres. Son âme s'élève de plus en plus pour atteindre le grand Tout. Son envol vers le ciel lunaire outrepassa le temps et rejoint l'éternel.

A la Recherche du temps perdu est, pour ainsi dire, la réalisation du rêve de Tolstoï de franchir l'éternité. Sur les pages du roman nous sommes hors du temps. Si chez Tolstoï l'illumination extra-temporelle brise provisoirement le cours ordinaire du discours de certains de ses personnages, chez Proust tout le discours se déroule dans une dimension, à l'opposé du temps légal, qui frise l'éternel. Mais le sens du temps chez Proust implique aussi une autre connotation. Il rêve de se faire explorateur du monde situé au-delà du temps en s'engageant à la fois dans le présent et dans le passé. Il estime que le monde est constitué d'essences intemporelles et il se propose comme but d'« intellectualiser dans une œuvre d'art des réalités extratemporelles ».⁵⁶⁶ C'est pourquoi le « temps » qui fait avancer la narration, c'est le temps composé d'instantanés ayant comme caractéristique principale l'intemporel. La représentation de l'univers proustien est affranchie de l'ordre du temps. Si nous voulons établir un rapport entre les croyances de Tolstoï, le problème de l'éternité et Proust, nous pouvons conclure que la foi et la religion de l'écrivain français consistent à créer un art qui aide à faire ressentir aux autres l'instant éternel. Il s'engage dans un autre temps « pur » sans durée linéaire qui coïncide avec le temps même de l'écriture. L'image du temps retrouvé servant d'épilogue du roman n'est rien d'autre que l'image de l'éternité. Cette éternité se profile sur le fond du temps perdu. *A la Recherche du temps perdu* est la quête du temps unique et souverain libéré de ses essences trompeuses projetées à la surface de la réalité : la ponctualité, la linéarité, la visibilité, dictées

⁵⁶⁵ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, livre quatrième, première partie, chapitre XVI, p. 458 ?

⁵⁶⁶ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 930

par la pendule. Le vrai temps se retrouve à l'intérieur de nous et il bat avec les intermittences de notre cœur. Vladimir Nabokov estime que cette découverte de l'aspect subjectif du temps, qui a échappé au regard des critiques, appartient à Tolstoï. Lorsqu'il est en contact avec les œuvres de son auteur préféré, il a l'impression que le rythme temporel de sa prose est authentique car il bat au « rythme de notre cœur, ses personnages semblent se mouvoir exactement comme les gens qui passent sous nos fenêtres pendant que nous sommes assis là en train de lire son livre ».⁵⁶⁷ Probablement, Proust a été aussi fasciné par l'art de l'écrivain russe de représenter le temps. L'authenticité intérieure est la seule vérité pour laquelle il ait un intérêt prononcé. Le parcours de la découverte de cette vérité a été tracé dès le début de son acte créatif. Il révèle au critique Paul Souday que le « dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume », tout le reste a été rédigé ensuite.⁵⁶⁸ Tout se situe entre le temps perdu et le temps retrouvé, entre le rêve et l'illumination finale – la découverte de sa vocation artistique et la révélation explicite de la démarche de sa recherche. Anne Henry voit dans l'opposition entre le temps perdu et le temps retrouvé et le mode explicatif de la *Recherche* le reflet de Tolstoï qui était le premier à transmettre à Proust « l'idée qu'un roman doit dire la vie, toute la vie dans son extension temporelle jusqu'au terme dont il faut donner la signification ».⁵⁶⁹ En sacrifiant sa vie à son œuvre, Proust a découvert la vérité intemporelle, telle qu'on la perçoit pendant le sommeil.

Le temps est un sujet de rapprochement entre les deux écrivains, selon nous. Mais Vladimir Nabokov est d'un autre avis. Il estime qu'il faut plutôt mettre les deux écrivains en opposition, car le temps de Proust est « le temps *selon* Proust » qui n'est pas le temps de tout le monde, « cette espèce d'heure légale que Tolstoï, lui, parvient à imposer » d'une manière inconsciente sans être préoccupé par sa durée comme son homologue français.⁵⁷⁰ Certes, le degré de subjectivité est beaucoup plus élevé chez Proust mais nous pouvons dégager la tendance en commun pour les deux écrivains de rendre le mouvement du temps véridique en le saisissant de l'intérieur. Tous les deux laissent l'impression de durée authentique, peu importe s'il s'agit d'un don naturel ou si la composante temporelle est le résultat d'un travail conscient, comme c'est le cas de l'écrivain français.

Nous estimons que la grande différence entre Proust et Tolstoï, concernant la distinction de la perception intérieure du temps, est liée au temps de la création littéraire et au

⁵⁶⁷ Vladimir Nabokov, *Tolstoï, Tchekov, Gorki*, p. 37

⁵⁶⁸ Cité par Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, p. 15

⁵⁶⁹ Anne Henry, *Marcel Proust, Théorie pour une esthétique*, p. 40

⁵⁷⁰ Vladimir Nabokov, *Tolstoï, Tchekov, Gorki*, p. 38

temps du sommeil qui ne coïncide pas chez les deux auteurs. Les heures de travail créatif n'étaient pas inscrites dans le même cadre temporel pour les deux écrivains.

A la différence de Proust, Tolstoï écrivait de préférence le matin :

J'écris toujours le matin. Les meilleures pensées viennent le matin, après le réveil, lorsqu'on est encore au lit, ou en promenade... Dostoïevski a toujours écrit la nuit. Un écrivain doit toujours être à la fois un écrivain et un critique. Or, la nuit, si l'on fume par-dessus le marché, même si le travail créateur marche énergiquement, le critique est absent la plupart du temps et c'est très dangereux.⁵⁷¹

Sous les effets négatifs de sa maladie – l'asthme, Proust ne suivait plus les rythmes habituels du temps, il faisait du jour la nuit et vice versa. La conviction que la nuit ses crises d'asthme étaient moins fréquentes l'incitait à adopter le régime de veille la nuit et de sommeil le jour.

Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interrompais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettre de reprendre la suite le prochain soir.⁵⁷²

Au fur et à mesure que son état de santé s'aggravait, Proust se couchait de plus en plus tard. Mais une fois au lit, souvent il tombait dans le piège de l'insomnie. Petit à petit, il a perdu l'habitude d'aller se coucher le soir. Sa vie était gérée artificiellement alternant les doses de somnifères et de caféine. Il lui arrivait de rester en veille vingt-quatre ou trente-six heures consécutives. Il est évident que les perturbations du temps dans la vie de l'écrivain ont trouvé leur reflet dans son roman. Sa perception du temps nous paraît beaucoup plus subjective que celle imposée par notre vie quotidienne comportant plus de traits en commun avec celle de Tolstoï. Mais malgré la différence dans le degré de subjectivité, le temps des deux écrivains s'impose avec la même force de véracité dans la réalité imaginaire créée par les deux écrivains parce qu'il retrace la perception authentique du rythme, selon son créateur.

⁵⁷¹ Cité par Sylvie Luneau, voir la préface, Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits*, p. 21

⁵⁷² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 1043

3. 3. Les souvenirs et les citations

Nous allons aborder un autre sujet lié à la notion du temps qui va éclairer sous une lumière différente la particularité de l'esthétique des deux écrivains – les souvenirs et les citations. En ce qui concerne les souvenirs, Tolstoï a laissé des traces de ses considérations dans les entretiens avec ses invités. Il estimait que la vie est notre présent mais nous vivons avec les souvenirs et, plus précisément, avec le sentiment qui les accompagne. Plus le sentiment est vif, plus le souvenir est distinct. Un sentiment peut revivre un souvenir du passé et le faire notre présent. Il a même constaté qu'un sentiment très fort, déclenché par le contact avec ses personnages pendant qu'il écrivait, lui paraissait plus vrai que ce qu'il a vécu réellement.⁵⁷³ Le rapport entre le sentiment et le souvenir, entre le passé et le présent ainsi que le rôle des souvenirs dans l'œuvre est un trait en commun entre Proust et Tolstoï. Jean Milly définit l'esthétique de l'auteur de la *Recherche* comme une esthétique de reflet.⁵⁷⁴ C'est dans ce sens que nous pouvons interpréter les considérations de Proust que les artistes qui produisent des œuvres géniales sont ceux qui réussissent de « rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété ».⁵⁷⁵ Nous retrouvons une réflexion identique chez Tolstoï. Pour lui, une œuvre n'avait pas de valeur constructive si son auteur ne se fait pas lui-même en la faisant. Les souvenirs de différentes périodes de sa vie sont éparpillés dans son œuvre comme les fragments d'une mosaïque. Evidemment, à la différence de Proust, ils sont transposés sur des plans divers : romans, récits, confessions, souvenirs. Pietro Citati nous affirme que le « miroir de Tolstoï – le miroir dans lequel il contemplait son propre personnage et la totalité du monde se brisait en milliers de fragments coupants et scintillants car il voulait refléter en premier lieu les éclats de la vie ».⁵⁷⁶

Les souvenirs, tels que nous les retrouvons dans *Enfance*, *Adolescence*, *Jeunesse* et sur les pages de la *Recherche*, ont joué un rôle important pour déterminer la vocation littéraire des deux écrivains. Proust a lui-même mis en évidence l'étroit rapport entre sa vocation et ses

⁵⁷³ A. B. Gol'denvejzer, *Vblizi Tolstogo*, p. 124

⁵⁷⁴ Jean Milly, *Proust et le style*, p. 49

⁵⁷⁵ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. I, p. 554-555 ?

⁵⁷⁶ Pietro Citati, *Tolstoï*, p. 12

souvenirs : « Si je n'avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire ». ⁵⁷⁷ Pour les deux écrivains, les souvenirs n'étaient que la matière substantielle pour répondre à un appel artistique. *A la Recherche du temps perdu* n'est rien d'autre que la recherche d'une vocation judicieusement dissimulée jusqu'au dernier chapitre du roman : « Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation. ». ⁵⁷⁸ Jean-Yves Tadié a judicieusement remarqué que si la *Recherche* représente l'histoire d'une vie de l'enfance à la maturité, du moins c'est la « vie dont la vocation invisible pour la littérature fait l'essentiel ». ⁵⁷⁹

Comme Tolstoï, Proust attribue aux souvenirs une essence extra-temporelle explicitement déterminée. Nous pouvons indiquer quelques réflexions de Tolstoï sur l'espace et le temps qui préfigurent l'apparition du mode explicite de l'intemporel dans la *Recherche* :

De l'enfant de cinq ans jusqu'à moi... il n'y a qu'un pas. De nouveau-né à l'enfant de cinq ans...une distance effrayante. De l'embryon au nouveau-né... un abîme. Et du non-être jusqu'à l'embryon, non plus un abîme, mais l'inconcevable. Non seulement l'espace, le temps, la cause sont les formes de la pensée et l'essence de la vie est hors de ces formes, mais notre vie est une subordination de plus en plus grande à ces formes puis, à nouveau, elle s'en libère. ⁵⁸⁰

En quelque sorte, nous pouvons considérer l'écriture de Proust comme une quête perpétuelle de rendre visible la libération de l'esprit de l'espace et du temps. L'accord final de sa *Recherche* marque le triomphe de son investigation : « Du moins, si elle (la force) m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure – puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. » ⁵⁸¹ Nous quittons le livre en gardant l'impression d'avoir fait un parcours au-delà de l'espace et du temps où nous n'avons pas rencontré des monstres mais

⁵⁷⁷ Cité par Georges Cattaui, *Marcel Proust*, p. 27

⁵⁷⁸ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 899

⁵⁷⁹ Jean-Yves Tadié, *Proust, le dossier*, p. 163

⁵⁸⁰ Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits*, p. 376

⁵⁸¹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 1048

nous avons perçu grâce aux « verres grossissants » que son créateur nous a prêtés un monde affranchi de ces formes abstraites de notre esprit.

Tolstoï en décrivant ses plus anciennes impressions remonte à l'âge d'un an. S'agit-il d'une mémoire phénoménale ? D'ailleurs, les souvenirs ne se manifestent dans leur état brut ni chez Proust, ni chez Tolstoï et ils n'obéissent pas à une logique d'ordre biographique. Ils sont nés comme impressions dans la demi-obscurité des réminiscences du passé, éclairées par la lumière intense de l'imaginaire. Mais l'écrivain français va encore plus loin dans sa recherche du temps perdu. Le souvenir peut resurgir d'un temps qu'il n'a pas connu. L'épisode d'*Un amour de Swann* commence trente ans avant la naissance de Proust. Le narrateur rend siens les souvenirs de Swann quand il n'était pas né. Dans le miroir d'un autre il retrouve le reflet de son propre moi et de la sorte trace le parcours du lecteur, invité à projeter à son tour son moi dans le « je » du narrateur. L'amour de Swann pour Odette préfigure son amour avec Gilberte et Albertine. D'autre part, Gilberte est la figure anticipée d'Albertine. Le narrateur nous fait part que son « amour pour Albertine, tant qu'il en différât, était déjà inscrit » dans son amour pour Gilberte. L'ombre de l'amour malheureux devient le signe fatal d'un avenir semblable – aimer d'autres femmes dans des conditions pareilles. Le souvenir permet à Proust de focaliser le passé, le présent et l'avenir dans un seul point, réminiscence de l'éternité, puisque la « mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise ».⁵⁸² Dès le début le narrateur a fourni les moyens extra-temporels au lecteur de lire son livre intérieur durant le parcours de l'univers fictif. Le lecteur peut se reconnaître dans les mêmes souvenirs évoqués par le narrateur grâce à l'amour qu'il a éprouvé pour d'autres femmes et dans d'autres situations. Les frontières sont abolies : l'amour est de tout temps, car le général gît à côté du particulier :

[...] si notre amour n'est pas seulement d'une Gilberte (ce qui nous fait tant souffrir), ce n'est pas parce qu'il est aussi l'amour d'une Albertine, mais parce qu'il est une portion de notre âme, plus durable que les moi divers qui meurent successivement en nous et qui voudraient égoïstement le retenir, et qui doit, quelque mal (quelque mal d'ailleurs utile) que cela nous fasse, se détacher des êtres pour en restituer la généralité et donner cet amour, la compréhension de cet amour, à tous, à l'esprit universel et non à telle puis à telle en lesquelles tel puis tel de ceux que nous avons été successivement voudraient se fondre.⁵⁸³

⁵⁸² Ibid., p. 1031

⁵⁸³ Ibid., p. 897

Comme Proust a bien défini sur les dernières pages de la *Recherche*, « c'est le sentiment du général qui, dans l'écrivain futur, choisit lui-même ce qui est général et pourra entrer dans l'œuvre d'art ». Ainsi dans le souvenir se dégage la voix du porte-parole d'une loi psychologique déduite du général valable pour toute l'espèce humaine sans distinction et que les autres n'ont pas su découvrir avant le créateur de l'univers narratif. Tout ce qui pour les autres n'est que des « riens puérils » se transforme en langage universel dans la composition artistique des souvenirs où de sa « plus lointaine enfance, la vie des autres était représentée en lui ».⁵⁸⁴ Chez les deux écrivains les souvenirs regroupent des subjectivités différentes : personnage, narrateur, auteur, lecteur. L'unité est à la base des sentiments en commun déclenchés par les sensations dégagées de ces souvenirs. Le souvenir est transformé en réceptacle d'une vérité sensitive universelle. Il provient d'un individu mais il exprime l'essence la plus vraie qui est commune pour tous les êtres humains.

La réalisation de l'idée de dégager des lois psychologiques des souvenirs, communément admises par les deux créateurs, ne serait pas possible sans la présence d'une réceptivité physique. Tous deux ont compris que la véritable réalité est celle qui anime la vie intérieure transmise en matière communicable grâce à la sensibilité individuelle de l'écrivain. Comme Proust, Tolstoï est d'une sensibilité rare. La cousine de l'écrivain russe rend témoignage de son don de ressentir les choses avec une force exceptionnelle en affirmant qu'il avait une « telle force émotive qu'il l'imposait aux autres, les conduisant à percevoir comme lui ».⁵⁸⁵ Fils aîné, Marcel a eu une enfance délicate. Souvent, il s'abandonnait à sa nervosité en fondant en larmes. Est-ce que les deux écrivains possédaient la sensibilité de cette catégorie de nerveux qui, selon les propos de docteur du Boulbon sont le sel de la terre : « Tout ce que nous connaissons de grand nous vient des nerveux. Ce sont eux et non pas d'autres qui ont fondé les religions et composé les chefs-d'œuvre. Jamais le monde ne saura tout ce qu'il leur doit et surtout ce qu'eux ont souffert pour le lui donner. Nous goûtons les fines musiques, les beaux tableaux, mille délicatesses, mais nous ne savons ce qu'elles ont coûté, à ceux qui les inventèrent, d'insomnies, de pleurs, de rires spasmodiques, d'urticaire, d'asthmes, d'épilepsies, d'une angoisse de mourir qui est pire que tout cela... »⁵⁸⁶

Dans une lettre à Bibesco à propos du premier tome de la *Recherche* Proust reconnaît l'importance du rôle des sentiments pour l'acte créatif :

⁵⁸⁴ Ibid., p. 900

⁵⁸⁵ Cité par Pietro Citati, *Tolstoï*, p. 14

⁵⁸⁶ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. II, p. 305

Mon roman n'est pas une œuvre de raisonnement ; ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité, je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence qu'un motif musical.⁵⁸⁷

La particularité de la sensibilité de Proust et de Tolstoï nous renvoie inévitablement aux citations. Mais nous pouvons considérer les citations également comme des souvenirs artistiques, car Proust et Tolstoï citaient souvent de mémoire. Dans le roman *A la Recherche du temps perdu* il y a même des citations qui sont erronées, car vers la fin de sa vie l'écrivain français composait dans son lit et ne se levait pas pour vérifier si elles étaient exactes. Cependant, la nature des citations constitue un trait distinctif entre l'œuvre de Proust et de Tolstoï. Ce dernier était attiré par la sagesse du peuple, transmise à travers les proverbes et les dictons. Il les sortait de son « sac » dans la mémoire ou il consultait des recueils de proverbes pour être insérés dans ses lettres, ses carnets ou ses ouvrages. En tout, si on prend en considération les notes et les variantes qu'il n'a pas gardées dans les manuscrits, il a cité plus de mille proverbes et dictons. Leur emploi était considérable dans les œuvres littéraires, ils parsemaient le discours du narrateur de même que le langage des personnages.⁵⁸⁸ Nous pouvons saisir dans l'intérêt de Tolstoï pour la sagesse du peuple un certain aspect éthique de l'orientation de son esthétique mais les effets artistiques ne sont pas à négliger, non plus. En revanche, l'auteur de la *Recherche* ne s'intéressait pas au folklore mais à la culture, aux différents aspects intellectuels de la civilisation. Il a utilisé plus d'un millier de citations, références ou allusions qui renvoient aux différents domaines de l'art : littérature, musique, arts plastiques ou art dramatique, au dire de Jacques Nathan.⁵⁸⁹ Leur présence n'est pas fortuite. Faut-il voir dans ce recours un besoin d'enrichir ses expériences sensibles pour soutirer des effets esthétiques, comme l'a bien noté E.-R. Curtius :

Le sentiment que Proust a de la vie apparaît comme accompagné et enrichi par un afflux constant de souvenirs artistiques. Les expériences d'art agissent comme une caisse de résonance qui amplifie le son à chaque instant. Dans les couleurs dont il peint le nouveau et l'actuel court une tonalité de vieux maîtres, un reflet de cultures

⁵⁸⁷ Cité par Jean Milly, *Proust et le style*, p. 53

⁵⁸⁸ Nous puisons des informations de l'étude de È. E. Zajdenšnur, « Poslovicy i pogovorki v proizvedenijach, dnevnikach i pis'mach Tolstogo », in *Lev Tolstoj*, t. I, pp. 561-639

⁵⁸⁹ Jacques Nathan, *Citations, références et allusions de Proust dans A la recherche du temps perdu*, p. 9

raffinées, sans que pourtant soit diminuée en rien la faculté que doit avoir l'artiste de saisir la réalité de façon immédiate et originale.⁵⁹⁰

Probablement, nous pouvons voir dans cette attitude de Proust un autre rapprochement avec Tolstoï qui estimait que le créateur n'avait pas le droit de s'enfermer dans sa vie personnelle, car il doit être en contact avec le plus haut degré de la culture de son temps. Mais les citations de Proust s'étendent à des œuvres de tous les temps. Son œuvre est inspirée par la littérature de toujours. Comme Pietro Citati l'a constaté: « La *Recherche* tente de réunir en elle toutes les traditions de la littérature, comme l'avait fait Goethe dans le *Second Faust* : d'Homère à la Bible, à Sophocle, à Virgile et Ovide, à Dante, aux *Mille et une nuits*, à Saint-Simon, Balzac, Nerval, Baudelaire, Dostoïevski et Tolstoï. »⁵⁹¹ Proust est un modèle d'écrivain d'une vaste érudition littéraire, artistique et musicale. Pendant la composition de son roman, il menait une vie cloîtrée, à l'exemple de Noé enfermé dans son arche, lui permettant de saisir le monde du dedans. Il gardait le contact avec le monde extérieur grâce à ces citations et ces références artistiques et littéraires. C'est pourquoi il a ouvert avec le concours de ce matériel artistique, auquel le temps n'a pas de prise, des horizons très vastes devant sa *Recherche* en fondant dans un tout harmonique le passé et le présent, la culture médiévale, classique et contemporaine, en accord avec les habitudes culturelles de son temps qui consiste à avoir recours aux pensées des célébrités, pour aboutir à une essence extra-spatiale et extra-temporelle au seuil de l'éternité.⁵⁹² Nous n'avons pas la moindre intention de cataloguer les auteurs que Proust a présentés dans son roman mais de noter seulement le fait que Tolstoï trouve sa place de référence littéraire alors que d'autres auteurs qu'il connaissait ne figurent pas sur les pages de la *Recherche*. Le but de notre étude ne porte pas sur l'examen des références concernant l'écrivain russe. Nous avons déjà commenté une qui se trouve au début de notre étude parce qu'elle nous a aidées à éclairer le problème abordé à la page 253.

⁵⁹⁰ Ibid., p. 21

⁵⁹¹ Pietro Citati, *La Colombe poignardée*, p. 233

⁵⁹² Jacques Nathan nous rappelle qu'à l'époque de Proust la mode des citations et des allusions littéraires et artistiques était beaucoup plus répandue que de nos jours., d'autre part, les citations étaient un des modes de communication dans sa famille, voir Jacques Nathan, *Citations, références et allusions de Proust dans A la recherche du temps perdu.*, p. 17

3. 4. La liturgie

Il n'est pas difficile de constater que la sensibilité des deux écrivains prend, parfois, des accents particuliers, modulés par leurs tendances esthétiques ou morales. Leur attitude à l'égard de la liturgie, nous permet de saisir la différence entre la nature contraire de leurs penchants. Ce sujet de réflexion devient l'occasion de mettre en opposition l'esthétique de Proust et la morale de Tolstoï, reflétées dans le oui de l'un pour le culte contre le non de l'autre.

La sensibilité de Proust ne l'a pas laissé indifférent à la beauté du culte catholique. A la différence de Tolstoï qui détestait les simagrées du culte à l'église orthodoxe, il était fasciné par les cérémonies liturgiques. C'est pourquoi Proust a pris la parole en défense des « églises assassinées » et il a soutenu résolument le mouvement révisionniste qui est contre l'abandon des cathédrales par le gouvernement refusant de subventionner la célébration des cérémonies rituelles. Il s'est prononcé pour la conservation des traditions catholiques car elles gardent les aspects historiques, plastiques, musicaux et moraux de la beauté. Comme nous pouvons le constater, l'aspect moral n'est pas exclu de la motivation esthétique de Proust. Mais le fondement de ses propos reste artistique. Il voit dans l'esthétique des cathédrales une beauté qui sort de l'ordinaire. Elles sont des monuments vivants qui représentent, d'après ses propres termes, la plus haute et la plus originale expression du génie de la France :

Nous n'avons qu'à entrer à n'importe quelle heure, pendant que se célèbre un office. La mimique, la psalmodie et le chant ne sont pas confiés ici à des artistes. Ce sont les ministres mêmes du culte qui officient, dans un sentiment non d'esthétique, mais de foi, d'autant plus esthétiquement. Les figurants ne pourraient être souhaités plus vivants et plus sincères, puisque c'est le peuple qui prend la peine de figurer pour nous, sans s'en douter. On peut dire que grâce à la persistance dans l'Eglise catholique des mêmes rites et, d'autre part, de la croyance catholique dans le cœur des Français, les cathédrales ne sont pas seulement les plus beaux monuments de notre art, mais les seuls qui vivent encore leur vie intégrale, qui soient restés en rapport avec le but pour lequel ils furent construits.⁵⁹³

La position de Tolstoï nous paraît diamétralement opposée. La cérémonie était pour lui une source de mal. Il avait la ferme conviction que la liturgie n'était pas nécessaire car c'était

⁵⁹³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 143

un service religieux extérieur qui conduit à rejeter les actes de l'amour en leur substituant des mensonges et de l'amour-propre. En outre, le culte extérieur contredit, selon lui, la parole de Dieu qui « n'exigeait pas la pureté extérieure, mais seulement la miséricorde et l'amour envers le prochain ».⁵⁹⁴ Tolstoï considérait le temple comme inutile et lui préférait celui du cœur. Il s'identifiait avec la parole de Jésus que Dieu ne doit pas être honoré dans un endroit précis mais dans le cœur : « le vrai temple est la communauté des hommes unis dans l'amour ».⁵⁹⁵ Dans son traité *L'Eglise et l'Etat*, il justifie sa position sur l'église d'un point de vue moral. Il considère comme vraie seulement la conception de l'Eglise dans les premiers temps du christianisme qui sert à définir tous ceux qui partagent cette croyance. Par la suite, elle devient une institution de mensonge, selon lui. Ses critiques sont fondées sur les considérations suivantes :

La vraie religion peut être dans tout ce qu'on nomme hérésie, mais assurément elle ne peut être là où elle s'est unie à l'Etat. C'est étrange à dire mais les appellations (religions orthodoxe, catholique, protestante), telles qu'elles sont établies dans le langage habituel, ne signifient rien d'autre que la « religion unie au pouvoir », la religion d'Etat et, par suite, la religion mensongère.⁵⁹⁶

Lorsque le défenseur des *Eglises assassinées* a pris la parole, il s'est exprimé plutôt en tant qu'esthète qu'en tant que moraliste. Le dogme chrétien était déjà mort dans l'esprit de ses contemporains. Il était étranger aux doctrines dans la même mesure que Tolstoï. Mais il s'est manifesté comme un protecteur fervent des cathédrales à cause de leur beauté. La beauté des cathédrales a même inspiré la composition de son roman. Il a avoué dans une lettre à Jean de Gaigneron qu'il a comparé *Swann* à une cathédrale, il avait voulu donner à chaque partie de son livre le titre : Porche, Vitraux, Abside, etc.⁵⁹⁷ Dans sa défense, Proust n'est pas seulement guidé par un sentiment aveugle de nature purement esthétique, il ressent également un devoir moral. Le problème implique une éthique, selon le défenseur des lieux de culte. La mort des cathédrales signifierait une rupture entre les vivants et les morts donnant leurs deniers pour leur édification. C'est une rupture d'ordre moral, car les « vivants, oublieux, cessent de remplir les vœux des morts ».⁵⁹⁸ D'une façon générale, Proust n'accepte pas la loi de

⁵⁹⁴ Léon Tolstoï, *La vraie vie*, p.200

⁵⁹⁵ Ibid., p. 201

⁵⁹⁶ Léon Tolstoï, *L'Eglise et l'Etat*, les Evénements actuels en Russie, pp. 28-29

⁵⁹⁷ Cité par Georges Cataui, *Marcel Proust*, p. 82

⁵⁹⁸ Ibid., p. 149

séparation de l'Eglise et de l'Etat. Il est convaincu qu'on « ne tue pas l'esprit chrétien en fermant les écoles chrétiennes et que s'il doit mourir il mourra même sous une théocratie ».⁵⁹⁹

Les accents éthiques de la position proustienne nous obligent à renoncer à une opposition absolue entre l'esthétique et la morale. Le grand esthète avait aussi des penchants éthiques comme Tolstoï, bien que le contenu de ses convictions morales soit d'une nature différente.

3. 5. La gloire et l'art ou la morale ?

L'acheminement artistique vers la gloire et la découverte de la vocation est un autre lieu de réflexion et de comparaison entre les deux écrivains. Mais le fait qu'ils n'ont pas évolué dans le même contexte a attribué un sens contraire à leur vie. Le destin a réservé un parcours différent aux deux écrivains que nous pouvons situer dans le contexte d'un choix entre l'esthétique et la morale.

A 24 ans, Tolstoï s'interrogeait sur sa vocation. Il se posait sur les pages de son journal la question ardente : « A quoi suis-je destiné ? » A la même époque, sa première œuvre *Enfance*, parue en septembre 1852 dans le n° 9 du *Contemporain*, traçait déjà sa destinée littéraire. D'abord, le manuscrit a impressionné le directeur de la revue – le poète Nekrassov. Il lui a proposé pour ses œuvres prochaines « la plus haute rétribution accordée aux hommes de lettres les plus connus (fort peu nombreux) : 50 roubles par placard ».⁶⁰⁰ Après la publication d'*Enfance*, les critiques ne tarissaient pas d'éloges à propos du talent de Tolstoï. Le célèbre écrivain russe Tourgueniev a proclamé sans réserve un avenir plein de promesses. En ce qui concerne la deuxième partie du roman *Adolescence*, publiée dans le n° 10 du *Contemporain* en octobre 1854, Nekrassov a écrit à Tolstoï que « tous les gens convenables (du cercle littéraire) ont trouvé à l'unanimité cette œuvre pleine de poésie, originale et exécutée avec art ». Le 27 septembre 1855, Tolstoï a envoyé la troisième partie *Jeunesse* à l'écrivain Droujinine qui lui a suggéré, dans une lettre, d'alléger sa syntaxe tout en reconnaissant qu'il était un novateur du style et un poète. Il s'exprimait dans des termes imprégnés d'éloges pour souligner la subtilité excessive, perçue dans l'analyse psychologique de Tolstoï, tout en affirmant qu'aucun des « écrivains actuels ne pourrait ainsi empoigner et circonscrire la période absurde et tourmentée de la jeunesse ».⁶⁰¹ Après l'apparition des *Récits*

⁵⁹⁹ Citation tirée d'une lettre à Georges de Lauris, voir Magda Lempart, *La transposition des valeurs chrétiennes dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 34

⁶⁰⁰ Cité par Sylvie Luneau, voir la préface, Léon Tolstoï, *Souvenirs et récits*, p. 7

⁶⁰¹ Ibid., p. 12

de Sébastopol dans le *Contemporain* (n° 6 et 8 de juin et août 1855 et n° 1 de janvier 1856), Nekrassov ne tarde pas d'exprimer sa grande estime pour Tolstoï en lui écrivant qu'« il ne connaît actuellement d'écrivain qui se fasse aimer et sentir aussi ardemment » que lui.⁶⁰² La gloire accompagnait l'auteur d'*Anna Karénine*, de *Guerre et Paix*, de *La mort d'Ivan Ilitch*, de *Résurrection* de différents récits et nouvelles en dépassant largement les frontières de son pays.

La destinée de Proust connaît un parcours diamétralement opposé à celui de Tolstoï. Lorsque l'écrivain français a décidé de publier le premier volume de la *Recherche – Du côté de chez Swann*, en 1912, son odyssée a commencé par une série d'obstacles. Le premier éditeur Fasquelle a refusé d'imprimer le volume. *Les Plaisirs et les Jours* et la traduction du livre de Ruskin *Sésame et les Lys*, publiés quelques années auparavant aux frais de l'auteur, avaient jeté une sorte de discrédit auprès des éditeurs. Ils les considéraient comme des travaux de dilettante. Sur la demande du célèbre écrivain Louis de Robert, qui avait une grande admiration pour Proust, le directeur de la librairie Ollendorff, Humblot, a lu *Du côté de chez Swann*. Sa lecture a abouti à un résultat négatif, transmis dans une lettre. Les premières lignes sont suffisamment éloquentes et lourdes de conséquences :

Cher ami, je suis peut-être bouché à l'émeri, mais je ne puis comprendre qu'un monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et se retourne dans son lit avant de trouver le sommeil. J'ai beau me prendre la tête entre les mains, etc.⁶⁰³

Ce deuxième échec a poussé Proust à porter le volume à Bernard Grasset qui a accepté de le publier à compte d'auteur en le traitant comme un « client pour le compte duquel on exécute un travail et à qui on remet une facture ».⁶⁰⁴ N'était-ce pas le caprice d'un riche brûlant de désir de voir imprimées ses élucubrations ? Est-ce qu'elles avaient vraiment une valeur littéraire ? La réponse restait longtemps ouverte. Le succès était lent à venir. Le triomphe et la gloire avaient des contours très vagues et indécis. Les articles sur *Du côté de chez Swann* ne manquaient pas mais les éloges étaient rares. Proust continuait à être un débutant pour la critique professionnelle. Toutefois, nous pouvons discerner une certaine estime chez Lucien Daudet, Paul Souday, Jacques-Emile Blanche, Henri Ghéon. Mais leur jugement positif était insuffisant pour faire de Proust un écrivain célèbre. Même le prix

⁶⁰² Ibid., p. 452

⁶⁰³ Louis de Robert, *Comment débuta Marcel Proust, Lettres inédites*, p. 13

⁶⁰⁴ Ibid., p. 15

Goncourt, décerné le 10 décembre 1919 au volume *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, à part quelques critiques favorables et peu nombreux, n' a pas réussi à convaincre la critique et la lecture de ce volume l'a laissée indifférente. Dans une coupure de presse on accusait ouvertement l'Académie Goncourt d'avoir décerné le prix à « un auteur inconnu qui l'est et qui le restera ». Il était difficile à convaincre cette critique de porter un regard différent sur l'œuvre. Au contraire, le livre a eu un grand succès auprès du public. Les lecteurs avaient plus de facilité à entrer en contact avec le monde proustien.

Voilà comment Louis de Robert retrace le chemin difficile de l'œuvre vers la gloire :

Du côté de chez Swann, non pas tout de suite, mais peu à peu, prit dans notre littérature le rang auquel il avait droit. Je dis peu à peu et par une pénétration lente, car, lorsque le livre parut, on n'imagine pas quelles batailles je dus livrer pour vaincre la résistance de quelques esprits supérieurs qui, aujourd'hui, reconnaissent toute la valeur de Proust, mais qui, à ce moment, refusaient de se plonger dans la lecture d'un volume si compact, si peu engageant. Par contre, cet hiver-là, à Cambo, j'eus la joie de découvrir à *Du côté de chez Swann* ses premiers admirateurs. L'ermite d'Arnaga, Rostand, tenait ce livre pour le plus extraordinaire qui eût paru depuis dix ans. Un peintre connu qui lisait me dit : « Ce livre restera. » Une telle phrase aujourd'hui s'appliquant à l'œuvre de Proust, rend un son banal à nos oreilles. [...]

Cinq ou six ans plus tard, *Du côté de chez Swann*, échappant à Grasset, était réédité par *Nouvelle Revue Française*. C'est dans cette maison que Proust, avec *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, perçut enfin la rumeur que fait dans le monde un grand événement littéraire. Et lorsque, doucement, la mort vint lui ôter la plume des mains, du moins avait-il goûté durant quelques années la juste gloire que j'avais été le premier à lui promettre et à lui prédire aux heures où, sans douter, je crois, de ses dons magnifiques, il désespérait d'être jamais compris de ses contemporains.⁶⁰⁵

A la différence de Tolstoï, la gloire de Marcel Proust a commencé trop tard lorsqu'il avait 48 ans, trois ans avant sa mort. Il est évident que l'écrivain russe suit un autre cheminement. Après l'acquisition du succès littéraire et de toute espèce de satisfactions, Tolstoï renonce à sa gloire. L'attitude négative par rapport à son succès littéraire traduisait le refus d'être au service de l'ambition et à la merci de la vanité. Tolstoï était à la recherche d'une issue morale. D'ailleurs, il nous semble qu'il a atteint la gloire dans le seul but de pouvoir mieux la piétiner devant les yeux de son entourage et du large public. Sa vie suit un détour brusque que nous pouvons qualifier comme une nouvelle naissance, une naissance

⁶⁰⁵ Ibid., pp. 18-19

spirituelle où tout l'être de Tolstoï est tourné vers la morale. En effet, il ne s'agit pas d'un changement fortuit car les préoccupations morales accompagnent Tolstoï pendant toute sa vie. Si elles se taisent de temps en temps, ce n'était que provisoire. Dès son jeune âge, il s'efforce de trouver des règles de conduite qui l'aideront à s'acheminer vers le perfectionnement moral. Au début, le jeune homme estime qu'il faut écrire pour enseigner la vertu. Il croit encore à l'art. Mais le désir de connaître la gloire entre en contradiction avec l'objectif moral – l'amour de son prochain. Sa théorie de l'art le met en conflit avec la réalité de sa propre vie. Il décide de renoncer à l'art pour se mettre en accord avec une morale qui demande un sacrifice volontaire de soi-même. La vérité reste son guide fidèle. A chaque fois, il a l'impression de l'avoir découverte et ensuite tout est réduit à rien et il a envie de repartir à zéro. Cette fois, il désire s'acheminer vers les vérités simples issues de l'Evangile en tournant le dos à l'art. Les questions théologiques s'imposent avec une vigueur. Comment procurer le bonheur sur la terre ? Le prophète d'Iasnaïa Poliana a donné une réponse pragmatique. Il a entrepris une réforme morale – la fondation d'une nouvelle pratique religieuse dépourvue des dogmes et des mystères en accord avec l'amour universel. La vie de Marcel Proust était nettement plus courte. Ne marquerait-elle pas un détour capricieux dans son cheminement, si son existence était prolongée ? Difficile à l'imaginer car pendant les dernières heures de sa vie, atteint par une grippe, il a refusé de se soigner, comme s'il était arrivé à l'idée de la mort en tant que délivrance, une fois son œuvre littéraire achevée. Ainsi la vie telle que l'auteur de la *Recherche* l'a vécue s'identifie-t-elle avec son œuvre d'art. S'il nous est difficile d'imaginer la vie de Proust en faisant abstraction de la mort, il est tout à fait possible de voir comment l'auteur de la *Recherche* considèrerait le choix éthique de Tolstoï. Pour mieux saisir le sens de la position proustienne, nous allons la situer dans le contexte socioculturel en France. En tant que moraliste le prophète de Iasnaïa Poliana n'a jamais eu un grand succès parmi les compatriotes de Proust. Ses idées moralistes ont influencé quelques écrivains français comme Romain Rolland, par exemple. Elles se sont répandues dans les salons et ont été actuelles autour de la mort de l'écrivain en 1910 mais elles n'ont jamais trouvé de terrain favorable auprès des mondains pour aboutir au triomphe. D'une façon générale, les Français avaient du mal à accepter le choix de Tolstoï. Emile Hennequin a noté la déception de ses compatriotes devant ce choix : « L'écrivain en qui était déposée la vertu suprême de la vie, d'en reproduire les innombrables formes, de la comprendre totalement dans un immense embrassement d'intelligence, s'est détourné de soi, s'est repris au monde avec lequel il était entré en une plus intime communion qu'il n'appartient d'habitude à un homme, et s'est réduit aux pensées étroites d'un religieux qu'inquiètent seulement la pratique et la prédication d'une doctrine

selon les pauvres d'esprit. »⁶⁰⁶ Jacques Nathan affirme que les « chaînes dont Tolstoï veut débarrasser l'univers ne pèsent pas trop lourd sur les épaules » de Proust, non plus.⁶⁰⁷ Et pourtant, il ne manque pas un certain intérêt aux idées philosophiques de l'écrivain russe. Son ouvrage *L'esprit chrétien et le patriotisme* a provoqué les réflexions de Proust. L'écrivain français n'est pas insensible à la vérité. De son point de vue, « Tolstoï est probablement aujourd'hui l'esprit le plus capable de vérité, la volonté la plus tendue vers le bien. Au milieu du mensonge et du mal universels il réagit aussi âprement qu'un Socrate a pu le faire. »⁶⁰⁸

Nous avons l'impression que la distinction la plus importante entre Proust et Tolstoï se traduit par ce choix significatif entre l'art et la morale. Tolstoï oriente la recherche du bonheur en suivant la vocation éthique. Proust voit sa révélation dans la vocation artistique. *A la Recherche du temps perdu* est une confession du bonheur à travers la quête des vérités esthétiques, tandis que Tolstoï part à la recherche de la vérité absolue guidé par ses convictions religieuses et morales. Mais nous pouvons conclure que pour les deux le problème du bonheur s'identifie à celui de la vérité. Donc, le bonheur s'inscrit dans un contexte moral mais défini selon la vision personnelle de Proust et de Tolstoï.

3. 6. L'attitude de Proust à l'égard de la morale

La grande question de choisir entre l'art et l'éthique ne se posait pas avec la même vigueur pour les deux écrivains. Comme nous l'avons déjà souligné Proust et Tolstoï n'avaient pas la même expérience littéraire. Qu'est-ce que cinquante et un ans en comparaison avec quatre-vingt-deux ? Il est logique qu'un artiste débutant se distingue de celui qui est en pleine composition et qui arrive à un âge mûr. Le regard se détourne progressivement de la forme pour aller vers le contenu, l'intuition poétique cède à l'observation de la réalité. Nous avons démontré que tous les deux ont entrepris une recherche obstinée du sens de la vie. Mais chez Tolstoï le pénible interrogatoire sur le sens de la vie a abouti à des impératifs en faveur de la morale. A la différence de l'écrivain russe, Proust voyait la réalisation du bonheur et le sens de sa vie dans l'art. Seule la réalité littéraire est capable de lui apporter le bonheur car elle le fait saisir l'instant de l'éternité qui est un gage d'immortalité pour celui qui la perçoit. Ainsi l'art devient-il sa morale et sa religion.

⁶⁰⁶ Emile Hennequin, *Ecrivains français*, p. 185

⁶⁰⁷ Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, p. 27

⁶⁰⁸ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 365

M. Buchet a souligné le rapport étroit entre l'art et la religion qui s'est imposé auprès de certains écrivains et artistes comme Proust :

L'art au XX^e siècle devient, en un mot, une religion. Que l'on mesure la différence de sa notion chez un Flaubert ou chez un Proust ; pour le premier, il s'agit d'un programme, d'un devoir, d'une règle de vie ; pour le second, l'art n'est pas seulement une justification morale, mais un salut possible. Désormais l'esthétique éclipse l'éthique, ou si l'on veut, l'éthique se réduit à l'esthétique, c'est-à-dire à des formes qui, soumises à des mobiles instables, nous apparaissent aujourd'hui déjà périmés et singulièrement mesquines.⁶⁰⁹

Le rapport entre l'art et la religion, d'une part, et l'auteur de la *Recherche* et la littérature, d'autre part, n'est pas resté inaperçu par Pierre de Boisdeffre, non plus. Il a souligné que Proust avait voulu entrer en littérature comme d'autres entrent en religion « en laissant tout autre souci », car « tout ce qu'il ferait, hors son œuvre, serait pour lui du 'temps perdu' ». ⁶¹⁰ En effet, *A la Recherche du temps perdu* représente une découverte lente et problématique, menée par le narrateur, de sa vocation artistique. Pendant les quinze dernières années de sa vie Proust a quitté les plaisirs de la vie mondaine pour s'enfermer dans la sphère supérieure de l'art. Retiré comme un ermite dans sa chambre, il fixe ses yeux sur l'art comme un Tolstoï dirige son regard vers Dieu. Proust a fait le don entier de soi à l'art. Mais il ne l'a jamais trahi par l'acte impur de commercialiser sa production. Dans ce cas, pouvons-nous négliger la place de la morale dans son œuvre d'art ?

Il nous semble indispensable de voir si l'art tient vraiment la place de la morale dans la vie de Proust. Est-ce que l'écrivain français est resté complètement indifférent à toute morale ? Si Proust ne manifestait aucun intérêt pour les théories morales ou sociales de son époque, en revanche, pendant sa jeunesse, il avait un intérêt déterminé pour la morale :

Il lit le *Devoir Présent* de Paul Desjardin, les œuvres de Carlyle et celles d'Emerson dont l'idéalisme éveille en lui un écho favorable et dont il adopte l'expression significative « ces étoiles à qui il convient d'attacher notre char ». Ces préoccupations morales paraissent s'orienter dans un sens religieux. Parmi ses lectures, il fait une place de choix à la Bible et à *l'Imitation de Jésus-Christ*. Il assiste aux conférences de l'Abbé Vignot qu'il rencontrera ensuite plusieurs fois chez un ami.⁶¹¹

⁶⁰⁹ Cité par Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, pp. 51-52

⁶¹⁰ Georges Cattaui, *Marcel Proust*, p. 9, voir la préface de Pierre de Boisdeffre

⁶¹¹ Magda E. Lempart, *La transposition esthétique des valeurs chrétiennes dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 29

Cependant, la morale proprement dite ne joue pas un rôle déterminant dans son œuvre. Jacques Nathan estime que Proust a subordonné « ses conceptions morales à une vue esthétique de l'univers, et la notion du bien et du mal s'appuie toujours dans son œuvre sur celle du beau et du laid ». ⁶¹²

Le sentiment religieux n'était pas développé chez Proust. A la différence de Tolstoï, il ne pratiquait aucune religion. Était-il athée ? Les différentes étapes de la tradition catholique : baptême, catéchisme, première communion ne laissent aucune trace religieuse dans la vie de Proust. Il est resté indifférent à toute religion. Dieu est absent de son univers narratif. Mais il n'accordait sa croyance ni à Dieu, ni à l'homme comme Sartre. Donc, il n'était pas athée, non plus. Bien qu'il ne fût pas croyant, sa vie était durablement marquée par son éducation catholique. S'il a rejeté la foi intellectuellement, sa profonde sensibilité l'attirait vers les impératifs de la foi chrétienne – la charité et la bonté. Magda Lempart a judicieusement remarqué que Proust « s'est servi du symbolisme chrétien pour illustrer l'acheminement de sa vie intérieure, son ascension vers les voies mystiques de l'art ». ⁶¹³ M. L.-P. Quint a constaté que l'art pour l'auteur de la *Recherche* est à la fois « la base de sa conception du monde et surtout le fondement de son éthique ». Il nous affirme que si Proust est resté indifférent aux lois traditionnelles de la morale religieuse, bourgeoise ou sociale, il a fondé sa propre morale établie sur les moments privilégiés qu'on vit en tant que créateur. ⁶¹⁴ Les éléments de la morale proustienne sont issus de son propre fonds, selon lui. Ils stimulent l'acte créatif et reposent sur une esthétique habillée dans une éthique mondaine. La réalisation personnelle de l'individu en dehors d'un système traditionnel de vertus ne l'intéressait pas, car elle n'était pas digne de foi selon l'auteur de la *Recherche*. Est-ce qu'il avait complètement tourné le dos à la morale ? En effet, très peu de critiques s'intéressaient à la morale de Proust. La plupart d'entre eux considéraient qu'aucune morale ne se dégageait de la *Recherche*. (voir Huxley – *Le plus sot animal*, François Mauriac – *Hommage à Proust*, L. P. Quint – *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, Ramon Fernandez) Pour certains il était logique de tirer une telle conclusion en s'appuyant sur la vie privée de l'écrivain. Il était difficile de concilier son homosexualité avec les principes moraux qui dominaient à cette époque. Et pourtant, Magda Lempart insiste sur le fait que la pensée morale et esthétique de Proust repose « solidement sur des bases

⁶¹² Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, p. 43

⁶¹³ Magda Lempart, *La transposition des valeurs chrétiennes dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 64

⁶¹⁴ Cité par Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, p. 229

chrétiennes ». ⁶¹⁵ Elle estime que les principes de la morale étaient inculqués dès sa petite enfance par sa mère. La qualité essentielle de l'homme, pour lui, était la bonté infinie. L'exigence d'être bon était profondément gravée dans son cœur. La morale de la bonté, nous dit André Ferré, est celle qui se dégage de la *Recherche* : « Les personnages y sont jugés selon leur amour du prochain ou leur indifférence à autrui, selon leur bienfaisance ou leur cruauté. » ⁶¹⁶ L'exigence d'être bon est accompagnée par la conviction que la personnalité individuelle ne pouvait pas se réaliser si elle est détachée des vertus traditionnelles. Pietro Citati souligne à quel point la courtoisie a marqué le comportement de Proust :

Des amis plus observateurs remarquaient que sa courtoisie était un don du cœur : une bonté sans effort, prodiguée même aux indifférents. Lorsqu'il parlait avec une personne de condition inférieure, il faisait preuve d'une modestie de paria ; puis on comprenait qu'il avait voulu se diminuer, s'abaisser, pour élever son interlocuteur jusqu'à lui. ⁶¹⁷

Ainsi Proust confirme-t-il la constatation de Tolstoï que dans chaque société humaine il existe un sens religieux du bien et du mal commun à tous les hommes de cette société et que c'est justement cette « conception religieuse qui décide de la valeur des sentiments exprimés dans l'art ». ⁶¹⁸ Pour l'auteur de la *Recherche* cette société coïncidait avec l'aristocratie et la haute bourgeoisie d'où il était issu. C'est pourquoi il avait de l'estime pour la noblesse et il respectait les traditions bourgeoises. Le dévouement à l'art et la grande passion d'amour auxquels Proust vouait une grande attention étaient l'apanage d'une classe ayant pour devoir de conserver les traditions. A ses yeux la protection des traditions avait une valeur spirituelle. Il n'est pas étonnant que l'aristocratie et la haute bourgeoisie jouent un rôle principal dans l'univers proustien. Comment expliquer autrement le fait que Proust qui n'était pas aristocrate attribuait-il un rôle exemplaire à cette classe ? Était-elle vraiment la force porteuse d'une valeur morale ? Si nous suivons la logique de Tolstoï voyant un rapport entre la société et l'art une telle interprétation n'est pas dépourvue de sens. Donc, l'aristocratie pourrait très bien déterminer l'éthique de l'art. D'autre part, nous pouvons expliquer ses affinités pour les nobles par le goût prononcé de Proust du passé et des œuvres d'art anciennes. Rappelons à ce sujet que l'auteur de la *Recherche* ne cherchait pas le bonheur comme Tolstoï dans une vie à venir, mais dans une vie qui avait été et qui ne pourrait se reproduire plus jamais. Ces instants

⁶¹⁵ Magda E. Lempart, *La transposition esthétique des valeurs chrétiennes dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 9

⁶¹⁶ André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, p. 74

⁶¹⁷ Pietro Citati, *La colombe poignardée*, p. 22

⁶¹⁸ Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, p. 97

provenant du passé, imprégnés de bonheur, étaient les seuls qui avaient une valeur à ses yeux car ils étaient porteurs d'éternité. Ces moments privilégiés donnaient un sens particulier à son existence. Vivre et créer devenaient synonymes. L'actualisation intermittente du passé dans son esprit l'affranchissait momentanément de l'ordre du temps grâce à la création artistique. Nous pouvons mieux cerner le rôle de l'aristocratie dans le roman en suivant cette piste de recherche. Les nobles unissent le passé et l'art dans un tout cohérent qui pour Proust est synonyme des valeurs authentiques, car ils se rattachent au passé, « esthétiquement à cause de leur nom, matériellement à cause de leur hérédité, de leur éducation et de leurs habitudes », grâce à leur position intermédiaire entre le passé et le présent, ils « conservent ainsi l'authenticité des chefs-d'œuvre », comme l'a bien souligné Jacques Nathan.⁶¹⁹ Proust appréciait en particulier le sens artistique des nobles, leur goût naturel pour discerner les vraies œuvres d'art des fausses. Certes, nous ne pouvons pas attribuer à l'affinité qui unit l'auteur de la *Recherche* à l'aristocratie seulement une valeur morale mais aussi esthétique.

3. 7. L'aristocratie et les gens du peuple

Lorsque nous explorons les tendances moralisatrices et esthétiques des deux écrivains, nous ne pouvons pas éviter le thème de l'aristocratie et l'attitude de Proust et de Tolstoï à l'égard du peuple. D'un point de vue esthétique, il n'est pas inutile de se demander pourquoi chez Proust le mot artistique rime avec aristocratique. D'autre part, nous allons nous arrêter sur l'aristocratie car elle nous permet d'établir un rapprochement entre Proust et Tolstoï qui nous aidera à saisir en même temps certaines différences dans leur attitude.

D'une façon évidente, la noblesse peuple les romans de l'écrivain russe avec la même pertinence que la *Recherche*. Les salons sont les lieux privilégiés où se joue le spectacle le plus extraordinaire de la vie et se tissent des liens inextricables du destin. Comment pouvons-nous imaginer l'amour fatal d'Anna Karénine et de Vronski, de Swann et d'Odette, l'amour de Marcel pour M^{me} de Guermantes sans l'espace convenable des salons ? Le code mondain est le fondement nécessaire transmettant derrière les apparences des attitudes adoptées la transparence de la vie intérieure régie par les lois psychologiques. Dans le contraste entre la vie mondaine et la vie intérieure se reflète l'opposition entre les apparences et l'essence, entre le monde extérieur et le monde intérieur. Cette opposition est source de conflits : conflit entre l'opinion publique et les convictions personnelles, entre le comportement réglé selon le code

⁶¹⁹ Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, p. 134

mondain et selon les lois du cœur. Il existe pour Proust et pour Tolstoï des impératifs de vivre dans le monde tout en appartenant à un autre monde distinct et singulier. Mais si Tolstoï a choisi pour soi le rôle d'exclu de l'aristocratie, Proust a choisi le rôle d'intrus. L'écrivain russe s'était moralement libéré de sa classe. Il se sentait solitaire, exclu, étranger et sans amour à recevoir dans le milieu aristocratique. Par contre, appartenant à la haute bourgeoisie, Proust entrait dans les salons, mais sans être réellement reçu car son monde à lui se distinguait de la société mondaine, tout en espérant assouvir son irrésistible besoin d'estime et d'amour dans le milieu aristocratique. La plénitude de son existence se mesurait avec la possibilité de participer aux soirées des salons. Comme si toute la joie et toute la vie gravitaient autour de ce désir irrésistible d'être admis à toute heure et dans tous les salons. Si la vie mondaine lui offre la possibilité de se lier aux nobles, sa vie littéraire l'isole et lui permet de rester seul dans le silence profond, à l'écoute des palpitations intérieures. Mais d'où provient cette nécessité de relations mondaines ? A la différence de Tolstoï, Marcel Proust n'était pas seulement un homme solitaire mais séparé du monde par sa maladie, par ses amours méprisables aux yeux des autres. D'autre part, il nous semble important de souligner que Proust avait besoin de quelque chose de constant et de stable pour pouvoir construire son monde à lui, vacillant entre l'infinité de multiples sensations et les désirs d'une ordonnance obéissant aux lois psychologiques. En effet, les lois qui régissent son univers sont fondées sur les croyances dans la classe supérieure. L'aristocratie avec ses usages mondains fixes était le milieu favorable pour la création de la *Recherche*. Les salons étaient le lieu de rencontre avec le monde extérieur et la psychologie des êtres. Mais Proust n'était pas un snob. La pire injure qu'on pourrait lui faire, c'était de le traiter de « romancier snob ». Il conteste les considérations du critique Paul Souday, parues dans *Le Temps* le 4 novembre 1920 :

Comment, sachant probablement que j'ai toute ma vie connu des duchesses de Guermantes, n'avez-vous pas compris l'effort qu'il m'avait fallu faire pour me mettre à la place de quelqu'un qui n'en connaîtrait pas et souhaiterait d'en connaître ? Là comme pour le rêve, etc., etc., j'ai tâché de voir les choses par le dedans, d'étudier l'imagination. Les romanciers snobs, ce sont ceux qui, du dehors, peignent ironiquement le snobisme qu'ils pratiquent.⁶²⁰

Le narrateur de la *Recherche* a découvert que le fait d'être admis dans la société aristocratique des Guermantes représentait un phénomène social, quelque chose de naturel. Le général côtoie le particulier et dicte une loi constructive de l'univers narratif issue directement

⁶²⁰ Cité par René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. I, p. 52

de la vie. Le narrateur a compris que l'impression qui pouvait ressusciter en lui l'homme éternel était liée à la fois à la solitude et à la société. Passer sa vie enfermé dans une chambre de malade et contempler le monde du dedans ne suffit pas pour rendre visible le réel. C'est pourquoi Proust a porté un regard à vol d'oiseau sur le milieu aristocratique pour se rendre compte que les chemins individuels qu'ont choisis les intrus sont comme des petites rivières qui se jettent dans l'océan de la haute société et que « plusieurs personnes parties d'un même milieu, dont la peinture a occupé le début du récit (*A la Recherche du temps perdu*), étaient parvenues dans un autre tout différent, et il est probable que, comme il se fait par an à Paris un nombre moyen de mariages, tout autre milieu bourgeois cultivé et riche eût fourni une proportion à peu près égale de gens comme Swann, comme Legrandin, comme moi (le narrateur) et comme Bloch, qu'on a retrouvé se jetant dans l'océan du 'grand monde' ». ⁶²¹ Guermentes appartiennent au monde de l'éternel et de l'Un. La sensation de faire fondre son nom dans le grand nom du monde des Guermentes alimente la sensation extra-temporelle d'appartenir à l'aristocratie de tout temps. L'impression d'être une particule d'un grand Tout crée la perception d'éternité, car « à tous les moments de sa durée, le nom de Guermentes, considéré comme un ensemble de tous les noms qu'il admettait en lui, autour de lui, subissait des déperditions, recrutait des éléments nouveaux, comme ces jardins où à tout moment des fleurs à peine en bouton, et se préparant à remplacer celles qui se flétrissent déjà, se confondant dans une masse qui semble pareille ». ⁶²²

Vu de près, le monde de l'aristocratie représente un code mondain qui gère les relations humaines. L'usage des attitudes aristocratiques animait la vie privée de Proust. Pendant une certaine période de sa vie, il était trop engagé dans la vie mondaine. Il était content de retrouver dans les milieux aristocratiques les valeurs d'hérédité gérant les relations humaines inculquées depuis des siècles. Sa curiosité pour les usages s'attardait sur les moindres nuances et raffinements de la politesse. Il paraît que l'aristocratie dans les romans de Tolstoï l'avait inspiré, en particulier l'application extravagante de l'étiquette :

Les amis de Proust racontent que, lorsqu'il donnait des dîners, pour être tout à ses invités, il prenait soin de manger avant l'arrivée de ses hôtes et passait le repas à changer de place, s'asseyant à côté d'une personne lorsqu'on servait le potage, d'une autre pour l'entrée et ainsi de suite jusqu'au dessert. Proust, de cette manière, voulait montrer à chacun de ses invités l'importance extrême qu'il attachait à sa présence. On peut se demander dans quelle mesure il faut rapprocher cette attitude de celle du

⁶²¹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 969

⁶²² Ibid., p. 970

Prince Vassili Kouraguine, dans *Guerre et Paix*, qui « ne soupait pas ; il se promenait autour de la table, s'essayant gaiement tantôt près de l'un, tantôt près de l'autre de ses invités » - s'il faut y voir un excès d'amabilité venu d'un excès de cœur, ou une tentative d'imitation de mœurs révolues. Quoi qu'il en soit et quelle qu'ait pu être dans la pensée de Proust la raison exacte de cette attitude, elle symbolise assez bien ce que fut sa situation dans le monde : jamais intégré, ne « partageant jamais le pain » totalement avec ses hôtes, mais obéissant à un code qui, selon lui, devait régir les usages mondains.⁶²³

Nous pouvons tirer la conclusion que Proust avait perçu dans l'art de vivre de l'aristocratie la politesse du ton, l'affabilité, la gentillesse qu'il aurait voulues mettre dans son œuvre d'art à lui pour donner un fondement moral à son entreprise littéraire. Dans son univers narratif, il a remplacé l'Être suprême par ses croyances fondées sur l'aristocratie. Les relations entre Dieu et sa créature sont gérées par le principe de la hiérarchie. Dans une certaine mesure, le monde aristocratique rappelle cet ordre hiérarchique. Les fidèles doivent obéir au grand seigneur et leur plus grand commandement est : « Sois courtois ». Il nous semble que nous pouvons comparer ce commandement avec les dix commandements de Dieu, car il reflète à sa façon le respect de l'autre. Le sentiment profond de l'amour est remplacé par un respect conventionnel qui n'est rien d'autre que la marque de politesse des nobles. Cette attitude mensongère rappelle les rites religieux où l'adoration de Dieu est réduite à un culte extérieur dépourvu de sincérité et contre lequel Tolstoï s'est révolté. En effet, la politesse du noble dénote son orgueil sous le masque de la générosité. Pendant l'office d'une cérémonie mondaine le grand seigneur traite par politesse sur un pied d'égalité son inférieur. Entouré de gentillesse gratuite ce dernier sent la distance qui les sépare s'effacer provisoirement. Cette unité factice avec les nobles produit un double effet, esthétique et moral à la fois. Autant l'éthique de Tolstoï était orientée vers un perfectionnement moral sans limites, autant l'esthétique de Proust était imprégnée d'un idéalisme qui tendait vers un perfectionnement progressif dans son œuvre romanesque des principes poétiques dérivés de la poésie qui entourait chaque nom d'aristocrate. Comme si le monde aristocratique était créé par un grand nom d'aristocrate recouvrant des siècles d'histoire. Pénétrer dans ce monde par un rêve poétique, c'était rendre accessible une essence dissimulée aux yeux des autres. Le voile poétique qu'entoure le nom de Guermantes attire par la sensation de se rapprocher d'un monde inconnu dont l'accès a été longuement interdit. En effet, l'affinité pour l'aristocratie

⁶²³ Bernadette Morand, « L'Aristocratie chez Proust », in *Europe : Revue mensuelle*, pp. 37-38

chez Proust est imprégnée de l'atmosphère d'un rêve d'enfant. Pendant ses promenades avec son père à côté de Guermantes, il donnait libre cours à son imagination pour se représenter le grand duc et la beauté de sa femme. Ils appartenaient à une autre réalité située à une hauteur qui lui paraissait inaccessible, car imperceptible, voilée par le mystère des murs du château. Un jour, il a vu son rêve se réaliser en pénétrant dans le salon de Guermantes et la société des nobles. L'auteur de la *Recherche* nous révèle que tout près de nous il existe une réalité inaccessible que nous avons envie de percer, du moins dans notre imagination, comme dans un conte de fées. Créer une œuvre d'art pour Proust consistait à convertir les sensations en un équivalent spirituel afin de faire pénétrer les lecteurs dans ce monde difficilement accessible sans l'intermédiaire de l'écrivain. A l'opposé de Proust, pour Tolstoï l'aristocratie n'avait rien à voir avec les contes de fées puisque c'était son milieu naturel et sa vie quotidienne. L'écrivain russe a rejeté son milieu à cause de ses convictions morales et cherchait à se rapprocher du peuple qui portait les lois de Dieu gravées dans son cœur. Pour sa part, Proust a-t-il complètement tourné le dos aux gens du peuple ? Quelle était son attitude à leur égard ?

En effet, les domestiques avaient aussi leur place dans l'univers littéraire et dans la vie de Proust. Le critique littéraire Léon Pierre-Quint leur attribue une valeur morale dans le roman car il affirme que « c'est par son ample peinture de la domesticité que Proust plus qu'aucun moraliste peut-être, après avoir fait briller devant vos yeux tous les attraits du monde, laisse voir son vide » :

Partout, à côté ou au milieu de la description d'une soirée, d'un somptueux, étincelant dîner, l'auteur place un tableau parallèle de la cuisine, comme une caricature auprès du portrait, une parodie auprès de l'original [...] C'est qu'ils (les domestiques) sont pénétrés des mêmes passions que ceux qu'ils servent : orgueil, lâcheté, insolence, sentiment de la hiérarchie. Proust les envisage ainsi d'un point de vue humain et les place à la même hauteur que les ducs de Guermantes ou les Courvoisier.⁶²⁴

A la différence de Tolstoï, Proust ne voyait pas dans le peuple la source d'un renouveau moral. Mais comme Tolstoï, il possédait un esprit critique qui le détournait de la violence et de la cruauté. Probablement, c'était aussi pour cette raison qu'il n'aimait pas les doctrines de Marx car il y percevait le recours à la violence. L'auteur de *Qu'est-ce que l'art* a bien défini l'impact de cette théorie qui est fondée sur les « faux principes au milieu desquels vit une certaine partie de la société », érigée en profession de foi par la partie de la société en question, décidée de l'imposer à l'autre. Tolstoï ne considérait pas le peuple comme une force

⁶²⁴ Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust, Sa vie, son œuvre*, p. 202

destructive et violente au nom du progrès économique comme Marx, mais comme une puissance qui puisait sa vigueur dans la source vitale de la nature, à l'abri de la corruption sociale et morale. Avec une sagesse prophétique il a prédit le désastre de telles théories rejetées par la vie à cause de la disparition des conditions sociales qu'elles justifiaient ou que « leur absurdité soit devenue trop évidente ». ⁶²⁵

Bien que l'intérêt prononcé de Proust pour l'aristocratie porte plutôt des accents esthétiques, les aspects éthiques sont aussi perceptibles. Mais si nous devons définir l'éthique des deux écrivains en choisissant entre le peuple et l'aristocratie, nous pouvons déduire que la morale de Tolstoï est du côté du peuple, tandis que celle de Proust est du côté de l'aristocratie.

3. 8. L'esthétique et la vérité, Proust face à l'idolâtrie de Ruskin

Dans le sous-chapitre précédent, nous avons démontré qu'un fondement éthique ne manquait pas des idées esthétiques de Proust. Mais s'il croyait à la moralité profonde de l'art, il se refusait à moraliser. L'écrivain français méprisait les « louchonneries » du moralisme didactique de certains écrivains comme Ruskin et Ibsen. Tolstoï avait du moins la sagesse, aux yeux de Proust, d'exposer sa doctrine morale dans des traités qui ne visaient rien d'autre. Pour l'écrivain français moraliser ouvertement, c'était trahir la vérité. Il a justifié son attitude particulière à l'égard de la vérité dans une lettre à Jacques Rivière, le 7 février 1914 :

J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je partais, ni en quoi elle consistait pour moi. Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire. Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. ⁶²⁶

Quelle est la Vérité de Proust ? Il nous semble que le vrai acquiert chez l'auteur de la *Recherche* un caractère esthétique et moral à la fois. Le beau et le vrai sont étroitement liés. Seules les vérités authentiques ont une valeur esthétique, selon Proust. Il estime que la mission de l'artiste est de convertir les sensations en un équivalent spirituel. En étudiant la morale de Proust Jacques Nathan a tiré la conclusion que si « l'esthétique proustienne a influé

⁶²⁵ Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, p. 115

⁶²⁶ Philip Kolb, *Marcel Proust et Jacques Rivière, Correspondance*, p. 2

sur son éthique, inversement, ses conceptions morales ont donné à son univers une valeur esthétique ».⁶²⁷ Chez Tolstoï tout se passe à l'inverse : l'éthique tolstoïenne a influencé son esthétique. Dans les deux cas, il y a un rapport entre l'esthétique et la morale. C'est pourquoi leur séparation totale n'était pas possible. Tolstoï est resté écrivain malgré lui. Pour sa part, Proust a témoigné un dévouement complet à l'œuvre jusqu'à la mort. Pourquoi ne pas voir dans ce dévouement un devoir d'ordre moral ? En ce qui concerne la morale de Tolstoï, Proust était d'un autre avis qui se distingue du nôtre, il voyait l'esthétique de l'écrivain russe sacrifiée au nom de la morale. Du moins, c'est ce qui se dégage de ses réflexions sur l'esthétique et la morale de John Ruskin :

Je n'en prendrai pas d'exemples dans sa vie (qui n'est pas comme la vie d'un Racine, d'un Tolstoï, d'un Maeterlinck, esthétique d'abord et morale ensuite, mais où la morale fit valoir ses droits dès le début au sein même de l'esthétique – sans peut-être s'en libérer jamais aussi complètement que dans la vie des Maîtres que je viens de citer).⁶²⁸

Nous ne pouvons pas passer sous silence le fait que Proust ait attribué un rôle plus important à l'esthétique, d'où sa prédilection pour Ruskin :

Directeur de conscience de son temps, certes Ruskin le fut, mais il fut aussi son professeur de goût, son initiateur à cette beauté que Tolstoï réprouve au nom de la morale et dont Ruskin avait tout poétisé, jusqu'à la morale elle-même.⁶²⁹

Cependant, l'esthétique de Ruskin, dans une certaine mesure, échappe à la vérité. Pour pouvoir mesurer la gravité de ce problème éthique nous devons répondre à la question : quelle est la place de la catégorie du vrai dans l'œuvre de Proust ? En fait, la vérité était pour l'auteur de la *Recherche* un des critères esthétiques et éthiques à la fois. Il affirmait avec la conviction d'un Tolstoï qu'un « artiste ne doit servir que la vérité ».⁶³⁰ Proust s'attaque dans ses *Pastiches et mélanges* à Ruskin à chaque fois qu'il sacrifie la vérité à la beauté. Il ne pouvait pas rester indifférent devant son idolâtrie parce qu'il prêchait des doctrines morales et non esthétiques. Proust estimait que « des doctrines immorales sincèrement professées auraient peut-être été moins dangereuses pour l'intégrité de l'esprit que ces doctrines morales où l'affirmation n'est pas absolument sincère étant dictée par une préférence esthétique

⁶²⁷ Jacques Nathan, *La Morale de Proust*, p. 234

⁶²⁸ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 130

⁶²⁹ Ibid., p. 439

⁶³⁰ Marcel Proust, *Chroniques*, p. 22

inavouée. »⁶³¹ Il a déduit qu'il en résulte une attitude mensongère à l'égard de l'art. En effet, en dénonçant l'attitude mensongère de Ruskin, Proust luttait avec ses propres impressions esthétiques tout en visant à atteindre les limites de la sincérité intellectuelle. Mais en même temps, l'écrivain français s'efforce de faire taire en lui le débat entre l'esthétique et la vérité et il préfère demeurer sous le pouvoir du génie qui le fait « aimer une beauté que nous sentons plus réelle que nous, dans ces choses qui aux yeux des autres sont aussi particulières et aussi périssables que nous-mêmes ». ⁶³² Au nom du désir de connaissances qu'éveille en lui cette beauté, il est prêt à innocenter même le péché d'idolâtrie de Ruskin. D'autre part, Proust ne pouvait pas taire le choc provoqué par les rencontres perpétuelles avec les compromissions de l'écrivain anglais. Le débat se situait au sein du dilemme – esthétique ou moral, traduit par le conflit entre le beau et le vrai. Et pourtant, un penchant secret tirait Proust vers l'insincérité. Le choix en faveur de l'esthétique détermine le sort de sa vie spirituelle et morale. C'est pourquoi son regard de grâce embrassait l'insincérité de Ruskin comme enracinée profondément dans son talent. Proust estimait que le seul critère de la spiritualité d'une œuvre, c'est le talent. Il est important de rappeler ici l'enchaînement logique dans la pensée proustienne résumant parfaitement bien l'étroit rapport entre le talent, l'originalité, la sincérité, le plaisir et la vérité : « le talent est le critérium de l'originalité, l'originalité est le critérium de la sincérité, (le plaisir pour celui qui écrit) est peut-être le critérium de la vérité du talent ». ⁶³³ Probablement, dans toutes ces considérations sur l'idolâtrie de Ruskin nous devons voir projetée la lutte intérieure de Proust avec son propre penchant à l'idolâtrie. Dans une lettre de 1919 à Ramon Fernandez, il reconnaît la nécessité de « se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation ». ⁶³⁴ Il est évident que Proust ressent le besoin de lutter avec ses propres désirs de transformer son esthétique en idole trahissant la vérité. Mais n'a-t-il pas inventé sa propre morale pour innocenter son penchant à l'insincérité ? Quelles sont les exigences auxquelles doit obéir l'art moral d'après l'auteur de la *Recherche* ? En fait, les considérations du narrateur, étalées dans le troisième volume du roman – *Le Temps retrouvé*, attribuent une sincérité implicite à l'œuvre. Pour créer une œuvre véridique l'artiste ne doit pas rester à la surface du sujet, dit Proust, mais il doit atteindre en profondeur l'âme qui parle. Et la suite de ses réflexions aboutit à une conclusion logique : une œuvre qui se tient à la surface des choses ne peut pas être spirituelle. D'où l'exigence d'ériger l'impression

⁶³¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, p. 130

⁶³² Ibid., p. 139

⁶³³ Ibid., p. 309

⁶³⁴ Cité par René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. I, p. 18

authentique en critère de vérité. Mais la vérité de l'impression ne pouvait pas exclure le rôle de l'intelligence, selon Proust. Ainsi sur les dernières pages de la *Recherche du temps perdu* se dégage-t-il le principe de la construction du roman à partir de deux sortes de vérités – la vérité intuitive et la vérité de l'intelligence. Quoiqu'il ait donné une part privilégiée à la première, la seconde n'était pas à négliger, d'autant plus que Proust lui-même estimait que ces « vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité ne sont pas à dédaigner entièrement, car elles pourraient enchâsser d'une matière moins pure, mais encore pénétrée d'esprit, ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent, mais qui, plus précieuses, sont aussi trop rares pour que l'œuvre d'art puisse être composée seulement avec elles. »⁶³⁵

Nous pouvons tirer la conclusion que malgré son penchant naturel à l'idolâtrie, Proust a attribué un but moral à sa *Recherche* en élevant en critère esthétique la Vérité. Quelles sont les conséquences d'un tel choix ?

3. 9. Proust contre l'esthétique de Mallarmé

Comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises l'esthétique de l'auteur de la *Recherche* n'est pas complètement détachée d'une certaine éthique. Son attitude à l'égard des symbolistes porte les traces des exigences esthétiques liées à un critère moral. Nous pouvons envisager une certaine influence de Tolstoï sur Proust dans la virulence avec laquelle il s'en prend à la nouvelle école. C'est à ce sujet que nous pouvons voir un certain rapprochement entre l'esthétique des deux écrivains. Les attaques contre la jeune école font objet du pamphlet « Contre l'obscurité » publié en 1896 dans *la Revue blanche* lorsque Proust avait 25 ans. *Contre l'obscurité* entre en dialogue indirect avec Mallarmé, un des représentants du courant symboliste qui était l'objet des critiques de Tolstoï. Quelques jours après l'apparition du texte satirique de Proust, a paru l'article de Mallarmé « Le mystère dans les lettres » sur les pages de la même *Revue Blanche*. Ne serait ce pas une réplique au jeune débutant mettant en question la doctrine symboliste de l'art ? Bien que l'auteur du *Mystère dans les lettres* ne soit pas nommé dans *Contre l'obscurité*, il s'est probablement senti visé car sa théorie de l'Art pour art ainsi que le rôle élitiste du poète étaient sévèrement attaqués par Proust. Comment expliquer le jugement négatif de Proust ? Il est curieux de noter que l'auteur du *Contre l'obscurité* s'exprimait avec les mêmes termes que Tolstoï sur l'obscurité du langage : « A

⁶³⁵ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 898

chaque homme elle (la nature) donne d'exprimer clairement pendant son passage sur la terre, les mystères les plus profonds de la vie et de la mort ».⁶³⁶ Comme si l'auteur de ce texte satirique se faisait le porte-parole de l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* qui a proclamé la clarté de l'expression en critère esthétique. Proust avoue lui-même avoir joué le « rôle du monsieur de cinquante ans ». Il s'en prend à l'hermétisme de quelques poètes de l'école symboliste avec la sévérité qui conviendrait davantage à un vieillard qu'à un jeune homme. Anne Henry a remarqué qu'il « n'avait apparemment aucune raison personnelle de s'en prendre aux symbolistes ; il semble vouloir tout simplement profiter d'une question d'actualité, pour montrer qu'il n'est pas prisonnier d'une doctrine de happy few ».⁶³⁷ Dans son article, il se propose comme but d'examiner la double obscurité des œuvres des jeunes poètes symbolistes : d'une part, l'obscurité des idées et des images, d'autre part, l'obscurité grammaticale. Proust souligne que le système hermétique du langage n'est pas un obstacle pour l'esprit mais il fait échouer à la poésie sa mission en la transformant à l'aide des gloses inventées par les symbolistes en théorème ou en rébus. Il estime que l'impression produite par un poème devrait être instinctive et spontanée. Sa conception est fondée, comme celle de Tolstoï, sur les sentiments. L'écrivain russe considérait que l'essence de l'art consistait dans la communication du sentiment éprouvé et exprimé par l'artiste et non pas dans la fabrication des contrefaçons d'art sans y mettre la moindre émotion. L'œuvre d'art, nous dit-il, est le moyen pour l'artiste de rendre perceptibles les sentiments particuliers qu'il a ressentis. Les poètes obscurs dressaient des obstacles langagiers pour se protéger contre les atteintes des vulgaires et de la sorte coupaient la communication avec un grand nombre du public, selon Tolstoï, car ils substituaient au contenu des sentiments une forme embrouillée à l'extrême qu'elle n'était parfois compréhensible que pour l'artiste lui-même. L'écrivain russe porte un regard critique sur ces poètes qui érigent l'obscurité en dogme. Il confirme la pathologie de l'impression esthétique de ce courant poétique où il voit la manifestation de la tendance de rendre l'art toujours plus incompréhensible pour un nombre d'hommes de plus en plus grandissant atteignant son apogée. L'auteur de *Qu'est-ce que l'art* prend un exemple de Verlaine pour dénoncer la fausseté de sa prétention de communiquer une impression dont le défaut n'est pas uniquement l'obscurité mais également l'amoncellement de « comparaisons fausses et de mots impropres ». En tant que lecteur d'une de ses « ariettes », il s'interroge comment la lune peut vivre et mourir dans le ciel de cuivre et comment la neige peut luire

⁶³⁶ Marcel Proust, *Chroniques*, p. 143, la reprise de l'expression de Tolstoï est soulignée par Anne Henri, voir Anne Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, p. 59

⁶³⁷ Anne Henry, *Marcel Proust, Théorie pour une esthétique*, p. 56

comme du sable.⁶³⁸ Tolstoï estimait que les hommes sont égaux sinon au bien-être matériel, du moins au bien-être spirituel. La distance que les poètes symbolistes prenaient par rapport aux masses était inacceptable pour Tolstoï. C'était une conviction d'ordre moral. De tels raisonnements bouleversent également les convictions esthétiques de Proust. A son avis l'artiste manque son but s'il se met à séduire ou à exclure la foule. Il insiste que l'acte créatif implique plus de mystère et d'impression poétique que ceux que lui ont attribués à tort les symbolistes. A l'aune du vrai art de Tolstoï, il peut mesurer chaque écart : « Tout regard en arrière vers le vulgaire, que ce soit pour le flatter par une expression facile, que ce soit pour le déconcerter par une expression obscure, ont fait à jamais manquer le but de l'archer divin. »⁶³⁹

Dans l'attitude de Proust à l'égard du courant symboliste, nous pouvons saisir les accents éthiques de son orientation artistique. L'accès de l'art aux masses devient un critère d'ordre moral et esthétique à la fois qui constitue un trait en commun pour les deux écrivains. Mais s'agit-il tout simplement d'un rapprochement avec l'écrivain russe ou plutôt d'une inspiration aux accents tolstoïens qui a déterminé le choix esthétique de Proust ?

3. 10. Le choix esthétique de Proust

Le choix esthétique de Proust ressort de son débat avec les symbolistes, selon nous. Lorsqu'il critique la fausseté de l'art de la nouvelle école, il lui oppose celui de Tolstoï qui reste pour lui une bonne référence d'une œuvre dont les caractéristiques principales sont la vitalité et la véracité. C'est exactement ce qui manque aux symbolistes, nous dit Proust:

Qu'il me soit permis de dire encore du symbolisme, dont en somme il s'agit surtout ici, qu'en prétendant négliger les « accidents de temps et d'espace » pour ne nous montrer

⁶³⁸ Voir Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*; pp. 149-150, pour éclairer les commentaires de Tolstoï nous allons citer un extrait de l'ariette de Verlaine :

Dans l'interminable
Ennui de la plaine,
La neige incertaine
Luit comme du sable.

Le ciel est de cuivre ;
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.

.....
⁶³⁹ Marcel Proust, *Chroniques*, p. 142

que des vérités éternelles, il méconnaît une autre loi de la vie, les hommes pour les généraux qu'ils soient, doivent être fortement individuels. (Cf. *La Guerre et la Paix*, *Le moulin sur la Floss*) et on peut dire d'eux, comme de chacun de nous, que c'est quand ils sont plus eux-mêmes qu'ils réalisent le plus largement l'âme universelle.⁶⁴⁰

René de Chantal a découvert que ce reproche de Proust reflète complètement la thèse de l'écrivain français que les « grands chefs-d'œuvre sont à la fois très généraux et très particuliers » car ils « partent d'une vie très individuelle et aboutissent à l'humanité ». Ce trait représente, selon lui, l'une « des constantes de son esthétique » en passant par *Jean Santeuil*, *la Bible d'Amiens*, *Contre Sainte-Beuve* et *A la recherche du temps perdu*.⁶⁴¹ Cette constante de l'esthétique de Proust l'a aidé à vaincre les préjugés de la critique de son temps et lui a attribué une reconnaissance internationale.

Comme si l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* avait prévu le cheminement difficile des œuvres comme *A la Recherche du temps perdu* à cause de leur nouvelle forme et leur succès mérité grâce à leur valeur universelle d'unir tous les hommes sur la terre.

Une œuvre d'art vraie peut être incomprise à notre époque à cause des défauts de sa forme, ou par suite de l'inattention des hommes, mais elle doit être faite de façon à transmettre à tous les sentiments exprimés. Elle doit faire partie d'un art, non pas exclusif à un cercle d'hommes, à une classe, à une nationalité, à un culte religieux, c'est-à-dire accessible seulement aux hommes d'une certaine instruction, aux gentilshommes ou aux bourgeois, ou aux Russes, aux Japonais, aux catholiques ou aux bouddhistes, etc., mais être le domaine de tous. Seul cet art peut être reconnu bon et être encouragé par nous.⁶⁴²

Pour créer son esthétique, Proust n'a suivi aucune école ou théorie esthétique. A l'exemple de Tolstoï, il cherchait sa propre voie artistique. Il pourrait partager la pensée de l'écrivain russe que les « écoles engendrent l'hypocrisie de l'art, comme les séminaires engendrent l'hypocrisie de la religion ». ⁶⁴³ Nous pouvons avancer une telle hypothèse en nous appuyant sur les idées esthétiques qui se dégagent de la *Recherche*. Ce roman peut être considéré comme un véritable traité sur l'art. Le narrateur s'approche de l'art avec l'intérêt d'un véritable explorateur esthétique. Et chaque découverte d'un nouvel aspect de l'art dévoilant progressivement l'identité d'un art moderne complète l'image de son esthétique.

⁶⁴⁰ Marcel Proust, *Chroniques*, p. 143

⁶⁴¹ René de Chantal, *Marcel Proust, Critique littéraire*, p. 469

⁶⁴² Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, p. 260

⁶⁴³ Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, p. 208

Ainsi l'identité de son art est-elle cernée de près ? Anne Henry a noté qu'à « chaque étape du roman correspond la curiosité du narrateur pour un art déterminé et cela dans l'ordre même des traits esthétiques : « architecture dans la première partie du *Côté de chez Swann*, style de Bergotte, art de théâtre, sculptures du portail de Balbec dans *Les jeunes filles* puis peinture en deux paliers distincts, musique et littérature ». ⁶⁴⁴

Le mot religion, malgré ses connotations esthétiques ou éthiques, fait objet d'un rapprochement entre Proust et Tolstoï, révélé par le choix esthétique de l'écrivain français. Si Tolstoï a essayé d'abandonner l'art pour fonder une nouvelle religion, Proust a fait de l'art sa nouvelle religion. Evidemment, l'auteur de la *Recherche* n'avait pas à se convertir à une religion. Mais il laisse l'impression d'avoir atteint, comme Tolstoï, le sens étymologique du mot qui signifie en latin relire.

Là où le chrétien offre sa vie à Dieu, Proust l'offrira à la création artistique. C'est grâce à l'art qu'il cherche à communiquer aux autres tout ce que ses souffrances, tout ce que la vie lui ont appris. C'est en se donnant tout entier à son œuvre qu'il se sacrifie pour tous ceux qui, un jour, en profiteront. Ainsi, a-t-il consacré sa vie, non seulement à l'art, mais aux hommes. ⁶⁴⁵

Comme a bien remarqué André Vial au fond de l'esthétique de l'écrivain français, c'est l'unité : « lien de l'union de tous les moments d'une âme, lien de l'union de l'âme avec l'univers, lien de l'union d'une âme avec toutes les âmes, médiateur d'intemporalité, l'art pour Proust, était symbole, re-ligion, - et la nouvelle religion ». ⁶⁴⁶ C'est justement dans cette attitude de communion avec les autres dans l'art que nous pouvons faire un rapprochement avec les pensées de Tolstoï sur le sentiment esthétique que doit transmettre un vrai artiste.

La qualité principale de cette émotion est que celui qui l'éprouve se confond tellement avec l'artiste, qu'il croit l'œuvre sienne et les sentiments qu'elle exprime précisément ceux qu'il a voulu depuis longtemps exprimer. L'œuvre d'art véritable efface dans la conscience de celui qui en est impressionné toute distinction entre lui et l'artiste, et même avec tous les hommes qui sont impressionnés comme lui. C'est dans cette suppression de son isolement, dans cette union intime de l'artiste avec les autres hommes qu'est la force attractive et la qualité de l'art. ⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Anne Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, p. 281

⁶⁴⁵ Magda Lempart, *La transposition des valeurs chrétiennes dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 108

⁶⁴⁶ André Vial, *Proust, Ame profonde et naissance d'une esthétique*, p. 150

⁶⁴⁷ Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, pp. 243-244

Sur les dernières pages de la *Recherche*, nous retrouvons le credo esthétique de Proust, que nous pouvons considérer comme une véritable réplique à ces propos, explicitement déterminé dans son roman – la réalisation virtuelle du désir intime de l'artiste de se fondre dans une unité parfaite avec ses lecteurs :

Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits (les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trompé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteur ne seraient pas de ceux à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même).⁶⁴⁸

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons déduire que pour Tolstoï et Proust la séparation de l'esthétique et de la morale s'est avérée impossible. Chez les deux écrivains on discerne un souci permanent des valeurs morales. Le grand art ne pouvait pas se frayer le chemin en dehors de la moralité. Et la vie morale ne pouvait pas se passer de l'écriture. Elle avait besoin d'être partagée avec les autres, d'où l'importance de laisser des traces dans des fresques littéraires. Le choix moral de Tolstoï ne nous paraît pas définitif, la rupture entre l'artiste et le moraliste n'était que formelle. Tout était en vain. Il n'a pas réussi à faire taire sa vocation littéraire. Le besoin irrésistible d'écrire, éveillé par ses dons naturels, perdure jusqu'au terme de son existence. Il n'a jamais cessé de ressentir la joie de la création littéraire. Quelques œuvres ont vu le jour après le verdict qu'il a prononcé sur l'art. C'était la preuve que l'écriture était l'essence de sa vie. Huit jours avant sa mort, alité et gravement malade il dicte une dernière note dans son *Journal*. Si Proust a consacré sa vie à l'art, il a toujours été guidé par ses convictions morales. Nous attribuons un aspect éthique à sa démarche lorsqu'il a renoncé à être moderne à l'exemple des poètes obscurs du courant symboliste, comme s'il suivait les préceptes moraux de l'auteur de *Qu'est-ce que l'art ?* Probablement, s'il avait choisi la voie facile de faire partie du courant en vogue, il n'aurait pas été longtemps traité de dilettante par la critique. Il s'est engagé sur le chemin difficile vers la reconnaissance à cause

⁶⁴⁸ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 1033

de son choix moral. Mais c'était la seule voie possible pour entrer en littérature qui lui a permis de rendre accessible aux lecteurs le contact authentique avec une œuvre d'art qui sublime la vérité.

Comme Tolstoï, Proust n'est pas étranger à l'idée de la démocratisation de l'art mais par d'autres moyens. L'écrivain russe avait un souci pour l'expression du langage, tandis que Proust a visé le prix, qu'il soit à la portée de tous. Il ne voulait pas que sa « pensée fût réservée à des gens qui dépensent dix francs pour un livre et sont généralement plus bêtes que ceux qui achètent des volumes à trois ». ⁶⁴⁹ Léon Pierre-Quint a souligné le refus de Proust de commercialiser l'art, la pratique courante des artistes critiquée par Tolstoï dans *Qu'est-ce que l'art ?*, en insistant sur le fait qu'à « notre époque où l'écrivain, le peintre prend l'habitude de commercialiser sa production, le cas est à remarquer de cet homme de monde, riche et malade, qui fait à l'art le don entier de soi. » ⁶⁵⁰ Peut-on nier l'attitude morale de Proust à l'égard de l'art ? Son esthétique n'est-elle pas conforme au critère moral de Tolstoï d'être au service de la vérité ? Nous pouvons nous interroger, non sans raison, si sa *Recherche* ne traduit pas la tentative de son auteur de réhabiliter l'amour de la vérité dans l'art en opposition avec la fausseté du mysticisme des symbolistes et de l'esprit se propageant dans la littérature en France à la fin du XIX^e siècle.

⁶⁴⁹ Jean-Yves Tadié, *Proust, le dossier*, p. 48

⁶⁵⁰ Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust, sa Vie, son Œuvre*, p. 262

4. Proust est-il moderne à l'exemple de Tolstoï ?

Nous ne pouvons pas clore notre étude sur Proust et Tolstoï sans aborder le problème de la modernité de l'écrivain français. En effet, *A la Recherche du temps perdu* représente un des plus « extraordinaires efforts de renouvellement du roman français ».⁶⁵¹ Il nous semble qu'il ne serait pas trop prétentieux d'affirmer que l'auteur de la *Recherche* était parmi les rares écrivains français à répondre efficacement à l'appel lancé par E.-M. de Vogüé de renouveler le réalisme de la littérature française à l'exemple du roman russe. L'auteur du *Roman russe* visait surtout la particularité du réalisme russe, son attachement au vivant dans l'art. Il appréciait l'effort de l'écrivain russe de donner un souffle divin à sa création littéraire pour animer son univers de l'intérieur. Ainsi le réalisme russe laissait l'impression que tout vit et tout possède une âme. Tolstoï s'inscrit dans la tradition russe mais son réalisme porte le sceau de son regard singulier projeté sur la réalité. Il a lui-même qualifié la particularité de son approche de la réalité comme « illusoire » pour distinguer sa vision du monde de l'univers extérieur qui regorge, selon lui, de tant de mensonges et de conventions inutiles. La quête de la vérité l'a poussé à élaborer son réalisme dans le laboratoire secret des songes. Proust a sublimé dans la réalité du rêve de Tolstoï la force de construction de son réalisme. Il lui paraissait plus véridique que l'imitation du réel, tel qu'il la retrouvait dans les œuvres des Goncourt, Zola, Saint-Simon. Dès la première page de la *Recherche*, le roman affiche sa parenté avec le monde illusoire du rêve et son réalisme autrement plus vrai que celui de la réalité. Mais avant d'entreprendre sa recherche pour scruter les vérités intérieures, le futur écrivain français s'engage déjà sur la voie de Tolstoï et de sa modernité. Un des premiers récits, *La mort de Baldassare Silvande*, est d'inspiration tolstoïenne. Le romancier et le chroniqueur Paul Perret, dans un article de *La Liberté* du 26 juin 1896, qualifie ce récit comme le plus moderne : « Ici, tout est nouveau, d'une originalité vraie, quelquefois puissante en une belle simplicité de forme ; il y a des pages exquises ».⁶⁵² Un rapprochement entre Proust et Tolstoï n'est pas dépourvu de sens en lisant *A la Recherche du temps perdu* non plus. Comme Anne Henry l'a judicieusement remarqué « il est curieux qu'un Pasternak, réticent devant la *Recherche*, indifférent à son auteur, en ait lu dans l'enthousiasme les dernières pages : 'elles sont infiniment humaines et géniales comme chez Léon Tolstoï' ».⁶⁵³ *La*

⁶⁵¹ Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust, Sa vie, son œuvre*, p. 317

⁶⁵² Marcel Proust, *Jean Santeuil, précédé de Les Plaisirs et les jours*, voir Notices, notes et choix de variantes, p. 908

⁶⁵³ Anne Henry, *Marcel Proust, Théorie pour une esthétique*, pp. 40-41

Mort d'Ivan Ilitch, *Guerre et Paix*, *Anna Karénine* ont donné un exemple à Proust comment créer une œuvre immortelle. Il s'agit d'abord d'oser porter son regard sur des choses ineffables, les vérités intérieures. Mais il faut aussi apprendre à tremper sa plume dans l'encre magique des lumières qui émanent du for intérieur. Si *Les Plaisirs et les Jours* portent les marques évidentes d'une influence, voire d'une imitation calquée sur la mort représentée par l'écrivain russe, *A la Recherche du temps perdu* manifeste une innovation répercutant l'écho lointain du canevas tolstoïen sur la mort. Il est à noter que cette innovation reflète en filigrane l'ancien conflit entre la vie et la mort résolu en faveur de l'art. Il n'est pas aberrant de rappeler encore une fois le rôle important de l'écrivain russe dans la « débanalisation » de la mort. Pour ce faire, nous allons emprunter l'affirmation d'Alexis Philonenko qui dit que « personne n'a su l'approcher (la mort) d'aussi près que lui, Tolstoï « possède la déconcertante lucidité des aveugles. ».⁶⁵⁴ Comment exprimer l'incommunicable ? Comment rendre visible la vérité intérieure ? Nous pouvons constater un rapprochement étonnant dans l'effort de communiquer l'ineffable chez les deux écrivains. Il nous semble qu'en imitant *La Mort d'Ivan Ilitch*, Proust a appris comment représenter la mort tout en la niant. A son tour, dans *A la Recherche du temps perdu*, il a créé un récit sur le temps tout en le niant. C'était une innovation qui a attribué à son œuvre l'immortalité. Entre les souvenirs et l'art, entre la vie et la mort il n'y a pas de distance temporelle ou elle n'est pas saisissable. Tout se situe dans le temps perdu et il s'agit de retrouver sa durée intérieure, telle est la grande richesse de la prose proustienne. La « débanalisation » de l'art pour Proust passe par la « débanalisation » du temps pour le rendre perceptible. Les heures et les jours se ressemblent pour tous les hommes de la terre mais il existe une perception intérieure du temps qui est individuelle et marque le rythme de notre vraie vie. Si Tolstoï était le premier, avec plus d'un demi-siècle d'avance, à nous révéler l'expérience de mourir que le XIX^e siècle considérait comme insaisissable et incommunicable tout en la débanalisant, Proust était le premier à annoncer en littérature la mort de la durée et a réussi à la rendre communicable et saisissable.

Mais en quoi consiste la « modernité » des deux écrivains ? En effet, leur réalisme se construit à contre-courant de la mode. L'auteur de la *Recherche* a renoncé à la gloire facile de l'esthétisme moderniste. Il a refusé de suivre les sentiers battus du succès littéraire et a décidé de suivre sa propre voie, comme le grand romancier russe en tournant le dos à la mode. A son tour, Proust devient un exemple digne d'être suivi par les « modernes ». Henri Bonnet estime que par son choix il balise le chemin des futurs grands romanciers :

⁶⁵⁴ Alexis Philonenko, *Essai sur la philosophie de la guerre*, p. 232

On peut être assuré qu'il n'est pas de jeune romancier, aujourd'hui, qui ne se permette de concevoir son roman autrement que selon les techniques nouvelles, pas plus qu'il n'oserait affronter le ridicule de sortir dans la rue dans un costume d'une mode qu'il jugerait désuète. Mais la mode est une servitude à rejeter et le grand romancier de l'avenir devra s'affranchir de la mode comme Proust en son temps, lui-même, quand il a fait apparaître, péniblement, à compte d'auteur, une œuvre impérissable, et incomprise.⁶⁵⁵

Dans une certaine mesure, nous pouvons nous demander si Proust n'était pas démodé à l'exemple de Tolstoï. En effet, le climat en France après la Libération ne paraissait pas favorable à la *Recherche du temps perdu*. Pendant vingt ans le roman sombre dans l'oubli. La littérature engagée et démontrant l'absurdité de la condition humaine de Sartre et de Camus correspondait mieux aux goûts des lecteurs. L'art de Proust avec ses subtiles analyses de la société frivole et aisée paraissait démodé.

Pendant les années soixante, Tolstoï se retrouvait dans une situation pareille. En 1960, la représentante du nouveau roman, Nathalie Sarraute, a affirmé que l'œuvre de Tolstoï est inéluctablement démodée. A son avis, chercher un modèle dans les romans de l'écrivain russe, c'est aller à l'encontre de la littérature contemporaine et du renouveau.⁶⁵⁶ Elle a ouvertement exprimé sa prédilection pour Dostoïevski en l'opposant à son compatriote.

Georges Steiner a judicieusement remarqué la raison d'attribuer l'étiquette de démodé à Tolstoï. C'est un jugement fait à l'aune du temps, un temps criblé d'atrocités où « notre condition est devenue inhumaine », nous affirme-t-il :

L'univers concentrationnaire – le monde des camps de la mort – confirme sans discussion possible les intuitions profondes de Dostoïevski sur la cruauté de l'homme, sur sa tendance, en tant qu'individu et en tant que horde, à éteindre en lui-même les dernières braises d'humanité. Le narrateur souterrain (*Le Monde souterrain*) définit son espèce « une créature qui marche sur deux jambes et dépourvue de gratitude ». Tolstoï aussi se rendait compte que la gratitude n'abonde pas, mais au lieu de « créature », il aurait toujours écrit « homme ».⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Henri Bonnet, *Roman et poésie, Essai sur l'Esthétique des Genres, La Littérature d'Avant-Garde et Marcel Proust*, pp. 290-291

⁶⁵⁶ Tolstoj i zarubežnyj mir, kniga pervaja, pp. 522-523

⁶⁵⁷ George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski*, p. 232

Marcel Proust a démontré qu'un écrivain peut renouveler la littérature en s'inspirant de l'art de Tolstoï. Sa *Recherche* vers la découverte du véritable art, permettant de franchir l'espace et le temps du cœur tout en renonçant de suivre la modernité des courants littéraires, est la preuve d'un avis contraire à celui des représentants du nouveau roman.

Proust et Tolstoï nous font remettre en question même le terme de moderne. Les œuvres des deux écrivains continuent à interpeller les futurs écrivains malgré quelques éclipses provisoires dans le temps. Le retour est toujours possible. L'aventure du rêve exige que le Temps soit oublié. Vingt-six ans après sa mort, l'écrivain russe devient de nouveau source d'inspiration mais cette fois pour le réalisme critique. L'intervention de Boris Pasternak devant l'assemblée plénière de la direction de l'Union des écrivains en 1936 met en valeur l'actualité de la tradition tolstoïenne :

Je veux rappeler, déclare-t-il, que notre réalisme socialiste n'est pas tombé du ciel [...] Il me semble personnellement que Tolstoï partage avec Maxime Gorki l'honneur d'en être le précurseur ; ou plus exactement : les tempêtes des dénonciations et des impertinences tolstoïennes. [...] Il me semble que ces dernières années notre pratique des banquets littéraires nous a fortement éloignés de cette tradition et que, avec notre éloquence avocassière, nous attendons un nouveau Tolstoï, éduqué, cette fois, par la révolution socialiste, qui nous représenterait, nous autres réalistes socialistes, dans une nouvelle variante des *Fruits de l'Instruction*.⁶⁵⁸

Pour sa part, *A la Recherche du temps perdu* a tracé le cheminement difficile d'une œuvre d'art tombée dans l'oubli et sa découverte tardive par la génération des futurs écrivains. Pendant les années soixante, la gloire de Proust parmi les nouveaux écrivains et les critiques est à son apogée. L'accent mis sur les recherches de techniques a fait porter un regard différent sur la *Recherche* de Proust :

Aux yeux de ceux qui jugeaient au point de vue des valeurs littéraires, de la profondeur des intuitions psychologiques et de l'originalité de la forme, cette œuvre ne cessait de grandir, de s'imposer comme le haut massif romanesque du XX^e siècle.⁶⁵⁹

Ainsi *A la Recherche du temps perdu* s'est-elle transformée en l'œuvre la plus colossale au XX^e siècle qui occupe une place importante non seulement dans la littérature française mais aussi dans l'évolution du roman en général.

⁶⁵⁸ Cité par M. Aucouturier, « Pasternak et Tolstoï », in *Tolstoï aujourd'hui*, p. 280

⁶⁵⁹ P.-H. Simon, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, t. II, p. 36

Le rêve artistique de Proust a suivi la trajectoire du rêve artistique de Tolstoï, chacun à son tour est entré en dialogue avec une nouvelle réalité. Mais la réplique de la réalité au rêve n'est-elle pas la démonstration la plus éloquente d'une conversation engagée entre l'« illusoire » et le réel, entre la tradition et la modernité ?

V. Conclusion

Nous sommes au terme de notre étude consacrée à Tolstoï. Cependant, nous sommes conscientes que le point final ne serait qu'un inconvénient face aux multiples talents et à la richesse de sa personnalité qui n'est pas réductible à la nôtre. Comment pourrions-nous embrasser d'un regard un génie qui nous dépasse largement ? Nous n'avons choisi que trois représentants de la littérature française en guise de comparaison afin de nous rapprocher un peu plus du grand tout que représente l'œuvre et la vie de l'écrivain russe. Le point final pourrait être le point de départ pour d'autres recherches portées au-delà des apparences. Nous nous sommes proposé pour but de dépasser les idées toutes faites pour porter un regard différent sur Tolstoï, ses pensées et son œuvre. Pour ce faire, nous avons choisi trois écrivains français – Romain Rolland, Jean-Paul Sartre et Marcel Proust. Le premier d'entre les trois était l'objet de plusieurs études centrées sur sa relation avec l'écrivain russe à cause du riche témoignage qu'il a laissé dans ses écrits, son œuvre et sa correspondance. Mais nous n'avons pas seulement suivi la piste d'une influence et d'une inspiration. Les multiples rapprochements et associations entre Tolstoï et les trois écrivains étaient aussi importants pour nous. Il nous semble que ces rapprochements et ces associations sont comme des traces du témoignage d'une rencontre avec Tolstoï, probablement, inavouée ou inconsciente, résultant de lectures et de relectures. Et pourtant, nos découvertes ne paraissent pas moins évidentes que celles faites par d'autres chercheurs. Peut-on déduire qu'elles sont le résultat d'une simple coïncidence ? La fréquence des analogies dans le domaine du style nous renvoie indubitablement à cette question. Nous ne pouvons pas renier le fait que les procédés et les effets stylistiques puissent être le résultat de plusieurs lectures et relectures de certaines œuvres d'un auteur. Parfois, les effets stylistiques, provenant des lectures, restent gravés dans l'esprit de l'écrivain d'une manière inconsciente mais stable pour accompagner son acte créatif. C'est pourquoi les confessions de Romain Rolland, qui a subi une influence esthétique et morale de Tolstoï, ne nous paraissaient pas suffisantes pour notre recherche. Nous avons suivi aussi les traces des inspirations stylistiques en nous penchant sur le style indirect libre. Si le discours indirect libre n'était pas reconnu par Romain Rolland comme une influence exercée par son écrivain russe préféré, du moins ce sujet du rapprochement entre les deux écrivains ne nous paraît pas moins évident que les influences avouées – morale, esthétique ou religieuse, d'autant plus que le style indirect libre suit plutôt les voies du subconscient. Son

apparition dans l'espace narratif n'obéit pas à une logique rigide car souvent son choix est inconscient. Nous avons choisi le style indirect libre parce qu'il rend témoignage de l'admiration de Romain Rolland pour le don exceptionnel de Tolstoï de pénétrer ses personnages du dedans en laissant la parole à la Vérité. Le style indirect libre permet au narrateur de s'effacer de l'espace narratif comme gage d'une représentation authentique du discours. A part le style indirect libre qui traduit les états intérieurs des personnages, leurs pensées, leurs sensations et sentiments, nous avons abordé aussi son rapport avec les deux autres styles – direct et indirect. Nous avons démontré que l'usage des différents styles et les effets produits par cet usage affichent des similitudes entre les deux écrivains : la présence discrète du narrateur, l'ambiguïté entre les instances énonciatives dans le cadre de l'emploi de la parenthèse entrecoupant le style indirect libre, l'accumulation de « qui » et de « que », le flottement du discours entre une perspective intérieure et une perspective extérieure, la voix intérieure. Tous ces rapprochements ne sont-ils pas la révélation de la présence de l'héroïne tolstoïenne, la Vérité, devant laquelle Romain Rolland s'inclinait pour faire d'elle, à son tour, un personnage principal ? Rapprocher le discours du vrai était un trait en commun entre Romain Rolland et Tolstoï mais aussi entre Tolstoï et les deux autres écrivains abordés dans notre étude. Cependant, Sartre et Proust ont saisi d'autres aspects du multiple visage du vrai dans l'art artistique de l'écrivain russe. Nous pouvons voir une parenté entre le procédé de « débanalisation » de Tolstoï et le style des deux écrivains. Sartre, qui voulait sortir des sentiers battus de l'écriture pour traduire comme essence de notre vie la sensation de contingence d'une façon sensible, s'est probablement inspiré du style de Tolstoï en faisant de l'italique un procédé stylistique qui vise la perception. Le postulat que Sartre partageait avec les autres existentialistes affirmait que l'existence précède l'essence. Comment ce postulat se manifeste-t-il dans son écriture ? Pour qu'un mot prenne existence, il doit échapper à nos habitudes langagières et apparaître d'une façon insolite. Une chose existe lorsqu'on porte un regard différent sur elle. Et l'écriture qui peut permettre au regard de voir autrement, c'est l'italique. Il aiguise la perception pour signaler une rupture dans les habitudes du lecteur. Nous pouvons interpréter cet obstacle étrange abandonné sur le papier comme le cri des deux écrivains contre la banalité des mots et de leur insuffisance pour traduire les sensations. L'insuffisance des mots était aussi un objet de réflexion pour Proust. Mais il a laissé des traces de ses tâtonnements langagiers entre parenthèses, comme Tolstoï. La parenthèse d'« autocorrection » représente un trait en commun entre les deux écrivains. Tous les deux voulaient insuffler une vie aux mots, au-delà des « simulacres » et des banalités tant redoutés. Mais la parenthèse nous a permis de faire aussi d'autres rapprochements entre les deux

écrivains. Si les paroles et les gestes sont les messagers des lois psychologiques dans le discours des deux romanciers, la parenthèse permet leur manifestation insolite dans les trous du récit qu'elle poinçonne pour permettre au lecteur de surprendre derrière la coulisse le jeu entre le vrai et le faux ou de saisir le sens de quelque chose qui pourrait lui échapper sans l'intervention du narrateur. Comme l'italique, la parenthèse dans l'univers de Proust et Tolstoï représente un obstacle mais un obstacle qui empêche le discours de poursuivre sa marche. L'écart de la parenthèse implique une durée et attribue un aspect de discontinuité à l'écriture sans lesquelles les sensations auraient pu s'éloigner de la vérité.

Le style des trois écrivains français rend témoignage d'un rapprochement avec la vérité esthétique de Tolstoï. Mais quel était le destin de sa vérité morale ? Comment étaient reçues les idées du prophète de Iasnaïa Poliana ? Il nous semble que la comparaison entre Sartre et Tolstoï nous a permis d'éclairer sous une lumière différente cet aspect de la vie de l'écrivain russe, car le pape de l'existentialisme a suivi le même tournant du destin. Tous les deux ont renoncé à la littérature pour s'adonner aux préoccupations morales. Mais leur engagement dans la vie sociale n'a pas apporté les fruits espérés. La réforme religieuse de Tolstoï a été vouée à l'oubli. Ses disciples n'étaient pas à la hauteur de ses idées. Par une ironie du sort, Sartre s'est retrouvé dans une situation pareille – ses admirateurs se sont écartés de ses idées. Certes, la conscience humaine n'était pas encore prête à rejeter l'autorité des institutions politiques ou religieuses pour assumer sa liberté. Probablement, un jour, les idées de Sartre et de Tolstoï seront appréciées à leur juste valeur car elles véhiculent des changements spirituels à venir.

Mais la vérité morale de Tolstoï recevait un accueil différent lorsqu'elle était infiltrée dans son art. L'écrivain russe a bouleversé les esprits de son temps par ses idées progressives et par sa personnalité charismatique. Il a été un guide spirituel pour un grand nombre de ses contemporains. Ses idées esthétiques et morales ont profondément marqué la génération de Romain Rolland. Cette génération porte, probablement, le témoignage le plus éloquent de l'amour qui unit les âmes fraternelles et fait éclater les frontières.

A l'opposé de Romain Rolland, Proust qui est issu d'une autre génération, bien qu'il soit contemporain de l'écrivain russe, n'a témoigné presque aucun intérêt pour la morale de Tolstoï. Et pourtant, il est arrivé à la même conclusion que Romain Rolland qui estimait que Tolstoï possédait « la plus rare des vertus : la vérité » faisant défaut à son époque en affirmant qu'au « milieu du mensonge et du mal universels » il est « probablement aujourd'hui l'esprit le plus capable de vérité ». Mais la vérité en dehors de l'art ne retenait pas l'attention de Proust. C'étaient les mérites artistiques du grand écrivain russe qui captivaient son regard. Il

était avec Romain Rolland parmi les rares écrivains français qui ont efficacement répondu à l'appel de Vogüé de renouveler le réalisme dans la littérature française à l'exemple du roman russe. Tous les deux ont saisi dans l'art souverain de Tolstoï le rôle important des vibrations des sentiments imposant leurs propres lois esthétiques à l'œuvre tout en lui redonnant l'impression de la vie dans sa totalité. Si Romain Rolland a exploité dans son œuvre le ballottement entre les agitations affectives et le retour à la paix intérieure, Proust a centré tout son univers artistique sur le rapport entre les souvenirs et les sentiments et leurs multiples trajectoires intérieures : la naissance d'un sentiment, ses résonances internes, les associations avec d'autres sentiments, sensations ou souvenirs et le retour à l'état initial du sentiment. Mais il nous semble que l'auteur de la *Recherche* a transmis au XX^e siècle le côté le plus important du réalisme « illusoire » de Tolstoï, sa parenté avec le songe. L'esthétique de Proust résulte d'une vision insolite sur le monde, élaborée dans le laboratoire secret du rêve. Le rêve est la réalité de l'art que les deux écrivains opposaient à la vie. Comme s'ils étaient arrivés à la même vérité qu'au « milieu du mensonge et du mal universels », c'est la réalité « illusoire » de l'art qui allait transformer le monde. C'était le même monde transfiguré que Romain Rolland et sa génération respiraient dans l'œuvre de Tolstoï. Ce monde leur était plus familier et plus proche que la réalité macabre et pessimiste après la défaite de 1870, grâce à sa « passion ardente de la vie » et à « sa jeunesse de cœur ».

Cependant, l'écrivain russe a contribué non seulement à renouveler le réalisme de la littérature française mais aussi la forme du roman. La composition de Tolstoï a inspiré Romain Rolland et Proust pour orienter l'évolution du roman français vers la forme longue. *Jean-Christophe* et *A la Recherche du temps perdu* représentent des ensembles d'immenses fresques romanesques. Ce sont des œuvres de vaste envergure permettant au lecteur d'entreprendre sa recherche à la découverte d'un monde nouveau où l'on peut percevoir, comme dans les romans de Tolstoï, le sentiment de l'ensemble du Grand Tout auquel tous les détails sont liés, le rythme imposant du souffle du destin, le mystère des lois qui gouvernent la vie.

En confrontant les trois auteurs français à Tolstoï, nous avons raisonné sur la modernité et sur la mode. Qu'est-ce que la modernité ? Et qui sont les modernes ? Evidemment, la modernité a un rapport avec la notion du temps. Chaque génération a besoin de créateurs qui renouvèlent les thèmes, le style, les idées en accord avec les aspirations de l'époque où ils exercent leur activité. Tout créateur, s'il n'est pas narcissique, tourne son regard sur les modèles qui précèdent sa propre création. L'influence et l'inspiration vont de pair avec l'acte créatif. La mode n'est rien d'autre qu'un regard tourné vers des modèles qui

apparaissent en filigrane dans une œuvre d'art contemporaine. Mais comment imaginer la projection de la modernité de Tolstoï sur le fond des Temps à venir ? Romain Rolland nous a laissé son avis :

Cette vie que nous avons bue, dans Tolstoy, elle est devenue notre vie, par nous elle deviendra celle d'autres générations, et d'autres et d'autres après. Qu'importe qu'on ne puisse plus lire Tolstoy tout entier ! Qui donc (à part les érudits) peut lire tout entier un seul des génies les plus hauts du passé ? Je ne crois pas à l'immortalité artistique mais je crois à la survie, - à la chaîne fraternelle et mystérieuse des âmes. (...) ⁶⁶⁰

Nous partageons la pensée de Romain Rolland à propos de l'immortalité de l'écrivain russe à travers les œuvres posthumes de ses frères de plume. Si rien n'est immortel, tout peut revivre grâce à une œuvre d'art. Tolstoï n'était plus dans l'air du temps de Sartre comme à l'époque de Romain Rolland et de Proust mais il est dans l'air du roman *A la recherche du temps perdu*. Certainement, Sartre ne connaissait pas l'œuvre entière de Tolstoï comme Romain Rolland, et, probablement, il le connaissait moins que Proust mais il était familier avec les œuvres de ces deux écrivains où Tolstoï a laissé des traces. Nous avons remarqué qu'une lecture ciblée de la *Recherche* permet de voir les échos des idées esthétiques et stylistiques tolstoïennes. Sartre a reconnu avoir été profondément touché par la vie de *Jean-Christophe*, bien que ce ne fût pas son livre préféré et malgré les critiques qu'il a adressées à propos de ce livre de Romain Rolland. Tout en étant en contact avec *Jean-Christophe* et avec *A la recherche du temps perdu*, Sartre s'est probablement rapproché par certains côtés de l'art de Tolstoï et de sa personnalité. Car dans le roman de Romain Rolland, nous retrouvons à part les traces d'une inspiration esthétique de l'écrivain russe aussi les fragments de quelques souvenirs issus de la correspondance entre le jeune Français et Tolstoï, habilement enchevêtrés dans la texture du roman. Si le nom de Tolstoï est le sujet d'une conversation entre Jean-Christophe et un autre personnage du roman, dans *A la recherche du temps perdu*, Proust a mis l'un à côté de l'autre les deux grands représentants de la littérature russe, Dostoïevski et Tolstoï, pour animer une discussion entre Albertine et Marcel. Ces conversations ne sont-elles pas l'expression singulière d'un dialogue entamé entre les deux cultures ? Sartre a repris le relais du rapprochement entre les deux cultures mais dans le contexte de la nouvelle réalité politique en Russie. L'Union soviétique est restée pour Sartre du côté de la modernité. Le grand pays lointain est devenu une source d'inspiration qui

alimentait son antagonisme contre les bourgeois qu'il considérait comme « salauds ». Il voyait un exemple à suivre dans ce pays gouverné par le prolétariat, la force qui, selon lui, était capable de faire « sauter » le régime bourgeois. En opposant à la guerre froide la « coexistence culturelle » entre Soviétiques et Occidentaux, Sartre est devenu l'apôtre d'une morale moderne. Mais notre étude a aussi démontré que Sartre n'était pas seulement un militant en faveur de la coexistence pacifique entre l'Est et l'Ouest mais il avait aussi un intérêt pour la littérature russe.

Parfois, les rapprochements peuvent nous paraître très lointains et refléter les idées de Tolstoï qui transparaissent chez un autre écrivain. Dans ce cas, il est difficile de démêler les fils d'une influence. Résulte-t-elle seulement d'un écrivain ou bien elle cumule une double influence, car l'un des écrivains transparaît à travers l'écriture de l'autre. Cette réflexion nous conduit au sentiment de contingence, devenu le thème principal de *La Nausée*. Il est mentionné pour la première fois sur une des pages de la *Recherche*. Cependant, l'aspect de l'inexplicable et l'inattendu dans la vie était perçu aussi par Tolstoï. L'idée de construire le monde comme un Grand Tout ou tout est conditionné par tout, sans rapport entre cause et effet, c'était la réforme radicale de l'auteur de *Guerre et Paix* dans l'art de raconter, selon le mot de Pietro Citati.⁶⁶¹ D'autre part, le sentiment de contingence dans le roman de Sartre a pris corps grâce à la sensation de nausée que nous avons retrouvée dans le récit de Tolstoï *Les mémoires d'un fou*. Si cette sensation est devenue l'identification morale de toute une génération, n'est-elle pas la preuve incontestable que même après sa mort l'œuvre de Tolstoï continue d'être source d'inspiration ? A la différence de Proust et de Romain Rolland, Sartre n'était pas contemporain de Tolstoï mais il a eu son premier contact avec l'écrivain russe au lycée et il est resté pour lui une référence de bon style.

L'œuvre de Tolstoï est entrée dans le patrimoine de l'humanité et a fait de lui un des plus grands romanciers. Par certains de ses aspects, elle reste actuelle parce qu'elle recèle des sentiments et des sensations universels qui soulèvent les barrières entre les différents peuples et rendent inutiles les frontières qui les séparent. Comme la nausée, par exemple, qui représente une des sensations les plus banales qui accompagne notre existence, transformée en perception d'une crise morale au paroxysme de l'angoisse. Cette angoisse est la même qui accompagne notre existence et qui exprime notre peur de la Mort. C'était la rencontre avec l'étrange invitée tolstoïenne sur les pages de son œuvre qui a fait Romain Rolland et Marcel Proust se rapprocher de l'écrivain russe. Qui aurait pu mieux que Tolstoï toucher leurs

⁶⁶¹ Pietro Citati, *Tolstoï*, pp. 232-233

pensées les plus intimes et oser rompre le silence pour frayer le chemin à un sujet tabou au XIX^e siècle – la hantise de la mort ? Mais lorsque nous abordons le sujet de l'angoisse de la mort chez Tolstoï, nous devons lui opposer son antonyme, l'amour universel. Nous ne pouvons comprendre ni la mort, ni la vie sans cet amour dont nous retrouvons l'image dans les derniers instants de la vie du prince André. Ne serait-il pas l'héritage le plus précieux que Tolstoï a laissé à l'humanité ?

En regardant Tolstoï, nous pouvons diriger un regard interrogatif sur notre XXI^e siècle. Laquelle des deux vérités l'emportera : la vérité esthétique ou la vérité morale ? Mais en interrogeant du regard notre siècle, nous pouvons nous interroger nous-mêmes. Avons-nous appris à regarder la Mort en face ? Avons-nous découvert le vrai sens de la liberté ? Connaissons-nous l'amour universel ? Aussi longtemps que la réponse à ces questions reste négative, aussi longtemps que la guerre, la violence et l'angoisse existent, Tolstoï reste moderne.

VI. Bibliographie

1. Œuvres littéraires

- Céline, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1969
- Claudé, Paul, *Les Aventures de Sophie*, Paris, Gallimard, 1937
- Claudé, Paul, *Figures et paraboles*, Paris, Gallimard, 1936
- Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, Paris, Garnier Frères, 1958
- Gautier, Théophile, *Le Capitaine Fracasse*, Paris, Gallimard, 1972
- Gide, André, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1930
- Gide, André, *La Porte étroite*, Paris, Mercure de France, 1959
- Gide, André, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, 1952
- Proust, Marcel, *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1943
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, Paris, Gallimard, 1971
- Proust, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, 1987
- Proust, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, 1954
- Proust, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, 1954
- Proust, Marcel, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Gallimard, 1971
- Rolland, Romain, *Jean-Christophe, La Foire sur la Place*, Paris, Albin Michel, 1926
- Rolland, Romain, *Jean-Christophe, Les Amies*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1910
- Rolland, Romain, *Jean-Christophe, Le Buisson ardent*, Cahiers de la Quinzaine, 1911
- Rolland, Romain, *Compagnons de route*, Paris, Albin Michel, 1961
- Rolland, Romain, *Empédocle d'Agrigente* ; suivi de *L'Eclair de Spinoza*, Paris, Editions du Sablier, 1931
- Rolland, Romain, *L'Esprit libre*, Paris, Albin Michel, 1953
- Rolland, Romain, *Les pages immortelles de J. J. Rousseau*, Paris, Buchet / Chastel, 1962
- Rolland, Romain, *Le voyage intérieur*, Paris, Albin Michel, 1939
- Rolland, Romain, *Mémoires*, Paris, Albin Michel, 1956
- Rolland, Romain, *Vie de Tolstoï*, Paris, Hachette, 1921
- Rousseau, Jean-Jacques, *Emile ou de l'Education*, Paris, Librairie Garnier Frères, s. d.
- Sartre, Jean-Paul *Carnets de la drôle de guerre, Septembre 1939 – Mars 1940*, Paris, Gallimard, 1995

- Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964
- Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1947
- Sartre, Jean-Paul, *Situations*, X, Paris, Gallimard, 1976
- Sartre, Jean-Paul, *Situations*, II, Paris, Gallimard, 1948
- Sterne, Laurence, *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, Paris, F. Aubier, 1934
- Tolstoï, Léon, *Anna Karénine ; Résurrection*, Paris, Gallimard, 1997
- Tolstoï, Léon, *Abrégé de l'Evangile*, Paris, Klincksieck, 1969
- Tolstoï, Léon, *L'Eglise et l'Etat, les Evénements actuels en Russie*, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1904
- Tolstoï, Léon, *Journaux et carnets*, tome premier, Paris, Gallimard, 1979
- Tolstoï, Léon, *Œuvres complètes, Guerre et Paix*, tome premier, Paris, Stock, 1903
- Tolstoï, Léon, *Œuvres complètes, Guerre et Paix*, tome deuxième, Paris, Stock, 1903
- Tolstoï, Léon, *Œuvres complètes, Guerre et Paix*, tome troisième, Paris, Stock, 1904
- Tolstoï, Léon, *Œuvres complètes, Guerre et Paix*, tome quatrième, Paris, Stock, 1904
- Tolstoï, Léon, *Œuvres complètes, Guerre et Paix*, tome cinquième, Paris, Stock, 1904
- Tolstoï, Léon, *Œuvres complètes, Guerre et Paix*, tome sixième, Stock, 1904
- Tolstoï, Léon, *Œuvres complètes, Sébastopol*, Paris, Stock, 1903
- Tolstoï, Léon, *La Guerre et la Paix*, Paris, Gallimard, 1987
- Tolstoï, Léon, *Souvenirs et récits*, Paris, Gallimard, 1960
- Tolstoï, Léon, *Quelle est ma foi ?*, Paris, Stock, 1924
- Tolstoï, Léon, *Ma confession*, Paris, Albert Savine, 1887
- Tolstoï, Léon, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Paul Ollendorff, 1898
- Tolstoï, Léon, *Les Cosaques, Souvenirs de Sébastopol*, Paris, Hachette, 1915
- Tolstoï, Léon, « Le journal d'un fou », in *Peur*, Boulogne, Griot, 1994, pp. 23-38
- Tolstoï, Léon, « Le journal d'un fou », in *Hadji Mourad et autres Contes*, Paris, Nelson, 1912, pp. 261-276
- Tolstoï, Léon, « Notes d'un fou », in *Œuvres posthumes*, Lausanne, Rencontre, 1962, pp. 145-159
- Tolstoï, Léon, « Les mémoires d'un fou », in *Œuvres posthumes*, Paris, Bossard, 1925, pp. 133-158
- Tolstoï, Léon, « Zapiski sumassédšego », in *Sobranie sočinenij*, t. X, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1952, pp. 323-336
- Tolstoï, Léon, *Povesti i raskasi*, Leningrad, Lenizdat, 1969

Tolstoï, Léon, *Vojna i mir*, tom I, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1951

Tolstoï, Léon, *Vojna i mir*, Berlin, Slovo, 1921

Tolstoï, Léon, *Shakespeare et Le Drame*, Paris, Collection internationale, 1905

Tolstoï, Léon, *Ultimes paroles*, Paris, Société d'éditions et publications parisiennes, 1912

Tolstoï, Léon, *La Vraie Vie*, Paris, Charpentier, 1901

2. Ouvrages bibliographiques. théoriques et d'autres outils de référence

Alexandre, Aimée, *Le Mythe de Tolstoï*, Paris, Jupiter, 1960

Aucouturier, Michel, « Pour un centenaire », in *Cahiers Léon Tolstoï* 2, Paris, Institut d'études slaves, 1985, pp. 7-11

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, France, Gallimard, 1978

Bakhtine, Mikhaïl, "Predislovie. "Voskresenie" L. N. Tolstogo", in *Lev Tolstoj : Pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo instituta, 2000, pp. 756-775

Bally, Charles, « Le style indirect libre en français moderne » in *Germanisch-romanische Monatsschrift*, Heidelberg, Carl, Winter, 1912, IV, p. 549-556

Barrère, Jean-Bertrand, *Romain Rolland : l'âme et l'art*, Paris, Albin Michel, 1966

Beauvoir, Simone de, *La cérémonie des adieux, Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1981

Berger, Yves « Deux écrivains répondent à Jean-Paul Sartre », in *Express*, Paris, le 28 mai, 1964

Bertholet, Denis, *Sartre*, Paris, Plon, 2000

Bianco, Jean-François, *La Nausée, Sartre*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997

Bicilli, P. M., « Problema žizni i smerti v tvorčestve Tolstogo », in *Lev Tolstoj : Pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo instituta, pp. 473-499

Bieber, Konrad, « Le rayonnement de Romain Rolland », in *Actes du IV^e Congrès de L'Association internationale de littérature comparée : Fribourg 1964 / rédigés par François Jost*, Paris, Mouton, 1966, vol.2, pp. 1140-1145

Boisdeffre, Pierre de, « Regards sur l'œuvre, la morale et la pensée de Jean-Paul Sartre », in *Nouvelle Revue de Deux Mondes*, Paris, juin 1980, pp. 564-572

Boisdeffre, Pierre de, « Regards sur l'œuvre, la morale et la pensée de Jean-Paul Sartre », in *Nouvelle Revue de Deux Mondes*, Paris, juillet 1980, pp. 80-86

- Boisdeffre, Pierre de, « Regards sur l'œuvre, la morale et la pensée de Jean-Paul Sartre », in *Nouvelle Revue de Deux Mondes*, Paris, août 1980, pp. 323-332
- Bonnet, Henri, *Roman et Poésie, Essai sur l'esthétique des genres, La littérature d'avant-garde et Marcel Proust*, Paris, A. G. Nizet, 1980
- Bourget, Paul, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1894
- Bourget, Paul, *Pages de Critique et de Doctrine*, t. II, Paris, Plon, 1912
- Boutchik, Vladimir, *La littérature russe en France*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1947
- Boutchik, Vladimir, *Bibliographie des œuvres littéraires russes traduites en français, Tourguénev, Dostoïvski, Léon Tolstoï*, Paris, Messages, 1948
- Brochier, Jean-Jacques, *Pour Sartre, Le jour où Sartre refusa le Nobel*, Mesnil-sur-l'Estrée, Lattès, 1995
- Brun, Bernard, *Marcel Proust, 3, Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Lettres modernes, 2001
- Bruña Cuevas, Manuel, « Le discours direct introduit par que », in *Le Français moderne* 64, 1, 1996, pp. 28-50
- Buisine, Alain, « Les Mots et les Morts », in *Burgelin-Claude (ed), Lectures de Sartre*, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 1986, pp. 17-38
- Byčkov, S. P., « Tolstoj v ocenke russkoj kritiki », in *L. N. Tolstoj v russkoj kritike*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1952, pp. 3-54
- Cahiers Marcel Proust 13, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, Jacques Rivière, Paris, Gallimard, 1985
- Cahiers Romain Rolland 1, *Choix de lettres à Malwida von Meysenburg*, Paris, Albin Michel, 1948
- Cahiers Romain Rolland 2, *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*, Paris, Albin Michel, 1949
- Cahiers Romain Rolland 4, *Le cloître de la rue d'Ulm*, Paris, Albin Michel, 1952
- Cahiers Romain Rolland 10, *Chère Sophia, Choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga*, Paris, Albin Michel, 1959
- Cahiers Romain Rolland 24, *Monsieur le comte, Romain Rolland et Léon Tolstoy*, Paris, Albin Michel, 1978
- Cattaui, Georges, *Marcel Proust*, Paris, Editions universitaires, 1958

- Celeux, Anne-Marie, *Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir : Une expérience commune, deux écritures*, Paris, Nizet, 1986
- Chantal, René de, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. I, Montréal, Les Presses de l'Université, 1967
- Chantal, René de, *Marcel Proust, critique littéraire*, t. II, Montréal, Les Presses de l'Université, 1967
- Chateauneu, Roger, « Romain Rolland et les clés de l'univers », in *Europe : Revue mensuelle*, septembre-octobre, 1965, pp. 39-46
- Cheval, René, « Romain Rolland et la Guerre », in *Europe – Revue littéraire mensuelle*, mai-juin, 1964, pp. 60-70
- Chestov, Léon, *Les Révélation de la mort*, Paris, Plon, 1958
- Chklovski, Victor, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973
- Citati, Pietro, *La Colombe Poignardée, Proust et la Recherche*, Paris, Gallimard, 1997
- Citati, Pietro, *Tolstoï*, Paris, Denoël, 1987
- Contat, Michel « Pourquoi Sartre n'a pas écrit sur son écrivain préféré : Stendhal », in *Burgelin-Claude (ed), Lectures de Sartre*, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 1986, pp. 139-160
- Cresson, André, *Léon Tolstoï, sa vie, son œuvre*, Paris, Presses universitaires de France, 1950
- Curtius, Ernst Robert, *Marcel Proust*, Paris, La Revue nouvelle, 1928
- Černyševskij, N. G., « Detstvo i otročestvo. Voennye rasskazy », in *L. N. Tolstoj v russkoj kritike*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1952, pp. 91-105
- Deguy, Jacques, *La Nausée de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1993
- Denis, Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000
- Dreyfus, Robert, *Souvenirs sur Marcel Proust*, Paris, Grasset, 1926
- Duchatelet, Bernard, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, Lille, Service de production des thèses, Université de Lille III, 1975
- Duchatelet, Bernard, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, Paris, Albin Michel, 2002
- Dutertre, Eveline, « Le crédo d'un adolescent : Romain Rolland recherche sa foi », in *L'information littéraire*, Paris, janvier-février 1970, pp. 109-117
- Ėjchenbaum, B. M., *Molodoj Tolstoj*, München, W. Fink, 1968
- Erofeev, V. V., « Tolstoj v ocenke i vosprijatii Prusta », in *Izvestija Akademii nauk SSSR, serija literatury i jazyka*, Moskva, Izdatel'stvo « Nauka », n° 4, 1978, str. 298-307
- Ewald, François, « Une philosophie pour notre temps », in *Magazine littéraire*, Paris, avril 1994, pp. 18-26

- Fauconnier, Bernard, « Sartre – De Gaulle : l'être et le géant », in *Magazine littéraire*, Paris, février 2000, pp. 59-61
- Ferré, André, *Les Années de collège de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1959
- Feuillerat, Albert, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Londres, Yale University Press, 1934
- Francis, R. A., « Romain Rolland and Jean-Jacques Rousseau », in *Nottingham french studies*, Cambridge, 1969, pp. 40-53
- Gaubert, Serge, « Cette erreur qui est la vie », *Proust et la représentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000
- Gaucheron, Jacques, « Notes sur un style », in *Europe : Revue mensuelle*, septembre-octobre, 1965, pp. 57-64
- Gersbach-Bäschlin, Annette, *Reflektorischer Stil und Erzählstruktur*, Bern, Francke, 1970
- Gillet, Louis, « Sur Jean-Christophe », in *Europe : Revue mensuelle*, septembre-octobre 1965, pp. 123-135
- Gol'denvejzer, A. B., *Vblizi Tolstogo*, Moskva, Zacharov, 2002
- Gourfinkel, Nina, *Tolstoï sans tolstoïsme*, Paris, Seuil, 1946
- Grandgeorges, Pierre, « Un héros de l'humanisme moderne », in *Europe : Revue mensuelle*, janvier-février, 1955, pp. 162-178
- Gromov, Pavel, *O stile L'va Tolstogo, Stanovlenie « dialektiki duši »*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1971
- Hennequin, Emile, *Ecrivains francisés*, Paris, Librairie académique Didier, 1889
- Henry, Anne, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981
- Hytier, Jean, *André Gide*, Alger, Edmond Charlot, 1946
- Idt, Geneviève, « Portraits de Sartre lisant », in *Burgelin-Claude (ed), Lectures de Sartre*, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 1986, pp. 295-314
- Jaubert, Anna, « Le discours indirect libre, Dire et montrer : approche pragmatique », in *Cahiers Chronos 5*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 49-69
- Juillard, Michel, « Les Huns sont-ils entrés à cheval dans la bibliothèque ? Ou les libertés du style indirect libre », in *Cahiers Chronos 5*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 71-90
- Kolb, Philippe, *Marcel Proust et Jacques Rivière, Correspondance 1914-1922*, Paris, Plon, 1955
- Lattre, Alain de, *La Doctrine de la Réalité chez Proust*, Paris, Librairie José Corti, 1978
- Lecerle, Jean-François, *Rousseau et l'Art du roman*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969

- Legros, Georges, « Sartre-a-t-il un style ? », in *Cahiers d'analyse textuelle*, n 4, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1962, pp. 97-109
- Lévy, Bernard-Henri, *Le siècle de Sartre*, Paris, Grasset, 2000
- Lilar, Suzanne, *A propos de Sartre et de l'amour*, Gallimard, 1984
- Lindstrom, Thaïs, *Tolstoï en France*, Paris, Institut d'études slaves, 1952
- Lips, Marguerite, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1927
- Louette, Jean-François, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette, 1993
- Louis, Robert, *Comment débuta Marcel Proust, lettres inédites*, Paris, Nouvelle revue française, 1925
- Lunačarskij, A. V., « Tolstoï i naša sovremennost' », in *Lev Tolstoï*, t. II, Moskva, Izdatel'stvo akademii nayk, 1961, pp. 406-426
- Markovitch, Milan J., *Jean-Jacques Rousseau et Tolstoï*, Paris, Ancienne honore champion, 1928
- Mellet, Sylvie et Vuillaume, Marcel, « Introduction : style indirect libre », in *Cahiers Chronos* 5, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 1-3
- Milly, Jean, *Proust et le Style*, Genève, Slatkine, 1991
- Milosz, Czeslaw, *De la Baltique au Pacifique*, Paris, Fayard, 1990
- Morand, Bernadette, « L'aristocratie chez Proust », in *Europe : Revue mensuelle*, Paris, août-septembre 1970, pp. 37-46
- Morin, Dominique, *L'athéisme moderne*, tome I, Paris, Les éditions du cerf, 1985
- Morin, Dominique, *L'athéisme moderne*, tome II, Paris, Les éditions du cerf, 1985
- Motyleva, Tamara, *Romain Rolland*, U.R.S.S., Progrès, 1976
- Motyleva, Tamara, « Tolstoï i sovremennye zarubežnye pisateli », in *Lev Tolstoï*, t. I, Moskva, Izdatel'stvo akademii nayk, 1961, pp. 141-184
- Mouton, Jean, *Le Style de Marcel Proust*, Paris, Editions Corrèa, 1948
- Nabokov, Vladimir, *Tolstoï, Tchekov, Gorki*, Paris, Stock, 1999
- Nedeljković, Dragan, « Quelle est ma foi ? Et l'idéal de la vie authentique selon Tolstoï », in *Cahiers Léon Tolstoï* 2, Paris, Institut d'études slaves, 1985, pp. 13-21
- Philippe, Gilles, *Le discours en soi, La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Honoré Champion, 1997
- Philonenko, Alexis, *Essai sur la philosophie de la guerre*, Mayenne, Librairie philosophique J. Vrin, 2003
- Piatier, Jacqueline, « Jean-Paul Sartre s'explique sur « les Mots » », in *Le Monde*, Paris, le 18 avril, 1954

- Porché, François, *Portrait psychologique de Tolstoï*, Paris, Flammarion, 1935
- Porel, Jacques, *Fils de Réjane*, Paris, Librairie Plon, 1951
- Quint, Léon Pierre, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, Paris, Editions du Sagittaire, 1946
- Raillard, Georges, *La Nausée de J. –P. Sartre*, Paris, Hachette, 1972
- Revel, Jean-François, *Sur Proust*, Paris, Robert Laffont, 1976
- Rey-Debove, Josette, *Le métalangage*, Paris, Armand Colin, 1997
- Rod, Edouard, *Les idées morales du temps présent*, Lausanne, Payot, 1927
- Roos, Jacques, « Le cosmopolitisme de Romain Rolland », in *Actes du IV^e Congrès de L'Association internationale de littérature comparée : Fribourg 1964 / rédigés par François Jost*, Paris, Mouton, 1966, vol.1, pp. 50-57
- Roos, Jacques « Romain Rolland et Tolstoï », in *Revue de la littérature comparée*, janvier-mars, 1962, pp. 5-31
- Rosier, Laurence, *Le discours rapporté, Histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, 1999
- Rybalka, Michel, « Une vie pour la philosophie », in *Magazine littéraire*, Paris, février 2000, pp. 40-47
- Schroeder, Félix, *Le tolstoïsme*, Paris, Fischbacher, 1893
- Seghers, Anna, « Tolstoï », in *Sinn und Form*, n°5, 1953, pp. 40-49
- Seippel, Paul, *Romain Rolland, l'homme et l'œuvre*, Paris, P. Ollendorff, 1913
- Sémon, Marie, « La nostalgie de Dieu chez Tolstoï », in *Cahiers Léon Tolstoï* 2, Paris, Institut d'études slaves, 1985, pp. 31-40
- Sémon, Marie, « La poétique symphonique dans *Guerre et Paix* », in *Cahiers Léon Tolstoï* 5, Paris, Institut d'études slaves, 1991, pp. 37-52
- Sicard, Michel, *Essais sur Sartre, Entretiens sur Sartre (1975-1979)*, Paris, Galilée, 1989
- Steiner, Georges, *Tolstoï ou Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1963
- Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman, Essai sur les formes et techniques du roman dans A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1971
- Tadié, Jean-Yves, *Proust, le dossier*, Paris, Pierre Belfond, 1998
- Thibaudet, Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936
- Troubetzkoy, Wladimir, « La relation complexe de Marcel Proust à Lev Tolstoï », in *Cahier Léon Tolstoï*, n 9, Paris, Institut d'études slaves, 1995, pp. 11-18
- Troubetzkoy, Wladimir, « Léon Tolstoï, une autre forme du 'mirage russe' ? Tolstoï et Dostoïevski », in *Tolstoï aujourd'hui*, Paris, Institut d'études slaves, 1980, pp. 211-221
- Troyat, Henri, *Tolstoï*, Paris, Fayard, 1965

- Tolstoï, Serge, « Soixante ans avant Sartre, Tolstoï : 'Ne me donnez pas le Nobel', in *Nouvelles-Littéraires*, Paris, le 25 mars, 1965
- Veyrenc, Marie-Thérèse, *Genèse d'un style, La phrase d'André Gide dans Les Nourritures terrestres*, Paris, A.G. Nizet, 1976
- Vogüé, E.- M de, *Le roman russe*, Paris, Librairie Plon, 1897
- Vuillaume, Marcel, « La signalisation du style indirect libre », in *Cahiers Chronos 5*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 107-130
- Warren, E. Gates, « The Doctrine of Alimentation in Proust and Tolstoy », in *South Atlantic Bulletin*, XXXI, jan., 1966, p. 7
- Winock, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997
- Zajdenšnur, Ė. E., « Poslovicy i pogovorki v proizvedenijach, dnevnikach i pis'mach Tolstogo », in *Lev Tolstoj*, t. I, Moskva, Izdatel'stvo akademii nayk, 1961, pp. 561-639
- Zimmerman, Eugenia-N., « Death and Transfiguration in Proust and Tolstoy », in *Mosaïc: A journal for the interdisciplinary study of literature*, 6(2), 1973, pp. 161-172

3. Autres ouvrages cités

- Histoires des littératures*, tome III, Paris, Gallimard, 1938
- Lev Tolstoj*, t. I, Moskva, Izdatel'stvo akademii nayk, 1961
- Lev Tolstoj*, t. II, Moskva, Izdatel'stvo akademii nayk, 1961
- L. N. Tolsoj*, Sobranie sočinenij, tom semnadcatyj, Pic'ma 1845-1886, Moskva, Izdatel'stvo « Chudožestvennaja literatura », 1965
- Tolstoï aujourd'hui*, Paris, Institut d'études slaves, 1980
- Tolstoj i zarubežnyj mir*, t. I, Moskva, Izdatel'stvo « nauka », 1965
- Tolstoj i zarubežnyj mir*, t. II, Moskva, Izdatel'stvo « nauka », 1965

TABLE DES MATIERES

I. INTRODUCTION 1

II. ROMAIN ROLLAND ET TOLSTOÏ 5

1. MORALE ET ESTHÉTIQUE 5

1. 1. LA MORALE, L'ART ET LA « MODERNITE » DE TOLSTOÏ 5

1. 2. LES LEÇONS ÉTHIQUES LÉGUÉES PAR TOLSTOÏ 10

1. 3. LA FOI, LA MORALE ET L'ART 17

1. 4. L'ATTITUDE DE ROMAIN ROLLAND A L'EGARD DE TOLSTOÏ ET DE ROUSSEAU 31

1. 5. L'INFLUENCE ESTHETIQUE DE TOLSTOÏ 43

2. INSPIRATIONS STYLISTIQUES 63

2. 1. RAPPROCHEMENTS STYLISTIQUES 63

2. 2. LE STYLE INDIRECT LIBRE 74

2. 3. LA PRESENCE DISCRETE DU NARRATEUR – UN GAGE DE VRAI 78

2. 4. L'AMBIGUÏTE, L'AUTENTICITE DU DISCOURS ET LA PARENTHESE 85

2. 5. LES MODULATIONS DU DISCOURS ENTRE L'INTERIEUR ET L'EXTERIEUR 94

2. 6. L'USAGE EXCESSIF DE « QUI » ET DE « QUE » EST-IL UN PROCEDE LITTERAIRE ? 104

2. 7. LA VOIX INTERIEURE 112

3. ROMAIN ROLLAND UN DISCIPLE DE TOLSTOÏ ? 124

III. SARTRE ET TOLSTOÏ 127

1. TOLSTOÏ ET LES LECTURES DE SARTRE 127

2. CONFRONTATIONS STYLISTIQUES 142

2. 1. LE CONCEPT DU STYLE DANS LA VISION DE SARTRE 142

2. 2. A LA FRONTIERE ENTRE L'ORDINAIRE ET L'EXTRAORDINAIRE – LA « DEBANALISATION » 146

2. 3. SUR LES TRACES DE L'ITALIQUE 153

2. 4. L'ITALIQUE DANS LA TRADITION DE LA LITTERATURE FRANÇAISE 158

2. 5. ARGUMENTS EN FAVEUR D'UN RAPPROCHEMENT ENTRE L'ITALIQUE DE SARTRE ET DE TOLSTOÏ 167

2. 6. QUELQUES ASPECTS DU PROBLEME DE LA TRADUCTION EN FRANÇAIS 169

2. 7. L'USAGE DE L'ITALIQUE CHEZ SARTRE ET TOLSTOÏ 177

3. SUR LES CHEMINS DE LA LIBERTE 210

3. 1. L'AMOUR OU LA LIBERTE 210

3. 2. SUR LA VOIE DE L'ATHEISME : CROYANT OU INCROYANT 213

3. 3. LA LIBERTE DE CHOISIR : PHILOSOPHE ET ECRIVAIN 219

3. 4. AU CARREFOUR DES CHEMINS DE LA LIBERTE – L'ANARCHISME 223

3. 5. CONTRE LA LITTERATURE INSTITUTIONNALISEE – NON AU PRIX NOBEL 226

3. 6. DIRE ADIEU A LA LITTERATURE 231

4. SARTRE SOUS L'INFLUENCE DE TOLSTOÏ ? 237

IV. TOLSTOÏ ET PROUST 241

1. LE RAPPROCHEMENT ENTRE PROUST ET TOLSTOÏ 241

1. 1. ETAT DE RECHERCHE	241
1. 2. TOLSTOÏ DANS LA VISION DE MARCEL PROUST – CRITIQUE LITTÉRAIRE	243
2. INSPIRATIONS STYLISTIQUES.....	260
2. 1. LA MÉTAPHORE ET LA SPONTANÉITÉ	260
2. 2. LA BANALITÉ	263
2. 3. LA MUSIQUE.....	268
2. 4. LE RÊVE ET LA RÉALITÉ	273
2. 5. LA COMPOSITION ET SON ORIGINALITÉ	276
2. 6. LA PARENTHÈSE.....	282
2. 7. LAURENCE STERNE ET LA PARENTHÈSE	285
2. 8. LA PARENTHÈSE CHEZ PROUST ET TOLSTOÏ	290
3. ESTHÉTIQUE OU MORALE	320
3. 1. LA VIE, LA MORT ET LE BONHEUR	320
3. 2. LE TEMPS	334
3. 3. LES SOUVENIRS ET LES CITATIONS	338
3. 4. LA LITURGIE	344
3. 5. LA GLOIRE ET L'ART OU LA MORALE ?	346
3. 6. L'ATTITUDE DE PROUST A L'EGARD DE LA MORALE	350
3. 7. L'ARISTOCRATIE ET LES GENS DU PEUPLE.....	354
3. 8. L'ESTHÉTIQUE ET LA VÉRITÉ, PROUST FACE À L'IDOLÂTRIE DE RUSKIN	359
3. 9. PROUST CONTRE L'ESTHÉTIQUE DE MALLARME	362
3. 10. LE CHOIX ESTHÉTIQUE DE PROUST.....	364
4. PROUST EST-IL MODERNE À L'EXEMPLE DE TOLSTOÏ ?	369
 <u>V. CONCLUSION.....</u>	 <u>374</u>
 <u>VI. BIBLIOGRAPHIE.....</u>	 <u>381</u>
 1. ŒUVRES LITTÉRAIRES.....	 381
2. OUVRAGES BIBLIOGRAPHIQUES. THÉORIQUES ET D'AUTRES OUTILS DE RÉFÉRENCE	383
3. AUTRES OUVRAGES CITÉS.....	389