

Laure Troubetzkoy (éd.), *Le Monde des objets dans l'œuvre de Tolstoï*, *Cahiers Léon Tolstoï* n° 27, Paris, Institut d'Études Slaves, 2019, 81 p.
– ISBN 978-2-7204-0564-8.

Le dernier volume des *Cahiers Léon Tolstoï*, publié sous la direction de Laure Troubetzkoy, regroupe les actes d'une journée d'études qui s'est tenue en 2016 et avait pour objet « Le Monde des objets dans l'œuvre de Tolstoï ». Objet singulier, pour dire le vrai, et choix qui peut paraître paradoxal puisque les six contributeurs du volume s'accordent sur la rareté des objets dans l'univers tolstoïen : Laure Troubetzkoy relève leur maigre quantité ; Leonid Heller souligne leur relative neutralité, y compris dans le monde foisonnant de *Guerre et paix*, où l'on ne compte pas foule de détails sur la vie matérielle des militaires et où Tolstoï ne sombre jamais dans les descriptions techniques ; Alla Polosina insiste quant à elle sur le caractère peu luxueux des objets qui entourent l'auteur dans son propre intérieur – à l'exception du célèbre divan que le romancier fera recouvrir à la fin de sa vie de *skai* vert, un choix très dispendieux pour l'époque. Anne Coldefy-Faucard élabore ces intuitions en trois conclusions générales : d'abord, à la suite de de Vogüé et de Tynianov en leur temps, elle suggère que la littérature russe serait en réalité, à quelques exceptions près, moins concernée par le « monde des objets » que les autres littératures européennes – elle aurait suivi la voie d'un réalisme « à l'anglaise », concentré sur l'action, et non d'un réalisme « à la française » épris de descriptions détaillées et de natures mortes. Ensuite, prise entre la pléthore pliouchkinienne chez un Gogol et l'amour de la miniature du roman de l'Âge d'argent, la littérature russe de la seconde moitié du XIX^e siècle apparaîtrait comme particulièrement pauvre dans sa prise en compte de la vie matérielle. Enfin, au sein de cette période, Tolstoï lui-même serait particulièrement rétif aux objets : on ne trouve pas dans son œuvre d'objet-totem récapitulant toute l'œuvre

et érigé en symbole, comme le *xalat* d'Oblomov ou la hache de Raskolnikov, mais de simples motifs tissés plus finement dans la trame narrative.

Pourtant, ce que montre brillamment ce volume est que le paradoxe ne réside pas dans le choix d'un sujet qui semble bien restreint dès lors qu'on parle de Tolstoï : au contraire, ce qui étonne, c'est que cette pauvreté se double d'un sentiment de « densité objectale », pour reprendre l'expression de Leonid Heller (p. 39), laquelle fait exister le monde des objets tolstoïen bien au-delà du décompte ou de la diversité des *realia* qu'on y trouve. Le volume s'emploie ainsi à mettre en valeur la manière dont les objets tolstoïens *font monde*, plutôt qu'à reconstituer leur détail : dans cette perspective, deux traits fondamentaux se dégagent des analyses rassemblées ici – le premier est que l'objet vaut pour sa dimension qualitative plutôt que quantitative dans l'univers du romancier ; le second est que ces objets prennent sens dans leur mise en réseau, à la fois entre eux et dans l'action ou l'histoire des personnages, ouvrant vers de nouvelles fonctions de l'objet dans l'univers tolstoïen.

Ce bilan s'établit au croisement de plusieurs approches qui convergent malgré leurs différences. C'est d'abord une perspective qu'on peut qualifier de patrimoniale qui ouvre le volume avec l'article d'Alla Polosina, laquelle se penche sur la circulation des objets entre la vie et l'œuvre de Tolstoï : fine connaisseuse du mobilier de Iasnaïa Poliana, elle en recherche systématiquement les équivalents dans les textes, pour montrer comment le monde tolstoïen est nourri d'objets concrets et dotés d'une aura singulière. Ce système de correspondances pourrait relever d'une approche philologique, voire positiviste, mais il révèle parfaitement la volonté de Tolstoï de se concentrer sur des objets en faible nombre et de maigre prix, et pourtant particulièrement signifiants et susceptibles de créer un lien avec l'histoire d'une famille ou d'un individu. Poursuivant ainsi l'hypothèse de Viktor Chklovski qui parlait du divan sur lequel Tolstoï avait vu le jour comme du « radeau sur lequel Tolstoï voudrait voguer à travers la vie depuis sa naissance jusqu'à sa mort » (p. 12), Alla Polosina valide également deux idées que l'on va retrouver dans des approches plus narratives de l'œuvre du romancier : d'abord, l'absence chez Tolstoï de « choses » destinées à rester à l'état d'objet décoratif, dénigrées au profit d'objets dont la mention correspond toujours à une nécessité dans le récit ; ensuite, l'articulation systématique de l'objet à l'histoire, qu'elle soit entendue comme narration ou comme existence du personnage.

C'est paradoxalement ce qui émerge aussi de la deuxième approche, technique et statistique, développée par Leonid Heller dans son article où il exploite des données rassemblées sur *Guerre et paix* via un traitement numérique du texte. L'article permet d'interroger la pertinence méthodologique de cet outil pour le sujet, car précisément l'objet tolstoïen apparaît rarement « comme tel » et donc peut difficilement être lemmatisé (c'est-à-dire rendu à la forme sous laquelle on le trouve dans le dictionnaire) sans le dénaturer : il est toujours l'objet de quelqu'un, servant un but précis dans l'histoire. L'analyse par le critique de ce matériau dans *Guerre et paix* montre bien toute la difficulté et tout l'enjeu du sujet de ce volume : l'ambition de Tolstoï n'est pas de reconstituer un monde d'objets, mais un monde par l'objet, ce dernier faisant office de porte d'entrée dans l'univers, la vie intérieure et les valeurs des personnages. C'est ce qui explique la dimension parcellaire de ce monde : Leonid Heller convoque un exemple qui revient à plusieurs reprises dans le volume, celui du dîner en l'honneur de Bagration, où l'on voit Pierre Bezoukhov, se déridant enfin, saisir au hasard l'un des quatre verres de cristal posés devant lui pour se faire servir à boire. La mention de ces riches objets ne renvoie pas au luxe de l'occasion, mais au caractère du personnage (son mépris ou son ignorance des conventions qui supposent de choisir le type de verre en fonction du type de vin), à sa perception de la situation (il commence enfin à profiter de la soirée), à sa destinée future (on retrouve son goût déjà prononcé pour la boisson, qui s'accroît dangereusement au fil du roman). En revanche, impossible d'utiliser ces quatre verres pour tenter de reconstituer la culture matérielle de l'aristocratie du début du XIX^e siècle : ce n'est tout simplement pas l'objet de l'auteur.

Les quatre articles restants du volume développent une approche plus narrative du sujet, mais ils appuient tous cette idée : il n'y a pas de « décor » chez Tolstoï, aucun élément n'est là pour « faire chose », dans une sorte d'effet de réel barthésien, mais toujours pour « faire signe », soit vers l'action soit vers la vie du personnage. C'est ce qui ressort du texte sans doute le plus émouvant du volume, les quelques pages que Michel Aucouturier, dont ce devait être la dernière journée d'études au sein des Amis de Léon Tolstoï, consacre aux « skis du décembre ». Il choisit de comparer deux descriptions contemporaines (on est en 1863), l'une issue des *Cosaques* et l'autre provenant des *Décembristes*, l'ébauche de *Guerre et paix*. Dans la description des *Cosaques*, on trouve une dimension pittoresque et folklorique qui est en fait très localisée dans

l'œuvre de Tolstoï ; en revanche, la place de l'objet dans la scène étudiée par Michel Aucouturier dans les *Décembristes*, où l'on voit Pierre Labazov et sa famille revenir de leur exil sibérien à Moscou, est une matrice puissante du fonctionnement de cet instrument narratif chez Tolstoï. En effet, cette scène est frappante, car elle regorge d'objets... invisibles : il s'agit d'un déménagement, donc la pièce est encombrée de paquets, mais ces objets sont traités comme une pesanteur indistincte, comme le sera plus tard la maison Rostov qu'il s'agit d'emballer pour fuir Moscou. Seuls ressortent les objets disposant d'une fonction diégétique directe : la pelisse courte du fils Serge, qui lui évite d'être pris pour un domestique, mais surtout ces fameux skis, qui posés au milieu du fatras tombent bruyamment par deux fois et attirent l'attention du lecteur. Ils métaphorisent à la fois le moment de l'action et le trajet de vie du personnage : souvenir de la vie quotidienne du héros lors de son exil en Sibérie, devenu élément intempestif et décalé à Moscou où ils ne cessent significativement de tomber avec fracas, ils se distinguent profondément des autres artefacts de ce déménagement en renvoyant de manière condensée à ce parcours de vie tout entier, en un symbole puissant de ses écarts et de ses heurts.

Ainsi, l'objet chez Tolstoï n'apparaît qu'en rapport avec la perception du personnage, l'action dans laquelle ce dernier est pris, son histoire ou ses valeurs. Laure Troubetzkoy relève par exemple que les objets associés à Natacha Rostov ponctuent très clairement son parcours existentiel (p. 50) : la poupée qu'elle fait embrasser à Boris Droubetskoï dans la serre au début du roman matérialise sa sortie de l'enfance, la description appuyée des boucles d'oreille en rubis et en forme de poire qu'elle reçoit en cadeau sert à mettre en valeur son passage à l'état de femme, tandis que le lit de sa mère, qui fait partie des rares objets assez longuement décrits dans le roman, figure la protection maternelle et les conseils qui lui feront défaut lorsqu'elle sera confrontée à l'expérience de la passion – les têtes de sphinx qui l'ornent retrouvent en quelque sorte leur sens mythologique premier, loin du goût empire pour le style égyptien.

Mais à l'inverse, c'est avec une grande méfiance que Tolstoï traite les objets « en soi », qui auraient une valeur singulière, d'usage ou monétaire, sans renvoyer à la diégèse et l'éclairer. Cette haine du décorum est perceptible dans *La Mort d'Ivan Illitch*, dont Anne Coldefy-Faucard montre que les célèbres rideaux (qui vont causer la mort du héros en déclarant son cancer lorsqu'il tombe après avoir essayé de les accrocher pour peaufiner le lustre d'un appartement tout entier destiné à impressionner ses collègues) s'inscrivent dans

un dense réseau d'objets associés au voile : or, le trajet que Tolstoï organise pour son personnage est justement celui d'un dévoilement, puisqu'Ivan Illitch fait l'amère expérience de la vanité de son rapport au monde de magistrat carriériste, qui le pousse à accumuler des objets pour asseoir son statut social ; ce n'est que lorsqu'il abandonne ces objets matériels pour découvrir des vérités immatérielles sur la vie et la mort qu'il trouve grâce aux yeux de l'auteur. De la même manière, dans *Anna Karénine*, la voilette d'Anna lui sert à dissimuler les turpitudes de la passion : elle s'oppose directement au sein nu d'une paysanne aperçue par Levine alors qu'elle travaille aux champs avec son mari – loin d'être impudique, cette inattention à la parure révèle au personnage la richesse de cet univers de valeurs paysannes fondé sur tout autre chose que l'accumulation et la tromperie.

Dès lors, si l'objet peut acquérir une valeur chez Tolstoï, c'est une valeur négative : l'objet se fait « coupable » (Luba Jurgenson) ou « discordant » (Laure Troubetzkoy), à l'instar des skis qui tombent et qu'on ne sait plus où caser, mais il émerge d'autant mieux qu'il a perdu sa valeur d'usage et peut dès lors renvoyer aux valeurs spirituelles et morales des personnages. Ainsi des meubles de Rostov, chargés avec difficulté sur trois charrettes et presque aussitôt déchargés en hâte pour laisser les véhicules au transport des blessés ; ainsi que la bague de Nicolas Rostov, brisée lors d'un moment de colère, mais qu'il garde au doigt pour se rappeler les vertus de la tempérance ; ainsi du poignard de Pierre Bezoukhov, censé l'aider à accomplir son destin de grand homme, mais qui n'est qu'un méchant couteau sans utilité, dysfonctionnel et cause de son arrestation par les Français. C'est bien lorsqu'ils sortent de leur fonction directe d'objets que ces objets servent – d'abord à attirer l'attention du lecteur, ensuite à élaborer un sens dans l'économie générale du roman.

En définitive, le volume dresse un bilan extrêmement parlant de la place des objets chez Tolstoï, mais aussi des profondes singularités avec lesquelles le romancier traite cette matière si abondante dans la littérature russe. S'appuyant sur les analyses de Vladimir Toporov sur le système des objets gogliens, lui-même inspiré des théories de Propp, l'article de Luba Jurgenson dresse le portrait d'un Tolstoï complètement à part dans cette tradition et inversant le statut traditionnel de l'objet dans la diégèse entre morphologie (le type d'objet) et syntaxe (la place de l'objet dans le schéma actanciel). Chez un Gogol par exemple, peu importe l'objet – nez, manteau, artefact d'une collection douteuse, âme depuis longtemps

évanouie – que recherche le personnage ; en revanche, cet objet, quel qu’il soit, est forcément l’objet de la quête : sa place dans la fiction n’est jamais remise en cause. Chez Tolstoï, c’est tout l’inverse : l’objet n’est pas anodin, il ne saurait être choisi au hasard, sa nature propre compte puisqu’il fait sens dans l’histoire du personnage et souvent dans l’histoire personnelle de Tolstoï lui-même ; mais sa place change radicalement dans l’organisation de la fiction – d’abord présenté comme l’objet de la quête, comme les rideaux d’Ivan Illitch, il déchoie et organise un nouveau parcours, où le personnage renonce à une fausse quête matérielle pour se mettre à la recherche, *in extremis*, de ce qui compte vraiment.

Victoire Feuillebois
GEO (UR 1340), Université de Strasbourg