Zeitschrift: Revue syndicale suisse : organe de l'Union syndicale suisse
Herausgeber: Union syndicale suisse
Band: 51 (1959)
Heft: 3

Artikel: Le message de Boris Pasternak
Autor: Barton, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-385090

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Le message de Boris Pasternak

Par *Paul Barton*

Avec l'aimable autorisation de l'auteur et de l'éclectique *Révolution prolétarienne*, dans laquelle elle a paru en janvier, nous reproduisons intégralement cette critique magistrale du *Dr Jivago*, de Boris Pasternak. Cette œuvre maîtresse, on le sait, valut à son auteur non seulement l'honneur du Prix Nobel de littérature, mais surtout l'inimitié du Gouvernement russe et de son appareil politique redoutable. Il faut être très reconnaissant à Paul Barton d'avoir su extraire du roman le message émouvant de Pasternak à l'humanité. Et d'avoir probablement incité ainsi bien des lecteurs à puiser aux sources même de l'ouvrage le réconfort d'une âme forte et indomptable. En vérité, c'est là le triomphe de la personne consciente et digne sur le système totalitaire implacable. *Réd.*

Le chef-d'œuvre du plus grand poète russe vivant ne put paraître dans sa patrie puisque à chaque page, dans chaque phrase même, il contredit le totalitarisme dont elle est envahie. Le livre ressemble en cela à son héros auquel le bourgeois jouisseur Komarovski, qui trempe dans des entreprises politiques louches, reproche en ces termes sa probité: « Il y a un certain style communiste. Rares sont ceux qui se conforment à ce canon. Mais personne ne contredit de façon plus évidente cette manière de vivre et de penser que vous, Iouri Andréiévitch. Je ne comprends pas à quoi vous sert de jouer avec le feu. »

L'auteur estima qu'il n'avait pas le droit de sacrifier à sa sécurité personnelle le texte qu'il considère comme la plus importante de ses œuvres poétiques et en même temps comme le témoignage qu'il est de son devoir d'apporter, surtout à l'intention de la nouvelle génération, sur l'époque qu'il a vécue. « A présent, déclara-t-il plus tard dans son entretien avec le journaliste allemand Gerd Ruge, on sent croître quelque chose d'autre, quelque chose de neuf. Ça croît comme un fruit, ça croît dans les enfants. L'essence de cette époque consiste en ce qu'une nouvelle liberté est en gestation [1]. » Il décida par conséquent de confier la publication de son roman à une maison d'éditions étrangère et d'encourir le risque que cela comporte. Précédent publiquement évoqué le 19 octobre 1957, à Milan, par le président de l'Association officielle des hommes de lettres soviétiques (qui s'efforçait d'empêcher la sortie du livre): l'écrivain Boris Pilniak paya de sa vie d'avoir fait paraître, en 1931, son *Bois des Iles* à l'étranger.

Or, tuer Boris Pasternak à l'heure qu'il est serait une entreprise dangereuse. Cette affirmation risque, certes, de paraître paradoxale. De prime abord, on imagine difficilement comment l'assassinat du poète pourrait mettre en péril les hommes au pouvoir, ceux-là même

---

[1] «Begegnung mit dem andern Rußland», *Die Zeit*, 16 janvier 1958.

qui n'hésitèrent pas à étrangler de leurs propres mains le chef tout-puissant de la police et, qui plus est, à le faire juger et condamner à mort plusieurs mois après ce meurtre. Mais aucune analogie ne nous aidera à comprendre le cas Pasternak. Il est unique parce que la place qu'occupe cet homme dans son pays est unique.

L'auteur

Pour situer Boris Pasternak dans la littérature russe contemporaine, il ne suffit pas de dire qu'il est le plus grand des écrivains vivants. On doit prendre également en considération le rayonnement sans égal de sa poésie, laquelle pourtant n'est pas, tant s'en faut, d'un abord facile. Il n'est que de rappeler à ce propos l'extraordinaire effet produit, avant la lettre si l'on peut dire, par un de ses premiers ouvrages: « *En 1917*, dit un historien de la littérature russe, *il écrivit cette admirable série de poèmes lyriques qui constitue le livre « Ma Sœur la Vie ». Celui-ci ne fut pas aussitôt publié, mais il circulait en manuscrit, et Pasternak devint peu à peu le maître et modèle universellement reconnu. Des écrits imitant son style commencèrent à être imprimés avant même la parution de son livre, et très rares furent les poètes qui échappèrent à son influence. Non seulement des futuristes comme Asseev, mais encore des poètes appartenant à des écoles très différentes, tels Mandelchtam et Tsvetaeva, en subirent l'emprise et, même, les derniers vers de Brioussov constituent une imitation consciencieusement soignée de Pasternak. Le livre ne fut publié qu'en 1922* [2]. » Au moment d'écrire *Ma Sœur la Vie*, Pasternak, qui est né le 10 février 1890, avait moins de 30 ans. Aujourd'hui, son œuvre sert, non pas certes à la critique en service commandé, mais bien au public littéraire et aux artistes eux-mêmes, de critère de valeur pour toute création poétique.

De plus même, l'influence de Pasternak ne se limite pas aux belles-lettres. Personne ne comprend par quel miracle il échappa à la rage meurtrière de la grande purge des années trente. Toujours est-il que, lorsque la littérature fut intégrée de force dans le dispositif de propagande officielle, il fut parmi les rares écrivains qui préférèrent, plutôt que de dégrader la poésie, se voir réduits au silence. Après son recueil de poèmes *La Seconde Naissance*, sorti en 1932, Pasternak ne publia pratiquement aucun ouvrage nouveau, à l'exception des traductions, pendant une dizaine d'années. Ce n'est qu'en 1943 qu'il fit paraître, sous le titre *Sur les Trains du Matin*, onze poèmes datant de 1936 et quinze autres, écrits en 1941, dont certains s'inspiraient de la guerre. Deux ans plus tard sortit *L'Espace*

---

[2] D.-S. Mirsky: *Contemporary Russian Literature*, George Routledge, Londres 1926, p. 275.

terrestre où se trouvaient réunis de nouveaux poèmes consacrés à la guerre et un choix du recueil précédent. L'année suivante, le régime, représenté en l'occurrence par Andreï Idanov, rétablit à l'intention des belles-lettres les contraintes qui s'étaient quelque peu desserrées pendant la périlleuse période des hostilités. La voix de Pasternak se tut à nouveau. Cependant, on aurait sans doute tort d'attribuer l'interruption passagère de son mutisme tout simplement au relâchement de la censure. Celui-ci, au demeurant, ne lui laissa qu'une marge bien étroite; ainsi, au début de l'hiver 1944, au cours d'un entretien avec le poète Abraham Soutskever, Pasternak révéla en présence de la rédactrice d'une revue littéraire soviétique qu'il était défendu à cette dernière de publier ses poèmes [3].

S'il tint à faire entendre sa voix malgré tout, ce fut en premier lieu parce que les événements de l'époque, et surtout l'esprit qu'ils firent naître dans les hommes, devaient déterminer l'avenir de façon décisive. Un des personnages du *Docteur Jivago* compare cette guerre, malgré ses horreurs, à « *une tempête purificatrice, une bouffée d'air pur, un vent de délivrance* ». Elle a été un bien, dit-il, « *auprès de la domination inhumaine de l'imaginaire; elle nous a apporté un soulagement parce qu'elle limitait le pouvoir magique de la lettre morte* ». Et un autre, un ancien concentrationnaire, d'ajouter: « *Les malheurs ont trempé les caractères; ils ont donné à la nouvelle génération son endurance, son héroïsme, l'ardeur qu'elle manifeste pour tout ce qui est grand, téméraire, prodigieux, toutes ces vertus fantastiques, stupéfiantes, qui en sont la fleur.* » En rompant à un tel moment son silence, sans trop se soucier des brimades mesquines, Pasternak a voulu à tout prix prendre part à cette renaissance douloureuse de l'âme du peuple.

Le principe directeur de sa conduite est ainsi apparu avec une clarté aveuglante: Boris Pasternak est un poète profondément solidaire de son peuple dans toutes ses vicissitudes. D'où son immense influence spirituelle, surtout sur les jeunes, qui s'exerce bien au-delà des cercles littéraires. Depuis des années, chaque poème nouveau de Pasternak est lu par un public très vaste sans être jamais imprimé; à travers tout le pays, des milliers de volontaires s'appliquent à copier à la main, en plusieurs exemplaires, tout ce qui sort de sa plume et à en assurer la diffusion dans leur entourage. On affirme même que ce poète interdit est le plus lu de tous les écrivains soviétiques.

L'affaire

En tuant l'auteur du *Docteur Jivago*, les hommes au pouvoir ne pourraient qu'augmenter son autorité morale et le rayonnement de

---

[3] Cf. Léon Leneman: «La tragédie de Pasternak», *L'Arche*, novembre 1958.

ses idées. Pour le détruire, il faut le déconsidérer; il faut l'amener à se mettre à genoux. Et, avec cette finesse dans la cruauté qui les caractérise, ils ont su prendre pour point de mire le trait de caractère qui le rend vulnérable: son extraordinaire attachement à la Russie, l'impossibilité pour lui de s'imaginer une vie dans un autre milieu. Il n'a pas été difficile aux policiers omniscients de détecter cette « faiblesse » du poète. D'après les témoignages recueillis par Léon Leneman, il écrivit, il y a plus de trente ans, ces phrases à son père émigré: « *Je suis un écrivain russe, et exclusivement russe. Tel je resterai et jamais, jamais je ne serai émigrant. Le peuple russe, je ne le quitterai jamais.* » Et dans son récent *Essai d'Autobiographie* (Gallimard, Paris, 1958), il évoque le douloureux dilemme dans lequel l'enferma en 1935 la rencontre à Paris avec son amie de longue date, la poétesse Marina Tsvetaeva, qui devait mettre fin à ses jours en 1941, deux ans après son retour de l'émigration: « *L'été de 1935, alors que j'étais comme une âme en peine et que des insomnies qui duraient depuis près d'un an me mettaient au bord de la maladie mentale, je me retrouvai à Paris pour assister au congrès antifasciste... Les membres de la famille de Tsvetaeva insistaient pour qu'elle retournât en Russie... Tsvetaeva me demanda à plusieurs reprises ce que j'en pensais. Je n'avais pas d'opinion arrêtée sur le sujet. Je ne savais que lui conseiller et redoutais fort pour elle et pour sa remarquable famille que la vie en Russie ne fût difficile et inquiète. La tragédie commune de la famille dépassa infiniment mes craintes.* »

Mais en plus de cet attachement sentimental déjà ancien, Boris Pasternak est à présent enraciné à la vie et à la mort dans son pays du fait même de l'importance dévolue à son œuvre et à sa pensée dans la gestation d'une liberté nouvelle. L'exil lui est plus interdit que jamais. Non seulement il a besoin, comme par le passé, de son peuple, mais encore celui-ci a aujourd'hui besoin de lui.

Dans ce contexte, on peut mesurer la perfidie dont ont fait preuve les maîtres du pays en menaçant Boris Pasternak, non pas de le tuer, non pas de le jeter en prison ou dans un camp de concentration, mais de l'expulser de sa Russie. Et c'est dans ce contexte également qu'on doit situer sa réaction pour la comprendre. Elle fut, certes, fort décevante pour quiconque attendait de lui une réplique hautaine et tranchante à la basse manœuvre des gouvernants (et nous fûmes nombreux à nourrir cet espoir). Mais l'essentiel n'est pas là, dans cette affaire. La seule question qui compte est de savoir si, en renonçant au Prix Nobel et en suppliant Khrouchtchev de ne pas le chasser de l'U. R. S. S., Boris Pasternak s'est déconsidéré aux yeux des opprimés de son pays. A ce propos, il importe de noter qu'en se déclarant désarmé devant les puissants il ne fit que partager, une fois de plus, l'humiliation que subit tout son peuple. Il tint du reste à préciser ses mobiles: « *En parlant des liens qui m'attachent à la*

Russie, dit-il dans sa lettre à la *Pravda*, *j'entends non seulement ma parenté avec la terre et la nature russes, mais aussi avec le peuple, le passé, le présent et l'avenir de mon pays.* » Fait encore plus important, dans ses lettres à Khrouchtchev et à la *Pravda*, il n'y a pas un mot d'éloge du régime établi. Bref, ce n'est pas ce qu'on entend par « autocritique » là-bas.

Le livre

Ces circonstances dramatiques incitèrent d'aucuns à considérer à priori le livre de Pasternak comme un produit du « réalisme socialiste » à rebours, où polémistes, hommes politiques ou orateurs pourraient puiser leur argument massue contre les communistes. Mais le *Docteur Jivago* ne ressemble en rien à un pamphlet. Sa parution est, certes, un grand événement politique, surtout dans l'acception primitive du mot « politique ». Mais elle constitue un événement tout aussi important dans la vie des lettres: nous avons affaire à une œuvre qui, plutôt que de transposer simplement dans la prose les trouvailles du lyrique d'avant-garde ou de prolonger la tradition du roman du siècle dernier, renouvelle à fond le genre épique.

Au premier abord, il est assez curieux que cette renaissance de l'épopée soit due à un poète dont l'œuvre antérieure est foncièrement lyrique. Il est vrai que dans un passage portant une forte marque d'« autostylisation » à peine camouflée par l'ironie, il est dit de Jivago: « *Depuis qu'il était au lycée, il rêvait d'une œuvre en prose, d'un livre de « biographie » où, dissimulés comme des charges explosives, pourraient entrer les images et les pensées qui lui avaient fait la plus grande impression. Mais il était encore trop jeune pour faire ce livre, aussi se contentait-il d'écrire des vers, comme un peintre qui passerait sa vie à faire des études pour un grand tableau.* » En fait, Pasternak fut depuis toujours tenté par la prose. Les incursions qu'il faisait dans ce domaine pendant les années vingt furent même considérées par un des protagonistes de l'école formaliste dans la théorie littéraire, Boris Eikhenbaüm, comme l'unique conquête de la prose russe depuis Tolstoï. Mais c'est à juste titre que, dans une magistrale étude qui constitue toujours, plus de vingt ans après sa parution, l'analyse la plus lucide de la prose de Boris Pasternak, Roman Jakobson diagnostiqua ses récits et nouvelles comme un cas typique de prose composée par un lyrique [4].

Cependant, en examinant de plus près l'apport du *Docteur Jivago* à l'évolution de la littérature épique, on s'aperçoit combien son originalité participe de l'expérience lyrique de l'auteur. Renouant avec des traditions qui remontent jusqu'aux origines de ce genre poétique et parachevant une tendance qui commençait à se dessiner

---

[4] «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slawische Rundschau*, VII, 1935, pp. 357–374.

déjà chez Tolstoï, Pasternak élimine de la prose le principe qui conférait dans le roman du XIXe siècle la place prédominante au sujet: la présentation dramatique de celui-ci, avec tout ce qu'elle comporte (tension, péripéties, gradation de la tension, etc.). Or, parmi les moyens permettant à l'auteur de développer son sujet de façon linéaire, typiquement épique — et ce dans un epos racontant les vies déchirées par les guerres, les révolutions, la terreur et le mensonge institutionalisé — un rôle important échoit aux procédés qu'il avait élaborés dans sa poésie lyrique. Il faut mentionner en premier lieu la valeur esthétique de la langue de son roman, qui assure à cette dernière une fonction autonome dans l'ensemble de l'ouvrage. Grâce à cette valeur de la langue, les descriptions et les réflexions sont souvent de véritables poèmes en prose; du moyen de retardement qu'elles étaient dans le contexte dramatique du roman désormais conventionnel, elles deviennent un élément appelant autant l'attention que la narration des événements elle-même.

Les principes sémantiques directeurs de la langue de Pasternak, relevés dans l'étude de Roman Jakobson: la décomposition de l'objet ou processus en ses parties ou aspects, l'interpénétration des choses, les transferts du sens des mots dans le contexte sémantique (phrase), l'association par contiguïté (à la différence de l'association par similarité ou par contraste qu'est la métaphore), ces principes déterminent également la construction thématique, l'enchaînement des motifs. Il est vrai que la constatation de Jakobson, relative à la prose de Pasternak des années vingt, que l'action y est remplacée par la topographie, n'est pas entièrement applicable au *Docteur Jivago,* où les destinées ne sont plus intégrées dans le monde intime du poète, mais bien dans les événements historiques. Mais la tendance subsiste à juxtaposer récit de l'action, description de l'endroit où elle se déroule (et des changements qu'il subit avec son déroulement), impressions et méditations qui en surgissent à l'esprit du héros, des témoins ou du narrateur lui-même.

Les mêmes procédés linguistiques déterminent le caractère des personnages du roman. Le héros dont l'action est présentée en partie seulement par la narration proprement dite, et pour le reste à travers ses méditations et les descriptions de la scène changeante, apparaît comme un être essentiellement passif, réceptif et contemplatif. Le personnage se réduit presque entièrement à la conscience. Celle-ci, d'ailleurs, est toujours conçue, chez Pasternak, dans son sens épistémologique en même temps que moral: « *Le principal malheur, la source du mal à venir,* dit Lara, *fut la perte de la foi en l'opinion personnelle. On imagina que le temps où l'on suivait les inspirations du sens moral était révolu...* » Et, envisagé comme une conscience, le personnage entre dans la construction thématique du roman non pas en tant qu'entité psychologique, mais bien comme une destinée.

La psychologie n'est pas totalement absente, mais c'est probable-

ment l'aspect auquel le poète s'intéresse le moins dans ses héros. Elle joue un certain rôle dans ce qu'on pourrait appeler les épisodes préliminaires, tel le récit de la transformation de la douce et vertueuse collégienne en maîtresse de Komarovski. Mais on chercherait en vain les considérations d'ordre psychologique dans la narration de l'amour de Iouri Andréiévitch et de Lara. Les motifs psychologiques qui surgissent dans ce cantique des cantiques du *Docteur Jivago* ne servent pas à expliquer l'amour, mais bien à en révéler la profondeur: « *On rencontre parfois en ce monde un sentiment grand et fort. Il s'y mêle toujours de la pitié. Plus nous aimons et plus nous voyons une victime dans l'objet de notre adoration. La compassion que certains hommes éprouvent pour une femme dépasse toutes les bornes de l'imagination. Leur sensibilité crée autour d'elle des situations irréelles, purement imaginaires. Ils sont jaloux de l'air qui l'entoure, des lois de la nature, des milliers d'années qui se sont écoulées avant elle.* » Aussi bien, ce n'est pas dans les souffrances ou dans les tragédies intimes des personnages mais dans les destinées représentées par ceux-ci que s'affrontent les deux éléments constitutifs du sujet: les aventures des héros et la chronique des événements historiques. Dans la destinée, l'homme privé et l'histoire s'entrecroisent.

L'effacement de la psychologie dans la présentation des héros du *Docteur Jivago* a pour contrepartie une chronique s'appesantissant sur des épisodes auxquels les historiens passent d'habitude outre; les hommes au pouvoir, leurs décisions, les intrigues qu'ils ourdissent, etc., n'ont pas de place dans ce livre. La conception préconisée dans *Guerre et Paix* se trouve réalisée dans le *Docteur Jivago*. C'est au contact des événements historiques que les vicissitudes des héros prennent leur plein sens: « *Plus encore que leur communauté d'âme,* est-il dit de l'amour de Lara et de Jivago, *l'abîme qui les séparait du reste du monde les unissait.* » Et vice versa: les événements ne livrent leur vrai caractère qu'au contact de la vie intime des personnages.

Etant donné cette oscillation du sujet entre l'intrigue et la chronique et, d'autre part, l'importance sémantique conférée à la langue, la fonction d'organiser la structure dans son ensemble revient à l'élément qui repose autant sur le plan linguistique du roman que sur son plan thématique: la méditation. Nicola Chiaramonte n'a pas tort en caractérisant le *Docteur Jivago* comme « *une méditation sur l'histoire, ou plutôt sur l'incommensurable écart qui sépare une conscience humaine des violences de l'histoire* » [5]. Mais ce n'est pas là la vérité entière. Pour expliquer l'omniprésence et la polyphonie de cette méditation, il importe d'insister sur le fait qu'elle est virtuellement présente dans toute la structure du roman et dans cha-

[5] «La voix de Pasternak», *Preuves* n° 85, janvier 1958.

cune de ses composantes, au lieu de se cantonner dans le sujet sous forme de réflexions formulées *expressis verbis*. Nous avons mentionné par exemple le héros passif en tant qu'élément inhérent à toute la structure poétique de Pasternak, étroitement lié aux principes sémantiques de cette dernière et à sa méthode d'enchaînement des motifs. Or, le héros passif constitue en même temps une partie intégrante de la philosophie de l'ouvrage. On peut rappeler aussi, dans cet ordre d'idées, les procédés caractéristiques de la langue de Pasternak, la séparation des choses en leurs éléments, les transferts du sens que subissent les mots à l'intérieur de la phrase, les images basées sur la contiguïté des phénomènes: une langue ainsi organisée comporte déjà, implicitement, un fort élément de réflexion.

Le message

La méditation qui imprègne le *Docteur Jivago* ne peut pas se borner, cela ressort de tout ce qui précède, à des thèmes politiques. Elle touche inévitablement à tout ce que l'homme rencontre dans la vie. On peut toutefois y discerner certains fils conducteurs, des idées-force qui s'imposent à travers les thèmes les plus divers. Ainsi, une réflexion sur ce que le christianisme apporte à un athée — mise dans la bouche d'un personnage présenté comme « *un homme libre, qui n'avait pas la moindre prévention contre ce qui ne lui était pas habituel* » — suggère-t-elle dès le premier chapitre une conception identifiant la culture humaine à la continuité d'effort: rejeter une idée ou une institution n'équivaut pas à l'effacer purement et simplement, il faut la dépasser en sauvegardant et en développant ce qu'elle contient de neuf. Les limites entre l'héritage du passé et la création des valeurs nouvelles s'estompent. La création ne peut pas partir du néant, et les mêmes efforts sont nécessaires pour s'approprier la tradition que pour créer. C'est là une conception que l'on trouve déjà dans les écrits antérieurs de l'auteur, par exemple dans le *Sauf-Conduit* (1931), où il dit en parlant de sa jeunesse: « *Cependant, la culture ne se précipite pas dans les bras du premier venu. Tout ce qui fut dit avait dû être conquis de haute lutte. La conception selon laquelle l'amour est un duel s'applique aussi à ce cas. La venue de l'art à l'adolescent ne pouvait se réaliser qu'en résultat d'un désir militant, vécu avec la pleine excitation comme un événement personnel.* »

Cette même conception de la culture comme continuité d'effort revient dans le roman sous des formes les plus diverses. Par exemple, à propos de l'amour de Lara et de Jivago, lorsque l'héroïne, constatant que tout « *a été réduit en poussière par le bouleversement de la société et sa reconstruction* », déclare: « *Et nous sommes le dernier souvenir de tout ce qui a été infiniment grand, de tout ce qui s'est fait au monde pendant les millénaires...* », et que le nar-

rateur, en décrivant la rencontre de Lara avec la dépouille mortelle de Jivago, fait cette réflexion: « *Jamais, même dans le bonheur le plus généreux, le plus fou, jamais ils n'avaient oublié leur plus haut, leur plus émouvant sentiment: le sentiment bienheureux qu'ils aidaient eux aussi à façonner la beauté du monde, qu'ils avaient un rapport profond avec l'ensemble, avec toute la beauté, avec l'univers entier.* »

Si l'on veut découvrir l'acte nettement politique dans cette grande épopée, c'est dans cette philosophie qu'il faut le chercher. Non seulement elle appelle l'attention sur le fond barbare du principe « qui n'est pas avec nous est contre nous », si cher au pouvoir qui a la décision sur la vie ou la mort de Boris Pasternak entre ses mains: elle mène aussi le lecteur droit au problème-clé de cette nouvelle liberté que le poète voit en gestation, au problème-clé de la révolution antitotalitaire. Celle-ci, en effet, loin de se ramener à quelque coup de force, consiste essentiellement dans le redressement des forces vivantes de la société réelle ou, au point de vue philosophique et moral, dans la reconquête des valeurs créées pendant les millénaires passés.

C'est sur ce fond que se situe un autre leitmotiv de la méditation dans le *Docteur Jivago*: l'apport du « héros passif » à l'histoire humaine. D'aucuns ont vite fait d'interpréter cette œuvre comme une apologie de l'« acceptation ». Par exemple, un romancier italien, M. Alberto Moravia, n'a pas hésité à écrire ce qui suit, au sujet du livre que son auteur risque de payer si cher: « *Jivago sait que le régime communiste ne changera pas et qu'il durera bien plus longtemps que sa propre existence à lui, Jivago... Ce qui fait souffrir Jivago n'est pas provisoire, mais permanent et définitif: d'où sa résignation et son acceptation, comme devant un fait naturel... La situation de Jivago est terrible mais saine. Il est terrible mais sain, en effet, que l'Histoire opprime l'homme, et que celui-ci cherche à lui résister et à sauver ce qui lui tient à cœur: les affections* [6]. » Le malheur pour des « commentateurs » de cette espèce, c'est que dans le livre lui-même l'homme traqué par ce qu'ils appellent l'Histoire ne songe ni à s'accommoder de sa situation « terrible mais saine », ni à se réfugier dans les affections. Le vrai Jivago, celui de Pasternak, revient sans cesse, lors même que son existence est le plus menacée ou misérable, à ses activités créatrices, tantôt comme médecin, tantôt comme poète, tantôt comme penseur. Et c'est ce « héros passif » qui finit par triompher, non pas certes de l'Histoire, car Boris Pasternak entend tout autre chose par ce terme, mais bien de « *cet égarement de la société* » qu'est « *la tyrannie de la phrase... d'abord sous une forme monarchique, ensuite sous une forme révolutionnaire* ». En effet, c'est en feuilletant le recueil des écrits de

---

[6] «Un adolescent aux cheveux gris», *Preuves* nº 88, juin 1958.

Iouri Jivago, quelque vingt ou vingt-cinq ans après sa mort, que Gordon et Goudorov sentent l'approche de la liberté:

« *La victoire n'avait pas apporté la lumière et la délivrance qu'ils attendaient; pourtant les signes avant-coureurs de la liberté flottaient dans l'air depuis la fin de la guerre, et ces années n'avaient pas d'autre contenu historique.*

» *Assis près de la fenêtre, les deux amis, vieillis, avaient l'impression que cette liberté intérieure était venue, que l'avenir, ce soir-là justement, s'était posé, palpable, dans les rues qui couraient à leurs pieds, qu'ils étaient entrés dans cet avenir et qu'ils s'y trouvaient désormais. Un sentiment de sécurité heureuse et attendrie pour cette sainte ville, pour toute la terre, pour les personnages de cette histoire qui avaient vécu jusqu'à cet instant et pour leurs enfants, les pénétrait et les baignait de la musique silencieuse du bonheur qui se répandait au loin autour d'eux. Et le livre qu'ils tenaient dans leurs mains paraissait savoir tout cela et apporter à leurs sentiments une confirmation et un soutien.* »

C'est que le héros de Boris Pasternak, de même d'ailleurs que le poète lui-même, voit l'histoire « *à l'image de la vie du règne végétal* ». Il est impossible de saisir la trace de la transformation que la forêt subit entre l'hiver et le printemps. « *Nous ne la saisissons jamais immobile. Et c'est toujours immobiles comme elle que nous saisissons l'histoire, la vie de la société, qui croît éternellement, qui se transforme éternellement, et dont on ne peut dépister les transformations.* »

L'A.V.S. de 1948 à aujourd'hui

Alors que l'A. V. S. entre dans sa douzième année, 600 000 personnes environ, soit une sur huit, bénéficient de ses versements. L'A. V. S. de 1959 n'est plus celle de 1948. Les prestations ont été progressivement améliorées au gré de *quatre revisions* successives.

La *première revision* est entrée en vigueur le 1er janvier 1951. Elle a eu avant tout pour effet d'élever la limite de revenu donnant droit au bénéfice des rentes transitoires. Le nombre des personnes qui les touchaient est passé de 237 000 à 270 000. Parallèlement, la limite de revenu au-dessous de laquelle les personnes indépendantes sont autorisées à payer une cotisation réduite a été portée à un niveau plus haut; en d'autres termes, la dégression a été accentuée.

Peu après cette première revision, l'Office fédéral des assurances sociales a publié le premier bilan technique de l'A. V. S.; il a révélé que la situation financière permettait encore d'autres améliorations. Une *seconde revision* est intervenue le 1er janvier 1954. Elle était nettement plus importante que la première. Les revenus déterminants pour l'obtention des rentes transitoires ont été élevées encore