Un dialogue critique entre Dostoïevski et Tolstoï.
Sur les pouvoirs de la littérature

On ne prétendra pas ici traiter à fond le vaste dossier des relations Dostoïevski/Tolstoï ; d'autres s'y sont déjà attaqués auparavant, de Merejkowski à Steiner, et l'on sait que ce dernier a formulé une fois pour toutes l'enjeu existentiel de ce débat :

> Un lecteur pourra les regarder comme les deux plus grands maîtres du roman, c'est-à-dire qu'il pourra trouver chez eux la peinture de la vie la plus pénétrante et la plus complète ; mais pressez-le, et il va choisir entre eux. S'il vous dit lequel il préfère et pourquoi, vous aurez pénétré, je crois, sa propre nature.[1]

On ne prétendra pas non plus faire un point complet sur toutes les critiques prononcées par Dostoïevski à l'encontre de Tolstoï et réciproquement — il faut préciser cependant qu'en aucun cas, on ne peut qualifier Dostoïevski d'adversaire de Tolstoï, pour la partie de la vie et de la carrière de Tolstoï que Dostoïevski a pu connaître tout au moins. Mort en 1881, celui-ci pouvait à peine connaître le « tournant » affirmé par Tolstoï après sa *Confession* (écrite en 1879) et dont il semble simplement avoir entendu parler vers la fin de sa vie. On évoquera donc simplement quelques généralités pour commencer, avant de prendre un exemple qui semble particulièrement significatif de leur étrange relation, distante et littéraire à la fois. Rappelons enfin que les deux hommes ne se sont jamais

rencontrés, bien que selon certains témoins et amis communs, ils aient dû se trouver parfois dans les mêmes lieux.

Cette relation a sans doute été vécue et présentée, de part et d'autre, comme toujours inégale, ou du moins comme une relation de comparaison jamais achevée. Du côté de Dostoïevski, on le sait, c'est d'abord un sentiment d'inégalité sociale : d'un bout à l'autre de sa correspondance s'élèvent des plaintes sur le fait qu'il est moins bien payé que Tolstoï pour ses œuvres, alors même que ce dernier, bien sûr, ne s'est jamais trouvé fût-ce de loin, dans la situation dramatique de Dostoïevski : jamais Tolstoï n'a dû se presser de terminer un livre pour payer sa logeuse, ses bougies, son thé.., d'engager ses vêtements et même ceux de sa femme en attendant le paiement de contrats parfois abusifs, comme ce fut le cas de Dostoïevski pendant ses années passées à l'étranger, seul ou avec sa femme (à partir de 1862). Tout ceci est bien connu, et l'on sait aussi que même lorsque Dostoïevski a abandonné le jeu, même lorsqu'il est rentré en Russie et connaît une relative stabilité, il demeure furieux chaque fois qu'il découvre à quel point il est moins « estimé » sur le plan éditorial, par exemple lorsqu'il découvre qu'*Anna Karénine* sera payé à Tolstoï cinq cents roubles le feuillet, quand lui-même ne reçoit que 250 roubles pour *l'Adolescent* —ces deux romans ont été publiés au même moment, on y reviendra plus loin, mais ce n'est pas le seul exemple. Dostoïevski souligne avec amertume que c'est bien là le fait d'un préjugé social :

> On fait vraiment trop peu de cas de moi, c'est parce que je vis de mon travail.[2]

De ce point de vue, comme dans d'autres domaines, on peut évidemment se demander ce qu'aurait pensé Dostoïevski de l'évolution ultérieure de Tolstoï en ce qui concerne l'argent, et en particulier du renoncement à ses droits d'auteur ; mais le Tolstoï qu'il a connu, celui avec qui il est en rivalité, c'est le grand écrivain adulé du public, qui tout en ayant endossé le vêtement traditionnel et en fauchant avec ses paysans, n'a renoncé

---

[1] George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski*, 1959, rééd 10/18, p. 17.

[2] Lettre à sa femme du 20 décembre 1874, citée dans *L'Adolescent*, trad. de Pierre Pascal, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. XXIII.

en rien à son statut de propriétaire — toutes ces contradictions qui font précisément tant souffrir Tolstoï et qui finiront par aboutir à la crise qu'on sait.

Quant aux critiques proprement littéraires, elles ne sont pas si éloignées de ce sentiment d'inégalité et d'injustice, puisque le jugement de Dostoïevski sur Tolstoï, exprimé à la fois dans ses articles du *Journal d'un écrivain*, et à travers le point de vue de certains de ses personnages de roman, semble sans appel : « Toujours la même chronique historique de la famille seigneuriale » écrit-il dans le *Journal d'un écrivain* à propos *d'Anna Karénine*, justement, rien de nouveau par rapport à la trilogie (*Enfance, Adolescence , Jeunesse*) et à *Guerre et paix*[3]. Formule qui renvoie elle-même à deux critiques de fond, qu'on trouvera plutôt exprimées dans *l'Adolescen*t (dont la publication, on l'a vu, est strictement contemporaine de celle *d'Anna Karénine*, pour le début du moins, tous les deux paraissent en même temps à partir de janvier 1875), et qu'on résumera rapidement ainsi : Tolstoï, selon Dostoïevski, décrit une société qui n'existe plus — un « mirage », quelque chose qu'on pourrait prendre pour l'actualité, mais qui relève de l'histoire russe et non du roman — et si cette société n'existe plus, c'est que le mode de vie patriarcal que Dostoïevski désigne comme celui de la « famille seigneuriale » a fait place à ce que l'un des personnages de l'*Adolescent*, et Versilov lui-même, le père du héros, appellent *famille de hasard*, (случйное симейтво) famille qui par le caractère fortuit de son existence, de sa formation, révèle le désordre de la société russe — famille de hasard qui elle-même formera bien sûr aussi le sujet des *Frères Karamazov* ; c'est ce que dit à l'adolescent le personnage de Nicolas Sémionovitch lorsqu'il est appelé à juger de ses « mémoires », le livre que nous venons de lire :

> […] il existe déjà une foule de familles russes, d'une souche ancienne indiscutable qui, avec une force irrésistible, se transforment en familles *fortuites* et viennent se fondre avec elles dans le désordre et le chaos général. C'est aussi ce type de famille fortuite que vous montrez un peu dans votre manuscrit. Oui, Arkadi Makarovitch, vous êtes *membre d'une famille fortuite*, contrairement à nos types de souche encore récents, des types qui ont une enfance et une adolescence si différentes des vôtres[4].

---

[3] *Journal d'un écrivain,* textes traduits, présentés et annotés par Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, 1972, février 1877, p. 903.

[4] *L'Adolescent,* trad. d'André Markowicz, Actes Sud, 1998, vol. II, p. 533. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon livre, *L'Enfant qui a failli se taire*, Paris, Champion, 2005.

Le reproche paraît particulièrement injuste, aussi bien pour *Enfance* que pour *Guerre et paix*, mais plus encore pour *Anna Karénine* dont les premières lignes, l'*incipit* si célèbre[5], avec la description du désordre qui règne dans la maison Oblonski, où « tous [littéralement tous les membres de la famille] sentaient qu'ils n'avaient plus de raison d'habiter ensemble et que des personnes réunies par hasard dans la première auberge venue avaient plus de liens entre eux qu'ils n'en avaient eux-mêmes », puis tous les efforts d'Anna pour « recomposer » une famille, tout cela semble prendre comme point de départ, au contraire, la transformation d'une société où l'on ne sait plus comment faire pour vivre ensemble (famille, paysans, etc).

Mais la critique la plus sévère, aux yeux de Dostoïevski, va plus loin : poursuivant son examen d'*Anna Karénine*, il en vient à la conclusion que le débat (celui qui agite Lévine, pour simplifier) est d'une « brûlante actualité » ; mais alors c'est pour mieux faire entendre une violente dissonance, puisque Dostoïevski reproche à la fois à Tolstoï son engagement contre la guerre en Turquie, et sa prétention à représenter le peuple. Dissonances graves, qui se seraient certainement approfondies si Dostoïevski avait vécu plus longtemps puisque, on l'a dit, c'est dans les années 1880 que Tolstoï va prendre ses positions les plus novatrices sur la non-violence et la critique de l'orthodoxie.

Du côté de Tolstoï, le dossier est plus épars, et les réponses, s'il y en a eu, sont plus ambivalentes, c'est pourquoi l'on prendra un exemple qui paraît plus significatif, parce qu'il est *romanesque* ; mais avant cela, il faut rappeler que Tolstoï a exprimé un avis resté célèbre au moment de la mort de Dostoïevski — dénégation, justement, de toute rivalité ou comparaison :

> Je n'ai jamais rencontré Dostoïevski, nous n'avons jamais eu de rapports personnels, mais quand il est mort, j'ai compris que j'avais besoin de lui, qu'il m'était très, très proche et cher. J'ai été homme de lettres, les gens de

---

[5] « Toutes les familles heureuses se ressemblent, mais chaque famille malheureuse l'est à sa façon », *Anna Karénine*, trad. de Sylvie Luneau, Paris, Flammarion, 1988, tome I, p. 43. Mais voir aussi VII, livre 2, chap 23 : « Pour entreprendre quoi que ce soit dans une famille, il faut ou un désaccord total entre les époux ou une entente affectueuse. Mais lorsque ce n'est ni ceci ni cela et que les rapports des époux restent indéfinis, il est impossible de nourrir aucun projet. », tome II, p. 355.

> lettres sont tous vaniteux et envieux, en tout cas moi, je le suis. Jamais l'idée ne m'est venue de me mesurer à lui — jamais. Ce qu'il faisait (tout ce qu'il faisait de bien, de vrai) était d'une nature telle que plus il écrivait, plus je me réjouissais. Le talent me fait envie, l'intelligence aussi, mais les choses du cœur me font uniquement plaisir. Je le considérais comme mon ami et j'ai toujours pensé que nous nous rencontrerions un jour ou l'autre, et si cela ne s'est pas fait, c'est moi le fautif. […] Peu de temps avant sa mort, j'avais lu *Humiliés et offensés* qui m'avait profondément remué.[6]

Quelques mois plut tôt, il avait en outre écrit à Strakhov qu'il avait relu la *Maison des morts*, « bon livre, livre édifiant », en déclarant qu'il n'en connaissait pas « de plus beau dans toute la nouvelle littérature, Pouchkine compris », et en demandant à Strakhov de dire à Dostoïevski « qu'[il] l'aim[ait] »[7]. Mais ces avis sont fragiles, et contrastent avec des critiques, de plus en plus graves, qui s'expriment de plus en plus régulièrement : réponses politiques — bien que Tolstoï semble-t-il, ait refusé de lire le *Journal d'un écrivain* relatif à la guerre russo-turque, il en sait assez pour affirmer, quelques années plus tard, que la position de Dostoïevski, qui prétend qu'on peut verser le sang pour une bonne cause, lui « déplaît fort » ; réponses littéraires : la gloire littéraire de Dostoïevski est usurpée parce que son œuvre manque de vérité.

La question la plus révélatrice est sans doute celle des *Frères Karamazov* : certes, après sa fuite, en 1910, Tolstoï demande qu'on lui apporte les livres qu'il avait commencés, dont le deuxième volume des *Frères Karamazov*, qu'il lit avant de mourir.. mais une lettre datant de quelques semaines plus tôt est très critique :

> J'ai commencé [à relire], je n'arrive pas à surmonter mon aversion pour cette anti-littérature, cette inconsistance, ces simagrées, cette façon invraisemblable de traiter les sujets les plus graves.[8]

Quelques années après la mort de Dostoïevski, Tolstoï était déjà revenu sur son jugement élogieux en écrivant à Strakhov :

> On a fait un prophète et un saint d'un homme qui est mort dans la phase la plus brûlante d'un conflit intérieur entre le bien et le mal. Il émeut, il intéresse, mais on ne peut mettre sur un piédestal, donner en exemple à la postérité un homme qui n'a été que combat.[9]

---

[6] Lettre à Strakhov du 5-10 février 1881, *Lettres* de Tolstoï, Paris, Gallimard, tome II, 1986, p. 12.
[7] Lettre à Strakhov du 26 septembre 1880, *ibid.,* p. 11
[8] Lettre à A. K. Tchertkova du 23 octobre 1910, *ibid.,* p. 382
[9] Lettre à Strakhov du 5 décembre 1883, *ibid.,* p. 36

Enfin, un dernier jugement, venu des *Souvenirs* de Gorki (et donc peut-être plus sujet à caution ?), montre bien que la question est celle de la vérité de la représentation. Tolstoï, rapporte Gorki, aurait dit :

> Tout cela est pénible, inutile, parce que tous ces Idiots, ces Adolescents, des Raskolnikov et les autres, ils ne sont pas réels ; tout est beaucoup plus simple et compréhensible.[10]

Si le dialogue n'a donc jamais vraiment eu lieu, si aucun roman, en particulier, ne semble avoir été conçu comme « réponse » ou réplique à l'œuvre de l'un ou de l'autre (comme par exemple, chez Dostoïevski, *les Démons* comme réplique à Tourguéniev), on peut évoquer ici ce qui apparaît comme un étonnant dialogue littéraire, dialogue critique entre Dostoïevski et Tolstoï au sens où justement Steiner en voit un dans la « légende du Grand inquisiteur », sans la moindre preuve que Dostoïevski ait pensé à Tolstoï en écrivant ce passage — « un mythe de critique, une fantaisie » dit-il[11] ; simplement, il semble qu'on puisse trouver chez Tolstoï ce qui est peut-être une réécriture de Dostoïevski, sur un point bien précis, qui peut se lire comme une réponse et une critique.

Il s'agit du passage bien connu des *Carnets du sous-sol* qui met face à face le narrateur et la prostituée Lisa : on se souvient qu'après une nuit anonyme passée avec elle, le narrateur commence à lui tenir des discours sentimentaux, livresques, visant à lui faire percevoir l'horreur de sa situation ; emporté par ce qu'il appelle lui-même ses « *petites idées* », ses images, il invente des histoires, détaillant personnages, circonstances, dialogues, qui sont autant de possibles narratifs : l'histoire où Lisa connaîtrait le bonheur familial, l'histoire où elle mourrait de la façon la plus atroce ; des histoires qui font dire à Lisa : « ben vous.. comme dans un livre » (точно как по книге). Lisa commence par éclater en sanglots, elle lui montre même la lettre d'un « étudiant » qui pourrait la sauver (« une lettre d'amour très grandiloquente, fleurie mais extrêmement respectueuse », selon le narrateur) ; mais quand elle revient voir le narrateur, il la chasse avec un billet de cinq roubles tout froissé, le prix d'une passe ;

---

[10] Cité par Steiner, *op. cit.,* p. 386

elle disparaît, et le narrateur, des années plus tard, reste torturé par ce souvenir puisque c'est tout simplement ainsi qu'il motive l'écriture des *Carnets*, par le besoin d'écrire ce souvenir :

> Il y a dans les souvenirs de chacun des choses qu'il ne révèle pas à tout le monde, mais seulement à des amis. Il y a des choses qu'il ne révélera pas même à ses amis, mais seulement à sa propre conscience, et encore — sous le sceau du secret. Et il y a enfin des choses que les hommes craindront de révéler même à leur propre conscience, et ces choses, même chez les hommes les meilleurs, il y en a une quantité qui s'accumule. On pourrait l'énoncer ainsi : plus les hommes sont honnêtes, plus il y en a.[12]

Or on peut en voir une réécriture de ce passage dans un épisode très connu de *Résurrection,* ce roman décrié, ce brûlot dont on a souvent dit que c'était à peine un roman ; on se rappelle que dans ce roman, le prince Nekhlioudov reconnaît en une prostituée, Katia, la jeune paysanne qu'il a jadis séduite et abandonnée ; naturellement, la recours à la figure de la prostituée est tellement banal qu'il serait bien insuffisant pour y voir un souvenir de Dostoïevski et de cette scène des *Carnets du sous-sol* en particulier ; dans le cas de *Résurrection*, on sait en outre que, pour ce qui est de la séduction d'une jeune paysanne, Tolstoï réutilise sciemment un épisode biographique (au grand désespoir de sa femme qui se plaint de ce que, septuagénaire, il éprouve du plaisir à écrire la scène de la séduction de la jeune fille) ; enfin, sur le plan littéraire, mais de manière plus lointaine, on peut sans doute, chez ce grand admirateur de Rousseau, rappeler l'épisode des *Confessions*, le ruban volé, dans lequel Rousseau se demande ce qu'il est advenu de Marion après qu'elle a été chassée par sa faute, et si elle n'est pas devenue une fille perdue.

Tout ceci est juste, mais on sait, par ailleurs, que *Résurrection*, contemporain des écrits les plus violents de Tolstoï sur l'art, et dont la rédaction s'est étalée sur plusieurs années, est aussi l'occasion et le lieu d'une réflexion constante, et torturée, sur les pouvoirs de la littérature, de la fiction ; Tolstoï n'écrit-il pas, au moment de le mettre en vente, pour venir en aide à la secte des Dokhobors :

> Ces romans [outre *Résurrection*, il parle du *Diable* et du *Père Serge*] sont écrits dans mon ancienne manière, qu'à présent je réprouve. […] Ces œuvres, si elles ne satisfont pas mes exigences actuelles en matière d'art

---

[11] Steiner, *op. cit.,* p. 591

[12] Dostoïevski, *Les Carnets du Sous-sol*, trad. d'André Markowicz, Paris, Actes Sud, 1992, p. 55

> (elles ne sont pas accessibles à tous du point de vue de la forme), sont du moins d'un contenu inoffensif et pourraient même être fort utiles […].[13]

Cette ancienne manière, c'est notamment celle qui concerne toute la remémoration de l'épisode amoureux par Nekhlioudov, la fameuse nuit de Pâques à laquelle le titre du roman apporte un contrepoint ironique ; nombreux sont les commentateurs qui ont admiré l'extraordinaire poésie de ces pages, la richesse de l'analyse et de la description, alors que pour la suite, Tolstoï aurait renoncé à toutes les séductions de la fiction, pour s'en tenir à un froid constat, à ce qu'il appelait lui-même un roman « tendancieux », à tendance, idéologique.

Or précisément, après cette nuit d'amour, Nekhlioudov fait un geste qu'il n'a certainement pas eu besoin d'emprunter à l'homme du sous-sol, il donne, parce que « ça se fait », de l'argent à Katia, un billet de cent roubles qu'elle refuse et qu'il lui fourre dans son corsage.

À ce moment-là, naturellement, Katia n'est pas du tout une prostituée qu'on renvoie à sa condition première après lui avoir fait croire qu'elle pouvait être sauvée par l'amour, comme Lisa ; mais l'idylle entre le jeune maître et la servante n'est pas non plus aussi banale que les exemples précédents dont se prévaut Nekhlioudov ; c'est un amour de jeunesse embelli par la littérature ; on se souvient que Nekhlioudov prêtait à Katia des livres de Tourguéniev et de Dostoïevski ..

Or ce geste humiliant est suivi d'un souvenir torturant, et même d'une gestuelle qui rappelle fortement l'homme du sous-sol (qui s'enfuit après avoir mis le billet dans la main serrée de Lisa, « pour ne pas voir, au moins »[14]) :

> — Allons, prends ! murmura-t-il en lui fourrant l'enveloppe dans son corsage. Puis, comme s'il s'était brûlé, grimaçant et geignant, il courut dans sa chambre. Longtemps après, il marchait encore de long en large, et la seule pensée de cette scène le faisait se tordre, sauter sur place, pousser de violents soupirs, comme s'il eût été en proie à une douleur physique.
> « Mais que faire ? C'était toujours ainsi. Une semblable histoire n'était-elle pas arrivée à Schönbock avec une gouvernante dont il lui avait parlé, et à l'oncle Gricha, et à son propre père, lorsqu'il avait eu d'une paysanne un fils naturel, Mitenka, encore vivant aujourd'hui. Et si tout le monde agit de cette façon, c'est que la façon est bonne. »[15]

---

[13] Lettre à Tchertkov du 14 juillet 1898, *Lettres, op. cit.,* p. 244.
[14] *Carnets, op. cit.,* p. 161
[15] *Résurrection*, Paris, Gallimard, 1981, trad. d'Edouard Beaux, Folio, I, chap XVIII, p. 118.

Nekhlioudov, lui, choisit d'oublier, à l'instar de ces « hommes honnêtes » dont parlait l'homme du sous-sol :

> Dans le fond de lui-même, il savait que le fait d'avoir conscience de la malignité, de la bassesse et de la cruauté de son acte lui faisait perdre non seulement le droit de juger les autres, mais encore de les regarder et pour lui-même lui interdisait de se considérer comme un jeune homme remarquable, plein de noblesse et de générosité. Et cependant, pour continuer cette vie effrontée et joyeuse, il avait besoin de porter sur sa personne ce jugement flatteur ; pour cela il n'y avait qu'un moyen : oublier cette histoire. C'est ce qu'il fit.[16]

Quant à Katia, si, une fois retrouvée elle commence par feindre d'avoir tout oublié, elle se souvient, elle aussi, du billet de cent roubles : face à Nekhlioudov qui lui propose le mariage, elle répond en lui donnant « son prix », dans un rappel de la scène passée qui donne très clairement au billet le sens qu'il avait chez Dostoïevski :

> - Va donc chez tes princesses, mon prix à moi c'est quarante roubles !
> - Si cruellement que tu me parles, tu ne pourras exprimer tout ce que je ressens, dit Nekhlioudov à voix basse et tout tremblant. Tu ne peux te figurer à quel point je ressens ma faute envers toi !
> - Tu ressens ta faute.. ; insista-t-elle méchamment. Autrefois tu ne ressentais pas, mais tu m'as fourré cent roubles.Voilà… ton prix… [17]

Et lorsque les souvenirs niés commencent à affluer, Katia se souvient même de la nuit où elle a attendu en vain « l'étudiant » qui devait la sauver, l'étudiant qui, comme celui de Lisa, n'était peut-être qu'un de ces personnages sortis des romans qui font croire aux prostituées qu'on peut les sauver.

Si tant est que Tolstoï, ici, reprenne un schéma dostoïevskien, et non simplement un stéréotype littéraire, on peut dire qu'il cherche à pousser ce schéma jusqu'au bout en ôtant à la prostituée déchue tout charme physique, en lui refusant la possibilité de transfiguration par l'amour. On peut même se demander si le dialogue avec Dostoïevski ne se poursuit pas dans une autre direction, et s'il n'y a pas aussi dialogue avec cette autre figure de jeune fille perdue par un seigneur, mais une figure qui reste belle, altière,

---

[16] *Ibid.,* p. 119.
[17] *Ibid.,* p. 233

qui ne devient pas prostituée de bas étage (même si elle se voit comme telle) et qui reste pour tous une « princesse » : la Nastassia Philippovna de *L'Idiot*, elle aussi fille de paysan séduite par Totski.

Les différences sont flagrantes, pourtant on peut relever encore une autre scène intéressante à ce propos dans *Résurrection*, celle de la photographie ; on se souvient que dans *l'Idiot*, la photographie de Nastassia Philippovna, image même de sa déchéance au sens où elle l'a donnée aux hommes qui veulent l'acheter (elle) est aussi ce qui permet au Prince de la déchiffrer, de lire la souffrance de la jeune femme, de comprendre qu'elle n'est pas « celle qu'elle veut paraître », et précisément, de lui faire cette offre de mariage si « romanesque », à quoi Nastassia Philippovna répond : « J'irai sur le trottoir, c'est là que j'ai ma place »[18].

Or précisément, dans *Résurrection*, c'est Nekhlioudov qui retrouve, à la campagne, une photographie de Katia, du temps où il l'a séduite « pure, fraîche, ravissante, débordante de joie de vivre » ; mais Katia, mise devant cette photographie, la regarde comme celle d'une autre :

> Elle ne se lassait pas d'admirer sa propre image surtout, l'image de son jeune et beau visage, avec des boucles de cheveux noirs auréolant son front.

Ses compagnes de prison, elles, ne la reconnaissent pas et c'est l'occasion d'une violente crise de désespoir, et du rappel de ces années perdues :

> En regardant la photographie, elle s'était sentie telle qu'elle y était représentée. Elle avait songé au bonheur passé et à celui qu'elle pourrait, encore maintenant, connaître avec lui. Les paroles de sa compagne lui avaient rappelé ce qu'elle était aujourd'hui, ce qu'elle avait été là-bas [au bordel], l'horreur de sa vie confusément perçue alors, et dont elle s'était toujours défendue de prendre conscience.[19]

La photographie la renvoie donc à une identité perdue, à un passé qui est de toute façon mort à jamais ; Nastassia Philippovna, chez Dostoïevski, meurt, mais son image physique reste intacte, prestigieuse, son corps n'est même pas défiguré comme le sera, par exemple, celui d'Anna Karénine après son suicide. Tolstoï, à partir d'une donnée analogue, semble vouloir aller plus loin : d'abord dans le parti pris d'un réalisme plus

---

[18] *L'Idiot*, trad. d'André Markowicz, Paris, Actes Sud, 1993, vol. 1, p. 293.
[19] *Ibid.,* p. 326

radical dans la création même du personnage de Katia : sa mort spirituelle est accusée par une transformation physique cruelle, que Tolstoï semble accentuer (on se rappelle que dans ses brouillons il était encore plus dur, et qu'il a plutôt adouci dans le roman les traits les plus vulgaires du personnage) ; c'est ainsi que la voit Nekhlioudov, lorsqu'il lui donne de l'argent, à sa demande cette fois :

> « Mais c'est là une femme morte », pensa-t-il, en considérant ce visage autrefois charmant et maintenant bouffi, souillé, dont les yeux noirs, brillant d'une flamme impure, épiaient le surveillant et la main avec le billet.

Tolstoï semble ainsi aller plus loin que Dostoïevski sur ce point, récuser le mensonge du roman et de la littérature en général en refusant le stéréotype romantique de la prostituée sublime, même dans sa version dostoïevskienne, parce qu'il est impossible qu'il en soit autrement : « Comment ne pas changer ? » se demande Katia en repensant à ses années de prostitution, après l'épisode de la photographie précisément.

Et pourtant, c'est bien une *résurrection* que Tolstoï écrit à son tour, c'est bien une transformation possible qu'il décrit, et à ce titre, il apparaît en fin de compte beaucoup moins pessimiste que Dostoïevski sur ce point, en tout cas quant aux moyens de cette transformation, et sur le pouvoir qu'a le roman d'en rendre compte. Le narrateur des *Carnets du sous-sol* avait eu peur de ses propres « paroles touchantes », il refusait l'idée que Lisa ait pu être touchée par elle, que ses paroles « livresques » aient eu une action sur elle :

> Et qu'il y a-t-il d'invraisemblable, en plus, si j'avais eu le temps de me dépraver moralement au point que j'avais perdu l'habitude de la « vie vivante », que j'avais eu l'idée de lui faire des reproches, de lui faire honte qu'elle fût venue chez moi entendre des « paroles touchantes » ; et je n'avais pas compris moi-même que ce n'était pas pour ces paroles touchantes qu'elle était venue, mais pour m'aimer, parce que c'est dans l'amour que réside toute la résurrection de la femme, son salut de toute forme de mort, et toute sa renaissance — ils n'ont pas d'autre forme pour s'exprimer.[20]

Tolstoï quant à lui, ce même Tolstoï qui dénonce le mensonge de la littérature, au moment même où il aborde la partie la plus « documentaire » de son roman, la

---

[20] *Carnets,* p. 160.

marche vers le bagne, nous fait assister à une étonnante transfiguration physique de Katia ; en un mouvement inverse de celui du début, et dont on peut penser qu'il procède d'un mouvement d'idéalisation romanesque, c'est au moment des plus grandes épreuves physiques que Katia redevient séduisante :

> Après deux mois de marche et d'étapes, la transformation se manifesta également dans son aspect physique. Elle maigrit, se hâla, et parut vieillie. Sur les tempes et près de la bouche, de petites rides apparurent. Elle avait relevé ses cheveux et se nouait un mouchoir autour de la tête. Aucune trace de sa coquetterie de jadis ne subsistait, pas plus dans ses vêtements que dans son attitude.[21]

Mais cette transfiguration, précisément, se fait par l'amour — que Katia ressent de nouveau pour Nekhlioudov, et celui qu'elle fait naître chez Simonson, un révolutionnaire ; là aussi, les objets ont changé : le révolutionnaire a remplacé le prince, mais son portrait (entièrement positif) est tout aussi marqué par le romanesque : il est celui qui peut rendre Katia à sa propre estime ; voici par exemple de quelle façon Katia (appelée ici par son nom de famille, Maslova) éprouve le regard de Simonson sur elle :

> Avec son instinct de femme, Maslova l'avait très vite deviné et, à se sentir capable d'inspirer de l'amour à un homme si exceptionnel, elle s'était élevée dans sa propre estime. Nekhlioudov lui offrait le mariage par grandeur d'âme et en conséquence de ce qui s'était passé autrefois, mais Simonson l'aimait telle qu'elle était à présent et l'aimait simplement parce qu'il l'aimait. De plus, elle avait l'impression qu'il la considérait comme une femme extraordinaire, différente de toutes les femmes, douée de qualités morales exceptionnellement hautes.[22]

Dans les premières versions, plus conventionnelles, Tolstoï avait prévu le mariage de Nekhlioudov et de Katia ; dans la version définitive le prince n'épousera pas la bagnarde, mais son roman se termine tout de même par un mariage (avec Simonson) ; Tolstoï, on l'a vu, était parfaitement conscient de ces difficultés.

Mais d'autre part, on peut retrouver dans ces difficultés même son éternelle oscillation entre le désir de fiction (désir éveillé dès qu'il a entendu parler pour la première fois du fait divers fourni par le procureur Koni, qui lui « donne envie

---

[21] *Résurrection*, III, chap V, p. 467.
[22] *Ibid.,* III, chap IV, p. 465.

d'écrire »[23]) et son renoncement à la littérature, précisément comparée dans ses *Ecrits sur l'art* à la prostitution, son oscillation entre le besoin de prêter à ses personnages une vie intérieure riche et puissante, et celui, nouveau, de les « railler ». C'est ce que dit d'une autre façon Bakhtine dans sa préface à *Résurrection* :

> Partout le bilan moral des émotions et des expériences, bilan dressé par l'auteur, refoule leur pulsation vivante et ce qu'elles ont d'irréductible aux formes morales.[24]

Si, comme on l'a parfois dit, Tolstoï a voulu aussi écrire avec *Résurrection* sa propre « Maison des morts », il semble donner raison à Dostoïevski, comme malgré lui, en faisant de ce document dénonciateur un *roman* ; là où Dostoïevski sait déjà, lui, que la seule façon d'atteindre et de toucher est précisément de passer par un traitement fictionnel, voire romanesque à l'excès, du réel —ce qu'il fait, à la fois dans ses articles « journalistiques » qui sont bien souvent des départs de fiction, de petites histoires, et dans ses romans dont le point de départ est toujours la fictionnalisation de plusieurs faits divers.

Il n'est peut-être pas du tout pertinent de voir comme on l'a fait un dialogue littéraire là où il n'y a peut-être qu'un scénario éculé repris et transformé ; l'enjeu du rapport entre le monde et la littérature, du pouvoir qu'a la littérature d'agir sur le monde, est présent en tout cas à l'arrière-plan de ce roman de Tolstoï, de ce dernier grand roman, et il semble impossible que, d'une façon ou d'une autre, il n'y ait pas dans l'écriture de son œuvre une sorte de défi à relever, celui de ne plus s'en tenir à un « tableau historique » du passé. Que le défi soit celui de Dostoïevski, ou qu'il soit né de l'évolution propre de Tolstoï.

Le sujet est loin d'être épuisé ; il est frappant qu'à la fin de cet article sur *Anna Karénin*e, que Tolstoï avait refusé de lire, la critique de Dostoïevski se précise, et visant les personnages à la Lévine qui ne savent que faire devant les contradictions de leur

---

[23] Note de mai 1888, citée dans la préface de Georges Nivat à *Résurrection*, op. cit., p. 17.

[24] Bakhtine, « Préface à 'Résurrection' », in Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, Seuil, 1981, p. 233. Voir aussi l'article de Michel Aucouturier, « Qui est Nekhlioudov ? » dans les *Cahiers Léon Tolstoï*, n°10, « A propos de *Résurrection* », sous la direction de Marie Semon, Institut d'Etudes slaves, 1995.

condition, le romancier les pousse à partir, tel ce personnage d'errant de Nekrassov, Vlas, qui part sur les routes :

> Si vous avez éprouvé qu'il vous est pénible de « manger, boire, ne rien faire et aller à la chasse », si réellement vous éprouvez cela et que réellement vous plaigniez tant les « pauvres », qui sont si nombreux, alors abandonnez-leur vos biens si vous voulez, sacrifiez-vous au profit commun et allez travailler pour le bien de tous [..]. Et puis, au fond, il n'est même pas nécessaire *absolument* de distribuer tous ses biens, car tout *absolu* ici, en matière de charité humaine, ressemblera à un uniforme, à une rubrique, à la « lettre ». Se convaincre qu'on a exécuté la lettre, cela ne mène qu'à l'orgueil, au formalisme et à la paresse. Il faut faire seulement ce que commande le cœur : s'il commande d'abandonner ses biens, abandonnez-les, s'il commande d'aller travailler, allez travailler, mais ici aussi n'imitez pas tels rêveurs, qui d'emblée saisissent la brouette, comme pour dire : « Je ne suis pas un seigneur, je veux travailler comme un moujik. » La brouette, c'est encore un uniforme.[25]

C'est comme une extraordinaire anticipation du sort de Tolstoï qu'on peut lire ces lignes si cruelles : mais c'est aussi, peut-être, comme une compréhension intime de ce que portent déjà, en eux, ses personnages de roman.

---

[25] *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 917.