

Novák, Otakar

## Études de littérature française et italienne soviétiques

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1961, vol. 10, iss. D8, pp. [157]-170

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107441>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OTAKAR NOVÁK

## ÉTUDES DE LITTÉRATURE FRANÇAISE ET ITALIENNE SOVIÉTIQUES

Parmi les romanisants de l'U.R.S.S., M. B. G. Reizov, professeur à l'Université de Leningrad, est loin d'être inconnu en dehors des frontières de son pays. On sait bien que c'est l'un des meilleurs historiens russes de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, spécialiste surtout de l'époque romantique et réaliste. Du moins c'est avant tout là qu'il est allé puiser le sujet de ses travaux en ces dernières années. Écrits avec beaucoup de science et d'esprit critique, par un auteur qui visiblement répugne à certaines idées toutes faites, ils présentent un intérêt majeur et méritent d'être signalés à l'attention de lecteurs qui ne possèdent pas la langue russe.

En les abordant, notons que M. B. G. Reizov est bien chez lui autant dans l'histoire générale de la France que dans celle de sa littérature. C'est ce qu'il a prouvé entre autres notamment en publiant, en 1956, aux Presses de l'Université de Leningrad, un ouvrage volumineux (de 534 pages) et d'une haute tenue sur *L'Historiographie romantique en France (1815—1830)* (Б. Г. Рейзов, Французская романтическая историография. Издательство Ленинградского университета 1956).

N'étant pas historien, nous ne nous considérons pas assez qualifié pour donner une analyse détaillée de ce savant ouvrage. Toutefois nous ne pouvons pas le passer entièrement sous silence. C'est que son intérêt ne se limite pas à l'étude du sujet donné. Celle-ci constitue en même temps une sorte d'enquête préliminaire, indispensable pour un travail plus récent de l'auteur et ressortissant cette fois à l'histoire littéraire proprement dite, à savoir sur le roman historique français. Voilà pourquoi nous essaierons d'en indiquer au moins l'objectif et le caractère général.

M. B. G. Reizov est en somme bien fondé à constater que, si l'on excepte quelques ouvrages vieilliss ou des monographies consacrées aux historiens romantiques pris séparément, „l'historisme" des années 1820 reste presque inexploré par la science étrangère. Jusqu'à présent, dit-il, il n'y a pas un seul travail qui soit consacré au sujet que nous examinons, dans toute son étendue. On n'a pas étudié non plus la portée de l'historiographie romantique en ce qui regarde l'évolution de la pensée sociale, de la littérature, de l'esthétique françaises" (p. 9).

Pourtant l'époque de la Restauration en France, avec ses conflits politiques et sociaux entre la réaction féodale et la bourgeoisie libérale issue de la Révolution de 1789, avec ses tâches historiques nouvelles et ses horizons culturels élargis, était particulièrement faite pour amener, dans un espace de temps relativement court, une véritable révolution dans les possibilités de connaissance de la réalité historique et dans la philosophie de l'histoire.

Aussi sommes-nous témoins, dès 1818, année où paraît *l'Essai sur les institutions sociales dans leurs rapports avec les idées nouvelles* de Ballanche, et jusqu'aux cours de Cousin, Villemain et Guizot, à la veille de la révolution de Juillet, en 1828, de l'élaboration passionnée et intense d'une science historique nouvelle dont les étapes sont jalonnées par la publication d'une série d'authentiques chefs-d'oeuvre en ce domaine.

Cependant, cette période se clôt nettement avec la chute du régime de la Restauration et avec l'avènement du régime de la monarchie de Juillet, qui est celui du Tiers état victorieux, de la grosse bourgeoisie. Ses idéologues professent dès lors que la lutte des classes est terminée, l'injustice étant abolie avec l'abolition des privilèges féodaux. On voit des penseurs progressistes de premier plan se changer en réactionnaires — tels Guizot, Thiers, Thierry, Barante, Mignet, Cousin, Villemain, et d'autres. Avec une nouvelle étape de l'évolution sociale et politique en France s'ouvre en même temps un nouveau chapitre dans l'histoire de l'historiographie française, correspondant aux tâches et problèmes nouveaux.

L'exposé de M. B. G. Reizov ne va pas, en principe, au-delà de la révolution de Juillet. Son ouvrage, divisé en dix chapitres, débute par les deux traditions du XVIII<sup>e</sup> siècle, les „philosophes" et les „classiques". Puis on nous montre la naissance des tendances nouvelles

et la rupture (Sismondi, Villedieu). Vient ensuite la partie centrale. Elle passe en revue, suivant moins l'ordre strictement chronologique que plutôt celui de l'évolution des idées historiographiques, les grands représentants et les différentes écoles. Voici Thierry et le romantisme conquérant, Barante et l'école narrative, Guizot la doctrinaire, Mignet et Thiers en tant qu'historiens de la Révolution française, Cousin et la philosophie éclectique de l'histoire, l'école symboliste avec Michelet et Quinet, et l'école mythologique avec Ballanche. Un dernier chapitre est consacré aux „disciples“ et „compagnons de lutte“ des romantiques.

Le très solide et très beau livre de M. B. G. Reïzov constitue, dans une perspective cohérente, une consciencieuse et pénétrante mise au point des problèmes essentiels de l'historiographie française à l'époque romantique. Il n'y a aucun doute que les historiens le consulteront avec profit et que même les historiens de la littérature s'y reporteront utilement.

M. B. G. Reïzov s'applique à examiner les questions, dont il a fait l'objet de son ouvrage, le plus rigoureusement possible dans le contexte historiquement bien déterminé de l'époque donnée, de les considérer dans le système des tâches particulières que présente cette époque historique. „A première vue, dit-il, il pourrait sembler qu'il n'y a aucune différence de principe entre l'historiographie de l'âge des lumières et du romantisme, et que toutes les idées fondamentales de l'historiographie romantique ont été en circulation au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est justement à de telles conclusions qu'on pourrait aboutir en se basant sur le travail formaliste de H. Tronchon sur les études historiques et la philosophie de l'histoire à l'époque du romantisme. Nous avons pour notre part considéré comme important d'étudier moins la ressemblance générale que la différence de principe entre les représentants des diverses époques et écoles. Nous avons envisagé l'historiographie romantique dans le processus de son devenir, dans sa lutte avec l'historiographie „classique“ et celle des „philosophes“ de l'âge des lumières pour une nouvelle conception historique du monde, en accord avec les tâches sociales nouvelles“ (p. 8). Ce qui n'implique nullement, personne ne saurait le mettre en doute, que M. B. G. Reïzov veuille ou puisse nier que certaines idées et tendances, nées ou circulant déjà au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont trouvé, bien que sous un aspect plus ou moins modifié, l'aboutissement naturel de leur manifestation dans le système de tâches historiques suivant, en l'espèce celui de l'époque romantique.

Regrettons seulement que M. B. G. Reïzov n'ait pas complété son ouvrage par un index qui s'avérerait très utile, et que la bibliographie soit dispersée dans les nombreuses références au bas des pages.

Laissons aux spécialistes d'apprécier à sa juste valeur cette contribution à l'étude de l'historiographie française, si riche et si admirablement documentée. Arrêtons-nous, pour terminer, à certaines réflexions de M. B. G. Reïzov qui concernent plus spécialement la littérature. „Jamais encore, semble-t-il, dit l'auteur, l'histoire n'a acquis une telle signification dans la vie spirituelle du pays que précisément dans cette décennie, celle des années 1820. „Il est très caractéristique de (l'évolution de la pensée philosophique dans ces années) qu'elle a été accompagnée par l'évolution intense d'un genre voisin, le roman historique, qui a parcouru à cette époque le chemin menant de *Julia Severa* de Sismondi, un peu empirique, à *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, avec ses idées générales du domaine de la philosophie de l'histoire, dans l'esprit de l'école symboliste“. La même évolution, nous l'observons également dans le drame, où le genre du „drame-chronique“, en vogue dans les années 1820, est refoulé par le drame de Hugo et de Vigny, rempli d'idées générales ressortissant à la philosophie de l'histoire“ (p. 9).

M. B. G. Reïzov n'a pas entrepris d'explorer le rayonnement de l'„historisme“ dans toute la littérature française de l'époque. Toutefois il s'est attaché à étudier l'un des genres les plus importants à ce point de vue. En 1958 il a publié sa remarquable monographie sur le *Roman historique français à l'époque du romantisme* (Французский исторический роман в эпоху романтизма, Госуд. издат. худ. лит. Ленинград. 566 p.).

Dans un paragraphe que nous préférons ne pas abrégier, M. B. G. Reïzov, considérant les rapports d'interdépendance entre l'historiographie de l'époque romantique et le roman historique, résume, à notre avis, d'une façon heureuse, l'essentiel de sa pensée. „Le roman historique, dit-il, n'a pu naître sans une historiographie nouvelle à laquelle il a emprunté ses idées sur le processus historique en général, sa méthode de recherche, ses principes d'exposé. D'autre part, cependant, l'historiographie romantique à son tour ne pouvait naître sans le roman historique. La science historique nouvelle a, une fois de plus, découvert — quoique d'une manière tout à fait différente de celle de Saint-Réal ou de Voltaire — l'étroite union entre la recherche scientifique et la création artistique. Elaborant sa méthode d'investigation qui permet de deviner le sens de l'époque, le secret du passé, la science historique était forcée de s'adresser à la fiction. Le romancier Walter Scott a été un historien, l'historien Du Haillan a été un fantaisiste. C'était Du Haillan qui inventait, non pas Scott. Pour dégager l'esprit, il faut s'arracher à la lettre, s'élever au-dessus d'elle. Ayant découvert cette vérité et adopté la méthode aussi bien que l'art de l'intuition historique, de la „reconstruction“, qui nécessite des aptitudes d'artiste non moins que celles d'„archéolo-

gue", les historiens français des années 1820 ont créé quantité de monuments de l'historiographie nouvelle" (p. 557). Joignons: presque à la même époque où le roman historique, si intimement lié à la renaissance de l'historiographie française, donnait quelques-uns de ses plus durables chefs-d'œuvre.

M. B. G. Reïzov s'est proposé de faire voir combien le roman historique, „existant en France depuis des siècles, changeant avec les époques et prenant des formes très différentes", s'est révélé exactement dans les années 1820 „d'une singulière actualité: il eut à remplir une sérieuse fonction sociale et à résoudre des questions qui avaient une signification politique et philosophique de premier ordre. C'était un phénomène nouveau, tellement différent de ce qu'avait été le roman historique dans la période précédente, qu'on peut le considérer comme un genre particulier, déterminé par les conditions et les tâches spécifiques de son temps" (p. 3).

Ce temps, n'était à vrai dire beaucoup plus que le laps de temps d'une seule décade, la troisième du siècle, qui, vers la fin de la Restauration, avait vu s'épanouir le roman historique du type nouveau, devenu le genre dominant de la tendance anticlassiciste. Dès le lendemain de la révolution de Juillet, dans les conditions changées de la monarchie de Louis-Philippe, il fut refoulé de plus en plus par un genre romanesque nouveau, issu même, en grande partie, de certains exploits du roman historique et s'inspirant de certaines de ses méthodes et ses techniques.

„La violente lutte sociale, dit M. B. G. Reïzov, fit naître d'autres problèmes qui ne pouvaient pas trouver leur solution dans le genre du roman historique. Il est vrai que même après 1830 parurent des dizaines et des centaines de romans historiques, mais les tâches et les fonctions de ce genre se montrèrent entièrement différentes, et ce fut le roman à sujet contemporain qui allait jouer à présent le rôle dominant" (pp. 3-4).

D'autres historiens auraient peut-être trouvé nécessaire de récapituler les principaux antécédents du roman historique avant l'époque romantique — ou plutôt de ce qui était désigné comme tel: en quelle mesure ce terme peut-il être appliqué aux œuvres qualifiées ainsi? M. B. G. Reïzov entre, sans s'embarasser de longs prologomènes, presque tout de suite in medias res. Sa monographie s'ouvre sur un chapitre très nourri consacré aux *Martyrs* de Chateaubriand (pp. 7-68). Évidemment il était indispensable d'inclure dans l'enquête entreprise au moins cette œuvre capitale, le grand et immédiat ancêtre français des romans romantiques, mi-épopée encore et mi-roman historique déjà, constituant une transition originale entre les récits redevables à la poésie classiciste et ceux orientés vers le romantisme qui était en train de se frayer son chemin et de préparer sa victoire. Ce qui prouve l'intelligence et la largeur de la méthode génétique de M. B. G. Reïzov, c'est qu'en expliquant tel ou tel aspect de la genèse et de la structure des *Martyrs*, il ne s'en tient pas au contexte littéraire de l'époque, considérant aussi — nous ne songeons maintenant pas au contexte social et politique en général qui, évidemment, est à la base même des recherches de notre historien — d'autres domaines de la culture contemporaine. Signalons seulement, à titre d'exemple, que M. B. G. Reïzov se réfère avec beaucoup de bonheur aux conceptions esthétiques différentes concernant l'antiquité classique chez David et Canova, etc.

Le très exhaustif et substantiel chapitre suivant passe en revue les „problèmes du roman historique vus par la critique française des années 1820" (pp. 69-154). Notons en marge que M. B. G. Reïzov est, dans tous ses livres, fort attentif aux voix de la critique contemporaine. Il explique ce trait de sa méthode — qui, au fond, n'est qu'un retour à un ensemble déterminé de sources — dans son *Histoire de l'historiographie romantique en France*. S'il se réclame avec une telle prédilection des articles parus dans la presse de l'époque, ce n'est pas, dit-il, qu'il soit persuadé que les opinions formulées par les contemporains puissent être considérées comme plus justes que les jugements portés par la postérité. Ces opinions des contemporains sont des faits historiques, des témoignages précieux. Elles témoignent directement de la lutte sociale et artistique qui à l'époque se déroulait entre partisans et adversaires. Grâce à elles, nous sommes mieux renseignés sur les intérêts et le champ de vision de l'époque, ce qui nous permet de mieux concevoir aussi les problèmes que nous examinons.

Il va sans dire que le rôle qu'a joué l'œuvre de Walter Scott dans la genèse et l'élaboration du roman historique français, était appelé à occuper une place de choix dans l'exposé de M. B. G. Reïzov. Combien d'aspects et de détails de ce rôle générateur et stimulateur l'histoire littéraire a-t-elle su découvrir depuis le premier essai d'ensemble de L. Maïgron (1898), et combien d'autres M. B. G. Reïzov en révèle-t-il ou éclaire-t-il d'un jour nouveau, dans une perspective génétique si cohérente! Surtout il réussit remarquablement à faire ressortir le fait que l'influence de Walter Scott, „l'enchanteur écossais", en France se transformait vite (on ne pense pas aux imitateurs serviles de sa manière, médiocres, et qui étaient légion) en une lutte et compétition avec lui, sur la base de données spécifiquement françaises (histoire, légendes, provinces, etc.). On finit par se rendre compte, en France, dit M. B. G. Reïzov, de la „profonde originalité de ces écrivains, et bien peu de gens eussent eu l'idée d'appeler Alfred de Vigny ou Victor Hugo un Walter Scott français'. Ils étaient tellement liés au milieu local, français,

tellement originaux, qu'il aurait été difficile de les considérer comme de simples imitateurs du maître écossais. Le Walter Scott français, qu'on avait attendu si longtemps, n'apparut pas. Apparurent par contre des romanciers français de génie qui avaient appris chez Walter Scott sa « sorcellerie historique », mais qui ressuscitèrent les vieux âges français pour leurs tâches particulières et par leurs méthodes particulières, uniques en leur genre au point de vue historique » (pp. 153—154).

Réflétés à travers les discussions contemporaines, les multiples problèmes que rencontrait sur son chemin le roman historique en France et que M. B. G. Reizov fait défiler devant nous, gardent sous la plume compréhensive de l'historien un peu de leur réelle, passionnante urgence à l'époque. On voit d'abord surgir la question en quoi l'intérêt porté au passé pouvait être fonction des besoins et luttés contemporains. La recherche de la vérité, exigée par la bourgeoisie libérale dans tous les domaines de la pensée et de l'art, est mise au-dessus de l'idéal hédoniste de l'âge précédent, aussi bien que de sa thèse de la vérité „utile”. Quelle vérité? Celle de révéler avec „objectivité” et „justice” les contradictions historiques de l'époque donnée. Mais il y a une vérité extérieure, celle des faits historiques, et une vérité plus vraie, la vérité intérieure, supérieure aux simples faits. Et nous voici devant un problème nouveau: les rapports entre la matière historique et la fiction romanesque. Puis c'est celui des héros de roman, protagonistes, personnages, secondaires. Et encore celui de la possibilité de faire revivre les moeurs d'époques révolues, etc., etc. Bref, le roman historique doit, dans la pensée de la critique contemporaine, réaliser, à la différence des genres cultivés jusqu'alors, un art synthétique, large comme la vie qu'il a pour mission d'évoquer.

Nous ne venons d'indiquer que quelques-uns des problèmes qu'élucide, dans son deuxième chapitre, M. B. G. Reizov. Son livre est centré, dans les chapitres qui suivent, sur un petit nombre d'oeuvres marquantes, frappées au coin, malgré l'influence de Walter Scott, d'une originalité nettement française. Son choix — puisque enfin choix il y a, si nous considérons l'ensemble de la production — tombe sur les romans que tout le monde connaît. C'est à eux qu'est consacrée la majeure part de la monographie (quatre chapitres sur six): *Cinq-Mars* (pp. 155—260) d'Alfred de Vigny, *Les Chouans* (pp. 261—349) d'Honoré de Balzac, *La Chronique du règne de Charles IX* (pp. 350—416) de Prosper Mérimée, *Han d'Islande et Bug Jargal* (pp. 417—481) et *Notre-Dame de Paris* (pp. 482—553) de Victor Hugo. Ce qui toutefois ne veut nullement dire que M. B. G. Reizov exclue de son exposé d'autres oeuvres romantiques du même genre romanesque: mais il ne les mentionne qu'en marge des oeuvres citées.

On nous pardonnera de ne pas essayer de suivre M. B. G. Reizov dans ses développements si érudits, circonstançant si soigneusement les faits. Nous voici, à regret, réduit à dire que la naissance des romans en question, la filiation des thèmes, l'intention profonde des auteurs, leurs moyens et méthodes, etc., sont serrés de près et exposés avec agrément. Ces romans et beaucoup d'autres encore, dit M. B. G. Reizov, sont, il est vrai, „indissolublement liés avec l'oeuvre de Walter Scott”, dont les lecteurs français subissaient alors l'irrésistible attirance. Cependant ils le sont aussi „l'un avec l'autre”. La courbe générale de l'évolution du genre vers son apogée correspond en quelque sorte à l'évolution idéologique en France à cette époque. Elle va du „presque doctrinaire *Cinq-Mars*” d'Alfred de Vigny au déjà „presque démocratique *Notre-Dame de Paris*” de Victor Hugo (p. 556).

Il n'est pas impossible qu'une ou deux questions s'imposent à maint lecteur du livre de M. B. G. Reizov. Pourquoi, par exemple, ne pas avoir donné à son ouvrage le titre: „Les chefs-d'oeuvre du roman historique français à l'époque romantique?” Pourquoi l'avoir intitulé plutôt: „Le roman historique français à l'époque romantique”? Plus général, il peut faire qu'on s'attende à un exposé de l'évolution tout entière du genre à cette époque. N'extraire de la masse des productions que les quelques oeuvres citées qui, personne n'en saurait douter, restent, à l'exception peut-être des deux romans mineurs de Victor Hugo, les véritables chefs-d'oeuvre du roman historique français à l'époque, n'est-ce pas un peu nous décevoir, et par surcroît simplifier le problème?

Ni l'un, ni l'autre. Au fond, il ne s'agirait en ce cas que d'une querelle de têtes de chapitre. Il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'opposition entre le contenu et le titre général de l'ouvrage. Nous venons d'ailleurs de l'indiquer: si M. B. G. Reizov centre son exposé sur l'étude d'un nombre restreint d'oeuvres marquantes du genre, il n'en exclut point du tout d'autres, plus ou moins mineures, de sorte que sa monographie constitue en fait une histoire du roman historique français à l'époque romantique. L'un des reproches qu'on serait le moins fondé à faire à notre historien, ce serait celui de simplification de la réalité historique de sa part. Nous verrons encore suffisamment combien ses efforts le portent à échapper aux schématisations faciles, inconsidérées, et qu'il y réussit mieux que maint autre.

Évidemment, son but est loin d'être celui de présenter la matière historique sous le signe de l'objectivité et exhaustivité positivistes. Historien marxiste, M. B. G. Reizov apprécie les faits

littéraires au point de vue de leur signification dans l'évolution sociale. Chaque oeuvre fournissant une tête de chapitre est considérée comme un système différent (éléments et intention organisatrice); voilà pourquoi nous nous trouvons en face de petites monographies constituées de „grappes“ de problèmes concernant l'histoire et l'analyse des oeuvres en question. Ces problèmes, nous les trouvons envisagés toujours en fonction de la situation sociale, tant qu'ils sont en rapport avec elle.

Si M. B. G. Reizov semble avoir découpé, dans l'évolution du roman historique français à l'époque romantique, la partie qui va du „presque doctrinaire „Cinq-Mars“ au „presque démocratique „Notre-Dame de Paris“, pour en constituer le noyau de son exposé, c'est qu'il était guidé par le principe de l'historiographie marxiste; cette étape était essentielle en ce qui concerne la tâche d'actualité qu'avait à remplir le roman historique en tant que facteur social à l'époque.

M. B. G. Reizov s'occupe aussi des traits constitutifs du genre. Considérant la différence qui sépare les grands romans historiques, il avoue qu'il serait bien difficile de parler d'une „poétique du roman historique à l'époque de romantisme“. Il est vrai qu'il n'a pourtant pas résisté à en esquisser, dans son récent livre sur Balzac auquel nous reviendrons, au moins les traits les plus généraux, offrant à ses lecteurs un schéma bien moins mécaniste qu'était celui forgé par Saint-Marc Girardin et publié en 1828, dans un article consacré à un roman de Sophie Gay (M. B. G. Reizov le cite dans sa monographie).

Ces différences, M. B. G. Reizov ne les attribue pas, on le conçoit bien, au seul génie de chacun des auteurs. „Ne serait-il pas mieux, se demande-t-il, d'essayer d'éclairer, dans la mesure de nos forces, cette originalité par les données historiques — par la pensée et les tendances de l'époque de même que par le groupe social respectif, par l'idéologie, la somme des traditions, les tâches devant lesquelles se trouve placé l'auteur, son intention et beaucoup d'autres causes, grandes ou petites, dans chaque cas différentes?“ (Pp. 556—557.) Qui n'y souscrirait pas?

Dans la conclusion de son excellent livre, M. B. G. Reizov, méditant sur le rayonnement du roman historique en France, dans la littérature et la culture nationales, il trouve que son apport a été plus important qu'on ne le croirait peut-être à première vue. „Dans l'histoire de la culture française, dit le monographiste russe, le roman historique a joué un rôle qui n'est pas petit. Il a élargi l'horizon historique du lecteur français qui, jusqu'alors, s'intéressait peu à ce qui se trouvait au-delà des frontières de son pays et de son temps. Comme si le roman historique eût largement ouvert les fenêtres sur les quatre points cardinaux: des pays inconnus et des pays connus bien, mais se présentant dès lors sous un air nouveau, ont convaincu le lecteur français du caractère relatif de sa culture, ses coutumes morales et ses idées sur la vie. Au-delà des murs de la maison s'est ouvert un monde large, neuf, dont on ne s'était pas encore emparé. Toutefois, le plus important et le plus surprenant dans le roman historique a été peut-être le sentiment de la profondeur historique, la représentation dynamique de la société, l'idée d'évolution, figurée par une quantité d'inoubliables images, l'idée de l'unité de l'humanité dans sa solidarité mondiale, se manifestant dans la relève des générations et des civilisations. Le roman historique a introduit dans la littérature des émotions nouvelles, liées aux réflexions de la philosophie de l'histoire, et par là il a enrichi les possibilités artistiques et éducatives de la littérature française“ (pp. 561—562). M. B. G. Reizov découvre encore d'autres vertus au roman historique. Il a pleinement raison de mettre si attentivement et intelligemment en relief sa véritable portée historique, peut-être un peu méconnue à nos jours. Acceptons cette appréciation de la part d'un connaisseur si qualifié pour nous la présenter. Acceptons-la tout en n'oubliant pas que les bienfaits du roman historique, en bien des cas, consistaient à venir renforcer certaines tendances dans la culture française qui se faisaient jour dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et s'épanouissaient plus amplement à l'époque romantique, mettant à contribution tout moyen qui se leur offrait: le roman historique fut l'un des plus efficaces.

Le chapitre IV de l'ouvrage consacré au roman historique et qui sur quatre-vingt-dix pages traite des *Chouans* témoignait déjà de la brillante érudition balzacienne de M. B. G. Reizov. Son livre sur *Balzac* publié en 1960 aux Presses de l'Université de Leningrad (Бальзак. Сборник статей. Изд. Ленингр. университета, 329 p.) le range du coup parmi les spécialistes du romancier français. Toutefois ce n'est pas une monographie sur Balzac. Il s'agit d'un recueil d'études dont quelques-unes ont été publiées déjà auparavant, séparément. L'auteur ne précise pas lesquelles, ni où ou quand. A ce qu'en dit une courte notice de la rédaction, elles sont reprises ici sous une forme sensiblement remaniée. D'autres, nous ne savons non plus lesquelles, paraissent dans le présent volume pour la première fois. Comme dans le cas des deux ouvrages précédents, M. B. G. Reizov n'a complété son livre ni par une bibliographie, ni par un index: nous aurions été très heureux de les y trouver.

Le recueil de M. B. G. Reizov contient huit études. Seule la première — „Questions d'esthétique balzacienne“ (pp. 3—27) — est d'ordre théorique, ou plus exactement méthodologique. Elle est intéressante d'une part par ce que M. B. G. Reizov, mettant en oeuvre les principes de la

recherche marxiste en histoire littéraire, sait mettre en lumière dans l'esthétique de Balzac, d'autre part par l'intention visible de l'historien de dénoncer et de corriger certains flagrants abus qui naissent d'une application inconsidérée de thèses mal comprises.

En premier lieu, M. B. G. Reizov s'attache à dissiper un malentendu de taille, bien qu'assez simpliste au fond et surtout fâcheux par ses conséquences pour l'interprétation de l'oeuvre de Balzac, voire d'oeuvres littéraires tout court. Il ne s'agit de rien moins que de la célèbre soi-disant opposition entre la vision, la conception du monde de l'écrivain et l'observation réaliste dans son oeuvre. „N'est-il pas étrange, se demande M. B. G. Reizov, que les représentants des classes finissantes aient parfois connu plus profondément la réalité que les représentants des classes progressives? Cela ne signifie-t-il pas que l'oeuvre de n'importe quel grand écrivain est contradictoire et que la contradiction est d'autant plus grande qu'est plus grand l'artiste, plus vraie et plus profonde l'oeuvre?” M. B. G. Reizov en vient à rappeler où cette opinion, qui pouvait sembler paradoxale, sur les rapports entre la conception du monde de l'auteur et son oeuvre devait conduire avec une logique implacable: à l'idée d'un art inconscient par essence, à la création duquel la pensée consciente, la raison humaine n'auraient aucune part. „Certains ont cru que l'objectif de l'étude de la littérature consiste à découvrir chez l'écrivain des contradictions, rejeter sa conception du monde, le tirer en dehors des frontières de son école et le forcer à se surpasser lui-même. Avec cela ils ont affirmé qu'une telle méthode de recherche avait été indiquée par Lénine dans son article sur Tolstoï et par Engels dans la lettre à Margaret Harkness” (p. 5.).

Ainsi, estime M. B. G. Reizov, on s'est écarté, en appliquant de telles conceptions à l'étude de Balzac, „de la science, de la matière, de Balzac lui-même”. Cette constatation est d'importance. Il faut savoir gré à M. B. G. Reizov de l'avoir faite (et d'en avoir tiré, nous le verrons plus loin, les conséquences indispensables pour ses réflexions méthodologiques). La théorie de la création inconsciente, qui renouait en partie avec les idées platoniciennes, florissait, dit M. B. G. Reizov, d'une façon particulière dans la critique positiviste et naturaliste. La création y était considérée avant tout comme le résultat d'une force spontanée, physiologique. De là elle se répandit, trouvant une large audience, et fut adoptée par une part non négligeable de la critique moderne. M. B. G. Reizov insiste sur le fait que des dizaines de critiques, parmi eux les plus distingués — „Taine, Zola, Sainte-Beuve, Brunetière, Brandès, Faguet, Le Breton” — considéraient, avec plus ou moins de netteté et de courage, Honoré de Balzac comme un génie inconscient, une force de la nature, un „artiste, et non un penseur”. Et M. B. G. Reizov de développer leur conception déterministe et en tirer la dernière conséquence: „Lui seul ne sait pas ce qu'il crée. Lorsqu'il s'abandonne à l'inconsciente faculté d'observation, il est vrai et grand. Lorsqu'il commence à réfléchir — c'est une catastrophe — il gâche tout. S'il ne pensait point du tout et ne faisait qu'observer et écrire, ce serait mieux. Ce grand observateur n'était pas capable de concevoir ce qu'il voyait. Il ne savait pas penser. C'était, bel et bien, un sot” (ibid.).

On voit que M. B. G. Reizov fait la satire de cette interprétation de Balzac. Faut-il dire qu'aucun des critiques qu'il cite — ni, espérons-le, aucun de ceux qu'il ne cite pas — n'aurait eu l'idée d'aboutir, en méditant sur les rapports de la pensée consciente et de la création inconsciente dans l'oeuvre de Balzac, à une telle... sottise? (En marge du problème seulement: Balzac lui-même n'avait-il pas, en insistant sur ce qu'il appelait sa „seconde vue”, contribué un peu à faire s'égarer des critiques dans certaines conclusions unilatérales?)

Or, la satire a ses droits imprescriptibles. La charge, visant un but précis, s'est avérée depuis toujours comme l'un de ses moyens les plus efficaces. S'il arrive à M. B. G. Reizov d'aller trop loin, de pousser jusqu'à l'absurde, c'est qu'il sait trop bien qu'il s'adresse à certains „vulgarisateurs” assez récents auxquels on ne saurait montrer qu'à ce prix le bon chemin en histoire littéraire, qu'ils ignorent.

D'une façon probante il démontre, d'abord, qu'à la vérité ni Lénine ni Engels n'ont parlé d'un art inconscient, d'une contradiction entre l'oeuvre et la conception du monde („point de vue et contenu concret de l'expérience”; „ensemble d'idées sur le monde avec toute leur nuance émotionnelle et appréciative”, p. 6).

Dans son article sur Tolstoï, Lénine fait voir au fond que le grand romancier russe, présentant dans le miroir de son observation réaliste une juste critique du gouvernement et de la société de l'époque tsariste, ne sut simplement pas, étant donné son idéologie de classe, en tirer les conclusions inévitables (ce que fit la classe ouvrière à sa place). Engels parlait, il est vrai, de ce que Balzac „voyait” l'inévitable décadence de son aristocratie chérie, de même qu'il voyait les hommes de l'avenir là où seul il était possible de les voir en son temps (dans la bourgeoisie). Mais il n'entendait par là nullement une manière de voir qui fût un acte de vision biologique, inconscient, „une façon de comprendre la réalité sans la participation de la raison, car l'intelligence des processus sociaux suppose un acte de connaissance complexe et pénible” (p. 9).

La création, loin d'être un simple „processus inconscient”, est un „acte synthétique plus complexe de la réalité psychique” (p. 7). Les paroles d'Engels, interprétées faussement, se sont

transformées „en une nébuleuse métaphysique de caractère sociologique vulgaire“ (p. 10). Pour échapper aux thèses de ceux qui n'opèrent que dans le champ clos de pures abstractions, il faut revenir à la matière historique, aux textes eux-mêmes. Choisisant trois personnages balzaciens pour les analyser dans tous leurs aspects et dans leur contexte, M. Reïzov parvient facilement à faire voir que les „rapports des ‚préjugés de classe‘ et de l'oeuvre“ sont du coup devenus beaucoup plus complexes que les vulgarisateurs ne voudraient nous en faire accroire (p. 14).

Ainsi, M. B. G. Reïzov est amené à rappeler certaines notions élémentaires de l'exégèse des textes, de l'analyse textuelle, de l'interprétation historique en littérature, notions qu'il ne faut pas se lasser de répéter de même que certaines vérités: ne pas isoler les personnages du contexte de l'oeuvre, ne pas les considérer trop simplistement comme les représentants de telle ou telle classe sociale, surtout en ce qui concerne les héros du premier plan. Ce contact direct avec l'oeuvre, les vulgarisateurs que M. B. G. Reïzov a en vue l'oublie trop aisément. „Sans une analyse concrète du document, il n'y a pas de littérature. On ne peut pas édifier une science sur des mots généraux et sur des lieux communs. Toutefois on ne peut pas limiter la route de la recherche par le texte d'un seul roman. Pour comprendre l'oeuvre, il faut aller au-delà de ses frontières“, etc. (p. 21).

De quoi s'agit-il, en substance? De faire comprendre à ceux qui s'expliquent un peu naïvement la tâche de l'historien de la littérature combien les sentiments aussi bien que la pensée, la „conception du monde“ du créateur, se trouvent exprimés par des moyens artistiques à travers toutes les structures dont l'organisation intentionnelle constitue l'oeuvre donnée: „Le texte définitif fixé par le linotype ne révèle pas toutes ses profondeurs si le chercheur ignore le secret dynamisme des idées qui ont créé cette complexe construction. Envisager l'oeuvre de Balzac comme un programme politique, exposé dans un langage ésoquique, serait évidemment un erreur. Il faut, contre une telle erreur, défendre l'examen ‚esthétique‘ du document, qui n'a rien de commun avec la recherche sociologique vulgaire des ‚idées‘, ni avec une appréciation de dégustateur sans bien-fondé. La tâche consiste à définir le véritable sens de l'oeuvre d'art, découvrir les lois qui déterminent le processus créateur chez Balzac, son élévation du sentiment à l'idée et de l'émotion au texte, et faire voir de quelle manière opère la pensée devant la matière de la réalité, comment les masses d'observations se transforment en d'amples édifices d'art, quelles méditations philosophiques et quels sentiments sont condensés dans cette forme fragile, transparente, mais infiniment profonde“ (pp. 20—21). Saurait-on mieux dire?

On conçoit dès lors que M. B. G. Reïzov, supposant des lecteurs auxquels il ne peut que profiter si on leur rappelle d'une façon „pédagogique“ comment s'y prendre pour étudier la littérature, insiste sur l'impossibilité de s'attaquer à l'oeuvre de Balzac sans connaître l'esthétique du romancier français, sans avoir constamment en vue „l'unité dialectique du général et du particulier, de la matière et du roman, de la philosophie et de l'esthétique, du problème et du texte“ (p. 22). Il expose encore, en peu de pages, quelques-uns des traits les plus essentiels de l'esthétique balzacienne, de la conception que Balzac se faisait de la vérité dans l'art jusqu'à la composition dramatique du roman, liée étroitement au thème central de son oeuvre, la lutte sociale (entre la réaction et le progrès chez Balzac dans sa période libérale, avant 1830; entre les mauvais instincts et la morale, après 1830, dans les créations de Balzac devenu néo-légitimiste). M. B. G. Reïzov voudrait aussi — ce postulat ne rend que plus sympathique sa méthodologie — qu'on n'envisageât pas dans l'oeuvre de Balzac seulement l'aspect de sa critique sociale (et par là son aspect négatif), mais encore ses côtés positifs. „Ne pas faire attention, dans la *Comédie humaine*, à toute une multitude de héros positifs équivaut à défigurer irrémédiablement cette oeuvre géniale, diminuer sa valeur sociale et artistique et transformer le grand artiste ami des hommes en une sorte d'ennemi des hommes dégoûtant“ (p. 18).

La deuxième étude du recueil de M. B. G. Reïzov est consacrée à l'examen d'une question particulière de l'idéologie balzacienne — „Thèmes du titanisme dans la *Comédie humaine*“ (pp. 28—84). Ce problème qui, M. B. G. Reïzov le constate, n'a pas retenu l'attention de Václav Černý dans son ouvrage connu *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850* (Prague, 1935), s'avère pourtant riche d'aspects de détail que l'historien russe sait mettre en évidence d'une façon très concluante. Hanté par l'idée de la nécessité d'un gouvernement fort, optant pour le légitimisme dès 1832, adoptant désormais la conception de l'opposition fondamentale entre la nature et la société humaine et celle des „deux vérités“ — Balzac, admirateur de Napoléon qu'il considère comme une nouvelle incarnation des titans, un nouveau Prométhée, et pouvant se référer à bien d'autres hommes amoraux en politique dans le passé et à l'époque contemporaine (de Macchiavel et Catherine de Médicis à Metternich et Talleyrand), est persuadé que la mission des grands hommes dans la lutte des forces historiques est de dicter leur volonté aux peuples, pour le bien de ces peuples, sans aucune philanthropie pleurnicharde, de les tromper et de leur mentir, s'il le faut, pour arriver à leurs grandes fins.

La hiérarchie des hommes d'État amoraux va de Napoléon („Il viole la loi morale par raison



d'État. Il y a là presque du sacrifice,» à Talleyrand („la nuance du sacrifice disparaît“; „reste une puissante raison, libérée des préceptes de morale“, un homme qui „déprouve les hommes“), puis à Fouché („l'intérêt de l'État n'est pas en accord avec les intérêts de l'homme d'État“, p. 81), enfin à — Vautrin, le bandit et galérien, qui est la dernière incarnation du „titan“. Pourquoi Vautrin est-il devenu un galérien au lieu de devenir un homme d'État? C'est que les lois de la nouvelle société ont été faites par les faibles, dans leur lutte avec les forts, pour atteindre à „l'impossible égalité“. Il faut abolir ces lois. Dans sa „mystique politique“, dit M. B. G. Reizov, Balzac, tâchant de surmonter les contradictions de son système, voit le salut dans l'arbitraire du dictateur, du monarque de droit divin. „Seul un monarque qui n'est retenu par aucune loi peut tirer des profondeurs du genre humain les grands hommes inconscients et leur ordonner de sauver les faibles. Un monarque ne laisse pas pourrir les Vautrin au fond de l'océan humain, il en fait des Talleyrand ou des Potëmkin“. Heureusement, ajoute M. B. G. Reizov dans la conclusion de son étude, „qu'à chaque ligue de la „Comédie humaine“, on peut découvrir son amour du peuple, des mêmes „faibles“ qu'il sacrifiait en théorie, avec une telle facilité — pour leur bien — aux „forts““ (pp. 83—84). Le génie de Balzac, il faut le voir dans sa vivante complexité, de même que son oeuvre — telle est la leçon qu'on peut tirer, en dernière instance, de cette étude si attachante et si solide de M. B. G. Reizov, qu'on peut tirer de toutes les études balzacziennes de ce recueil, dont la valeur méthodologique, à ce point de vue, est remarquable.

Toutes mériteraient d'être traitées en ces pages avec beaucoup plus de détails qu'il ne nous est loisible de le faire. Voici, par exemple, une véritable petite monographie intitulée „Le Père Goriot“ (pp. 85—162). Dire qu'elle éclaire les éléments essentiels (thèmes, personnages, etc.) de ce chef-d'oeuvre en scrutant leurs attaches avec la littérature et la réalité historique de l'époque, c'est résumer (en le mutilant un peu) le sujet, mais c'est en même temps sensiblement appauvrir l'idée qu'on pourrait se faire de l'exposé riche et touffu (dans le sens positif) de notre historien.

Une autre étude, „Le Père Goriot et la „Библиотека для чтения““ (pp. 163—172), décrit et caractérise l'adaptation en russe de cette oeuvre par le journaliste A. N. Otchkin, en 1835, pour la „Bibliothèque de lecture“. Celle-ci familiarisait, à l'époque, le public russe avec la littérature étrangère, occidentale. Ce public étant conservateur, le traducteur, pour rendre le texte de Balzac plus „présentable“, l'abrégeait en maint endroit supprimant les „longueurs“ et y introduisait des commentaires qu'il jugeait convenables.

L'analyse des „Illusions perdues“ (pp. 173—228), ou plutôt l'exposé combinant la méthode de l'exégèse diachronique avec l'analyse synchronique — ce qui est typique de la manière de M. B. G. Reizov — égrene pour ainsi dire l'un après l'autre les problèmes de l'ambition, de la philosophie du succès, du sort et des perspectives de l'écrivain, etc. Une digression de quelques pages sur le *Chatterton* d'Alfred de Vigny concourt à mettre en relief les aspects du problème de la place des „grands hommes“ dans la société, de la raison de l'insuccès de ceux qui échouent, en l'espèce de Lucien de Rubempré, dans leur milieu particulier.

Deux études plus courtes abordent des questions mineures et de détail („Balzac et Diderot“, pp. 229—240; „Vautrin historien“, pp. 241—251). La dernière a pour titre „Le Lys dans la vallée et sa fortune en Russie“ (pp. 252—325), c'est l'une des plus longues du recueil. Elle réunit deux sujets. M. B. G. Reizov présente d'abord la genèse et l'ensemble des problèmes qu'offre ce roman de Balzac, avec une digression concernant *Volupté* de Sainte-Beuve. Ensuite c'est l'histoire, non pas de la fortune de cette oeuvre en Russie jusqu'à nos jours, mais de sa publication en français, en 1835, dans la „Revue étrangère“ paraissant à Saint-Petersbourg (aujourd'hui Leningrad), de l'affaire qui en résulta (on sait que la „Revue de Paris“ avait vendu les „placards“ à la revue saint-petersbourgeoise, sans l'autorisation de Balzac, qui ne les avait pas encore corrigés pour son texte définitif), et de l'accueil que la presse fit, à l'époque, en Russie, à ce roman. M. B. G. Reizov apporte des détails nouveaux qui précisent non seulement le rôle que jouait la „Revue étrangère“ dans le contexte des rapports russo-européens en littérature, mais encore certains côtés de l'affaire elle-même. S'il ne poursuit pas son enquête concernant la fortune du *Lys dans la vallée* au-delà de 1850, c'est que la situation changée orienta l'intérêt vers un aspect différent de l'oeuvre de Balzac. „Dès le début des années 1850, dit M. B. G. Reizov, la „fortune“ littéraire de Balzac entre dans une phase nouvelle de son évolution. Ses partisans et disciples passionnés introduisent des points de vue nouveaux dans la considération de son oeuvre et révèlent tels de ses aspects, auxquels la critique des années 1830 et 1840 n'avait point du tout prêté attention. En même temps commencent à attirer l'intérêt ceux de ses romans, dans lesquels se manifeste sa position critique en face de la société contemporaine — ce que l'on appelait en son temps le „pessimisme“ de Balzac — avec une particulière violence. „Le Père Goriot“ apparaît dès lors comme sa meilleure oeuvre, tandis que „Le Lys dans la vallée“, ce pathétique „livre de prières pour femmes“, est oublié pour de longues années“ (pp. 324—325).

Tel est ce recueil balzacien de M. B. G. Reizov qui, d'ailleurs, n'en est pas à son premier ouvrage sur le grand romancier. En ce qui concerne son aîné Stendhal, l'historien russe a récem-

ment, dans un article paru dans les *Mélanges* de la Faculté des Lettres de Leningrad, traité un aspect de détail de son oeuvre. Malgré son peu d'étendue, l'étude est loin d'être privée d'intérêt. Elle est intitulée *A propos de la question des sources de la nouvelle de Stendhal „Vannina Vannini“* (К вопросу об источниках новеллы Стендаля „Ванина Ванины“). Ученые записки Ленинградского орд. Ленина государственного Университета им. А. А. Жданова, № 299. Фил. факультет, серия филол. наук, вып. 59. Издат. Ленинградского Университета 1961, стр. 164—171).

M. B. G. Reïzov tâche d'y démontrer une fois de plus combien il serait faux de surestimer ce qu'on appelle les „sources“ d'une oeuvre littéraire, d'attribuer à l'événement ou à l'anecdote d'où semble partir l'écrivain „un rôle décisif dans le processus créateur“, oubliant la réelle complexité de ce processus. En l'espèce, si l'on accepte comme source de la nouvelle de Stendhal l'histoire de la marquise de San-Felice, on trouve que pour la „signification philosophique, historique et littéraire „Vannina Vannini“ lui doit peu“. Tout bien pesé, conclut l'historien, „il est difficile, et peut-être même impossible jusqu'à présent, d'indiquer le véritable point de départ, ce qui a joué un rôle décisif ou dominant dans la naissance et l'évolution de l'intention (de Stendhal)“. „Voilà pourquoi il serait plus exact de parler plutôt, au lieu des „sources“ de „Vannina Vannini“, des matériaux qui ont inspiré Stendhal et l'ont aidé dans le travail créateur de sa pensée et de son imagination“ (p. 171).

Si nous avions voulu nous en tenir à l'ordre chronologique de la publication des ouvrages de M. B. G. Reïzov, nous aurions dû, avant de nous arrêter à son livre sur le roman historique et à son recueil d'études sur Balzac, parler de sa monographie sur *L'Oeuvre de Flaubert* (Творчество Флобера, Государств. изд. художественной литературы, Moscou 1955, 523 p.). Nous avons toutefois préféré adopter l'ordre historique suivant la matière traitée. C'est d'ailleurs dans cet ouvrage que la science de l'historien, son art de voir, de cerner et d'appréhender les problèmes littéraires, peut ressortir, nous semble-t-il, plus complètement que dans ses autres livres.

Venant après tant de travaux, la monographie de M. B. G. Reïzov, qui n'en est pas moins originale, se propose de donner une vue d'ensemble sur l'évolution de Flaubert et de son oeuvre. Ce qui ne signifie nullement, bien sûr, qu'elle veuille se contenter d'une vue sommaire. Il s'agit, en effet, d'une exégèse fort systématique et attentive de l'oeuvre de Flaubert. M. B. G. Reïzov a réussi à merveille d'y mettre en application sa méthode d'historien soigneusement renseigné, doublé d'un analyste perspicace, sensible à ce que c'est qu'une création littéraire authentique. Historien qui n'entend rien négliger du contexte historique qui fût capable d'éclaircir ce qui caractérise les intentions de l'auteur et les phases de l'élaboration de son texte; analyste qui s'efforce de pénétrer dans les secrets de ce texte organisé par l'artiste et mettre à nu la fonction de chaque élément qui sert à la construction de l'ensemble. Cependant, il ne faut pas se figurer par là un système d'interprétation abstrait, rigide et, disons le mot, pédantesque. Bien au contraire: l'agrément de l'ouvrage (de tous les ouvrages) de M. B. G. Reïzov réside entre autres dans le fait que l'auteur, très concret, dote son exposé du charme d'une allure de cohérence assez libre.

Ne comportant pas d'introduction, son ouvrage s'ouvre sur un premier chapitre traitant l'étape des „Oeuvres de jeunesse“ (pp. 3—43) de Flaubert, suivant les premiers pas de l'écrivain en herbe jusqu'à *Novembre*. L'exposé tient compte des tendances caractérisant l'évolution de la situation historique, où se rythme la vie et les tâtonnements de Gustave Flaubert qui, vers 1842, dépasse son „frénétisme“, délaisse sa théorie de l'art-expression et soupape de sûreté et va désormais s'orienter vers un art qui sera „création“ au sens propre du mot.

Le chapitre II („Au tournant“, pp. 44—98) nous initie non seulement à la transformation de la conception du monde (passage du dualisme byronien au monisme panthéiste) chez Flaubert dans les années quarante, mais encore au „processus complexe de la naissance de l'artiste“, dont les facteurs ne sont pas tous littéraires, et se clôt sur l'analyse de la première *Tentation de saint Antoine* et le voyage en Orient que l'écrivain entreprend avec Maxime Du Camp. C'est au cours des années 1844—1846 que se constitue déjà „la base de la vision du monde de Flaubert, ses rapports avec la vie sociale et publique, ses idées concernant les questions fondamentales de la morale et de l'art. Aux époques suivantes, ces idées s'approfondiront, s'enrichiront de nouvelles observations. Sous l'influence des grands événements qu'il vit, les accents se déplaceront à l'intérieur du système élaboré par Flaubert, l'évolution de la réalité portera au premier plan des aspects du système qui auparavant n'avaient pas attiré l'attention, et reléguera à l'arrière-plan ce qui avait occupé le centre. Mais tous les fondements de son esthétique ont trouvé leur expression dès *L'Éducation sentimentale*...“ (p. 73).

Ces constatations qui n'apportent, à vrai dire, rien d'essentiellement nouveau, expliquent cependant pourquoi M. B. G. Reïzov trouve naturel de situer, à cet endroit de sa monographie, les deux seuls chapitres traitant des problèmes flaubertiens d'ensemble, l'un exposant et élucidant les bases de la vision du monde de Flaubert (chapitre III, „Conceptions philosophiques et so-

ciales", pp. 99—133), l'autre présentant ses idées sur l'art et la création (chapitre IV, „Conceptions esthétiques", pp. 134—185).

Viennent ensuite quatre chapitres analysant les trois chefs-d'oeuvre de Flaubert. Au „roman contemporain" *Madame Bovary*, M. B. G. Reizov réserve presque cent vingt pages en deux chapitres (chapitre V, pp. 186—243, chapitre VI, pp. 244—301). Le chapitre VII est consacré au „roman historique naturaliste" *Salammbô* (pp. 302—373), le VIII à *L'Éducation sentimentale* (pp. 374—447). Un chapitre final (pp. 447—408) s'occupe des „Derniers travaux" de Flaubert — de la version définitive de la *Tentation de saint Antoine*, du théâtre, des *Trois contes* et du livre posthume sur *Bouvard et Pécuchet*. L'ouvrage de M. B. G. Reizov se termine par une substantielle conclusion (pp. 509—523). Il n'y a ni index, ni bibliographie.

Nous venons simplement de reproduire la succession des chapitres qui, en général, sont étendus et subdivisés en plusieurs sections numérotées. Cette division tout extérieure représente, on le voit, une répartition de la matière du volume dictée par la chronologie. Elle s'impose assez naturellement à notre monographe. Scinder le tout en deux parties, „l'homme, la vie et les idées" d'une part, et „l'oeuvre" d'autre part (René Dumesnil), ou ajouter simplement aux chapitres analysant les oeuvres un dernier chapitre traitant „le style de Flaubert" (Albert Thibaudet), serait peu compatible avec les conceptions méthodologiques de M. B. G. Reizov. Puisque tout se tient dans la réalité, tout ce qui constitue des ensembles donnés devrait être exposé aussi „comme se tenant". Excepté la conception du monde de Flaubert et ses idées esthétiques marquant toute l'oeuvre de la maturité de l'écrivain, qu'est-ce qui peut, au fond, si l'on se propose d'envisager sa création dans une perspective historique, être avec fruit étudié à part? Chaque oeuvre correspondant à une nouvelle étape dans l'évolution de Flaubert et se présentant comme un „système" nouveau, organisé, à partir d'un ensemble de matériaux, par l'intention de l'auteur, comment vouloir parler, pour prendre un exemple, de „la composition" ou „du style" flaubertiens en général? Cela équivaudrait à isoler arbitrairement de leur contexte certains éléments partiels. Pourtant c'est exposés tels qu'ils s'insèrent dans la structure concrète de l'oeuvre (des oeuvres) qu'ils peuvent prendre leur véritable sens.

M. B. G. Reizov suit donc, dès les premières tentatives de l'écolier Flaubert jusqu'à *Bouvard et Pécuchet*, l'évolution des intentions de l'auteur et de sa méthode. D'oeuvre en oeuvre nous le voyons scruter l'origine des thèmes choisis, l'élaboration des sujets à partir de données initiales, la construction des personnages, la manière de documentation, les procédés de composition, la technique du style. La division extérieure de la monographie ne laisse rien soupçonner de la variété et richesse du contenu. Nous ne tenterons pas de l'appauvrir en en présentant une sorte d'abrégé plus ou moins indigeste. Qu'on nous permette de nous arrêter seulement à quelques-uns de ses traits saillants qui nous ont frappé à côté de beaucoup d'autres. Et qu'on nous pardonne si notre choix se présente quelque peu subjectif.

En premier lieu, ce qui saute aux yeux dans l'exposé (dans tous les exposés) de M. B. G. Reizov, c'est qu'il n'envisage pas seulement la complexe unité des oeuvres. Il évoque constamment les alliances qui, sur tous les plans, existent entre les aspects particuliers de la création flaubertienne et le monde historique où elle s'insère. Jamais il ne les aborde comme des phénomènes flaubertiens isolés. Problèmes, procédés, etc., autant d'occasions pour l'historien de faire voir des filiations, autant d'occasions de rapprocher, d'opposer, de nuancer. A quoi qu'il touche, tout s'intègre dans une trame, tout se place dans une perspective, tout l'incite à en examiner les attaches. Là où d'autres, peut-être, dans une monographie de ce genre, se contenteraient d'indiquer, M. B. G. Reizov tient, à bon droit — s'adressant à des lecteurs non français, moins renseignés à ce sujet —, à faire de nombreuses petites excursions. Et nous ne pensons pas avant tout aux questions qui y invitent naturellement — celle du roman personnel ou du genre symbolique (mystère) à l'époque romantique, de la tendance à l'art impersonnel, des origines de l'art pour l'art, des variations du thème titanique (à propos d'Emma Bovary), de la psychologie physiologique, etc. La plus étendue est celle traitant des conceptions panthéistes en France, du romantisme au positivisme (cf. pp. 55—74). C'est que M. B. G. Reizov tâche de faire voir combien est grande la dette de Flaubert envers le spinozisme.

S'agit-il d'un penchant personnel? Peut-être, en une certaine mesure. C'est aussi l'effet d'une excellente formation. En tout cas, ces excursions ne sont pas des digressions autonomes. Elles témoignent de l'effort systématique de l'historien de rendre tangible aux novices qu'il faut surmonter certaines tendances à simplifier la réalité historique. M. B. G. Reizov prêche d'exemple. Constamment il ramène sous les yeux du lecteur la trame des problèmes se posant devant l'exégète d'une oeuvre d'art. Ne reprochons donc pas à M. B. G. Reizov de ne pas être plus pressé, de ne pas aimer prendre par le chemin le plus court, de ne pas tout „supposer". Une certaine optique d'aujourd'hui, satisfaite trop facilement de constatations incomplètes et généralisant à tort, a besoin d'être corrigée par une vision plus complète, plus synthétique, plus renseignée de la réalité. Avouons que le spinoziste Flaubert qui, à propos des simplifications

de l'historien des "origines de la France contemporaine", a formulé sa conviction qu'une part de la vérité n'est pas la vérité, méritait bien qu'on traitât les problèmes qui le concernent comme M. B. G. Reïzov a trouvé bon de le faire dans son livre.

Pour comparer, il faut savoir: le mot de Renan s'avère pleinement dans le cas de notre historien. Sa méthode où le procédé de rapprochement, d'opposition et de différenciation joue un rôle si important, suppose une largeur de vue et une érudition peu communes. Qu'il les possède, nous l'avons déjà suffisamment souligné. Pourtant il faut y revenir. L'histoire générale, l'histoire de la philosophie, celle des littératures occidentales aussi bien que celle des beaux-arts — M. B. G. Reïzov les met toutes à contribution pour son exégèse si savante et si compréhensive de l'oeuvre de Flaubert. Et l'on imagine facilement combien les problèmes flaubertiens peuvent de cette sorte gagner en relief.

Il y a une autre question méthodologique qui lui tient beaucoup à coeur. Question qui réapparaît à propos de l'interprétation de chaque oeuvre de Flaubert et que les études flaubertianes les plus récentes font toujours revivre: comment départager en ses livres la „vérité" de „l'invention", en quelle mesure sont-ils des „documents" (autobiographiques ou autres)?

C'est la question des „sources" que nous avons vu aborder M. B. G. Reïzov si intelligemment dans son étude sur „*Vannina Vannini*". Toujours il s'oppose aux réponses primitives. Quel que soit l'intérêt qu'offre chaque document nouveau servant à mieux expliquer la naissance et le sens d'une oeuvre (M. B. G. Reïzov en tant qu'historien serait le dernier à le négliger), les chercheurs de sources font fausse route s'ils voient aujourd'hui encore, dans ce dépistage, le but principal de l'étude littéraire, s'efforçant d'expliquer cette oeuvre avant tout par ce qui, en réalité, n'est que des matériaux. Ayant trouvé sa méthode dès la première *Éducation sentimentale*, dit M. B. G. Reïzov, Flaubert, s'il utilise des éléments autobiographiques (faits, sentiments, pensées), c'est sur un autre plan que celui de l'autobiographie et de la confession, en les objectivant (et typisant) et en les incorporant dans un système différent, où ils prennent nécessairement une signification nouvelle. C'est l'intention créatrice, non pas l'origine des matériaux bruts, qui importe, puisqu'elle transmue ceux-ci en une oeuvre d'art. M. B. G. Reïzov souligne ce fait quand il passe en revue les conjectures concernant les sources de *Madame Bovary*, il s'y arrête en analysant la seconde *Éducation sentimentale*.

„Les critiques admirent l'art de Flaubert, dit-il, qui a, en une si haute mesure, réussi à harmoniser ce qu'il a vécu lui-même, avec ce qu'il a inventé. Or un tel processus n'a jamais eu lieu. Ici rien n'a été cousu ensemble et unifié, tout se créait à nouveau avec des matériaux différents, mais également objectivés... les matériaux autobiographiques, de même que n'importe quels autres, tirés de livres ou d'observations, sont amenés par l'auteur pour prouver l'idée et incarner l'image qu'il se propose; ce ne sont que des couleurs particulières sur une large toile de l'époque" (pp. 383—385).

La défiance de M. B. G. Reïzov à l'égard de certaines ambitions de la méthode biographique et „sourcière" est fondée. Jean Prévost (dans *La création chez Stendhal*, 1942), trouvant que la critique biographique est „surtout sensible aux ressemblances entre la vie et l'oeuvre d'un auteur" et que la critique des sources „examine les analogies entre les lectures d'un auteur et ses écrits", postulait: „En revenant sur les mêmes sujets et en se servant des mêmes documents, la technique littéraire devrait surtout être sensible aux différences." Le problème véritable est entrevu, mais simplifié. M. B. G. Reïzov oriente ses recherches vers une exégèse multilatérale de l'oeuvre d'art en tant que création.

Jusque dans *Bouvard et Pécuchet*, il pourchasse les naïvetés de la méthode biographique. En outre, il se dresse contre l'interprétation erronée de cette oeuvre comme d'un livre voulant démontrer l'impossibilité de la science. Seulement, M. B. G. Reïzov attribue cette erreur aussi à René Dumesnil. Toutefois, ce flaubertiste n'a-t-il pas proclamé, du moins dans sa monographie, expressément le contraire de cette opinion sur le véritable sens de *Bouvard et Pécuchet*? „Il se dégage clairement à la lecture, dit René Dumesnil, si clairement même qu'on s'étonne que tant et tant de lecteurs aient pu le méconnaître: *Bouvard et Pécuchet* pourrait porter ce sous-titre: *du défaut de méthode*. Ce n'est pas le procès de la science, ce n'est point la condamnation de l'étude, ni même de la *libido sciendi* que Flaubert a voulu tenter. C'est un avertissement qu'il a voulu donner à ceux qui, mal préparés et manquant de culture, n'ont pas appris à apprendre et croient qu'il suffit d'un peu d'audace pour tout oser" (*Gustave Flaubert. l'homme et l'oeuvre*, 1932, pp. 395—396). René Dumesnil se trouve donc en parfait accord avec M. B. G. Reïzov en ce qui concerne l'interprétation de la signification de *Bouvard et Pécuchet*.

On se rappelle la mise en opposition de l'art flaubertien et balzacien qui se trouve dans le petit livre d'Albert Béguin *Balzac visionnaire* (1946). Le critique y dénie à l'art de Flaubert ce que selon lui n'apporte que l'art de Balzac: la „connaissance profonde" („Balzac, après l'oeuvre accomplie, en sait plus long sur la destinée, etc."). Flaubert, par contre, aurait opté pour une absurdité, celle de diviniser „non pas même cet art, mais la forme, mais la phrase et le mot",

faisant de son oeuvre un absolu et voulant son style parfait. „Écrire pour écrire, il n'est pas de vanité plus folle que cet abandon de soi au profit de ce que l'on invente... Les mots se libèrent de ce qu'ils avaient mission d'évoquer. Plus rien ne compte que leur composition autonome et la place qu'ils ont à occuper dans le déroulement forcé d'un rythme qui n'a plus d'autre but que lui-même. Cela donne à toute une partie de l'oeuvre de Flaubert son caractère dément...” (pp. 20—21).

M. B. G. Reizov, soulignant le spinozisme de Flaubert et par là la fonction cognitive que l'écrivain attribuait à l'art, ne souscrirait pas, on s'en doute, à la thèse d'Albert Béguin. Laisant en somme à l'ombre le fait de sa soif d'absolu en art (il ne le mentionne qu'en marge) et certains procédés de Flaubert (il est vrai, trop rebattus par ses monographistes) par lesquels il pensait arriver à la perfection rêvée ou s'approcher d'elle, notre historien fait au contraire ressortir les aspects „fonctionnels” des éléments de construction et de style. Projetant de la lumière avant tout sur leur emploi „en situation” si l'on peut dire, M. B. G. Reizov s'attache à faire voir que Flaubert, en vérité, à la différence de ce que pensaient et pensent même aujourd'hui certains de ses interprètes, écrivait beaucoup moins pour écrire que pour exprimer, par les moyens nuancés de son art si prémédité, d'une manière qui lui apparaissait comme la plus adéquate, ce qu'il avait l'intention de dire; et que ses trop fameux „affaires du style” étaient causés avant tout par sa lutte tenace et douloureuse pour y parvenir.

Pour pouvoir donner une idée de la variété des aspects de l'art flaubertien auxquels M. B. G. Reizov, avec une indiscutable compétence, sait prêter attention, il faudrait entrer dans de nombreux détails. Qu'il s'agisse d'analyser les procédés de construction psychologique dont use Flaubert d'oeuvre en oeuvre, ou d'éclairer l'utilisation différente, selon les oeuvres, du vocabulaire, des images, du dialogue, du monologue intérieur, de la peinture des personnages et du milieu (intérieurs, paysages), etc., le monographe n'oublie jamais de considérer ces éléments ou procédés sur le plan de l'organisation de l'oeuvre d'art concrète aussi bien que sur celui de contextes qui la dépassent. Qu'un seul exemple suffise pour illustrer ce que nous venons d'indiquer: le rôle de la lumière, de l'éclairage.

D'abord, Flaubert se sert du coloris à la manière de l'école romantique. Rarement, dit M. B. G. Reizov, il montre Emma Bovary sous un jour indifférent, gris. „Toujours elle est éclairée d'une lumière claire donnant à son visage une expression déterminée. Flaubert enregistre le changement de forme des objets sous l'influence de la lumière, cette déformation optique qui, pour Delacroix et son école, était un problème de création. Il se sert de la lumière tout à fait dans l'esprit de Delacroix...”

Dans *Salammô*, la puissance de la lumière est utilisée dans le but de traduire aussi le caractère dramatique de la civilisation orientale ancienne, pleine de contrastes et de couleurs. Dans *l'Éducation sentimentale*, les effets de lumière sont plus complexes et plus recherchés; la lumière joue ici un rôle beaucoup plus actif. Ce n'est plus une lumière claire, c'est une lumière de pure blancheur qui pénètre le visage, se confond avec son teint naturel. On voyait Madame Bovary sous un parasol clair, à l'ombre profonde d'un voile, à la lueur rouge de la cheminée. Madame Arnoux est présentée à la clarté du soleil, sur le pont d'un bateau à vapeur, dans une cabine, sous les reflets éblouissants de l'eau. Elle est pénétrée de lumière, crée par elle, comme diluée dans l'atmosphère brillante.”

Ainsi Flaubert, qui proclamait ne pas comprendre Manet, évoluait néanmoins, en ce qui concerne l'emploi des effets de lumière, de Delacroix aux impressionnistes: „... la conception du „milieu” lumineux, dit M. B. G. Reizov, de même que la manière originale de voir, le pleinairisme, la tendance „naturaliste” des premiers impressionnistes tout entière, se reflétaient dans sa maîtrise du coloris... Et, dans sa fonction nouvelle, la lumière blanche convenait particulièrement bien à l'image de Madame Arnoux” (pp. 441—443).

C'est cette page qu'on se rappelle, en un certain sens, quand on lit les récentes et très fécondes réflexions de l'auteur de l'article *En marge de l'histoire littéraire vers une sociologie historique des faits littéraires*, entre autres les lignes suivantes: „Eh quoi! l'on a dressé la liste et la fréquence des rimes de Racine, mais tant de neige et d'ivoire, tant de roses et de lys prodigués dans la poésie des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles n'ont pas suscité un chercheur qui voulût les mettre en relations avec la perception qu'un homme avait alors du corps féminin!” (Claude Pichois, dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 61<sup>e</sup> année, 1961, p. 55.) En un certain sens, disons-nous. Car l'objectif de ce tenant d'une sociologie des faits littéraires et celui de notre historien marxiste de la littérature, dans la page citée, sont loin d'être les mêmes. Pour M. B. G. Reizov, il s'agit de l'évolution de la perception artistique que semble illustrer, à son insu, Gustave Flaubert, et du rôle que le romancier sait tirer, de cette vision, pour les fins de l'organisation de son oeuvre. Ce qui importe, c'est que pour M. B. G. Reizov aussi un tel aspect comme la vision constitue un problème digne d'être examiné.

Evidemment, l'évolution de la manière de Flaubert n'est pas un fait inconnu. Louis HOU-

tic q, par exemple, pour ne citer qu'un auteur parmi d'autres (cf. *L'art et la littérature*, 1946, ch. V, „Réalisme et impressionisme“), l'a caractérisée sommairement. Flaubert, dit-il, suit, dans son *Éducation sentimentale*, „dans la manière descriptive et même narrative la transformation du réalisme en impressionnisme. Il ne saisit plus la réalité dans sa masse et sa puissance; il capte seulement les traits caractéristiques qui accrochent l'attention; à nous de reconstituer les réalités solides d'où partent ces images“ (p. 234). M. B. G. Reïzov, on l'a vu, a su très heureusement faire ressortir cette évolution en choisissant l'un de ses aspects les plus probants.

Résumons: synthétisant d'une part, d'une façon critique et originale, les résultats d'un siècle d'études flaubertiennes, et offrant, d'autre part, une analyse pertinente de l'oeuvre de Flaubert, entreprise d'un point de vue qui permet d'en approfondir notre connaissance, la savante monographie de M. B. G. Reïzov occupera, nous n'en doutons pas, une place de choix parmi les ouvrages consacrés à ce grand maître de la prose française.

Pour offrir à nos lecteurs un tableau plus complet de l'activité littéraire de M. B. G. Reïzov, ajoutons y encore quelques coups de brosse.

Pour la grande *Histoire de la littérature française*, rédigée par une équipe de travailleurs russes et publiée aux Presses de l'Académie des sciences de l'U.R.S.S. (История французской литературы, Издательство Академии наук СССР. Tome II, 1789—1870. Moscou 1956). M. B. G. Reïzov a écrit, en collaboration avec Z. M. Potanova, le chapitre sur les „Romanciers et les auteurs dramatiques des années 1850 et 1860“ (pp. 599—619). N'oublions pas non plus que notre historien est le rédacteur en chef des *Mélanges de littérature étrangère* (Зарубежная литература) que publie l'Université de Leningrad.

Notons aussi que M. B. G. Reïzov s'occupe non seulement de littérature française, mais encore de littérature italienne. Il faut mentionner sa jolie et très nourrie petite publication de vulgarisation scientifique présentant, au cours de l'année jubilaire, dans la „Bibliothèque des classiques de la dramaturgie étrangère“, *Carlo Goldoni* (Карло Гольдони 1707—1793, 100. издат. Leningrad—Moscou 1957, 189 p). Rappelons en outre l'étude que M. B. G. Reïzov a consacrée, dans les *Mélanges* offerts en 1957 à l'académicien Chichmarev, au „sens de la tragédie d'A. Manzoni *Le Comte de Carmagnola*“ (Романо-германская филология. Сборник статей в честь акад. В. Ф. Шишмарева, издательство Ленинградского Университета, 1957); celle aussi élucidant la „théorie du processus historique dans la tragédie d'A. Manzoni *Adelchi*“, en 1959 (Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка, 1959, т. 18, вып. 6).

Toute cette activité, étendue et variée, que M. B. G. Reïzov a manifestée au cours de ces dernières années, constitue indubitablement un remarquable apport aux études romanes, plus particulièrement françaises, en l'U.R.S.S. aussi bien qu'en dehors de celle-ci. Les études que nous venons de signaler, si érudites, si consciencieuses, si compréhensives du travail de création et de l'organisation des oeuvres littéraires, sont également riches d'un contact assidu avec les documents historiques qu'avec les oeuvres en question elles-mêmes. Elles témoignent avant tout d'une lucide application de la méthode génétique et analytique.

Dans un article bref, mais très suggestif paru récemment dans la revue *Europe*, Antoine Adam a formulé, à l'adresse des critiques et des historiens de la littérature, un reproche qui nous paraît essentiel: „Mais n'est-ce pas une des aberrations de notre temps, se demande l'illustre professeur, de refuser aux grandes oeuvres toute signification, de leur enlever leur puissance de choc, pour n'y étudier que des structures, des procédés stylistiques, les jeux d'une intelligence moins soucieuse de ce qu'elle a à dire que des moyens de le dire?“ („Vue perspective“, *Europe*, mai—juin 1961, p. 9.)

L'étude des techniques semble fasciner de plus en plus: nierons — nous ce fait? Cette orientation du renouvellement des méthodes d'investigation littéraire (qui n'en est pas, cependant, qu'une parmi d'autres) est peut-être un signe de notre temps, un besoin légitime de mettre en lumière le „faire“; besoin dégénéralant, hélas, en une certaine mode. Qui ne saurait cependant que, étudiées en dehors de la signification des textes, les techniques littéraires ne peuvent nous renseigner que fort mal sur ce qu'est une oeuvre d'art véritable? En ce sens, le reproche d'Antoine Adam est parfaitement fondé.

Mais il existe aussi l'„aberration“ contraire: l'étude de la signification d'un texte, sans qu'on se soucie trop des moyens que l'auteur a été amené à utiliser. Lucien Febvre, méditant sur la question de quelle manière l'historien de la littérature „peut valablement accomplir une oeuvre d'historien“, a dénoncé, parmi les défauts de la méthode historique de Daniel Morner qu'il a relevés dans son *Histoire de la littérature classique* (1940), justement celui de négliger les moyens de l'art. „Car Daniel Morner commence par dépouiller la mariée de tous ses atours, note Lucien Febvre plaisamment. Les instruments dont elle se sert, je veux dire la langue du temps, sa syntaxe, son matériel de mots, son rythme? Non, non: ceci, c'est de la technique. Enlevez!“ (*Combats pour l'histoire*, 1953, p. 264; ce texte a paru originalement dans les *Annales d'histoire Sociale*, III, 1941). Les „instruments“ (Lucien Febvre n'en évoque que quelquel-uns) ravalés

au niveau d'une simple „technique“, le sens des oeuvres littéraires étudié comme s'il existait „désincarné“, les moyens considérés comme quantité négligeable: Lucien Febvre n'est-il pas fondé à s'insurger contre une telle exégèse historique?

On le voit: il y a une double aberration, le principe vicieux étant le même. Dans les deux cas, on procède comme si la signification et les moyens étaient tout bonnement séparables. Or, M. B. G. Reizov, historien qui sait et souligne la complexité des faits historiques, est toujours soucieux de faire voir qu'il est indispensable d'étudier les deux ensemble, le sens et les moyens, dans leur unité organique, dans ce qu'une création d'art digne de ce nom a de profondément spécifique. C'est qu'il s'est trouvé dans la nécessité de combattre, dans son pays (bien que ce phénomène ne soit pas spécial à son pays, loin de là), avant tout une tendance néfaste à ne voir dans l'oeuvre d'art qu'une communication, qu'un sens détachable du texte. Ce combat méritoire, il le mène avec une sérénité et une sûreté admirables. Nous faut-il dire, en conclusion, que toute notre ambition consiste à lui en manifester notre estime?