

**Catherine Depretto** (éd.), *Un Autre Tolstoï*, Paris, Institut d'études slaves, 2012, 288 p. – ISBN 978-2-7204-0491-7

Ce recueil comprend 21 articles, issus du colloque « L'œuvre de Tolstoï, bilan du XIX<sup>e</sup> siècle européen », qui a eu lieu à Paris en novembre 2010, à l'occasion du centenaire de la mort du grand écrivain russe<sup>1</sup>. Un avant-propos, les résumés des articles, les notices biographiques concernant les auteurs et un index des noms propres complètent le texte.

L'ouvrage est organisé en trois parties. La première, « L'écriture », regroupe les articles qui considèrent sous un jour nouveau l'art de Tolstoï. La seconde, intitulée « Contextes », témoigne de la gloire immense dont jouit Tolstoï en Russie au début du XX<sup>e</sup> siècle, et éclaire les raisons du retentissement inouï de la nouvelle de sa mort. Enfin la troisième partie, « Réception et interprétations », propose quelques regards particuliers, y compris non russes, sur le penseur, des regards parfois partisans, allant jusqu'à bousculer les interprétations conventionnelles.

Michel Aucouturier, à propos du fameux traité *Qu'est-ce que l'art ?* qu'il confronte aux principes du réalisme russe, pose d'emblée le paradoxe fondamental de Tolstoï, l'artiste qui est amené à renier son art, et l'art en général. L'auteur suggère que ce refus de l'art pourrait bien faire de Tolstoï le plus moderne des artistes de son temps. Puis Dominique Rabaté propose une lecture fort enrichissante d'*Anna Karénine*, à la lumière des réflexions de Walter Benjamin sur le genre du roman. Dans l'écriture moderne, le ro-

---

1. Certaines communications de ce colloque n'entrent pas dans ce recueil, car elles ont été publiées précédemment dans *Tolstoï, cent ans après, Cahiers de Léon Tolstoï* (IES), 2011.

man prend la place du conte, du *skaz*. Le conte visait la transmission d'une expérience collective, voire une réponse sur la question du sens de la vie. C'est toujours cette question qui est au centre du genre du roman, D. Rabaté le démontre à propos d'*Anna Karénine*, mais la réponse ne peut plus être collective, comme dans le conte, car pour l'individu moderne, « l'expérience » est solitaire. Dominique Rabaté met en évidence l'existence d'une tension féconde entre la voix du personnage, qui tend à raconter son expérience individuelle, et celle du narrateur, qui voudrait parler au nom d'un « nous » collectif et refuse d'être « aspiré » par le personnage. Il faut donc « Réapprendre à écrire », et c'est ce que fait Tolstoï, d'après Barbara Lönnquist, qui distingue la nouvelle « Le Prisonnier du Caucase » des autres œuvres de Tolstoï destinées aux enfants et réunies dans l'*Abécédaire*. Loin de se présenter, dans ce récit, en maître à penser, Tolstoï se met lui-même dans la position d'un enfant qui doit apprendre à écrire d'une façon simple et claire, précise et juste. C'est aussi le « nous » collectif qui retient l'attention de Susan Layton, dans sa lecture de la nouvelle « Lucerne », et plus précisément l'opposition « nous / les autres ». Après avoir évoqué le contexte de la forte montée du tourisme russe, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle considère le personnage de Nekhlioudov en tant que type du touriste « mal dans sa peau », ayant des difficultés à s'assumer, car à la recherche des valeurs de respect de l'autre, de son authenticité, de sa reconnaissance. S. Layton montre que Tolstoï finira, dans *Anna Karénine*, par condamner le tourisme au nom de l'authenticité nationale. Andreas Schönle décèle une certaine convergence entre la vision de l'histoire de Tolstoï dans *Guerre et Paix* et l'analyse de la modernité proposée par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, quand il « décrit, dans la conscience de l'homme, une oscillation entre vérité positiviste et vérité eschatologique qui correspond à l'ambivalence entre liberté et nécessité présente par Tolstoï ». Toutefois, souligne l'auteur de l'article, contrairement à Foucault, Tolstoï se démarque très clairement, à travers le personnage de Pierre Bezoukhov, de la vision hégélienne de l'histoire, et préconise la résistance au processus inexorable de la modernité par le libre arbitre et la responsabilité individuelle. Enfin, Luba Jurgenson pose avec beaucoup d'acuité la question du thème de la mort dans l'œuvre de l'écrivain. Tolstoï s'est confronté (à la fois dans son *Journal*, à propos de la crise de conscience d'Arzamas, et dans son récit *La Mort d'Ivan Ilitch*), à l'impossibilité pour le sujet de dire sa propre mort, qui est contenue dans la langue même. La mort est toujours la mort de l'Autre, et elle n'a

donc aucun sens. Mais cette aporie peut être dépassée par le sujet collectif, en particulier le « nous » du paysan, qui, contrairement à l'intellectuel, ne cherche pas à s'appropriier l'expérience ou la langue. C'est pourquoi Tolstoï est tenté de renoncer au langage individuel, au nom de la fraternité universelle.

Plusieurs articles sont consacrés aux rapports entre Tolstoï et l'art de son temps. L'article de Peter Ulf Moller, rédigé en anglais, restitue le débat sur la représentation littéraire de l'érotisme et du sexe, qui suit la parution de la *Sonate à Kreutzer* (1889). La polémique des années 1902-1903 se cristallise autour des œuvres de Léonide Andreïev, « Le Gouffre » et « Dans le brouillard », et est relancée en 1907 par le roman d'Artsybachev, *Sanine*. Puis Michel Niqueux confronte Tolstoï à l'un de ses détracteurs, Mikhaïl Menchikov, qui rompit avec le tolstoïsme vers 1902. Ce portrait permet de montrer, en contrepoint, l'attitude de Tolstoï, mettant en œuvre ses principes, s'appliquant à aimer ses ennemis, à ne pas répondre au mal par le mal. Tolstoï n'était pas non plus l'idole des premiers symbolistes russes, V. Brioussov, V. Ivanov, et d'autres, comme le montre l'article très documenté de Nikolaï Bogomolov. Malgré un respect de façade, ils n'aspiraient qu'à le voir leur céder enfin la scène littéraire. La même incompréhension s'observe entre Tolstoï et les peintres de l'avant-garde russe, et l'on n'est guère surpris d'apprendre, grâce à Laure Troubetskoï, que Tolstoï leur préférait les Ambulants. Il aimait l'art du portrait, l'art « vrai » religieux, comme celui qu'il voyait dans le tableau de Nicolas Gay, *Qu'est-ce que la vérité ? Le Christ et Pilate* (1890) et les illustrations, telles que celles de Nicolas Orlov, qui représentent des scènes de vie de l'humble peuple russe. Enfin, Hélène Henry met le projecteur sur la personnalité de Léopold Soulerjitski (1872-1916), qui joua, en tant que disciple de Tolstoï, un rôle décisif dans l'orientation de l'art théâtral russe. Il dirigea aux côtés de Stanislavski le Studio du Théâtre d'art dans les années 1913-1917 et insuffla les idées d'humanisme et d'éthique comme indissociables de l'art de l'acteur, mais aussi l'idéal du communautarisme qui déterminait les règles de vie du Studio.

Trois articles témoignent de l'extraordinaire retentissement de la mort de Tolstoï. À propos du film *Le Départ du grand sage*, tourné par Protazanov en 1912, Valérie Pozner rappelle la portée religieuse, morale, sociale et politique des événements de 1910, ainsi que le contexte de la naissance du cinéma en Russie, et de sa recherche de légitimation. Elle conclut que le cinéaste a su utiliser le scandale, en offrant au public des images du grand écrivain, de son

départ et de sa mort, reconstituées par des artifices novateurs, et ainsi créer le premier évènement proprement « médiatique » du XX<sup>e</sup> siècle. Olga Maiorova propose un point de vue nouveau et fécond sur la mort de Tolstoï, celui des intellectuels des confins de l'Empire russe, en s'appuyant sur une lecture minutieuse de la presse en langue russe du Turkestan. Le départ de Iasnaïa Poliana y est interprété comme un exil choisi : une fuite, une errance, une quête de Dieu, dans la grande tradition russe. Le geste du grand écrivain offre ainsi aux intellectuels russes d'Asie centrale une possibilité d'identification, voire d'autodéfinition, et leur situation d'exil se trouve valorisée par l'exemple de Tolstoï. Enfin, Roberta de Giorgi s'intéresse au devenir, après la mort de Tolstoï, d'un personnage controversé, Tchertkov, le fidèle ami et confident, qui lui survécut de vingt-six ans, consacrant la totalité de ces années à se justifier, mais aussi à la publication des œuvres complètes de l'écrivain.

Stefano Garziona révèle que les lecteurs italiens ont été des précurseurs en Europe pour la découverte de Tolstoï, et émet des hypothèses sur l'identité des correspondants russes informant les journaux italiens. Le départ et la mort de Tolstoï sont traités de diverses façons dans les journaux américains, scrutés par Vladimir Alexandrov, où Tolstoï apparaît tantôt comme un vieillard excentrique, un écrivain génial, mais paradoxal, tantôt comme un opposant politique faisant autorité face à un régime haïssable, tantôt encore comme un prophète. En Finlande, la nouvelle de la mort de Tolstoï pouvait faire craindre une réaction politique de la part des opposants au tsarisme. Pourtant, l'hommage fut unanime et digne, mais la Russie tsariste, fortement ébranlée, ne devait survivre que quelques années à Tolstoï, fait remarquer Ben Hellman, dans un article rédigé en anglais.

Les quatre derniers articles sont consacrés à l'héritage intellectuel laissé par Tolstoï. Le premier, celui de Geneviève Piron, décrit la lecture de Tolstoï par Léon Chestov. Il est frappant de voir comment le philosophe et historien de la littérature se nourrit de Tolstoï, qui lui est à la fois *alter ego* et repoussoir, pour sa propre évolution intellectuelle et éthique, pour sa propre pensée sur l'époque et sur la modernité. Catherine Géry, pour sa part, attire l'attention sur le philosophe-psychothérapeute russe Ossipov, qui tend à utiliser le texte tolstoïen comme un matériau d'étude de la névrose d'angoisse. L'auteur de l'article, sans adhérer à ce « diagnostic », suggère de ne pas rester sourd à cette interprétation des contradictions qui tenaillaient le grand écrivain. Quant à Catherine

Depretto, elle insiste sur le rôle qu'a joué l'étude de la biographie et de l'œuvre de Tolstoï dans la vie difficile de Boris Eichenbaum, sa présence obsédante, depuis les années de l'Opoïaz jusqu'au Dégel, en passant par les années de persécution de l'après-guerre, soulignant ainsi la nature particulière des liens inextricables et réflexifs qui unissent le biographe et son sujet. À l'inverse, Boris Czerny constate une forme d'incompréhension de Tolstoï de la part de Stefan Zweig, « écrivain autrichien juif ». Le portrait qu'en fait celui-ci est prétexte pour l'auteur de l'article à une réflexion sur les limites de la liberté de l'intellectuel, sur l'impossibilité, après la Shoah et les génocides du XX<sup>e</sup> siècle, de rester « au-dessus de l'histoire » et de se conformer au principe de non-résistance au mal.

Ce recueil montre, paradoxalement, que la mort du grand écrivain l'a ancré dans l'époque moderne, que sa disparition a été, pour la Russie et pour le monde, comme une onde de choc, qui s'est répercutée sur toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cet « autre Tolstoï » est une ombre jetée sur le XX<sup>e</sup> siècle russe qui l'incite à se comprendre comme un « nous » collectif. C'est aussi un socle intellectuel et moral qui permet de construire une communauté de destin.

Isabelle Després  
Université de Grenoble, ILCEA