

Victor Hugo dans la Russie des années 1920 : un tournant dans la réception de l'auteur ?

MYRIAM TRUEL

Dans la jeune Russie soviétique, le roman de Victor Hugo consacré à la Terreur *Quatrevingt-treize*, publié dans une traduction inédite par La littérature mondiale (*Vsemirnaja literatura*), fait l'objet d'adaptations par des maisons d'édition emblématiques telles que Terre vierge rouge (*Krasnaja nov'*) ou Terre et Fabrique (*Zemlja i fabrika*) et, en 1919 et 1921, de deux adaptations scéniques, à une époque où le théâtre était considéré comme un outil de propagande révolutionnaire à privilégier¹. Victor Hugo est un des écrivains étrangers les plus publiés en URSS² et un des auteurs centraux du

1. Viktor Gjužo [Victor Hugo], *Devjanosto tretij god*, trad. de M. A. Šišmarevaja, M., Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Vsemirnaja literatura, 1922 ; *Id.*, 93-ij god, M., Krasnaja Nov', 1923 ; *Id.*, 93-ij god, M., Zemlja i fabrika, 1928 ; V. Bystrenin, *Devjanosto tretij god (kartinki iz' èpoxi Velikoj Francuzskoj Revoljucii)*, Penza, Izdanie političesko-prosvetitel'skogo upravlenija ural'skogo voennogo okruga, Teatral'naja biblioteka, 3, 1919. *Vandeja*, p'esa v 6 aktax, 7 kart. Kozyreva po romanu V. Gjužo *Devjanosto tretij god*, Tver', Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1921.

2. Sur la période 1917-1954, il arrive en deuxième place derrière Jack London et à égalité avec les frères Grimm. *Pečat' SSSR 1917-1954. Statističeskije materialy* [L'édition en URSS, 1917-1954. Données statistiques], M., Vsesojuznaja knižnaja palata, 1955.

panthéon littéraire soviétique des écrivains étrangers ; ces publications précoces incitent à penser qu'il acquiert cette place dès les premières années du nouveau régime. De plus, elles semblent indiquer un intérêt pour le peintre de la Révolution, et notamment de la Terreur, repoussoir pour le régime tsariste, mais valorisée par les bolcheviks. C'est ce qu'affirment les études soviétiques consacrées à la réception de Victor Hugo en Russie et en URSS, qui l'inscrivent dans une rhétorique de la rupture entre la période tsariste et la période soviétique : à la censure de ses œuvres à la période tsariste, elles opposent la reconnaissance de l'auteur et la large diffusion de ses œuvres depuis 1917. On lit par exemple en 1953 dans la préface de la volumineuse *Bibliographie des traductions en russe des œuvres de Victor Hugo* que « l'autocratie russe était hostile à l'œuvre du grand écrivain » et que « la Grande Révolution socialiste d'Octobre a marqué l'avènement d'un nouveau rapport à Victor Hugo et à la traduction de ses œuvres en russe³ ».

1917 est ici présentée comme la date charnière pour la construction d'un héritage culturel radicalement différent de celui de la période tsariste. Nous allons remettre en question cette idée de rupture et montrer que, derrière des changements apparents importants, la réception de Victor Hugo dans la Russie postrévolutionnaire s'inscrit par bien des aspects dans la continuité de sa réception à la période tsariste. Nous comparerons d'abord les publications des œuvres et le statut de l'auteur avant et après 1917, puis nous nous intéresserons aux raisons alléguées et réelles de l'intérêt pour Victor Hugo dans la jeune Russie soviétique.

Un changement de statut ?

Contrairement à ce que laisse entendre la préface de la *Bibliographie*, les traductions des œuvres de Victor Hugo sont nombreuses à la période tsariste, et leur diffusion est déjà importante.

Certes, certaines œuvres de Victor Hugo sont victimes de la censure avant 1917. C'est le cas de *Notre-Dame de Paris*, qui ne paraît dans une traduction abrégée qu'en 1862⁴, et des *Misérables*, roman

3. Jurij Danilin, *Bibliografija russkix perevodov proizvedenij Viktora Gjugy* [Bibliographie des traductions en russe des œuvres de Victor Hugo], M., Vsesojuznaja gosudarstvennaja biblioteka inostrannoï literatury, 1953.

4. Viktor Gjugy [Victor Hugo], « Sobor Parižskoj Bogomateri » [Notre-Dame de Paris], *Vremja*, 9-12, 1862. Le traducteur n'est pas indiqué. Quatre courts extraits avaient néanmoins été publiés en 1831-1833, voir Jurij Danilin, *Bibliografija...*, *op. cit.*, p. 114.

interdit en 1862 après la publication du premier livre et qui paraît au début des années 1880 avec des coupures⁵. Cependant, ces interventions se font de plus en plus rares et ponctuelles. Les éditions des œuvres de Victor Hugo sont nombreuses et certaines connaissent un tirage important. Ainsi, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, on compte sept éditions des œuvres en plusieurs volumes. La première, celle publiée par Wolf entre 1887 et 1892, est interdite et retirée de la circulation⁶. En revanche, les suivantes ne connaissent pas de problèmes de diffusion. Citons l'exemple des douze tomes édités par Sytine en 1915, sans doute à quelques milliers d'exemplaires⁷. Ils offrent un bon aperçu de l'œuvre de Victor Hugo, quoique la poésie ne soit présentée que sous forme d'anthologie. Les romans y sont traduits en intégralité, sans coupures qu'on puisse attribuer à la censure⁸. Outre les traductions intégrales, on trouve de très nombreuses adaptations pour la jeunesse et pour le peuple. Notons que ce type d'édition faisait l'objet d'un contrôle renforcé, et le simple fait qu'un texte de Victor Hugo puisse figurer dans une publication pour la jeunesse ou pour le peuple infirme l'idée d'une hostilité marquée envers l'auteur. Plusieurs adaptations sont consacrées à l'évêque Myriel et à Cosette ; le roman *Quatrevingt-treize* a donné lieu à une adaptation de Posrednik, projet éditorial des tolstoïens destiné au peuple, et une autre de Sytine, toutes deux publiées sous le titre *Frère contre frère* (*Brat na brata*) ; nous avons recensé au moins quatorze éditions de ce texte pour un tirage qu'on peut estimer à près de 200 000 exemplaires⁹.

5. Voir notamment l'édition de 1882 : Viktor Gjugo [Victor Hugo], *Otveržennye* [Les Misérables], SPb., Suvorin, 1882.

6. *Polnoe sobranie sočinenij Viktora Gjugo v perevode russkix pisatelej* [Œuvres complètes de Victor Hugo dans la traduction d'écrivains russes], t. 1 et 2, s. francuzskogo izdanija « Ne varietur », SPb., Wolf, 1887-1892.

7. Le tirage de ce texte nous est inconnu, mais on sait qu'en 1910, le tirage moyen des éditions en plusieurs tomes était de 3 650 exemplaires. *Statistika proizvedenij pečati vyšedšix v Rossii v 1910 godu* [Statistiques concernant les éditions publiées en Russie en 1910], SPb., 1911, p. 72.

8. Ainsi, les passages des *Misérables* qui ont causé l'interdiction de l'édition Wolf en 1892 apparaissent dans l'édition Sytine en 1915 : *Polnoe sobranie sočinenij Viktora Gjugo...*, op. cit., t. 2, 1892, p. 23 ; *Otveržennye* [Les Misérables], éd. de E. N. Kiselev, in Viktor Gjugo [Victor Hugo], *Sobranie sočinenij* [Œuvres], M., Sytin, 1915, p. 27-29.

9. Viktor Gjugo [Victor Hugo], *Brat na brata* [Frère contre frère], M., Posrednik, 1886. Id., *Brat na brata*. M., Sytin, 1909 (1^e éd. en 1903 ou 1905).

Les adaptations pour le peuple et la jeunesse s'éloignent du texte original, ce que les études soviétiques n'ont pas manqué de souligner pour démontrer la mauvaise qualité des éditions de la période tsariste : *Frère contre frère* est décrit comme une adaptation au titre « alléchant » (*intrigujuščij*) et « tendancieux » (*tendencioznyj*)¹⁰. La multiplication des éditions va de pair avec une reconnaissance croissante de Victor Hugo. Ainsi, dès les années 1890, traductions et adaptations de ses œuvres figurent dans les listes d'ouvrages recommandés pour le peuple et la jeunesse constituées par des enseignants et les « comités pour l'alphabétisation¹¹ ». Au début du XX^e siècle, de nombreux textes sont recommandés par le ministère de l'Éducation nationale pour les bibliothèques et cabinets de lecture gratuits (*besplatnye čital'nie biblioteki*)¹². À la veille de la Révolution, on est donc bien loin de l'« hostilité » du régime mentionnée dans la *Bibliographie*¹³.

Observe-t-on un changement de statut de Victor Hugo et un saut qualitatif et quantitatif dans la publication de ses œuvres après 1917, comme l'allègue la préface de la *Bibliographie* ? Non, au contraire : l'offre s'appauvrit et les tirages diminuent. Ainsi, au cours des années 1920, aucune édition en plusieurs volumes des œuvres de Victor Hugo ne voit le jour. Il faut attendre 1935-1936 pour voir réapparaître des éditions en plusieurs volumes, et 1953-1956 pour une édition qui rivalise avec celle de Sytine en 1915. La diversité de l'œuvre de Hugo est moins bien représentée dans la mesure où on ne trouve pratiquement que les romans. Entre 1918 et 1922,

Le tirage peut être estimé à partir des informations sur les tirages moyens pratiqués par les deux maisons d'édition pour ce type d'ouvrage, voir notamment : « Spisok vnov' vyšedšix knig » [Liste des ouvrages récemment publiés], *Knigovedenie*, 7-8, 1894 ; *Statistika proizvedenij pečati vyšedšix v Rossii v 1910 godu*, op. cit., p. 72.

10. « Knigi Gjužo v sovetskom sojuze » [Les livres de Hugo en Union soviétique], *Ogoněk*, 9, 1952, p. 21.

11. Par exemple, une adaptation de *L'Homme qui rit* est citée dans Moskovskij Komitet Gramotnosti, *Opyt obzora knig dlja narodnogo čtenija. Ežegodnik 1891* [Tentative de revue des livres pour la lecture populaire. Année 1891], M., 1893, p. 30.

12. Voir, par exemple, *Katalog izdanij T-va I. D. Sytina* [Catalogue des éditions Sytine], M., 1908, p. 70.

13. Pour plus de détails sur ce point, voir Myriam Truel, « Victor Hugo, un écrivain populaire ? Victor Hugo dans la littérature destinée au peuple en Russie (années 1880-1910) », *Revue des études slaves*, 86/3, 2015, p. 307-318.

nous n'avons recensé que neuf publications, bien moins que dans les années qui précèdent la Révolution. À titre de comparaison, au cours de la seule année 1915, sont publiées une édition des œuvres en quinze volumes, une traduction de *Notre-Dame de Paris* et du *Roi s'amuse* et deux adaptations consacrées à Cosette. Les tirages sont équivalents, voire inférieurs, à ceux qu'on observait avant la Révolution : avant 1925, ils oscillaient entre 5 000 et 20 000 exemplaires pour certaines adaptations. De plus, les textes ne font pas l'objet de rééditions. Ce n'est que dans la seconde moitié des années 1920 qu'on observe des tirages plus importants, jusqu'à 100 000 exemplaires pour *Quatrevingt-treize* en 1929¹⁴. Cette situation n'est pas propre à Victor Hugo : après la Révolution, la Guerre civile et les mesures prises à l'encontre des maisons d'édition privées causent une baisse de la production de livres, qui remonte avec la NEP puis devient de plus en plus importante (quoique moins diversifiée) avec la mise en place des grandes maisons d'édition étatiques¹⁵. On ne peut donc parler de saut quantitatif dans la publication des œuvres de Victor Hugo après la Révolution. Ce n'est qu'à partir des années 1930, et surtout des années 1950, que les tirages deviennent beaucoup plus importants, pour atteindre 500 000 exemplaires par édition pour les romans et deux millions d'exemplaires pour les adaptations *Cosette* et *Gavroche*.

La question du statut de Victor Hugo dans les années 1920 est problématique. Les publications, assez nombreuses et pour certaines portées par des maisons d'édition sous fort contrôle étatique comme *Terre vierge rouge* (*Krasnaja Nov'*), prouvent que Victor Hugo bénéficiait de l'approbation des autorités. Néanmoins, plusieurs sources mentionnent une période de disgrâce qui touche l'auteur au milieu des années 1920. Ainsi, dans son étude sur le lecteur soviétique, Evguéni Dobrenko affirme que « les *Instructions*

14. Viktor Gjugo [Victor Hugo], *Devjanosto tretij god*, M. – L., Gosizdat, 1929.

15. Pour les tirages, voir : N. F. Janickij, *Knžnaja statistika Sovetskoj Rossii, 1918-1923* [Statistiques sur le livre en Russie soviétique, 1918-1923], M., Gos. Izd., 1924. On peut trouver des indications à caractère général sur le monde de l'édition des années 1920 dans D. M. Fel'dman, *Salon-predpriatie: pisatel'skoe ob'edinenie i kooperativnoe izdatel'stvo « Nikitinskie subbotniki » v kontekste literaturnogo processa 1920-1930-x godov* [Un salon-entreprise : le rassemblement d'écrivains et la coopérative d'édition « Les volontaires de Nikitina » dans le contexte littéraire des années 1920-1930], M., RGGU, 1998, p. 48-50 notamment.

de 1926 prévoyaient de remettre en rayon des œuvres littéraires précédemment retirées (ici comme avant, visiblement au hasard), parmi lesquelles on trouvait Garchine, Hugo, Dickens et Zola¹⁶. Par ailleurs, l'écrivain A. K. Vinogradov, chargé avec Lounatcharski d'une édition des œuvres de Victor Hugo en plusieurs volumes aux éditions Gosizdat, affirme que Victor Hugo, quoique très demandé par les lecteurs, « a été complètement oublié par le plan quinquennal [de 1928-1932] et se trouve actuellement "en disgrâce"¹⁷ ». La disgrâce (*prebyvajučij v nemilosti*) semble cependant assez éphémère et toute relative puisque Victor Hugo continue à être publié. On peut l'expliquer par la volonté affirmée au milieu des années 1920 de remplacer les auteurs étrangers par des auteurs soviétiques, à une époque où Jules Verne occupe une place prédominante dans les catalogues de littérature de fiction ; cette politique a donné lieu à une réduction de la part des écrivains étrangers, qui ne disparaissent cependant pas¹⁸. Le statut de Victor Hugo n'évolue ainsi que peu après 1917 : il fait partie des auteurs assez largement publiés sans occuper de position dominante. Il semble même avoir vu son statut plus menacé au cours des années 1920 qu'il ne l'avait été au début du XX^e siècle. La préface de la *Bibliographie* projette ainsi sur les années 1920 une situation de large diffusion et d'assimilation par la culture soviétique qui est plutôt celles des années 1930 et suivantes.

Des pratiques de traduction et d'adaptation qui évoluent peu

La *Bibliographie* insiste sur l'amélioration de la qualité des traductions dès les premières années du nouveau régime, s'appuyant sur l'exemple de la traduction du *Dernier jour d'un condamné* réalisée par A. Brioussov et publiée en 1919. Si l'offre est moins diversifiée, les traductions sont-elles plus fidèles à l'original ? Plusieurs éléments infirment cette hypothèse.

16. Evgenij Dobrenko, *Formovka sovetskogo čitatelja* [La Formation du lecteur soviétique], SPb., 1997, p. 178.

17. Zapiska Vinogradova « Počemu nam nužen Gjugo ? » [Note de Vinogradov « Pourquoi avons-nous besoin de Hugo ? »], RGALI [Rossijskij gosudarstvennyj arxiv literatury, Archives d'État de Russie de littérature], f. 1303, op. 1, ed. xr. 601.

18. On trouve un témoignage de cette politique et de ses résultats dans V. Narbut, « Xudožestvennaja literatura v 1924 i 1925 gg. » [Les Belles-lettres en 1924 et 1925], *Žurnalist*, 1, 1926, p. 13-16. Je remercie Félix Chartreux qui m'a fourni cet article.

Les premières éditions des œuvres de Victor Hugo après 1917 sont pour la plupart des rééditions : en 1918, on trouve une réédition d'une traduction de *Quatrevingt-treize* publiée en 1903 et une réédition d'*Un incroyant* (*Neverujuščij*), adaptation du poème « Un athée » réalisée par Lev Tolstoï et publiée par Posrednik en 1908. La pratique des reprises se poursuit jusqu'à la fin des années 1920, quoique ces traductions soient mises au crédit d'auteurs soviétiques : le nom du traducteur n'est plus mentionné, ne figure que le nom du préfacier ou du traducteur soviétique ayant « revu » la traduction, alors même que le travail de révision est extrêmement limité¹⁹. Ces reprises ne font pas figure d'exception dans le monde éditorial de la première moitié des années 1920 et s'expliquent par le manque de moyens pour composer et éditer de nouveaux textes.

Nous n'avons dénombré que deux traductions intégrales inédites dans les années 1920 : une traduction de *Quatrevingt-treize* et la traduction du *Dernier jour d'un condamné* mentionnée dans la bibliographie²⁰. Il est bien sûr difficile de se prononcer de manière générale sur la qualité des traductions postrévolutionnaires sur la base de deux textes, mais on peut se demander si l'affirmation d'un changement radical dans le rapport à la traduction est fondée. Notons d'abord que la traduction du *Dernier jour* n'est pas, contrairement à ce qu'affirme la *Bibliographie*, le travail du poète Valéri Brioussov, qui signe la préface, mais est attribuée à « A. Brioussov », vraisemblablement son frère Alexandre, archéologue de métier et poète. La nouvelle traduction de *Quatrevingt-treize* est le fruit du travail de la traductrice Maria Chichmareva. Une comparaison fine de cette traduction avec les précédentes laisse penser que Chichmareva s'est inspirée d'une traduction publiée par Sytine en 1915²¹ ; cependant, elle s'en éloigne suffisamment pour qu'on puisse considérer cette traduction comme originale. On peut comparer ces traductions aux traductions prérévolutionnaires sur la

19. Par exemple, la traduction de *Notre-Dame de Paris* parue aux éditions d'État en 1928 et « revue » par Isaac Noussinov est en réalité une reprise de celle publiée par Sytine en 1915. *Sobor Parižskoj Bogomateri*, éd., préface et commentaires de I. M. Nusinov, M., Gosizdat, 1928. Seule la comparaison des deux traductions permet de détecter la reprise.

20. Viktor Gjugo, *Devjanosto tretij god*, 1922, *op. cit.* Id., *Poslednij den' osuždennogo* [Le dernier jour d'un condamné], trad. de A. Brjusov, éd. et préface de V. Brjusov, P., Vsemirnaja literatura, 1919.

21. Viktor Gjugo [Victor Hugo], *Devjanosto tretij god*, trad. sous la direction de E. N. Kiselev, in *Sobranie sočinenij Viktora Gjugo*, 1915, *op. cit.*

base de plusieurs critères. Rappelons que le rétablissement des passages censurés a lieu dans celles de la fin du xix^e et du début du xx^e siècle et ne peut être mis au crédit des traductions soviétiques. En revanche, les traductions prérévolutionnaires s'écartent sensiblement de l'original sur plusieurs autres points. Premièrement, on observe une réticence à traduire l'argot, alors que l'insertion de termes argotiques ou simplement familiers constitue une des irrégularités caractéristiques du style de Victor Hugo. C'est particulièrement visible au chapitre 16 du *Dernier jour d'un condamné*, où s'étend sur plusieurs pages une chanson en argot incompréhensible pour un lecteur non averti. Ce n'est qu'à la fin de la chanson que le narrateur donne quelques explications. Aucune traduction prérévolutionnaire ne reprend ce procédé : tantôt la chanson est traduite dans un langage courant avec quelques termes familiers qui restent compréhensibles pour le lecteur ; tantôt figure un couplet en français non traduit, qui crée un effet exotique mais ne rend pas le choc esthétique causé par la présence de l'argot dans un texte littéraire ; tantôt le narrateur ne cite que quelques mots de la chanson²². La traduction de Brioussov s'inscrit dans cette tradition : les termes argotiques disparaissent, la chanson devient compréhensible pour tout lecteur, ce qui lui ôte son inquiétante étrangeté. On peut ainsi comparer le texte original « M'dit : Qu'as-tu donc morfillé ? Maluré. / J'ai fait suer un chêne, / Lirlonfa malurette, / Son auberg j'ai enganté, / Lirlonfa maluré²³ » et sa traduction « Il me dit : "Qu'as-tu donc fait ?" / J'ai tué un homme, Pauvre Lirlonfa, / J'ai pris son argent, Pauvre Lirlonfa²⁴ ». Deuxièmement, on observe une réticence des traducteurs envers un autre élément caractéristique du style de Victor Hugo, qui peut être décrit comme l'hétérorhythmie : Hugo fait alterner des phrases ou des paragraphes très longs et des phrases ou des paragraphes très courts, souvent

22. Respectivement dans les traductions de 1879, 1891 et 1915 : *Poslednij den' prigovorenogo k smerti*, SPb., trad. de A. S. Suvorin, 1879. *Poslednij den' prigovorenogo k smerti*, SPb., Semejnaja biblioteka, 22, 1891. *Poslednij den' pered kazn'ju*, trad. de A. P. Nikiforov, in *Sobranie sočinenij Viktora Gjužo*, 1915, t. 7, *op. cit.*

23. Victor Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné*, Roman I, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985, p. 450.

24. « Мне говорит : Что же ты сделал ? / Бедный ? / Я убил человека, / Бедная Лирлонфа, / Я взял его деньги ». Viktor Gjužo, *Poslednij den' osuždennogo*, *op. cit.*, 1919, p. 61.

des phrases nominales. On en voit un exemple dès l'incipit du roman *Quatrevingt-treize*. En français, on lit :

C'était l'époque où, après l'Argonne, Jemmapes et Valmy, du premier bataillon de Paris, qui était de six cents volontaires, il restait vingt-sept hommes, du deuxième trente-trois, et du troisième cinquante-sept. Temps des luttes épiques²⁵.

Voici la traduction de Chichmareva :

C'était l'époque d'une lutte épique où, après plusieurs batailles à Argonne, Jemmapes et Valmy, du premier bataillon de Paris, composé de six cents volontaires, il restait vingt-sept hommes, du deuxième trente-trois, et du troisième cinquante-sept²⁶.

Dans l'original, la phrase nominale « Temps des luttes épiques » apparaît comme un bilan aussi lapidaire que la phrase elle-même. Dans la traduction, les deux phrases sont fondues en une seule. Insérer la caractérisation « temps des luttes épiques » au début de l'énumération et la transformer en proposition attributive efface l'effet de contraste rythmique et syntaxique et annule l'effet de bilan. Ce choix de la traductrice est d'autant plus significatif que la traduction de 1915 dont elle s'est inspirée conservait la postposition : le rejet de l'hétérorythmie semble bien un choix conscient²⁷. Troisièmement, les traducteurs ont tendance à redresser la syntaxe des phrases dans lesquelles Victor Hugo se permet des libertés. Sur ce point, il semble que Briousov ait tenté de se rapprocher de l'original, sans toutefois rompre avec la tradition. On le voit dans un passage du chapitre 43, où le narrateur reçoit la visite de sa fille, qui ne le reconnaît pas. Dans l'original, l'émotion du narrateur est rendue par plusieurs anacoluthes :

– Oh ! vous me faites du mal, monsieur, m'a-t-elle dit.

25. Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*. *Roman III*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985, p. 789.

26. « То были времена эпической борьбы, когда, после нескольких битв при Аргонне, Жемаппе и Вальми, от первого парижского батальона, состоявшего из шестисот добровольцев, осталось двадцать семь человек, от второго – тридцать три, а от третьего – пятьдесят семь. », Viktor Gjugo, *Devjanosto tretij god*, 1922, *op. cit.*, p. 12.

27. Viktor Gjugo [Victor Hugo], *Devjanosto tretij god*, trad. sous la direction de E. N. Kiselev, in *Sobranie sočinenij Viktora Gjugo*, 1915, *op. cit.*, p. 15.

Monsieur ! il y a bientôt un an qu'elle ne m'a vu, la pauvre enfant. Elle m'a oublié, visage, parole, accent ; et puis, qui me reconnaîtrait avec cette barbe, ces habits et cette pâleur²⁸ ?

« Visage, parole, accent » redoublent de manière fautive le complément d'objet « m' » ; l'ajout du substantif « cette pâleur » à l'énumération « avec cette barbe, ces habits » constitue une anacoluthie. On lit dans la traduction de Brioussov :

– Oh, vous me faites mal, me dit-elle.

Vous ! Pauvre enfant ! Bientôt un an qu'elle ne m'a vu. Elle a oublié mon visage, mes mots, ma voix. Mais aussi, qui me reconnaîtrait avec cette barbe, avec cette pâleur et dans cet habit²⁹ ?

Le traducteur a eu recours à un moyen original pour traduire « Monsieur », le simple vouvoiement qui semble en effet plus naturel en russe dans la bouche d'un enfant que le vocatif « Monsieur » (*sudar*). On peut voir dans ce choix une véritable réflexion sur le texte. La syntaxe de la phrase « elle m'a oublié, visage, parole, accent » est rétablie : les appositions deviennent des compléments qui retrouvent un adjectif possessif. Dans la phrase suivante (« qui me reconnaîtrait... »), l'anacoluthie est moins sensible que dans l'original, mais plus que dans les traductions antérieures. En effet, les trois substantifs sont conservés, alors que les traductions précédentes substituaient à l'un d'eux une tournure adjectivale³⁰. Ici, « barbe » et « pâleur » sont mis sur le même plan et introduits par une même préposition (« avec ») ; en revanche, le traducteur rend le voisinage de « pâleur » et « habit » plus discret en changeant de préposition pour adopter la tournure la plus habituelle en russe (*v*

28. Victor Hugo, *Roman I*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985, p. 477.

29. « - О, вы мне делаете больно, - сказала она мне.

Вы ! Бедный ребенок ! Скоро год, как она меня не видела. Она забыла мое лицо, мои слова, мой голос. И потом, кто бы узнал меня с этой бородой, с этой бледностью и в этой одежде ? », Viktor Gjugo, *Poslednij den' osuždennogo*, trad. de A. Brjusov, 1919, *op. cit.*, p. 119.

30. Par exemple, « qui me reconnaîtrait avec cette barbe, avec ces vêtements, et si pâle » (« да и кто бы узнал меня с этой бородой, в такой одежде и такого бледного ») dans la traduction de 1915. Viktor Gjugo, *Poslednij den' pered kazn'ju*, 1915, *op. cit.*, p. 208.

takoj odežde)³¹. Les efforts du traducteur pour trouver des solutions originales sont sensibles, mais la tendance à rétablir la syntaxe, et notamment à supprimer les anacoluthes, ne disparaît pas.

Nous voyons que les deux traductions intégrales originales publiées dans les années 1920 s'inscrivent dans la tradition des traductions prérévolutionnaires. Il convient de préciser que les tendances observées dans ces traductions ne sont propres ni aux traductions des œuvres de Hugo, ni aux traductions en russe : elles correspondent aux « tendances déformantes de la traduction » analysées par Antoine Berman³².

Si les traductions intégrales sont peu nombreuses, on trouve en revanche d'assez nombreuses adaptations nouvelles, parfois composées sur la base d'une traduction ancienne. Nous avons dit que les études soviétiques critiquaient la qualité des adaptations prérévolutionnaires. La Révolution amène-t-elle de nouvelles pratiques ? Dans les années 1920, on trouve principalement des adaptations romanesques et scéniques déjà mentionnées de *Quatrevingt-treize*, des adaptations consacrées à Gavroche, l'enfant insurgé des *Misérables*, ainsi que des adaptations des *Misérables* et de *L'Homme qui rit*. On ne trouve plus d'adaptations consacrées à l'évêque Myriel et les adaptations consacrées à Cosette sont plus rares. On observe donc un intérêt accru pour la thématique révolutionnaire. Cependant, les pratiques d'adaptation s'avèrent bien proches de ce qui se pratiquait avant la Révolution. Les adaptations prérévolutionnaires sont destinées à la jeunesse et au public populaire. Les éditeurs ont tendance à assimiler ces deux types de public, quoiqu'on observe au début du XX^e siècle une différenciation croissante des textes pour la jeunesse et pour le peuple³³. Les textes proposés sont simplifiés afin de les rendre abordables à ces publics peu à l'aise avec la lecture, mais on observe également des modifications d'ordre pédagogique : les textes doivent donner l'exemple à un public vu comme influençable et à éduquer. Les adaptations des années 1920 visent elles aussi ces deux types de public. Le public populaire, rebaptisé « ouvriers et paysans », est désormais décrit comme le fer de lance de la Révolution, mais fait l'objet d'une infantilisation persistante.

31. « S takoj odeždoj » aurait été possible mais moins idiomatique. La rétrotraduction « dans cet habit » que nous proposons est peu satisfaisante et ne vise qu'à signaler le changement de préposition.

32. Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

33. Myriam Truel, « Victor Hugo, un écrivain populaire ? », *op. cit.*



Fig. 1. Quatrième de couverture de *Frère contre frère*, adaptation de *Quatrevingt-treize* publiée en 1886 (*Brat na brata*, Moscou, Posrednik, 1886).

En témoigne le titre des collections présentées dans les catalogues des maisons d'édition, qui mettent ouvriers et jeunes sur le même plan : « romans et récits choisis pour les bibliothèques ouvrières et scolaires » (*izbrannye romany i povesti dlja rabočix i škol'nyx bibliotek*)³⁴. On note également que certaines adaptations sont publiées à la fois dans des collections pour les ouvriers et pour la jeunesse³⁵. L'analyse précise de ces adaptations montre une grande similitude avec les adaptations de la période tsariste, malgré des différences affichées importantes. Prenons l'exemple d'une adaptation de *Quatrevingt-treize* publiée par Terre vierge rouge en 1924 sous le titre *Pas de grâce pour l'ennemi !* (*Ne miluj vragov !*). Elle s'achève sur les mots :

Soldats ! Nous avons perdu deux camarades qui ont rendu de grands services à la Révolution [...] [Cimourdain, en se suicidant,] a placé le privé au-dessus de la cause collective et, ce faisant, a, comme Gauvain, trahi son devoir envers la Révolution [...] La Révolution exige des sacrifices [...] Vive la Révolution ! Vive la République³⁶ !

34. *Katalog torgovogo otdela Izdatel'stva « Proletarij ». Oktjabr' 1927 g. - april' 1928 g.* [Catalogue du magasin des éditions « Prolétaire ». Octobre 1927 – avril 1928], Kharkov, Proletarij, 1928.

35. Par exemple, « Gavroš » [Gavroche], adaptation de S. A. Ivančinaja-Pisarevaja, in Al. Altaev, *Na barrikadax*, M. – L., Zemlja i fabrika, 1924, p. 15-58. *Gavroš*, L., Molodaja gvardija, 1930.

36. *Ne miluj vragov !*, M., Krasnaja nov', 1924, p. 48.

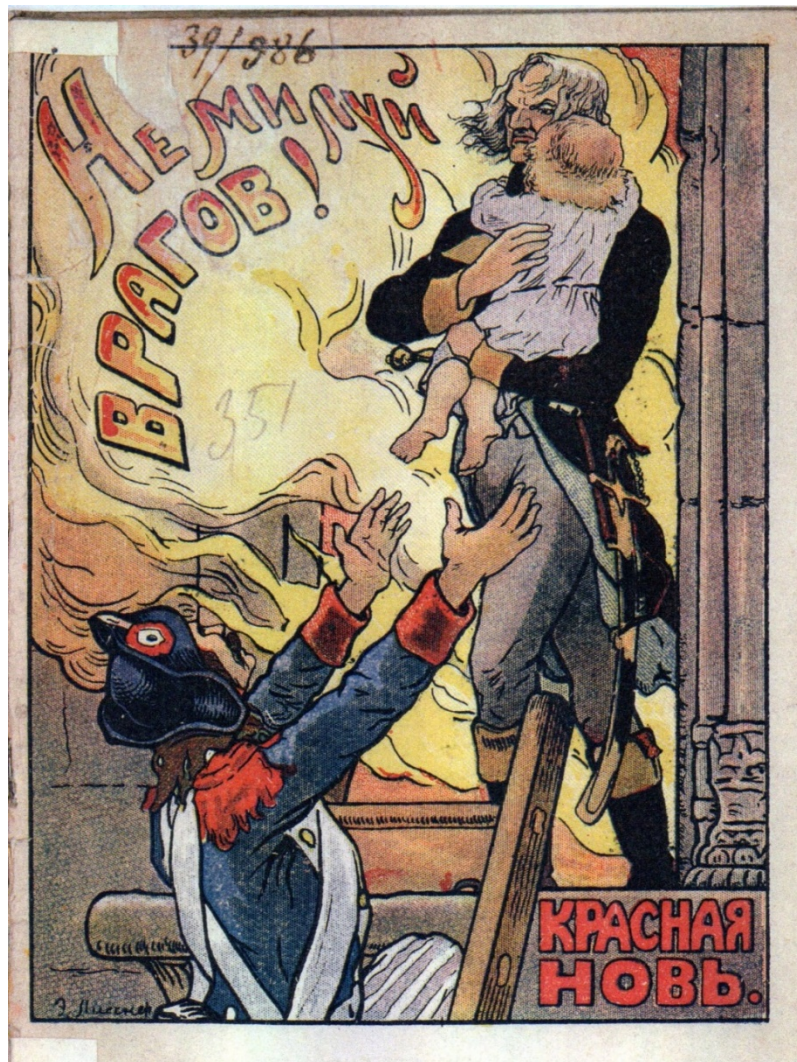


Fig. 2. Première de couverture de *Pas de grâce pour l'ennemi !*, adaptation de *Quatrevingt-treize* publiée en 1924 (*Ne miluj vragov !*, Moscou, Krasnaja nov', 1924).

Ce discours, entièrement composé par l'auteur-traducteur, substitue la rhétorique révolutionnaire bolchevique au discours du narrateur et de ses personnages. Si l'on peut bien parler d'une appropriation de Victor Hugo, elle ne passe pas par une plus grande fidélité au texte original. Les adaptations édifiantes promouvant la charité chrétienne (autour de la figure de Myriel) sont remplacées par des adaptations elles aussi édifiantes promouvant le discours révolutionnaire. De plus, derrière la thématique révolutionnaire, les adaptations des années 1920 préservent en réalité les scènes pathétiques des adaptations tsaristes. Ainsi, dans les adaptations romanesques et dramatiques de *Quatrevingt-treize*, les scènes consacrées aux enfants enlevés par Lantenac et à leur mère qui les cherche occupent une place plus importante que ne l'exige le déroulé de l'action guerrière. C'est d'ailleurs la scène de sauvetage des enfants qui figure sur l'illustration de couverture de *Pas de grâce pour l'ennemi !*, et cette illustration est presque identique à celle de l'adaptation publiée par Posrednik en 1886 (Fig. 1 et 2). En revanche, les digressions historico-philosophiques sont presque entièrement supprimées. C'est le cas, par exemple, des descriptions de la période de la Terreur dans *Pas de grâce pour l'ennemi !* qui disparaissent au profit d'épisodes d'action, tout comme dans les adaptations prérévolutionnaires. On peut parler d'un goût persistant pour le pathétique et l'aventure, dont on trouve trace en 1927 dans la préface d'une édition des *Misérables* : « Ce roman est passionnant : Hugo nous offre, peut-être sans le vouloir, un magnifique exemple de ce que nous appelons le roman "d'aventures"³⁷ ». Cette citation fournit un élément d'explication du succès persistant des écrivains tels que Verne dans les collections d'ouvrages de fiction des années 1920, et de la volonté du pouvoir de réduire leur influence.

Ainsi, les traductions et adaptations des années 1920 s'inscrivent dans la tradition prérévolutionnaire. On voit bien combien, malgré les apparences et contrairement à ce qu'affirment les discours postérieurs, le patrimoine culturel de la nouvelle Russie se construit sur la base du patrimoine tsariste. Cependant, tous les auteurs ne traversent pas sans encombre la Révolution. Par exemple, Alexandre Dumas père, très populaire avant la Révolution, disparaît des éditions soviétiques dans les années 1920 pour

37. Viktor Gjugô [Victor Hugo], *Obezdolennye* [Les Misérables], Khar'kov, Proletarij, 1927, p. VI.

n'y revenir que dans les années 1930. Comment expliquer l'appropriation précoce de Victor Hugo par la culture soviétique ?

Motifs idéologiques et esthétiques de l'intérêt pour Victor Hugo

L'argument communément utilisé est celui de la proximité idéologique : si Victor Hugo a été assimilé par la culture soviétique, c'est pour la critique de l'ordre social et politique existant qui résonne dans ses œuvres. On retrouve cet argument dans les études soviétiques, qui citent Herzen ou Gorki à l'appui³⁸, mais également dans des études plus récentes et plus nuancées : Evguéni Dobrenko explique que la culture soviétique a facilement assimilé des auteurs comme Hugo en les qualifiant de « critiques du passé³⁹ ». Cependant, si certains aspects des œuvres de Hugo sont facilement assimilables par la culture soviétique, tels que la compassion pour les « misérables » et la critique de la monarchie et de l'Église qui figure dans ses œuvres de maturité, d'autres aspects, comme sa position ambiguë face à la violence révolutionnaire, le sont beaucoup moins. Nous avons déjà observé dans les adaptations le goût persistant pour l'aventure, au détriment du discours historico-philosophique. Serait-ce un signe que l'intérêt pour Victor Hugo ne réside pas exactement dans son discours politique ?

L'analyse du discours critique sur Victor Hugo, et notamment des préfaces, nous fournit des éléments de réponse. Ainsi, on observe que la question de la compatibilité idéologique pose problème. Tantôt les préfaces font de Victor Hugo « un ami de la Révolution⁴⁰ », passant sous silence les positions qui ne correspondent pas à ce jugement, tantôt ils expliquent ses « erreurs sur le plan politique » par sa « nature de petit-bourgeois » (*melkoburžuažnaja priroda*)⁴¹. La vision de l'Histoire proposée par Victor Hugo fait l'objet de critiques. On lit ainsi dès 1918 dans la préface à une réédition de *Quatrevingt-treize* : « Hugo, dans sa représentation de la Révolution française, n'apporte aucun fait nouveau à l'analyse scientifique⁴² ». La préface du roman *Quatrevingt-treize* publiée en

38. Par exemple, Ju. Danilin, *Bibliografija...*, *op. cit.*, p. 7.

39. Evgenij Dobrenko, *Formovka...*, *op. cit.*, p. 178.

40. Viktor Gjugo, *Devjanosto tretij god*, 1922, *op. cit.*, p. 7.

41. Viktor Gjugo, *Devjanosto tretij god*, 1929, *op. cit.*, p. 4.

42. A. G. Gornfel'd, « Osnovnaja mysl' 93go goda Viktora Gjugo » [L'idée majeure de *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo], *Devjanosto tretij god*, P., Kolos, 1918, p. IX.

1923 par les éditions Terre vierge rouge propose une formule lapidaire qui résume bien le discours critique sur Victor Hugo dans les années 1920 : « Victor Hugo n'est pas un historien, mais un artiste⁴³ » (*ne istorik, a xudožnik*). Une telle importance accordée à la question de la réalité historique s'explique aisément à l'heure où les autorités promeuvent la publication d'ouvrages politiques et socio-économiques, destinés à éduquer la population, au détriment de la fiction, vue comme un divertissement inutile et qui détourne de l'activité politique. Un texte d'Isaac Noussinov publié en 1927, intitulé *Les Problèmes du roman historique chez V. Hugo et A. France*⁴⁴ illustre bien cette vision d'une littérature de fiction qui devrait avoir la rigueur d'un travail d'historien, ainsi que les problèmes qu'elle pose, notamment lorsqu'on l'applique à Victor Hugo. Noussinov commence par diviser les œuvres historiques en œuvres objectives et subjectives (*ob"ektivnye, sub"ektivnye*), distinction qui renvoie à l'approche sociologique de la littérature définie par Plekhanov. Dans les œuvres « objectives », parmi lesquelles il range *Quatrevingt-treize*, « les auteurs estiment qu'ils traitent le sujet dans le respect de la réalité historique⁴⁵ ». Cependant, l'universitaire reconnaît par endroits que cette distinction n'est pas pertinente puisque « la nature de la méthode artistique est le subjectivisme⁴⁶ », affirmation qui détruit la distinction entre œuvres objectives et subjectives. Implicitement, on comprend que l'intérêt d'une œuvre littéraire ne réside pas dans son exactitude historique.

À l'opposition entre historien et artiste se double une autre opposition qui permet de l'éclairer, celle entre réaliste et romantique. Cette opposition est clairement formulée à la fin des années 1920, mais apparaît dès la première moitié des années 1920. On lit dans la préface à la traduction de *Quatrevingt-treize* publiée en 1929 : « c'est un romantique et non un réaliste⁴⁷ ». Ici, le réalisme est défini non par les procédés littéraires mais comme s'appuyant sur des événements réels, ce qui rapproche l'écrivain réaliste de l'historien. Le romantisme, quant à lui, est associé à l'idéalisation et la schématisation du monde servies par des procédés stylistiques tels que

43. Viktor Gjugo, *93-ij god*, 1923, *op. cit.*, p. 4.

44. I. M. Nusinov, *Problema istoričeskogo romana. V. Gjugo i A. Frans* [La question du roman historique. V. Hugo et A. France], M. – L., Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1927.

45. I. M. Nusinov, *Problema istoričeskogo romana...*, *op. cit.*, p. 9.

46. *Ibid.*, p. 11.

47. Viktor Gjugo, *Devjanosto tretij god*, 1929, *op. cit.*, p. 7.

l'hyperbole : « Ils ne partaient pas du monde existant, mais de ce qu'il aurait dû être. Ils ne voyaient ni l'homme ni la vie tels qu'ils le sont. Dans leurs œuvres, ils les schématisaient⁴⁸ ». Dès la première moitié des années 1920, les critiques mettent en place l'opposition entre fidélité à la réalité et romantisme. En 1925, la préface à *Quatrevingt-treize* souligne que les personnages « ne sont pas tant des hommes *réels* que des héros *romantiques* dotés de forces surnaturelles⁴⁹ ». En 1923, on lit : « Cimourdain, Gauvain, Lantenac, ce ne sont pas des hommes, mais des héros. Chez Victor Hugo il n'y a jamais d'hommes, mais des héros, car c'est un écrivain romantique⁵⁰ ». Les personnages sont ainsi des figures réduites à quelques traits hyperboliques. Notons qu'on retrouve dans ces critiques de la représentation de l'histoire et des personnages un discours répandu dans les années 1860 et 1870⁵¹.

La position ambiguë de Hugo face à la violence révolutionnaire, les écarts à la réalité historique et le caractère « romantique » de l'œuvre devraient conduire à la condamner. Pourtant, c'est bien ce qui semble susciter l'intérêt. Dès 1918, l'auteur qui critique l'analyse historique dans le roman poursuit : « Mais le monde immense des anciennes croyances, des passions, des luttes, se dresse comme vivant devant nous⁵² ». À l'exactitude historique s'oppose étrangement le caractère « vivant » (*živoj*) du tableau. On retrouve ce thème dans plusieurs préfaces. Citons la préface aux *Misérables* de 1927, qui semble particulièrement éclairante :

Et chaque page du roman est imprégnée de la principale caractéristique de l'écrivain Hugo : son immense force de persuasion, son émotion débordante qui emporte le lecteur, agit sur lui, l'oblige à souffrir et à ressentir comme l'auteur et ses héros [...]. Et c'est pourquoi, en fin de compte, cette œuvre de Hugo vit pleinement et restera pour toujours vivante, malgré sa langue roman-

48. I. M. Nusinov, préface, *Sobor Parižskoj Bogomateri*, M., Gosizdat, 1928, p. XXV.

49. Viktor Gjugo [Victor Hugo], *Devjanosto tretij god* [Quatrevingt-treize], M., Gudok, 1925, livre 33, p. 3. L'italique est d'origine.

50. Viktor Gjugo, *93-ij god*, 1923, *op. cit.*, p. 4.

51. On peut citer, entre autres, la recension de *Quatrevingt-treize* dans les *Annales de la patrie* : « Devjanosto tretij god », *Otečestvennye zapiski*, 3, 1874, t. 213, p. 99-127.

52. A. G. Gornfel'd, « Osnovnaja mysl' 93go goda... », *art. cit.*, p. IX.

tique enflée, malgré son sentimentalisme déplaisant, par moments agaçant, qui se fait parfois sirupeux⁵³.

Le terme « vivant » apparaît à nouveau, même si qualifier une œuvre de « vivante » est un cliché de la critique soviétique. On trouve l'adjectif « immense » (*gromadnyj*), qui figure dans plusieurs textes. C'est dans la démesure que naît la « force de persuasion » (*sila ubeždenija*) de Hugo, vue comme sa qualité principale. Si Victor Hugo ne parle pas à la raison, dans la mesure où il ne fait pas travail d'historien, il parle aux sentiments et provoque ainsi l'adhésion de manière plus efficace que l'historien, puisqu'il « oblige » (*zas-tavljaet*) à la compassion. La préface d'*Histoire d'un crime*, en 1924, souligne la capacité à « émouvoir les lecteurs, surtout les lecteurs issus du prolétariat⁵⁴ » (*zavolnoval' čitatelej, osobenno iz proletarskix krugov*). Cette précision retient notre attention et confirme l'infantilisation persistante du peuple qu'on a aperçue dans les adaptations derrière le discours émancipateur : les couches les plus populaires doivent être conquises par la persuasion et non par un discours argumenté qu'elles ne sont pas capables de comprendre.

C'est ainsi que, derrière un discours qui promeut l'exactitude historique dans la littérature de fiction, on voit poindre l'idée que la fiction doit être utilisée pour sa capacité à émouvoir et à emporter une adhésion non réfléchie. On observe dans certains textes un renversement du discours sur la valorisation d'une approche scientifique de l'Histoire dans la littérature. Citons la préface à *L'Homme qui rit* de 1924 :

Hugo est proche de la Révolution précisément par le grandiose des généralisations, [...] par ces mélodies et ces carillons à voix multiples qui se fondent en un chant choral puissant, en un orchestre fantastique qui rassemble tous les sons de l'Histoire et de la vie⁵⁵.

Ici la proximité de Hugo avec la Révolution tient au dépassement de l'Histoire dans l'art, comme le montre la métaphore musicale : ce n'est pas une description méticuleuse qui permet de « rassembler tous les sons de l'Histoire et de la vie » (*sobrat' vse zvuki istorii i žizni*) mais une méthode impressionniste dans laquelle

53. M. L., préface in Viktor Gjugo, *Obeždolennye*, op. cit., p. VI.

54. *Istorija odnogo predatel'stva* [Histoire d'une trahison, sic pour *Histoire d'un crime*] d'après V. Hugo, M., Zemlja i fabrika, 1924, p. 5.

55. P. S. Kogan, préface in Viktor Gjugo, *Čelovek, kotoryj smeetsja* [L'Homme qui rit], M., Krasnaja Nov', 1924, p. 10.

chaque touche se fond dans un tout. Cette esthétique est caractérisée par une démesure encore une fois peu scientifique : « grandiose » (*grandioznoŝt'*), « puissant » (*mogučij*), « fantastique » (*fantastičeskij*).

Cette justification culmine en 1927 dans la formule « le véritable romantisme révolutionnaire » :

[Dans *Les Misérables*, Victor Hugo] donne une description de la révolution avortée de 1832 d'une force frappante, qui frappe encore aujourd'hui le lecteur. Cette partie du roman, consacrée à la barricade de la rue Saint-Denis, montre aux écrivains soviétiques contemporains ce que doit être le véritable romantisme révolutionnaire⁵⁶.

L'auteur ne précise pas ce qu'il entend par « romantisme révolutionnaire », mais on comprend d'après la description du roman *Les Misérables* que le caractère révolutionnaire tient à la nature des événements décrits et que le romantisme tient à l'implication émotionnelle explicite et marquée de l'auteur dans son texte.

On observe donc dans la critique sur Victor Hugo une réhabilitation très précoce du « romantisme ». À la fin des années 1920, lorsque s'engagent les débats sur ce qui deviendra le « réalisme socialiste », le discours sur Victor Hugo s'inscrit dans la discussion décrite par Michel Niqueux autour de la place du « romantisme révolutionnaire » dans l'esthétique officielle⁵⁷. Notons que, dans un texte publié en 1931, Lounatcharski développe cette justification du romantisme chez Hugo, interprétation qui semble avoir influencé en 1933 son discours de défense du « romantisme socialiste » (*socialističeskij romantizm*)⁵⁸.

Le « romantisme » tel qu'il est compris dans les textes cités se rapproche de l'épopée, terme employé par certains auteurs et qui nous semble éclairant pour comprendre les paradoxes de la critique soviétique et l'intérêt pour Victor Hugo. En 1922, dans la préface à la traduction du roman *Quatrevingt-treize*, on lit : « Le style est ma-

56. M. L., préface in Viktor Gjuĝo, *Obezdoľennye, op. cit.*, 1927, p. vi.

57. Michel Niqueux, « Le romantisme révolutionnaire et sa place dans le réalisme soviétique », *Le « réalisme socialiste » dans la littérature et l'art des pays slaves, Cahiers slaves*, 8, 2004. URL : <http://www.recherches-slaves.paris-sorbonne.fr/Cahier8/Niqueux.htm>. Consulté le 21 juillet 2016.

58. A. V. Lunačarskij, *Viktor Gjuĝo. Tvorčeskij put' pisatelja* [Victor Hugo. Parcours de l'écrivain], M., Gosizdat, 1931 et *Id., Socialističeskij realizm*, in *Sobranie sočinenija*, M., 1967, t. 8, p. 491-515.

gnifique : grandiose, il tient profondément de l'épopée révolutionnaire. [...] Les épisodes de "lutte épique" sont variés et terribles⁵⁹ ». La comparaison avec l'épopée est appelée par Victor Hugo, qui qualifie l'époque de « temps des luttes épiques⁶⁰ », mais elle s'avère révélatrice, surtout à la lumière de la distinction entre le récit épique et le roman proposée par Mikhaïl Bakhtine. Selon Bakhtine, le passé de l'épopée est un passé absolu, idéalisé, qui ne peut donc être évalué ni discuté⁶¹. Au contraire, le passé du roman est un passé en construction, sujet à discussion et à interprétation, comme le passé des historiens. Rappelons que les préfaciers retiennent « l'idéalisme » de Victor Hugo, le plaçant donc du côté de l'épique. Bakhtine propose une opposition entre homme épique et homme romanesque qui paraît recouvrir celle entre « hommes » et « héros » proposée par deux préfaciers. En effet, « un personnage de roman ne doit pas être "héroïque", au sens épique ou tragique du terme⁶² ». Lorsqu'ils affirment que les personnages de Hugo ne sont pas des hommes, mais des héros, les préfaciers reprochent à l'auteur de présenter des personnages épiques et non des personnages romanesques.

Le défaut des romans de Victor Hugo, selon les critiques des années 1920, semble donc être leur caractère épique. Pourtant, c'est cela qui fait également leur force : le « grandiose » est du côté de l'épopée et non du roman, à qui les superlatifs conviennent mal. Le « véritable romantisme révolutionnaire » et « l'épopée révolutionnaire » dont a besoin la littérature soviétique sont bien loin du discours historique. Ainsi, derrière la promotion du discours historique se cache le goût pour l'épopée, pour un passé clos et mis à distance. En ce sens, le discours critique abonde dans le sens des choix de traduction et d'adaptation, qui tirent le roman vers l'épopée, à travers la suppression de l'argot et des libertés prises avec la syntaxe, ainsi que des digressions, qui constituent une irrup-

59. Viktor Gjugo, *Devjanosto tretij god*, 1922, *op. cit.*, p. 9.

60. Victor Hugo, *Roman III*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985, p. 790. Sur le rapport de Victor Hugo à l'épique et notamment sur le retour de l'épique dans les œuvres tardives, voir l'article de Claude Millet : « L'épique à l'épreuve (Victor Hugo) », *Romantisme*, 172/2, 2016, p. 13-25.

61. Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman », in *Id.*, *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, notamment p. 448 et 455.

62. *Ibid.*, p. 447.

tion du narrateur dans son récit et donc une rupture de la distance épique.

Les positions politiques de Victor Hugo ont certes constitué une condition nécessaire à son appropriation dans la Russie soviétique, mais elles ne suffisent pas à l'expliquer. L'intérêt pour Victor Hugo révèle, à l'ère d'une certaine méfiance envers la fiction, la nécessité d'épopées fédératrices pourvues d'une esthétique spécifique et bien éloignées du discours scientifique.

Le cas de Victor Hugo illustre la reprise de l'héritage culturel de la période tsariste dans les années 1920 : par-delà des différences apparentes soulignées dès l'époque et surtout par la suite, on voit que les hiérarchies littéraires ne sont pas supprimées, on observe une continuité dans les pratiques de traduction et d'édition, et on constate un appétit persistant pour les fictions qui emportent le lecteur. L'appropriation de Victor Hugo dans les années 1920 doit beaucoup à des facteurs d'inertie. À partir des années 1930, la place de Victor Hugo dans le panthéon littéraire soviétique est théorisée, ce qui implique la mise en place du discours de la rupture avec la période tsariste évoqué au début de cet article⁶³.

Collège universitaire français
Université d'État de Saint-Petersbourg

63. Sur la réception antérieure et postérieure de l'auteur en Russie et en URSS, voir : *L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS*, thèse de doctorat en études slaves dirigée par Serge Rolet, soutenue le 8 juin 2017 à Lille 3. URL : <http://theses.fr/2017LIL30004>.