



HAL
open science

La mosaïque, le miroir et la bibliothèque. L'ironie romantique dans la prose littéraire des écrivains “ mineurs ” en Russie : les années 1820-1830

Laetitia Decourt

► To cite this version:

Laetitia Decourt. La mosaïque, le miroir et la bibliothèque. L'ironie romantique dans la prose littéraire des écrivains “ mineurs ” en Russie : les années 1820-1830. Littératures. Université Paris 4 Sorbonne, 2013. Français. NNT : . tel-01435937

HAL Id: tel-01435937

<https://hal.science/tel-01435937>

Submitted on 16 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV

Laboratoire de recherche CRECOB – EA 4084

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/S spécialité : Etudes slaves / Russe

Présentée et soutenue par :

Laetitia DECOURT

le : 7 décembre 2013

La mosaïque, le miroir et la bibliothèque. L'ironie romantique dans la prose littéraire des écrivains « mineurs » en Russie : les années 1820-1830

Sous la direction de :

Madame Laure TROUBETZKOY Professeur, université Paris IV - Sorbonne

JURY :

Madame Catherine DEPRETTO Professeur, université Paris IV – Sorbonne,
Présidente du jury

Monsieur Rodolphe BAUDIN Professeur, université de Strasbourg
Madame Véra Milchina Professeur, université d'Etat des Sciences
Humaines de Russie (PTTY)



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV

Laboratoire de recherche CRECOB – EA 4084

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/S spécialité : Etudes slaves / Russe

Présentée et soutenue par :

Laetitia DECOURT

le : 7 décembre 2013

La mosaïque, le miroir et la bibliothèque. L'ironie romantique dans la prose littéraire des écrivains « mineurs » en Russie : les années 1820-1830

Sous la direction de :

Madame Laure TROUBETZKOY Professeur, université Paris IV - Sorbonne

JURY :

Madame Catherine DEPRETTO Professeur, université Paris IV – Sorbonne,
Présidente du jury

Monsieur Rodolphe BAUDIN Professeur, université de Strasbourg
Madame Véra MILCHINA Professeur, université d'Etat des Sciences
Humaines de Russie (PITTY)

REMERCIEMENTS

A ma directrice de recherche, Madame le Professeur Laure Troubetzkoy, directrice de l'UFR d'études slaves à Paris IV – Sorbonne, pour m'avoir fait découvrir Veltman, pour ses conseils et sa patience tout au long de ce travail, pour m'avoir incitée à participer à des colloques en France et à l'étranger.

A Madame le Professeur Catherine Depretto, directrice du CRECOB, pour son aide, sa disponibilité et la possibilité de discuter de ma recherche offerte par le séminaire « Histoire(s) de théorie. Russie – Europe centrale au XX^e siècle », dirigé conjointement avec les Professeurs Laure Troubetzkoy et Marketa Theinhardt.

A Monsieur le Professeur Jean Breuillard, ancien directeur de l'UFR d'études slaves à Paris IV – Sorbonne, pour ses cours lumineux sur l'histoire des idées aux XVII^e et XVIII^e siècles, et pour son enthousiasme bienveillant.

A Monsieur le Professeur William Mills Todd III, enseignant la littérature et la littérature comparée à l'université de Harvard, pour m'avoir encouragée à mes débuts et pour l'inspiration prodiguée par ses remarquables travaux de recherche sur la période.

A Madame le Professeur Sylvie Martin, directrice de la section russe à l'ENS-LSH, pour ses enseignements, son soutien et sa foi en ses élèves.

A Monsieur le Professeur Rodolphe Baudin, pour ses réponses précieuses et patientes à mes questions innocentes.

Aux traducteurs de la Fabrique des Traducteurs (session 2010) et aux collaborateurs du Collège International des Traducteurs Littéraires (Arles) : Paul Lequesne, Valéri Kislov, André Markowicz, Mikhaïl Yasnov, Anne-Marie Tatsis-Botton, Natalia Mavlevitch, Hélène Henry, Jörn Cambreleng et Caroline Roussel pour leur salutaire attention aux détails et les passionnantes découvertes des abîmes de la traduction littéraire.

A mes collègues Daria Sinichkina, Eléna Ourjountseva, et à ma camarade philologue Polina Fomina-Prouteau pour leur assistance linguistique et leur soutien moral.

A mes relecteurs dévoués, Aurélie Decourt, Karim Talbi et Hinde Kaddour.

CONVENTIONS ADOPTEES

L'orthographe française des noms russes est conservée dans le corps du texte afin de faciliter la lecture.

Les originaux des citations sont donnés en notes, en cyrillique.

La translittération des slavistes est signalée en italiques dans le corps du texte pour préciser la traduction française lorsque celle-ci est ambiguë, comme dans le cas des termes *slovesnost'* et *literatura*.

L'index reprend les noms d'auteurs les plus significatifs, à l'exception des auteurs de notre corpus. La structure de ce travail aurait rendu de telles entrées inutiles par leur volume même. L'index comprend également certaines notions-clés telles que *narodnost'*.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
PREMIERE PARTIE. FORMES DE L'IRONIE ROMANTIQUE : LA CONVERSATION, LA BIBLIOTHEQUE ET LE MIROIR	27
CHAPITRE 1. LE PACTE DE LECTURE IRONIQUE : FORMES DE LA CONVERSATION.....	29
1. La manière légère	32
2. La conversation ironique.....	57
3. Le bavardage.....	75
CHAPITRE 2. L'INTERTEXTUALITE ET L'IRONIE : ASSIMILATION, PARODIE, VERTIGE DE L'UNIVERSALISME ENCYCLOPEDIQUE	97
1. L'assimilation des intertextes	100
2. L'intertextualité parodique	113
3. L'intertextualité et le vertige.....	133
de l'universalisme encyclopédique	133
CHAPITRE 3. METATEXTUALITE : METALEPSES, FIGURES DU NARRATEUR ET DU LECTEUR.....	161
1. La métalepse, digression et commentaire.....	163
2. La figure du narrateur ou métalepse de l'auteur	175
3. La figure du lecteur.....	181
DEUXIEME PARTIE. LA CRITIQUE, MIROIR DE LA FICTION	193
CHAPITRE 4. LES MOTS DE LA CRITIQUE LITTERAIRE EN RUSSIE.....	195
1. Littérature et poésie	195
2. Le problème de la langue littéraire.....	203
3. Le genre de la discussion dans la critique	218
CHAPITRE 5. DEBATS DE GENRES.....	233
1. Les poétiques et les esthétiques.....	233
2. « Nous n'avons pas de littérature »	247
3. L'héritage embarrassant du sentimentalisme et du roman d'aventures, l'emprunt polémique au romantisme français face à la veine fantastique allemande et à la veine historique britannique	258

CHAPITRE 6. LA CRITIQUE ET LE LECTEUR FACE A LA MARCHANDISATION DE LA LITTERATURE	283
1. Le problème de la marchandisation de la littérature.....	285
2. Rôle de la critique dans la littérature	294
3. Débats sur le rôle du lecteur dans la littérature : qui lit ? comment guider la lecture ?	303
TROISIEME PARTIE. OUBLI ET REDECOUVERTE. UNE POSTERITE SELECTIVE	315
CHAPITRE 7. LA JUBILATION DE LA DECOUVERTE	321
1. Le plaisir de la chute	321
2. L'illusion d'une conversation	327
3. Expérimentations.....	334
4. La prose, la fiction et la simplicité.....	341
CHAPITRE 8. LA FORME CONSCIENTE D'ELLE-MEME	355
1. La redécouverte des auteurs contemporains de Pouchkine et Gogol par les formalistes : la parodie.....	357
2. La dialogisation bakhtinienne : l'introduction en littérature de toutes les formes de parole.....	366
3. Des théories sur mesure ?.....	371
CHAPITRE 9. (POURQUOI) CES ŒUVRES ONT-ELLES ETE OUBLIEES ?	379
CONCLUSION	395
TABLE DES MATIERES	479

INTRODUCTION

« Nous n'avons pas encore de modèle russe en littérature ;
il n'y en aura peut-être pas, parce qu'il n'existe pas¹. »

Le prince Viazemski écrit cette phrase en 1824 dans un texte destiné à servir de préface au poème de Pouchkine, la *Fontaine de Bakhtchisarai*. Cette « Conversation de l'Editeur avec un Classique du côté de Vyborg ou de l'île Vassilievski » a fortement marqué le premier débat autour de la question romantique en Russie. Ainsi, la littérature romantique en Russie se pose dès sa naissance comme un phénomène résolument nouveau, sans antécédents ni modèles dans la littérature nationale. A ce constat d'une absence de patron d'après lequel modeler la littérature russe, vient s'ajouter une orientation relativement nouvelle vers la littérature en prose. Aussi le romantisme russe, suivant en cela l'exemple de ses confrères occidentaux, se définit-il avant tout comme l'inventeur de la littérature russe moderne.

De fait, à la lumière des évolutions ultérieures, il faut bien accorder à la période romantique en Russie un rôle fondamental de poseur de jalons : non seulement la prose littéraire y a acquis ses lettres de noblesse, mais c'est aussi à cette époque que s'est imposée l'exigence d'une littérature qui exprime l'« esprit

¹ « Мы еще не имеем русского покроя в литературе; может быть, и не будет его, потому что нет » Вяземский П. А. « Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова: Вместо предисловия <к Бахчисарайскому фонтану> », *Пушкин в прижизненной критике: 1820-1827*, Санкт-Петербург, Государственный пушкинский театральный центр, 1996, с. 153.

Note sur les traductions : sauf mention contraire, toutes les traductions nous appartiennent. Celles de la première partie du *Pérégrin* ont été corrigées et revues par les traducteurs enseignant dans la Fabrique des Traducteurs, grâce à une bourse du Centre National du Livre, pendant une résidence au Collège International des Traducteurs Littéraires (Arles) du 30.08.2010 au 7.11.2010.

du peuple » (*narodnost'*). En effet, avant les années 1820, il n'est pratiquement pas question de littérature en prose en tant qu'art à l'égal de la poésie, tandis qu'à partir des années 1840, l'esthétique dominante de la prose se transforme en une tendance forte de l'histoire littéraire européenne, celle que Vissarion Biéliniski a dénommée l'« école naturelle ». Les deux décennies qui courent entre 1820 et 1840 représentent donc une période de transition, que les contemporains voyaient comme une période d'assimilation de l'expérience étrangère (principalement européenne) et d'invention d'un art littéraire véritablement russe. A ce titre, c'est une période d'étude privilégiée pour la recherche s'intéressant à l'histoire de la prose littéraire en Russie. Pouchkine le soulignait déjà dans la strophe 43 du sixième chapitre d'*Eugène Onéguine*, écrit en 1826 :

« L'âge me pousse vers la prose,
L'âge chasse la folle rime,
Que, je l'avoue en soupirant,
Je courtise moins ardemment². »

Or, si les années 1820-1830 sont en même temps l'apogée du romantisme russe et l'apogée de la carrière littéraire de Pouchkine, le mouvement n'est pas représenté uniquement par cet écrivain, ni d'ailleurs par ses plus illustres contemporains Gogol et Lermontov. En effet, avant sa mort, Pouchkine n'était que l'un des nombreux auteurs rencontrant du succès auprès des lecteurs russes. Ces concurrents, aujourd'hui qualifiés d'écrivains « mineurs » ou « secondaires », sont certes moins célèbres que Pouchkine, Gogol ou Lermontov, cependant ils révèlent la diversité et la complexité de la littérature russe de l'époque d'une manière moins géniale, mais peut-être plus symptomatique encore. C'est la raison pour laquelle notre recherche s'intéresse à un corpus restreint, constitué

² Alexandre Pouchkine, *Eugène Onéguine*, traduction de Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, 1996, p. 199-200.

« Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я - со вздохом признаюсь –

За ней ленивей волочусь » : Пушкин А. С. *Евгений Онегин: Роман в стихах, Полное собрание сочинений в 10 томах*, Ленинград, « Наука », Т. 5, 1978, с. 118-119.

d'œuvres généralement courtes d'auteurs célèbres en leur temps et largement oubliés depuis.

La première œuvre, chronologiquement, est une nouvelle d'Oreste Mikhaïlovitch Somov (1793-1833), intitulée *Haydamak* et parue en deux versions différentes, en 1826 et 1827. En 1828, Pavel Loukianovitch Iakovlev (1789-1835) publie, avec le plus connu *Voyage sentimental sur la perspective Nevski*, le *Manuscrit de feu Klementi Akimovitch Khabarov*. En 1830 paraissent deux nouvelles d'Alexandre Alexandrovitch Bestoujev (1797-1837), sous le pseudonyme de Marlinski : *L'épreuve* et *Une soirée aux eaux caucasiennes en 1824*. En 1831 paraissent *Une terrible prédiction*, du même auteur, et les deux premières parties du *Pérégrin* d'Alexandre Fomitch Veltman (1800-1870). La troisième partie paraît en 1832. Les *Contes bigarrés* de Vladimir Fedorovitch Odoïevski (1803-1869), les *Voyages fantastiques du baron Brambeus* et *Une grande réception chez Satan* d'Ossip Ivanovitch Senkovski (1800-1858) paraissent en 1833. Enfin, la *Théorie de la conversation élégante* du même auteur paraît en 1835.

Ces dix textes ont été sélectionnés selon un double critère : leur actualité contemporaine et leur appartenance au régime de l'ironie romantique. Le premier critère est relativement large, puisqu'il permet de regrouper des textes très populaires comme les *Voyages fantastiques du baron Brambeus* et des textes plus confidentiels tels que le *Manuscrit de ... Khabarov*. Quant à l'ironie romantique, elle se manifeste de manière variée dans les textes choisis, que ce soit par touches comme chez Somov ou qu'elle occupe une place prépondérante comme dans *Le pérégrin* de Veltman.

Toute sélection étant empreinte de subjectivité, le choix de ces dix œuvres a été dicté par l'intention première de présenter des textes « oubliés » et de mettre au jour une sorte d'éventail des possibilités qu'ouvrait l'ironie romantique aux prosateurs de Russie. L'adjectif « russe » n'est en effet pas le plus approprié pour désigner Senkovski, écrivant en russe mais de nationalité polonaise.

Notre sélection d'œuvres est également le fruit d'une réflexion commencée en 2003, à l'occasion d'un travail de maîtrise concernant la poétique de l'espace dans *Une terrible vengeance* de Gogol et *La logeuse* de Dostoïevski. Cette comparaison avait le mérite de mettre en lumière des liens intertextuels forts entre le début des années 1830 et le milieu des années 1840. La réflexion sur la période s'est prolongée dans un travail de Master 2 sur le sujet : voyage et

imaginaire dans le *Pérégrin* de Veltman. La découverte de cette œuvre a mené notre recherche vers des textes similaires, qui partageaient tous avec le *Pérégrin* un même statut d'œuvres oubliées. C'est cela qui a éveillé notre volonté de lever le voile sur cette littérature méconnue, afin d'en signaler les mérites dans la grande entreprise de l'époque, la création d'une prose littéraire russe. Ce travail de thèse découle donc naturellement de nos travaux précédents, reprenant l'étude de la parodie et de la stylisation, du fantastique et de l'imaginaire, compris comme le royaume de la fantaisie, celui du rêve, mais aussi comme le terrain référentiel, propre à chaque auteur, sur lequel se développe sa création littéraire. Nos recherches ont ainsi toujours porté sur la conscience des relations entre les auteurs, et surtout entre les textes. L'étude des relations de stylisation, d'assimilation, d'imitation, de parodie au cours du premier XIX^e siècle nous a invariablement conduite à l'ironie romantique.

Il existe une recherche abondante à propos de l'ironie romantique. Le concept est solidement établi depuis des décennies dans les études russes et étrangères sur la période³. L'un des aspects de l'ironie romantique généralement mis en avant consiste à favoriser le discours métalittéraire, aussi bien le commentaire que le dévoilement du mécanisme de la littérature.

Au cours des évolutions qui permettent à la littérature russe de se doter de ses premiers chefs-d'œuvre en prose, dans les années 1820 et surtout 1830, le rôle du romantisme, pour indéniable qu'il reste, ne doit pas oblitérer l'héritage sentimentaliste et, plus exactement, karamzinien⁴, mais aussi, de manière moins

³ Pour ne citer que quelques ouvrages sur lesquels ce travail s'est appuyé : Conrad Peter, *Shandyism: the character of romantic irony*, Oxford, B. Blackwell, 1978.

Манн Юрий, *Диалектика художественного образа*, Москва, « Советский писатель », 1987, глава «Развитие "романтически-иронического" повествования».

Greenleaf Monika, *Pushkin and Romantic fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford University Press, Stanford, California, 1995.

Schönle Andreas, *Authenticity and fiction in the Russian Literary Journey, 1790-1840*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000.

Манн Юрий, *Русская литература XIX века, Эпоха романтизма*, Москва, « Аспект Пресс », 2001, глава « Поклонник суетным мечтам ».

Gandt Marie de. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*; sous la direction de Jacques Neefs, Paris VIII, 2004.

Frazier Melissa, *Romantic encounters. Writers, readers and the Library for Reading*, Stanford University Press, Stanford, California, 2007.

⁴ Voir à ce sujet: Hammarberg Gitta, *From the idyll to the novel: Karamzin's sentimental prose*, Cambridge University Press, New York, 1991.

ouverte, sternien et parfois rousseauiste. Dans les œuvres de notre corpus, les auteurs se placent tous, à des degrés différents, sous les auspices sentimentalistes et romantiques. Cela se traduit par un narrateur très présent, une réflexion insérée dans le texte même sur l'identité, le rôle et les attentes des lecteurs, une tonalité généralement non-sérieuse (humoristique, comique, satirique, parodique, ironique) et l'adoption de la situation de conversation comme modèle narratif premier.

En d'autres termes, l'ironie romantique remplit chez Bestoujev-Marlinski, Iakovlev, Odoïevski, Senkovski, Somov et Veltman la même fonction que chez leurs collègues européens, et le discours qu'elle permet de porter sur la littérature se révèle tout autant, sinon plus clairement et fréquemment qu'ailleurs. Puisque le romantisme est par excellence un mouvement littéraire (et, plus largement, culturel) pan-européen, puisque les auteurs de notre corpus s'en réclament plus ou moins ouvertement, il nous a paru justifié de recourir à des ouvrages théoriques et des travaux de recherche qui ne s'intéressent pas exclusivement à la spécificité du romantisme russe, mais prennent pour objet le romantisme en général ou les romantismes français, britannique, allemand. En tenant compte de cette universalité professée du romantisme, mais aussi des spécificités politiques et historiques de la Russie (la répression du soulèvement de 1825 ou l'absence de révolution en 1830, par exemple), il est en effet possible de concevoir le romantisme russe comme une variante du romantisme européen et, à ce titre, de l'inscrire dans les mêmes problématiques que celles auxquelles ses confrères occidentaux sont confrontés.

Dans son étude de 1974, René Bourgeois délimite le concept d'ironie romantique chez les écrivains romantiques français. Selon lui, le terme d'ironie romantique est à prendre dans le sens de l'expression allemande « romantische Ironie », il désigne donc non pas une variante historique de l'ironie (l'ironie à l'époque romantique), mais plutôt une disposition d'esprit, une caractéristique essentielle du romantisme, qui « permet de réaliser une synthèse entre l'idéal et le réel, compris dans un même mouvement⁵ ». En effet,

⁵ Bourgeois René, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de M^{me} de Staël à G. de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1974, p. 16.

« l'ironie se présente comme une négation du caractère "sérieux" ou "objectif" du monde extérieur, et corrélativement comme une affirmation de la toute-puissance créatrice du sujet pensant⁶. »

Bourgeois voit des manifestations privilégiées de l'ironie romantique dans l'autoparodie, la parabase permanente et les motifs du regard. La démarche de René Bourgeois consiste à postuler une différence non pas qualitative mais quantitative entre les romantismes allemand et français. Il se pourrait bien que la même démarche soit applicable au romantisme russe, quand bien même les œuvres des auteurs « mineurs » de notre corpus n'ont pas nécessairement la même valeur littéraire que celles de leurs collègues allemands ou français.

Lorsqu'elle est portée à l'extrême, l'ironie romantique se mue en excentricité. Daniel Sangsue⁷ a proposé une cartographie de ce qu'il nomme le récit excentrique, variante éminemment romantique de l'anti-roman. Sangsue souligne que les œuvres excentriques valent comme symptômes d'un phénomène plus large, dont il retrouve les traces fréquentes chez Hugo, Balzac ou même Stendhal. Or, même si son champ d'étude n'est pas ouvert à la littérature russe, les nombreuses comparaisons des prosateurs écrivant en russe aux auteurs français, allemands, britanniques, révèlent peut-être des inspirations, des tendances communes qu'il convient de prendre au sérieux en ce qui concerne l'ironie romantique. Sans présupposer de l'introduction d'une nouvelle catégorie typologique dans la littérature russe de l'époque de Pouchkine, nous voudrions user de l'ouvrage de Sangsue comme d'un cahier des charges, nécessaire mais non exhaustif, concernant l'œuvre des auteurs ici étudiés. Ainsi, la définition donnée par Charles Nodier du livre excentrique, reprise par Sangsue, stipule :

« J'entends ici par un livre excentrique un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant. Ce serait très mal juger Apulée, Rabelais, Sterne, et quelques autres, que d'appeler leurs ouvrages des livres excentriques. Dans les brillantes débauches de leur imagination, la raison n'est point un guide éclairé qui les précède ou

⁶ *Ibidem*, p. 31.

⁷ Sangsue, Daniel. *Le Récit excentrique : Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, José Corti, Paris, 1987.

les accompagne, mais c'est une esclave soumise qui les suit en souriant⁸. »

Nodier indique clairement que, si les œuvres excentriques affirment ouvertement tirer leur inspiration d'auteurs tels qu'Apulée, Rabelais ou Sterne, elles n'en restent pas moins d'une nature différente. C'est assez souligner la différence entre tradition romanesque et anti-roman : les deux sont indissociablement liées, mais aucune n'est réductible au contraire de l'autre, de même que l'ironie romantique n'est pas contenue dans la seule volonté de dénoter le contraire de ce qui est exprimé.

Les œuvres de Sterne ont malgré tout joué un rôle important dans le progrès de l'idée d'ironie au sein de la littérature russe, ainsi que dans la familiarisation avec tout un ensemble de procédés formels et narratifs que l'on retrouve fréquemment dans les œuvres d'auteurs aussi divers que Karamzine, Veltman ou Senkovski. C'est l'objet d'étude de Neil Stewart dans son ouvrage *Les miroitements de l'esprit. Laurence Sterne et la littérature russe de 1790 à 1840*⁹. Il se concentre cependant sur les œuvres d'écrivains déjà, en grande majorité, bien connus, tels que Radichtchev, Pouchkine ou Gogol, en incluant néanmoins dans ses analyses des œuvres d'épigones pour leur caractère symptomatique.

Si l'ironie peut aller jusqu'à l'excentricité, comme chez Veltman, elle a également, pour une bonne part, des racines satiriques, comme chez Senkovski ou chez Bestoujev-Marlinski (notamment dans *Une soirée aux eaux caucasiennes en 1824*). A travers la satire, la présence et le rôle du narrateur, transparaissent les mêmes indicateurs, la même orientation littéraire qui a valu une part de son succès à la prose de Gogol. L'ironie romantique s'accommode également fort bien de la parodie, comme l'attestent certains des *Contes bigarrés* d'Odoïevski, en ce qu'elle permet de tourner en ridicule une source littéraire originale tout en posant des questions propres à la philosophie romantique (la dualité âme-corps,

⁸ Nodier, Charles, « Bibliographie des fous », *L'amateur de livres*, Le Castor Astral, Paris, 1993, p. 63-64.

⁹ Stewart, Neil, *Glimmerings of wit. Laurence Sterne und die russische Literatur von 1790 bis 1840*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005.

l'existence d'autres mondes semblables au nôtre, les modalités de recherche de la vérité sur l'univers et l'homme, pour n'en citer que quelques-unes).

Cette ironie romantique s'exprime avant tout, dans les œuvres de notre corpus, sur le mode de la conversation, comprise comme une communication à double sens entre les interlocuteurs : que ce soit une situation de veillée entre villageois, de soirée entre soldats ou de bal dans la haute société, le narrateur romantique revendique une position de locuteur. Une telle insistance révèle, comme l'ont montré Iouri Lotman¹⁰ et William Mills Todd¹¹, une certaine persistance des pratiques de lecture en groupe et à voix haute¹² et, avec l'augmentation et la diversification des lecteurs, la transition vers de nouvelles habitudes, telles que la lecture individuelle et silencieuse. Comme si, à mesure que l'image du lecteur s'éloignait et que sa personnalité devenait floue pour l'auteur, le narrateur devait recréer une situation de dialogue, fictif celui-là. Les objectifs assignés à une telle situation de conversation varient d'un auteur à l'autre, même si certaines constantes peuvent être dégagées : la volonté didactique de guider l'interprétation, l'intention humoristique et divertissante, ou encore un dessein réflexif. Les nombreuses « conversations » ou « discussions » de la même période, comme la préface de Viazemski à la *Fontaine de Bakhtchisarai* déjà mentionnée, ou encore le *Nouveau litige concernant la lettre « jer »*¹³, démontrent dans le domaine de la critique et du journalisme les enjeux de cette situation de dialogue, parfois sous le masque épistolaire. Cette simulation du dialogue entre auteur et lecteur ouvre donc une dimension supplémentaire dans le texte, celle du métadiscours, du discours sur la littérature.

¹⁰ Лотман, Ю.М. « К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи », *О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы*, Санкт-Петербург, « Искусство-СПб », 2012, с. 794-803.

¹¹ Todd William Mills, *Fiction and Society in the age of Pushkin. Ideology, institutions and narrative*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London, 1986.

¹² Il faut également se rappeler que Gogol a dicté certaines de ses œuvres les plus connues à son ami Pogodine. La dimension de *skaz* inhérente à son style narratif fait donc écho à cette situation particulière d'énonciation de l'écrivain. Dans la littérature contemporaine, tout est matière pour la communication orale.

¹³ Вяземский, П. А. *Новая тяжба о букве Ъ, Полное собрание сочинений в 12 томах*, Санкт-Петербург, 1879. Т. 2.

En cela, comme dans le fait que l'ironie soit dirigée plus ou moins directement vers le lecteur, se manifeste le rôle de l'héritage karamzinien. En effet, l'ironie chez le narrateur romantique possède également une fonction double : elle affirme à la fois la connivence entre narrateur et lecteur et le pouvoir du premier sur le second. La révélation de ces fonctions revient à l'œuvre de Laurence Sterne, notamment grâce à son roman *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* (1759-1767). La réception de ce roman en Russie, comme l'a montré Neil Stewart¹⁴, est tardive puisqu'elle remonte aux années 1820, c'est-à-dire qu'elle est contemporaine de la vogue du romantisme allemand. L'influence de *Tristram Shandy* sur la littérature russe est donc diffuse, incertaine, puisqu'elle parvient en Russie mêlée à celle d'auteurs tels que Schlegel et Jean-Paul.

Les écrivains russes se saisissent en particulier des éléments de l'héritage sternien, adaptés dans la littérature russe par la prose de Karamzine¹⁵. Cependant, même ces éléments ne sont pas exempts de la désaffection qui touche son œuvre de fiction dès le début du siècle, comme en témoignent les œuvres parodiques de Chakhovskoï, *Le nouveau Sterne* (1805), *Une leçon pour les coquettes, ou les eaux de Lipetsk* (1815), ou de Iakovlev, *Voyage sentimental sur la perspective Nevski* (1828). La représentation d'un dialogue entre narrateur et lecteur a donc également pour objectif de couper court aux clichés du sentimentalisme, de les contourner afin de rétablir une communication immédiate. Cet objectif, à son tour, est considéré comme la condition *sine qua non* de l'établissement de la vraisemblance dans la fiction de l'époque : après les confessions, les romans épistolaires et les récits de voyage sentimentalistes, le fondement de la vraisemblance et, partant, de la suspension du doute chez le lecteur, est à trouver dans un pacte de lecture ironiquement autoréflexif. En dépit de l'exhortation de Viazemski :

« Il ne vous suffit pas de voir devant vous un bel édifice : vous exigez encore que sa charpente soit visible. Dans les belles-lettres, il suffit d'une action d'ensemble ; quel est donc ce goût pour la

¹⁴ Stewart Neil, « From imperial court to peasant's cot » in *The reception of Laurence Sterne in Europe*, Peter de Voogd & John Neubauer éd., London ; New York : Thoemmes Continuum, 2004.

¹⁵ Comme en témoigne Puškin en 1833-1834 dans son article « О ничтожестве литературы русской », dont le texte est disponible sur la page du Puškinskij Dom, consultée le 17.08.2013 (<http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=421>) : « Sterne нам чужд — за исключ.<ением> Карамзина ».

fabrication ? L'œuvre d'art est une illusion. Moins le lien prosaïque entre les parties se manifeste, plus il y a d'avantage par rapport au tout¹⁶ »,

la tendance à dévoiler au lecteur les rouages de la narration fait non seulement partie intégrante de l'esthétique romantique telle que les auteurs russes l'ont adoptée, elle remplit aussi un rôle fort utile de réflexion, de prise de conscience et offre une voie d'expression à l'énorme travail d'assimilation et de création originale (réflexion sur les conditions de production et la nature d'une telle œuvre) qui a lieu alors dans la littérature russe. De fait, lorsque le mécanisme narratif est révélé, c'est bien souvent le prélude à la déception des attentes du lecteur. Le narrateur les met en évidence afin de mieux s'en jouer. Ainsi, le lecteur n'est plus le « clone » (selon l'expression de Hammarberg) du narrateur, c'est le narrateur qui fabrique son lecteur, pour ainsi dire, de toutes pièces. Ceci permet, d'une manière différente pour chaque cas, de résoudre le problème du lecteur idéal, si important pour le sentimentalisme¹⁷ et le romantisme. Cette création du lecteur idéal est manifeste chez Senkovski, comme l'a montré Melissa Frazier dans son article « Erasing the boundaries of criticism : Senkovskij, readers and writers »¹⁸ : elle montre que le baron Brambeus, dans ses textes critiques¹⁹, joue tous les rôles (auteur, lecteur, critique), et en conclut que, pour Senkovski, la véritable littérature (*nastojščaja slovesnost'*) naît du mariage du critique et du lecteur. Senkovski est donc un tenant de l'opinion d'abord formulée par Germaine de Staël selon laquelle les nouvelles littératures se créent

¹⁶ « Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова », *op.cit.*, p. 154 : « Изд. Вам не довольно того, что вы перед собою видите здание красивое: вы требуете еще, чтоб виден был и остов его. В изящных творениях довольно одного действия общего; что за охота видеть производство? Творение искусства - обман. Чем менее выказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому ».

¹⁷ G. Hammarberg, *op.cit.* p. 9: « Owing to a number of factors, such as a rapidly increasing literacy, bookprinting, translation, the emergence and ever wider circulation of literary journals, the author no longer could take a personal contact with his readers for granted. » Et p. 13: « The problem was solved to a significant degree by simulating the desired intimate and/or oral situation within the literary structure itself by recourse to various increasingly ingenious devices for creating images of author and reader and their shared situation. Thus the author and his audience, as well as their relationship, became a fiction, a *literary fact*. »

¹⁸ Frazier Melissa, « Erasing the boundaries of criticism: Senkovskij, readers and writers » in *Russian Literature*, XLVII, 2000, p. 15-32.

¹⁹ Frazier analyse, entre autres, les textes suivants : « Письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу », « Брамбеус и юная словесность », « Литературная летопись ».

non pas au moyen des textes littéraires, mais d'abord grâce aux efforts des critiques pour séparer l'imitation de l'originalité, opinion que développe aussi, dans les années 1830, Stepan Chevyriev, critique de *l'Observateur de Moscou* pourtant peu favorable à la prose du baron Brambeus.

Ceci permet de mettre en perspective l'affirmation de Bestoujev reprise par Biéliniski (« Nous n'avons pas de littérature ») : la littérature russe se crée, se pense non seulement dans les articles et recensions critiques, mais également à l'intérieur des textes littéraires. La réflexion critique qui doit présider à son épanouissement se produit partout, y compris dans la littérature elle-même. L'auteur, de même que le lecteur, doit être en même temps un critique. Ainsi, la littérature russe des années 1820-1830 témoigne des problèmes liés à sa professionnalisation : puisque l'écrivain est devenu un professionnel avant le lecteur, il devient nécessaire de créer, et donc parfois de simuler ce lecteur professionnel, ce critique si indispensable à l'avènement d'une littérature russe qui soit l'égale de ses consœurs occidentales. D'où la profusion de lecteurs imaginaires et, dans une moindre mesure, de figures d'auteurs et de substituts du narrateur à l'intérieur des textes.

En dépit des recherches sur la littérature russe du XVIII^e siècle qui ont démontré la relation de continuité dans l'évolution du roman russe entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, les auteurs des années 1820-1830, en revendiquant une quasi-totale absence de prédécesseurs russes dans le domaine de la prose littéraire fictionnelle, se sont tournés vers les modèles occidentaux, dont ils ont tiré parti pour, dans le même temps, se les approprier et les présenter sous un jour critique. Grâce à cette image d'une littérature russe inexpérimentée, et au contraire d'une pauvreté handicapante pour elle, les auteurs ont pu en faire valoir la qualité au travers d'une distanciation productive de leurs œuvres et des œuvres écrites par des occidentaux ou des épigones russes. Cette distanciation s'obtient par la combinaison, variable selon les auteurs et les textes, des veines satirique et parodique, des tons ironique et humoristique. En d'autres termes, la littérature russe se trouve dans une phase de prise de conscience et l'ironie romantique, en tant qu'héritière souvent méconnue du régime métalittéraire

sentimentaliste, est le moyen le plus direct et le plus effectif d'exprimer les réflexions qui traversent l'espace de la littérature russe en prose.

L'ironie, et l'ironie romantique en particulier, est intimement liée à l'identification par le lecteur d'un contexte préexistant, que ce contexte soit culturel (valeurs généralement admises, règles et normes) ou purement littéraire (intertexte). En cela, l'ironie romantique procure une place de choix à toutes les formes de la parodie, qu'elle soit stylisation au sens de Tynianov, parodie de type classique, ou auto-parodie comme c'est souvent le cas chez les auteurs excentriques. Bakhtine propose, dans *Esthétique et théorie du roman*, une théorie du rapport entre essor du roman et parodie fort adaptée à notre corpus :

« Les stylisations parodiques de genres et de styles directs occupent une place essentielle dans le roman. Aux époques d'essor du roman, et en particulier dans les périodes de préparation de cet essor, la littérature est inondée de parodies et de travestis de tous les genres élevés (précisément de genres et non d'écrivains ou de courants pris séparément), de parodies qui se révèlent les présages, les compagnons et les études, en quelque sorte, du roman. Il est caractéristique, pourtant, que le roman ne se laisse stabiliser par aucune de ses variétés propres. [...] Cette capacité du roman à l'autocritique est son trait saillant en tant que genre en devenir²⁰. »

Nous le voyons, l'étude de l'ironie romantique passe par les domaines de la parodie, de l'intertextualité, de l'esthétique romantique, mais aussi de la réflexion métalittéraire, de la « conversation » et de la mise en scène des instances narratives du lecteur et du narrateur. L'enjeu d'une telle étude consiste à déterminer comment l'ironie romantique, au travers des procédés communs à

²⁰ Бахтин Михаил, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, « Художественная литература », 1975, с. 450 : « Пародийные стилизации прямых жанров и стилей занимают в романе существенное место. В эпоху творческого подъема романа – и в особенности в периоды подготовки этого подъема – литература наводняется пародиями и травестиями на все высокие жанры (именно на жанры, а не на отдельных писателей и направления) – пародиями, которые являются предвестиями, спутниками и своего рода этюдами к роману. Но характерно, что роман не дает стабилизироваться ни одной из собственных разновидностей. [...] Эта самокритичность романа – замечательная черта его как становящегося жанра ».

l'ensemble des œuvres de notre corpus, a contribué à l'essor de la prose littéraire russe. En effet, si l'ironie romantique recouvre avant tout une vision du monde, une certaine attitude envers la création artistique, alors les œuvres des écrivains « mineurs » marquées par l'ironie romantique ont sans nul doute joué un rôle dans les années 1820-1830, lorsque le paradigme de la littérature russe se transforme pour faire place, quelques années plus tard, à la prose en tant qu'expression artistique principale. Toute la question est de savoir quel rôle, et dans quelle mesure ces œuvres apportent le témoignage des préoccupations littéraires, historiques, philosophiques de l'époque. Il s'agit donc d'étudier les différents cas d'ironie romantique chez les auteurs « mineurs » de notre corpus et d'en déterminer les fonctions, les enjeux dans le contexte historico-littéraire. Il convient également de proposer des hypothèses quant à la disparition ou la transformation de l'ironie romantique dans la littérature postérieure. Qu'a apporté cette veine littéraire aux suivantes : était-elle une sorte de repoussoir ? a-t-elle servi de modèle inconscient ? qu'est devenue cette expérience accumulée du jeu avec le lecteur et l'intertexte ?

La première partie de ce travail est consacrée à l'analyse des œuvres, d'abord sous l'angle de la mise en place d'un pacte de lecture spécifique à la « conversation » dans son rapport à l'ironie romantique. L'enjeu du premier chapitre réside ainsi dans la définition d'un espace littéraire, donc fictif, dans lequel s'inscrivent le texte, le(s) lecteur(s) et le narrateur. Le chapitre deux analyse les manifestations et les enjeux de l'intertextualité dans un régime ironique, et se concentre sur le rôle de la parodie et de la stylisation. Le chapitre trois examine les figures de la métatextualité, notamment la métalepse, les figures du narrateur et du narrataire.

La deuxième partie propose un aperçu du contexte historico-littéraire dans lequel les œuvres de notre corpus s'inscrivent. Cela permet de s'intéresser, dans le chapitre quatre, à la terminologie de la critique littéraire russe, révélatrice de conceptions de la littérature parfois diamétralement opposées, mais qui trouvent un écho très fidèle dans la fiction (en prose aussi bien qu'en vers, comme l'a déjà montré l'exemple d'*Eugène Onéguine*). Le rappel du contexte littéraire se poursuit au chapitre cinq, qui montre l'importance de la symbolique de la création originale dans les années 1820-1830, en retraçant le passage des poétiques aux

esthétiques, l'histoire de la phrase « nous n'avons pas de littérature » et le statut de l'imitation dans la polémique entre classiques et romantiques. Le chapitre six étudie le rapport entre le phénomène de marchandisation de la littérature observé par les auteurs et critiques de l'époque, et l'attention croissante dévolue au lecteur, dans la fiction comme dans la critique.

La troisième partie tente de répondre à la question de la postérité de la veine littéraire incarnée par les œuvres de notre corpus. Avant tout, le chapitre sept apporte des indications quant aux qualités et aux caractéristiques des textes de notre corpus que leurs contemporains appréciaient. La postérité des œuvres du corpus s'avère avant tout critique et théorique, comme le montre le chapitre huit où il est question des interprétations des formalistes, de Bakhtine et de la nouvelle critique. Enfin, le chapitre neuf fait état des possibles héritiers des auteurs de notre corpus dans la fiction littéraire russe du XX^e siècle.

L'organisation de ce travail de recherche est ainsi traversée par deux exigences, qui lui donnent sa forme particulière. Tout d'abord, nous avons voulu prendre en compte la spécularité des textes en la rendant manifeste dans le plan de ce travail. Cela explique que les chapitres des différentes parties reprennent en miroir ceux des parties précédentes : les chapitres un, quatre et sept se concentrent sur la notion de « conversation » ; les chapitres deux, cinq et huit analysent les relations de genre et ce que le romantisme russe a hérité de ses prédécesseurs ; enfin, les chapitres trois, six et neuf examinent les œuvres du corpus du point de vue du lecteur, fictif, réel ou postérieur. La troisième partie est tout entière consacrée à la réception du type d'ironie romantique révélé par les œuvres de notre corpus. Cette réception, et la postérité qui en découle, est si variée et si problématique qu'il nous a semblé plus judicieux de reporter à notre troisième partie le traditionnel état des lieux de la recherche sur le sujet, afin de pouvoir mieux discuter et mettre en regard les différentes analyses et théories proposées depuis le début du XX^e siècle.

Ce travail de recherche possède ainsi une double spécificité. Depuis la publication de *l'Histoire de la littérature russe* en sept tomes chez Fayard, notamment le tome consacré à « l'époque de Pouchkine et de Gogol », en 1996, les études d'envergure sur la période, en langue française, sont rares. A l'inverse, les études dix-neuviémistes à l'étranger sont florissantes et la période 1820-1840

(parfois : 1790-1840) est l'objet d'un grand nombre de travaux de recherche ces dernières décennies²¹. En outre, parmi cette littérature critique, il n'existe pas d'ouvrage consacré spécifiquement à l'ironie romantique en tant que phénomène non pas propre à un auteur ou à une œuvre, mais à un ensemble d'auteurs (ou, dans le cas de Senkovski, de figure d'auteur, en la personnalité littéraire du baron Brambeus) partageant plus ou moins ouvertement les mêmes convictions esthétiques. Ce travail a donc pour vocation de venir combler cette double lacune et de ranimer l'intérêt pour cette période du XIX^e siècle moins appréciée et moins connue du public français que le siècle du roman réaliste qui la suit immédiatement. La recherche qui fonde ce travail révèle également un enjeu fondamental dans l'étude de la prose littéraire en Russie, à savoir la nécessité de replacer Pouchkine, Gogol et Lermontov dans leur contexte historico-littéraire. Il ne s'agit pas de diminuer leurs mérites littéraires, mais plutôt de les montrer dans la position qu'ils occupaient de leur vivant, une position certes éminente, mais jamais dominante par rapport à leurs confrères et adversaires en littérature.

²¹ Канунова, Ф.З. *Эстетика русской романтической повести: А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х годов XIX века*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 1973.

Манн, Ю.В. *К истории русского романтизма*, Москва, « Наука », 1973.

Вацуру В. Э. « От бытописания к поэзии действительности », *Русская повесть XIX века*, Ленинград, 1973.

Виролайнен М. Н. « Молодой Погодин », Погодин М. П. *Повести. Драма*, Москва, 1984.

Тройцкий, В.Ю. *Художественные открытия русской романтической прозы 1820-1830-х годов*, Москва, « Наука », 1985.

Манн, Ю.В. *Динамика русского романтизма*, Москва, « Аспект-Пресс », 1995.

Ларионова, Е.О. (под общ. ред.) *Пушкин в прижизненной критике*, Санкт-Петербург, ИРЛИ АН. Т. 1 1820-1827, Санкт-Петербург, Государственный Пушкинский Театральный Центр, 1996.

Сахаров, В.И. *Романтизм в прозе : эпоха, школы, стили*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, 2004.

Татарчук, Е.П. *Переводная французская литература в журналах 1820-1830-х годов и формирование русской прозы*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, 2005.

Tosi, A. *Waiting for Pushkin, Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801-1825)*, Studies in Slavic literature and poetics, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.

Шрага, Е.А. *Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820-1830-х годов*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, 2008.

Осьмухина, О.Ю. *Авторская маска в русской прозе 1760-1830-х годов*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, 2009.

A ce titre, l'étude de l'ironie romantique dans les œuvres de notre corpus met au jour d'autres voies d'évolution de la littérature russe, des chemins qu'elle n'a pas empruntés ou qui ont été oubliés. L'enjeu consiste donc en la rectification d'une opinion commune selon laquelle les années 1820-1830 ne comportent que trois écrivains de génie qui surgissent au milieu du néant. La réalité était nécessairement fort différente, à une époque où s'ouvraient de nombreuses possibilités pour la littérature en prose.

Ceci dit, le rétablissement de la perspective historique dans le champ de la littérature en prose, s'il peut intéresser le lecteur non averti, demeure un travail de recherche au sens le plus strict du terme. Nous reviendrons plus en détail à la problématique de l'accès aux textes au chapitre neuf, mais signalons dès à présent les contraintes de la collecte des matériaux textuels, dont certains sont d'un accès difficile. C'est la raison pour laquelle le texte du *Manuscrit de ... Khabarov* est placé en annexe, puisqu'il n'a connu qu'une seule édition en 1828 et qu'il ne se trouve qu'à la Bibliothèque Nationale à Saint-Petersbourg. La plupart des autres textes ont été réédités, parfois avec un appareil critique fourni. Les articles critiques ainsi que certains textes de fiction se retrouvent également en version électronique sur des sites de bibliothèques en ligne, mais la fidélité de la version électronique n'est alors pas garantie. De la même manière, les résumés de thèse (*avtoreferat*) sont de plus en plus disponibles sur des sites spécialisés, mais la lecture des thèses les plus anciennes tient parfois plus du déchiffrement auquel se livre le baron Brambeus dans le *Voyage scientifique à l'Île aux ours* que d'une lecture ordinaire. Quoi qu'il en soit, la masse des sources disponibles ne cesse d'augmenter, tandis que l'analyse critique de ces sources ne progresse pas aussi rapidement. L'étude de la vie littéraire contemporaine, l'analyse du contexte historique, sociologique et littéraire doivent ainsi être menées de front avec l'analyse textuelle. En effet, c'est un véritable travail de reconstitution de l'horizon d'attente qui doit être effectué afin de rendre à des œuvres telles que celles de notre corpus leur valeur littéraire, de restituer l'intérêt qu'elles recelaient pour leurs contemporains.

Du point de vue méthodologique, mon travail s'appuie en priorité sur les recherches sémiotiques de Lotman et la philologie telle que la pratiquent Mann et Todd. Cependant, la nouvelle critique française est également mise à

contribution, notamment les travaux de Genette et de Riffaterre concernant les différentes relations de transtextualité à l'intérieur d'un texte. Les recherches consacrées au romantisme à l'extérieur de la Russie permettent de reconstituer le cadre commun, les tendances fortes de ce mouvement européen, faisant ressortir avec plus de relief les spécificités du romantisme russe. Enfin, la théorie bakhtinienne de la parodie, en regard de celle de Tynianov sur la stylisation, procure une dimension réflexive générale concernant la transition des « petites formes » vers le roman.

PREMIERE PARTIE

FORMES DE L'IRONIE ROMANTIQUE :

LA CONVERSATION, LA BIBLIOTHEQUE ET LE MIROIR

Pour fonctionner convenablement, l'ironie doit se révéler tout en se cachant, maintenir une tension entre ce qui est dit et ce qui est impliqué. Les œuvres de notre corpus fournissent de manière abondante des informations et des indices au lecteur quant à la présence de l'ironie.

De plus, l'ironie romantique s'étend plus loin qu'un simple rapport de contradiction entre ce qui est dit et ce qui est impliqué. En tant que conception esthétique et philosophique, comme celle des frères Friedrich et August Wilhelm Schlegel, l'ironie romantique détermine un certain rapport créatif de négation – affirmation dans le domaine intertextuel qui sert les intérêts de la prose littéraire romantique en Russie.

Alain Muzelle, dans son ouvrage *L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*²², rappelle la filiation socratique de l'ironie schlegélienne, qui se décompose en trois phases :

« À l'autocréation jubilatoire (*Selbstschöpfung*) qui initie l'acte créateur succède le recul critique par scepticisme de l'autonégation (*Selbstvernichtung*), lequel correspond à la prise de conscience de l'impossibilité de tout véritable achèvement ; finalement vient l'autolimitation (*Selbstbeschränkung*), étape correspondant à une synthèse qui permet de parachever l'œuvre tout en dépassant l'opposition des deux premières phases²³. »

L'ironie ainsi définie par son processus représente surtout une limite de l'art, un idéal à atteindre pour F. Schlegel ou, comme l'exprime Ernst Behler : « une perfection consciente de son imperfection et capable d'énoncer cette conscience de sa propre limite²⁴ ». Pour F. Schlegel, qu'on considère comme le premier théoricien du romantisme, l'ironie doit faire partie intégrante de la poésie afin de l'amener à l'union avec la philosophie grâce à l'énonciation de sa propre imperfection. Notre analyse se propose de mettre en évidence cette énonciation particulière, et les moyens employés par l'ironie pour accomplir cette « sympoésie ».

²² Muzelle, A. *L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2006.

²³ *Ibidem*, p. 159.

²⁴ Ernst Behler, *Frühromantik*, Berlin, New York, Walter de Gruyter & Co., 1992, p. 252 : « eine Vollendung, die sich ihrer eigenen Unvollendung bewusst ist und dies Bewusstsein zum Ausdruck bringt ». La traduction appartient à A. Muzelle.

CHAPITRE 1

LE PACTE DE LECTURE IRONIQUE :

FORMES DE LA CONVERSATION

Depuis l'apparition du concept, il est courant de définir le pacte de lecture comme un contrat implicite passé entre l'auteur et le lecteur ou (plus exactement) entre le narrateur et le narrataire, contrat qui détermine l'horizon d'attente du narrataire, lequel sera ou non validé par la lecture. Le pacte de lecture résulte donc d'une interprétation de plusieurs codes : le nom de l'auteur, le titre et le sous-titre, donc le genre (caractéristiques énonciatives, thématiques et formelles), l'épigraphe, le ton. Hans Robert Jauss²⁵, puis Philippe Lejeune²⁶ ont mis au point la notion d'horizon d'attente, ou de répertoire du texte, afin de désigner les codes, implicites ou explicites, auxquels un texte donné se réfère, se conforme ou avec lesquels il prend ses distances (écart esthétique). Ces codes, dont le principal reste le genre, forment ainsi une sorte d'horizon sur le fond duquel le lecteur peut interpréter un texte. Le problème important que ces notions viennent théoriser est celui de la communication différée, propre au texte écrit. La communication littéraire écrite diffère en cela de la communication orale qu'elle n'est pas

²⁵ Jauss, H.R. *Pour une esthétique de la réception*, Tel, Gallimard, Paris, 1978 et Iser, W. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Philosophie et langage, Mardaga, Liège, 1976.

²⁶ Lejeune, P. *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

immédiate, donc qu'elle laisse ouverte la possibilité d'une interprétation alternative de son message puisque, contrairement à une conversation ordinaire, les opérations de réajustement et d'éclaircissement qui peuvent s'opérer dans un dialogue en sont exclues. Cependant, Wolfgang Iser a suggéré dans *L'appel du texte* que cette possibilité, cette indétermination qui incite l'imaginaire du lecteur à l'abolir, représente le cœur même de l'effet esthétique de la prose littéraire, effet qui se réalise par l'acte de lecture, vu comme processus d'actualisation d'un texte²⁷.

Bien avant les théories de Jauss et Iser, les notions de pacte de lecture et d'horizon d'attente forment déjà certaines des problématiques des textes de notre corpus. Les auteurs attirent l'attention de leurs lecteurs sur les caractéristiques génériques de leur œuvre, notamment par la présence forte (quasi-omniprésence) des épigraphes. Mais l'intérêt pour tout ce qui détermine une œuvre et la place dans un champ littéraire défini ne s'arrête pas aux portes du texte. Les auteurs en font une sorte de leitmotiv, en se fondant sur un autre modèle de communication, précisément celui qui est le plus éloigné de la communication écrite : la conversation orale.

Dans l'histoire de la littérature russe, le terme de conversation (*beseda* ou *razgovor*) possède déjà dans les années 1820 tout un ensemble de théorisations et d'écrits polémiques. Il faut remonter à Karamzine pour retracer ses origines littéraires. Karamzine est ainsi le premier à avoir affirmé que la langue littéraire devait se modeler sur la langue parlée dans la bonne société : « écrire comme l'on parle », telle est la formule du karamzinisme²⁸. Le sentimentalisme karamzinien prenait donc pour modèle une langue vivante, parlée principalement par les

²⁷ Iser, W. *L'appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. Vincent Platini, Allia, Paris, 2012, p. 39-40 : « Plus largement, il faudrait déterminer à quel niveau du texte se logent les vides et quelle est leur fréquence respective. Ils produiront un effet différent dans le processus de communication s'ils abondent au niveau de la stratégie narrative et se font rares dans l'intrigue ou dans les relations entre les personnages. Les conséquences seront tout autres si l'on rencontre ces vides dans le rôle que le texte attribue au lecteur. [...] Les vides se placent-ils surtout sur le plan syntaxique – c'est-à-dire se limitent-ils à un système identifiable de règles structurelles du texte ? Ou se trouvent-ils davantage sur le plan pragmatique, à savoir celui du but poursuivi par le texte ? A moins que cela ne soit au niveau sémantique – entendez sur le plan de la signification que doit générer l'acte de lecture ? »

²⁸ Карамзин Н.М. « Отчего в России мало авторских талантов? », *Вестник Европы*, 1802, N° 14 : « Одним словом, французский язык весь в книгах (со всеми красками и тенями, как в живописных картинах), а русский только отчасти; французы пишут как говорят, а русские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом ».

dames, qui étaient considérées comme les arbitres du (bon) goût. Cependant, comme les adversaires contemporains et les critiques postérieurs de Karamzine l'ont souligné, cette orientation vers la langue parlée dans les salons représentait plus un souhait qu'une réalité, puisque le statut de la langue française empêchait une pratique quotidienne et courante du russe, surtout chez les femmes.

Malgré tout, l'appel à « écrire comme l'on parle » est significatif de trois postulats. Tout d'abord, et de toute évidence, Karamzine et ses contemporains regardent vers la France du siècle des Lumières (XVII^e et XVIII^e siècles) et, plus précisément, vers la pratique de la conversation dans les salons des dames les plus influentes et cultivées comme Julie de Lespinasse ou Madame du Deffand. Ensuite, par la volonté de façonner la langue littéraire à l'image de la langue parlée, Karamzine propose sa solution au problème crucial de son époque, celui de la formation d'une langue spécifique à la littérature. Enfin, par le renvoi au critère du goût, Karamzine adopte le postulat sentimentaliste d'une même sensibilité chez l'auteur et le lecteur. Ceci, comme l'a montré Gitta Hammarberg²⁹, est révélateur d'une situation sociale nouvelle : l'élargissement du lectorat hors des cercles des salons de la bonne société. Selon Hammarberg, l'inscription de l'auteur et du lecteur dans le corps du texte représente un palliatif à l'éloignement physique et intellectuel du producteur et de l'utilisateur de la littérature³⁰. Iouri Lotman, dans son article « Le décembriste dans la vie quotidienne », écrit :

« Il est difficile de nommer une époque de la vie russe dans laquelle la langue parlée – discussions, conversations amicales,

²⁹ Dans son ouvrage *From the idyll to the novel : Karamzin's sentimentalist prose, op.cit.*

³⁰ *Ibidem*, p. 9 : « It is one of the paradoxes of the era that, while all the personal aspects of literature came to be acknowledged as desirable, the actual practice of literature was simultaneously developing in an increasingly impersonal direction. Owing to a number of factors, such as a rapidly increasing literacy, bookprinting, translation, the emergence and ever wider circulation of literary journals, the author no longer could take a personal contact with his readers for granted. Earlier in the century authors knew their readers, either personally or virtue of the fact that they were part of the same cultural elite. Manuscripts were circulated among friends and acquaintances or read aloud in select groups, official or strictly private, and there was always the assurance of a known audience. » Et plus loin, p. 12 : « The problem was solved to a significant degree by simulating the desired intimate and/or oral situation within the literary structure itself by recourse to various increasingly ingenious devices for creating images of author and reader and their shared situation. Thus the author and his audience, as well as their relationship, became a fiction, a *literary fact* ».

causeries, sermons, philippiques courroucées – aurait joué un tel rôle³¹. »

William Mills Todd indique que le mode privilégié d'utilisation du langage à l'époque de Pouchkine était la conversation (« talk »), et que cela a eu « une influence décisive sur les activités esthétiques, la conscience psychologique de soi, les rituels sociaux et les mouvements politiques de la période³² ».

Ainsi, un pacte de lecture singulier se forme, dont la fonction est d'assimiler, ou du moins de rapprocher, l'écrit et l'oral, et dont l'effet consiste à représenter la littérature comme un dialogue entre l'écrivain et son lecteur. Ce pacte de lecture est toujours utilisé par les écrivains de la période romantique, mais il est souvent modalisé par leur emploi de l'ironie. On trouve ainsi trois grandes formes de ce pacte de communication orale, qui sont parfois présentes dans un même texte : la manière légère, la conversation ironique et le bavardage.

1. La manière légère

Le pacte de lecture fondé sur la représentation écrite d'une communication orale est partagé par tous les textes, mais il est souvent plutôt du ressort de la convention que du trait signifiant. On retrouve d'ailleurs ce type de narration sous la plume de Mérimée et du premier Balzac, par exemple. Todd l'appelle « une manière désinvolte soigneusement étudiée³³ ».

La nouvelle d'Oreste Somov (1793–1833), *Haydamak*³⁴, est restée inachevée. Le titre de *Haydamak* apparaît dans deux textes aux sous-titres

³¹ Лотман, Ю.М. « Декабрист в повседневной жизни », *В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, Москва, « Просвещение », 1988, p. 163 : « Трудно назвать эпоху русской жизни, в которую устная речь – разговоры, дружеские речи, беседы, проповеди, гневные филиппики – играла бы такую роль ».

³² Todd, W.M. *Fiction and society in the age of Pushkin. Ideology, institutions and narrative, op.cit.*, p. 10.

³³ *Ibidem*, p. 19 : « a carefully studied casual manner ».

³⁴ Voir le résumé en annexe 1, p. 405.

différents : *Haydamak, histoire vraie petite-russienne (Gajdamak, malorossijskaja byl')* et *Haydamak, chapitres d'une nouvelle petite-russienne (Gajdamak, glavy iz malorossijskoj povesti)*. Le premier dans l'ordre chronologique est la *byl'* que Somov a publiée dans l'almanach « *Zvezdočka* » en 1826 sous son propre nom, puis dans le « *Nevskij al'manax na 1827 god* » sous le pseudonyme de *Porfirij Bajskij*. Ce texte comprend les chapitres un à quatre. Le sous-titre de *byl'*, histoire vraie, fait réel, implique un pacte de lecture fondé sur la vérité, le témoignage, et il est utilisé par Somov dans la veine du roman historique inaugurée par Walter Scott. De fait, la narration est conduite par un narrateur omniscient et qui reste relativement discret, ne révélant sa présence qu'à l'occasion de remarques d'ordre lexical ou de jugements d'ordre moral, principalement dirigés contre les personnages juifs de la nouvelle. Certes, le terme de *byl'* évoque également la *bylina*, récit épique de tradition orale. Cependant, il est à prendre plutôt au sens littéral et vieilli du récit de ce qui s'est passé³⁵.

La comparaison avec le second texte homonyme est intéressante et révèle une réévaluation de la position du narrateur qui dépend sans doute en partie de l'apparition à la place du nom de l'auteur du pseudonyme *Porfirij Bogdanovič Bajskij*. En effet dans le nom *Bajskij*, on retrouve la racine *baj* du mot *krasnobaj* (conteur, beau parleur), que le dictionnaire de Dahl donne comme synonyme de *bajščik*³⁶. Le nom de l'auteur, désormais un pseudonyme, est donc déjà en lui-même programmatique. De même, l'indication générique originelle de *byl'*, histoire vraie, fait avéré, est devenue *povest'*, nouvelle (dans le sens ancien : narration, récit). Cela démontre une intention littéraire avouée, mais également la possibilité de la fiction, à l'inverse d'une intention testimoniale dont la principale caractéristique est de narrer la vérité historique. Ce second texte a donc été transformé en un texte à vocation littéraire. Son narrateur est désormais présenté comme son auteur à la faveur de la réécriture. Enfin, l'ambition de l'œuvre

³⁵ Voir Даль, В. *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва, « Русский язык », 1981. Т. 1, с. 148 : « Бывалка, бывальщина, былица, былина, былъ : что было, случилось, рассказ не вымышленный, а правдивый; старина; иногда вымысел, но быточный, несказочный ».

³⁶ *Ibidem*, p. 39 : « баить : говорить, болтать, беседовать, рассказывать, разговаривать, толковать » ; « байка : говор, речь [...] ; побасенка, прибаска, сказочка, присказка » ; « бай, байщик : говорун, рассказчик, краснобай ».

dépasse celle d'une *byl'*, forme populaire, pour se rapprocher d'une forme plus littéraire et plus longue³⁷.

L'œuvre de Somov comprend désormais non plus quatre chapitres mais sept, d'où le sous-titre « Chapitres d'une nouvelle ». Ces chapitres, publiés séparément en 1827, 1829 et 1830, sont donc tous des fragments aux titres explicites : « Extrait d'une nouvelle petite-russienne », « Extrait d'une nouvelle petite-russienne : Haydamak », « Tiré d'une nouvelle petite-russienne : Haydamak³⁸ ». Mais la transformation ne se limite pas à un seul accroissement du volume, ni du nombre d'événements narrés. Elle touche également le narrateur et le lecteur ou, plus exactement, leur relation. Ainsi, le sujet de la *byl'* devient dans la *povest'* un récit enchâssé (mis dans la bouche d'un personnage) à l'intérieur d'une narration plus large et dont l'origine se dévoile d'emblée :

« Il y a une cinquantaine d'années, la Petite-Russie était un pays poétique. Bien que la vie et les occupations de ses paisibles habitants fussent tout à fait prosaïques, comme vous l'apprendrez, messeigneurs, dans mes récits, s'il vous en prend la patience, les forêts séculaires et impénétrables, les vastes steppes et les champs mal entretenus, mais aussi, dans les villages, les huttes à demi effondrées et les rues étouffées par les ordures et les orties, transportaient l'imagination dans les siècles primitifs, qui, comme chacun sait, constituent l'apanage et la propriété des poètes. Un apanage, soit dit en passant, chiche ; et voilà pourquoi nous rencontrons des protégés de Phébus en habits élimés et tachés d'encre, alors que nous les

³⁷ N.N. Petrunina indique que Somov avait exprimé l'espoir, resté pourtant lettre morte, d'écrire sous ce titre un roman entier. Н.Н. Петрунина, « Орест Сомов и его проза », О.М. Сомов, *Были и небывлицы*, Москва, « Советская Россия », 1984, с. 15 : « Вслед за "малороссийской былью" он начал пространную "малороссийскую повесть", а позднее полагал, что замысел выльется в роман в четырех-пяти томах. Однако романа - большой повествовательной формы - Сомов так и не создал ».

³⁸ Les chapitres I à III, sous le titre « *Otryvok iz malorossijskoj povesti* » ont été publiés pour la première fois dans *Severnyje cvety na 1828 god*, Saint-Petersbourg, 1827. Les chapitres XIX à XXI – dans *Syn Otečesvta*, 1828, N° 23, sous le titre « *Otryvok iz malorossijskoj povesti : Gajdamak* ». Le chapitre XXVII dans *Dennica na 1830 god*, Moscou, 1830 sous le titre « *Iz malorossijskoj povesti : Gajdamak* ».

cherchez dans les greniers. Toutefois il ne s'agit pas d'eux à présent, mais de la vie et des occupations des Petits-Russiens³⁹. »

Nous reviendrons plus bas sur la figure du narrateur dans ce texte. Pour l'instant, remarquons sa posture énonciative : il s'adresse directement à ses lecteurs au moyen de l'expression consacrée marquant le respect et l'humilité de l'écrivain (*milostivyje gosudari*). Le choix de l'expression est traditionnel, tout autant que la présence dans un incipit de marqueurs d'énonciation narrative. Cependant, la posture du narrateur à la fois nonchalante (*esli stanet u vas terpenija, mimoxodom skazat'*), ironique (*kak izvestno*) et satirique (*pitomcev Febovyx v iznošennyx i zabryzgannyx platjax*) dénote moins un personnage possédant les qualités mentionnées ci-dessus qu'elle n'implique un pacte de communication précis fondé sur les jeux d'esprit, la dimension ludique et orale de l'acte de narration. Dès les premières lignes du premier chapitre, Somov construit donc grâce à son masque de Porfiri Baïski à la fois un personnage de narrateur au caractère clair et un pacte de communication résolument orienté vers l'oralité. En effet, s'est glissé dans ce passage le terme de *rasskaz*, littéralement : récit. Même si l'on connaît la grande liberté du romantisme avec les dénominations génériques, un « récit » n'est pas la même chose qu'une « nouvelle », en dépit de leur appartenance initiale à une même transmission orale de la narration⁴⁰. Plus important encore, *rasskaz* est ici employé au pluriel, ce qui a pour effet de déprécier la notion tout en impliquant une idée de répétition moquée dans la suite de l'incise (*esli stanet u vas terpenija*) et suggérant une communication orale par la double détermination des mots *rasskazy* et *Bajskij*. De même, après une description du mode de vie des Ukrainiens, le narrateur conclut : « Cependant,

³⁹ Сомов, О.М. *Гайдамак. Главы из малороссийской повести, Были и небылицы, op.cit.*, p. 10-11 : « Лет за пятьдесят Малороссия была страной поэтической. Хотя жизнь и занятия мирных ее жителей были самые прозаические, как вы узнаете, милостивые государи, из моих рассказов, если станет у вас терпения; зато вековые, непроходимые леса, пространные степи и худо возделанные поля, а в селах полуразвалившиеся хижины и заглохшие сором и крапивою улицы переносили воображение в веки первобытные, которые, как известно, составляют удел и собственность поэтов. Удел, мимоходом сказать, небогатый; и оттого-то мы встречаем питомцев Фебовых в изношенных и забрызганных чернилами платьях, а ищем — на чердаках. Но теперь речь не о них, а о жизни и занятиях малороссиян ». (Les italiques sont de l'auteur. Sauf mention contraire, les soulignements nous appartiennent.)

⁴⁰ Voir le début du récit de Zakrutič, Бестужев-Марлинский, А.А. *Вечер на кавказских водах в 1824 году, Кавказские повести*, подг. изд. Ф.З. Канунова, Санкт-Петербург, « Наука », Литературные памятники, 1995, p. 80 : « Мои похождения, атаман, не важны, и повесть о них не долга ».

nous ne sortirons pas de l'époque que nous décrivons et regarderons des tableaux particuliers⁴¹ ». Le narrateur se présente comme celui qui dirige la conversation, qui attire l'attention de ses lecteurs vers les points d'intérêt. Le verbe perfectif à valeur de futur proche conjugué à la première personne du pluriel (*vzgljanem*) dénote de plus une action rapide, courte, tout à fait dans l'esprit d'une discussion enlevée, ne s'attardant sur aucun sujet.

La mention générique de *povest'* indique également la possibilité de la fiction par contraste avec le premier texte. De fait, l'attente générée chez le lecteur par le terme de *povest'* signale un récit qui n'est pas un roman, et plus spécifiquement dans le contexte russe, un sujet tiré de sources non-fictionnelles : chronique dans le texte médiéval *Povest' vremennyx let* et dans la nouvelle de Karamzine *Marfa posadnica, ili pokorenije Novagoroda* (1802) ; reconstitution d'une époque selon les principes du roman historique de Walter Scott comme dans les nouvelles de Bestoujev qui forment le « cycle livonien », par exemple *Zamok Venden* (1821) et *Zamok Neigauzen* (1824), qui n'est pas sans rappeler la très populaire *Povest' o Bove Koroleviče*, récit populaire des aventures du preux (*bogatyr'*) Bova. Quelques années plus tard, le terme de *povest'* est appliqué aussi bien à *La tsigane* de Dahl (1830), aux *Récits de feu Ivan Pétrovitch Belkine* (*Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina*) de Pouchkine (1831), qu'à *La princesse Mimi* d'Odoïevski (1834), qui appartient au sous-genre de la *svetskaja povest'* (littéralement : nouvelle « mondaine ») ou à *Poterjannaja dlja sveta povest'* de Senkovski (1834). On le voit, la catégorie générique évolue, dans le domaine de la littérature, vers plus d'autonomie du sujet face à l'histoire réelle ou factuelle, et sous l'influence du roman historique dont les œuvres de Somov et Bestoujev représentent deux des multiples facettes en Russie⁴², vers une représentation fictionnelle des temps passés qui se fonde en même temps sur une connaissance approfondie des mœurs de l'époque. C'est bien dans cette veine que se situe le second *Haydamak* de Somov. Le pacte de lecture inclut donc un possible narratif fictionnel, et un mélange typiquement romantique de couleur locale ukrainienne, de folklore, de personnages réels et fictifs.

⁴¹ *Ibidem*, p. 38 : « Не станем, однако ж, выходить из описываемой нами эпохи, и взглянем на частные картины ».

⁴² Avec un certain nombre d'auteurs contemporains tels que Pogorel'skij, Pogodin, Bestužev-Marlinskij.

Dans le cas du second *Haydamak*, le pacte de lecture de la nouvelle historique se complique progressivement de celui du roman picaresque et d'aventure⁴³. L'horizon d'attente du lecteur s'en trouve rétrospectivement modifié et s'écarte ainsi légèrement des attentes concernant l'œuvre d'un adaptateur ukrainien de Walter Scott. La nouvelle prend une direction plus traditionnelle ou populaire, plutôt ethnographique qu'historique et plutôt littéraire que factuelle. La représentation du héros Garkoucha est informée par les types des héros picaresques et des romans d'aventure au moins autant que des héros de romans historiques : sa personnalité n'est pas soumise à une évolution, la narration ne sert qu'à en éclairer les différentes facettes. En effet, les événements se déroulent selon un schéma aisément reconnaissable pour un lecteur contemporain : tantôt roman d'aventure, roman picaresque, tantôt roman historique dans sa veine ethnographique, tantôt encore récit moral et didactique. La conversation devient alors celle des genres et des pactes de lecture entre eux : métalittéraire.

L'étude des épigraphes permet de dévoiler plus précisément les codes mis en œuvre pour établir ce pacte de lecture.

Le chapitre I a pour épigraphe un dicton qui, repris dans le texte, sert à introduire un dialogue entre Stetsko, « valet et coursier à la fois⁴⁴ », et un inconnu. Ce dialogue réalise, dans la narration, le programme induit par une telle épigraphe : il incarne la couleur locale de la langue, son profond « génie populaire » (*narodnost'*) puisqu'il est principalement constitué d'un échange de dictons et locutions proverbiales. Cela démontre l'attention portée à l'aspect lexical de la littérature nationale, attention que l'on retrouve pendant la décennie suivante dans les œuvres en prose de Dahl et Veltman⁴⁵. Le chapitre II a pour

⁴³ Петрунина, Н.Н. *op.cit.*, p. 15 : « К тому же ни один из опубликованных после "были" отрывков не достигал художественного ее уровня. Сочная бытопись, точность этнографического фона, метко схваченные типы национальной жизни чем далее, тем более оказывались фоном для традиционной фигуры благородного разбойника. Композиция же произведения в целом (насколько можно судить по известным ныне фрагментам) постепенно сближалась со схемой старого авантюрного повествования ».

⁴⁴ *Ibidem*, p. 41 : « камердинер и вместе скороход ».

⁴⁵ Ainsi, Dal' publie en 1832 un recueil sous le titre : *Русские сказки из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные Казаком Владимиром Луганским. Пяток первый*, et une collection de dictons en 1862 : *Пословицы русского народа*.

épigraphe un extrait d'une chanson populaire qui introduit le thème du mariage avant même que le personnage de Demian n'apparaisse. L'épigraphe crée ainsi l'attente d'une intrigue amoureuse. Le chapitre III est précédé de quelques vers d'une chanson de noces qui se termine par l'exclamation : « Que nos ennemis se taisent ! ». Ce dernier vers se réalise narrativement grâce à la révélation contenue dans la lettre de Garkoucha à Gritsenko : Gritsenko ne dira à personne d'où lui vient l'argent, ne le montrera pas, ne l'utilisera pas jusqu'à sa mort. Gritsenko devient donc complice de Garkoucha qui a réussi à lui imposer le silence et l'humilité. Les chapitres XIX et XXI ont des épigraphes programmatiques et moralisatrices, ce qui prépare le lecteur au jugement et au châtement de Prossetchinski et ses fils par Garkoucha. Le fouet et le sabre qui menacent encore dans l'épigraphe s'abattent enfin, au chapitre XXI, sur le tyran glouton et ses fils cruels. Le chapitre XX porte en épigraphe un chant de Noël qui parle de nectar de réglisse, de bière forte et de vin vert. L'épigraphe promet un festin. Pourtant, Prossetchinski commence par manger sans entrain, comme avec dégoût, de manière à cacher sa culpabilité, car il a dit lui-même que c'était un jour de jeûne. Le festin prend un autre sens lorsque l'attention du narrateur se concentre sur un autre personnage, celui de Garkoucha déguisé en mendiant, dédoublé dans le personnage du bouffon Riabko et démultiplié par la présence des gens de Prossetchinski, qui attendent tous la fin du repas du maître et n'auront pas droit à un tel festin.

Le pacte de lecture ironique fondé sur la conversation se manifeste encore sous un autre aspect dans l'œuvre de Somov. Son narrateur met en scène un grand nombre de situations de conversation, conformément au genre qu'il a choisi. Il n'est pas question ici de rappeler tous les dialogues de l'œuvre, mais plutôt d'identifier les situations d'énonciation spécifiquement présentées comme des conversations. La première occurrence est le récit de la capture du haydamak, qui constituait tout le sujet du premier *Haydamak* et que le narrateur délègue à un personnage de juge arpenteur (*podkomorij*). Il commence, dans une courte introduction, par attiser les attentes de ses auditeurs, d'abord grâce à une question qui marque à la fois la surprise et une certaine ruse de colporteur de nouvelles afin de gonfler son récit : « Comment ? [...] N'avez-vous vraiment pas

Vel'tman, de son côté, exploite la veine lexicale et syntaxique de la langue populaire dans ses œuvres : *Кощей Бессмертный*. *Былина старого времени* (1833), *Светославич, вражий питомец*. *Диво времён Красного Солнца Владимира* (1837) et *Ратибор Холмоградский* (1841).

entendu ce qui s'est passé à Korolevtsé ? ». Ce juge loquace, « conteur plaisant et gazette vivante de toutes les nouvelles », représente en réalité un maillon dans une chaîne d'énonciations successives. Il présente son récit comme fondé sur « les nouvelles les plus précises et détaillées » (*samyje točnyje et podrobnyje izvestija*) que lui a données son neveu. Au fil du récit, l'énonciation se démultiplie et fait apparaître le récit comme une anecdote. Selon la tradition, l'anecdote est un court récit, d'abord oral, d'un fait réel dont la fin est inattendue, et chaque intermédiaire dans la narration modifie le récit en y ajoutant, ou retranchant, des éléments de son choix. Le russe emploie, pour désigner ce genre, les termes *anekdot* ou *bajka*⁴⁶. Cela fait du juge un second *Bajskij*, un relais du narrateur. Sa stratégie narrative se dévoile également par contraste avec une autre stratégie, celle de l'hôte de la fête, Gritsenko. Il tente en effet de démontrer à ses invités qu'ils peuvent rester encore chez lui, que le Haydamak ne peut pas se trouver dans les alentours puisqu'il n'a rien à y faire. Gritsenko essaie de ramener à la raison des invités pressés de partir par peur d'une mauvaise rencontre. Les deux personnages mettent donc en œuvre des stratégies contraires : pour Gritsenko, la raison, la logique et pour le juge la rumeur, la superstition.

Le juge commence son histoire par la formule qu'employait le narrateur au début de son propre récit : *Vot, milostivoyje gosudari, kak bylo delo*. L'emploi de la même formule, là aussi, dépasse la simple expression de politesse pour rapprocher les deux narrations. Non seulement le juge s'adresse à ses auditeurs sur le ton d'une conversation légère, mais il fait également appel à leur bienveillance (*milost'*), ce qui constitue un topos des textes préliminaires. Indubitablement, et nous le reverrons au chapitre 2, le juge emprunte cette formule dans une volonté de pastiche, mais également afin de conférer à son récit les formes extérieures de la légitimité.

Quelques pages plus loin, la chanson de Nesteriak, le bandouriste⁴⁷ aveugle, reprend l'histoire de Garkoucha, puisque Nesteriak revient lui aussi de la foire de Korolevtsé. Dans son cas, l'expression de témoin oculaire prend une connotation ironique, mais le bandouriste est un personnage à part. Il incarne ce que le juge se targue d'être : une chronique vivante. De fait, son occupation

⁴⁶ Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. *Толковый словарь русского языка*, Москва, « Азбуковник », 1999, с. 34 : « Байка, -и, ж. (разг.) Побасенка, выдумка, басня ».

⁴⁷ La *bandura* est une sorte de guitare ukrainienne, au manche court, à la caisse de résonance ovoïde. Elle possède un nombre de cordes pouvant aller jusqu'à cinquante.

l'amène à exécuter des chants traditionnels, folkloriques, mais également à en composer de nouveaux. C'est le cas de la chanson qu'il a composée en revenant de la foire, « afin d'en finir d'une manière ou d'une autre avec cet homme effrayant, dont le nom ne me quittait pas un seul instant et qui rendait mélancolique ma compagne de voyage, ma petite-fille⁴⁸ ». Il introduit ainsi sa chanson : « S'il est agréable à l'honorable compagnie, je vais chanter...⁴⁹ ». Lui aussi adopte les codes de la conversation polie en employant une formule consacrée. La chanson, écrite en russe, renvoie à l'image populaire de Garkoucha, bandit sans foi ni loi à qui rien ni personne ne résiste. Evidemment, l'équilibre que Nesteriak parvient à maintenir entre chronique et folklore, souffle épique et croyances populaires, outre ses autres caractéristiques physique et son métier, fait de lui un relais non pas du narrateur, du *Bajskij*, mais du Poète antique, une sorte d'avatar d'Homère lui-même. Cette situation d'énonciation est métalittéraire : le narrateur fait converser des récits différents et parfois très éloignés dans le temps.

Au chapitre II, deux autres conversations sont mises en scène avec l'arrivée au milieu de la fête, chez Gritsenko, d'un noble polonais avec sa suite et de Demian Kvetchinski, le bien-aimé de Prissia, la fille de Gritsenko. Le Polonais possède l'aisance d'un homme habitué à la haute société et sa principale qualité, d'après le narrateur, réside dans le fait qu'il est un agréable interlocuteur⁵⁰ et qu'il divertit l'assemblée par des récits et rumeurs. Cette scène est seulement décrite de l'extérieur, sans que les récits et les ragots ne soient retranscrits. La seconde conversation se tient dans le même temps, à l'écart, entre Prissia et Demian. Le narrateur retrace leur conversation tantôt par un récit à la troisième personne, tantôt par un dialogue. Le choix de la perspective est significatif : les déclarations d'amour qui débutent leur conversation ne sont pas rapportées directement, alors que le récit de la rencontre entre le noble polonais et Demian occupe tout l'espace, à la déception de Demian : « Comme tu veux, ma mie, s'il t'est plus

⁴⁸ Сомов, *op. cit.*, p. 44 : « И чтобы как-нибудь разделаться с этим страшным человеком, которого имя ни на миг меня не покидало и нагнало тоску маленькой проводнице моей, внучке, - я сложил про него песенку ».

⁴⁹ *Idem* : « Если угодно честной компании, я спою... ».

⁵⁰ *Ibidem*, p. 47 : « польский пан обладал в высшей степени сими качествами приятного собеседника ».

agréable d'entendre les frasques d'un original polonais que les souffrances de mon cœur⁵¹ ».

Le chapitre III se termine, comme il est de mise pour une anecdote, par un retournement inattendu, ou plutôt, dans la tradition du roman d'aventures, par une explication qui a pour fonction le dévoilement de l'identité du mystérieux noble polonais. Cette explication a lieu dans une lettre adressée par le Polonais à Gritsenko. Il y apprend que son invité n'était pas celui qu'il prétendait être, mais Garkoucha, le célèbre bandit. Garkoucha se livre à des aveux, il reconnaît qu'il avait l'intention de voler les richesses de Gritsenko, jusqu'à ce qu'il rencontre Demian et décide, tel un bandit au grand cœur, de monter une supercherie afin de libérer l'amour innocent des deux jeunes gens des contingences psychologiques et matérielles. Ce premier fragment possède donc bien une unité d'action, de temps et de lieu, mais aussi de personnages et de narration. Il est refermé sur lui-même et semble autonome. Il possède plusieurs lignes d'intrigue : le mystère autour du personnage de Garkoucha, qui se dévoile rétrospectivement à la fin du chapitre trois, l'intrigue amoureuse entre Prissia et Demian. Mais le thème qui réunit ces deux intrigues et qui prédomine dans la première est bien le thème du récit mis en scène dans une situation de conversation. Le choix réitéré du narrateur pour cette situation énonciative précise, son attention particulière aux stratégies et sa mise en lumière des non-dits signale les fonctions de la conversation : une fonction d'emboîtement des récits et une fonction ironique laissée à l'appréciation du lecteur afin de comparer les différents pactes de communication et leurs réalisations. En ce qui concerne le narrateur, cependant, la conversation qu'il engage avec ses lecteurs est marquée par son caractère plutôt conventionnel qui permet d'assimiler, sans entrer dans les ressorts théoriques de cette assimilation, le récit littéraire à une conversation entre lecteurs et narrateur.

Le chapitre XIX débute de la même manière que le premier chapitre, par la description d'une route ukrainienne et d'un convoi lent et lourdement chargé appartenant à un riche propriétaire, présenté comme un maître injuste et cruel⁵². On apprend grâce à une conversation entre deux paysans qu'il s'agit d'un certain Prossetchinski et qu'il constitue une cible potentielle pour le Haydamak, qui a

⁵¹ *Ibidem*, p. 47 : « Изволь, милая, если тебе приятнее слышать о проказах польского чудака, нежели о муках моего сердца ».

⁵² *Ibidem*, p. 60 : « для других скуп, для себя тороват ».

l'habitude de remettre dans le droit chemin les méchants nobles⁵³. Comme dans le précédent fragment, un personnage mystérieux fait son apparition dans le sillage du riche propriétaire. Cette fois-ci, il s'agit d'un mendiant qui, s'il a l'apparence d'un invalide, possède pourtant un corps solide et la constitution de quelqu'un qui mange à sa faim. Plus important, une grande partie du chapitre est occupée par la conversation de *pan* Prosetchinski avec son bouffon. En vertu de la fonction du bouffon, la conversation prend nécessairement un tour ironique, que Prosetchinski ne comprend ou ne relève pas toujours.

Le pacte de lecture qui se construit est celui d'un récit moral dans lequel le mal, incarné par *pan* Prosetchinski et ses fils, est châtié et l'injustice réparée. Ce schéma est d'abord lancé par l'épigraphe tiré d'une chanson ukrainienne, dans laquelle les épithètes *gordij*, *pišnij* et l'adverbe *gordo* donnent le ton du chapitre, tandis que la forme interrogative met en question la légitimité d'un tel comportement : *či ti gordij, či ti pišnyj, či gordo nesešsja ?*⁵⁴. L'épigraphe du chapitre XX est tout aussi programmatique, mais au niveau local, celui du chapitre seul et non de tout le fragment, puisqu'elle annonce une table chargée de boissons variées. La profusion de nourriture et de boissons a déjà été annoncée à l'intérieur du texte dans la discussion de Prosetchinski avec son cuisinier de campagne, d'une manière ironique puisque Prosetchinski répète sans cesse qu'il est malade et ne peut pas manger de grandes quantités tout en commandant à son chef une abondance de plats fort contraire aux recommandations d'un jour de jeûne. L'ironie contenue dans cette conversation provient à la fois du personnage, qui joue un rôle de composition tout en y croyant vraiment, et du narrateur qui insiste sur la contradiction entre les justifications et les ordres du glouton. L'ironie porte donc sur l'opposition entre les paroles et les actes et reste cachée au personnage, mais pas au lecteur (ni, peut-être, au cuisinier et au bouffon). L'hypocrisie, ou du moins l'ambivalence, de Prosetchinski est d'ailleurs renforcée par sa capacité à changer totalement de voix selon son humeur, dont les variations recouvrent en réalité le rôle qu'il tient dans la société et sa nature profonde⁵⁵.

⁵³ *Idem* : « Сказывают, что он приурочивает злых панов ».

⁵⁴ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁵ A ce sujet, voir *ibidem*, p. 62 : « *protjažno-tomnym golosom, kak budto eto byl golos bol'nogo* » et « *prežnym protjažno-tomnym golosom, kotoryj starinnyje malorossiskije pany polagali v čisle priličij xorošego tona, osoblivo, kogda govorili s svoimi podčinennymi ili s melkopomestnoju šljaxtoj* » par

Ce fragment de trois chapitres reproduit quelques caractéristiques du premier extrait : le déguisement de Garkoucha qui s'introduit grâce à cet artifice chez sa proie ; l'aide qu'il apporte à un jeune couple en leur offrant (en l'occurrence en leur rendant) de l'argent ; la disparition subite de Garkoucha et de sa bande. Mais il reste encore un thème commun aux deux fragments : celui du pouvoir de la parole, décliné selon plusieurs cas (Garkoucha, Prossetchinski, le bouffon Riabko).

Le dernier des trois fragments s'intitule : « Chapitre XXVII : le camp des Haydamaks ». Et le titre (*nočleg*) et l'épigraphe indiquent que le récit aura pour cadre la nuit, une dimension plus intime et liée chez les romantiques au fantastique, par le rêve. Le terme *nočleg* n'est pas le terme consacré par la tradition littéraire russe⁵⁶, mais il est rapidement clair pour le lecteur qu'il va assister exactement à cela : une veillée autour d'un feu pendant laquelle les interlocuteurs vont échanger des histoires sur les thèmes du surnaturel et du fantastique. De fait, Garkoucha expose à ses plus proches camarades son problème d'interprétation d'un rêve récurrent, s'ensuit une discussion à propos de l'interprétation des rêves, de la foi à accorder au surnaturel selon que l'on croit à des superstitions ou à la révélation d'un monde caché. Comme chez Bestoujev-Marlinski, le héros est un sceptique qui ne croit ni aux êtres surnaturels ni aux rêves.

La conversation s'établit sur le modèle d'une veillée populaire, donc d'un échange de récits entre plusieurs interlocuteurs, sur le thème traditionnel des êtres surnaturels et des rêves. Cependant, le rêve merveilleux (*divnesen'kij*) auquel l'épigraphe fait référence sera-t-il l'horizon d'attente du rêve de Garkoucha ? Le texte met au jour une fonction du merveilleux autre que celle des contes traditionnels. Dans cette épigraphe, le merveilleux devient la liberté des champs, le repos de la nuit, le lien avec la terre natale : tout parle du « pays », de la patrie et du sentiment de liberté qu'un cosaque éprouve en sachant qu'il appartient à une terre. De la même manière, le rêve merveilleux de Garkoucha n'est pas peuplé de créatures mythiques ni même de trésors ou de prophéties, mais d'un sentiment de perte, perte du chemin qui mène à la patrie et à l'enfance. Le rêve est merveilleux au sens de *čudnoj* : étrange, étonnant par son caractère

contraste avec « *vzrevel tolstyj pan, soveršennno peremeniv ton i golos* ». Il s'agit en fait de deux personnalités concurrentes.

⁵⁶ Il suffit de se rappeler le titre du premier recueil de Gogol' : « *Večera na xutore bliz Dikan'ki* ».

inhabituel⁵⁷. Le sens de bizarre est donc possible, ce qui conviendrait à la stratégie discursive d'un personnage qui ne croit pas au surnaturel. Mais le merveilleux devient surtout la capacité de Garkoucha à entendre la voix de l'esprit des lieux⁵⁸. Son rêve merveilleux représente donc l'inspiration suprême pour un poète romantique qui comprend qu'un autre monde se cache derrière le nôtre. L'ironie de cette situation réside dans l'attitude de Garkoucha face à ces phénomènes mystérieux. Le narrateur se fait encore plus discret et n'utilise plus de modalisateurs pour exprimer son jugement, mais seulement des indications d'actions ou de sentiments de la part de ses interlocuteurs successifs, à la manière de didascalies. Le narrateur adopte une posture d'énonciation mixte, grâce à laquelle il peut objectiver le discours de Garkoucha, montrer son scepticisme, et en même temps inclure un message d'idéalisme romantique, qui n'était plus vraiment polémique à la fin des années 1820 mais clairement engagé.

Le récit de Zakroutitch débute sur le modèle des « aventures » (*poxoždenija*) : orphelin à 17 ans, il a une histoire d'amour avec la fille d'un riche morlaque⁵⁹ ce qui lui vaut d'être envoyé dans l'armée et de devenir un fuyard parmi les haïdouks⁶⁰ afin d'amasser l'argent nécessaire au cadeau que Khava avait exigé de lui comme condition de leur mariage. Lorsqu'il revient à son village natal, tous ceux qu'il connaissait le prennent pour un vampire. Dans sa fuite, il est blessé et perd son fidèle cheval mais reprend ses esprits dans un monastère auquel il lègue tout son argent avant d'aller rejoindre les haïdouks. Il comprend que ses ennemis l'ont fait passer pour un mort-vivant et ont ainsi anéanti en Khava toute possibilité d'amour entre eux⁶¹. Avant de s'exiler, il exécute ses ennemis, apprend la mort de Khava et part en Pologne. Une fois ce récit terminé, Zakroutitch en commence un autre qui traite plus spécifiquement des vampires. Le récit est présenté comme la preuve de l'existence des vampires. De manière ironique, le récit de Skorba, ancien camarade de Zakroutitch, s'interrompt au moment même où il allait commencer. En effet, Zakroutitch

⁵⁷ Ожегов, Шведова, *op.cit.*, p. 889 : « Странный, удивляющий своей необычностью ».

⁵⁸ Сомов, *op. cit.*, p. 80 : « Мне все кажется, что я не буду ни счастлив, ни спокоен, пока не увижу внова тех мест, где росло мое детство. Почти каждую ночь неведомо кто обещает мне во сне что-то смутное в здешнем краю: и радость, и горе... »

⁵⁹ Les morlaques étaient une ethnie de l'est de la péninsule balkanique.

⁶⁰ Les haïdouks (*gajduki*) étaient des rebelles luttant contre la domination ottomane dans les Balkans et en Arménie.

⁶¹ *Ibidem*, p. 83 : « чтоб оторвать от меня сердце Хавы и принудить ее выйти за Янка ».

prend soin d'exacerber les attentes de ses auditeurs. Il entreprend, avant tout récit, de décrire le personnage de Skorba, il le présente comme un haïdouk intrépide, mais vieux, avant de le placer dans un contexte précis : une marche de nuit près d'un cimetière turc qui semble inquiéter le vieux bandit. Ses compagnons le pressent d'expliquer la raison de cette inquiétude. Le haïdouk accepte ainsi : « Eh bien, si c'est ainsi, écoutez... » et le narrateur conclut : « Alors, il commença à nous raconter une terrifiante histoire » (*strašnuju byl'*).

Jusqu'à la fin des « chapitres d'une nouvelle petite-russienne », le narrateur joue avec les genres et renvoie *in fine* au premier *Haydamak*, la *byl'*. Le texte est donc constitué de trois récits emboîtés l'un dans l'autre, et le fragment s'interrompt brutalement au moment où le troisième narrateur s'apprête à parler, interruption d'autant plus ironique qu'elle est brutale. Il n'y aura pas de conclusion ni de péroraison comme dans le genre moral, pas non plus de résolution du problème théorique lié au fantastique et au surnaturel. L'ironie du narrateur est produite par son jeu avec les attentes du lecteur, qu'il choisit de décevoir. La source de la narration est brutalement coupée après avoir exacerbé le mystère et l'attente d'une intrigue en forme de révélation de la vérité. Par là, le narrateur indique que ni lui, ni aucun autre conteur ne possède la vérité ultime au sujet du problème du surnaturel. C'est également (surtout son commentaire : « une terrifiante histoire ») un pied de nez au lecteur crédule, au lecteur qui avance dans le livre en ne s'intéressant qu'à l'intrigue, et un clin d'œil au lecteur critique, qui se retrouve transporté à la fin du premier *Haydamak*, ou du moins au chapitre I du second *Haydamak* (le récit du juge se termine par la capture et l'évasion de Garkoucha grâce à une opération magique⁶²) puisque les points de suspension ont la fonction ironique de suggérer l'effet correspondant dans la situation de communication donnée. De cette manière, la situation de communication est mise en abyme, démultipliée, puisque l'effet de suspens affecte les camarades du haïdouk et les auditeurs de Zakroutitch, mais aussi les lecteurs de Porfiri Baïski et les auditeurs de Garkoucha dans le premier *Haydamak*⁶³.

⁶² *Ibidem*, p. 40 : « он вдруг околдовал своих конвойных [...] оставались окаменелыми на пароме и они и их лошади ».

⁶³ Respectivement p. 40 et p. 35.

Bestoujev-Marlinski, dans la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, choisit un titre qui place son texte dans la veine des soirées, ce genre littéraire qui connaît un renouveau à l'époque romantique. Il adopte le chronotope d'une soirée « entre soi » et permet aux personnages de raconter leur histoire à tour de rôle. Ce canevas, qui n'est pas nouveau, est fréquemment employé par les auteurs romantiques afin de mettre en lumière différents aspects d'une même question, notamment la question du surnaturel et du crédit qu'on peut ou non lui prêter, comme c'est le cas ici et chez Somov, mais aussi chez Odoïevski (*Les nuits russes*) et chez les romantiques allemands. La ville d'eau caucasienne est l'un des hauts lieux de la littérature russe dans les années 1820 (Pouchkine, Veltman, Lermontov et tant d'autres ont décrit ce pays où ils ont bien souvent vécu des années). Les « eaux caucasiennes » rassemblent en une seule image l'histoire de la conquête militaire impériale, l'exotisme méridional cher au premier romantisme russe (le Caucase comme équivalent de l'Égypte pour la France), et enfin le mode de vie de la société aisée, celle des Pétersbourgeois ou des Moscovites venus prendre les eaux. Choisir ce lieu, pour un auteur, signifie la possibilité de mettre en scène l'une des (ou les) trois possibilités narratives. On verra dans le *Pérégrin* que seules les deux premières sont mises en œuvre, tandis que Bestoujev-Marlinski associe les trois. En effet, l'aspect militaire est réalisé dans les participants à cette « soirée », car ils sont tous, ou presque, des militaires ; l'exotisme romantique trouve sa représentation dans certains personnages des récits (avec les « variantes polonaise et lituanienne » de l'exotisme folklorique romantique) ; et la description d'un mode de vie particulier est déclinée en autant de versions spécifiques que de récits (les marins de la mer du Nord, le Hongrois franc-maçon, la noblesse polonaise).

Le narrateur de cette soirée adopte une posture surplombante et ne se préoccupe pas du tout de ses lecteurs potentiels. Au contraire, il laisse le plus possible la parole directement à ses personnages. Dans les rares occasions où il la reprend à son compte, l'énonciation se dédouble, incluant en majorité les paroles d'autres personnages aux siennes :

« Mon camarade, qui m'avait décliné le nom et la qualité de chacun, me chuchota que c'était un fils à maman venu de la blanche Moscou se guérir ici d'une stagnation dans les poches⁶⁴. »

Les expressions : *matuškin synok, iz belokammenoj, lečit'sja ot zastoja v karmanax* appartiennent clairement au camarade du narrateur, elles sont rapportées dans le récit du narrateur telles quelles, elles produisent donc un effet ironique dédoublé. Celui-ci est attendu lors d'un passage qui rapporte indirectement les paroles d'un personnage. Mais il est plus marquant et plus significatif lorsque cette indication de discours indirect est absente :

« - Quel est cet animal ? demanda le gros propriétaire, qui, lassé de s'ennuyer, tel un veneur avec ses questions-lévriers, se tenait à l'affût d'un sujet qui lui convienne ; mais, voyant que ses attentes étaient vaines, il abandonna leur laisse à un autre traqueur⁶⁵. »

Le narrateur de la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824* est donc un stylisateur, au sens de Tynianov, il prend comme sujet de son récit la stylisation du discours d'autrui. Une telle position surplombante du narrateur qui laisse ensuite la parole à chacun de ses personnages n'est pas sans rappeler la tradition littéraire qui, du *Décameron* aux *Frères de Saint-Sérapion*⁶⁶, reprend le schéma du récit-cadre renfermant une multitude d'autres récits, reliés entre eux par un thème choisi.

Ainsi, étant donnée la structure du texte, le pacte de lecture du récit-cadre permet d'en inclure d'autres, à chaque fois qu'un nouveau récit enchâssé débute. On verra dans ce tableau apparaître la division du texte en « récits » (énonciations des narrateurs successifs) et le pacte de communication correspondant.

⁶⁴ Бестужев-Марлинский А.А. *Вечер на кавказских водах в 1824 году, Кавказские повести, op.cit.*, p. 134: «Приятель мой, склонявший мне имена и качества каждого, шепну, что это матушкин сынок, приехавший сюда из белокаменной лечиться от застоя в карманах ».

⁶⁵ *Ibidem*, p. 137 : « - А что за зверь? - спросил толстый помещик, который, скучая молчанием, как ловчий, стоял настороже с борзыми вопросами, ожидая по себе предмета; но, видя, что ожидания его напрасны, спустил их со смычки в чужую утонку. »

⁶⁶ Le recueil d'Hoffmann a été publié en quatre livraisons entre 1819 et 1821.

Récit 1	Pacte 1
<p>Le narrateur arrive à Kislovodsk et prend part à un dîner en compagnie de militaires russes et de quelques civils.</p> <p>Un jeune romantique idéaliste, neveu d'un colonel, dédaigne la conversation initiale à propos des femmes et sort brusquement dans la tempête. L'explication de son comportement mystérieux offre l'occasion du deuxième récit.</p> <p>De même, le retour du jeune philosophe, terrifié et trempé, interrompt le premier récit et sa sortie précipitée avec son oncle permet le troisième récit.</p> <p>Les récits se succèdent et les compagnons se séparent après la dernière histoire, tandis que le narrateur promet d'apprendre le fin mot de l'histoire du Hongrois, du colonel et de son neveu.</p>	<p>L'épigraphe et la dédicace à Gretch⁶⁷ donnent le ton : l'attention est attirée vers le surnaturel en même temps que sur la grammaire et le style.</p> <p>Le personnage principal est « docteur en philosophie transcendante », comme le qualifie ironiquement son oncle. Il aura donc des aventures dans le goût du roman noir.</p> <p>Le récit de ces deux moments constitue une mise en abyme de toute la « soirée ». Il établit une communication défailante (tantôt l'image, tantôt le son seuls, les récits sont souvent interrompus). Il laisse ouverte la question de l'interprétation.</p> <p>Le narrateur promet une suite.</p>
Récit 2	Pacte 2
<p>Un homme mystérieux en redingote verte raconte l'histoire de l'amitié entre le jeune philosophe et un franc-maçon hongrois, supposément venu à Kislovodsk pour découvrir un trésor fabuleux datant de l'antiquité byzantine.</p> <p>Récit 2. 2. La redingote verte reprend le récit d'un de ses amis, voisin de chambre du Hongrois. Il raconte ses habitudes étranges, sa physionomie effrayante, et il retrace son agonie fantastique.</p>	<p>La redingote verte se donne des airs de sphinx, insiste sur la vérité contenue dans les événements surnaturels et qu'il invoque comme explication du comportement du jeune homme. Se met en place un pacte de lecture dans le style du roman gothique : un héros mystérieux, exilé et condamné, un cimetière, une apparition diabolique.</p> <p>Le récit 2.2. met en avant l'aspect uniquement sonore de la vie et de la mort du Hongrois. Il s'agit donc d'une parodie de roman noir, d'une scène de mort fantastique faisant intervenir le surnaturel.</p>
Récit 3	Pacte 3
<p>Le capitaine de dragons accepte⁶⁸ de raconter l'histoire de son frère, lieutenant</p>	<p>« <i>Je suis mauvais conteur</i> » : le capitaine de dragons adopte la posture</p>

⁶⁷ Nikolaj Ivanovič Greč (1787-1867), dont il sera question à nouveau au chapitre 4, était l'un des mentors d'A. Bestužev.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 144 : « Un grondement mécontent, tel un buisson de ronces sèches qui s'embrase, se fit entendre autour de la table. La curiosité attisée exigeait une victime et le capitaine de dragons

<p>des gardes marins russes ayant fait ses classes sur les vaisseaux britanniques.</p> <p>Récit 3. 2. Le marin russe, faisant escale en Norvège avec ses amis marins britanniques, conclut un pari avec eux : il devra aller trouver un pendu et l'inviter à venir partager leur souper. Il les quitte pour aller à la potence.</p> <p>Récit 3.2.2. Le pendu lui raconte son histoire.</p> <p>Retour au récit 3.2. Le pendu lui ordonne d'aller réparer ses torts envers une jeune orpheline. Le marin russe commence à tenir sa promesse mais se réveille</p>	<p>traditionnellement dépréciative d'une préface pour réduire les attentes de ses auditeurs. L'expression <i>plexoj krasnobaj</i> est d'ailleurs à double sens : un mauvais conteur ou un mauvais affabulateur ? Dans le même temps, <i>krasnobait'</i> désigne, selon Dahl, une éloquence pas toujours fondée⁶⁹. Le récit du capitaine ne sera pas éloquent mais mettra l'accent sur la vérité, la réalité (« une aventure qui est arrivée à mon frère⁷⁰ »). Le pacte de lecture se fonde donc sur l'authenticité d'un fait surnaturel.</p> <p>De plus, le capitaine de dragons commence son récit dans un « nuage de fumée » : le flou ainsi engendré constitue un artifice non langagier de la communication. Sa fonction est de produire un effet théâtral et de renforcer l'impact émotionnel du récit.</p> <p>L'histoire d'un pari dont l'enjeu est d'inviter un pendu à dîner s'inscrit dans le romantisme gothique.</p> <p>La voix d'outre-tombe du pendu, l'histoire d'un trésor et des meurtres qu'il a occasionnés développent la veine du romantisme gothique.</p> <p>L'ironie sème le doute : le capitaine se réveille à son point de départ sans souvenirs, mais avec le prix du pari gagné dans sa poche et une lettre d'explications.</p>
--	---

se décida à satisfaire son appétit d'un récit ». La transition est mi-triviale mi-grandiloquente : la curiosité personnifiée, sa comparaison à de mauvaises herbes en train de brûler et son attribut principal, l'« appétit », fait naître l'image folklorique d'un dieu de feu auquel on apporte des sacrifices. Au demeurant, cette métalepse « figurative » n'est que l'illustration au sens littéral de l'expression figurée de « curiosité dévorante ». Le narrateur est donc au service de son auditoire, ce sont ses caprices qui dictent les récits.

⁶⁹ Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка, *op.cit.*, т. 2, с. 188 : « краснобайть, - байствовать, говорить красно, широко и самоуверенно, не всегда основательно ».

⁷⁰ Бестужев-Марлинский А.А. Вечер на кавказских водах в 1824 году, *op.cit.*, р. 144 : « приключение подобного же рода, с родным моим братом бывшее ».

brutalement à l'endroit d'où il était parti, ses amis britanniques lui ayant laissé avant de partir la somme convenue pour le vainqueur du pari.	
Récit 4	Pacte 4
<p>L'artilleur raconte les aventures de son oncle pendant le soulèvement polonais de 1794.</p> <p>Récit 4.2. Après deux échauffourées sur la route de Varsovie, son oncle trouve refuge dans un château qu'il croit abandonné. Le château est en réalité le théâtre d'un banquet de nobles polonais en train de projeter le soulèvement contre les Russes.</p> <p>Récit 4. 2. 2. L'hôte du banquet lui raconte l'histoire de ce château et de ses derniers occupants, ses ancêtres. Le château est hanté par le fantôme d'une jeune Italienne que le comte Glemba avait séduite et abandonnée, puis, lorsqu'elle s'était présentée chez lui en exigeant qu'il la reconnaisse et la reprenne, qu'il avait</p>	<p>L'artilleur propose que chacun raconte une histoire à son tour pour passer le temps. Le pacte de lecture est clairement énoncé à travers les exigences des auditeurs et la situation du narrateur : une histoire improvisée⁷¹, sans prétention artistique⁷² mais extraordinaire⁷³. L'artilleur l'a bien compris lorsqu'il annonce une « aventure authentique » (<i>istinnoje priklučenije</i>).</p> <p>La stratégie de l'artilleur consiste à dépeindre d'abord les graves conséquences de cet événement sur son personnage afin d'éveiller l'intérêt des auditeurs. Cette sorte d'hyperbole narrative qui multiplie les attentes des auditeurs. Il s'établit un pacte de lecture presque réaliste.</p> <p>Le pacte 4.2. initial est celui du roman historique⁷⁴.</p> <p>Le pacte 4.2.2. est celui du roman gothique. Le narrateur dédouble son histoire d'horreur : l'horreur fantastique liée au fantôme vengeur du récit 4.2.2. vient redoubler l'horreur historique des exactions du soulèvement polonais du récit 4.2.</p>

⁷¹ *Ibidem*, p. 150 : « on démêle plus vite la vérité d'après les premières preuves et en suivant des traces chaudes » (« по первым показаниям и по горячим следам скорей доберешься толку »).

⁷² *Idem* : « De grâce, messieurs, [...] en vérité, je ne me suis pas préparé, je serai forcé de tirer à boulets vides » (« Помилуйте, господа, я, право, не приготовился и принужден буду стрелять холостыми зарядами »).

⁷³ *Idem* : « Seulement, que ce soit extraordinaire » (« Только что-нибудь необыкновенное »).

⁷⁴ *Idem* : « Je pense que chacun d'entre vous, messieurs, a entendu des récits de soldats de Catherine à propos des terribles matines de Varsovie » (« Думаю, каждый из вас, господа, слышал рассказы екатерининских служивых об ужасной Варшавской заутрене »).

<p>assassinée.</p> <p>Retour au récit 4.2. Le dénouement révèle que la rencontre de l'oncle avec le fantôme de l'Italienne n'était qu'une supercherie, orchestrée par un chasseur et sa femme vivant aux alentours du château, qui sauvent la vie de l'oncle en le guidant jusqu'à un camp militaire russe.</p>	<p>La conclusion du 4.2.2. fait pencher la balance du côté de l'horreur « réelle », présente l'événement fantastique comme une supercherie.</p> <p>Le récit est donc un jeu avec les attentes des auditeurs. L'attente générique du récit fantastique est renversée lorsque le narrateur montre que les vivants sont le plus à craindre, tandis que les morts (ou morts-vivants) peuvent sauver des vies. Le vrai héros épique n'est pas l'oncle du narrateur, mais son compagnon Ivan Zaroubaïev qui meurt en le défendant. L'attente d'une histoire d'amour est également moquée par le narrateur⁷⁵.</p>
Récit 5	Pacte 5
<p>Récit 5. Le hussard raconte son voyage de retour, en Lituanie, depuis la maison d'un petit noble, <i>pan</i> Listvinski, vers son escadron, en pleine nuit et sous la pluie. Il se perd et s'abrite dans une chapelle uniate, laquelle se trouve déjà occupée par un mort dans son cercueil. Quand celui-ci l'attaque, avec trois autres, le hussard se rend compte que ce sont des bandits et s'enfuit. Il cherche refuge dans une ferme et se retrouve devant un autre cercueil. Il perd connaissance et se réveille chez Listvinski.</p>	<p>Le pacte 5 est lui aussi énoncé clairement : « Je vais vous raconter un événement qui n'a que deux qualités : d'abord, ce n'est pas une invention, ensuite, il est court. C'est à cela que je dois d'être venu me soigner ici⁷⁶ ». Avec l'articulation du récit au présent de la narration grâce à la mention des conséquences, avec la promesse de brièveté et de vérité, toutes les conditions sont réunies pour éveiller l'intérêt des auditeurs.</p> <p>Son style est léger avant tout, c'est celui d'un homme cultivé qui aime faire de l'esprit.</p>

Cette analyse démontre clairement deux choses :

1. La situation d'énonciation initiale, une veillée entre hommes, en majorité des militaires, est une des variations possibles sur le thème de la réunion

⁷⁵ *Ibidem*, p. 164 : « La magnanimité des Polonaises sauva la vie à de nombreux officiers russes ; l'amour sauva la compagnie d'artillerie de Touthkov » (« Великодушные полек спасло жизнь многим русским офицерам; любовь спасла артиллерийскую роту Тучкова). L'amour en question est celui d'une Polonaise pour les feux d'artifices.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 165 : « я расскажу вам случай, который имеет только два достоинства: во-первых, он не выдумка, во-вторых, он краток. Ему-то благодаря я принужден был приехать сюда лечиться ».

d'amis qui se lisent leurs œuvres respectives. Le processus qui est clairement représenté, analysé et commenté dans le récit de Bestoujev-Marlinski est un avatar tardif de la bonne société décrite par Joukovski en 1808 :

« Le mot *grand monde* désigne un cercle de gens choisis - je ne dirai pas les meilleurs, supérieurs en richesse, instruction, dignité, ascendance ; c'est une république avec ses propres lois, soumise à son propre régent idéal, qui change à chaque instant arbitrairement – la mode, où le sens commun existe, où un goût distingué règne, où l'on donne toutes les récompenses, où l'on juge des vertus et des talents. Représentez-vous une multitude de personnes des deux sexes, que la fortune a dotés de richesse ou de noblesse, liés entre eux par leur inclination naturelle au plaisir qui consiste seulement à se plaire l'un à l'autre, et vous obtiendrez une idée assez claire de ce que vous appelez le grand monde⁷⁷. »

Ce grand monde, que les auteurs des années 1820-1830 désignent souvent du simple substantif « monde » (*svet*), était l'un des lieux de rencontre entre l'écrivain et ses lecteurs. Le « monde » correspond à la conception la plus large de la société que peut fréquenter un écrivain. Le cercle familial en constitue la conception la plus restreinte et la plus positive pour l'écrivain :

« Le second cercle, restreint, est celui où il est heureux, où il aime et est aimé, où il remporte du succès sans aucun effort, sans recourir à un art consommé et perfide [...] ; là, il trouve ses amis, liés à lui par une même activité, une parenté de destins, d'inclinations, de

⁷⁷ Жуковский, В.А. « Писатель в обществе », *Вестник Европы*, 1808, № 22, *Собрание сочинений в 4 томах*, Москва-Ленинград, Государственное издательство художественной литературы, 1959-1960. Т. 4, *Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма*, 1960, р. 393 : « Слово : *большой свет* означает круг людей отборных — не скажу лучших, — превосходных пред другими состоянием, образованностью, саном, происхождением; это республика, имеющая особенные свои законы, покорная собственному идеальному и всякую минуту произвольно сменяемому правителю — моде, где существует общее мнение, где царствует разборчивый вкус, где раздаются все награды, где происходит оценка и добродетелей и талантов. Вообразите множество людей обоего пола, одаренных от фортуны или избытком, или знатностью, соединенных одни с другими естественною склонностью к общежитию, поставляющих целью своего соединения одно удовольствие, заключенное в том единственно, чтобы взаимно друг другу нравиться, — и вы получите довольно ясное понятие о том, что называете большим светом ».

dons ; leur stricte exigence le forme, leur bienfaisante concurrence ranime en lui la flamme créatrice, leurs louanges sincères sont sa récompense et sa gloire⁷⁸. »

C'est cette situation précise qui est reconstruite, en l'adaptant au contexte littéraire de l'époque, dans le Récit 1. Le pacte de lecture est informé par cette configuration du rapport locuteur / auditeur dont le rapport auteur / lecteur est présenté comme un dérivé : il le transforme explicitement et consciemment en relation narrateur / narrataire. Bestoujev-Marlinski, semble-t-il, prend à la lettre Joukovski, qui décrivait ce monde comme « un vaste théâtre où chacun est à la fois acteur et spectateur⁷⁹ », où les rôles d'écrivain et de lecteur s'échangent librement, où les œuvres sont lues et discutées publiquement. L'écrivain, dans cet univers, n'est pas un étranger (« son visage est déjà connu⁸⁰ »), il occupe une place égale à celle des autres membres du « monde » en cela qu'il joue le même rôle avec tous : un rôle d'interlocuteur, de causeur (*rol' sobesednika*).

2. Les échos entre les récits sont généralement d'ordre thématique (un personnage bien vivant se fait passer pour un mort-vivant : récits 3.2., 4.2. et 5) ou générique (gothique, sentimental, historique), mais un certain type d'écho thématique est encore plus révélateur. En fonction des narrateurs, et des pactes de lecture, les animaux qui apparaissent dans les récits forment trois groupes : les animaux mythologiques et antiques ; les animaux du quotidien ; les animaux transfuges d'un groupe à l'autre. Le premier groupe est constitué d'un lion (rampant sur un sceau au récit 3), mais aussi de la vache du pharaon, du taureau d'airain de Phalaris, de l'aigle bicéphale. Le second groupe contient presque tous les animaux de la ferme et d'une maison de petite noblesse : le poulailler dans lequel l'oncle de l'artilleur a grandi (récit 4), les ours, les chevaux, les loups, les

⁷⁸ *Ibidem*, p. 401 : « Другой круг — тесный, есть тот, в котором он счастлив, любим и любит, где он имеет успех без всякого усилия, не прибегая к утонченному и коварному искусству [...] ; там его друзья, соединенные с ним одинакою деятельностью, сходством жребия, склонностей, дарований; их строгая разборчивость его образует, их благодетельное соревнование животворит в нем творческий пламень, в их искренней похвале его воздаяние и слава ».

⁷⁹ *Ibidem*, p. 394 : « сем обширном театре, где всякий есть в одно время и действующий и зритель ».

⁸⁰ *Ibidem*, p. 396 : « лицо его уже знакомо и что он играет одинакую роль со всеми: роль собеседника ».

chiens, les souris et chauves-souris des oubliettes (récit 4). Le dernier groupe fait entrer en collision les deux premiers, en accordant un caractère noble à des animaux du quotidien, ou au contraire en dégradant des animaux mythologiques. On y trouve un sphinx et une mésange (tel que l'homme à la redingote verte est désigné dans le récit 1), un centaure (image de l'oncle de l'artilleur portant son cheval blessé au récit 4 : c'est donc un centaure inversé, si l'on peut dire, puisque la tête et le buste de la créature ne sont pas humains, comme c'est la tradition), un aigle bicéphale (ce en quoi l'oncle menace de transformer un Polonais qui lui barre le chemin) et un caniche ou courlis (qui donne sa vie pour sauver le narrateur au récit 5). Bien que le récit 4 présente la plus grande diversité d'animaux des trois groupes, les narrateurs font constamment référence aux espèces animales. Leur nombre augmente au fil des récits, jusqu'à exploser dans le récit 4, comme si cela constituait un passage obligé pour chaque narrateur.

Ceci révèle un jeu avec les codes du sentimentalisme, l'un d'eux devenant sujet du récit. Il s'agit des jeux de salons pratiqués à l'époque de Karamzine (et encore du temps de Joukovski) et qu'on retrouve dans sa prose. Hammarberg analyse le « conte pour enfants », *La forêt profonde*, afin de démontrer le rôle des jeux en tant que modèles extra-littéraires dans la littérature sentimentaliste. Elle souligne en effet que ce conte a d'abord été publié en français, et que la première édition incluait la liste des mots dans l'ordre dans lequel ils devaient être introduits dans l'histoire. Ce mélange inattendu d'un conte de fées et d'un jeu littéraire de salon révèle ainsi une pose (ce qu'Hammarberg appelle « trifle », la bagatelle) et la conquête de nouveaux territoires (ceux de l'oralité) par la littérature. Et de conclure :

« Les almanachs littéraires de Karamzine devaient préserver de nombreux traits de l'album de famille. Le caractère intime, fait à la main et amateur des activités littéraires au domaine [familial des Karamzine], dans l'esprit de Lotman, a servi de laboratoire de la vie culturelle de l'époque et a été une influence importante de la nouvelle

génération d'écrivains. Jouer à la littérature devient une littérature du jeu⁸¹. »

Ainsi, le pacte de lecture de la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824* se construit, si l'on peut dégager des tendances générales de ce texte complexe, sur le modèle d'une conversation polie dans un salon littéraire. La référence à certains codes qui définissent la bonne société (jeux, esthétique du plaisant et du bon goût, attention portée à la langue et au mot d'esprit) témoigne de l'importance de la conversation mondaine dans les attentes du lectorat et dans la manière de concevoir le récit chez l'écrivain.

Une terrible prédiction de Bestoujev-Marlinski est également un récit à la première personne. Ce texte est intitulé « récit » (*rasskaz*). La frontière entre *povest'* et *rasskaz* s'établit donc, chez Bestoujev-Marlinski, le long d'une ligne de partage thématique (folklore) et discursive (énonciation orale). Cette double dimension est confirmée par l'épigraphe :

« Des esprits rebelles ont depuis longtemps
Nié l'existence de l'esprit du mal ;
Mais, le cœur toujours incliné vers l'étrange,
Mes amis, qui n'a pas été un sectateur⁸² ? »

Le folklore est désigné par l'adjectif *čudnoj*, la mention de l'esprit des ténèbres et le terme *duxoverec*⁸³ (variante de *duxoborec*, du nom d'une secte orthodoxe proche d'idées quakers, et dont le « livre de vie » représente le verbe

⁸¹ Hammarberg, G., *op.cit.*, p. 113 : « Karamzin's literary almanacs were to preserve many of the traits of a family album. The homespun intimate and amateur character of the literary activities at the estate, in Lotman's view, served as a laboratory for the era's cultural life and was an important influence on the new generation of writers. Playing at literature becomes a literature of play ».

⁸² Бестужев-Марлинский А.А. *Страшное гадание, Кавказские повести, op.cit.*, p. 351 :

« Давно уже строптивые умы
Отринули возможность духа тьмы;
Но к чудному всегда наклонным сердцем,
Друзья мои, кто не был духоверцем? »

⁸³ *Duxovercy* : nom donné aux *Duxoborcy* par Vasilij Fedorovič Žujev, dans *Putešetvennyje zapiski ot s.-Peterburga do Xersona v 1781–1782 gg.*, 1787.

vivant, les légendes orales⁸⁴). Cela fait le lien avec la dimension discursive soulignée dans l'épigraphe par l'apostrophe « Mes amis ».

L'incipit situe clairement le texte dans la manière romantique héritée du karamzinisme. Le récit commence par trois points de suspension et la phrase : « J'étais amoureux alors, amoureux jusqu'à la folie !⁸⁵ », comme pour débiter *in medias res* afin de confirmer le statut de fragment, donc authentique, du texte. Cela induit un pacte de lecture testimonial, comme dans un genre familier ou une confession. C'est d'ailleurs ainsi qu'est exposée la personnalité du héros, à la manière d'un roman sentimentaliste ou d'une confession. Margaret Cohen a montré, dans *The sentimental education of the novel*⁸⁶, qu'à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, les romans sentimentaux des écrivaines françaises remportaient, et de loin, le plus de succès parmi les autres genres littéraires. Elle reconstitue le pacte de lecture fondateur du roman sentimental, reposant sur ce qu'elle appelle le double impératif (« double bind »), l'impératif individuel de la recherche de l'amour et de la liberté venant contredire l'impératif collectif du bien commun. Chez Bestoujev-Marlinski, on retrouve ce double impératif dans l'amour interdit entre Polina et le narrateur, et dans le devoir d'obéissance du militaire. Mais Bestoujev-Marlinski apporte un renversement romantique à ce contrat initial. Le fantastique romantique surgit du chronotope folklorique favorable au surnaturel : la veille du nouvel an, le lac comme lieu privilégié des apparitions surnaturelles, des paysans superstitieux, un personnage diabolique, mystérieux et effrayant, le rêve qui permet de vivre dans toute leur force des passions interdites.

⁸⁴ Le dictionnaire encyclopédique Brokgauz – Efron indique à l'entrée «духоборцы» : « Исходным пунктом учения Д. была квакерская идея: в душе человека пребывает сам Бог, и сам Он наставляет человека Своим словом. [...] Библию Д. признают данною от Бога, но берут из нее "только полезное" для них, а остальное отметаюют или толкуют иносказательно, в своем смысле. Главное значение они усвояют своей "книге животной", т. е. сохраняющемуся в их среде преданию, живому слову (писанное слово — мертвое) [...] ». Texte disponible sur la page http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/38982 (consultée le 16.09.2013).

⁸⁵ Бестужев-Марлинский А.А. *Страшное гадание*, *op.cit.*, p. 351 : « ...Я был влюблен тогда, влюблен до безумия! »

⁸⁶ Cohen, M. *The sentimental education of the novel*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2002.

Remarquons enfin que ce premier type de conversation, que nous avons dénommée « manière légère », se manifeste principalement dans une situation de communication déterminée. La scène a lieu le soir (le chapitre XXVII de *Haydamak*, la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, la veillée des villageois et le bal dans *Une terrible prédiction*), au sein d'un groupe sinon intime, du moins familial (hormis le bal). Tous les protagonistes se connaissent, à l'exception parfois du narrateur qui rapporte ces récits. Cette manière légère sert à introduire des récits enchâssés dans lesquels les narrateurs et les auditeurs échangent leurs rôles. Le contexte de la conversation et la tradition littéraire impliquent des thèmes fantastiques, des personnages surnaturels, des phénomènes inexplicables. Les textes révèlent une forte conscience métalittéraire, que nous analyserons au chapitre 2, et qui se manifeste avant tout par le ton ironique du ou des narrateurs et par les discussions ou commentaires inclus dans le texte. Les pactes de lecture sont aussi différents que les narrateurs, du poète aveugle au remonteur d'artillerie, du conteur d'anecdotes au sphinx en redingote verte. Ils dépendent également du statut de l'œuvre, qu'elle soit présentée comme fragment ou comme complète.

2. La conversation ironique

Comme nous venons de le voir chez Somov, la manière légère n'est pas, à l'occasion, dénuée d'ironie et de réflexivité. C'est encore plus flagrant dans les textes de Bestoujev-Marlinski qui montrent une transformation de la convention de la conversation polie en y incluant les attentes de genres extérieurs. L'ironie se révèle dans la position du narrateur par rapport à cette convention, position qui englobe souvent aussi celle du lecteur potentiel. Une sous-catégorie de la conversation ironique est représentée dans les textes par une forme héritée tout droit du *Tristram Shandy*, appelée « sternian talk » : seul l'auteur parle, mais il parle qu'il soit ou non écouté (c'est-à-dire lu). C'est notamment la position du Baron Brambeus et d'Irineï Modestovitch Gomozeïko.

L'Épreuve de Bestoujev-Marlinksi a été écrite au Daguestan en 1830, pendant la deuxième partie de sa vie, lorsqu'il était exilé en tant que simple soldat dans le Caucase. Le titre de Bestoujev traduit en russe le titre d'une pièce de Marivaux, comédie en un acte et en prose représentée pour la première fois en 1740 et dont l'intrigue repose sur le principe du travestissement et de la révélation laborieuse de l'amour. Les personnages sont organisés par paires (le maître et le valet, la maîtresse et la servante, les deux « faux » soupirants). Le stratagème premier consiste pour Lucidor, le maître, à tout faire pour marier Angélique, qu'il aime sans le lui avouer, à quelqu'un d'autre. Puisqu'elle n'aime que lui, Angélique refuse tous les prétendants que Lucidor lui présente. Les maîtres et les domestiques finissent par s'avouer leur amour et se marier. La nouvelle de Bestoujev, avec son titre transparent, pose un programme de lecture informé par les règles théâtrales : masques, mystifications et reconnaissances, intrigues et stratagèmes amoureux, dénouement heureux. Cependant, la comédie en un acte de Marivaux ne fonctionne pas entièrement comme un programme de lecture chez Bestoujev-Marlinksi, d'abord parce que, malgré la fin heureuse de sa nouvelle, celle-ci n'est pas l'équivalent d'une comédie. Ensuite parce que *L'Épreuve* de Marivaux est une pièce courte tandis que *L'Épreuve* de Bestoujev-Marlinksi est une nouvelle dont la publication dans *Le fils de la patrie et Les archives du nord* a nécessité quatre livraisons (les numéros 29 à 32).

Malgré tout, la référence à Marivaux fait apparaître deux attentes chez le lecteur, que le texte de Bestoujev-Marlinksi va réaliser. Sans aller jusqu'au marivaudage, le ton général de la nouvelle s'inspire du même type de conversation légère et pleine d'esprit, à l'exclusion des incursions dans le domaine du trivial propres au travestissement des catégories sociales liées au marivaudage⁸⁷. Cette conversation légère se retrouve à deux niveaux de la narration : au niveau du narrateur lui-même (métadiégétique) et au niveau des personnages (intradiégétique). La seconde attente générée par la référence à Marivaux est d'ordre narratif, c'est l'espoir d'une fin heureuse à laquelle les personnages aboutissent après de nombreuses dénégations et dissimulations

⁸⁷ C'est ce que souligne la définition célèbre du marivaudage donnée par La Harpe dans la livraison de 1799 du *Lycée, ou cours de littérature* : « C'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictons populaires : jamais on n'a mis autant d'apprêt à vouloir paraître simple. », cité dans Deloffre, Frédéric, *Marivaux et le marivaudage : une préciosité nouvelle*, 3^e édition, 1993, p. 8.

causées par les convenances du monde. En effet, il existe alors en Russie, nous l'avons déjà évoqué, un sous-genre de la nouvelle dénommé *svetskaja povest'* (nouvelle mondaine) dont le sujet récurrent consiste à démontrer le fonctionnement du monde de la haute société et ses conséquences souvent fatales chez les jeunes filles ignorantes des règles et des convenances. Des auteurs tels qu'Odoïevski et Lermontov ont ainsi écrit des « nouvelles mondaines » sur le même thème : *La princesse Mimi*⁸⁸, *La princesse Zizi*⁸⁹, respectivement parues en 1834 et 1839, et *La princesse Ligovskaïa*, parue en 1838. La nouvelle de Bestoujev-Marlinski s'inscrit dans cette veine en même temps que dans celle de la comédie de Marivaux et les attentes parfois contradictoires liées aux deux genres forment la base ironique du pacte de lecture dans *L'épreuve*.

Le tableau suivant compare les attentes générées par les épigraphes et le contenu des chapitres.

Epigraphe	Résumé du chapitre	Attentes
Chapitre I : В благовоном дыме трубок Как звезда, несетя кубок, Влажной искрою горя Жемчуга и янтая; В нем, играя и светля, Дышит пламень Прометя, Как бессмертная заря!	A la Saint Nicolas, près de Kiev, c'est jour de fête chez un commandant d'escadron de hussards, le prince Nikolaï Gremine. Son ami le major Valérian Strelinski vient lui présenter ses meilleurs vœux avant son départ pour Pétersbourg. Gremine lui confie son histoire d'amour avec la comtesse Alina Zvezditch, récemment revenue veuve d'un long voyage en Europe. Gremine charge Strelinski d'éprouver la fidélité de son amante. Strelinski accepte non sans rechigner, mais une fois qu'il est parti, Gremine change d'avis et prend la décision de partir à Pétersbourg dans l'espoir d'arriver avant lui.	L'épigraphe est une autocitation qui n'introduit pas tant le thème de Prométhée que l'atmosphère de fête (l'odeur des pipes, la coupe de vin) qui règne au tout début de la nouvelle. L'épigraphe, loin de représenter un programme pour tout le chapitre ou toute la nouvelle, n'entretient qu'un rapport de contiguïté avec le chapitre, elle introduit le lecteur <i>in medias res</i> . On pourrait la qualifier d'épigraphe-synecdoque.
Chapitre II : Byron « If I have any	Description circonstanciée du marché de la place des Foins la	Le programme de lecture métalittéraire cautionné

⁸⁸ Одоевский, В. *Княжна Мими*, Библиотека для чтения, Санкт-Петербург, 1834, т. VII, отд. I.

⁸⁹ Одоевский, В. *Княжна Зизи*, Отечественные записки, 1839, т. I, отд. III, стр. 3-70.

<p>fault, it is digression »</p>	<p>veille de Noël.</p>	<p>par l'autorité incontestable du romantisme, Byron, est actualisé par une description dont le lien tenu avec l'action est souligné.</p>
<p>Chapitre III : Вы клятву дали? Эта клятва - Лишь перелетным ветрам жатва.</p>	<p>A un bal, le surlendemain de Noël, la comtesse Zvezditch danse avec un homme masqué qui se présente comme don Alonzo et qu'elle prend pour Gremine.</p>	<p>Si le serment est la moisson des vents migrants, alors les personnages, placés dans une situation mondaine, vont oublier le leur. La force de cette auto-citation réside dans son application possible à Strelinski, Alina et Gremine. Le programme est réalisé.</p>
<p>Chapitre IV : Для нас, от нас, а, право, жаль; - Ребра Адамова потомки, Как светло-радужный хрусталь, Равно пленительны и ломки.</p>	<p>Le lendemain, Alina reçoit chez elle Strelinski, qui lui avoue sa double identité et invente un mensonge à propos de la bague qu'il porte et que Gremine lui avait donnée pour parfaire son travestissement. Alina et Strelinski tombent amoureux et vivent quelque temps dans un bonheur idyllique.</p>	<p>La comparaison des femmes au cristal souligne à la fois leur charme et leur défaut, implique une faiblesse morale chez Alina (c'est elle qui brisera son serment la première). En outre, l'épigraphe adopte le vocabulaire de la description physique, programme qui est réalisé au début du chapitre (récit des préparatifs d'Alina à la visite de Strelinski).</p>
<p>Chapitre V : Она расцветала, как девственная мечта юности; была чиста и перлестна, как земля в первый день творения. Старинная эпитафия</p>	<p>Introduction du personnage d'Olga, sœur cadette de Valérian, amie d'Alina et incarnation de l'innocence. Elle avoue à son frère qu'elle est tombée amoureuse de Gremine à l'époque où il venait avec Strelinski lui rendre visite au couvent de Smolny. Strelinski se décide à tout faire pour garder Alina pour lui et marier Olga à Gremine.</p>	<p>Comme au chapitre I, l'épigraphe remplace l'introduction du nouveau personnage, le quatrième dans l'intrigue amoureuse. L'épigraphe réalise donc l'attente exprimée par le titre en référence à la pièce de Marivaux : le carré amoureux est enfin au complet. Cependant, le programme eulogique</p>

		(épitaphe) n'est pas réalisé dans le texte.
<p>Chapitre VI :</p> <p>Так! я мечтатель, я дитя, Мой замок карты, - но не вы ли Его построили, шутя, И, насмехаясь, разорили!</p>	<p>Le temps passe, Strelinski et Alina vivent heureux, s'étant avoué leur amour, mais Strelinski n'ose pas s'ouvrir à Alina des projets qu'il a d'aller vivre dans son domaine afin de s'occuper de ses terres et de ses paysans. Lorsqu'il se décide, elle lui demande trois jours de délai avant de lui donner sa réponse. Strelinski est au désespoir et prend le comportement d'Alina pour de l'inconstance, ce qui le convainc de la quitter.</p>	<p>L'épigraphe annonce ici très clairement le contenu du chapitre tout entier. Sa fonction se rapproche donc de la fonction d'un titre descriptif comme on en trouve dans les textes sentimentalistes. L'épigraphe représente le possible énoncé de l'un des personnages.</p>
<p>Chapitre VII :</p> <p><i>Burleigh</i> Ihr wart es doch, der hinter meinem Rücken Die Königin nach Fotheringhayschloss Zu locken wusste? <i>Leicester</i> ...Hinter Eurem Rücken! Wann scheuten meine Taten Eure Stirn? Schiller.</p>	<p>Gremine revient à Pétersbourg. Il a entendu parler du mariage prochain de Strelinski et d'Alina et, tourmenté de jalousie, il provoque en duel son ancien ami, mais pas avant d'avoir surpris Olga au piano et d'en être tombé amoureux.</p>	<p>L'épigraphe indique un rapprochement possible de <i>L'Épreuve</i> avec la pièce d'une autre autorité du romantisme, <i>Maria Stuart</i> de Schiller (1800). L'épigraphe illustre le récit avec des personnages qui se retrouvent dans une situation en tous points comparable à celle des personnages de Bestoujev-Marlinski.</p>
<p>Chapitre VIII :</p> <p>Я был отважно хладно- кровен; Но признаюсь, на утре лет Не весело покинуть свет И сердца бой не очень ровен, Когда вопросом: « Быть иль нет? » Вам заряжают пистолет.</p>	<p>Olga épie les préparatifs du duel chez son frère et apprend tout. Mais le duel n'a finalement pas lieu, grâce à l'intervention d'Olga auprès de Gremine et à l'arrivée de la lettre d'Alina pour Strelinski, qui explique que les trois jours ont été son châtement pour avoir douté d'elle.</p>	<p>L'épigraphe introduit l'attente d'un duel, les regrets et la peur d'un jeune homme avant un duel. Or, le récit garde ouverte jusqu'au dernier moment la possibilité du duel, avant d'opérer un retournement très théâtral lorsqu'Olga intervient.</p>

Les épigraphes sont principalement en vers et indiquent une orientation du récit vers un certain type de lecteur, sachant lire entre les lignes (nous y reviendrons au chapitre suivant). Néanmoins, la forte proportion d'auto-citations et d'épigraphes inventées incite le lecteur à s'interroger sur le statut des épigraphes dans cette nouvelle. Puisqu'il y a alternance entre des citations d'autorité (Schiller, Byron) et des vers écrits par l'auteur, on peut supposer un jeu entre les deux types de sources : les auteurs canoniques, l'auteur ironique.

Dans le corps du texte, la conversation ironique prend toute son ampleur grâce à la figure du narrateur et à ses habitudes de langage, mais aussi grâce à ses commentaires, ses jugements, ses parodies ou ses pastiches. Ici comme ailleurs, le pacte de lecture ironique n'est pas seulement lié à l'établissement d'une communication se voulant orale et directe, mais également à l'orientation parodique ou métalittéraire de l'œuvre.

Les contes bigarrés d'Odoïevski ont été publiés en 1833. Dans sa monographie consacrée à Odoïevski, Sakouline rapporte la première intention de titre de l'auteur : *Maxrovyye skazki*⁹⁰. L'épithète (*maxrovyye*) est intéressante par sa polysémie. Parmi les sens qui intéressent l'économie de l'œuvre d'Odoïevski, on trouve d'abord la signification botanique du terme (polypétale), puis chez Dahl la signification de colporteur, marchand ambulant⁹¹, et finalement, dans le dictionnaire d'Ojegov et Chvedova⁹², la désignation d'un trait de caractère prononcé et négatif. La transformation de *maxrovyye* en *pestryje* paraît actualiser seulement la première des définitions données ci-dessus. Pourtant, lorsque l'on considère le texte des contes, c'est-à-dire des hommes jetés par un diabolin dans

⁹⁰ Сакулин П.Н. *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский*, т. 1, ч. 2. М., 1913, с. 36 : « А. И. Кошелев 12 февраля 1833 г. сообщал писателю: "Киреевский жалеет, что ты заменил оригинальное название: *Махровые сказки* заглавием *Пёстрые сказки*, которое напоминает Бальзаковы *Contes bruns*" ».

⁹¹ Даль, В. *Толковый словарь живого великорусского языка*, *op.cit.*, т. 2, с. 309 : « Махровый, мохровый, махрятник : мелочной торгаш, коробочник, офеня, разносчик, шепетильник, игольник. Махряничать, промышленять разноской в народе мелочных товаров по деревням ».

⁹² Ожегов, Шведова, *op.cit.*, р. 346 : « махровый : ярко выраженный со стороны какого-нибудь отрицательного качества ».

un dictionnaire latin et littéralement transformés en contes par absorption dudit dictionnaire, le colporteur réapparaît dans la figure du narrateur qui livre au lecteur des légendes populaires, comme *Igocha*, des contes vraiment féériques, comme *La cornue* ou *Conte comme ça*, ou des contes aux personnages populaires (*Le conte du corps mort au propriétaire inconnu*), des contes didactiques (*Le même conte, mais à l'envers*), des contes fantastiques d'inspiration hofmannienne (*Conte comme ça*), ou gogolienne (*Le conte de l'événement qui a empêché Ivan Bogdanovitch Otnochénié de présenter ses vœux de Pâques à ses supérieurs* et *Le conte du grand danger que courent les troupes de jeunes filles sur la perspective Nevski*). Au demeurant, chacun des contes appartient souvent à plusieurs veines à la fois. Dans la deuxième acception du mot *maxrovyyj*, donnée par Dahl, on retrouve le même jeu sémantique entre les sens différents du mot que dans le roman de Veltman, *Le pérégrin*. En effet, le mot *strannik* peut aussi désigner, outre le sens ordinaire de « pèlerin », un colporteur, mais il peut aussi être compris comme le substantif tiré de l'adjectif *strannyj*, « étrange », donc « étranger ». Les deux textes partagent ainsi une image du narrateur en tant que colporteur, qui embrasse à la fois l'aspect populaire et folklorique des thèmes abordés et de la langue employée. Enfin, l'adjectif *pestryj*, littéralement mélangé, bariolé, signifie pour Dahl l'absence de goût⁹³ et la disharmonie. Le dernier sens de *maxrovyyj* permet d'éclairer la facette nonchalante, ironique du personnage de Gomozeïko.

De fait, la préface de l'éditeur et la préface du rédacteur (*sočinitelja*) dévoilent peu à peu la personnalité d'Irineï Modestovitch Gomozeïko. L'éditeur le présente comme un bibliomane entêté qui a choisi un mauvais titre et veut faire publier des contes, qui « à certains lecteurs, [...] sembleront étranges, à d'autres trop ordinaires, tandis que d'autres encore les appelleront sans aucun embarras tout à la fois étranges et ordinaires⁹⁴ ». Bezglasny⁹⁵ poursuit en justifiant la ponctuation de l'auteur :

⁹³ Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, *op.cit.*, т. 3, с. 104 : « Пестрый слог, пестрая речь, неровная, несладкая, либо разнородная, по набору выражений. Один говорит - красно, а двое говорят - пестро. [...] пестрота, безвкусный подбор всех красок ».

⁹⁴ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки с красным словом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным*, « Литературные памятники », « Наука », Санкт-Петербург, 1996, с. 5 : « для одних читателей его сказки покажутся слишком странными, для других слишком обыкновенными, а иные без всякого недоумения назовут их странными и обыкновенными вместе ».

« En général, Irineï Modestovitch suppose que les livres sont écrits afin d'être lus, et que les signes de ponctuation s'y emploient afin de rendre compréhensible au lecteur ce qui est écrit ; alors que, d'après lui, nous disposons les signes de ponctuation comme par un fait exprès pour que l'on ne puisse lire un livre du premier coup – *prima vista*, comme disent les musiciens⁹⁶. »

Dans cette phrase, la distanciation ironique entre le discours de Gomozeïko et celui de Bezglasny produit un effet comique puisque l'opinion présentée comme celle de Gomozeïko, c'est-à-dire celle d'un homme somme toute étrange, est en réalité tout à fait ordinaire et pragmatique.

Lorsque Gomozeïko prend la parole à son tour, il ne se cache pas de posséder un défaut pesant, celui d'être un savant⁹⁷. Cela lui permet d'introduire une distinction entre les savants « véritables », ceux dont parle Pascal, et les savants tels que lui, Irineï Modestovitch Gomozeïko, les savants futiles (*pustoj*). Or même cette distinction est ironique : les savants dont parle Pascal n'ont rien de très sérieux (ils ne lisent rien, écrivent peu et rampent beaucoup) tandis que lui-même se présente comme futile. Ce qu'est Gomozeïko, ce n'est pas un écrivain utile à ses concitoyens, mais plutôt un homme étrange, à la fois extraordinaire et vain : l'étendue de ses connaissances est immense, mais il avoue lui-même que cela ne lui sert à rien. Il finit sa préface en dépeignant ses souffrances en société, lui qui est si savant et ne parvient pas à placer un seul mot dans les conversations. Cela justifie qu'il ait entrepris d'offrir ses contes au lecteur,

⁹⁵ Littéralement : sans voix. L'adjectif désigne donc d'abord quelqu'un de muet ou silencieux, et par extension quelqu'un d'effacé, d'humble.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 6 : « Вообще Ирине́й Модестович предполагает, что книги пишутся для того, дабы они читались, а знаки препинания употребляются в оных для того, дабы сделать написанное понятным читателю ; а между тем, по его мнению, у нас знаки препинания расставляются как будто нарочно для того, чтобы книгу нельзя было читать с первого раза, - *prima vista*, как говорят музыканты ».

⁹⁷ *Ibidem*, p. 7 : « je dois vous avouer ma malheureuse faiblesse », « mon défaut, mon affliction, cette tache éternelle sur mon nom, comme disait ma défunte grand-mère » (« Итак, узнайте мой недостаток, мое злополучие, вечное пятно моей фамилии, как говорила покойная бабушка »). Gomozejko use ici d'un procédé typique qui consiste à exagérer le défaut tout en taisant sa véritable nature. Cette hyperbole crée un effet de suspens, l'attente est poussée au paroxysme chez le lecteur. La clef de l'énigme déçoit bien entendu les attentes : « je suis un savant » (« я, почтенный читатель, я из ученых »).

« car pour parler sans flatterie, je sais que vous êtes un homme charmant, instruit et qu'en outre vous n'avez aucun moyen de m'obliger à me taire ; lisez, ne lisez pas, ouvrez ou fermez le livre, les lettres d'imprimerie ne cesseront pas pour autant de parler. Ainsi, bon gré mal gré, écoutez : et si mon récit vous plaît, [...] je causerai avec vous jusqu'à la fin des temps⁹⁸. »

De cette manière transparente, Gomozeïko indique à la fois l'origine de son texte et son but. Les *contes bigarrés* viennent combler sa frustration en société, ils représentent les conversations qu'il aurait pu avoir dans le monde. Ils sont donc à la fois des substituts écrits d'une situation de communication orale et des lettres d'imprimerie qui ne cessent de causer, qu'on les écoute ou non. Gomozeïko conclut donc un pacte de lecture de facture sternienne avec son lecteur, comme le fait Veltman⁹⁹ : qu'il soit lu ou non, Gomozeïko ne cessera pas de parler.

Les pactes de lecture des contes sont conclus comme suit :

<i>La Cornue</i>	La double épigraphe scientifique et mystique (dictionnaire de la chimie et ouvrage d'un alchimiste) introduit l'attente d'une découverte merveilleuse : « alors tu verras toutes les couleurs qui existent dans le monde ¹⁰⁰ ». L'incipit reprend l'idée d'une découverte alchimique en développant l'idée de « sciences étranges » dans un style parodiant la simplicité et la naïveté des contes ¹⁰¹ .
------------------	--

⁹⁸ *Ibidem*, p. 8 : « ибо, говоря без лести, я знаю, что вы человек милый и образованный и притом не имеете никакого средства заставить меня замолчать; читайте, не читайте, закройте или раскройте книгу, а все-таки печатные буквы говорить не перестанут. Итак, волею или неволею слушайте: а если вам рассказ мой понравится, [...] я с вами буду говорить до скончания века ».

⁹⁹ Вельтман, А.Ф. *Странник*, « Наука », « Литературные памятники », Москва, 1997, с. 10 : « Я путешествую не для того, чтобы вы читали мое путешествие ».

¹⁰⁰ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 9 : « То ты увидишь все цветы, какие только на свете находятся ».

¹⁰¹ *Idem*, p. 9 : « Il y avait autrefois des sciences étranges, dont s'occupaient des hommes étranges. Autrefois, ces gens étaient craints et respectés ; puis, ils étaient brûlés et respectés ; puis ils ne furent plus craints, mais respectés quand même ; nous seuls nous sommes mis en tête de ne pas les craindre ni les respecter » (« В старину были странные науки, которыми занимались странные люди. Этих людей прежде боялись и уважали; потом жгли и уважали; потом перестали бояться, но все-таки уважали; нам одним пришлось в голову и не бояться, и не уважать их »).

	<p>L'introduction se termine par une curieuse insistance du narrateur : « Je vous raconterai, cher lecteur, si jusqu'ici vous avez eu la patience de vous frayer un chemin à travers le sentier couvert de ronces de mon immense sagesse, je vous raconterai un événement qui m'est arrivé et, croyez-moi, je vous raconterai la vérité pure et simple, sans ajouter un seul mot de ma main ; je vous raconterai ce que j'ai vu, vu, de mes yeux vu...¹⁰² ». Les répétitions programmatiques (<i>ja rasskažu vam, videl</i>) et l'assurance qu'il est bien un témoin oculaire situent ce passage dans le genre de la préface ironique. Le narrateur, par son insistance sur l'authenticité de son œuvre, finit par produire un effet contraire sur le programme de lecture. Gomozeïko met ainsi en garde les lecteurs contre une interprétation littérale du récit. Le thème de l'alchimie est doublement réalisé, selon les deux directions données par les deux épigraphes : non seulement du point de vue thématique, mais également de manière littérale en transformant des hommes en contes.</p>
<p><i>Le conte du corps mort au propriétaire inconnu</i></p>	<p>L'épigraphe tirée des <i>Veillées du hameau</i> rappelle l'inspiration et la situation narrative communes aux deux recueils. Elle pose un programme de lecture de conte fantastique et humoristique à la manière de Gogol. En effet, dans les deux cas, la motivation rationnelle du fantastique est l'ivresse, sorte de variante populaire, si l'on peut dire, du rêve en tant qu'état de conscience de l'entre-deux, propice à la méprise.</p>
<p><i>Vie et aventures de l'un des habitants de cette boîte en verre, ou le nouveau Jocko</i></p>	<p>Le titre : « Vie et aventures » renvoie au roman d'aventures de facture classique, tandis que « Jocko » est le nom de l'héroïne d'une nouvelle de Charles de Pougens. Si le <i>Nouveau Jocko</i> est bien une parodie du texte de Charles de Pougens, alors tout est à prendre à rebours : la femelle chimpanzé qui ressemble à l'homme à s'y méprendre est devenue une araignée, et un mâle. L'idylle de Pougens est devenue une lutte acharnée, désespérée pour la survie. La forêt tropicale aux abondants bienfaits est remplacée par une sorte de vivarium dans lequel règne la disette. Le boa ne réussit pas à tuer Jocko, même si elle ne survit pas à ses blessures, tandis que, chez Odoïevski, le père araignée est rejoint par son fils, le narrateur, et ensemble ils parviennent à tuer et dévorer tous les êtres vivants, pour finalement se tourner l'un contre l'autre. Le narrateur de Pougens est un homme qui se compare aux autres êtres vivants et les étudie. Celui</p>

¹⁰² *Ibidem*, p. 12 : « Я расскажу вам, любезный читатель, если вы до сих пор имели терпение продрасться сквозь тернистую стезю моей необъятной учёности, я расскажу вам случившееся со мной происшествие, и, поверьте мне, расскажу вам сущую правду, не прибавляя от себя ни одного слова; расскажу вам то, что видел, видел, своими глазами видел... ».

	<p>de Gomozeïko est une araignée qui ne comprend pas, d’abord, qu’elle est étudiée, mais qui finalement s’appuie sur son expérience pour semer le doute chez ses lecteurs humains : « Ecoutez donc, hommes fiers ! répondez-moi, êtes-vous sûrs, êtes-vous convaincus comme d’une vérité mathématique, que votre terre est la terre et que vous êtes des hommes¹⁰³ ? » C’est l’araignée qui se compare à l’homme, et pas du point de vue de l’aspect extérieur, ni de celui des comportements ou des sentiments, mais bien d’un point de vue philosophique, celui du doute ontologique.</p> <p>Le sous-titre générique : « nouvelle classique » est aussi ironique car il annonce une intention parodique. Il forme un tout cohérent avec la question du narrateur à ses auditeurs dans la conclusion : « Ma nouvelle n’est-elle pas plus terrible que les nouvelles d’Œdipe, les récits d’Enée¹⁰⁴ ? »</p> <p>Le sous-titre générique recoupe l’épigraphe tirée de Boileau (et mal recopiée par Gomozeïko) : « Il n’est point de serpent, ni de monstre odieux, / Qui par l’art imité, ne puisse plaire aux yeux » (Chant II de l’<i>Art poétique</i>). L’épigraphe est donnée également en traduction russe, celle du comte Khvostov. Or, Turjan montre que la tradition de l’époque est de citer les traductions de Khvostov dans un but parodique. De fait, la traduction de ces deux vers sonne de manière ambiguë : le traducteur a supprimé la double négation « il n’est point... qui ... ne puisse » et l’a remplacée par une proposition affirmative¹⁰⁵. Il en résulte que, contrairement à l’intention de Boileau qui était de démontrer que l’art pouvait rendre agréable même des monstres, Khvostov affirme que l’art d’imiter (la nature) consiste à montrer des êtres ignobles. En cela, la phrase de Khvostov semble également recouper l’axiome de l’école romantique française qu’on a appelée « frénétique », axiome qui préférait à l’ornementation de la nature la peinture de la nature nue¹⁰⁶. L’ironie romantique permet ici à Odoïevski d’emprunter une citation fameuse au père du classicisme français et de la juxtaposer au principe du romantisme français « à la Jules Janin » afin de les parodier tous</p>
--	---

¹⁰³ *Ibidem*, p. 31 : « Слушайте ж, гордые люди! Отвечайте мне, вы сами уверены ли, убеждены ли вы, как в математическом истине, что ваша земля – земля, а что вы – люди? ».

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 31 : « ¿Что скажете? — ¿Моя повесть не ужаснее ли повести Едипа, рассказов Енея? ».

¹⁰⁵ Pour mieux se rendre compte de l’ambiguïté de la traduction, retraduisons littéralement en français : « Les serpents, les monstres, tous les êtres ignobles / Nous captivent souvent dans les arts de l’imitation ».

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 142 : « иронические упражнения Одоевского [...] касались не только и не столько почившего сентиментализма, сколько молодой французской “неистойвой” словесности, [...] провозгласившей взамен поклонения “украшенной природе” верность “голой натуре” ».

	<p>deux.</p> <p>Le pacte de lecture met en scène un narrateur conscient de s'adresser à des auditeurs. Le narrateur leur attribue une réaction et une réplique avant de leur intimer de l'écouter¹⁰⁷. Il s'agit donc d'une conversation fictive. La mention du roman d'aventures qui retrace l'enfance de son personnage, le dévoilement classique du sujet de l'histoire cauchemardesque¹⁰⁸ (il a risqué d'être dévoré par son père), l'inscription dans un double intertexte classique et romantique, l'incipit du récit de l'araignée reprenant la référence aux <i>Métamorphoses</i> d'Ovide posent un pacte de lecture ironique et hautement métatextuel.</p>
<p><i>Le conte de l'événement qui a empêché Ivan Bogdanovitch Otnochénié de présenter ses vœux de Pâques à ses supérieurs</i></p>	<p>La longueur même du titre est déjà humoristique et rappelle le titre du recueil. Il est également ironique, par l'opposition entre le genre du conte et le caractère trivial du reste du titre : c'est donc l'histoire de l'échec d'un conseiller de collègue.</p> <p>L'épigraphe citant deux vers du prince Chakhovskoï appartient aussi au régime ironique par les trois oxymores : « Dans les lumineuses ténèbres des nuits étincelantes / Apparut une sombre lumière faite de rayons de soleil¹⁰⁹ ». L'oxymore permet à la fois de définir un chronotope et un personnage doubles, ambivalents, mais aussi de placer l'histoire tout entière dans une veine ironique, celle d'une littérature polémique tournée, d'une part, contre le karamzinisme et le sentimentalisme, et d'autre part contre le romantisme¹¹⁰.</p> <p>Le pacte de lecture est donc ironique, il remplit une fonction polémique, et il est thématiquement orienté par la trivialité des convenances sociales. On y retrouve en outre la même inspiration fantastique que dans les <i>Nouvelles de Pétersbourg</i> de Gogol.</p>
<p><i>Igocha</i></p>	<p>Ce conte sans épigraphe porte pour seul titre le nom du personnage principal. Le pacte de lecture est singulier dans ce conte, puisqu'il s'établit uniquement à partir du titre et de l'incipit qui révèle un narrateur enfant. Tourian note que les contemporains d'Odoïevski, peu familiers avec la légende populaire d'Igocha, ont d'abord cru à une imitation d'Hoffmann.</p>

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 27 : « Вы улыбаетесь – вы как будто хотите сказать, что я не пойму ваших объяснений. Так и быть – я и на то согласен... Слушайте ж: »

¹⁰⁸ M. Turjan parle de littérature du cauchemar à propos des œuvres de Jules Janin, ce qui est confirmé par la fin du texte, p. 31. La littérature du cauchemar partage donc avec les tragédies grecques les mêmes principes et les mêmes sujets.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 33 : « Во светлой мрачности блистающих ночей Явился темный свет из солнечных лучей ».

¹¹⁰ Le prince Šaxovskoj était un dramaturge connu, membre de la « Conversation » (*Beseda ljubitelej russkogo slova*), académicien et directeur de fait de tous les théâtres de Saint Pétersbourg, auteur des pièces *Novyj Stern* (1805) et *Urok koketkam, ili Lipeckie vody* (1815), pièces respectivement anti-sentimentaliste et anti-romantique.

<i>Conte comme ça</i>	Le titre implique la simplicité (<i>prosto skazka / prostota</i>), c'est-à-dire dans le domaine du conte l'orientation merveilleuse (<i>skazočno</i>). L'épigraphe vient préciser le pacte de lecture. C'est une double citation : Gomozeïko cite Jean-Paul qui cite le naturaliste Albrecht von Haller, père de la physiologie moderne, connu pour ses contributions controversées à l'anatomie. Or, dans les <i>Pensées</i> de Jean-Paul, Haller est utilisé pour cautionner scientifiquement un postulat romantique concernant les états de conscience ¹¹¹ . Le conte d'Odoïevski se présente comme une illustration du principe énoncé par Haller.
<i>Le conte du grand danger que courent les troupes de jeunes filles sur la perspective Nevski</i>	Le titre et l'épigraphe orientent le texte vers la veine didactique du sentimentalisme. L'épigraphe est tirée du <i>Manuel pour la conversation</i> de Madame de Genlis. Malgré un titre inexact, le plus important demeure le nom de l'auteur, autorité dans le domaine du bon goût et l'un des noms du sentimentalisme les plus connus en Europe et en Russie. Ses romans ont inmanquablement une visée didactique et morale. Le texte choisi pour l'épigraphe introduit la situation de départ du conte à venir : une femme quitte seule le groupe, refusant qu'un homme l'accompagne. La réponse de l'homme est programmatique, mais à rebours (« Vous plaisantez, madame »). C'est donc une épigraphe ironique dans tous les sens du terme : ce qui est dit est le contraire de ce qu'il faut comprendre. L'épigraphe introduit un programme de lecture contraire au développement du conte, mais montre également un personnage masculin serviable. Cependant, les motivations de ce personnage, tout comme celles du personnage féminin, sont explicitées par le titre de l'œuvre de Madame de Genlis : il ne s'agit que de conversation, de règles de politesse. Or le conte d'Odoïevski ne repose pas sur la politesse, il repose sur la situation de danger.
<i>Le même conte, mais à l'envers</i>	Le titre est ironique (le même, le contraire) et pose l'équivalence toute romantique entre deux objets liés par le principe du double. En réalité, <i>Le conte du grand danger</i> s'apparente au <i>Même conte, mais à l'envers</i> par la thématique du vivant et de l'automate, de la transformation de l'un en l'autre. L'épigraphe est tirée de la deuxième partie des <i>Souffrances du jeune</i>

¹¹¹ La conclusion de la nouvelle *Le sourire du mort* dans les *Nuits russes* reprend la même idée. Cf. Владимир Одоевский, Ф. Русские ночи, Москва, 1913. Reprint Slavische Propuläen, Wilhelm Fink Verlag, München, 1967, p. 127-128 : « -Извольте видеть, - говорил доктор, - это очень ясно: всякое сильное движение души, происходящее от гнева, от болезни, от испуга, от горестного воспоминания, всякое такое движение действует непосредственно на сердце; сердце в свою очередь действует на мозговые нервы, которые, соединясь с наружными чувствами, нарушают их гармонию; тогда человек приходит в какое-то полусонное состояние и видит особенный мир, в котором одна половина предметов принадлежит к действительному миру, а другая половина к миру, находящемуся внутри человека... ».

	<p><i>Werther</i> dans la traduction de Rojaline. Il s'agit du passage où Werther a l'impression de regarder des poupées de bois, et se demande s'il peut en croire ses yeux : le regard est parfois trompeur. La première partie du conte a une teneur hautement polémique et satirique, puisque le narrateur s'adresse directement (et quelque peu violemment) à ses confrères écrivains, rejetant leurs critiques des convenances du monde. Le narrateur se reprend, opère une rupture dans l'énonciation en changeant de narrataire (non plus ses confrères, mais son lecteur) et en présentant ses excuses à ses deux narrataires. Il admet s'être laissé emporter par l'habitude (explication donnée au lecteur), il rejette la faute sur le diable (explication donnée à ses confrères). Il y a donc un parallèle de situations entre Irineï Modestovitch Gomozeïko et Ivan Bogdanovitch Otnochénié : il ne se contrôle plus, dit le contraire de ce qu'il projetait de dire. Le lecteur doit donc comprendre que le narrateur implique systématiquement le contraire de ce qu'il écrit.</p> <p>La conversation ironique est révélée comme horizon d'attente par la phrase : « Je vous aime, je vous aime parce qu'avec vous on peut débattre¹¹² ». Le narrateur place donc en haut de l'échelle la capacité à débattre, c'est-à-dire à raisonner et argumenter. Le débat est la version écrite, améliorée, de la conversation, puisque celle-ci a lieu dans les salons et avec une femme pour interlocuteur. Ce n'est plus la conversation spirituelle des salons français des XVII^e et XVIII^e siècles, c'est une convenance vide qu'il s'agit de remplacer par un nouveau type de conversation mondaine, le débat.</p> <p>Le narrateur explique qu'il a été forcé par les dames d'écrire le conte suivant en dédommagement du précédent. Il récuse la responsabilité de ce conte, pointe du doigt les vraies coupables, se désole des critiques à venir. Cette préface ironique pose un pacte de lecture également ironique, qui dévalue d'emblée la signification du texte en rapportant les circonstances qui ont présidé à son élaboration.</p> <p>Le conte enchâssé possède un titre différent : « L'hôte de bois, ou conte à propos d'une poupée qui reprend ses esprits et de monsieur Kivakel ». Comme souvent, le titre est déjà ironique (parodique). L'hôte de bois se présente donc comme la version dégradée de la tragédie de don Juan. Cela pose un programme de lecture parodique et comique.</p>
--	--

¹¹² Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки, op.cit.*, p. 54 : « Я люблю вас, и люблю потому, что с вами можно спорить ».

Les *Contes bigarrés* proposent ainsi un pacte de lecture complexe, fondé d'une part sur la personnalité de leur rédacteur, Gomozeïko, et d'autre part sur la vie de chacun des narrateurs. En effet, Gomozeïko est un savant, il écrit pour partager ses immenses connaissances. C'est donc par définition un mauvais interlocuteur pour la bonne société, puisqu'il ne sait parler que de ce qui l'intéresse. En revanche, il met en scène des personnages transformés en contes, des narrateurs-contes si l'on veut, qui n'ont pas les défauts de leur rédacteur et n'oblitérent pas l'aspect parodique de leurs récits.

Une grande réception chez Satan a vu le jour dans l'almanach *La nouvelle demeure* de 1833. C'est l'un des premiers textes que Senkovski signe du pseudonyme « Baron Brambeus », pseudonyme qui devient rapidement un complet masque littéraire, une personnalité autonome¹¹³. Dans cette nouvelle, le narrateur adopte une manière légère de narration qui consiste à parsemer son récit de remarques métalittéraires, satiriques et de clins d'œil au lecteur. Cette manière légère, venant d'un auteur aux visées commerciales avouées, et dont l'ambition est d'écrire pour le lectorat le plus large possible, n'a évidemment pas la même orientation que chez les auteurs précédemment étudiés. Ici, l'ironie est à la fois tournée vers la parodie et construit un rapport de complicité avec le lecteur. Ce dernier est inscrit dans le texte de différentes manières : par des références que le narrateur présente comme notoires¹¹⁴, par la mention du lecteur comme point de référence acoustique impossible¹¹⁵, par son inclusion dans le possessif « notre », regroupant à la fois le narrateur et le lecteur. La figure du lecteur est également l'objet de parodie dans le personnage de Satan, notamment

¹¹³ Voir à ce sujet l'article de Kaverin (V. Zil'ber) dans *La prose russe (Младоформалисты : Русская проза, сост. Я. Левченко, « Петрополис », Санкт-Петербург, 2007, c. 154-179)*.

¹¹⁴ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки, op.cit.*, p. 231, une référence littéraire : « Si vous avez eu l'occasion de lire les écrits pleins de sagesse du père Bouzenbaum, théologien et philosophe jésuite, vous savez – et comment ne pas le savoir ? – que les démons prennent leur repos de jour » ; une référence culturelle, p. 238 : « Chacun, même ceux qui n'ont pas été à Paris, aurait aisément reconnu à son apparence que ce devait être le mauvais esprit des émeutes, des révoltes et des révolutions » ; une expérience personnelle (en réalité une expérience de la fiction), p. 245 : « Représentez-vous un petit diable – car vous avez bien vu des diables ? ».

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 231-232 : « mais aucun d'entre vous n'aurait pu entendre leurs voix parce que [...] pour entendre des sons de ce genre, il faut être un diable ou un délateur ».

lorsqu'il écoute le rapport de son démon des journaux, *Bubantus*¹¹⁶ et celui de son démon de la littérature, Posepoint (*Točkostav*).

Lorsqu'en 1833 paraissent *Les voyages fantastiques du Baron Brambeus*, ils rencontrent immédiatement un grand succès auprès du public. Le paratexte de ces quatre récits de voyage est aussi abondant que dans les œuvres que leur ironie prend pour cible. Ainsi, A.V. Kozlova a suggéré que les *Voyages fantastiques* ont été écrits dans le but affiché de parodier un texte précis, *Le pérégrin* de Veltman¹¹⁷. Cependant, si la référence est évidente bien qu'implicite, il apparaît que la parodie ne touche pas qu'un seul texte, Senkovski reprenant à son compte le principe d'universalisme, d'encyclopédie romantique que son narrateur met un point d'honneur à parodier et dénigrer.

L'épigraphe des *Voyages* a inspiré de nombreux commentaires et citations. Dans les textes contemporains, l'expression « A chaque baron sa fantaisie » se retrouve en effet sous la plume de l'auteur du *Manuscrit de Khabarov*¹¹⁸ datant de 1828, du narrateur de *L'épreuve* de Bestoujev-Marlinski¹¹⁹ et d'Irineï Modestovitch Gomozeïko dans la préface du rédacteur au *Contes bigarrés* de 1833¹²⁰. Les formulations, tout en différant quelque peu, remontent toutes au « hobby-horse » de l'oncle Toby dans *Tristram Shandy*. Cette devise définit un narrateur fantaisiste, un interlocuteur distrait et peu agréable dans une conversation à cause d'une idée qui l'obsède, comme l'oncle Toby. Mais elle en est venue à s'appliquer également au narrateur de la totalité du roman, de Tristram, donc à désigner un narrateur enclin aux digressions, aux clins d'œil humoristiques et ironiques.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 248 : « Слог романтический имеет то свойство, что над всяким периодом надобно крепко призадуматься, пока постигнешь смысл оногo, буде таковой на лицо в оном имеется. – А я думать не хочу! [...] - Совершенная правда! – отвечал Вельзевул, кланяясь. – Слыханное ли дело, читая думать? ».

¹¹⁷ Козлова, А.В. « Традиция романтического двойничества в *Фантастических путешествиях* О. Сенковского », *Вестник Томского Государственного Педагогического Университета*, 1-26, Томск, 1999, с. 7-9.

¹¹⁸ Cf. Annexe 2, p. 432 : « У всякого свой конек, у всякого свои затеи, у всякого барона своя фантазия. Моя, не баронская фантазия, не вредит никому; я уверен даже, что она полезна ».

¹¹⁹ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, составление и примечания А.Л. Осповата, Москва, « Правда », 1991, p. 101 : « У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ ».

¹²⁰ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 7 : « У всякого свой грех, и надобно быть снисходительным к ближнему ».

Les pactes de lecture des différents voyages se concluent comme suit :

Automne et ennui	
<p>« Cher docteur ! J'ai beau prendre votre remède, il ne me produit aucun effet. Je souffre toujours de spleen, lequel par ce temps épouvantable ne fait qu'empirer. Ne pourriez-vous me prescrire quelque chose d'autre, d'un peu plus fort ? Il me semble que si je m'étais tranché la gorge d'un coup de canif, je me fusse senti deux jours après d'humeur et de santé parfaites... Votre dévoué, <i>Lord Castelreagh. Life and corresp. Of Mar. Londonderry</i>¹²¹ » (p. 9)</p> <p>« même vous, valeureux lecteurs de la chose imprimée, vous finissez, j'imagine, par être dégoûtés de pareille existence. [...] Je suis sûr que vous accepterez ma proposition avec enthousiasme. Courons nous jeter dans la Néva ! » (p. 10)</p>	<p>L'épigramme traduite en russe a pour fonction d'introduire le lecteur dans le récit en laissant le personnage décrire son état d'esprit suicidaire. Le texte de la nouvelle se présente comme un développement du lien de cause à effet établi par lord Castelreagh entre « ce temps épouvantable » et son spleen.</p> <p>L'énonciation adressée, dirigée vers des lecteurs potentiels, place le texte dans une énonciation consciente d'elle-même. Il s'agit bien d'un jeu entre le narrateur et ses lecteurs pour emporter leur conviction et leur participation.</p> <p>A la différence des récits de voyage « sérieux », le Baron Brambeus entreprend ses voyages pour des raisons futiles et n'en retire aucune connaissance utile. Il présente ses nouvelles comme des « fragments de [s]a sottise¹²² ».</p> <p>Le narrateur représente le plaisir des lecteurs en comparaison avec le sien propre : lire et relire ses propres œuvres.</p> <p>Le pacte de lecture est ainsi fondé sur la réflexivité et en même temps sur l'absurde, le non-sérieux. Le lecteur retirera moins de plaisir à la lecture que le narrateur.</p>
Voyage poétique de par le monde	
« Heureux qui depuis sa jeunesse, Dénué de vives émotions,	L'épigramme tirée d'une élégie de Iazykov pose un programme dont chaque aspect est défait par le

¹²¹ Les traductions des *Voyages fantastiques du baron Brambeus* appartiennent toutes à Paul Lequesne, et sont reprises de l'édition : Ossip Senkovski, *Voyages fantastiques du baron Brambeus*, L'esprit des péninsules, Paris, 2001.

¹²² *Ibidem*, p. 27.

<p>Suit par les chemins de traverse Le secret de son ambition, Qui, le cœur armé de sagesse, A connu sans souffrir beaucoup, Du monde l'infinie détresse, Et s'est toujours méfié de tout ! <i>N. Iazykov</i> »</p>	<p>texte : les émotions vives sont ce que le narrateur recherche et trouve, la sagesse est ce qu'il recherche et ne trouvera pas, la méfiance est le cadet de ses soucis. Ce contre quoi il tente de se prémunir, c'est l'ennui. Il juge « poétiques » toutes les incongruités, les trivialités du monde qu'il traverse. Le narrateur conclut donc un pacte de lecture de roman d'aventures parodiant à la fois le genre et le mouvement romantique, dont les péripéties seront triées selon le critère de l'ennui (donc, <i>a contrario</i>, de l'extraordinaire) et de la poésie (donc, <i>a contrario</i>, de la trivialité).</p>
<p>Voyage scientifique à l'Île aux ours</p>	
<p>« Ainsi, j'ai démontré que les hommes d'avant le déluge étaient beaucoup plus sensés que ceux d'aujourd'hui ; quel dommage qu'ils aient péri noyés !... » <i>Baron Cuvier</i> « Quelles sornettes !... » <i>Homère, dans son Iliade.</i></p>	<p>La double référence (bien que fictive) à Cuvier et à <i>Illiade</i> sous-tend tout le texte : la science des hiéroglyphes selon Champollion et l'histoire du climat terrestre sont présentées ironiquement comme une nouvelle manie de l'épique. De plus, c'est une référence polémique contemporaine et en tant que telle, elle fonctionne comme catalyseur de la satire.</p>
<p>Voyage sentimental au mont Etna</p>	
<p>« Dans un certain royaume, dans un certain Etat, vivait une fois un roi d'Espagne du nom de baron Brambeus. » <i>Histoire du valeureux chevalier Franzyllo le Vénitien et de sa belle épouse la reine Renzyvena.</i></p>	<p><i>L'Histoire du valeureux chevalier Franzyllo...</i> est une nouvelle populaire (<i>lubok</i>), éditée en 1787 par F. Filippov. La référence au <i>lubok</i> souligne la disparité entre un « voyage sentimental » et un récit populaire. Mais elle permet également d'inscrire le texte, non seulement de la nouvelle, mais de tout le recueil, dans une perspective réflexive. Le baron Brambeus est un personnage littéraire, donc fictionnel, et ces <i>Voyages</i> sont donc ceux qu'il a effectués en même temps que ceux dont il est l'auteur. L'incipit se fait <i>in medias res</i> : la ligne et demi de points de suspension introduit une invective contre les antiquaires qui n'a aucun rapport avec la suite du texte. L'incipit a donc pour fonction de simuler une situation de communication non conventionnelle, telle que le journal de voyage.</p>

Ce type de conversation se caractérise ainsi par une situation ironique de narration en société, parfois d'ailleurs elle représente le substitut de la conversation en société, comme pour Gomozeïko et le baron Brambeus dans *Théorie de la conversation élégante*. Aucun de ces deux narrateurs ne parvient à saisir l'occasion de briller en société. Ils écrivent donc des textes pour remédier à leur frustration. Cette situation est ironique en soi, puisqu'elle présente les narrateurs comme de mauvais interlocuteurs, trop occupés par la volonté d'étaler leur savoir pour écouter. C'est précisément ce qui se passe dans les *Voyages fantastiques du baron Brambeus*, notamment dans le *Voyage scientifique à l'Île aux ours*. La conversation ironique se manifeste par une orientation parodique, principalement dirigée vers le sentimentalisme et le romantisme noir, ainsi que le montrent *L'épreuve* de Bestoujev-Marlinski et *Une grande réception chez Satan* de Senkovski. Enfin, l'ironie est également héritée du *Tristram Shandy* de Sterne, s'affirmant dans la formule « à chaque baron sa fantaisie » et dans le motif du texte qui continue de parler alors que la lecture s'interrompt.

3. Le bavardage

Parfois, l'un des buts affichés de l'œuvre est de recréer une situation de conversation intime. Cette conversation ne se réduit donc pas à une manière de convention, ni à une seule communication orale, mais elle semble hériter de la célèbre formule de Pouchkine, dans une lettre à A. Bestoujev :

« Tu dois cesser d'écrire des nouvelles *rapides* aux transitions romantiques, c'est bon pour un poème byronien. Le roman requiert du *bavardage* ; dis tout carrément¹²³. »

¹²³ Пушкин А. С. Письмо Бестужеву А. А., конец мая — начало июня 1825 г. Михайловское. Полное собрание сочинений в 10 томах, *op.cit.*, т. 10, Письма, р. 147 : « полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни; высказывай всё начисто ».

Dans son commentaire d'*Eugène Onéguine*, Lotman insiste sur ce point : « Il a déjà été remarqué à maintes reprises que Pouchkine avait ici en tête le caractère de la narration (*povestvovatel'nost'*). Cependant, à l'évidence, il s'agit aussi d'autre chose, de cette diversité stylistique qui avait amené N. Polévoï à comparer le premier chapitre du roman à un *capriccio* musical. Ainsi, dans le premier chapitre, et précisément en lien avec les écarts soi-disant fortuits par rapport à l'équilibre de l'exposition, l'auteur qualifiait sa lyre de "bavarde"¹²⁴ ».

Ce type de bavardage est particulièrement fréquent dans les œuvres de l'époque, mais quelques-unes seulement élèvent cette exigence au titre de programme du texte, d'enjeu littéraire. Le bavardage recouvre alors toutes les sphères du texte, aussi bien sa composition que son style, ses motifs que ses procédés. C'est le cas dans deux œuvres du corpus : *Le manuscrit de feu Klementi Akimovitch Khabarov* de Iakovlev et *Le pérégrin* de Veltman.

Iakovlev fait du *Manuscrit de feu Klementi Akimovitch Khabarov*¹²⁵ une parodie à plusieurs niveaux. Le paratexte présente tous les moments nécessaires à l'établissement d'un pacte de lecture selon les critères contemporains :

- un titre long et descriptif mettant au jour le procédé commun à l'époque du manuscrit trouvé,

- une épigraphe tirée de Pétrarque, « *Non ho conobbio il mondo* », qui inscrit le texte tout entier dans la veine de la littérature du sentiment. Le rapport entre le titre et l'épigraphe instaure une tension prometteuse : l'auteur qui a écrit son autobiographie se réclame de l'ignorance de Pétrarque. Soit il est sérieux, il n'a rien connu du monde et l'épigraphe constitue la morale de son histoire avant

¹²⁴ Лотман, Ю.М. « Своеобразие художественного построения *Евгения Онегина* », В школе поэтического слова, *op.cit.* р. 65 : « Если в отрывке "О прозе" Пушкин требовал "мысли и мысли" [...], то теперь он выдвинул новый принцип, для которого нашел неожиданное определение: "Болтовня". 16 ноября 1823 г. он написал А. А. Дельвигу: "Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до нельзя", а летом 1825 г. — А. А. Бестужеву: "...Полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни". Неоднократно уже отмечалось, что Пушкин имеет здесь в виду повествовательность. Однако, видимо, речь идет и о другом — о том стилевом разнообразии, которое заставило Н. Полевого сравнить первую главу романа с музыкальным *capriccio*. Так, в первой главе автор, именно в связи с, якобы, случайными отклонениями от стройности изложения, называл свою лиру "болтливой" (VI, 19) ».

¹²⁵ Le titre complet en russe est : *Рукопись покойного Клементия Акимовича Хабарова, содержащая разсуждение о русской азбуке, и биографию его, им самим писаную, с присовокуплением портрета, и съемка с почерка сего знаменитого мужа (Le manuscrit de feu Klementi Akimovitch Khabarov, contenant l'alphabet russe raisonné et sa biographie, écrite par lui-même, accompagnés de son portrait et d'un fac simile de l'écriture de cet homme illustre).*

même qu'elle n'ait commencé, comme dans *Automne et ennui*, de Senkovski. Soit il n'est pas sérieux, et la référence à un Pétrarque ignorant est purement ironique. En d'autres termes, soit son ignorance est mesurable à l'aune de sa connaissance de Pétrarque, soit Pétrarque lui-même était ignorant.

- le titre et l'épigraphe ensemble forment un horizon de non-fiction, une attente de non-littérature qui penche plutôt du côté des belles-lettres. Le genre est hybride : manuscrit, réflexion (*rassuzdenije*), autobiographie (ce dernier genre est à la fois autobiographie, puisque son auteur est également son personnage principal, et biographie puisque l'éditeur y a inclus un portrait et *fac simile* de l'écriture de Khabarov). Dans tous les cas, le texte pose un pacte de lecture testimonial, un contrat fondé sur l'authenticité combinée du manuscrit (*rukopis'*, comme en français, implique directement la personne de l'auteur par sa main), de l'autobiographie, du portrait et du *fac simile*. Ceci rappelle la formule de Montaigne qui résume bien le pacte de lecture testimonial : « qu'on prenne ce récit, non pour *mien*, mais pour *vrai* ».

- la première partie de l'ouvrage possède deux titres : « Discussion avec le public » et « Au lieu d'une discussion avec le libraire, discussion avec le public ». Le premier est annoncé sur la première page, le second précède immédiatement le corps du texte. Il est évident qu'un intertexte fort est signalé ici, celui du genre de la discussion (*razgovor*), très en vogue dans la critique littéraire des années 1820 (nous y reviendrons au chapitre 4), d'autant plus que le titre et l'épigraphe (« *O imitatores !* ») entretiennent un double rapport ironique.

L'auteur justifie son choix d'une « Discussion avec le public » en se démarquant des imitateurs qui auraient présenté aux lecteurs une « Discussion avec le libraire ». Ce faisant, l'auteur déplace la perspective de l'allocution, et donc sa signification. On se souvient que le modèle de ce texte, la « Conversation entre un libraire et un poète » de Pouchkine, a été publiée en 1825 en guise de préface au premier chapitre d'*Eugène Onéguine*. Or, à la différence du texte de Pouchkine, la « Discussion avec le public » du *Manuscrit* met en scène le dialogue d'un personnage qui peut encore, à ce moment de la lecture, être l'auteur et d'un personnage appelé *Publika*, le public, c'est-à-dire l'ensemble du lectorat potentiel. La notion de potentiel est d'ailleurs prépondérante dans ce court dialogue, aussi significative que l'allégorie du « public » en femme. En incarnant une notion encore abstraite, un emprunt au français, dans une figure féminine, l'auteur

adopte un des procédés favoris de la littérature classique, tout en se conformant également au topos de l'avant-propos, la *captatio benevolentiae*.

Cependant, le pacte de communication fondé sur la conversation met en œuvre un aspect ironique du topos de la préface en faisant valoir des arguments satiriques en lieu et place d'arguments sérieux à propos de la qualité de l'œuvre. Le narrateur adopte donc la démarche inverse de celle des préfaces communes chez ses contemporains, y compris celle de Pouchkine : il ne s'excuse pas à l'avance des fautes et des passages ennuyeux de son œuvre afin de s'attirer la bienveillance du public. Au contraire, il vante les mérites de son œuvre, dans une stratégie commerciale qui révèle en lui le libraire et ses préoccupations marchandes. Le *Manuscrit* prend ainsi le contrepied de la « Conversation entre un libraire et un poète ». L'intention satirique annonce le débat qui se déploie quelques années plus tard sur la finalité de la littérature entre les partisans d'une littérature commerciale et les tenants de l'« aristocratie ». Daniel Sangsue, dans *Le récit excentrique*, signale que le genre offre, sur le mode ironique, une véritable réflexion sur ce problème de marchandisation et de massification de la production littéraire. Si l'écrivain est soumis aux lois du marché, l'écrivain excentrique opte résolument pour un paratexte tape-à-l'œil dont la fonction est précisément d'éveiller l'intérêt du lecteur. Ainsi, A.-M. Bassy, dans l'article « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », remarque :

« Vers 1830, en quelques années, un brusque changement dans l'univers du livre : il cesse de fonctionner dans la répétition, il fonctionne dans la différence. Il rompt la continuité de l'histoire du livre. Par tous ses aspects matériels, il se « distingue » [...]. Chaque exemplaire prend l'apparence d'un objet unique [...]. Tout est fait pour suggérer l'aléa de reproduction : typographies fantaisistes, titres dessinés à la main, textes non typographiés mais entièrement gravés en anglaises, comme le Perrault de Curmer. Est-ce un livre ? est-ce un manuscrit ? est-il conforme au modèle ? chaque exemplaire n'est-il pas différent ? Le doute s'insinue¹²⁶. »

¹²⁶ Bassy, A.-M., « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », in *Romantisme*, N°43, 1984, p. 20-21.

Dans ce domaine comme dans d'autres, « le livre excentrique accentue, pousse à la limite une tendance générale du romantisme à réinvestir le livre en tant qu'objet¹²⁷ » dans l'intention de manifester une révolte contre le goût dominant et de tenter d'échapper à l'indifférenciation du marché du livre. Certes, ces deux auteurs prennent pour objet la littérature française, mais ce qu'ils disent du bouleversement des pratiques éditoriales et de la massification de la production littéraire se vérifie également, bien qu'à une moindre échelle, dans la Russie des années 1820-1830.

Revenons à la procédure de la *captatio benevolentiae* dans « Conversation avec le public ». Le public prend la forme allégorique d'une figure de femme respectable, dépositaire d'une autorité qui lui est propre. Ainsi, l'auteur l'interpelle en des termes qui doivent rappeler un homme du peuple s'adressant à une femme de condition supérieure¹²⁸. L'épithète *milostivaja* est un topos de préface, comme nous l'avons vu chez Somov. Mais le sens littéral de *milostivaja* est également actualisé par les deux expressions qui suivent : *strastoterpica* est un terme du lexique religieux désignant une martyre (littéralement, qui subit la passion) et *blagodetel'nica* (bienfaitrice). Ce terme est d'ailleurs répété trois fois en quelques lignes, associé finalement à celui de *zastupnica*, celle qui intercède, donc la protectrice dans les deux mondes : celle qui intercède auprès de Dieu et la bienfaitrice sur Terre. Les personnages en présence sont donc tous deux des intermédiaires entre l'auteur et le lecteur individuel. L'auteur de la « Conversation » insiste sur la position du public par rapport à lui, dans une sorte d'incantation performative : le public est qualifié de bienfaiteur, donc c'est ce qu'il doit être, et non pas seulement ce qu'il est déjà. L'auteur de la « Conversation » se présente comme un certain Evguéni Treteïski. Ce nom est également une référence ironique à un intertexte pouchkinien d'une actualité brûlante (*Eugène Onéguine* et la parodie-pastiche *Eugène Velski* de Voskressenski). Treteïski se pose donc en arbitre, d'après la sémantique associée à son patronyme¹²⁹. Or, on l'apprend dès la troisième réplique, l'auteur de la « Conversation » n'est pas Klementi Khabarov, mais son éditeur et libraire. Donc le titre est en partie usurpé, puisque le libraire est effectivement un des

¹²⁷ Sangsue, Daniel, *Le récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987, p. 35.

¹²⁸ Cf. annexe 3, p. 421.

¹²⁹ *Tretejskij* est formé sur la racine *tretij*, troisième, comme dans l'expression *tretejskij sudja*, arbitre impartial dans un conflit.

interlocuteurs de cette conversation. Mais le titre dévoile surtout le point de vue de l'auteur, c'est-à-dire l'importance accordée au public plutôt qu'au marchand, la mise en scène de la volonté toute-puissante du public. Il présente le libraire comme un individu à la merci des lecteurs. En outre, comme les deux premiers Eugène sont des poètes et qu'un troisième, libraire, apparaît en proposant « un livre nouveau » pour les départager, cela signifie que le critère de succès sera sans doute celui des ventes. Le lecteur est donc renvoyé à l'affirmation ironique du pouvoir du libraire, c'est-à-dire du commerce, sur l'art, responsabilité qui est parodiquement et polémiquement rejetée sur le public.

Evguéni Treteïski vante les mérites de son livre en insistant ironiquement sur les caractéristiques matérielles, extérieures de l'objet :

« Regarde comme il est bien imprimé ! à la véritable encre de France, à l'encre de Paris ; les caractères sont neufs, il y a un portrait de l'auteur, son *fac simile*... une conversation¹³⁰. »

Et le public de rétorquer qu'on l'a « déjà abondamment trompé avec cette encre française et ces portraits ». Puisque le public bâille, désabusé par les stratégies typographiques des éditeurs, la posture du libraire n'en apparaît que plus satirique et ses arguments prennent la tournure d'un boniment de modiste, une ressemblance extérieure qui est un topos de cette veine littéraire et que l'on retrouve chez Senkovski et Odoïevski.

Ainsi, le pacte de lecture qui s'est formé au cours de la « Conversation avec le public » a, d'une part, objectivé la conversation en une partie distincte de l'œuvre, sa préface, et d'autre part affirmé l'intention ironique et satirique de l'œuvre en centrant l'attention sur le rapport commercial existant entre le public et le libraire, rejetant de l'un à l'autre la responsabilité d'une telle pratique. Il a en outre orienté le texte vers une réflexion nécessairement ironique (car spéculaire) au sujet du statut de l'imitation. A la fin de la « Conversation avec le public », l'apostrophe initiale « *O imitatores !* » prend le sens satirique d'une critique des imitateurs qui profitent des modes pour s'enrichir, critique qui concerne dans le même temps le public, responsable à part égale du phénomène des épigones sans talent. Enfin, le terme d'imitation possède aussi une valeur fortement polémique

¹³⁰ Cf. Annexe 3, p. 421 : « Посмотри, как хорошо она напечатана! Настоящими французскими, парижскими чернилами; литеры новые, портрет автора, его *fac simile*... разговор ».

dans le contexte de la fin des années 1820, car il sert de flambeau dans la polémique entre les romantiques et les classiques (nous y reviendrons au chapitre 5). La citation de l'épître (livre I, XIX) d'Horace, en tant qu'auteur classique, est d'ailleurs tronquée¹³¹, ce qui permet de lui conférer un sens ambigu. Au blâme du vers original s'ajoute à présent la possibilité (ironique et conditionnée par l'apostrophe « O ») de l'admiration. Incidemment, les *Epîtres* d'Horace ont beau être des lettres fictives, elles partagent avec ses *Satires* un même ton de causerie qui rejoint la dénomination générique de « conversation » sous la plume d'Eugène Tretieïski. Enfin, la citation d'Horace apparaît également dans un relais littéraire important pour la poétique du *Manuscrit de feu Klementi Akimovitch Khabarov*, le *Tristram Shandy* de Sterne. Le texte original de Sterne dénonce les vains imitateurs mais, le texte du *Manuscrit* étant clairement orienté vers la parodie sentimentaliste et la satire contemporaine, l'hypothèse de l'ambivalence de l'épigraphe pourrait aussi se justifier.

Le paratexte du *Manuscrit* poursuit dans sa veine de substitution générique avec le titre de la partie suivante de l'œuvre : « Au lieu d'un roman en vers, un récit en prose¹³² ». A nouveau l'intertexte pouchkinien est manifeste, et la qualification dépréciative *a contrario* du texte en récit (*rasskaz*) plutôt que roman révèle une intention parodique informée par les canons du sentimentalisme (esthétique du fragment, de la forme mineure). De fait, le corps du texte montre que la parodie englobe non seulement l'actualité littéraire de son temps avec une parodie d'*Eugène Onéguine*, mais aussi, et surtout, l'hypotexte du sentimentalisme en tant que mouvement littéraire. Ainsi, la parodie du sentimentalisme occupe dans le *Manuscrit* la place d'un fond, d'un contexte dans lequel il devient possible d'évaluer l'œuvre, grâce à la spécularité du régime ironique. Comme l'a indiqué Bourgeois, le mouvement ambivalent de l'ironie romantique permet de réévaluer, de décentrer la perspective dans une philosophie (l'idéalisme romantique) où la quête de la vérité est souvent liée à la résolution de l'antagonisme entre idéal et réalité¹³³.

Le chapitre LVIII conclut ce « Récit en prose » dans le style d'une conversation nonchalante entre l'éditeur-libraire et ses lecteurs, *alias* Madame Poublika :

¹³¹ La citation entière est : *O imitatores, servum pecus* (« ô imitateurs, troupeau servile »).

¹³² Cf. Annexe 3, p. 422 : « Вместо романа в стихах Рассказ в прозе ».

¹³³ Bourgeois R., *op.cit.*, p. 16.

« Il semble que j'aie exaucé son vœu ! N'est-il pas vrai, respectable bienfaitrice, protectrice, Public ? [...] Mais comme je suis distrait ! Je n'ai pas encore dit qui était cet ami bienfaisant ! Pardonnez-moi : il s'appelle Klementi Iakimov [*sic*] Khabarov, mais ce qu'il était – qui il était – ce qu'il faisait en ce monde, il vous le dira lui-même dans sa biographie¹³⁴. »

Avant donc que de commencer l'autobiographie promise depuis la page de titre, le lecteur doit encore lire une autre sorte de paratexte : la *fac simile* d'une note écrite de la main de Khabarov concernant la publication de son manuscrit. Khabarov garde la posture rhétorique traditionnelle de l'auteur qui publie parce qu'il est convaincu de l'utilité de son texte : « Convaincu par le bon sens de l'utilité irréfutable dont sera mon œuvre pour la langue russe¹³⁵ ». Avec la requête de ne publier l'œuvre que vingt-cinq ans après sa mort, l'auteur construit ici un pacte de lecture beaucoup plus traditionnel, même si l'on ne saura jamais la raison de ce délai. Malgré tout, la mention du 25 juin 1802 a son importance dans l'économie du texte. Elle tient lieu de justification à la différence de projets et de styles qui existe entre le libraire Eugène Treteïski et l'écrivain, qui est lui aussi libraire, Klementi Khabarov. Le projet de ce dernier est didactique et son style parodie le sentimentalisme, tandis que le projet de Treteïski est de l'ordre du commercial, ou du moins du divertissement et son style parodie le romantisme.

De plus, Khabarov s'adresse en une conversation d'outre-tombe à son ami Treteïski, par l'intermédiaire d'une lettre datée et signée, avec la mention du lieu (*na butyrkax*) entourée d'un trait de plume. Or, le toponyme *Butyrki* est un nom de village extrêmement répandu en Russie occidentale. Dans son dictionnaire, Dahl note que *butyrka* est la dénomination des faubourgs de Riazan et de Moscou, ville dans laquelle ces faubourgs appartenaient à la typographie de l'université. La voix d'outre-tombe et le caractère irréfutable du *fac simile* servent donc un pacte de lecture testimonial. Cette communication avec les lecteurs est

¹³⁴ Cf. Annexe 3, p. 426 : « Кажется я исполнил то, чего он желал! Не правда ли, почтенная благодетельницы, покровительница публика? [...] Какая рассеянность однакож! Я еще не сказал, кто он, этот благодетельный друг мой! Извините: он называется Клементий Якимов Хабаров, а что он был – кто он был – что делал на этом свете, расскажет он сам в своей биографии ».

¹³⁵ Cf. Annexe 3, p. 427 : « Убежденный здравым разумом, в несомненной пользе, которую принесет Российскому слову сочинение мое ».

indirecte dans le *fac simile* (mais directe avec son éditeur), et directe dans le corps de sa biographie, puisque l'auteur s'adresse à ses lecteurs uniquement.

La *Vie de Klementi Khabarov, écrite par lui-même*, est un titre doublement réflexif. D'abord, la précision « écrite par lui-même » remplit une fonction double : à la fois celle d'authentifiant (sur le mode sérieux) et celle de disqualifiant (sur le mode ironique puisque le pléonasme est l'une des manières de signaler l'ironie). Ensuite, le titre renvoie à *Vie et opinions de Tristram Shandy* dans sa formulation et dans son ambition parodique (écrite non pas *ab ovo*, comme chez Sterne, mais comme *ab mortis*, depuis le lit de mort, et même depuis la tombe). De fait, l'adoption du schéma narratif shandéen ainsi que son inversion parodique est soulignée par l'épigraphe tirée de l'ode XXIV (liv. III, vers 6) d'Horace : « *Non omnis moriar* » (« Je ne mourrai pas tout entier »). Aussi bien Tristram Shandy que Klementi Khabarov cherchent à laisser une trace d'eux-mêmes après leur mort, le héros de Sterne grâce à ses traités et sermons, le libraire Khabarov grâce à son nouvel alphabet. La transformation des traités érudits de Shandy en un seul fascicule typographique montre assez le rabaissement parodique du sujet.

L'incipit de l'autobiographie pastiche celui de *Tristram Shandy* en ce que les deux récits commencent par une réflexion, un commentaire du narrateur. *Vie et opinions de Tristram Shandy* débute par une réflexion du narrateur sur la responsabilité de ses parents dans sa conception, tandis que la *Vie de Khabarov* commence par l'expression de l'incertitude du narrateur quant à son âge. Le motif de la responsabilité des parents dans l'existence du narrateur est repris plus bas par Khabarov¹³⁶. Mais le narrateur démontre déjà la forte polarisation parodique de son texte en partant du moment où il commence à écrire pour tenter d'établir son âge, et par conséquent sa date de naissance, c'est-à-dire à la fois l'inverse exact du projet shandéen et son double (puisque Tristram lui-même ne se prive pas de signaler le décalage temporel entre les événements narrés et l'écriture de l'œuvre).

L'autobiographie de Khabarov comporte, ainsi que le « Récit en prose » de Treteïski, deux veines parodiques qui s'entrecroisent. On peut ainsi mettre au compte de la parodie du sentimentalisme (spécifiquement le sentimentalisme sternien) la typographie excessive (la division en chapitres et ses regroupements

¹³⁶ Ce qu'explique l'expression *vinovniki mojego sušcestvovanija*, Annexe 3, p. 430.

absurdes et inattendus, la profusion de points et de tirets), les digressions, la valeur testimoniale du manuscrit, mais aussi (sentimentalisme karamzinien) le pèlerinage à la maison de son enfance malheureuse devenue tas de cendres, le schéma narratif de l'idylle perdue, l'insistance sur la condition sociale modeste du narrateur et sa philosophie utilitariste¹³⁷. Cependant, la parodie du romantisme n'est pas en reste avec le caractère du narrateur expressément dépourvu de toute émotion (sentimentaliste) ou passion (romantique) mais non de défauts (l'orgueil, principalement), le procédé du manuscrit trouvé et publié par un libraire, et non pas par un autre auteur en position d'éditeur.

Le *Manuscrit de ... Khabarov* est ainsi tout entier fondé sur le bavardage, sur le dialogue des intertextes et des genres. La situation énonciative de conversation est en outre dédoublée, puisque deux voix se font entendre, d'abord la voix de Treteïski, puis celle de Khabarov. Ce manuscrit porte à son paroxysme le motif de l'œuvre en train de s'écrire, puisque Khabarov commence sa biographie en indiquant qu'il est sur son lit de mort, et qu'il est interrompu par la mort au beau milieu d'une phrase. La situation précaire de la communication renforce l'illusion de spontanéité, d'immédiateté que la stratégie narrative a mise en place.

Le *pérégrin* de Veltman a été publié en trois livraisons entre 1831 et 1832, mais parmi les passages déjà publiés, un premier extrait avait paru dans le *Télégraphe de Moscou* sous le titre *Fragment d'un manuscrit : le Pérégrin, ou voyage sur les cartes géographiques*¹³⁸. Ce premier titre, en dépit de sa fonction provisoire, expose clairement le pacte de lecture que l'auteur cherche à établir. C'est un fragment, c'est un manuscrit, c'est un récit de voyage, c'est un voyage imaginaire. Au début des années 1830, tous ces termes ont déjà une histoire littéraire au sein du courant sentimentaliste et la plupart d'entre eux ont été adoptés également par le romantisme russe. Ce sont donc moins des genres institués que des genres à la mode. Cependant, l'élément du titre que Veltman a conservé pour l'édition à part de son roman, *Le pérégrin*, comporte en lui-même un programme de lecture

¹³⁷ Ceci rappelle la fameuse boutade de Sterne de 1760 (Sterne, Laurence, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, Oxford University Press, 1999, p. vii) : « I want not to be *fed*, but to be *famous* ». Khabarov prend le contrepied exact de cette posture en déniait à son personnage le droit de connaître ses vrais parents ni quoi que ce soit sur sa vie avant ses premiers souvenirs.

¹³⁸ Вельтман А.Ф., *Странник*, *op.cit.*, p. 301 : *Отрывок из рукописи: Странник, или Путешествие по географическим картам.*

particulier, et manifestement inspiré du sentimentalisme. Le terme russe *strannik* désigne certes un voyageur, un pèlerin. Mais le dictionnaire de Dahl donne des précisions intéressantes : il donne d'abord le terme *stranstvovatel'*, le voyageur, dont il rapproche le terme *strannik* : « la même chose, plutôt dans le sens de bizarre, de personne de passage qui cherche un abri pour la nuit, pèlerin¹³⁹ ». Ainsi, l'idée du voyage associée au terme *strannik* est compliquée de la notion d'étrangeté, désignant non seulement un étranger au pays, mais aussi un homme étrange, aux habitudes étranges. Or, la place de l'étrangeté dans la bonne société à l'époque du triomphe du sentimentalisme en Russie a été très clairement définie par Joukovski dans son article déjà mentionné, « L'écrivain en société ». Joukovski emploie l'adjectif *strannyj* et le substantif *strannost'* à plusieurs reprises. D'abord pour exposer la nuance entre l'étrangeté et la différence :

« Bien entendu, tout écrivain doit, par son mode de vie plus ou moins limité, se distinguer des autres – mais la différence et l'étrangeté sont-elles une même chose ? Et une certaine dissemblance, si elle n'est pas frappante mais à peine remarquable, ne peut-elle pas comporter de l'agrément¹⁴⁰ ? »

On comprend ici que l'étrangeté est à bannir dans le monde, mais que la différence est au contraire à cultiver au sein de l'esthétique du plaisant, de l'agréable. Plus bas, Joukovski qualifie de *stranen* celui qui est incapable de converser avec autrui, qu'il soit obsédé par une seule idée, comme l'écrivain, ou orgueilleux. La principale qualité nécessaire à la conversation polie dans la bonne société, comme l'exprime Joukovski, est la capacité à s'effacer devant l'autre, contrairement à l'homme « étrange » :

¹³⁹ Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, *op.cit.*, т. 4, р. 335-336 : « Странствователь, -ница: путник, путешественник, путешествователь, вояжер, разъезжающий сухопутно или морем по разным странам, по чужбине, по чужим краям. Странник, -ница: то же, более в знач. странный, захожий, человек с чужбины, проезжий, прохожий; гость, ищущий где временного приюта; или обрекшийся на тунеядное странничество, под предлогом богомолья; скиталец, бездомный проходимец, землепроход ».

¹⁴⁰ Жуковский, *op.cit.*, р. 397 : « Конечно, всякий писатель от образа своей жизни, более или менее ограниченного, должен быть несколько от других отличен — но разве отличие и странность одно и то же? И некоторое несходство с другими, если оно не разительно, а только что заметно, разве не имеет своей приятности? »

« Il n'est pas capable de s'adapter aux autres et les offense souvent par sa distraction ou son mépris grossier de convenances ordinaires, inconnues de lui seul : il ne peut pas parler agréablement parce qu'il est incapable d'écouter avec attention¹⁴¹. »

C'est sur cette acception de la conversation polie que se fonde le jeu de Veltman. Il annonce un pèlerin, un homme étrange et étranger, donc extérieur au monde de la conversation polie, mais son texte démontre au contraire que son Alexandre correspond presque en tous points à l'homme de lettres sentimentaliste. Ainsi, la quasi-totalité des jeux littéraires pratiqués dans les salons est représentée dans le corps du texte : impromptu, charade¹⁴², épigramme¹⁴³, liste de mots, vers d'album¹⁴⁴. Le narrateur lui-même se livre à une alternance de courts chapitres en prose et en vers, dont la chute consiste souvent en un compliment, une dédicace ou leur renversement ironique. Ce renversement se produit en associant un genre littéraire (ou quasi-littéraire) sentimentaliste et un motif romantique. Par exemple, le chapitre XIV qui conclut la première journée de la première partie :

« Etre couché, attendre le sommeil sans pouvoir s'endormir, c'est horrible !.. Soudain, vive, *elle* traverse mon imagination !.. il me semble qu'elle a troublé tout mon être !.. Elle m'a brûlé !.. Ah, fantôme, fantôme !

Les joues roses, ensorcelante,
Virevoltant comme une plume,
Elle a pris mes sens, souriante,
Dans un léger voile de brume !
Tourment de mon âme ! Je veille...
J'attends, brûlant de cent façons,
Jalouses, laissez vos soupçons,

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 398 : « Он не способен применяться к другим и часто оскорбляет их своим рассеянием или грубым пренебрежением обыкновенных, ему одному неизвестных, приличий; не может говорить приятно потому, что не способен внимательно слушать. »

¹⁴² Вельтман, А.Ф. *Странник, op.cit.*, p.32.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 148.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 150-152.

J'aspire à l'aurore vermeille¹⁴⁵ ! »

Outre ces renversements ironiques, le lecteur trouve dans le *Périgrin* une véritable mosaïque de styles, de tons, de genres, aussi bien en prose qu'en vers. Le pacte de lecture n'est donc pas déterminé en fonction de chacun des fragments (il changerait sans cesse), mais il se construit à partir de constantes supranarratives. Bien entendu, la récurrence des « salon trifles » confère à l'ensemble une orientation vers la littérature telle qu'elle était pratiquée dans les salons, celle des belles-lettres, avec de nombreux passages publiés séparément sur le modèle d'*Eugène Onéguine*¹⁴⁶, mais leur inclusion dans l'édifice du roman complique leur signification. Le modèle interprétatif qui s'applique le mieux à un tel texte est bien décrit par Bourgeois dans *L'ironie romantique* et Sangsue dans *Le récit excentrique*.

Bourgeois indique que la présence de l'ironie romantique dans un texte tient à deux conditions :

« La première est que le contenu de l'œuvre pose le problème du moi créateur et de la réalité du monde, traduise un "jeu" entre le réel et l'idéal, et n'aboutisse au rejet ni de l'un, ni de l'autre. La deuxième condition est que l'œuvre elle-même, conçue comme la plus haute expression de cette pensée philosophique, soit dans le même temps reconnue comme totalement artificielle, et que son existence même puisse être mise en cause : infinie par son "contenu", finie par sa "forme", elle est à son tour objet de négation, et l'auteur peut s'en détacher et jouer avec elle¹⁴⁷. »

C'est précisément ce qui se produit dans le *Périgrin*. Akoutine a montré que l'on pouvait définir trois lignes narratives différentes dans le texte, chacune possédant son propre narrateur, qui est en même temps le personnage principal. Les trois narrateurs s'appellent tous *Aleksandr*, du nom de l'auteur réel, ce qui rend la différenciation entre les trois lignes narratives d'autant plus problématique, et la question du moi créateur reste en suspens, se démultiplie. Akoutine l'explique ainsi :

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴⁶ Voir à ce sujet l'introduction et les notes de J. Akutin, et plus précisément p. 301-302.

¹⁴⁷ Bourgeois, R., *op.cit.*, p. 37.

« Les sept chapitres d'*Eugène Onéguine* qui sortirent à l'été 1830 eurent une grande influence sur Veltman. Si l'œuvre de Pouchkine était une encyclopédie de la réalité russe, alors de la plume de Veltman devait sortir une encyclopédie de la vie dans la capitale et les provinces de Bessarabie [...]. L'écrivain renonça à un développement suivi de l'action : son devoir était de raconter ses déplacements en Bessarabie, la vie à Kichinev, les jours de guerre, les aventures du héros [...]. C'était le premier plan de la narration. Deuxième plan : l'amour d'un officier pour une femme mariée, les rêves et la perte des illusions. Cette histoire aussi devait être exposée non pas dans la continuité, mais sous l'aspect de souvenirs fragmentaires, inclus dans la mosaïque générale de l'action. Troisième plan : le monde intérieur du héros, ses réflexions sur le sens de la vie, ses tentatives de comprendre son entourage, d'exprimer son point de vue sur les événements, de juger des œuvres littéraires, philosophiques et historiques. C'est-à-dire que le roman tout entier devait être le récit de la formation d'une personnalité¹⁴⁸. »

On le voit d'après l'analyse d'Akoutine, la première condition posée par Bourgeois est remplie grâce aux trois lignes narratives qui s'entrecroisent au sein du roman. Reste la seconde condition, celle qui touche plus spécifiquement à l'établissement du pacte de lecture ironique. Veltman indique on ne peut plus clairement que l'ambition de son œuvre est d'être « infinie par son contenu » au dernier chapitre de la deuxième partie :

« Ma vie, mon quotidien,

¹⁴⁸ Вельтман, *Странник, op.cit.*, p. 282 : « на замысел Вельтмана большое влияние оказали те семь глав *Евгения Онегина*, которые вышли к лету 1830г. Если произведение Пушкина явилось энциклопедией российской действительности, то из-под пера Вельтмана должна была выйти энциклопедия бессарабской столичной и провинциальной жизни [...]. Писатель отказался от последовательности развертывания действия: перед ним стояла задача рассказать о бессарабских скитаниях, о кишиневской жизни, о военных днях, о похожениях героя [...]. Это был первый план повествования. Второй план – любовь офицера к замужней женщине, мечты и утраты иллюзий. Эта история также должна была излагаться не последовательно, а в виде отрывочных воспоминаний, включенных в общую мозаику действия. Третий план – внутренний мир героя, его размышления о смысле жизни, попытки понять окружающее, выявить свой взгляд на происходящее, оценить прочитанные художественные, философские и исторические произведения. То есть весь роман должен был стать повествованием о становлении личности ».

Tu es mon voyage,
 Mon encyclopédie !
 Que le monde te lise
 Et, de toute son âme, dise :
 Ma parole, quelle comédie¹⁴⁹ ! »

Pourtant, la chute du poème montre assez la relation ludique, non-sérieuse de l'auteur à sa propre œuvre et permet de définir un pacte de lecture ironique qui se complique des traits caractéristiques du récit excentrique tel que Sangsue l'a défini. Pour résumer, le tableau suivant présente la concordance entre les caractéristiques du récit excentrique définies par Sangsue et le *Pérégrin*. Etant donné l'omniprésence de ces caractéristiques dans le roman, le tableau ne présente que quelques exemples choisis.

Humour : jeux de mots, ironie.	Chapitre LX, p. 32 Chapitre CCCIII, p. 158	« La conclusion me sembla belle Ainsi finis-je mon récit : « Le jeu n'en vaut pas la chandelle ». J'éteignis toutes les bougies. » (« Не встретив в ней противоречий, Я кратко кончил свою речь: «Мой друг, игра не стоит свеч» - И мигом потушил все свечи. – ») « Si ma pensée était aussi profonde que l'océan à l'endroit où Forster l'a mesuré, et aussi élevée que la couche de l'atmosphère que Gay-Lussac atteint, une telle pensée n'aurait pas trouvé de langue à son goût, et elle aurait dû s'exprimer par un silence éloquent ; parce que le silence éloquent est plus puissant, plus expressif que l'éloquence verbale. Toutes mes lectrices vous le confirmeront. Leur ouïe fine, sensible, comprend mieux la pause entre deux
--------------------------------------	---	---

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 110 :

« Мое житье, мое бытие,
 Ты путешествие мое,
 Моя энциклопедия!
 Пусть свет тебя возьмет, прочтет
 И от души произнесет:
 Ей-богу – ну комедия! »

	Chapitre CCCIV, p. 158	accords charmants, ce son mystérieux que seule entend l'âme innocente et pure. ¹⁵⁰ » « Ne vous fâchez pas si dans ce chapitre vous n'entendez pas le grattement de ma plume. Ceci est une pause. Ici, ma pensée est exprimée par le silence. »
Discontinuité : une stratégie déceptive	Chapitre CVIII, p. 55	Ce chapitre est triplement déceptif : « Ici une femme entra et interrompit la lecture du poème. [...] Après le déjeuner, je repris ma lecture du poème trouvé... Vous aussi désirez sans doute savoir sa suite et sa fin, mais puis-je imprimer l'œuvre d'un autre ? Jugez vous-mêmes. »
Composition problématique	Chapitre CCXXXIII, p. 116 Jour XLIII, p. 157	« Faut-il rappeler au perspicace [lecteur] le chapitre CLI et le fait que, tel un voyageur pressé, je jetai un regard aussi attentif sur les îles parsemées de l'Archipel que le lecteur pressé sur les chapitres disséminés dans mon Pérégrin. Le gouffre des eaux les sépare ; le passage de l'un à l'autre est malaisé, j'en conviens ; mais suis-je à blâmer si mon imagination a produit un Archipel intellectuel ? » Epigraphe à l'ensemble de la journée : « Ce jour devait débiter par les chapitres CCCVII et CCCVIII ; mais, comme ils ne se présentèrent pas à l'heure dite, je les mis aux arrêts pour vingt-quatre heures. (note) »
Digressions, variabilité de la vitesse narrative	Chapitre VIII, p. 11	« Pendant que vous vous promenez à travers le village et une certaine partie du passé, je vais, avec votre autorisation, lire un passage d'un cahier tombé de l'étagère en plein dans la Mer de Glace. »
Hypertrophie du discours du narrateur et atrophie de l'histoire racontée	Chapitre VI, p. 10	« En guise de préface : Je ne voyage pas afin que vous lisiez mon périple ; mais s'il vous est déjà tombé entre les mains et que vous souhaitez absolument suivre mes traces, depuis mon point de départ jusqu'à mon retour sain et sauf, je vous exposerai donc en arrivant en Nubie le but de mon voyage et la raison pour laquelle je l'ai écrit ; jusque-là, je vous conseille de lire ce livre sous le titre : <i>Grands effets tirés de petites causes</i> . Si vous vous moquez de savoir comment le sel fut découvert et entra en usage, ne lisez pas ce livre, il

¹⁵⁰ Afin d'alléger la lecture, nous avons volontairement omis certaines citations en russe qui ne comprennent pas de difficulté sémantique, sachant que le lecteur retrouvera aisément les originaux grâce aux indications de pages renvoyant à la seule édition disponible du texte.

		suffit d'en savoir le titre. »
Paratexte	<p>Chapitre CCXXVIII</p> <p>Chapitres CCXXXII et CCXXXIII</p> <p>Chapitre CCXLVI</p> <p>Chapitre VI</p>	<p>En exergue à tout le livre, on trouve une citation de la deuxième partie de l'œuvre.</p> <p>Chacune des parties a droit à son épigraphe, mais dans la troisième partie, chaque journée ou presque est précédé d'une épigraphe ironique, absurde ou métalittéraire.</p> <p>Epigraphe absurde : « Ah ! ah ! (il rit) ».</p> <p>Dialogue ironique entre les épigraphes : « Mer, mer, o vaste mer ! (<i>Figure de gradation, §56 du Précis de rhétorique</i>) » et « Wus hat Er gesakt ? (<i>Eine Jude</i>) ».</p> <p>Epigraphe à fonction d'auto-commentaire critique : « Полечу зерзицею по Дунаеви! (<i>Сл. о пълку Игореве</i>) ».</p> <p>Préface décalée à l'intérieur de l'œuvre.</p>
Parabase : fonction d'exposition et non d'explication	Chapitre CXXXIV, p. 68	« Prenez place, mes invités! Pendant que je m'affaire à mettre en place la nature et le climat, je vous prie de croquer un morceau. » Le narrateur se figure sous les traits d'un demiurge.
Métalepses narratives (personnages que le narrateur feint de ne pas maîtriser)	<p>Chapitre LXXXV, p. 44</p> <p>Chapitre LXXXVII, p. 48</p>	<p>La nouvelle « Eskander » débute par ces mots : « Mon enfant, ma pensée ! Qui t'a créée ? Moi ? Mais tu m'es souvent désobéissante, et je ne peux châtier ton insolence que par mon chagrin ! »</p> <p>Le narrateur a du mal à rassembler ses lecteurs qui veulent rester et chercher l'emplacement véritable de la tour de Babel. Le narrateur rejette la responsabilité du prolongement de la digression sur les lecteurs, plus intéressés par le sujet de la digression que la relation des opérations de guerre dans le Boudjak.</p>
Mise en question des personnages	p. 113	<p>Les différentes strates de ce voyage littéraire, avec leurs narrateurs respectifs, mènent à la confusion entre l'auteur, le narrateur du voyage imaginaire, le narrateur des campagnes militaires, le narrateur (principalement en position de poète) des aventures amoureuses.</p> <p>De plus, on assiste à un dédoublement fréquent du narrateur en « pensée » (la nouvelle <i>Eskander</i>), « imagination » (l'image du cheval ailé).</p> <p>Enfin, l'incipit de la troisième partie fait apparaître</p>

		le <i>Pérégrin</i> en tant que livre et en tant que personnage dramatique dialoguant avec Apollon.
Intertexte sternien	Chapitre CLXI, p. 82	« J'ai placé ici le chapitre CLX parce qu'il était prédestiné à exister, et précisément sous l'aspect qu'il a pris. Je ne suis pas la cause de tous ses défauts et imperfections... »
	Chapitre CIV, p. 53	« Un tel songe, vraiment, aurait été étrange. Quelle est cette pensée ? D'où vient une telle idée ? Mais elle était la conséquence d'un hasard tout à fait commun. J'étais assis, avant de m'endormir, près des bains ; sans doute le bruit des éclaboussures et les sons d'une voix douce l'auront-ils fait surgir dans mon imagination. » Veltman décrit ici le principe de l'association des idées que Sterne a repris à Locke.
	Jour XXXIX, p. 140	« Celui qui n'a pas un grain de chimère dans la tête, pour se consoler de la réalité, je le plains. »

Dans *Le pérégrin*, les motifs du *Manuscrit* se retrouvent exacerbés sur le mode ludique, ironique du bavardage propre à Veltman. En effet, même les recensions de l'époque le montrent, l'attention accordée au bavardage fait de toute l'œuvre le simulacre d'une conversation légère, insouciant et frivole avec un interlocuteur plein d'esprit, original et fantaisiste. Dans la tradition sentimentaliste, Veltman utilise le texte moins pour narrer une histoire que pour donner à connaître le personnage de l'auteur, autrement dit lui-même. Au sens propre du terme, la conversation du *Pérégrin* est donc un kaléidoscope, un bavardage réfractant la personnalité de l'auteur.

Théorie de la conversation élégante, le dernier texte de Senkovski dans notre corpus, a vu le jour en 1835 dans le *Cabinet de lecture* sous la signature du Baron Brambeus. Le terme « élégante » est à comprendre dans le sens de Balzac, qui publie en 1830 un *Traité de la vie élégante*. Il traduit le russe *obrazovannyj*, que l'on pourrait également traduire par le terme « poli », au sens de la politesse du mouvement précieux, c'est-à-dire du respect de certaines conventions en vigueur dans le « monde ». Le titre indique ainsi un texte spéculatif portant sur un sujet de société, non pas un manuel ou un traité d'ordre pratique, mais une théorie,

une règle interprétative. Le sujet rappelle celui du « conte du grand danger que courent les troupes de jeunes filles sur la perspective Nevski » et surtout du « Même conte, mais à l'envers » d'Odoïevski.

Le texte commence ainsi :

« J'entends fort souvent : "Nous n'avons pas encore de conversation !" Comme c'est dommage ! Enseignez-nous donc à causer, vous qui dites que nous n'avons pas de conversation¹⁵¹. »

Le propos rapporté est un écho de la formule journalistique omniprésente à l'époque « Nous n'avons pas de littérature » (nous y reviendrons au chapitre 5). Cette substitution est significative. Elle montre que, pour Senkovski, la base de la littérature doit être la conversation, comme en témoigne son feuilleton de 1834, « Brambeus et la jeune littérature ». Il y affirme :

« La première idée de la littérature est le charme d'une conversation mondaine et intelligente, d'une conversation amicale, sans témoins, dans la solitude, conversation transportée sur le papier et accessible à tout instant¹⁵². »

Cette caractéristique correspond à une notion de la littérature (*slovesnost'*) comme des œuvres qui « offrent une lecture légère et agréable », qui apportent un plaisir instantané à l'homme instruit. Pour Senkovski, la conversation (*beseda*) est donc, par une double substitution, la littérature. La visée de cette *Théorie* est moins didactique qu'il n'y paraît, et plus orientée vers la satire des mœurs. Ainsi, le narrateur dresse un catalogue des cinq types de « conversation élégante » non

¹⁵¹ Сенковский, О.И. *Теория образованной беседы, Сочинения барона Брамбеуса*, Москва, « Советская Россия », 1989, р. 430 : « Я очень часто слышу: "У нас еще нет беседы!" Как это жаль! Научите же нас беседовать, вы, которые говорите, что у нас нет беседы ».

¹⁵² Сенковский, О.И. « Брамбеус и юная словесность », *Библиотека для чтения*, 1834, том 3, часть 1 : « Имя Изящной Словесности, в тесном смысле слова, принадлежит одним плодам воображения, или попросту, сочинениям, служащим к легкому и приятному чтению. Воображение - гений и царь этой области. Прелесть умной светской беседы, и беседы дружеской, без свидетелей, в уединении, - перенесенная на бумагу и доступная во всякое время, - есть первая идея Словесности.

Отсюда проистекают два весьма логические вывода: произведения Словесности не могут подлежать ни каким определенным правилам, потому что воображение человеческое и его творческая сила беспредельны; произведения Словесности, как продолжение прелести светской беседы, как вещественный, исчезающий вместе со звуком слов, ее образ, должны быть писаны на языке современного образованного общества, и допускать всю разнообразность слога и оборотов разговора, всю, так сказать, изустность беседы ».

comme un combat d'idées mais une lutte de chacun pour tirer la couverture à soi. L'orgueil, la vanité et la volonté de paraître prennent le pas sur l'écoute, l'échange de vues. Ce récit est donc, comme c'est souvent le cas chez Senkovski, l'incarnation de son titre plutôt que son explication. Ce n'est pas une théorie, c'est une pratique, un art appliqué. De plus, mais c'est aussi une habitude de Senkovski, le texte est un prétexte pour dresser un portrait satirique des personnages-types mis en scène. La conclusion du récit est une manière de refermer la boucle. La motivation de tout le récit est donnée par la clause :

« En ce qui me concerne, je n'ai décidément pas pu glisser mon idée dans aucun des mille et un sujets de notre conversation d'hier, et j'avoue que je n'ai pas vu d'autre moyen de soulager ma déception qu'en vous retraçant ici cette fameuse idée¹⁵³. »

Un parallèle se dessine ici, à nouveau, avec la préface du rédacteur dans les *Contes bigarrés* d'Odoïevski. La même cause produit les mêmes effets. On peut se demander si l'écho n'est pas volontaire.

Ce premier chapitre avait pour objectif de mettre au jour les différentes formes que prend la conversation en tant que fondement du pacte de lecture dans les textes du corpus. Il a permis de révéler que le contrat de communication est soit directement, soit de manière dérivée, un contrat de conversation au sein d'un cercle familial ou en société. Il est décliné en veillée au coin du feu dans *Haydamak* et *Une terrible prédiction*, soirée entre militaires dans *Une soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, en conversation en société dans *L'épreuve*, *Le pérégrin*, *Les contes bigarrés*, *Théorie de la conversation élégante*. La conversation, en tant que communication orale, peut également prendre la forme d'un récit d'outre-tombe porté par une voix de l'autre monde, littéralement dans le *Manuscrit de ...*

¹⁵³ Сенковский, *Теория образованной беседы*, *op.cit.*, p. 440 : « Что касается до меня, то я решительно не мог вернуть своей идеи ни в один из тысячи одного предметов вчерашней нашей беседы, и признаюсь, не видел другого средства облегчить свою досаду, как пересказав вам здесь эту знаменитую идею ».

Khabarov et au figuré dans *Une grande réception chez Satan*. Enfin, les *Voyages fantastiques du baron Brambeus* postulent la conversation entre un auteur et ses lecteurs comme solipsisme ironique, puisque le narrateur enjoint à ses lecteurs de relire leurs propres œuvres pour passer le temps¹⁵⁴. La conversation représente principalement une orientation de la narration vers le « bavardage » de l'auteur, selon le terme pouchkinien. La littérature des formes courtes se veut avant tout une conversation entre personnes choisies, elle reprend le modèle du cercle familial autant par nostalgie d'une époque révolue et où les rôles étaient explicitement interchangeables, que pour l'adapter à une conversation entre penseurs et philosophes, à une veillée populaire ou encore à une situation nouvelle, celle d'un lectorat distant et inconnu qui apprécie particulièrement une littérature facile à lire et l'illusion d'une relation privilégiée avec l'auteur.

Ce premier chapitre a permis d'étudier les stratégies narratives mises en œuvre par les auteurs. Voyons à présent le rôle de l'intertextualité dans la construction et le décodage de l'ironie.

¹⁵⁴ Senkovski, O. « Automne et ennui », *op.cit.*, p. 21 : « Le défunt Laurence Sterne, qui était loin d'être sot, adoucissait ainsi son malheur : vers la fin de sa vie, il ne lisait plus que ses propres œuvres, afin d'avoir exclusivement affaire à son amour-propre. Ne lisons plus, nous aussi, que nos propres œuvres désormais, et soyons sages et heureux comme Sterne ! ».

CHAPITRE 2

L'INTERTEXTUALITE ET L'IRONIE :

ASSIMILATION, PARODIE,

VERTIGE DE L'UNIVERSALISME ENCYCLOPEDIQUE

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les textes du corpus présentent tous une forte orientation intertextuelle liée au régime de l'ironie. Le but de ce chapitre est d'explicitier cette intertextualité et d'en rechercher les vertus. On sait que l'ironie romantique, étant un état d'esprit, un régime de narration plus qu'une figure de style, a des affinités avec la parodie, l'humour, la satire. Les textes étudiés révèlent des combinaisons variées de ces différents usages de l'ironie dans leur travail de l'intertexte. En effet, si l'on peut distinguer plusieurs types bien définis d'hypotextes (le texte de départ, si l'on veut), il n'est pas toujours possible d'attribuer à chacun une fonction particulière. L'hypotexte shandéen, par exemple, n'est pas toujours retravaillé à des fins parodiques, comme c'est le cas chez Senkovski. Il constitue parfois une source sérieuse, une autorité littéraire (ou morale, ou thématique) dont on peut légitimement se réclamer. De son côté, l'autre facette de l'intertexte sternien, l'hypotexte du *Voyage sentimental*, qui se rapproche d'un certain hypotexte karamzinien, constitue plus souvent que d'autres l'objet de parodies, donc d'une ironie qui ne laisse pas intact le prestige de l'œuvre (comme dans le *Voyage sentimental sur la perspective Nevski* de Iakovlev et les *Voyages fantastiques du Baron Brambeus*).

Comme l'a montré Neil Stewart¹⁵⁵, la réception de Laurence Sterne en Russie a connu deux étapes, dans l'ordre inverse de la chronologie des publications : si c'est le *Voyage sentimental* qui a d'abord rencontré du succès en Russie, comme dans le reste de l'Europe (la première traduction complète date de 1789¹⁵⁶), *Tristram Shandy* n'accède à l'avant de la scène que dans les années 1820, en même temps que la vogue des romantiques allemands. Neil Stewart précise d'ailleurs que l'influence de *Tristram Shandy* est « difficile à tracer » à cause de cette vogue d'auteurs tels que Schlegel et Jean-Paul qui devaient beaucoup à Sterne : « le Shandisme tendait à se fondre avec les usages plus communs de l'ironie romantique¹⁵⁷ ». En ce qui concerne l'intertexte karamzinien, on peut distinguer deux catégories aux fonctions bien distinctes. La première est formée par les œuvres célèbres de fiction, telles que *La pauvre Lise*, où le sentimentalisme recouvre une notion proche de l'hypotexte du roman sentimental des femmes écrivains françaises du début du XVIII^e siècle. Dans *The sentimental education of the novel*, Margaret Cohen explique, parlant du contexte français:

« Pendant la première décennie de la Restauration, les critiques qui jugeaient la valeur littéraire considéraient les romans sentimentaux écrits par des femmes comme les romans français les plus importants, même s'ils traitaient le roman comme un divertissement "poli" plutôt que comme une forme littéraire prééminente¹⁵⁸. »

Notre hypothèse se fonde sur la constante référence des écrivains contemporains à un modèle sentimentaliste qui n'est pas exactement celui de Karamzine. Le schéma des romans sentimentaux français est décrit par Margaret Cohen comme « un sujet concentré et abstrait », des « personnages mûs par l'éthique », une « absence de détails matériels » et un « mouvement narratif

¹⁵⁵ Stewart N., « From imperial court to peasant's cot », *The reception of Laurence Sterne in Europe*, Peter de Voogd & John Neubauer éd., London ; New York : Thoemmes Continuum, 2004.

¹⁵⁶ Le *Voyage sentimental en France et en Italie* a connu plusieurs traductions à la fin du XIX^e siècle (1779, 1789, 1793, 1795). En 1801 est paru un recueil anthologique sous le titre : *Krasoty Sterna ili sobranije lučšix ego patetičeskix povestej i otličnejsix zamečanj na žizn'*.

¹⁵⁷ Stewart N., art. cit., p. 139 : « Shandyism tended to blend in, as it were, with the more general uses of romantic irony ».

¹⁵⁸ Cohen, M., *The sentimental education of the novel*, op.cit., p. 29: « During the first decade of the Restoration, critics judging literary value considered sentimental novels by women writers to be the most important French novels, although they treated the novel as polite entertainment rather than as a preeminent literary form. »

inéluçtable vers un dénouement évident depuis le début¹⁵⁹ ». Ce sentimentalisme moral, didactique, se retrouve également plus souvent sous la plume des auteurs en tant que cible de l'ironie (au sens classique) et de la parodie.

La seconde catégorie rassemble des codes de comportement, des faits de la vie quotidienne plutôt que des œuvres littéraires déterminées. De cette façon, comme nous l'avons vu précédemment, la conversation des groupes familiers, connotée positivement, s'oppose à la conversation mondaine, royaume des conventions. Ce thème des conventions en tant qu'obstacles, catalyseurs de catastrophes, possède également une forte affinité avec de nombreux textes romantiques (Lermontov, mais aussi Odoïevski, Veltman et, dans une moindre mesure, Bestoujev-Marlinski).

L'intertexte balzacien, lui, est plus clairement défini par une relation ironique liée à l'intention parodique (*Une grande réception chez Satan*), de même que les intertextes du roman gothique et du romantisme « frénétique » français (Bestoujev-Marlinski, Odoïevski). À l'inverse, l'intertexte hofmannien (*Les contes bigarrés, Soirée aux eaux caucasiennes*) et, plus généralement, l'intertexte romantique allemand (Jean-Paul, Tieck), travaille des œuvres aux poétiques proches, sinon semblables. Le dernier type d'intertexte est quant à lui doublement orienté : vers la satire et la critique d'une part et d'autre part vers l'assimilation « sérieuse » et de plein droit puisqu'il concerne exclusivement les œuvres en russe d'auteurs contemporains. La satire et la critique se manifestent envers des adversaires littéraires (Polévoï, Pogodine, Boulgarine) tandis que l'assimilation est révélée par des citations implicites, une communauté de thèmes ou de sujets (Bestoujev-Marlinski / Joukovski, Veltman / Pouchkine, Somov et Odoïevski / Gogol). La typologie suivante présente donc un classement synthétique en tentant de garder présentes les différentes fonctions de l'intertextualité dans les textes analysés. On peut ainsi distinguer entre deux manières de faire fonctionner l'intertexte, l'une marquée par une relation sérieuse d'assimilation, l'autre par une relation ironique de parodie. Tout comme le régime ironique dans la narration ou l'établissement du pacte de lecture, le régime ironique de l'intertexte travaille les œuvres parfois jusqu'à la limite de l'éclatement et construit l'image de l'œuvre comme une encyclopédie universelle.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 32

1. L'assimilation des intertextes

L'étude de certains rapports hypotexte / hypertexte révèle une volonté ironique non pas dans sa dimension parodique mais plutôt selon une intention sérieuse, celle du doute. Le régime de chaque relation hypo/hypertexte se décline alors selon que l'hypotexte est considéré comme un modèle linguistique, narratif ou idéologique, comme une source de thèmes, de motifs ou de personnages. C'est notamment le cas des œuvres qui s'inscrivent dans le romantisme russe, telles que *Haydamak* de Somov et les nouvelles de Bestoujev-Marlinski.

Chez Somov, l'inscription du texte dans la veine du roman historique inaugurée par Walter Scott donne lieu à l'assimilation de deux types d'hypotextes. Tout d'abord, *Haydamak* est construit sur le schéma de l'injustice des nobles châtiée et corrigée par un « bon » bandit. La tradition populaire recense de nombreuses rééditions du livre de Matvéi Komarov associant les héros russe et français *Van'ka Kain* et Cartouche¹⁶⁰. La tradition littéraire la plus récente compte le roman *Ivanhoe* de Walter Scott, publié en 1819, dans lequel Robin des bois occupe un rôle secondaire d'adjuvant (il n'est pas le héros mais il aide le héros dans sa quête) et apparaît dans des histoires qualifiées de « penny-(hi)stories », l'équivalent des *lubki* russes, ces publications populaires à grand tirage et petite ambition littéraire, reprenant des légendes folkloriques ou les œuvres d'écrivains fameux¹⁶¹. En outre, à l'époque de la composition et de la parution des fragments du second *Haydamak*, il existait déjà plusieurs personnages pouvant être rapprochés de la figure de Robin des bois, de Cartouche¹⁶² et de *Van'ka Kain*. Le mouvement des haydamaks était déjà célèbre en Russie par les troubles qu'il avait causés en Pologne et l'opposition qu'il manifestait contre le pouvoir polonais en Ukraine, volant les nobles polonais pour redistribuer les richesses aux paysans ukrainiens, s'attirant de ce fait l'appui

¹⁶⁰ Комаров, М. *Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Ваина% Второго французского мошенника Картуша и его сотоварищей*, Санкт-Петербург, 1779.

¹⁶¹ Pour ne citer qu'un exemple connu, les auteurs (souvent anonymes) de *lubki* ont repris la nouvelle *Taras Bul'ba* de Gogol sous des titres variés: *Razbojnik Taras Černomor*, *Taras Černomorskij*, *Priključenija kazackogo atamana Urvana*.

¹⁶² Le nom du personnage *Garkuša* semble presque homophone du nom français, peut-être s'agit-il d'une déformation populaire ukrainienne ?

de la population et parfois celui du pouvoir impérial russe. Cependant, au début du XIX^e siècle, le personnage d'Oustim Iakimovitch Karmaliouk représente une légende vivante, il incarne dans le monde slave l'équivalent du Robin des bois dépeint par Walter Scott¹⁶³. Somov, dans sa nouvelle *Haydamak*, opère ainsi un double retour sur les enseignements de l'œuvre de Walter Scott. Non seulement il adopte sa méthode de peindre les marges de l'empire, ses habitants, leurs croyances et leurs coutumes, mais il reprend aussi pour modèle un personnage populaire, héros d'histoires et de légendes, tout en l'adaptant à la tradition russe¹⁶⁴.

Chez Bestoujev-Marlinski, les textes sont plus complexes et les intertextes plus variés. Ainsi, dans *Une terrible prédiction*, Bestoujev-Marlinski présente une synthèse originale de plusieurs intertextes. Tout d'abord, le schéma narratif concernant l'intrigue amoureuse commence comme celui d'un roman sentimentaliste, dans la lignée didactique des femmes écrivains françaises. L'amour entre le narrateur, jeune militaire, et Polina, femme mariée à un homme plus âgé qui la rend malheureuse, est déjà une version dégradée du « double bind » exposé par Margaret Cohen : l'amour entre eux est impossible puisque les deux personnages ont conscience du déshonneur que cela jetterait sur Polina. Le narrateur se reproche ainsi d'avoir forcé sa bien-aimée à agir de telle manière qu'elle n'est plus, ni pour elle-même ni pour lui, digne de l'amour qu'il lui porte

¹⁶³ Déserteur de l'armée en 1813, il devient expert en évasions et son champ d'action constitue la *Podolije*, un territoire entre le Dniepr et le Dniestr qui était alors partagé entre l'empire russe et la Pologne. Karmaljuk était un paysan et se battait contre les nobles, il a mené de nombreux soulèvements. Il était également capable de se faire passer pour un autre, notamment un Russe, grâce à sa maîtrise de la langue et à son habileté à se forger une nouvelle identité (documents et déguisements).

¹⁶⁴ Le dictionnaire encyclopédique de Brokgauz et Efron consacre un article à *Semjen Garkuša*, indiquant qu'il était un cosaque (d'adoption) du Zaporozjje, né en 1739, meneur de raids contre les nobles polonais dans toute la région dominée par les Cosaques. Il s'est échappé trois fois de prison, mais a été pris en 1784. *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона*, Санкт-Петербург, Брокгауз-Ефрон, 1890-1907. Cet article est disponible sur la page (consultée le 3.09.2013)

http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/26535/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%83%D1%88%D0%B0. L'article de la *Grande encyclopédie biographique* fournit également des indications utiles. On peut le trouver sur la page (consultée le 17.09.2013) http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/32086/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%83%D1%88%D0%B0. En outre, J. Mann note, dans son article introductif à la réédition des romans de Narežnyj, que celui-ci avait commencé à écrire un roman intitulé : *Garkuša, malorossijskij razbojnik* (В. Т. Нарежный, *Собрание сочинений в двух томах*, Москва, «Художественная литература», 1983, Т. 1, *Романы и повести* : «У истоков русского романа»).

et il envisage le suicide, pour elle ou pour lui. Ce monologue tragique résonne d'échos pathétiques :

« Et que pouvais-je lui offrir à l'avenir en récompense de ce qu'elle avait perdu ? Pouvait-elle oublier de quoi elle était la cause ? Pouvait-elle s'endormir d'un sommeil serein entre des bras qui fumaient encore du meurtre, trouver de la douceur dans un baiser qui laissait une tache de sang sur ses lèvres, et quel sang ? Le sang de celui à qui elle était liée par les liens sacrés du mariage ! Sous quel ciel généreux, sur quelle terre hospitalière le cœur criminel peut-il trouver la paix ? Peut-être n'aurais-je trouvé l'oubli que dans l'abîme d'un amour réciproque ; mais une faible femme pouvait-elle repousser ou étouffer sa conscience ? Non, non ! Mon bonheur avait disparu à jamais, et mon amour même pour elle était désormais un feu infernal¹⁶⁵. »

Cependant, l'intertexte dominant dans *Une terrible prédiction* reste romantique avec l'accent spécifique mis sur la peinture des passions emportant tout sur leur passage, avec le rôle prémonitoire du rêve et la mention de la légende populaire du « lac noir » faisant intervenir nymphe, loup-garou, personnage méphistophélien et, finalement, un meurtre. Avant même d'avoir rencontré l'homme mystérieux qui l'emmènera jusqu'à Polina, le narrateur décrit la course de sa troïka en des termes romantiques qui laissent transparaître un rapprochement entre cette course effrénée et le tableau des passions à venir :

« Allons, barine, cramponne-toi ! Il fourra sa moufle droite sous son bras gauche, passa sa main nue au-dessus de la troïka, aboya quelque chose, et les chevaux s'élançèrent comme le vent ! La rapidité de leur galopade me coupa le souffle : ils nous emportèrent.

¹⁶⁵ Бестужев-Марлинский, А.А. *Страшное гадание, Кавказские повести, op.cit.*, p. 371 : « чем мог я вознаградить ее в будущем за потерянное? Могла ли она забыть, чему была виною? Могла ли заснуть сном безмятежным в объятиях, дымящихся убийством, найти сладость в поцелуе, оставляющем след крови на устах, - и чьей крови? Того, с кем была она связана священными узами брака! Под каким благотворным небом, на какой земле гостеприимной найдет сердце преступное покой? Может быть, я бы нашел забвение всего в глубине взаимности; но могла ли слабая женщина отринуть или заглушить совесть? Нет, нет! Мое счастье исчезло навсегда, и самая любовь к ней стала отныне огнем адским ».

Tel une barque agile sur les vagues, le traîneau dégringolait, roulait et bondissait à droite et à gauche ; mon cocher, le pied calé contre le palonnier, tirant avec vigueur sur les rênes, lutta longtemps contre la force déchaînée des chevaux qui piaffaient d'impatience ; mais les rênes ne faisaient qu'attiser leur ardeur. Secouant la tête, leurs naseaux fumants relevés dans le vent, ils filaient, soulevant un nuage de neige au-dessus du traîneau. De tels phénomènes sont si courants pour chacun de nous que, maintenu par le siège du cocher, j'étais étendu à l'intérieur le plus calmement du monde et j'admirais, pour ainsi dire, la rapidité du voyage. Aucun étranger ne peut comprendre le plaisir sauvage de galoper à bride abattue dans une troïka folle, telle la pensée, et, dans le tourbillon du vol, goûter la volupté nouvelle de l'oubli de soi¹⁶⁶. »

Le narrateur brosse un tableau à la fois effrayant et excitant. Il prête à ses lecteurs une capacité à apprécier ce sentiment romantique par excellence du sublime : le plaisir dans la frayeur, la volupté de la folie et le délice de l'abandon de soi. Ce passage est significatif à un autre titre. Il renferme des réminiscences d'une chevauchée effrénée qui a contribué à poser les fondements du romantisme en Russie, celle de Svetlana dans la ballade éponyme de Joukovski. Ce poème, publié en 1813, raconte dans les mêmes termes la course à bride abattue de l'héroïne dans un traîneau, il fournit les motifs que Bestoujev-Marlinski adapte à sa prose¹⁶⁷. C'est un hypotexte fréquent chez lui, il apparaît également dans la

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 353 : « Ну, барин, держись! - Заложил правую рукавицу под левую мышку, повел обнаженной рукой над тройкою, гаркнул - и кони взвились как вихорь! Дух занялся у меня от быстроты их поскака: они понесли нас.

Как верткий челнок на валах, кувыркались, валялись и прыгали сани в обе стороны; извозчик мой, упершись в валец ногою и мощно передергивая вожжами, долго боролся с запальчивою силою застоявшихся коней; но удила только подстрекали их ярость. Мотая головами, взбросив дымные ноздри на ветер, неслись они вперед, взвивая метель над санями. Подобные случаи столь обыкновенны для каждого из нас, что я, схватясь за облучок, преспокойно лежал внутри и, так сказать, любовался этой быстротой путешествия. Никто из иностранцев не может постичь дикого наслаждения - мчаться на бешеной тройке, подобно мысли, и в вихре полета вкушать новую негу самозабвения ».

¹⁶⁷ Жуковский В. А. *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва-Ленинград, Государственное издательство художественной литературы, 1959-1960. Т. 2: *Баллады, поэмы и повести, Светлана*, с. 20-21 :

« У ворот их санки ждут;

С нетерпеньем кони рвут

Soirée aux eaux caucasiennes en 1824 dont nous reparlerons. Chez cet auteur, les œuvres de Joukovski forment donc un hypotexte riche, dont il use de manière variée, tantôt « sérieusement », tantôt comme d'une référence devenue gênante car trop marquée, avec laquelle il faut prendre ses distances.

Troisième inspiration romantique, l'hypotexte de *La dame du lac* de Walter Scott, publiée en 1810 et, pour la traduction russe, en 1828. L'intertexte est convoqué par le narrateur lui-même :

« Je me souvins que, dans les notes de *La dame du lac* (« Lady of the lake »), Walter Scott rapportait la lettre d'un officier écossais qui lisait l'avenir exactement de la même manière et disait avec épouvante que la langue humaine ne peut exprimer les peurs qui s'étaient emparées de lui. La curiosité me prit de vérifier si, chez nous, ces rituels de prédiction, vestiges du paganisme aux antipodes de l'Europe, s'exécutaient de la même façon¹⁶⁸. »

L'évocation du roman de Scott révèle un narrateur qui voit sa vie à travers la littérature, principalement la littérature romantique de type fantastique. Son objectif est donc de confronter littérature et réalité. Il porte un intérêt non pas personnel mais anthropologique à ce rituel, dans la ligne des romantiques britanniques et allemands. Cette question revient d'ailleurs à plusieurs reprises, retraçant le passage du narrateur du scepticisme au doute. C'est ainsi que, une fois arrivé dans le cimetière, il se met à penser au surnaturel dans des termes empruntés à Hoffmann et à son conte *Le vase d'or* :

Повода шелковы.

Сели... кони с места враз;

Пышут дым ноздрями;

От копыт их поднялась

Вьюга над санями.» C'est moi qui souligne.

¹⁶⁸ Бестужев-Марлинский, А.А. *op.cit.*, p. 361 : « Я вспомнил, что в примечаниях к *Красавице озера* (« Lady of the lake ») Вальтер Скотт приводит письмо одного шотландского офицера, который гадал точно таким образом, и говорит с ужасом, что человеческий язык не может выразить тех страхов, которыми он обуян. Мне любопытно стало узнать, так ли же выполняются у нас обряды этого гаданья, остатка язычества на разных концах Европы ».

« Afin de me détourner de la pensée du monde des esprits qui, peut-être, nous entourent de manière invisible et agissent sur nous de manière insensible, je dirigeai mes regards vers la lune¹⁶⁹. »

Romantique également, l'apostrophe au « calme pays des songes » qui suit immédiatement ce passage. Le style élevé et élégiaque rappelle également la poésie lyrique des romantiques et la prose de Tieck et de Novalis :

« Calme pays des songes ! pensai-je. Serais-tu vraiment peuplé de nos seuls rêves ? Pourquoi volent si amoureuxment vers toi les regards et les pensées des hommes ? Pourquoi ton scintillement est-il si cher à notre cœur, tel le salut d'un ami ou la caresse d'une mère ? N'es-tu pas l'astre frère de la terre ? N'es-tu pas le compagnon du destin de ses habitants, comme de son périple éthéré ? Tu es sublime, étoile du repos, mais notre terre, demeure des tempêtes, est encore plus belle, aussi ne me fié-je pas à l'idée des poètes que nos ombres doivent s'y retirer, que c'est la raison de l'attirance de nos cœurs et de nos pensées pour toi ! Non, tu as pu être le berceau, la patrie de notre esprit ; là, sans doute, son enfance a fleuri, et il aime voler depuis sa nouvelle demeure vers ton monde familial mais oublié ; mais il ne te revient pas, paisible contrée, d'être le refuge de la tumultueuse jeunesse de l'âme humaine ! Dans son élan vers le perfectionnement, son sort contient des mondes encore plus beaux et des épreuves encore plus terribles, car les pensées lumineuses et les sentiments délicats se payent au prix fort¹⁷⁰ ! »

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 363 : «Чтобы отвлечь себя от думы о мире духов, которые, может статься, окружают нас незримо и действуют на нас неощутимо, я прильнул очами к месяцу ».

¹⁷⁰ *Idem* : « Тихая сторона мечтаний! - думал я. - Неужели ты населена одними мечтаниями нашими? Для чего так любовно летят к тебе взоры и думы человеческие? Для чего так мило сердцу твое мерцанье, как дружеский привет иль ласка матери? Не родное ли ты светило земле? Не подруга ли ты судьбы ее обитателей, как ее спутница в странничестве эфирном? Прелестна ты, звезда покоя, но земля наша, обиталище бурь, еще прелестнее, и потому не верю я мысли поэтов, что туда суждено умчаться теням нашим, что оттого влечешь ты сердца и думы! Нет, ты могла быть колыбелью, отчиною нашего духа; там, может быть, расцвело его младенчество, и он любит летать из новой обители в знакомый, но забытый мир твой; но не тебе, тихая сторона, быть приютом буйной молодости души человеческой! В полете к усовершенствованию ей доля - еще прекраснейшие миры и еще тягчайшие испытания, потому что дорогою ценой покупаются светлые мысли и тонкие чувствования! »

Une terrible prédiction adapte ainsi des modèles romantiques fameux (l'orientation folklorique propre aux romans de Walter Scott, le fantastique des romantiques allemands), contribuant largement à donner le ton de la veine fantastique dans la littérature russe, tout en reprenant la langue poétique, à l'intérieur de la prose, aux passages les plus lyriques.

Dans les *Contes bigarrés* d'Odoïevski, un conte se détache des autres par son intertexte presque exclusivement contemporain. Il s'agit du *Conte de l'événement qui a empêché Ivan Bogdanovitch Otnochénié de présenter ses vœux de Pâques à ses supérieurs*. Le schéma narratif se développe en deux temps : d'abord, une description des habitudes, de la vie ordonnée et réglée du personnage principal qui fait intervenir l'intertexte gogolien (*Le manteau*). Ensuite, le récit de la métamorphose des personnages en cartes lors de la nuit de Pâques. Ce passage est, lui, informé par l'intertexte pouchkinien (*La dame de pique*). Il est intéressant de noter qu'ici le rapport hypo/hypertexte est renversé, puisque les *Contes bigarrés* d'Odoïevski paraissent au début de l'année 1833, tandis que *La dame de pique* paraît en 1834 (sa rédaction date de l'automne de Boldino), et que *Le manteau* n'est écrit qu'à la fin des années 1830 et publié seulement en 1842.

On se souvient que *Le manteau* commence par la description physique de son personnage principal, puis la mention de son grade (conseiller titulaire, 9^e classe), de son nom et des moqueries dont ses collègues l'accablent. Le narrateur explique ensuite qu'Akaki Akakiévitch semble être né pour sa fonction, car il travaille dans cette administration depuis plus longtemps qu'aucun autre et qu'on l'a toujours vu à la même place, dans la même position, dans la même fonction¹⁷¹. Le conte d'Odoïevski commence ainsi :

¹⁷¹ Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений в четырнадцати томах*, АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Москва-Ленинград, 1937-1952. Т. 3 *Повести, Шинель*, с. 141-142 : « в одном департаменте служил один чиновник, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на-вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным... Что ж делать! виноват петербургский климат. Что касается до чина (ибо у нас прежде всего нужно объявить чин), то он был то, что называют вечный титулярный советник, над которым, как известно, натрунились и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться. Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по

« Le conseiller de collègue Ivan Bogdanovitch Otnochénié, durant ses quarante ans de service au titre de président d'une quelconque commission temporaire, menait une vie calme et paisible. Tous les matins, à l'exception des jours de fête, il se levait à 8 heures ; à 9 heures il se rendait à la commission, où, avec sang-froid – sans se mouvoir ni du cœur ni de son siège, sans se mettre en colère ni se casser la tête en vain – il dépouillait les dossiers¹⁷², signait des documents, enregistrait les nouvelles requêtes. Cela l'occupait toute la matinée. Ses subordonnés imitaient leur chef en tout : calmement, stoïquement, ils écrivaient, recopiaient des documents et les compilaient en registres et index, n'accordant d'attention ni aux requêtes, ni aux requérants¹⁷³. »

Ivan Bogdanovitch Otnochénié fait donc lui aussi partie des fonctionnaires pétersbourgeois, mais sa fonction le distingue de celle d'Akaki Akakiévitch Bachmatchkine, puisqu'il est lui conseiller de collègue, ce qui le place au 6^e rang, et président d'une commission, ce qui le place tout en haut de l'échelle de commandement. Il n'est pas non plus l'objet de la risée de son administration mais au contraire le modèle que tous imitent. Cependant, et Otnochénié et Bachmatchkine se définissent par leur rapport « sérieux » à leur travail, leur immobilité et leur impassibilité de copistes. Dans les deux nouvelles, l'opinion

самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. [...] Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить. Сколько ни переменилось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма; так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове ».

¹⁷² Даль В. *Толковый словарь живого великорусского языка*, *op.cit.*, т. 2, с. 632 : «Очищать дело — готовить его к решению справками, запросами ».

¹⁷³ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, с. 34 : « Коллежский советник Иван Богданович Отношенье, - в течение сорокалетнего служения своего в звании председателя какой-то временной Комиссии, - проводил жизнь тихую и безмятежную. Каждое утро, за исключением праздников, он вставал в 8 часов; в 9 отправлялся в Комиссию, где хладнокровно – не трогаясь ни сердцем, ни с места, не сердясь и не ломая головы понапрасну, - очищал нумера, подписывал отношения, помечал входящие. В сем занятии проходило утро. Подчиненные подражали во всем своему начальнику: спокойно, бесстрастно писали, переписывали бумаги и составляли им реестры и алфавиты, не обращая внимания ни на дела, ни на просителей. »

que le personnage principal donne de lui-même est contredite par les événements du récit.

L'intertexte pouchkinien fonctionne sur le thème du jeu de cartes diabolique. Dans *La dame de pique*, Herman joue au « pharaon » ; Otnochénié joue au boston. La vieille comtesse apparaît à Herman dans la carte qui signe sa perte, la dame de pique, et il lui semble qu'elle lui fait un clin d'œil. Chez Odoïevski, ce sont Otnochénié et ses employés qui se transforment en cartes, tandis que les rois, dames, valets de leur jeu prennent leur place. Dans les deux parties de cartes, le personnage principal est sur le point de gagner grâce à des circonstances exceptionnelles, soit une combinaison diabolique (trois, sept, as), soit une chance présentée comme extraordinaire : « à cet instant il avait en mains dix cartes à la couleur, - chose inouïe au boston à quatre¹⁷⁴ ! ». Ceci représente le premier des trois chiffres qui dominent le jeu : dix, six, huit. Le narrateur répète également à trois reprises la formule : « des parties fabuleuses se succèdent » (*prixodjat igry nebyvalyje*).

Cette phrase constitue une sorte de signal dans le mouvement narratif du conte. A chaque fois qu'elle revient, l'adjectif *nebyvalyje* prend un sens différent. La première occurrence intervient avant le premier coup de canon qui marque le début de la veillée de Pâques :

« Des parties fabuleuses se succèdent, des parties telles que leur souvenir est longtemps conservé dans les légendes orales de la chronique du boston¹⁷⁵. »

L'adjectif est mis en perspective historique sous l'acception « extraordinaire, inouï » grâce à la mention du temps long, de la mémoire et des légendes orales qui font partie du matériau des contes. Au deuxième coup de canon fait écho la deuxième reprise de la formule (qui est elle-même développée en trois temps : *remiz cepljajetsja za remizom ; pul'ka rastjet goraju ; prixodjat igry nebyvalyje*). Il s'agit ici de souligner la contradiction entre l'« extraordinaire » contenu dans l'adjectif et le continu, la répétition de l'action. Enfin, après le troisième coup de canon, au petit matin, la formule mue à nouveau. Elle devient inquiétante, voire comique dans son côté pathétique. Le fantastique fait alors son

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 35 : « в эту минуту у него на руках были десять в сюрах, - неслыханное дело в четверном бостоне! »

¹⁷⁵ *Idem*.

apparition dans cet adjectif. Ce n'est plus une hyperbole constitutive du système de valeurs du conte, cela devient une indication littérale du caractère surnaturel des événements.

De même, le motif de la nuit et les jeux d'éclairages qui en résultent sont l'objet d'un traitement proche chez les deux auteurs. Chez Pouchkine, après un constant contraste entre des espaces sombres et d'autres à la lumière vive, la rencontre entre Herman et la comtesse se produit dans une lumière jaune¹⁷⁶. Chez Odoïevski, le fantastique surgit au moment où l'un des joueurs souffle les chandelles. Une flamme noire s'allume, les rayons sombres se répandent de tous côtés, et l'ombre devient blanche. Cela renvoie le lecteur à l'épigraphe de ce conte, puisqu'il comprend alors qu'elle était à prendre au sens littéral. La métamorphose des joueurs en cartes et des cartes en joueurs est un principe ironique assumé, un écho au conte *La cornue* dans lequel Gomozeïko présente ses récits comme des hommes transformés en contes, et une référence intertextuelle supplémentaire, puisque Senkovski est l'auteur d'un récit intitulé *Transformation des têtes en livres et des livres en têtes (Prevrāščenije golov v knigi i knig v golovy)*, publié en 1839.

¹⁷⁶ Пушкин, А.С. *Пиковая дама, Полное собрание сочинений в десяти томах, op.cit.*, p. 336-339 : « Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени. В десять часов вечера он уж стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. [...] Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатила по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли. Германн стал ходить около опустевшего дома: он подошел к фонарю, взглянул на часы, — было двадцать минут двенадцатого. Он остался под фонарем, устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты. Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени. Швейцара не было. Германн взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю, и увидел слугу, спящего под лампой, в старинных, запачканных креслах. Легким и твердым шагом Германн прошел мимо его. Зала и гостиная были темны. Лампа слабо освещала их из передней. Германн вошел в спальню. Перед кивотом, наполненным старинными образами, тепдилась золотая лампада. [...] Но он воротился и вошел в темный кабинет.

Время шло медленно. Все было тихо. [...] Часы пробили первый и второй час утра, — и он услышал дальний стук кареты. Невольное волнение овладело им. Карета подъехала и остановилась. Он услышал стук опускаемой подножки. В доме засуетились. Люди побежали, раздались голоса и дом осветился. [...]

Как и все старые люди вообще, графиня страдала бессонницею. Раздевшись, она села у окна в вольтеровы кресла, и отослала горничных. Свечи вынесли, комната опять осветилась одною лампадою. Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма ».

C'est ici qu'apparaît le plus clairement une fonction « sérieuse » de l'ironie romantique, celle de semer le doute dans les conceptions du monde, de renverser les schémas préétablis. Philippe Hamon, dans son essai *L'ironie littéraire*, explique le lien intime entre ironie littéraire et fantastique :

« N'y a-t-il pas une connivence certaine du texte ironique, texte double qui donne un texte visible pour un texte invisible, avec cet autre type de texte, avec le genre fantastique, genre où un « invisible » ou un « secret » travaille toujours plus ou moins le réel, genre de tous les dédoublements, genre de l'interprétation problématique qui doit obligatoirement se terminer sur une hésitation, sur une ambivalence, ou sur une indécision commune au lecteur et aux personnages¹⁷⁷ ? »

Et, de fait, le conte donne à voir un renversement fantastique du monde qui est bien cet objectif fondamental de l'ironie romantique. L'univers, réduit au salon d'Otnochénié, ne fonctionne plus comme d'habitude. L'ombre et la lumière, le blanc et le noir, les joueurs et les cartes sont inversés, ils échangent leurs places. De plus, les verbes ont une importance capitale, non seulement parce que les personnages sont dorénavant caractérisés par leurs actions, mais aussi parce que la dominante lexicale est en relation avec l'ironie, ses procédés et ses résultats (*xlopali*, *zagibali*, *gnuli*, *kusali*, *brosali*). Les personnages devenus des cartes ne peuvent plus rester droits, ils sont « tordus », « cornés », « mordus », « frappés », « jetés ». L'ironie les a transformés, leur a ôté leur caractéristique principale de sérieux au sens de ce qui est droit, dans les règles, pour les soumettre au traitement de la vengeance : ils sont dorénavant tordus, leur dignité a été écornée et leur honneur jeté à bas. Ils ne sont plus les « hommes respectables » qu'ils croyaient être auparavant.

Le récit de cette métamorphose adaptant les thèmes de la vie mécanique et du double entretient des rapports de connivence avec de nombreux textes romantiques qui réunissent l'orientation générique de conte fantastique, tels que les contes d'Hoffmann, de Tieck, ou de Gogol. Le thème du double se manifeste à travers la description de la passion d'Otnochénié pour le jeu de cartes. En effet, lorsqu'il est assis à la table verte, il révèle sa seconde ou, pour ainsi dire, sa véritable personnalité : « Ivan Bogdanovitch, calme et doux tout le jour, devenait

¹⁷⁷ Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes obliques de l'écriture*, Paris, 1996, p. 57.

un lion aux cartes¹⁷⁸ ». En accord avec cette métamorphose, tout change autour de lui car sa perception de la réalité s'accorde à son occupation, elle suit le déplacement de ses intérêts et s'adapte à l'apparition des passions, thème romantique favori, chez ce personnage autrement dépourvu de presque tout sentiment, d'émotion. Le narrateur insiste cependant sur la ressemblance entre son personnage de docteur Jekyll et ceux qui souffrent d'une passion criminelle ou douloureuse : c'est une qualité commune à « toutes les créations » de la nature, c'est un « sentiment mystérieux » qui est qualifié de « principe moral d'activité », de « nécessité d'excitation » qui produit ses effets sur les hommes sans qu'ils puissent s'y opposer (*zastavljaet*). La soumission d'Otnochéiné à ce principe universel a pour conséquence sa métamorphose en un être vivant. La narration est concentrée sur les aspects physiques de la transformation : *organizm, strast', bystreje bilsja pul's, krov' skoreje obraščalas' v žilax, glaza goreli*. Comme d'habitude, la passion est décrite par le champ lexical du feu, mais les mentions de la vitesse (*skoreje, bystreje*), du mouvement (*bilsja, obraščalas'*) impliquent la dénotation de la vie, par opposition à la non-vie mécanique dans laquelle se morfond Ivan Bogdanovitch le reste du temps. De même, la mention de l'aspect moral de la transformation sert à montrer que la vie se répand jusque dans l'intellect du personnage : *v eti minuty sosredotočivalas' vsja ego duševnaja dejatel'nost'*. Cependant, la métamorphose ne va pas jusqu'à faire d'Otnochéiné un être pensant, un être humain capable de réflexion. Au contraire, Otnochéiné jouant aux cartes est décrit comme dans un état d'oubli de soi-même (*v kakom-to samozabveniji*). C'est le corps qui prend le pouvoir, ou plus exactement cette partie de la personnalité du personnage qui n'a rien à voir avec l'esprit.

Au terme de cette première métamorphose, Ivan Bogdanovitch Otnochéiné est donc devenu vivant, mais seulement dans le sens où son corps, ses passions ont pris le dessus sur son esprit, son intellect. La deuxième métamorphose le prive encore plus de liberté et de volonté. Elle se produit en deux temps. Les personnages sont d'abord transformés en automates, leurs corps ne leur obéissent plus, leurs mains agissent d'elles-mêmes et, lorsqu'ils veulent parler, ils disent le contraire de ce qu'ils voulaient, acquiescent lorsqu'ils voulaient désapprouver. Lorsqu'ils sont à bout de forces, lorsque les chandelles

¹⁷⁸ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, с. 35 : « Иван Богданович, тихий и смиренный в продолжение целого дня, делался львом за картами ».

sont soufflées, ils deviennent des cartes tandis que les cartes prennent vie et se comportent comme des hommes (*korolja uselis' na kreslax, tuzy na divanax, valety snimali so svečej, desjatki, slovno tolstyje otkupščiki, gordo rasxaživali po komnate, dvojki i trojki počitel'no prižimalis' k stenkam*), ou des dames (*damy stolknuli igrokov so stuljev, seli na ix mesto, sxvatili ix, peretasovali*). Les personnages sont donc déçus de leur respectabilité, de leur statut d'hommes sérieux après avoir été maltraités physiquement par les cartes et, lorsque la mère d'Ivan Bogdanovitch les découvre dormant « du sommeil des morts : qui sur la table, qui sous la table, qui sur une chaise¹⁷⁹ », on peut dire qu'ils sont devenus des sujets privilégiés pour l'ironie romantique car ils sont désormais la proie du doute.

Les trois œuvres analysées ici se développent dans une veine fantastique à la fois folklorique et littéraire. Les légendes populaires sont convoquées dans *Haydamak* et *Une terrible prédiction*. Les contes de fées et les *lubki* forment l'hypotexte de *Haydamak* autant que de certains des *Contes bigarrés*. La littérature récente trouve également à s'inscrire dans les œuvres, grâce à la référence aux romans historiques de Walter Scott, aux motifs et aux thèmes de Hoffmann et de Tieck, grâce également aux mentions explicites ou implicites de la *Svetlana* de Joukovski, de la *Dame de pique* de Pouchkine et du *Révizor*, du *Manteau* et des *Veillées du hameau près de Dikanka* de Gogol. Les hypotextes appartiennent à la prose, à l'exception de *Svetlana*, ce qui indique non seulement une communauté d'inspiration (thématique avant tout), mais également des schémas narratifs ou des procédés similaires, comme la mécanisation du vivant et sa réciproque, la métamorphose des objets inertes en objets vivants chez Odoïevski. La thématique commune de ces œuvres permet de démontrer plus clairement comment les auteurs tentent d'assimiler les hypotextes pour construire leur propre récit, leur propre univers fantastique, reprenant tantôt des schémas narratifs (celui du roman sentimental dans *Une terrible prédiction*, par exemple), tantôt des motifs (comme les jeux d'éclairages dans *La dame de pique* et *Le conte de l'événement qui a empêché Ivan Bogdanovitch Otnochénié de présenter ses vœux de Pâques à ses supérieurs*), tantôt encore un style (le conte de fées chez Odoïevski, le romantisme lyrique passionné de Joukovski dans *Une terrible prédiction*). Néanmoins,

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 36 : « спали мертвым сном: кто на столе, кто под столом, кто на стуле... ».

L'intertextualité n'est pas seulement une question d'assimilation, ou d'imitation. Elle endosse aussi une fonction éminemment ironique grâce à la parodie.

2. L'intertextualité parodique

Lorsque l'hypertexte n'entretient pas de rapport sérieux avec son ou ses hypotextes, qu'il reprend en les dégradant certaines caractéristiques reconnaissables d'autres textes, on peut parler de parodie. Lorsque l'hypertexte est, comme le sont nos textes, placé sous le régime de l'ironie, il devient parfois difficile de faire la part de la parodie et de ce que Tynianov appelle la « stylisation ». Dans *Dostoïevski et Gogol. Pour une théorie de la parodie*, Tynianov part du constat que « toute succession littéraire est avant tout la lutte, la destruction d'un tout ancien et la construction nouvelle d'éléments anciens¹⁸⁰ ». Il explique :

« La stylisation est proche de la parodie. L'une et l'autre vivent une double vie : derrière le plan de l'œuvre existe un autre plan, stylisé ou parodié. Mais dans la parodie, la disjonction des deux plans, leur décalage est nécessaire [...]. Dans une stylisation, il n'y a pas cette disjonction, au contraire, les deux plans se correspondent : le stylisant et le stylisé qui transparait à travers lui. Quoi qu'il en soit, il n'y a qu'un pas de la stylisation à la parodie ; une stylisation, motivée par le comique ou soulignée, devient une parodie¹⁸¹. »

¹⁸⁰ ТЫНЯНОВ Ю. Н. *Достоевский и Гоголь: к теории пародии, Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, « Наука », 1977, с. 199 : « всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов ».

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 201 : « Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их [...]. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией ».

Tynianov expose donc une théorie de la stylisation et de la parodie comme de procédés fondés sur une dualité de plans contenus à l'intérieur de l'œuvre. Il place la reconnaissance de la parodie ou de la stylisation exclusivement entre les mains du lecteur ou du critique, qui doit posséder une connaissance suffisante du contexte historique et littéraire pour pouvoir être à même d'identifier si les deux plans se correspondent ou sont disjoints. Ce processus d'identification n'est pas toujours évident, surtout lorsque le fond littéraire, le plan stylisé ou parodié a été oublié. Dans ce cas, l'œuvre est reçue comme n'importe quelle autre œuvre littéraire, en tenant compte d'une certaine « teinte » mais sans retrouver le second plan auquel elle se rattache. Tynianov conclut : « La parodie est tout entière dans le jeu dialectique avec le procédé¹⁸² ».

Une telle distinction de la stylisation et de la parodie s'applique avec une grande clarté dans la nouvelle de Bestoujev-Marlinski, *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*. Lorsque le narrateur fait la connaissance des convives, ils portent chacun un toast en forme de compliment aux femmes moscovites venues prendre les eaux à Kislovodsk. Il s'agit bien ici d'un jeu, d'une stylisation que sa motivation comique fait basculer du côté de la parodie. En effet, ces toasts qui se répètent forment comme un jeu de « traductions » du même motif dans la langue de chacun des convives. Le premier, le capitaine des dragons s'écrie : « Messieurs ! à la santé des deux ravissantes moscovites¹⁸³ ! », puis le « tendre collaborateur de la *Revue des dames*, répétant à sa manière le toast proposé » crie à son tour : « A la santé des ravissantes visiteuses des eaux caucasiennes, qui se sont épanouies sur les rives de la Moskova¹⁸⁴ ! ». Enfin, le capitaine de dragons fait apparaître le jeu, donc la « disjonction des plans » en concluant : « Ce même toast, traduit par Monsieur Svirelkine de ma langue de bivouac dans la langue du monde : celui qui ne boit pas n'est pas un camarade¹⁸⁵ ! » L'intention parodique est révélée par l'inversion de l'ordre des traductions, puisque le dicton du capitaine de dragons n'appartient pas stylistiquement à la « langue du monde », mais précisément à la

¹⁸² *Ibidem*, p. 226 : « Пародия вся — в диалектической игре приемом ».

¹⁸³ Бестужев-Мардинский, А.А. *Вечер на кавказских водах в 1824 году*, *op.cit.*, с. 135 : « Господа! Здоровье двух прекрасных москочок! »

¹⁸⁴ *Idem* : « Здоровье прекрасных посетительниц Кавказских вод, на берегах Москвы расцветших! »

¹⁸⁵ *Idem* : « Этот же тост, в переводе господина Свирелкина с моего бивачного языка на язык светский: кто не пьет - не товарищ! »

« langue de bivouac ». Elle est rendue manifeste par le capitaine de dragons, qui souligne lui-même la stylisation.

L'un des personnages principaux, le neveu mystérieux du colonel, l'ami du Hongrois franc-maçon, donne également l'occasion aux autres personnages d'entendre la stylisation dans son discours, tandis qu'eux y voient une parodie.

« - Les nuages couvrent la lune, dit-il à voix haute, mais en s'adressant à lui-même plutôt qu'à la compagnie. Le vent hurle et une pluie fine frappe les fenêtres... Comment allons-nous rentrer ? Quand une bourrasque disperse les vapeurs, parfois, à la lumière de la lune, l'Elbrous apparaît blanc, endormi dans le sein des nuages avant l'orage.

- Bonne nuit à lui, dit mon voisin, le colonel à la retraite. Toi, monsieur le docteur en philosophie transcendante, tu n'accueilleras sans doute pas l'orage avec la même indifférence que lui, avec son bonnet menaçant.

- Bien sûr que non, cher oncle, répondit le jeune homme, parce que je ne suis pas une pierre. Ce n'est encore que la moitié du malheur du Caucase, de porter un casque de glace sur son crâne de granit : toute la cuisine de l'enfer réchauffe ses entrailles et il se peut que la nature ait entouré sa tête de glace précisément afin de calmer sa fièvre interne et ses tremblements de terre [...]. Etre baigné de brouillard, en plus d'être trempé par la pluie, signifierait anéantir toute la cure et je n'ai, à vrai dire, pas la moindre envie de recommencer une troisième fois¹⁸⁶. »

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 136 : « Облака заволакивают месяц, - сказал он вслух, но более обращаясь к самому себе, чем к обществу, - ветер воет, и дождь крапает в окна... Как-то будет добраться до дому! Когда вихорь разносит пары, то при блеске лунном порою белеет Эльборус, спящий в лоне туч перед грозюю.

- Покойной ему ночи, - сказал сосед мой, отставной полковник. - Ты, господин доктор трансцендентальной философии, наверно, не будешь встречать так равнодушно бурю, как он в грозном колпаке своем.

- Конечно, нет, любезный дядюшка, - отвечал молодой человек, - потому что я не камень. Кавказу полгоря носить ледяной шлем на гранитном своем черепе, - у него вся адская кухня греет внутренности, и, может статься, природа обложила голову его льдом нарочно для умерения внутренней горячки с землетрясениями[...]. Выкупаться в туманах, не только быть промочену дождем, - значит испортить весь курс лечения, а мне, право, не хочется начинать его в третий раз ».

Ainsi, le jeune homme effectue consciemment une stylisation d'un paysage romantique, tandis que son interlocuteur le force à révéler le caractère parodique que sa tirade prend à la fois pour l'auditeur et le locuteur. De même, les récits enchâssés qui composent la *Soirée aux eaux caucasiennes* comportent tous une proportion plus ou moins importante de stylisation et de parodie.

Le deuxième récit, celui de la redingote verte, fait jouer l'intertexte des chroniques médiévales et des croisades à propos de l'histoire du trésor, puis l'intertexte faustien dans le récit de l'amitié du Hongrois avec le « docteur en philosophie transcendante ». Enfin, c'est une histoire de fantômes, d'esprits maléfiques qui vient informer le récit de sa mort. Mais la redingote verte fait mine de tout nier lorsqu'il s'agit pour lui de reprendre son récit interrompu : « Un trésor déterré ? Une apparition ? Vous en savez plus que moi, apparemment. Je n'ai pas dit un mot d'une apparition¹⁸⁷ ». Ce faisant, il déjoue les attentes de ses auditeurs qui avaient reconnu un schéma narratif spécifique, celui du roman d'aventures, agrémenté de roman noir. Les auditeurs y ont vu une simple reprise du schéma, tandis que la redingote verte prétend s'être adonné à une parodie.

Le récit 3 est présenté comme une consolation pour les auditeurs qui n'ont pas eu la fin de l'histoire précédente, une sorte de surenchère dans le fantastique et l'horreur. Le capitaine de dragons fait intervenir une grande variété d'intertextes dans sa narration et il maintient tout du long une tonalité ironique qui permet aux auditeurs, et surtout aux lecteurs, de voir apparaître la disjonction des plans dont parlait Tynianov. Ainsi, lorsqu'il retrace les raisons qui poussent les hommes à s'interroger sur l'existence des êtres surnaturels, il fait surgir l'intertexte scottien au moyen de légères touches : « les préjugés de l'enfance, que nous suçons avec le lait et l'air », « les uns, surtout les Ecossais, assuraient et démontraient...¹⁸⁸ ». Puis, lors de la scène du pari que fait son frère avec les marins britanniques, c'est l'intertexte de *Dom Juan* qui est convoqué (le personnage doit inviter un mort à dîner) et dégradé par la mention du montant

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 144 : « Вырытый клад? Привидение? Вы, видно, знаете более моего. Я ни слова не говорил о привидении, - отвечал сфинкс. »

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 145 : « Все сознавались, что предрассудки младенчества, которые всасываем мы с молоком и воздухом [...]. Но одни, особенно шотландцы, уверяли и доказывали... ».

des paris. Le capitaine de dragons fait valoir sa position d'ironiste sans attendre que ses auditeurs parviennent à la même conclusion : « Quoique cette condition fût étrange, extravagante, pour ne pas dire stupide, mon frère était prêt à tout¹⁸⁹ ». Logiquement, c'est l'intertexte des romans noirs qui informe le reste du récit, avec la terreur du surnaturel, le motif du pendu qui avoue son crime et prie le personnage de réparer ses torts à sa place, le motif du trésor mal acquis qui doit être déterré au cœur d'une forêt pleine d'esprits et rendu à celle à qui il revient de droit. Le capitaine de dragons, comme ses auditeurs, ne se prive pas là non plus de manifester sa distance avec le genre de son récit. Pour ce faire, il met en évidence des comparaisons dans la description du pendu :

« A chaque bourrasque, il se balançait tantôt de droite et de gauche, tel un pendule, tantôt d'avant en arrière, tel l'aiguille d'une boussole, tandis que la corde maintenait sa tête vers le bas, comme s'il était indigne de regarder vers le ciel que ses propres méfaits lui avaient interdit¹⁹⁰. »

Les deux premières comparaisons proviennent manifestement du personnage lui-même et non du narrateur, ce qui permet d'exposer la double énonciation et, dans le même mouvement, de soumettre à la parodie le personnage hautement « sérieux » du pendu, en comparant ce personnage tragique et horrible à des objets triviaux du quotidien d'un marin. La dernière comparaison joue quant à elle sur la stylisation en reprenant une formule consacrée à valeur morale. Le choc de ces deux plans produit bien de la parodie, dans le sens de la distanciation ironique et du rabaissement grotesque.

La *Soirée* se poursuit dans la surenchère, la veine parodique se développe en enfant encore dans le récit de l'artilleur (récit 4), sans doute le plus virtuose de tous. Il commence, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, par le récit ironique de l'enfance de son héros, son oncle. Les nombreux commentaires du narrateur indiquent sa distance ironique avec les événements de son récit. Pour n'en

¹⁸⁹ *Idem* : « Как ни странно, как ни причудливо, чтобы не сказать - как ни глупо, было это условие, - брат мой готов был на все ».

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 146 : « он при каждом дуновении ветра то качался взад и вперед, как маятник, то обращался влево и вправо, подобно компасной стрелке, между тем как веревка держала голову его вниз, как недостойного смотреть на небо, загражденное ему собственными злодействами ».

donner qu'un exemple, citons la scène de la présentation du nouveau-né à l'assemblée familiale (qualifiée de *veče*) qui doit décider de son avenir :

« Aurait-il une toison ou des plumes ? Dans le premier cas, lorsque l'enfant pouvait déjà marcher à quatre pattes, comme il convient à un gentilhomme de haute lignée, on le lâchait au milieu des veaux et des moutons afin d'apprendre la douceur et les bonnes manières. Dans l'autre, on attendait le moment où il pouvait se tenir sur ses propres pattes et alors son premier cours commençait au poulailler avec les poules et les oies. Ce genre d'éducation domestique, si proche de la simplicité de la nature, avec d'insignifiantes modifications, se prolongeait d'ordinaire jusqu'à ce que quelques paysans turbulents et maris jaloux ne viennent se plaindre du jeune barine¹⁹¹. »

Il s'agit donc ici d'une parodie de roman pastoral, et l'ironie du narrateur touche également la réminiscence de *L'Emile* avec la mention de cette éducation proche de la « simplicité de la nature ». Le récit, que ses premières lignes rapprochaient d'un récit historique « sérieux », est à nouveau dirigé vers la veine parodique lorsque le père du héros l'appelle enfin « bon brave » (*dobrym molodcem*), référence à l'intertexte du roman de chevalerie. Le héros accède enfin au statut de « preux », alors même qu'il fait figure de *picaro* pendant toute son enfance, rappelant par là les romans de Narejny¹⁹². Ces quelques intertextes se rejoignent tous dans la figure de Fonvizine, dramaturge célèbre de l'époque de Catherine, donc contemporain du héros, descendant d'une lignée de chevaliers, admirateur de Rousseau. L'intertexte du roman de chevalerie est à nouveau parodié lorsque le narrateur retrace l'exploit de son héros. Au cours d'une bataille contre les Turcs, son cheval est blessé aux pattes antérieures. Il répugne à

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 151 : « будет ли у него руно или перья? В первом случае, когда младенец мог уже ходить на четвереньках, как прилично столбовому дворянину, - его пускали между телятами и барашками научиться кротости и благонаравию. В другом - дожидались времени, когда он мог стоять на двух собственных ножках, и тогда курс его воспитания начинался на птичьем дворе с курами и гусями. Этот род домашнего воспитания, столь близкого к простоте природы, с очень неважными переменами, продолжался обыкновенно до тех пор, покуда несколько неутомонных ревнивых мужей, крестьян, не приходили с жалобами на молодого барчонка ».

¹⁹² Né dans le district de Mirgorod, Vasilij Trofimovič Narežnyj a vécu de 1780 à 1824.

le laisser à l'ennemi et passe donc les jambes de son cheval sur ses épaules afin de le porter jusqu'au camp. Le narrateur conclut :

« Il arriva ainsi sur le front en centaure et lorsque les officiers s'étonnèrent de son exploit, il s'excusa en faisant valoir qu'il ne l'avait jamais porté qu'une demi-verste¹⁹³. »

Enfin, en guise de dernier clin d'œil ironique avant que le récit n'entre dans le vif du sujet, le narrateur reprend de nouveau un modèle ancien, celui de l'idylle, pour décrire la période précédant le soulèvement en Pologne :

« Varsovie, avec son vin hongrois et ses charmantes Polonaises, lui sembla un véritable paradis terrestre : sa vie baignait dans un océan de miel¹⁹⁴. »

L'innocence morale des personnages de l'idylle est elle aussi parodiée dans la figure du héros qui ne se doute de rien à la veille du soulèvement (*ničego ne znaja, ne vedaja*), qui n'est ni perspicace ni prudent (*esli b djadja moj byl boleje dogadliv ili meneje doverčiv*).

Après cette introduction historique, le récit passe à la narration des événements singuliers qu'ont vécus le héros et son camarade Ivan Zaroubaïev, tout à la fois « quartier-maître, trésorier, valet de chambre et garde du corps » du héros. Ici, c'est l'hypotexte de Don Quichotte qui est convoqué, et la parodie tient surtout au renversement des rôles à l'intérieur du couple chevalier / serviteur, puisque le récit de l'artilleur montre que le héros n'est pas celui qu'on croit.

Dans ce récit, l'intertexte est donc choisi en fonction du mouvement narratif. Lorsqu'il s'agit de broser le tableau d'une époque, les intertextes sont sélectionnés parce qu'ils sont contemporains de cette époque ou qu'ils convoquent l'image des temps anciens, de l'âge d'or. Lorsque le récit passe à la narration d'un fait singulier, le choix de l'intertexte recoupe celui des autres nouvelles étudiées, notamment le roman gothique, alliant fantastique et horreur tels qu'on les trouve dans *Le château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764).

¹⁹³ *Ibidem*, p. 152 : « Таким центавром прибыл он ко фронту, и когда офицеры стали удивляться его усилию, он извинялся тем, что протащил не более полуверсты ».

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 152-153 : « Варшава, со своим венгерским вином и милыми польками, показалась ему настоящим земным раем: его жизнь плавала там в океане меду ».

Le récit du hussard constitue le dernier des récits enchâssés. Il se développe également sur le mode de la surenchère intertextuelle. Le cadre des événements, la région de Grodnen, est décrit d'après le modèle de l'Arcadie, puisque tous les personnages n'ont que des qualités, que la nature offre joyeusement ses fruits aux hommes. Ce modèle est dégradé non pas pendant la description elle-même, mais lorsque la narration commence, car le schéma est dévoilé dans son caractère conventionnel lorsque le narrateur décrit des situations et des personnages réels. Les trois jeunes Polonaises du voisinage sont si belles qu'elles forcent l'observateur à loucher à cause de leur embonpoint. L'été accueillant et abondant se mue en une froide soirée pluvieuse. Après la fête, le hussard raconte son voyage de retour jusqu'au campement en prenant explicitement pour modèle la ballade *Svetlana* de Joukovski, publiée en 1813 :

« Toute cette scène était mot pour mot comme dans la *Svetlana* de Joukovski, mais je n'ai pas vu de près la colombe protectrice qui aurait pu me défendre des crocs du buveur de sang. Cependant, mon assurance revenait peu à peu¹⁹⁵. »

Joukovski, fameux pour ses ballades, représente pour Bestoujev-Marlinski le premier modèle romantique. Or, lorsque le hussard reconnaît la parenté entre son récit et la ballade de Joukovski, c'est sur le mode ironique. Chez Joukovski, à l'issue d'une chevauchée fantastique dans une tempête de neige, Svetlana, perdue, se réfugie dans une église et y trouve un mort en son cercueil. Elle s'approche pour prier et voit que le mort, dont le visage est celui de son bien-aimé, se lève et vient vers elle. Mais son ange-gardien, sous l'apparence d'une colombe, prend sa défense contre le mort-vivant. C'est alors qu'elle se réveille. Dans le récit du hussard, il est sur le chemin du retour lorsqu'il se perd dans la forêt sous la pluie, trouve refuge dans une chapelle uniate abandonnée et tombe dans le piège de bandits qui se font passer pour des morts-vivants. Son caniche, qui lui servait d'oreiller, attaque l'un d'eux et permet à son maître de s'échapper. Lorsque, appelant à l'aide contre ses poursuivants, le hussard entre dans une izba et interrompt une veillée mortuaire, il s'évanouit. Les transformations opérées par le narrateur sont significatives : chez Joukovski l'héroïne est une femme,

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 169 : « Вся эта сцена была точь-в-точь как в *Светлане* Жуковского, но я не видал вблизи голубка-хранителя, который мог бы защитить меня от зубов кровопийцы ».

tandis que chez Bestoujev-Marlinski c'est un homme. Ils se réfugient tous deux dans une chapelle parce qu'ils n'ont pas d'autre choix, mais la situation est beaucoup moins dramatique chez Bestoujev-Marlinski. Son héros est un hussard, donc un militaire qui sait se défendre, bien qu'il ait laissé son sabre dans ses quartiers. Ce n'est pas une tempête de neige qui fait rage dans la nuit, mais une averse de pluie qui passe rapidement. L'ordre des visions de mort est inversé : chez Joukovski, Svetlana aperçoit un instant une veillée mortuaire dans une église, puis trouve refuge dans une izba où lui apparaît son bien-aimé. Chez Bestoujev-Marlinski, le narrateur s'endort dans une chapelle avec de faux morts-vivants puis s'évanouit dans une izba face au vrai visage de la mort. La colombe qui est l'ange gardien de Svetlana prend pour le hussard l'aspect d'un caniche loyal. Le mort-vivant buveur de sang qui veut attenter à la vie de Svetlana se démultiplie en trois bandits qui effraient pourtant le narrateur jusqu'au plus profond de lui-même, puisque cet événement lui a causé un tel choc qu'il en est tombé malade et s'est vu obligé de venir prendre les eaux pour remettre ses nerfs d'aplomb. En d'autres termes, même si la référence est assumée ouvertement, elle ne fonctionne pas à un niveau littéral, mais sur le mode ironique de la dégradation, de l'abaissement. Chez Bestoujev-Marlinski, la situation du hussard ressortit non au pathétique mais au comique.

Lorsqu'il souhaite reprendre ses esprits et retrouver son « assurance », le narrateur cite deux vers de Joukovski tirés d'une autre ballade, *Lioudmila*. Publié en 1808, ce poème est la traduction-adaptation de la célèbre ballade *Lenore* de Bürger (1774). L'ironie parodique tient ici à l'assimilation entre les deux ballades de Joukovski, corroborée par des sujets similaires (les morts-vivants, les vampires), mais également au thème de la citation. En effet, les deux vers démythifient la terreur face à la mort en affirmant : « La matrice de la terre est la demeure des morts¹⁹⁶ ». L'ironie du narrateur s'étend donc non seulement au thème du mort-vivant, mais aussi à lui-même.

Enfin, le voyage imaginaire auquel se livre le narrateur pour s'endormir fait apparaître l'intertexte sternien par la mise en pratique du principe de l'association d'idées que Sterne reprend à Locke :

¹⁹⁶ *Idem* : « Что до мертвых, что до гроба?
Мертвых дом – земли утроба ».

« Des vers charmants de Joukovski, où la lune brille et le mort marche, ma pensée s'envola sur l'hippogriffe d'Astolfe vers la lune¹⁹⁷. »

L'hippogriffe d'Astolfe fait référence au *Roland furieux* de l'Arioste, texte lui-même parodique. Le voyage imaginaire du hussard ne peut donc être qu'une parodie lui-même, et son objet est révélé dans la conclusion :

« et puis, Messieurs, tout cela ensemble aurait pu composer la page de titre du *Télégraphe* et, sans doute, vous aurait endormis tout autant que moi¹⁹⁸. »

Sans aucun doute, les *Voyages fantastiques du Baron Brambeus* et *Le pérégrin* partagent cet hypotexte sternien avec le personnage de Bestoujev-Marlinski. Cependant, celui-ci prend soin de ne pas s'en réclamer pour mieux dresser une parodie comique du plus fameux périodique romantique russe, le *Télégraphe de Moscou*.

Le récit du hussard brosse ainsi le portrait d'un personnage qui ne vit qu'à travers la littérature. Il est incapable de voir la réalité sans un modèle littéraire pour l'appréhender. Toutes ses références sont donc marquées au coin de l'ironie. Cette ironie est le fait du narrateur du récit-cadre ou du personnage lui-même. Quelle qu'en soit l'origine, le rapport entre l'hypertexte (le récit du hussard) et les intertextes (*Roland furieux*, *Tristram Shandy*, *Lioudmila*, *Svetlana*) reste celui de l'ironie, permettant la parodie et la connivence avec les auditeurs, donc avec les lecteurs.

Chez Senkovski, la parodie s'abat de préférence sur l'intertexte balzacien. Ce phénomène a probablement des racines idéologiques et esthétiques, car Senkovski, sous son nom propre ou sous ses noms de plume, n'a jamais caché son aversion pour la « nouvelle école française » (nous en reparlerons au chapitre 5). Balzac représente, pour Senkovski, le parangon du romantisme à la française,

¹⁹⁷ *Idem* : « От предестных стихов Жуковского, где месяц светит и мертвец едет, мысль моя на Астольфовом гиппогрифе залетела на луну ».

¹⁹⁸ *Idem* : « потом, господа, все это вместе могло бы составить заглавный листок *Телеграфа* и, верно, усыпило бы вас так же, как усыпило оно меня ».

une littérature du vice, du malheur et de la mort. En cela, il apparaît que Senkovski devait assimiler aux œuvres de Balzac celles de certains de ses contemporains, tels Jules Janin, qui écrivaient pourtant sur des sujets forts différents. Quoi qu'il en soit, deux des textes du corpus révèlent clairement une parodie des œuvres de Balzac, à savoir *La comédie du diable* pour *Une grande réception chez Satan* et le *Traité de la vie élégante* pour *Théorie de la conversation élégante*.

Dans *La comédie du diable*, texte paru en 1831, dont deux fragments avaient été publiés dans *La mode* et *La caricature* en 1830, Balzac dresse un tableau bouffon et parfois satirique de la cour du diable. Celui-ci veut tromper son ennui et la monotonie de sa charge, il veut s'amuser : « Je veux donc qu'on m'élève une salle de spectacle, qu'on me fasse des pièces, et qu'on joue la comédie chez moi¹⁹⁹ ». S'ensuit une longue dispute concernant tous les aspects matériels et littéraires du projet : les luttes intestines pour obtenir le poste de directeur du théâtre, d'architecte, pour déterminer quel genre sera joué, qui aura l'honneur d'être acteur. S'étant finalement décidé pour le mimodrame et ayant fait du damné qui s'est occupé de toutes ces décisions un démon, la « représentation éternelle²⁰⁰ » peut commencer.

La parodie s'exerce à deux niveaux dans le texte de Senkovski. Sur le plan du schéma narratif, avec le modèle d'une audience auprès du souverain infernal, mais aussi avec la reprise d'épisodes et de personnages précis, et sur le plan des enjeux, avec le même procédé satirique du monde inversé.

Une grande réception chez Satan commence, comme chez Balzac, par la description de la salle du trône (Balzac : du banquet), puis du trône lui-même (de la table). Chez Senkovski, Satan dévore des livres tandis que chez Balzac, il veut voir une pièce de théâtre. Chez Senkovski, l'épisode n'a rien d'extraordinaire, mais retrace plutôt les rapports successifs que font au roi des enfers « l'ober-président des révoltes et révolutions, le premier lord-démon de la journalistique, le grand diable de la littérature et le directeur des affaires conjugales²⁰¹ ». Le titre entre donc dans un rapport ironique au reste de l'œuvre, puisqu'il laissait

¹⁹⁹ Honoré de Balzac, *La comédie du Diable*, Lume, Saint-Epain, 2005, p. 40.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 69.

²⁰¹ Сенковский, О.И. *Большой выход у Сатаны*, *op.cit.*, p. 237 : « в тот вечер должны были докладывать ему обер-председатель мятежей и революцией, первый лорд-дьявол журналистики, великий черт словесности и главноуправляющий супружескими делами ».

entendre une réception mondaine et non une situation quotidienne d'administration. Mais cela même correspond, par l'application du principe du monde inversé²⁰², à une intention parodique qui vient s'ajouter à l'intention satirique évidente. Présenter sous la dénomination de « grande réception²⁰³ » une scène de cour bouffonne ponctuée par les rapports des échecs et des victoires des démons, donner à ses personnages un vocabulaire à la fois de cour et d'administration, cela dénote une double visée ironique. Chez Balzac, Satan veut qu'on lui joue la comédie, le monde des vivants est pour lui une représentation. Chez Senkovski, le monde des vivants est un terrain immense pour les actions subversives de ses démons. Si le diable de Balzac a un rapport médié aux choses (jusqu'au choix de la pièce et des acteurs qu'il délègue à un journaliste), s'il entretient une distance ironique avec le monde qui l'entoure, le diable de Senkovski veut au contraire affermir toujours plus son emprise sur les vivants, comprendre ce qu'on lui lit ou ce qu'il essaie de lire. Il entretient un rapport sérieux, littéral au monde. Ses préoccupations de monarque rival des monarques vivants ne lui permettent pas de « s'amuser », de se faire jouer la comédie.

Malgré tout, la dominante thématique des deux textes demeure la littérature en général, et son rapport avec l'histoire et la réalité contemporaines. Un certain nombre de personnages et d'épisodes sont communs aux deux textes. Pour ce qui est des personnages, Astaroth, l'architecte de la cour, le démon de la journalistique apparaît à chaque fois sous des traits similaires. Les épisodes communs démontrent, quant à eux, un processus d'adaptation de la part de Senkovski. Le premier d'entre eux est une scène pendant laquelle Satan châtie deux damnés pour avoir osé exprimer une opinion contraire à la sienne, ou désobligeante. Le châtiment est le même : l'un éternuera et l'autre répondra « à votre santé » pendant une éternité²⁰⁴. Chez Balzac, l'Introït relate les efforts de

²⁰² *Ibidem*, p. 235 : « В аду места даются только истинно достойным ».

²⁰³ Даль В. *Толковый словарь живого великорусского языка, op.cit.*, т.1, p. 323 : « Выход : также выступление; шествие; торжественный прием ».

²⁰⁴ Honoré de Balzac, *op.cit.*, p. 48. Un damné hausse les épaules à une remarque du diable : « Le Diable s'en aperçut, le regarda de travers et lui souffla dans le nez. Cette caresse royale procura au critique un éternuement qui dura trois mille ans ; mais il y avait près de lui un démon chargé de lui dire à tout moment : - Dieu vous bénisse. » Comparer avec Senkovskij, *op.cit.*, p. 237 : « Что вы такое сказали?.. еще смеете рассуждать!.. Подите ко мне, шуты! Научу я вас делать свои замечания в моем аду! [...] Сатана схватил одного из них за волосы, поднял на воздух, подул ему в нос и сказал: - Поди, шалун, в геенну – чихать два раза всякую секунду в

l'avocat du diable pour éliminer tous les genres dramatiques sérieux, ou à la mode, de la liste des candidats pour la future pièce. Cette scène satirique fait donc paraître successivement un académicien (qui invoque les mânes de Voltaire, Racine et Corneille et fait une erreur de latin), puis les auteurs de vaudevilles (« ces marchands de guenilles, littérateurs copistes, domestiques impertinents qui imitent et gâtent dans l'antichambre les bonnes manières de leurs maîtres²⁰⁵ »), le drame romantique, la comédie, le mélodrame. Satan se décide finalement pour le « mimodrame », décrété « genre national²⁰⁶ ». Chez Senkovski, la satire des genres se transforme en une satire des esthétiques, des courants classique et romantique. Satan est en conférence matinale avec son ministre de la littérature, le diable Posepoint, qui lui vante les mérites du style romantique comme d'un style de bourreaux, mutilations et monstres. Il est fier d'affirmer que, grâce à lui, « la prose est devenue une vraie fosse à ordures²⁰⁷ ». Mais le style classique est tout autant, si ce n'est plus, attaqué par les critiques de l'importation étrangère. Le même Posepoint rétorque à Satan qui lui ordonne d'écrire autrement qu'en style classique ou romantique :

« Ecrire de telle sorte que ce ne fût ni *bêtement* en athénien ni *stupidement* en vieil anglais, personne sur cette terre n'est en mesure de le faire. Votre impure grandeur supposez que les gens ont la même infernale imagination que vous : ils ne savent, je le jure sur mes péchés !, que contrefaire, singer...²⁰⁸ »

Si le style romantique, assimilé au romantisme noir, dénote pour ses détracteurs un état d'esprit morbide et une tendance malsaine à s'intéresser exclusivement aux phénomènes surnaturels liés à la mort, le style classique quant à lui représente la quintessence de la littérature française du XVIII^e siècle, si engoncée dans ses codes et ses règles qu'elle n'utilise plus que des périphrases

продолжение 3333 лет, а ты, отчаянный философ, [...] сиди подле него и приговаривай: "Желаю вам здравствовать!" Подите прочь, дураки! »

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 56.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 63

²⁰⁷ Сенковский, О.И. *op.cit.*, p. 253 : « Проза сделалась настоящею помойною ямой ».

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 252 : « Писать же так, чтоб это не было ни сглуа по-афински, ни сдурна по-староанглийски – того на земле никто исполнить не в состоянии. Ваша нечистая сила полагаете, что у людей такое же адское воображение, как у вас : они – клянусь грехом! – умеют только скверно подражать, обезьянничать... »

pour parler d'objets quotidiens ou d'êtres familiers, embrouillant la lecture et la transformant en une sorte de succession de devinettes, de mots-clés. Pour finir, Satan ordonne :

« A l'avenir, vous parlerez et écrirez ni à la manière classique ni à la manière romantique, mais à la manière charbalaambarabourique [...], c'est-à-dire sensément. [...] Sensément, à savoir raisonnablement, simplement, naturellement, avec force mais sans digressions, dans un style nouveau sans cadavres, bourreaux ni charlatanerie, agréablement et sans périodes coiffées à la Titus ni tournures en perruque rhétorique, de manière variée sans mythologie grecque ni nécromancie shakespearienne, intelligemment sans antiques antithèses et sans la tricherie actuelle dans les mots et les idées²⁰⁹. »

Ainsi, Satan, dont l'on peut se demander parfois s'il n'est pas la figure du peuple russe qui avale les romans sans rien y comprendre, se sert de la philosophie étrangère à mauvais escient, ne comprend rien au style classique et encore moins au style romantique, Satan se prononce donc clairement en faveur d'un style raisonnable, pertinent et sensé.

La devise du théâtre infernal de Balzac : « *Vivat ridendo malis* » est inscrite sur le rideau de la scène. Bien entendu, c'est la devise de la comédie (*castigat ridendo mores*) qui est ici parodiée : non pas « elle châtie les mœurs en riant », mais « qu'elle vive de nos maux en riant ». Si cela est le cas chez Balzac, la comédie représentant une parodie de l'histoire récente de France, ce n'est plus le cas chez Senkovski, qui représente Satan et ses démons sérieusement inquiets de ne pas réussir à troubler davantage l'ordre social, politique, littéraire et conjugal dans le monde.

La comédie du diable représente-t-elle, dans l'économie d'*Une grande réception chez Satan*, l'objet d'une visée satirique et parodique ou l'objet d'un travail d'assimilation, y compris dans ses enjeux ? La question se pose dans la

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 251-252 : « Вперед имеете вы говорить и писать не классически, не романтически, а шарбалаамбарабурически [...] то есть дельно. [...] Дельно, то есть здраво, просто, естественно, сильно без натяжек, ново без трупов, палачей и шарлатанства, приятно без причесанных а ла Titus периодов и одетых в риторический парик оборотов, разнообразно без греческой мифологии и без Шекспирова чернокнижия, умно без старинных антитез и без нынешнего плутовства в словах и мыслях » .

mesure où, comme avec l'intertexte sternien, le point de départ est déjà fortement ironique grâce à la présence de la parodie et de la satire.

Deuxième texte de Senkovski qui parodie une source balzacienne, la *Théorie de la conversation élégante*, dont le titre même rappelle son hypotexte, *Traité de la vie élégante*, texte paru en cinq livraisons dans la revue *La mode* à l'automne 1830. La *Théorie* de Senkovski est parue en 1835 dans *Le cabinet de lecture* sous la signature du baron Brambeus. Les deux œuvres débute par une définition de leur objet. Celle du baron Brambeus est simple : « La conversation est l'art de mêler sa langue dans les affaires d'autrui²¹⁰ ». Elle est ensuite déclinée typologiquement en cinq catégories :

1. La conversation « stupide²¹¹ », « la plus naturelle et la plus utile ». Elle est décrite en des termes qui dénotent la parodie de la conversation de type karamzinien (nous y reviendrons au chapitre suivant).

2. La « médisance pure et appliquée » qui procède de l'envie. « C'est la conversation des laquais et des hommes de lettres médiocres. »

3. La conversation didactique : « Elle est à présent passée de mode, mais on en dormait fort bien naguère ».

4. La conversation entre gens occupés et amants, qualifiée de « méthode de duperie réciproque ». Chez Balzac, l'un des trois modes de vie s'appelle « la vie occupée²¹² ».

5. La conversation élégante : « Elle ne parle de rien ni personne. C'est le sommet de l'art ».

Balzac place à chaque fin de chapitre des aphorismes numérotés, tels que : « III. La vie élégante est, dans une large acception du terme, l'art d'animer le

²¹⁰ Сенковский, О.И. *op.cit.*, p. 430 : «Беседа есть искусство вмешиваться языком в чужие дела».

²¹¹ *Ibidem*, p. 431 : « Есть разные беседы. Одна из них, самая естественная и самая полезная, называется – глупая беседа. [...] Второй род беседы основан на зависти и занимается только чистою и прикладною клеветою. Это беседа лакеев и мелких литераторов. Третий род – беседа поучительная. Она теперь вышла из употребления, но в прежние времена при ней очень хорошо спалось. Беседа между деловыми и любовниками не называется беседою, но методою взаимного надувания. Притом, она производится по углам. Наконец, последний и самый утонченный род беседы – беседа изящная или образованная. Она рассуждает ни о чем и ни о ком. Это верх искусства ».

²¹² H. de Balzac, *Traité de la vie élégante, suivi de la théorie de la démarche*, introduction et notes de Claude Varèze, Bossard, Paris, 1922, p. 36.

repos²¹³ » ou « la vie élégante est donc essentiellement la science des manières²¹⁴ ». La même motivation pousse les deux auteurs à composer leur ouvrage mais, évidemment, Senkovski tourne en dérision le projet de Balzac :

« Je vois que, par ferveur pour le bien de la patrie et l'utilité dans l'éducation populaire, je vais être forcé d'écrire moi-même une rhétorique à l'usage de ceux qui souhaitent juger correctement de ce qui ne les concerne en rien²¹⁵. »

Balzac affirme que le centre de la vie élégante se trouve dans les salons, la mode : « La *vie élégante* repose [...] sur les déductions les plus sévères de la constitution sociale²¹⁶ ». Le baron Brambeus pose que, pour expliquer ce qu'est précisément la conversation et en faire une théorie, « il faut d'abord trouver le centre des mœurs²¹⁷ », c'est-à-dire le pôle autour duquel elles gravitent, leur point de convergence. Selon lui, il se trouve dans « leur section vespérale, au crépuscule²¹⁸ ». Le samovar apparaît comme l'antithèse de la mode parisienne et l'incarnation de la constitution sociale russe. Il représente à la fois un miroir, puisqu'on peut y voir les idées de chacun des participants à la conversation²¹⁹ et une cornue d'alchimiste. Le thé chauffe les idées, les met en mouvement comme des particules chimiques. Le mouvement est centrifuge : chacun essaie de tirer la conversation à soi²²⁰. Le narrateur a en effet décrit tous les personnages présents autour du samovar en les définissant par leur idée. Ce sont donc des hobbies, comme le « hobby-horse » de l'oncle Toby. L'idée est une idée fixe et non une idée au sens kantien.

²¹³ *Ibidem*, p. 41.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

²¹⁵ Сенковский, О.И. *op.cit.*, p. 431 : « Я вижу, что из ревности к благу отечества и пользам народной образованности принужден буду сам написать риторiku для употребления желающих правильно рассуждать о том, что до них вовсе не касается ».

²¹⁶ H. de Balzac, *Traité de la vie élégante, op.cit.*, p. 59.

²¹⁷ Сенковский, О.И. *op.cit.*, p. 432 : « Надобно, во-первых, найти центр нравов ».

²¹⁸ *Idem* : « центр нравов находится где-то в вечернем их отделении, в сумерках ».

²¹⁹ *Ibidem*, p. 436 : « он всеми мерами скрывает свою идею, но вы можете увидеть ее в самоваре ».

²²⁰ *Idem* : « Первые чашки душистого чаю мгновенно разогрели все эти идеи. Из движения их начало постепенно образовываться то, что называется общим разговором. Каждый из собеседников начал неприметно натягивать его изо всех сил к своей идее ».

C'est ici que se manifeste la plus forte charge parodique du baron Brambeus. Il prend le contrepied de Balzac et de toutes les théories sérieuses de la conversation, telles que celle présentée par Joukovski dans « L'écrivain dans la société » dont il a déjà été question²²¹. Senkovski utilise donc l'hypotexte shandéen dans sa fonction satirique pour contrecarrer le projet social de la conversation élégante en une parodie formelle de l'hypotexte balzacien. La conversation qui en découle est une sorte de jeu dans lequel les participants ne doivent pas prononcer certains mots, sous peine de perdre la parole au profit de celui chez qui le mot a touché la corde sensible, lequel ne peut alors s'empêcher de lancer la conversation sur son idée. L'homme ne s'appartient plus, il n'est plus qu'une idée dont les mouvements sont mécaniquement dictés par ceux des autres, une idée fixe qui cherche à exister en s'énonçant dans la conversation. Le processus que décrit le baron Brambeus va ainsi à l'encontre et de l'idéalisme romantique qui veut que les idées s'incarnent, bien qu'imparfaitement, dans la réalité humaine, et du sentimentalisme héritier des salons des Lumières qui prescrit une conversation harmonieuse guidée par l'humilité des participants et l'objectif de faire briller son interlocuteur dans un plaisir partagé.

Enfin, il convient de mentionner une dernière étude de l'intertextualité parodique, celle faite par A.V. Kozlova dans sa thèse *Le phénomène du double et les formes de son expression dans la prose russe des années 1820-1830*²²². Elle en a publié un extrait dans la revue de l'université de Tomsk qui nous intéresse particulièrement, puisqu'elle y étudie la parodie du *Pérégrin* dans les *Voyages fantastiques du Baron Brambeus*. Elle souligne que les *Voyages fantastiques du Baron Brambeus* constituent le premier essai de grande littérature que Senkovski publie et formule le lien entre son début et ce qui est devenu une tradition romantique en Russie, le thème du double :

²²¹ Cette vocation satirique de la référence à la conversation de la bonne société est si importante dans l'œuvre du Baron Brambeus qu'il a consacré une nouvelle à l'esprit de la satire, intitulée *L'inconnue*. Le narrateur de la nouvelle est l'incarnation terrestre de cet esprit et elle s'adresse à l'« Esprit de la Satire » dans une invocation classique, p. 262-263 : « Il est temps ! Viens vite chez nous, Esprit espiègle, salutaire / bienfaisant ; ôte tes bas et ton caftan de velours à la longue taille, coupe ton toupet féodal, vends tes boutons en diamant pour acheter de la simplicité anglaise et, [...] descends vers nous, tes bien-aimés, lance-toi tête baissée dans la société de notre temps ... »

²²² Козлова, А.В. *Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820-1830-х годов*: Дисс... кнд. Филол. Наук, Томск, 1999.

« La création d'une parodie, d'une version inversée, d'un double textuel est considérée comme un moyen légitime d'entrer en littérature²²³. »

Kozlova indique que l'objet de la parodie chez Senkovski n'est pas seulement un texte concret, *Le pérégrin* de Veltman, mais la tradition romantique du double dans son ensemble. Elle rappelle que *Le pérégrin* s'inscrit dans le genre du voyage à la découverte de soi, caractérisé par « l'encyclopédisme, l'universalisme, le rapport de l'auteur au héros sur le principe du second moi, la fragmentarité, l'esthétique du mélange, de la bigarrure, du contraste, par une conception spécifique de l'amour romantique²²⁴ ». La tendance à parodier cette « symbolique théosophique » déjà observée dans *Le pérégrin* est, selon Kozlova, portée à l'absurde par Senkovski. Ainsi, l'imagination du narrateur, son voyage à la découverte de sa personnalité, l'esthétique même du roman, tout ceci est parodié par Senkovski. Son baron Brambeus se voit attribuer non l'imagination mais la fantaisie, qui lui fait raconter « trois fragments de [s]a sottise » plutôt que retracer sa quête de lui-même. Enfin, l'esthétique fragmentaire du *Pérégrin*, qualifiée de « débâcle intellectuelle », est parodiée dans ce plaidoyer pour le fragment :

« Je dis fragments, à cause que vous êtes vous-mêmes gens d'esprit et savez que nous vivons en un siècle fragmentaire. Le temps n'est plus où l'on vivait quatre-vingts ans sans jamais changer d'existence, et où l'on filait la même longue idée durant dix-huit volumes sans s'interrompre. A présent nos vies, nos esprits et nos cœurs sont constitués de menus morceaux bigarrés et sans suite, et l'ensemble – vie, cœur et esprit – s'en trouve beaucoup mieux, plus varié, plus plaisant à l'œil, et même plus économique. Nous pensons par fragments, nous existons en fragments et nous retomberons en fragments. Aussi bien ne puis-je publier ma biographie autrement que sous cette forme : à notre époque, même les sottises ne se dévoilent au

²²³ Козлова, А.В. «Традиция романтического двойничества в *Фантастических путешествиях* О. Сенковского », Вестник ТГПУ, 2001, выпуск 1 (26), с. 7.

²²⁴ *Idem.*

monde, pour répondre à ses besoins, que par fragments – quelquefois, il est vrai, assez considérables. Il faut vivre avec son temps²²⁵ ! »

Kozlova pointe la réinterprétation romantique sur le thème du double de l'intertexte sternien manifesté par le choix de son compagnon par le baron : non pas les lecteurs, ni la liste des compagnons qu'il prend à l'essai dans son imagination dans « Automne et ennui », mais « lui-même », son « amour-propre ». Brambeus préfère passer le temps de manière heureuse et intelligente en relisant ses propres œuvres. Il affirme que les voyages du cœur et de l'esprit sont de très grandes sottises dans « Le voyage sentimental au mont Etna » et « Le voyage scientifique à l'Île aux ours ». Il l'annonce dès « Automne et ennui » en ces termes :

« J'ai voyagé de manière fantastique – je ne sais pas voyager autrement-, j'ai burlingué autour du monde, par-dessus et par-dessous ; je me suis appliqué à tout voir et j'ai observé soigneusement tout ce que je voyais ; j'ai fait des découvertes, j'ai concocté des remarques, étudié les hommes et les femmes, avec toujours la conviction que je voyageais pour me former l'esprit et le cœur²²⁶. »

Dans le « Voyage scientifique à l'île aux ours », Brambeus ironise sur la popularité de la philosophie allemande et du naturalisme en Russie qui s'incarnent dans le compagnon du baron : Spurtzman est un savant de l'université de Göttingen, obsédé par les théories de Champollion et de Cuvier. Nous avons déjà rencontré ce motif de l'homme transformé en idée fixe dans la *Théorie de la conversation élégante*. De cette façon, lorsque les deux voyageurs « traduisent » les hiéroglyphes qu'ils déchiffrent sur les murs d'une caverne, Senkovski convoque ironiquement à la fois le motif romantique du « jeu de la nature²²⁷ » (le paysage comme un symbole à déchiffrer) et celui du double sens, puisque les voyageurs doivent découvrir le sens caché des hiéroglyphes. Or, comme on sait, les hiéroglyphes déchiffrés et traduits par Spurtzman et

²²⁵ Senkovski, O. *Les voyages fantastiques du Baron Brambeus, op.cit.*, p. 27.

²²⁶ *Ibidem*, p. 26.

²²⁷ Kozlova, *art. cit.*, p. 8.

Brambeus se révèlent n'être que des stalactites « glyphiques ou picturales²²⁸ », ce qui permet à Senkovski de révéler le sens littéral du motif du « jeu de la nature ».

Le « Voyage sentimental au mont Etna » est placé tout entier sous le signe du double, l'ironie du baron est dirigée vers la philosophie de l'identité de Schelling et le principe de la *Physique spéculative* de Vellanski, qui stipule : « en haut comme en bas²²⁹ ». Brambeus décrit le monde souterrain dans lequel il est tombé par le cratère de l'Etna comme une « empreinte » (*ottisk*) :

« Vous ne noterez aucune différence entre les deux ; vous vous direz que la première n'est que l'empreinte de la seconde. Et en effet, il s'agit bien d'une sorte d'empreinte : ici et là se présentent les mêmes objets, mais leur disposition est inversée. [...] En un mot, c'est le même monde, mais les pieds en l'air ; ou bien le monde sens-de-cieux-dessous ; ou pour parler plus clairement, notre monde à l'envers²³⁰. »

Le baron conclut de ses voyages qu' « il faut beaucoup voyager pour maîtriser le grand art de ne s'étonner de rien sur Terre, et de ne rien tenir pour impossible²³¹ ». Cette morale reprend ironiquement l'esthétique du *Pérégrin*, énoncée elle aussi de manière ironique à la fin du tout premier chapitre :

« A quoi bon tout voir et, tel Pyrrhon et ses disciples, douter de tout ; ne vaut-il pas mieux ne rien voir et ne douter de rien²³² ? »

Dans les quelques textes étudiés, la parodie prend pour cible aussi bien des textes spécifiques que des mouvements littéraires. Bestoujev-Marlinski place dans les récits de ses narrateurs successifs des parodies d'auteurs romantiques,

²²⁸ Senkovski, *op. cit.*, p. 190.

²²⁹ Kozlova, *art. cit.*, p. 8 : « Пребывание Барона под землей пародийно воспроизводит фольклорные и литературные сюжеты о сошествии в ад и одновременно пародирует философскую систему тождества Шеллинга и трансформацию шеллингианских идей в *Умозрительной физике* Велланского, философский принцип “что вверху, то и внизу” ».

²³⁰ Senkovski, *op.cit.*, p. 218-219.

²³¹ Kozlova, *art. cit.*, p. 8.

²³² Вельтман, А.Ф., *Странник, op.cit.*, p. 8 : « Что пользы все видеть и, подобно Пиррону и его последователям, во всем сомневаться; не лучше ли ничего не видеть и ни в чем не сомневаться? »

tels que Walter Scott et Joukovski, mais également sentimentalistes, tels que Rousseau. Il ironise également sur le romantisme noir et l'idylle. Senkovski, de son côté, préfère les hypotextes romantiques comme les œuvres du premier Balzac, *Traité de la vie élégante*, *La comédie du diable*, mais aussi les travaux de Cuvier et Champollion, la philosophie de Schelling et de son disciple Vellanski, ainsi que *Le pérégrin*. En reprenant et en dégradant ces hypotextes, Bestoujev-Marlinski et Senkovski n'ont pas le même objectif, ce qui est démontré par les enjeux de leurs textes respectifs. Si Senkovski présente ses textes comme des parodies, c'est d'abord pour des raisons idéologiques et esthétiques, à cause de son profond désaccord avec les idées de Balzac. Il adopte donc un ton similaire, reprend les motifs et les canevas pour mieux faire apparaître la moquerie, l'ironie. Bestoujev-Marlinski, lui, place ces parodies dans la bouche de ses personnages-narrateurs, et non à son propre compte. La conscience intertextuelle élevée des personnages vient nuancer leur ignorance littéraire apparente ou revendiquée. Les conteurs, comme les auditeurs, connaissent parfaitement leur affaire et choisissent de parodier des textes illustres, comme les ballades de Joukovski, *Don Quichotte* ou *Don Juan*, parce qu'ils savent leur société en mesure de les reconnaître et d'apprécier l'écart de leur récit par rapport à ces références.

3. L'intertextualité et le vertige de l'universalisme encyclopédique

Placé sous le régime ironique, un texte littéraire se présente généralement comme une entreprise réflexive, une vision subjective et spéculaire de la littérature. Dans certains textes du corpus, cette tendance à embrasser tous les genres littéraires et tous les types de connaissance du monde est portée jusqu'au vertige. Dans *Fiction and society in the age of Pushkin*, Todd pointe « la rapide succession et, dans une large mesure, la coexistence de modes disparates de vie littéraire » qui fait écho à « une collection non moins variée de styles et d'orientations internationaux : le classicisme, les Lumières, le sentimentalisme, le romantisme et le réalisme. Les batailles incessantes à propos des frontières et des

populations de ces domaines souverains démontrent le syncrétisme culturel actif de ces décennies²³³ ». De même, Tynianov dans *Archaïstes et novateurs* souligne que « l'universalité générique était un marqueur commun à toute la littérature des années 1820²³⁴ ».

La théorie de Bakhtine sur les deux lignes du roman européen souligne également le caractère de syncrétisme culturel des romans de la seconde ligne, surtout au plus fort de leur opposition aux romans de la première ligne, au début du XIX^e siècle. On sait qu'il voit dans le roman de la première ligne une encyclopédie non des langages mais des genres. Dans les romans de la seconde ligne, cette même tendance est suivie grâce à l'inclusion de genres « intercalaires », non littéraires, dont la fonction est d'« introduire la diversité et la multiplicité des langages de l'époque dans le roman²³⁵ ». C'est ainsi que :

« Contrebalançant la catégorie de la littérarité, le roman de la seconde ligne met en avant la critique du discours littéraire en tant que tel, et avant tout du discours romanesque. C'est une *autocritique du discours*²³⁶. »

Cette autocritique se manifeste dans deux types d'épreuve du discours littéraire : soit autour d'un personnage « qui voit la vie par les yeux de la littérature et tente de vivre "selon la littérature" [comme] Don Quichotte et Madame Bovary²³⁷ », soit grâce à l'introduction de « l'auteur qui a écrit le roman, [...] comme l'auteur véritable de l'œuvre », grâce à la mise à nu du procédé qui produit des fragments de roman sur le roman, comme dans *Tristram Shandy*. Bakhtine poursuit en définissant l'ironie romantique comme un type particulier de parodisation du discours, « une quasi-solidarité avec le discours parodié », par opposition à la parodie littéraire « qui a sa fin "en soi", extérieure et grossière²³⁸ ». De fait, l'ironie romantique à l'œuvre dans les textes analysés ici produit bien cette « quasi-solidarité avec le discours parodié » qui posait le problème de

²³³ Todd, *op.cit.*, p. 2

²³⁴ Тынянов, Ю. *Архаисты и новаторы*, Ленинград, 1929, reprint Wilhelm Fink, Munich, 1967, p. 229 : « Жанровая универсальность была общим признаком литературы 20-х годов ».

²³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 222.

²³⁶ *Ibidem*, p. 224

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ *Ibidem*, p. 225.

déterminer si l'intertexte, shandéen ou hofmannien par exemple, était ou non assimilé, s'il relevait de la stylisation ou de la parodie. Dans la conclusion d'*Univers de la fiction*, Thomas Pavel, bien que jugeant de ce problème sous un autre angle d'approche, résume clairement les enjeux de nos textes :

« la discipline narrative et l'unité compositionnelle n'ont jamais pu s'imposer une fois pour toutes comme loi de l'ordre fictionnel. Et tout comme la sévérité ontologique du projet véridique s'est vue périodiquement atténuée par l'intervention des mondes fantastiques, de même, la sévérité structurale des narrations bien orientées vers leur sujet a toujours été contredite par la dispersion, par l'arrangement fautif, par l'incohérence [...]. La distance, la pertinence et le vertige, toujours présents en proportions diverses, donnent à chaque époque sa saveur propre²³⁹. »

*Le manuscrit de feu Klementi Akimovitch Khabarov, contenant l'alphabet russe raisonné et sa biographie, écrite par lui-même, accompagnés de son portrait et d'un fac simile de l'écriture de cet homme illustre*²⁴⁰, publié en 1828, possède un titre à la valeur programmatique d'encyclopédie, bien que son ambition se restreigne à un individu. Le titre fait valoir des arguments d'authenticité et de variété. Au fil des différentes parties du texte, cette intention syncrétique se développe également dans une veine d'encyclopédie des genres.

« Au lieu d'une conversation avec le libraire, conversation avec le public » retrace sous la forme d'un dialogue les efforts du libraire Evguéni Treteïskoï pour se démarquer, aux yeux du public, d'un certain Evguéni Velskoï. Ce dernier est le héros du roman en vers éponyme de M. I. Voskressenski, publié entre 1828 et 1832, qui se situe entre la parodie et le pastiche d'*Eugène Onéguine*. Le titre même de l'œuvre de Pouchkine n'est pas indiqué, mais le libraire ne l'oublie pas, puisque son nom est formé sur le chiffre trois : *tretejskij*. Donc l'œuvre de

²³⁹ Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 186.

²⁴⁰ Яковлев, П.Л. *Рукопись покойного Клементия Якимовича Хабарова, содержащая разсуждение о русской азбуке, и биографию его, им самим писаную, с присовокуплением портрета, и съемка с почерка сего знаменитого мужа*, Москва, 1828.

Pouchkine est bien la cible de ce texte satirique, autant que l'œuvre de Voskressenski. Le texte est présenté comme celui qui permettra de départager les deux *Eugène*. La deuxième partie, « Au lieu d'un roman en vers, un récit en prose », est divisée en chapitres en chiffres romains, en référence à *Eugène Onéguine* et *Eugène Velskoï*, mais elle suit à la lettre le programme satirique. En cinq courtes pages, le narrateur parvient au chapitre LVIII. Dans la tradition sternienne, il réunit plusieurs chapitres, en saute quelques-uns, rédige des chapitres entiers à l'aide de tirets et de points. Cette parodie grossière du style romantique a en réalité pour cible la typographie parfois elliptique d'*Eugène Onéguine*. Au chapitre L, le narrateur est obligé de s'interrompre en expliquant : « Pardonnez-moi ! c'est le souvenir !.. une larme !...²⁴¹ ». Ici, le procédé est sternien et il sert la parodie du sentimentalisme. Le récit autobiographique de Khabarov commence par l'indication que l'auteur ne connaît pas ses parents, mais qu'il se contente de se savoir appartenir à la même lignée que ses lecteurs, celle d'Adam²⁴². La référence à Schlözer fait surgir sa fameuse formule (« le monde entier est une immense famille²⁴³ »). Le narrateur utilise ici une référence à la philosophie universaliste des Lumières pour déjouer l'une des lois de l'autobiographie qui est de livrer le plus possible d'informations personnelles sur le personnage principal. L'intertexte rousseauiste apparaît lors du récit de l'enfance de Khabarov et particulièrement son apprentissage de la lecture avec sa mère nourricière. Le narrateur retrace les punitions, l'absurdité de cet apprentissage par ânonnements, les disputes entre Iakim Ivanytch et sa femme à propos de sa méthode brutale. Il défend la même position que Jean-Jacques Rousseau dans *L'Emile* : « Mes facultés dormaient d'un profond sommeil, elles s'y enfonçaient de plus en plus à cause des verges, des cris, des coups et des injures²⁴⁴ ». Il démontre que ce genre d'éducation est inutile puisqu'il ne se souvient pas pourquoi il était puni et qu'il n'a toujours pas compris ce qu'on attendait de lui. Khabarov interrompt soudain son récit en feignant de ne pas vouloir s'attarder sur son enfance :

²⁴¹ *Ibidem*, p. 425.

²⁴² *Ibidem*, p. 428.

²⁴³ *Idem*.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 430.

« Mais assez ! assez parlé du temps de ma terne enfance... A quoi bon tourmenter ma mémoire par ces souvenirs, et vous, lecteurs, par un récit ennuyeux, qui n'a d'attrait que pour moi seul... Pourtant, vous êtes de ma famille – et je vous raconterai tout, ainsi que je l'aurais fait à ceux qui sont coupables de mon existence. Je ne les connais pas, je ne les ai pas connus, je ne les connaîtrai jamais ; et je mourrai, pleuré par personne – en attendant, causons donc un peu, mes frères²⁴⁵ ! »

Le narrateur accentue encore le parti pris sentimentaliste de l'identité entre le personnage et le lecteur en renonçant à sa famille biologique et à ses parents nourriciers au profit d'une famille plus large et mieux disposée à son égard : les lecteurs. Ce qui était pour les sentimentalistes une question de rapport à l'art et de rapport à l'autre devient dans ce texte un choix de vie qui découle des circonstances (et d'une philosophie universaliste). Son enfance et son éducation ont l'avantage de le lancer dans la vie sans préjugés ni craintes superflues, mais aussi sans le socle des sentiments familiaux. Il correspond donc particulièrement bien au type du héros des romans de Narejny, le *picaro*. Khabarov se présente ainsi comme un homme à part, un individu étranger à l'univers des sentiments. Il est le contraire du héros sentimentaliste, mais il n'est pas non plus un héros romantique car il est dépourvu de passions :

« J'appris bientôt une grande vérité : l'homme est né pour le labeur, et seul le labeur peut rendre indépendant des autres et de leurs désirs. Travailler pour être indépendant, ne pas perdre son temps en souhaits et attentes, voici mes règles aujourd'hui encore²⁴⁶. »

Dans une digression qui revient au temps présent de l'écriture, le narrateur s'interroge sur le sens de la vie, de sa vie. Il conclut qu'il a vécu pour composer un nouvel alphabet russe. Si le sens de sa vie lui a été donné par un événement malheureux de sa petite enfance, cela signifie que la motivation socio-historique a plus de poids que tout le reste. De fait, le dialogue avec le premier typographe qui l'engage fait apparaître un nouveau thème, celui de l'ascension sociale de l'autodidacte, de l'accomplissement par le travail. Cette orientation sociologique vers l'homme de peu (il n'a de possessions que les vêtements sur

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 430-431.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 431.

son dos) fait basculer le texte dans le portrait d'un personnage ni sentimentaliste ni romantique, mais beaucoup plus proche du personnage réaliste. En guise de conclusion à cette digression, le narrateur invoque la formule consacrée du sentimentalisme shandéen :

« A chacun son dada, à chacun ses plaisirs, à chaque baron sa fantaisie²⁴⁷. »

Cependant, il n'agit pas en baron fantaisiste, ni en caporal obsédé par une idée, mais en homme avisé qui veut être utile à son prochain :

« Ma fantaisie, qui n'est pas celle d'un baron, ne cause de tort à personne ; je suis même persuadé qu'elle est utile²⁴⁸. »

Lorsqu'il sort du lycée, il effectue un pèlerinage sur les lieux de son enfance. L'intertexte sentimentaliste ici convoqué comprend des textes comme *La pauvre Lise* de Karamzine et *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe, ainsi que les réactions qu'ils ont suscitées. Mais cette attente est déçue car la maison de Iakim Ivanytch a brûlé. Pour finir, Khabarov retrace le reste de sa vie rapidement, montre qu'il a toujours été guidé par le profit et qu'il a toujours agi en fonction de ses expériences de jeunesse : il s'est dirigé vers une carrière de typographe à cause des leçons de sa mère adoptive, il a finalement choisi d'être libraire plutôt que typographe car il était fatigué du grincement des presses, il estime avoir mené une vie honnête et avoir conquis l'amitié des auteurs et des traducteurs grâce à son travail acharné et à ses prix justes. L'autobiographie se termine par un effet de suspense, la dernière phrase de Khabarov s'interrompant après un effet d'annonce. Le suspense est évacué par un retour à l'énonciation première, celle du libraire, qui raconte la mort de l'auteur à sa table d'écriture.

Le texte du *Manuscrit de Khabarov* serait donc une sorte d'encyclopédie parodique de la littérature de son temps : non seulement parodie du sentimentalisme avec Khabarov, parodie du romantisme avec Treteïski, mais également annonce de l'école naturelle : Khabarov est un orphelin, un travailleur, un homme qui fait fortune dans sa propre entreprise après avoir vécu une enfance dépourvue de tout sentiment positif et de bon sens, un libraire nomade

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 432.

²⁴⁸ *Idem*.

qui a eu une vie calme et a été une exception de bonté et d'harmonie parmi ses semblables. Mais le canevas de Khabarov reste nécessairement didactique à la manière sentimentaliste.

L'épreuve, parue en 1830 sous la signature « A.M. » emprunte son titre à la comédie du même titre de Marivaux qui repose sur les procédés typiques de la substitution du serviteur au maître, du masque et du double. Lucidor, jeune homme amoureux d'Angélique, résume ainsi son projet :

« tout sûr que je suis de son cœur, je veux savoir à quoi je le dois ; et si c'est l'homme riche, ou seulement moi qu'on aime : c'est ce que j'éclaircirai par l'épreuve où je vais la mettre²⁴⁹. »

L'intrigue amoureuse se noue ainsi de la même manière que chez Marlinski. Elle se développe aussi de manière semblable, en se démultipliant au fil du texte puisque, dans la double intrigue amoureuse (les maîtres, les valets), le jeu des prétendants met doublement à l'épreuve Angélique et sa suivante Lisette. La comédie se termine par un « divertissement - vaudeville » où chaque personnage loue les mérites de l'épreuve.

L'épreuve de Marlinski transforme la comédie de Marivaux. La distinction sociale maîtres / valets qui est propre à la comédie française du XVIII^e siècle disparaît chez Marlinski, de même que l'orientation comique. Marlinski fait de l'intrigue en miroir entre deux mondes une intrigue à tiroir qui unit des amis par les liens de la famille.

Si le titre et le programme de lecture rattachent *L'épreuve* à Marivaux, la réalité décrite et le développement de l'intrigue rapprochent ce texte de la nouvelle de Mérimée, *La double méprise*. Or, celle-ci paraît en 1833, soit trois ans après le texte de Marlinski. Mérimée étant l'un des premiers traducteurs de la littérature russe en français, il est permis de penser qu'il aurait pu avoir connaissance du texte de Marlinski.

²⁴⁹ Marivaux, *L'épreuve*, texte original consulté le 01.08.2013 sur la page : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/MARIVAUX_EPREUVE.xml

Chez Mérimée, le personnage principal est Julie de Chaverny, mariée à un homme qu'elle méprise et déteste. Autour d'elle gravitent Chateaufort, un admirateur empressé et Darcy, un camarade d'enfance, qui revient de Constantinople après six ans d'absence. Lorsqu'il réapparaît, elle se convainc qu'elle n'avait jamais cessé de l'aimer. Darcy la sauve d'un accident de voiture, elle devient sa maîtresse, mais elle comprend que Darcy ne l'aime pas, elle se sent déshonorée et résout de partir pour Nice rejoindre sa mère, et de là en Italie pour y finir sa vie en ermite. En chemin, elle tombe malade et meurt à quarante lieues de Paris. Chateaufort et son mari portent son deuil, mais pas Darcy qui fait un mariage avantageux. L'intrigue n'est donc pas exactement la même, ni son dénouement. C'est du reste ce qui était annoncé par le titre *La double méprise*, qui s'applique à Julie de Chaverny (elle a d'abord négligé Darcy comme mari possible, puis elle l'a pris pour amant). Julie de Chaverny est placée par l'épigraphe dans le rôle de la pastourelle trompée par l'apparence de l'amour.

Le sujet de *L'épreuve* de Bestoujev-Marlinski indique une « nouvelle mondaine » (*svetskaja povest'*). En effet, si l'on compare ce texte aux autres « nouvelles mondaines » célèbres, telles que *La princesse Ligovskaïa* de Lermontov, ou *La princesse Mimi* d'Odoïevski, on retrouve les mêmes marqueurs du genre : un bal, le rôle néfaste des rumeurs et de la médisance, l'opposition de la fidélité conjugale à l'amour choisi, l'intention didactique plus que satirique. Cela rapproche la nouvelle de Bestoujev-Marlinski d'un des premiers grands romans sentimentalistes, *La nouvelle Héloïse*. Le premier genre littéraire en lien avec le roman de Rousseau apparaît au chapitre 5 sous la forme d'une idylle domestique. Valérien Strelinski et sa sœur Olga, tous deux orphelins, vivent dans l'harmonie et l'innocence. Le lexique s'adapte alors au genre²⁵⁰. Valérien et Alina parviennent eux aussi à cette simplicité des cœurs qui est le propre de l'idylle et l'horizon inatteignable de la « nouvelle mondaine » :

²⁵⁰ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание, op.cit.*, p. 118 : « это невинно-милое существо » ; « веселость - цвет невинности » ; « она возвышалась, как зеленеющий свежий островок, где усталый пловец мог найти покой и доверие » ; « слез умиления при рассказе о великодушном поступке или румянца негодования, слыша о низостях людских » ; « изумляла новостию мыслей, глубиною чувств и непоколебимостию воли на все прекрасное » ; « Она горячо и нежно любила брата, который остался ей единственным другом » ; « сладчайшей заботою » ; « от чистого сердца ».

« Dès qu'un respect mutuel et la chaleur des cœurs eurent fait fondre les fers des convenances ou, pour mieux dire, des contraintes, une tendre sincérité et une confiance sans réserve prirent la place de l'inaccessibilité et de la menue médisance²⁵¹. »

Le monologue qui s'ensuit permet à Alina de faire le récit de sa vie, depuis son mariage jusqu'à la rencontre avec Valérian. Ce passage inscrit la nouvelle dans l'intertexte de la « nouvelle mondaine » par son sujet : une jeune fille mariée à un vieux barbon décoré et qui ne découvre l'amour que plus tard. La forme de la confession, ou du monologue de théâtre, est à rapprocher de la forme de la lettre. Or, *La nouvelle Héloïse*, au sujet similaire, est un roman épistolaire. Ce n'est pas un hasard si Alina y pense d'elle-même :

« Je me persuadai que j'aimais passionnément le prince Grephine parce qu'il me semblait digne d'un tel amour. Peut-être que s'il avait soutenu une telle disposition par une correspondance, je me serais habituée à ce rêve, comme à un sentiment, et la fidélité, que j'adorais, comme une digne admiratrice du sentimentalisme, aurait pu bouleverser mon destin²⁵². »

Alina se place donc consciemment dans le rôle de Julie d'Étanges. Elle désirait que Grephine soit son Saint-Preux. Mais lorsqu'elle s'aperçoit de sa méprise, comme Julie de Chaverny, elle fuit la réalité et trouve refuge dans les livres :

« Les bons livres, les exemples et les conseils encore meilleurs des femmes sachant unir les qualités du monde aux grandes règles me convinquirent que, sans aimer son mari, il faut aimer le devoir du

²⁵¹ *Ibidem*, p. 123-124 : « Как скоро взаимное уважение и сердечная теплота растопили оковы приличий, или, лучше сказать, принужденностей, нежная искренность и беззаветное доверие заступили в ней место недоступности и тонкого злословия ».

²⁵² *Ibidem*, p. 125 : « я уверила себя, что страстно люблю князя Гремина потому, что он казался мне достойным такой любви. Может статься, если бы он поддержал такое расположение перепискою, я бы привыкла к этой мечте, будто к чувству, и верность, которую обожала я, как достойная поклонница сентиментализма, могла бы вовсе переменить судьбу мою ».

mariage et que la perte de l'estime de soi est le plus grand des malheurs²⁵³. »

Alina et ses compagnes de lecture adoptent ainsi la posture sentimentaliste que Hammarberg appelle « solipsisme » et qui consiste à se voir soi-même dans la littérature²⁵⁴. A la fin de sa tirade, Alina est devenue une seconde *Nouvelle Héloïse*, puisqu'elle a réussi à sortir du destin de Julie, partagée en Saint-Preux et Wolmar. Elle reconnaît qu'elle s'est trompée en croyant aimer Gremine, mais qu'elle n'a pas trompé son mari tant qu'il était en vie. Son nouvel amour pour Strelinski (et la mort de son mari) lui permet ainsi de sortir du dilemme sentimentaliste. Ce nouveau sentiment est décrit à l'aide d'une nouvelle référence littéraire :

« Ne jure pas, Valérian [...], le serment est presque toujours indissociable de la trahison, je le sais par expérience. J'accorde plus de foi à la noblesse de tes sentiments qu'à la garantie des sons que le vent agite et entraîne ; nous ne sommes plus des enfants²⁵⁵. »

Il s'agit bien entendu de *Roméo et Juliette* (acte II, scène 2). Mais Alina n'est plus une Juliette et seule une méprise avec Gremine l'empêche d'épouser Strelinski.

Le vertige de l'encyclopédie des genres se développe dans la nouvelle de manière appuyée, en appliquant le procédé de la digression, épiphrase ou digression d'auteur. On peut distinguer six genres différents, dont trois sont contemporains et journalistiques, un se réclame de la digression sternienne, deux sont dramatiques. Le premier genre contemporain convoqué est l'essai de mœurs²⁵⁶. Il est rapproché des tableaux de William Hogarth, peintre anglais du

²⁵³ *Idem* : « Хорошие книги и еще лучшие примеры и советы женщин, умевших сочетать светские качества с высокими правилами, убедили меня, что, и не любя мужа, должно любить долг супружества и что величайшее из несчастий есть потеря собственного уважения ».

²⁵⁴ *Idem* : « читая в собственном сердце помощью книг и разгадывая книги по сердцу ».

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 126 : « Не клянись, Валериан, [...] клятва почти всегда неразлучна с изменой, - я знаю это на опыте. Я больше верю благородству твоих чувств, нежели поруке звуков, волнуемых и уносимых ветром; мы уже не дети.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 90 : « Je pourrais, en cette certaine occasion, imitant les charmants écrivains de nouvelles russes, décrire tous les détails des quartiers des officiers jusqu'au bleu en poudre, comme pour les donner en location » (« Я мог бы при сей верной оказии, подражая милым писателям русских новостей, описать все подробности офицерской квартиры до синего

XVIII^e siècle, connu pour ses séries de gravures satiriques prenant pour sujet toutes les couches sociales. Toute la description de la place des Foins la veille du Nouvel An (chapitre II) est parcourue par la veine ironique qui se manifeste dans le choix du double sens et de l'allégorie grotesque. Tout d'abord, les animaux qui attendent d'être vendus sont décrits comme des hommes : les esturgeons bâillent d'ennui et ne se sentent pas à leur place dans cette société, les oies plumées attendent d'être achetées pour se réchauffer sur le tournebroche, les coqs de bruyère et les gélinottes attendent une place d'honneur à la table des gastronomes, les tribus de porcs démontrent la capacité d'amendement de la nature, car ils étaient une insulte à la propreté avant leur mort et deviennent l'emblème du bon goût après. Puis la description prend un tour indéniablement satirique (donc moral, comme chez Hogarth) avec l'ajout de la dimension sonore :

« Ici, les moutons – cette *idylle à quatre pattes*- exprime par ses bêlements pathétiques sa nostalgie de la patrie. Là, *glapit l'innocence opprimée*, ou le cochonnet dans un sac. Plus loin les veaux égoïstes [...] n'écoutent pas la voix du bien commun et beuglent en déplorant leur prochaine séparation d'avec leur habit coloré...²⁵⁷ »

La comparaison des animaux aux hommes se poursuit dans la veine de la fable. Les fabulistes sont d'ailleurs qualifiés ironiquement d'« auteur[s] d'apologues » et leur activité rapprochée de celle d'« un ermite du port de Galernaïa, ou de Kolomna, ou de la rue des Fileuses [qui] pourrait, le mieux du monde, récolter des centaines de portraits pour de petits articles alambiqués sous le titre de "Mœurs"²⁵⁸ ». La mention des pseudonymes est éminemment

пороха, как будто к сдаче аренды; но зная, что такие микроскопические красоты не по всем глазам, я разрешаю моих читателей от волнования табачного дыма, от бряканья стаканов и шпор, от гомеровского описания дверей, истрелянных пистолетными пулями, и стен, исчерченных заветными стихами и вензелями, от висящих на стене мундштуков и ташки, от нагорелых свеч и длинной тени усов »).

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 98 : « Здесь простосердечный баран - эта четвероногая идиллия - выражает жалобным бляньем тоску по родине. Там визжит угнетенная невинность, или поросенок в мешке. Далее эгоисты телята [...] не внимают голосу общей пользы и мычат, оплакивая скорую разлуку с пестрою своею одеждою ».

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 99 : « Словом, какое обширное поле для благонамеренного писателя басен! сколько предметов для самой басни [...] ! Да и одному ли писателю апологов легко подбирать здесь перья? Проницательный взор какого-нибудь пустынного Галерной гавани, или Коломны, или Прядильной улицы мог бы собрать здесь сотни портретов для замысловатых статей под заглавием "Нравы" как нельзя лучше ».

parodique, puisque le premier était celui sous lequel officiait Oreste Somov, et le second rappelle *La petite maison de Kolomna* qui, comme on sait, paraît en 1833, mais était déjà écrite en 1830.

Un autre type d'intertexte est attendu dans une nouvelle ironique, l'intertexte sternien. Et Marlinski ne déroge pas à la règle, incluant deux digressions shandéennes, l'une sur les moustaches, l'autre sur le tabac. La seconde présente sans doute le meilleur exemple du vertige encyclopédique, invoquant à la fois Tristram Shandy, Senkovski, Platon, Descartes et Sancho Panza :

« En notre siècle fumeux, je définirais l'homme beaucoup plus distinctivement en disant qu'il est un « animal fumant, *animal fumens* ». En vérité, qui ne fume pas de nos jours ? [...] Me lançant dans les définitions, je ne m'arrêterai à aucune d'elles : j'ai une passion pour la philosophie, comme Sancho Panza pour les proverbes. « Je pense, donc je suis », a dit Descartes. "Je fume, donc je suis", dis-je²⁵⁹. »

Le dernier intertexte apparaissant dans *L'épreuve* est, sans surprise, celui du théâtre. Il se décline en comédie et tragédie. A *L'épreuve* de Marivaux fait écho les *Châteaux en Espagne* (*Vosdušnye zamki*) de N.I. Khmel'nitski (1789-1845), comédie publiée en 1818. Khmel'nitski, vétéran des guerres napoléoniennes et haut fonctionnaire, était connu pour ses imitations de comédies, ou plutôt de vaudevilles français. *Les châteaux en Espagne* fonctionnent donc comme un intertexte double, à la fois russe et français, à la fois vaudeville et satire de l'imitation. Les références apparaissent en rapport avec les personnages et leur rôle (Alnaskarov, amoureux éconduit mais résigné, Paracha, la suivante observatrice) ou avec le motif du projet avorté. Dès le premier chapitre, Gremine change d'avis et revient sur sa décision de faire passer une épreuve à Alina. Il s'apprête à suivre son ami Strelinski jusqu'à Pétersbourg et empêcher l'exécution du plan qu'il a lui-même échafaudé :

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 95-96 : «В наш дымный век я определил бы человека гораздо отличительнее, сказав, что он есть "животное курящее, *animal fumens*". И в самом деле, кто ныне не курит? Где не процветает табачная торговля, начиная от мыса Доброй Надежды до залива Отчаяния, от Китайской стены до Нового моста в Париже и от моего до Чукотского носа? Пустьась в определения, я не остановлюсь на одном: у меня страсть к философии, как у Санхо Пансы к пословицам. "Мыслю - следственно, существую", - сказал Декарт. "Курю - следственно, думаю", - говорю я ».

« Qui déchiffrera les mystères du cœur humain ? Qui étudiera ses changements aériens ? [...] En donnant une possibilité et une existence à ses châteaux en Espagne, il avait comme oublié qu'il existait quelqu'un d'autre dans le monde qu'eux trois²⁶⁰. »

De son côté, Strelinski a lui aussi échafaudé un plan. Il se présente à Alina sous un masque, tout en se faisant passer pour un hidalgo. Le motif du masque est là encore dédoublé, comme en surenchère par rapport aux comédies de Marivaux. Toute la question est de savoir qui est qui, qui se cache sous l'apparence d'un autre. L'intrigue fondée sur la reconnaissance ou la révélation de l'identité cachée d'un personnage constitue ici motif à parodie. D'autant plus que Strelinski est révélé comme mauvais acteur lorsqu'il décline sa fausse identité à Alina qui tente d'en savoir plus. Il répond par tous les noms espagnols qui lui passent par la tête, ce qui allonge démesurément son nom. Alina rétorque, montrant qu'elle n'est pas dupe : « Assez, il y a bien assez de noms pour me punir de ma curiosité, mais trop peu pour la satisfaire²⁶¹ ». N'oublions pas que Strelinski avait gagné le surnom de Don Quichotte auprès de son ami Gremine. Tout pointe donc vers l'Espagne, la référence au bal masqué de *Don Juan*, les deux masques de Strelinski (Don Quichotte et don Alonzo de Herrera e Molina e Fuentes e Riego e Colibrados), et enfin le titre de la comédie de Khmel'nitski (*Vozdušnyje zamki*, littéralement, les châteaux faits d'air, en l'air, est la traduction russe de l'expression française les châteaux en Espagne).

Lors du dénouement, la répartition des personnages dans l'auberge est réglée sur celle d'une scène de théâtre. Avant de quitter l'auberge pour se rendre au lieu du duel, les personnages principaux sont chacun appelé hors de la pièce commune. Ils quittent alors la scène principale, pour se rendre dans des pièces contiguës et permettre aux femmes de les dissuader de se battre.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 97 : « Кто разгадает сердце человеческое? Кто изучит его воздушные перемены? [...] Придавая возможность и существенность воздушным своим замкам, он как будто забыл, что есть на свете другие люди, кроме их троих ».

²⁶¹ *Ibidem*, p. 104 : « Довольно, слишком довольно имен в наказание за мое любопытство, но слишком мало к его удовлетворению ».

Le pérégrin, quant à lui, représente le parangon du vertige encyclopédique. Veltman a composé un texte hybride en prenant pour modèle les récits de voyage très à la mode depuis le début du XIX^e siècle. Mais Veltman a modifié le cadre du récit de voyage pour s'orienter vers le voyage imaginaire. Des modèles déjà célèbres de voyages imaginaires existaient, notamment chez les auteurs français. On trouve chez Veltman des échos de la situation du narrateur chez Xavier de Maistre, dans le *Voyages autour de ma chambre*, publié en 1795, mais également de *L'histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier, parue en 1828. Le recours à l'imagination représente un remède contre l'ennui dont le narrateur se plaint :

« Si vous êtes lassés de votre vie sédentaire, monotone, partons, Monsieur ! – me dis-je un jour à moi-même – partons en voyage²⁶² ! »

Ce même ennui pousse le Baron Brambeus à chercher des remèdes, on l'a vu, dans le suicide, la carrière de juge, le mariage, et, finalement, dans la relecture de ses propres sottises. Cet ennui mortel n'est pas seulement la conséquence d'une situation confinée, comme c'est le cas chez Xavier de Maistre (il a été mis aux arrêts pour quarante-deux jours), c'est aussi le résultat du désenchantement face à une réalité quotidienne, littéraire ou personnelle, vécue comme décevante pour ces deux narrateurs. L'épigraphe en français qui ouvre la journée XXXIX du *Pérégrin* le montre bien : « Celui qui n'a pas un grain de chimère dans la tête pour se consoler de la réalité, je le plains²⁶³ ». Ce renversement du voyage en une expérience d'enfermement et d'intériorisation est typiquement parodique. Cela revient à pousser jusqu'à l'absurde la position du narrateur dans le *Voyage sentimental* de Sterne, voyage du cœur et des sentiments plutôt que des yeux et de la raison. Veltman décrit son roman comme le remède imaginaire à sa déception :

« Quelqu'un aurait-il, comme moi, semé un champ en jachère, se trouvant à sa dextre, de pensées, de rêves, d'événements et de

²⁶² Вельтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 9: « Наскучив сидячею, однообразною жизнью, поедемте, сударь! – сказал я однажды сам себе, - поедемте путешествовать ! ».

²⁶³ *Ibidem*, p. 140 (en français dans le texte).

toutes ses conceptions sur les choses, s'il avait été satisfait du présent²⁶⁴ ? »

L'imagination, chez Veltman, comme chez ses contemporains français, n'a pas un seul visage, ni une seule fonction. L'imagination est parfois représentée (métaphoriquement ou directement) comme un moyen de transport. Chez Xavier de Maistre, c'est la fonction de son « *habit de voyage*²⁶⁵ » que de l'entraîner au loin, hors de la chambre où il est confiné. Au deuxième chapitre de *l'Histoire du Roi de Bohême*, le narrateur compare son imagination à une voiture :

« Ne puis-je voyager sans cheval dans tous les espaces que Dieu a ouverts à l'imagination de l'homme ? N'ai-je pas à mon service la voiture commode et obéissante dont il me fit présent, pour toute part de mon céleste héritage, et que j'ai préférée quelquefois aux chars de Pharaon ? [...] C'est une voiture à moi, où je dors paisiblement sur les quatre coins, quelquefois seul, souvent accompagné, et que je dirige à mon gré vers tous les points de l'univers²⁶⁶. »

Dans le *Pérégrin*, l'imagination a quasiment les mêmes traits. Elle est tantôt identifiée à une force naturelle (*stixija*), tantôt à un cheval ailé, comme au chapitre LXX :

« Je dois encore examiner mon imagination. Un cheval pareil doit être caressé, nettoyé et soigné, nourri par le cerveau, et abreuvé de sucs vitaux. Mais, le pied à peine mis à l'étrier... ses ailes se déploient... un coup des sabots postérieurs dans le présent... voyez, il est déjà dans le futur ou le passé, au pôle nord ou au pôle sud, dans les cieux ou sous terre, partout et nulle part ! merveilleux cheval²⁶⁷ ! »

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 84 : « Засеял ли бы кто-нибудь, подобно мне, чистое поле, находящееся под его десницею, мыслями, мечтами, событиями и всеми своими понятиями о вещах, если б он - довольствовался настоящим?.. »

²⁶⁵ Maistre, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre*, suivi du *Lépreux de la cité d'Aoste*, José Corti, Paris, 1984, p. 108.

²⁶⁶ Nodier, Charles, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Ressouvenances, Paris, 2007, p. 12.

²⁶⁷ Вельтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 37 : « Сбираясь в дорогу, я еще должен осмотреть свое воображение. Подобного коня должно гладить, чистить и холить, кормить мозгом, а поить жизненными соками. Зато, едва только ногу в стремя... распахнулись крылья... хлоп

La troisième fonction principale de l'imagination chez Veltman consiste en une justification de l'arbitraire et de l'aléatoire en tant que principes dominants dans l'économie du texte. En effet, tout se passe comme si l'imagination du narrateur s'émancipait de son contrôle. On voit ainsi la digression prendre la place du récit principal, comme si le rapport entre l'endroit du récit (le voyage) et son envers (les digressions) était inversé à plaisir. De plus, le personnage du narrateur se démultiplie souvent en plusieurs figures aux attributions spécifiques : c'est le cas dans le *Roi de Bohême* où l'on a affaire à trois figures (Théodore, son imagination, Don Pic de Fanferluchio, sa mémoire, et le nain Breloque, son jugement). Dans le même ordre d'idées, le narrateur du *Pérégrin* présente, au chapitre CXVII, une image de sa propre pensée comme un enfant, son enfant :

« Puis-je regarder avec indifférence ma pensée, ce nouveau-né ? Non. Délicatement, tendrement, je la reçois des profondeurs de ma tête, comme un enfant, je lui donne un nom, je la bénis, je la plonge dans les fonts baptismaux²⁶⁸. »

La caractéristique la plus importante de cette émancipation doit être lue dans la revendication d'une absence de contrôle des narrateurs sur leur propre imagination. Le narrateur du *Pérégrin*, au chapitre CCLXVII, écrit :

« Si mon imagination était en mesure de s'arrêter longtemps au même endroit, j'aurais pu remplir de descriptions précises des centaines de tomes et le livre *Le Pérégrin* aurait été aussi grand que le *Ganjour* mongol²⁶⁹. »

Ces arguments font valoir la qualification d'excentrique pour ces aveux de perte de contrôle et cette revendication d'insoumission imaginative. Le narrateur donne de lui-même l'image d'un auteur dépassé par les événements, qui subit

задними ногами в настоящее... глядишь, уж он в будущем или в прошедшем, на том или другом полюсе, на небе или под землей, везде и нигде! чудный конь! »

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 61 : « Могу ли я равнодушно смотреть на новорожденную мысль свою? -- нет. Искусно, нежно принимаю я ее из недр головы своей, как младенца, даю ей имя, благословляю ее, опускаю в купель... »

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 135 : « Если б воображение мое в состоянии было оставаться долго на доном месте, то подробностью описаний я наполнил бы сотни томов и книга *Странник* была бы величиною с монгольскую книгу *Ганжур* ». »

plus qu'il n'agit. Le scindement en plusieurs personnages, en plusieurs « je » en est l'un des traits fondamentaux. Ceci participe d'une décomposition de la notion de personnage psychologique qui entre tout à fait dans les critères définitoires de l'anti-roman. Il n'y a pas, en effet, de centre psychologique fixé en un seul personnage : le narrateur veltmanien, comme le narrateur chez Xavier de Maistre et Nodier, se montre le plus souvent inconstant, il vole d'un sujet à l'autre et parle de tout à la fois. En outre, l'imagination est systématiquement associée à l'idée de liberté absolue, cela devient même une sorte de principe dominant dans l'esthétique de ces œuvres. On peut lire au chapitre LXXXV du *Pérégrin* :

« Mon enfant, ma pensée ! Qui t'a créée ? Moi ? Mais tu m'es souvent désobéissante, et je ne peux châtier ton insolence que par mon chagrin !

Par des limites l'on peut enchaîner l'air, et les eaux, et la lumière ; mais ni les frontières, ni les chaînes ne pourront te priver de ta liberté, et la gravité ne pourra te peser²⁷⁰ ! »

La rencontre d'une poétique de l'imagination illimitée et du cadre formel du récit de voyage (et son pacte de lecture spécifique) pourrait sembler problématique dans un texte tel que le *Pérégrin*. Le récit de voyage, tout comme le roman, ne possède pas de canon littéraire bien défini, mais une solide tradition attestée depuis l'Antiquité. A l'origine, donc, le récit de voyage se prévaut de sa véracité, du caractère spontané de sa narration, de sa qualité de compte rendu pour se démarquer des ouvrages de fiction. Le narrateur du voyage est identifié à son auteur et il a coutume d'insister dans la préface sur l'authenticité de son témoignage. Le récit de voyage a besoin de la confiance de son lecteur dans la vérité de ce qui lui est décrit. Or *Le pérégrin*, par son orientation ironique, ne fait appel à cette confiance que pour mieux mettre en évidence son caractère de voyage imaginaire, ce qui est fort bien souligné par la préface de Joseph de Maistre au récit de son frère : « le cachet de la vérité est tellement empreint sur ce voyage que nous craignons peu le pyrrhonisme des lecteurs les plus difficiles » car « il nous semble que sa bonne foi et sa franchise brillent à chaque ligne d'une

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 44 : « Дитя мое, мысль моя! кто тебя создал? не я ли? но часто ты мне непослушна, и дерзость твою я могу наказать лишь своею печалью! Пределом сковать можно воздух, и воды, и свет; но тебя ни границы, ни цепи свободы лишить не возмогут, и тяжесть не сдавит! »

manière qui entraîne la conviction, et nous ne doutons pas qu'il obtienne de tout lecteur candide la confiance la plus entière et la mieux méritée²⁷¹ ».

L'imagination du narrateur se déploie en effet dans tous les aspects du texte. Sa fantaisie informe totalement les domaines thématique (avec des passages du monde du voyage réel aux mondes fictionnels de pérégrinations imaginaires, comme c'est le cas chez Xavier de Maistre), compositionnel (grâce à l'importance des digressions, préteritions, retours en arrière), mais aussi typographique (récits commençant par des lignes de points de suspension, pages entières de signes de ponctuation, dessins, calligrammes, collages d'épigraphe). Ces caractéristiques font partie de celles que Sangsue a retenues pour définir une œuvre excentrique. Les cinq grands critères sont la discontinuité, une composition problématique, l'omniprésence des digressions, l'hypertrophie du discours narrateur et l'atrophie de l'histoire racontée, et enfin la mise en question des personnages. Nous reparlerons des points trois et quatre, mais nous avons déjà vu que *Le pérégrin* remplissait les premier, deuxième et cinquième critères.

L'excentricité littéraire, c'est également l'importation d'un mot et d'une posture britanniques que Sterne principalement, mais pas uniquement, a rendus célèbres. Le voyage est précisément l'occasion pour un auteur d'introduire des mots et concepts propres à d'autres cultures dans la sienne propre. Si l'excentrique, en tant que type social et littéraire, n'a pas encore fait son apparition en Russie, il arrive en France par l'intermédiaire de Nodier, justement, et il est à chaque fois précédé par le dandy, son proche cousin. Sangsue reprend la définition donnée par Kempf de la différence entre dandy et excentrique : « là où l'excentrique fait un usage puéril et facile, excessif, prévisible, tapageur de la distinction, le dandy s'astreint à une discipline, à une rigueur de la trouvaille savamment renouvelée, placée, articulée sur un ensemble²⁷² ».

Le récit de voyage est l'une des formes les mieux adaptées à l'expression de l'excentricité littéraire, compte tenu du fait que la contestation des frontières génériques et des codes romanesques généralement admis représente plutôt pour le récit de voyage un brouillage congénital et volontairement entretenu par les auteurs. Le récit de voyage est un genre littéraire limite, entre documentaire, intime et romanesque. L'absence de codifications, la totale latitude laissée à

²⁷¹ Maistre, X. de, *Voyage autour de ma chambre*, op.cit., p. 8.

²⁷² Sangsue, D. op.cit., p. 31.

l'auteur du voyage dans la composition et le style de son texte en feraient presque le genre idéal pour l'expression de l'excentricité littéraire. En effet, l'affirmation de l'absolue liberté laissée à l'imagination doublée de la revendication d'un affranchissement des conventions romanesques se renforcent mutuellement. Le narrateur se présente tantôt comme un personnage qui subit les fantaisies de son imagination, tantôt comme un demiurge qui apprécie tout particulièrement de montrer à son lecteur tout le pouvoir qu'il a sur lui. L'arbitraire du narrateur est affiché avec une malice particulière, d'autant plus que l'imagination du lecteur est souvent sollicitée pour compléter des passages que le narrateur a laissés vides. De cette façon, l'imagination et l'arbitraire narratif s'équilibrent à la manière de l'esprit (*wit*) et du jugement chez Laurence Sterne : l'un aide à comprendre l'autre, ils se complètent.

L'imagination et le rêve partagent dans ces textes une même logique, un même fonctionnement. Il faut aller chercher dans les écrits de Charles Nodier, pour trouver une explication rationalisée de ce phénomène. C'est dans la préface à *Smarra*, récit publié en 1832, que l'on peut trouver ces quelques lignes :

« La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil. Je ne disputerai pas sur l'avantage relatif de l'une ou de l'autre de ces deux manières de percevoir le monde imaginaire, mais je suis souverainement convaincu qu'elles n'ont rien à s'envier réciproquement [...]. Ce qui m'étonne, c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses œuvres des fantaisies du poète endormi, ou du moins qu'il ait si rarement avoué son emprunt, car la réalité de cet emprunt dans les conceptions les plus audacieuses du génie est une chose qu'on ne peut contester²⁷³. »

Il y a donc deux états propices au songe et à l'illusion, c'est-à-dire à l'exercice de l'imagination. Le sommeil n'a plus l'apanage du rêve. De plus, l'écrivain aurait tort de se priver d'une telle source créative, à l'origine de certains des plus beaux textes de la littérature, selon Nodier. Cette préface explique ainsi comment Nodier a conçu le projet de *Smarra*, qui est en réalité le récit d'un

²⁷³ Nodier, Charles *De quelques phénomènes du sommeil, Smarra*, Le castor astral, 1996, p. 95.

cauchemar. *Le pérégrin* reprend cet intertexte en deux endroits tout à fait explicites. Outre la citation explicite de Montaigne : « Notre veillée est plus endormie que le dormir ; notre sagesse moins sage que la folie : nos songes valent mieux que nos discours²⁷⁴ », il faut noter le remarquable rêve des Aleph dans lequel le narrateur est conduit par un cocher manchot à sa propre noce avec la fille du chef d'une société ne s'exprimant qu'au moyen des lettres de l'alphabet hébreu. Toute communication devient impossible, si bien qu'il doit s'enfuir pour échapper à ce cauchemar de philologue.

Les contes bigarrés avec un bon mot, réunis par Irinéi Modestovitch Gomozeïko, magistère en philosophie et membre de diverses sociétés savantes, édités par V. Bezglasny, tel est le titre complet de l'ouvrage d'Odoïevski paru en 1833. Ici aussi, une structure-cadre est empruntée pour sa plasticité par le projet encyclopédique. Le recueil (de contes, de poèmes, de nouvelles) est l'une des formes littéraires les plus en vogue chez les auteurs romantiques. Il permet de tendre vers la « grande forme » du roman sans se compliquer d'une structure générale motivée par autre chose que, bien souvent, le hasard (un manuscrit trouvé). Nous avons vu que, pour Gomozeïko et Bezglasny, il ne s'agit pas de hasard mais d'un calcul. Le recueil est donc à la fois présenté comme le fruit d'un calcul mercantile et comme le fruit du hasard, l'heureuse conséquence de la transformation d'hommes en contes et de leur chute du dictionnaire lors de la fuite du diabolin, comme nous l'avons vu au chapitre 1. Ce sont certes des contes, mais bigarrés, donc hétérogènes, variés, et Gomozeïko les a choisis précisément pour leur caractère disparate et humoristique (*s krasnym slovom*). Mais la déclinaison des distinctions et qualités de Gomozeïko dans le titre même de l'ouvrage prévoit également d'établir un rapport entre l'aspect scientifique des intérêts de Gomozeïko et la facette populaire, à la fois sagesse et farce. D'emblée, donc, l'encyclopédie des genres se révèle comme le programme du recueil. Dans la préface du rédacteur, Gomozeïko décrit sa position, typique d'un auteur avec un projet encyclopédique :

²⁷⁴ Вельтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 94 (en français dans le texte).

« Je suis simplement un savant creux, c'est-à-dire que je sais toutes les langues possibles : vivantes, mortes et à moitié mortes ; je connais toutes les sciences qui s'enseignent ou non dans toutes les facultés européennes ; je peux débattre de tous les sujets, connus de moi ou non ; et j'aime plus que tout me casser la tête sur l'origine de toutes choses et autres sujets peu lucratifs de la sorte²⁷⁵. »

Ce passage affirme une position d'auteur fondée sur une vaine érudition, ce qui semble bien être une parodie de Veltman. Cet écrivain qui sait tout, qui possède surtout des connaissances inutiles et insolites est l'objet de l'ironie du narrateur. C'est une certaine sorte de divertissement littéraire qui est ici visée : le loisir du savant qui daigne s'abaisser à composer une œuvre de belles-lettres²⁷⁶. Les voix de Bezglasny et de Gomozeïko semblent donc se rejoindre dans une même critique de l'universalisme. Cependant, depuis *Les nuits russes* et la monographie de Sakouline consacrée à Odoïevski, nous savons qu'à ce stade de son évolution artistique, Odoïevski tendait précisément vers ce but universel. Mann, dans son étude des *Nuits russes*, explique ainsi que l'œuvre d'Odoïevski représente l'apogée, et en même temps le point final de l'engouement pour la philosophie de Schelling en Russie. Mann se réfère à une indication de l'auteur lui-même :

« Odoïevski se souvint plus tard que l'idée première des *Nuits russes* était née chez lui du désir de "rapporter toutes les opinions philosophiques à un dénominateur commun". Cette idée répondait à l'état d'esprit de tous les philosophes russes qui s'occupaient d'esthétique. "La présomption de la jeunesse se croyait capable d'étudier chaque système philosophique séparément (sous l'aspect d'un dictionnaire philosophique), de l'exprimer par des formules rigoureuses, acceptées une fois pour toutes comme en mathématiques,

²⁷⁵ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 7 : « я просто пустой учёный, т. е. знаю все возможные языки: живые, мёртвые и полумёртвые; знаю все науки, которые преподаются и не преподаются на всех Европейских кафедрах; могу спорить о всех предметах, мне известных и неизвестных; а пуще всего люблю себе ломать голову над началом вещей и прочими тому подобными нехлебными предметами ».

²⁷⁶ Voir à ce sujet la première objection de Bezglasny à ce que Gomozeïko publie son œuvre, *ibidem*, p. 5 : « представлял ему, как неприлично человеку в его звании заниматься подобными рассказами ».

et de réduire tous ces systèmes en un gigantesque drame, dans lequel les personnages seraient tous les philosophes du monde, des Eléates à Schelling, ou, mieux, tous leurs enseignements, tandis que le sujet, ou plus exactement, l'anecdote fondamentale, serait ni plus ni moins que *le but de la vie humaine*²⁷⁷. »

Ce programme est suivi à la lettre par Gomozeïko dans l'incipit de *La cornue* :

« Il y avait naguère des sciences étranges, dont s'occupaient des hommes étranges. [...] Ces hommes étudiaient – quoi, à votre avis ? ils recherchaient, pour le corps, un remède qui guérirait toutes les maladies ; pour la société, un état dans lequel chacun de ses membres prospérerait ; pour la nature, une langue à laquelle obéirait la pierre, l'oiseau, et tous les éléments [...]. C'était un vaste champ pour l'imagination ; elle embrassait la terre et le ciel, la vie et la mort, le mystère de la création et le mystère de la destruction ; elle s'envolait par-delà les sept mers dans un royaume lointain, et rapportait de ce voyage des choses telles [...] que, j'ignore pourquoi, on n'en rencontre plus guère aujourd'hui²⁷⁸. »

²⁷⁷ Манн, Ю. В. *Русская философская эстетика*, «Искусство», 1969, р. 113 : « Одоевский вспоминал позднее, что первая идея *Русских ночей* родилась у него из желания “привести все философские мнения к одному знаменателю”. Эта идея отвечала умонастроению всех русских философских эстетиков. “Юношеской самонадеянности представлялось доступным исследовать каждую философскую систему порознь (в виде философского словаря), выразить ее строгими, однажды навсегда принятыми, как в математике, формулами, и потом все эти системы свести в огромную драму, где действующими лицами были бы все философы мира, от элеатов до Шеллинга, или, лучше сказать, их учение, а предметом, или вернее, основным анекдотом, была бы не более не менее, как *задача человеческой жизни*” ».

²⁷⁸ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, р. 11-12 : « В старину были странные науки, которыми занимались странные люди. [...] Эти люди занимались – чем вы думаете? Они отыскивали для тела такое лекарство, которое бы исцелило все болезни; для общества такое состояние, в котором бы каждый из членов благоденствовал; для природы – такой язык, которого бы слушался и камень, и птица, и все элементы [...]. Широкое было поле для воображения; оно обхватывало и землю и небо, и жизнь и смерть, и таинство творения и таинство разрушения; оно залетало за тридевять земель в тридесятое царство, и из этого путешествия приносило такие вещи [...], которые – не знаю, отчего – ныне как будто не встречаются ».

Ces sciences anciennes, mais non antiques (« Nous ne parlerons pas de la glorieuse antiquité : hélas ! elle a jauni de vieillesse²⁷⁹ »), sont énumérées à la fin du premier chapitre : l'astrologie, la chiromancie, la parfénomancie, l'onéiromancie, la cabbale, la magie. Elles viennent s'ajouter à la *Naturphilosophie* et à l'alchimie pour composer un tableau encyclopédique, à vocation universelle. Les noms de savants médiévaux que Gomozeïko prend plaisir à citer produisent une sorte de vertige dont l'effet est généralement humoristique. C'est d'ailleurs également l'un des procédés favoris de Veltman, qu'il associe à une citation incongrue ou absurde.

Mann a signalé que les *Nuits russes* étaient plus proches des romantiques de la première génération que de la seconde, rappelant que des auteurs tels que Hoffmann, à la différence des frères Schlegel ou de Novalis, adoptent un point de vue spécifique sur le sens du monde en empruntant la perspective du rêve, en étudiant de manière privilégiée l'état d'entre-deux, à la limite entre le rêve et la réalité. Dans le cas des *Contes bigarrés*, il semble bien que les traditions des deux générations de romantiques allemands soient représentées, la première dans le personnage de Gomozeïko, la seconde dans les différents contes. Exceptés *Le nouveau Jocko* et *Igocha*, tous les contes varient sur le thème, principal ou annexe, des visions qui apparaissent à la limite entre le rêve et la réalité.

A l'universalisme philosophique, *Les contes bigarrés* ajoutent une dimension d'encyclopédie des genres et des langages.

La première est représentée par les lectures qui inspirent Sevastianytch dans le *Conte du corps mort au propriétaire inconnu*, les histoires de Bova Korolevitch, de Vanka Kaïn, le voyage à Jérusalem du marchand Korobeïnik. Ces références appartiennent toutes au genre du *lubok*, et Sevastianytch se les approprie pour se donner l'air d'un conteur, d'une manière fort semblable à celle de Khlestakov dans le *Révizor*. Il y a également, à la limite entre l'encyclopédie des genres et des langages, la scène de l'interrogatoire pendant laquelle Sevastianytch essaie de comprendre l'identité du requérant. Il est fait référence à la pièce de Fonvizine *Le mineur (Nedorosl')* par la mention de la qualité (*čín*) de l'étranger Savéli Jalouïev : *inostrannogo nedoroslja iz dvorjan*. Cette référence est

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 12 : « Не будем говорить о величественной древности: увы! Она посоловела от старости ».

renforcée par un dialogue burlesque dont la clé est « j'ai la malheureuse faiblesse de sortir de mon corps²⁸⁰ ». L'étranger en quête de son corps a indiqué à Sevastianytsch un nom beaucoup moins commun : John-Louis Tsveierleï, mais celui-ci n'était pas du goût du fonctionnaire (*žalujev* signifie, littéralement, le plaignant). Dans le *Nouveau Jocko*, le narrateur rapproche son histoire du mythe d'Œdipe, puisqu'avant la fin du conte, il s'apprête à affronter son père dans une lutte pour la survie. Mais il touche également la principale critique adressée à la littérature du romantisme frénétique, dont Jules Janin est vu comme le chef de file. Avant cette lutte à mort entre le père et le fils, le récit met en scène des crimes atroces, comme lorsque la compagne du narrateur dévore finalement un de leurs petits, dont la majorité avait déjà été victime de la voracité du père. Cela met en rage le narrateur, qui tue sa compagne et la mange à son tour. Ceci rappelle les crimes de *L'âne mort ou la femme guillotinée* de Janin. Dans la concurrence de l'horreur, le romantisme frénétique n'est-il pas « plus horrible encore que l'histoire d'Œdipe, les récits d'Enée²⁸¹ ? ». Gomozeïko réussit de la sorte à rapprocher, dans une parodie commune, le sentimentalisme rousseauiste de la *Jocko* française et le romantisme frénétique à la Jules Janin, tandis que ce dernier semble plonger ses racines jusque dans le mythe d'Œdipe et la rhétorique classique de Boileau. Tous ces intertextes réunis forment le fond sur lequel le conte se développe comme une encyclopédie des courants littéraires depuis l'antiquité jusqu'à l'époque contemporaine de la littérature française.

La seconde catégorie d'encyclopédie embrasse les langages et les visions du monde qu'ils impliquent. Ainsi, le *Conte du corps mort au propriétaire inconnu* commence par une parodie du style administratif. Cette stylisation d'un discours donné révèle dans le même temps une particularité de pensée avec l'expression « le propriétaire de ce corps ». L'interprétation sociale du maître propriétaire de ses serfs est d'ailleurs l'une des hypothèses de Sevastianytsch. Cela n'est pas sans rappeler le sujet des *Ames mortes*, d'autant plus que l'épigraphe à ce conte est elle-même tirée des *Veillées du hameau près de Dikanka* de Gogol. Dans le *Conte comme ça*, les étapes du récit sont toutes des passages de discours direct, des dialogues dans lesquels les visions du monde s'entrechoquent. Deux exemples. Le discours

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 23 : « имею я несчастную слабость выходить из моего тела ».

²⁸¹ *Ibidem*, p. 31 : « Моя повесть не ужаснее ли повести Эдипа, рассказов Энея? »

de séduction de la pantoufle parodie la syntaxe et le vocabulaire des contes de fées :

« Ronfleur ! ronfleur ! choust choust clap, choust choust clap ! viens vers nous, on est bien chez nous, le maroquin est notre ciel, un bouton notre soleil, un pompon notre lune, de petits clous nos étoiles, notre vie n'est pas tannée, nous nageons dans le cirage jusqu'au cou, il y a des brosses sans nombre²⁸². »

L'intertexte merveilleux du conte de fées est convoqué pour bâtir un nouveau système où tout s'accorde avec la vision du monde de celui qui parle. Le bonnet place en haut de l'échelle sociale lui-même et son maître bonnetier. La pantoufle révère le cordonnier et son alène. La suite montre que le bonnet, bien que masculin, se trouve dans la position d'une jeune fille innocente comprenant qu'elle a été trompée par un homme sans scrupules et qu'elle est à présent déshonorée :

« il ressentit toute l'horreur de sa situation, toute l'inconscience de son comportement ; il entrevit les conséquences funestes de sa confiance inconsidérée en la pantoufle inconstante²⁸³. »

Le discours pathétique du bonnet parodie ce topos de la nouvelle mondaine, mais aussi du roman sentimentaliste.

Les deux derniers contes du recueil partagent un même thème, celui du conflit des discours et des philosophies. Dans le premier conte du diptyque, la jeune fille, transformée en poupée par l'étranger musulman et ses acolytes occidentaux, ne peut tenir qu'un seul discours sur le monde, elle parle une langue faite de formules de politesse et d'expressions figées. Le jeune homme qui s'en éprend n'est, de la même manière, intéressé que par un seul discours, un seul langage. En disciple du romantisme, il veut parler la langue du cœur, la langue des idées avec sa compagne. Le premier sujet de conversation qui lui

²⁸² *Ibidem*, p. 43 : « Храпушка, храпушка! Шуст, шуст клап, шуст, шуст клап! Обратися к нам, у нас хорошо, у нас небо сафьянное, у нас солнце пуговка, у нас месяц шишечкой, у нас звезды гвоздики, у нас жизнь сырмятная, в ваксе по горло, щетки не считаны.... »

²⁸³ *Ibidem*, p. 44 : « он почувствовал весь ужас своего положения, всю легкомысленность своего поступка; он узрел пагубные следствия своей опрометчивой доверенности к ветреной туфле ».

vient à l'esprit est : « Le bien, l'art existent en ce monde²⁸⁴ ! ». Lui non plus ne pratique pas plus d'un discours, sa philosophie s'énonce en formules consacrées, ce que la poupée ne manque pas de lui rappeler lorsqu'elle intègre cette phrase dans son répertoire restreint. Le seul discours qui soit représenté en prise avec la réalité est celui du sorcier étranger et de ses acolytes. Ce personnage dispose de plusieurs discours, de plusieurs langages. Il parle une certaine langue en tant que commerçant, et une autre en tant que sorcier. Dans les deux cas, pourtant, ses paroles affectent la réalité car elles proviennent d'une connaissance approfondie du cœur des femmes et de l'état de la société. De tous les discours parodiés, celui-ci est à la fois le plus articulé et l'objet de la plus virulente satire.

Les quatre œuvres analysées ici, en dépit de leurs différences de volume, représentent toutes à leur manière une encyclopédie. *Le manuscrit de ... Khabarov* se concentre sur l'encyclopédie des genres, tandis que les trois autres œuvres mélangent à la fois encyclopédie des genres littéraires et des langages. Ici encore, les intertextes sternien et sentimentaliste forment une toile de fond, une première étape vers l'universalisme. Le vertige se développe à partir de cette ambition universaliste, comme le montrent *L'épreuve*, *Le pérégrin* et les *Contes bigarrés*, convoquant sans discontinuer les auteurs et, plus largement, les artistes de tous les temps et de tous les pays. L'enjeu n'est pas seulement de s'inscrire grâce à cela dans la littérature mondiale, un problème que la littérature russe dans son ensemble tente de résoudre dans ces deux décennies 1820 et 1830. Il s'agit plus spécifiquement de l'ambition romantique, idéaliste, de subsumer dans une œuvre littéraire toutes les recherches, les découvertes, tous les questionnements de l'art et de la science afin de parvenir à la vérité.

Ainsi, l'étude de l'intertextualité a permis de révéler dans les œuvres une conscience aiguë d'elles-mêmes et de leurs prédécesseurs, parfois orientée vers l'assimilation, grâce à la stylisation, parfois orientée vers la parodie, grâce à l'ironie. Dans tous les cas, les œuvres du corpus témoignent d'une tendance plus générale aussi bien dans la littérature russe contemporaine que dans les autres

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 49 : « Как об чем? на свете есть добро, есть искусство ! »

littératures européennes, tendance asymptotique à embrasser tout l'art, toute la science, toute la philosophie. Il s'agit bien, pour les auteurs, de présenter à la fois une œuvre complète, autonome, et une œuvre somme. Cette conscience littéraire aiguë permet à son tour au texte de définir sa place dans l'évolution de la littérature, et ainsi de prendre explicitement position dans les querelles et les polémiques du moment. Notre étude doit à présent s'arrêter sur cette qualité que tous les textes du corpus partagent, la conscience de soi réflexive.

CHAPITRE 3

METATEXTUALITE :

METALEPSES, FIGURES DU NARRATEUR ET DU LECTEUR

La métatextualité désigne, selon Genette, la relation de commentaire qu'entretient un énoncé avec l'ensemble du texte qui le contient. Cette notion représente l'une des pierres angulaires de la poétique des œuvres du corpus. Elles doivent leur caractère spéculaire, réflexif, comme nous l'avons montré précédemment, à une racine commune, l'œuvre de Laurence Sterne. *Vie et opinions de Tristram Shandy* représente la principale source d'inspiration pour nos auteurs, mais souvent à travers l'héritage d'un autre écrivain.

En quoi consiste donc cette métalittérature ? Ses traits distinctifs sont : l'humour, la propension aux digressions (souvent des épiphrases), l'atrophie du récit au profit de l'hypertrophie du commentaire, l'inscription du lecteur (et du narrateur) dans le texte. Ce n'est pas un hasard si certains de ces traits rejoignent la définition du récit excentrique donnée par Sangsue. L'un des procédés favoris de cette veine métalittéraire est la métalepse.

Parmi les multiples définitions de la métalepse depuis celle de Genette dans *Figures III*, on trouve généralement la même idée de passage du sens littéral (explicite, concret) au sens figuré (implicite, abstrait), ou d'un niveau narratif (intradiégétique) à un autre (extradiégétique). Le texte métalittéraire reflète ainsi des instances narratives conscientes d'elles-mêmes, incluses dans le texte au même titre que les personnages, mais il se reflète également lui-même, en train de s'écrire (ou de se dire, si la situation du narrateur correspond plutôt à une conversation ou une veillée). L'étude de l'intertextualité au chapitre précédent a permis de montrer que, bien souvent, le sujet principal des textes s'avère être la littérature en général, et parfois le texte lui-même. L'ensemble du corpus est ainsi typique d'une littérature consciente d'elle-même, réflexive, qui est à la fois récit et discours sur le récit, représentation et représentation de l'acte de représenter. De fait, le premier chapitre a permis de montrer que le pacte de lecture est informé par un jeu avec les attentes du lecteur, ce que nous allons développer ici. Cette littérature n'a donc pas pour enjeu, contrairement à ce que les textes affichent parfois, un discours d'autorité sur le monde, un discours en prise sur la réalité. Au contraire, Jean-Marie Schaeffer souligne les affinités de la métalepse avec « certaines visions du monde artistiquement incarnées (par exemple, le baroque, le romantisme, un certain type de modernisme) [...]. De même, on ne peut pas ne pas noter des affinités entre la métalepse et certaines tonalités littéraires (voire certains genres) : on la trouve plus facilement dans les pratiques comiques et ironiques que dans l'engagement tragique ou lyrique²⁸⁵ ». Il conclut :

« La métalepse semble ainsi mettre en relief le corollaire inavoué de la formule de Coleridge : "la suspension volontaire de l'incrédulité" - "fonction ironique, note Christine Baron, dans la mesure où elle instaure un contrat de lecture particulier fondé non plus sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion"²⁸⁶. »

Ce savoir partagé n'anéantit pas pour autant l'illusion mimétique. Au contraire, selon Schaeffer, les effets produits par la métalepse « sont l'occasion d'une interrogation de fond concernant la représentation et son traitement

²⁸⁵ Pier, John et Schaeffer, Jean-Marie, dir., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Editions de l'EHESS, Paris, 2005. Introduction, p. 10-11.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 14.

cognitif dans sa dimension artistique et culturelle²⁸⁷ ». Le texte littéraire ne se donne donc pas seulement comme littérature et comme texte en train de s'écrire. Dans les œuvres du corpus, le texte littéraire a une fonction supplémentaire, liée à la volonté didactique qui est propre à certains auteurs : il doit créer ou recréer son lecteur, l'instruire, le guider, lui montrer les éléments qui pourront répondre à l'injonction classique *placere et docere*. Telle est en effet, de manière plus ou moins explicite, la motivation affichée de la plupart des textes du corpus. Suivant l'orientation plus ou moins parodique de l'œuvre, la modalité de cette justification rhétorique varie, à son tour, d'ironique à sérieuse. Dans tous les cas, le point commun des métalepses de nos textes consiste en une forme de clin d'œil au lecteur.

1. La métalepse, digression et commentaire

La figure de la métalepse est donc protéiforme, ce que les différentes classifications et typologies font parfaitement valoir. Celle proposée par Schaeffer a le mérite d'inclure sous une même dénomination le trope rhétorique (la figure) et le procédé réflexif de la représentation selon le schéma suivant :

I. Métalepse rhétorique		II. Métalepse ontologique	
a. Figure	b. Communication	a. Réflexivité	b. Représentation

La typologie que nous adoptons se fonde sur celle-ci, en distinguant autant que possible entre ses fonctions. La métalepse-trope fait s'entrechoquer les différents sens d'un énoncé (souvent court, comme un jeu de mots). La métalepse narrative représente le choc des niveaux narratifs, ce que Schaeffer appelle la « violation du pacte représentationnel ». La métalepse réflexive est une sorte d'écriture en miroir, de mise en abyme du texte ou de l'énoncé. Enfin, on appelle métafiction le commentaire sur le texte. Elle a pour fonction de montrer le texte en train de s'écrire, de pointer la concordance ou la discordance des temps du récit et du discours.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 13.

1. Métalepse-trope ou jeu de mots

Certains textes sont plus propices à l'apparition de la métalepse en tant que trope, ou figure rhétorique jouant sur les mots. *Le pérégrin* fait sans aucun doute partie de ces œuvres qui jouent avec les mots et leurs significations. Ainsi, au chapitre CCXXIX, on peut lire :

« Dans le grand port de Troie, ayant chargé mon vaisseau (fait, comme il a déjà été dit plus haut, de miroirs) de tout ce qui est *immatériel*, je dus malgré moi penser aussi au *ballast* immatériel, si indispensable pour la gravité et l'équilibre. Chacun comprend que je parle du *bavardage*, ce ballast intellectuel ; voilà pourquoi, sans plus d'explications, je pars pour l'Archipel²⁸⁸. »

Le ballast intellectuel, le bavardage qui ne signifie rien, tel est le bagage que le narrateur doit absolument emporter avec lui. Il s'agit donc à la fois d'un jeu de mots et d'une sorte de commentaire stylistique sur l'œuvre elle-même.

Bestoujev-Marlinski, lui aussi, pratiquait volontiers le jeu de mots métaleptique. On trouve dans la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824* un bon exemple des « gouttes bestoujéviennes » dont parlaient Pouchkine et Gretch à propos du style de l'écrivain. Lorsque le capitaine de dragons raconte le dialogue entre le pendu et son frère, l'un des auditeurs suggère, en guise d'explication rationnelle, que le pendu était un homme bien vivant, peut-être un ventriloque. Le capitaine de dragons préfère répondre par une pirouette :

« J'ignore, poursuit le capitaine, s'il y avait dans l'Antiquité des ventriloques morts sur le trépied des oracles, mais mon frère était sans doute le premier à découvrir cette qualité sur la potence²⁸⁹. »

²⁸⁸ Вельтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 114 : « В пространной пристани Трои, нагрузив корабль (сделанный, как уже было выше сказано, из зеркала) всем *невещественным*, я невольно должен был подумать также и о невестественном *балласте*, столь необходимом для тяжести и равновесия. Всякий может понять, что я говорю про *пустословие*, балласт умственный ; и потому, без дальнейших объяснений, я отправляюсь в Архипелаг ».

²⁸⁹ Бестужев-Марлинский, А.А. *Вечер на кавказских водах в 1824 году*, *op.cit.*, p. 32 : « - Не знаю, - продолжал капитан, - бывали ли в древности мертвые чревовестники на треножнике оракульском, только едва ли не первому моему брату удалось открыть это качество на глаголе. »

Le jeu de mots porte ici sur l'ambiguïté de l'expression *na glagole*. Celle-ci peut signifier aussi bien la lettre « g » et sa forme (Г) c'est-à-dire celle de la potence, que le verbe, la parole, puisque l'expression est au prépositionnel et qu'il est impossible de faire la différence entre *glagol*, le verbe et *glagol'*, désignation slavonne de la lettre « g ». Donc le jeu se déroule à la fois sur le plan sonore, sur le plan visuel et sur le plan mystique. Cette homophonie parfaite ironise sur le rapprochement entre les significations « en paroles » et « sur la potence ». Elle sert également à mettre en relief la différence entre le trépied et le pied unique de la potence, mais aussi entre l'oracle païen et le verbe divin.

Chez Odoïevski, la métalepse en tant que trope fournit les potentialités du schéma narratif dans *Le nouveau Jocko*. Ce récit est absolument typique de l'ironie romantique, pimentée de sarcasme : non seulement la totalité du conte est à prendre à rebours par rapport à un texte original préexistant (et même plusieurs comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents), mais il se présente encore comme une variation sur le sens littéral de l'expression *pauki v banke*, des araignées dans une boîte. Le dictionnaire d'Ojegov donne la glose suivante à cette expression : « à propos de gens avides, mauvais, qui se battent les uns contre les autres²⁹⁰ ». De fait, *Le nouveau Jocko* met en scène les deux significations de l'expression : la signification littérale, puisque le narrateur est bel et bien transporté dans une sorte de gigantesque boîte dont les parois sont « brillantes et transparentes²⁹¹ », et qu'il raconte une histoire de lutte à mort pour sa survie, illustrant le sens figuré de l'expression.

Bestoujev-Marlinski semble particulièrement apprécier ce procédé, puisqu'il l'emploie également dans *L'épreuve*. Là aussi, le schéma narratif se développe à partir des possibilités contenues dans le terme d'« épreuve ». C'est d'abord le point de vue de celui qui met à l'épreuve quelqu'un d'autre, Gremin voulant s'assurer de l'amour d'Alina pour lui, ou Alina s'éloignant de Strelinski pendant trois jours avant de lui donner sa réponse. C'est également le point de

²⁹⁰ Ожегов С.И. Шведова Н.Ю., *Толковый словарь русского языка, op.cit.*, p. 496.

²⁹¹ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки, op.cit.*, p. 29 : « Вокруг меня были блестящие, прозрачные стены; в первую минуту мне показалось, что то были слившиеся капли росы; но они составлены были частью из кристалльных колонн, самых разнообразных, частью из шаров, наполненных воздухом, но столь плотно и искусно сжатых, что между ними едва заметны были отверстия ».

vue de celui qui subit, Strelinski tentant de dissuader Gremine de son projet²⁹². C'est enfin le « nouveau » sens du verbe *ispytat'*, introduit en russe par le sentimentalisme, qui signifie « ressentir », « comprendre » : « Vous comprendrez, prince, que je n'ai pas vécu en vain trois ans dans le vaste monde depuis le temps où nous vivions en Arcadie²⁹³ ». Le dictionnaire de Dahl donne tous ces sens successivement²⁹⁴.

La métalepse apparaît ici comme un procédé aux fonctions étendues. La fonction humoristique, la fonction programmatique et celle de commentaire ne sont pas toujours bien distinctes, elles se recoupent parfois.

2. Métalepse narrative ou « violation du pacte représentationnel »

La métalepse narrative est fort abondamment représentée dans les textes du corpus. On peut distinguer deux fonctions du procédé. Chez Somov, par exemple, le dicton placé en épigraphe du chapitre I revient dans le texte en tant que charnière entre deux parties du chapitre : l'exposition, d'une part, et le dialogue entre le domestique Stetsko et Garkoucha. Cette réapparition du même dicton l'actualise, l'objective dans le texte puisque c'est à la fois un dicton populaire et l'énoncé particulier de Stetsko commentant sa situation. Il remplit également une fonction programmatique, dans le sens où le dialogue entre Stetsko et Garkoucha reprend la veine populaire, étant presque entièrement constitué de dictons.

²⁹² Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 94 : « Любовь есть дар, а не долг, и тот, кто испытывает ее, ее не стоит. Ради бога, Николай, не делай дружбы моей оселком! » Le terme *oselok* désigne, entre autres choses, une pierre utilisée pour tester la qualité des métaux (« Au nom du ciel, Nikolai, ne fais pas de mon amitié une pierre de touche ! »).

²⁹³ *Ibidem*, p. 111 : « Вы испытаете, князь, что и я недаром прожила три года на белом свете, с тех пор как и мы жили в Аркадии ».

²⁹⁴ Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, *op.cit.*, т. 3, p. 548 : « пытаться, испытывать, искушать, познавать свойство, доброту, годность чего, от(из)ведать. *Пытаться золото, серебро*, узнавать пробу или степень чистоты его. [...] Пытаться кого о чем, спрашивать, расспрашивать, разузнавать, разведывать, стар. и южн. или с предлогом. [...] —ся, быть пытану, быть испытываему. Пробовать, покушаться, посягать, добиваться, стараться, посякаться на что ».

La métalepse narrative est aussi employée pour signaler l’emboîtement des récits et des situations d’énonciation, ou leur désarticulation. Deux exemples chez Bestoujev-Marlinski serviront à illustrer cette fonction. Dans *Une terrible prédiction*, le narrateur met en scène Vassia, conteur populaire, qui commence son récit ainsi : « Ça se passait, comme chez nous, pendant une veillée²⁹⁵ ». Tout comme le narrateur, les personnages deviennent des auditeurs. Cette situation est donc le miroir de celle du lecteur, elle implique une communauté de situations qui invite dès le commencement à l’identification des lecteurs aux personnages. Peu après le début du récit, Vassia est interrompu par l’arrivée soudaine d’un personnage. La scène est décrite de telle manière que le lecteur ne sache pas immédiatement sur quel niveau narratif il se trouve. Les auditeurs sont en émoi, puis le récit reprend et, lorsque Vassia conclut : « La porte tourna sur ses gonds avec un grincement et le mort d’entrer dans l’izba!²⁹⁶ », le narrateur signale, comme en une sorte de clin d’œil, que la porte de leur izba fait de même, « comme si quelqu’un s’était tenu prêt à entrer à ce moment précis²⁹⁷ ». L’hypothèse du narrateur souligne la concordance entre les deux plans narratifs sur le mode ironique, révélant une intention de récit sensationnel, mais celle-ci peut tout autant être celle du narrateur lui-même que celle de Vassia. Au moment où, dans le récit du narrateur, quelqu’un frappe à la fenêtre et effraie tous les paysans rassemblés, interrompant le récit de Vassia, il se produit la même chose dans l’histoire de Vassia. Cette synchronisation des deux récits, de la vie présente et de la vie passée, a pour but d’effacer la frontière entre le réel, le quotidien et le fantastique, l’extraordinaire.

De la même manière, dans la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, le récit du capitaine de dragons souligne d’abord le parallèle entre la situation narrée et la situation de narration : « Tout comme nous, ils trinquaient avec insouciance, tout comme chez nous, leur conversation tomba sur le sujet des habitants de l’autre monde²⁹⁸ ». Le partenariat narrateur / auditeur est démultiplié : le

²⁹⁵ Бестужев-Марлинский, А.А. *Страшное гадание*, *op.cit.*, p. 357 : « Дело было, как у нас, на посиделках ».

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 358 : « Дверь со стоном повернулась на петлях, и мертвец шасть в избу! ».

²⁹⁷ *Idem*, p. 358 : « Дверь избы нашей, точно, растворилась при этом слове, будто кто-нибудь подслушивал, чтобы войти в это мгновение ».

²⁹⁸ Бестужев-Марлинский, А.А. *Вечер на кавказских водах в 1824 году*, *op.cit.*, p. 145 : « Точно как же, как мы, беззаботно стучали они стаканами, точно так же, как у нас, упал и у них разговор на выходцев с того света ».

capitaine de dragons / les convives, le narrateur / le lecteur. L'interruption brutale qui souligne l'articulation du temps de la narration et du temps de l'événement narré apparaît dans le récit de la redingote verte. Celui-ci avait commencé par indiquer : « A cette époque, colonel, il se lia d'amitié avec votre neveu²⁹⁹ ». Lorsque l'histoire du Hongrois rejoint celle du neveu du colonel, le rappel des différentes strates temporelles qui organisent les strates narratives fait apparaître une métalepse narrative intradiégétique. Puis, le récit de la redingote verte est interrompu à un moment de suspens (« et il vit... ») par l'entrée fracassante du neveu du colonel. Cette apparition inattendue produit le même effet sur l'assemblée que sur les paysans réunis pour la veillée dans *Une terrible prédiction*. L'articulation du récit au temps présent de la narration est en quelque sorte résolue dans le dernier récit qui commence dans un passé récent et se termine lorsque le narrateur qui raconte et le narrateur-personnage se rejoignent, dans le présent de la soirée. L'emboîtement des récits qui résulte de la situation de veillée est souligné à dessein, mis en exergue. L'un des effets de ce rappel est de favoriser le rapprochement des situations et l'identification des personnages.

A l'inverse, dans *Le pérégrin*, Veltman emploie la métalepse narrative pour faire ressortir avec le plus de force possible la disjonction des niveaux narratifs. Cela produit un choc dans le « pacte représentationnel » qui n'a pas d'autre objectif qu'anti-romanesque, celui de souligner la représentation en tant que convention. Ainsi, au chapitre VIII, le narrateur indique que son imagination « s'est déployée pour se reposer dans un petit cercle sur le Dniestr, sur lequel est gravé : Ataki ». La carte géographique entre en concurrence avec la localité réelle. Le narrateur s'adresse ensuite à ses lecteurs : « Pendant que vous explorez les parages et certaine partie des temps passés, avec votre permission, je vous lirai quelques pages d'un cahier tombé de l'étagère droit dans l'océan glacial arctique³⁰⁰ ». Comme le voyage est imaginaire, tous les niveaux de narration, d'énonciation peuvent s'entrechoquer : présent / passé, écrire / lire, étagère et carte / ce que la carte décrit. Ceci s'était déjà produit au chapitre V :

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 140 : « В это время, полковник, сдружился он с племянником вашим ».

³⁰⁰ Велтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 11 : « расположилось отдыхать на кружочке на Днестре, над которым выгравировано: Атаки. Покуда вы ходите по местечку и по некоторой части прошедшего времени, я, между тем, с позволения вашего, прочитаю что-нибудь из тетрадки, которая с полки упала прямо в Ледовитое море ».

« Donc, voici l'Europe ! Votre coude cache la Podolie... Chassez cette mouche !... Voici Toulchine³⁰¹. »

3. Métalepse réflexive ou mise en abyme

Lorsqu'un texte se met en scène lui-même, ou met en scène un autre texte en son sein, on parle de mise en abyme. Dans le corpus, trois exemples sont significatifs. Dans le « Voyage scientifique à l'Île aux ours », le baron Brambeus et Spurtzman déchiffrent des stalactites qu'ils prennent pour des hiéroglyphes antédiluviens. Le corps de ce récit est ainsi constitué par la traduction des symboles trouvés sur les parois de la grotte. La « découverte » anthropologique à laquelle aspiraient Brambeus et Spurtzman se transforme en une découverte géologique lorsque le capitaine de leur vaisseau, géologue, les rejoint et révèle la vraie nature des stalactites. Comme l'a montré Kozlova, il s'agit ici d'une variation sur le thème du « jeu de la nature », du paysage à déchiffrer. Par réfraction, le texte est montré en tant que supercherie, produit de la seule fantaisie de l'auteur puisque la méthode de Brambeus pour interpréter ces hiéroglyphes est présentée ouvertement comme arbitraire ou fantaisiste :

« Je les ai traduits selon Champollion : tout hiéroglyphe est soit une lettre, soit une figure métaphorique, soit à la fois une figure et une lettre, soit ni une figure ni une lettre, mais un simple ornement calligraphique. Où le sens échappe quand on les tient pour des lettres, il convient...

- Je ne veux plus entendre parler d'une telle théorie de déchiffrement !... s'écria le naturaliste. C'est une insulte au bon sens. Vous m'avez trompé³⁰² ! »

L'effet humoristique de la métalepse réflexive est également utilisé par Veltman à plusieurs reprises. D'emblée, le texte se présente comme spéculaire puisque l'épigraphe-dédicace qui ouvre le livre est une citation de la deuxième partie du *Pérégrin* :

³⁰¹ *Ibidem*, c. 10 : « Итак, вот Европа! Локтем закрыли вы Пополню... Стоните муху!.. вот Тульчин ».

³⁰² Senkovski, O. *op.cit.*, p. 192.

« Dans un équipage ailé, leste,
Ami lecteur, éclipsons-nous !
Puisque tu viens du nord, par où ?
A l'ouest, au sud ou bien à l'est ?
Dans le futur, dans le passé ?
Au paradis, lieu des mirages,
En Europe ou chez les sauvages,
Ou dans les astres éloignés,
Plus loin, par-delà l'Univers,
Où existence, vie, lumière
Ont l'humilité du néant !
Etc.

Le Pérégrin, II

A Vous³⁰³ »

La mise en abyme se poursuit au début de la troisième partie en prenant pour objet la production de l'œuvre littéraire. Le chapitre CCXXVII met en scène dans un dialogue théâtral Apollon et « le pérégrin », qui « entre, en reliure bariolée, surchargé d'erreurs typographiques³⁰⁴ » chez Apollon pour recevoir sa bénédiction. Akoutine fait remarquer que cette description du livre correspond à l'édition de la première partie qui possédait effectivement une couverture marbrée gris-brun³⁰⁵. On trouve un écho de ce procédé dans le conte *La*

³⁰³ Велтман, А.Ф. *Странник, op.cit.*, p. 5 :

« В крылатом легком экипаже,
Читатель, полетим, мой друг!
Ты житель севера, куда же?
На запад, на восток, на юг?
Туда, где были иль где будем?
В обитель чудных, райских мест,
В мир просвещенный, к диким людям
Иль к жителям далеких звезд
И дальше - за предел Вселенной,
Где жизнь, существенность и свет
Смирненно сходятся н а н е т!
И т. д. *Странник*. Часть II.
Вам ».

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 113 : « Странник входит, в пестром переплете, обремененный типографическими ошибками ».

³⁰⁵ *Ibidem*, note 3 p. 318.

cornue lors du récit de la métamorphose du narrateur en conte. Chaque partie de son corps correspond à une partie du conte, tel que le conçoit Odoïevski :

« Mes yeux se transformèrent en épigraphe, ma tête proliféra en plusieurs chapitres, mon corps devint le texte, tandis que mes ongles et mes cheveux cédèrent la place aux fautes grammaticales et typographiques, attribut inévitable de tout livre...³⁰⁶ »

La transformation se produit par assimilation, par absorption (*tak oblepilis' slovami, čto načali prevraščat'sja v skazki*). Dans les deux cas décrits, l'effet humoristique appartient à une tendance romantique, telle qu'on peut la voir chez Jean-Paul.

La fonction réflexive de la métalepse produit l'image en miroir d'une partie du texte, comme s'il se réfractait ou se repliait sur lui-même. *Haydamak* de Somov est une nouvelle qui a pour sujet la parole rapportée, le pouvoir de la parole et du langage. L'auteur livre un récit sur l'acte de raconter, sur l'art de manipuler en racontant une histoire. Le premier extrait, la *byl'*, et le second texte, les « fragments d'une nouvelle petite-russienne », présentent deux versions différentes de l'évasion de Garkoucha. Ils soulignent l'importance de la parole rapportée, en tant que source immédiate d'informations, et du rapport à la parole pour ce qu'elle révèle de la psychologie des personnages. Garkoucha, par exemple, est le type même du personnage à l'aise avec les sauts entre les niveaux narratifs et avec les différentes fonctions performatives de la parole : manipuler, menacer ou promettre. Pour Garkoucha, honorer sa parole est un impératif dont il a fait sa réputation.

Dans le *Manuscrit de feu Klementi Akimovitch Khabarov*, la « Conversation avec le public » revêt un caractère réflexif non seulement parce qu'elle se donne comme une préface au texte lui-même, mais aussi parce qu'elle parvient tout à la fois à dénigrer la qualité littéraire de l'œuvre à venir et à la valoriser de manière ironique, en la présentant comme une troisième voie entre l'original et l'imitation.

³⁰⁶ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 16 : « Глаза мои обратились в эпитафю, из головы понаделалось несколько глав, туловище сделалось текстом, а ногти и волосы заступили место ошибок против языка и опечаток, необходимой принадлежности ко всякой книге... ».

Dans le *Pérégrin*, la métalepse réflexive de l'Archipel est développée par Veltman sur plusieurs chapitres. Le narrateur y fait une première allusion au chapitre CLI :

« Comme le précédent chapitre s'était terminé par une traversée, je voulus aussi terminer celui-ci par une réflexion sur la difficulté du passage du sens d'un chapitre à l'autre, d'un vers à l'autre etc., mais je dus malgré moi reporter cette entreprise à l'article sur l'Archipel³⁰⁷. »

L'Archipel représente donc la métaphore du texte. Mais il est en même temps une comparaison géographique à l'intérieur du récit du topographe, comme le montre le chapitre CCXXXIII³⁰⁸. Le narrateur y décrit, pour chaque île de l'archipel grec, les trésors que le lecteur peut y trouver, faisant ainsi se replier le texte sur lui-même : le texte est un archipel, qui est lui-même un « archipel intellectuel », formé des représentations typiques de chaque île grecque.

D'ici, on peut voir que la métalepse a aisément partie liée avec le fantastique lorsqu'il s'agit de faire naître une autre réalité, un autre univers de narration. Chacun des deux joue sur la question de la performativité, de l'actualisation de leur énoncé. Chez Odoïevski, le fantastique fait advenir le sens second en prenant le sens premier au pied de la lettre, comme c'est le cas chez Senkovski ou Gogol. La métalepse, elle, fait surgir les deux sens, ou niveaux, simplement dans le but de les mettre en évidence et non afin de régler le conflit au profit de l'un des deux. Cette mise à nu du procédé, ou spécularité en l'occurrence, constitue bien une écriture en miroir. A tel point que les deux derniers des *Contes bigarrés* présentent deux métamorphoses en écho : celle de la jeune fille en poupée puis en jeune fille « améliorée », celle du jeune homme en mannequin de bois. Si ces deux contes forment un tout, comme la thèse et l'antithèse, alors ils constituent une métalepse narrative augmentée. Leur niveau de référence n'est pas le texte, mais le métatexte. Ils sont donc construits sur une double réflexivité avec le conte précédent et entre l'épilogue et l'épigraphe.

³⁰⁷ Велтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 76 : « Так как предыдущая глава началась переправой, то я хотел и заключить оную рассуждением о затруднении переправы смысла из главы в главу, из стиха в стих и т. д., но я должен был невольно отложить это предприятие до статьи об Архипелаге ».

³⁰⁸ Cf. la traduction de ce passage p. 77.

Analysons la métamorphose de la jeune fille en poupée. Le sorcier lui vole le vermeil de son teint et la blancheur de sa peau. Ces deux attributs sont présentés comme des objets quantifiables, que le sorcier stocke afin de pouvoir les revendre comme « rouge végétal » et « lait de concombre ». La métalepse-trope fonctionne ici dans le sens de l'abstrait au concret. De manière générale, tout le conte met en évidence un défaut de « conscience métaleptique » chez la poupée. Dans ses paroles, la disjonction entre les mots et les choses est telle que seule la convention demeure. Le conte pose ainsi la question de la prise sur la réalité que possède ou représente le langage. La poupée est stupide parce qu'elle ne peut pas saisir la différence, donc la conjonction des mots aux choses, et parce qu'elle ne peut pas sortir du monde des mots dénués de sens. Ce conte, à l'inverse du *Conte comme ça* qui raconte la déchéance d'un bonnet, est une anti-ironie : le rapport aux mots dans ce conte est toujours non-médié, détaché de toute réflexion, réduit au mieux au seul rapport signifiant – signifié, et encore, au sens premier et littéral. La métalepse étant précisément ce qui fait surgir en même temps deux niveaux (de trames narratives, de significations), le *Conte du danger...* serait une allégorie du danger à vivre éternellement dans le second volet de la métalepse, dans un langage dénué de prise sur la réalité.

4. Métafiction ou le texte comme sujet de l'œuvre littéraire

Ceci ressortit à la mode romantique de montrer le livre en train de s'écrire, d'anéantir la distance entre le livre comme objet et comme processus d'écriture.

L'appellation « écriture en miroir » a également été donnée à l'épiphraise par Roland Barthes pour qualifier le type d'écriture autoréférentielle qui montre l'auteur en tant que tel ou l'œuvre elle-même en train de s'écrire. Nous avons vu que ce procédé était hérité de Sterne à travers le sentimentalisme. On le voit bien chez Veltman dans les épigraphes au jour XLIII et au chapitre CLXI³⁰⁹.

Si l'œuvre en train de s'écrire est un topos, il en est de même pour son pendant, l'œuvre en train de se détruire. Veltman et Senkovski mettent en scène

³⁰⁹ Cf. les traductions de ces chapitres p. 91-92.

la destruction de l'œuvre littéraire. *Le pérégrin* prend à parti le lecteur lorsqu'un chapitre est détruit :

« Lecteur ! ma langue se fige !
Le chapitre cent quarante et un,
Vois, vois, il flambe dans la cheminée !
Meurent dans le feu non des rêves,
Mais un article, beau comme Péri !
Lecteur, ressens-tu
Tout le prix de notre perte commune³¹⁰ ? »

Seconde fonction de l'épiphraise, celle de commentaire métalittéraire sur l'œuvre elle-même. Le style est souvent l'objet de telles digressions, que ce soit pour définir le mauvais style, comme au chapitre XIX du *Pérégrin*, ou le style idéal, comme dans la préface au chapitre VI, ou encore le style parodié, comme au chapitre CCXLIII.

Pour conclure, arrêtons-nous sur le retour d'un même motif entre les plans narratifs dans la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824* de Bestoujev-Marlinski. On en trouve quatre, liés au fantastique : le trésor enfoui, la mort du compagnon du héros (le Hongrois, Zaroubaïev, le caniche), l'apparition surnaturelle révélée comme supercherie, et le pari d'inviter un mort à diner. La nouvelle est donc une mise en abyme tout entière, elle objective chaque processus à l'œuvre dans un texte littéraire, aussi bien la composition que la réception. Elle distingue clairement les différents types de métalepse et le récit du commentaire. A la lecture, plusieurs types de rapport au récit sont révélés, puisque les personnages échangent les rôles de narrateur et narrataire en une mise en abyme du processus littéraire. Les attentes et les commentaires d'un personnage en tant qu'auditeur donnent également la clé de sa stratégie narrative lorsque son tour sera venu de produire un récit. Tout se passe comme si Bestoujev-Marlinski mettait en scène tous ces récits dans le cadre très lâche de la veillée afin de les mettre en concurrence. Celle-ci s'exerce dans les domaines communs des problèmes de vraisemblance, de style, ou des procédés narratifs qui visent à mettre à nu autant leur présence dans le texte que le pied de nez du narrateur au narrataire. Par des

³¹⁰ Велтман, А.Ф. *Странник, op.cit.*, p. 82.

effets de suspens, des narrateurs réticents ou des informations déficientes, les différents récits accentuent à dessein leur caractère déceptif.

2. La figure du narrateur ou métalepse de l'auteur

1. L'inscription du narrateur dans le texte, au niveau des personnages, participe d'une volonté ironique métalittéraire. Ainsi qu'on l'a déjà noté, dans *La cornue*, Gomozeïko décrit non pas une mais trois métamorphoses. Les hommes-contes qu'il découvre dans le dictionnaire, la sienne propre et sa transformation inverse en homme. Gomozeïko commente : « je ne sais pas jusqu'à quel point j'ai réussi³¹¹ ». Le doute instillé par le narrateur doit donc être lu comme un nouveau pacte de lecture entre son lecteur et un narrateur qui pourrait n'être qu'à demi-humain. Si l'autre moitié de sa nature est littéraire, alors ce que le lecteur a entre les mains n'est pas de la « simple » littérature, mais le corps et l'âme mêmes du narrateur. Cela augmente d'autant l'enjeu du conte, pour le narrateur, mais également pour le lecteur. Jusqu'à un certain degré, le narrateur-personnage « est » le texte. Ou, du moins, il joue à être le texte. Comme les *Contes bigarrés* se trouvent être en réalité des hommes transformés en contes par absorption du dictionnaire latin (ce qui est corroboré par la notion de « conte » chez Odoïevski en tant que récit passé de génération en génération³¹²), l'inscription du narrateur dans le texte se fait à deux niveaux, l'un commun à la plupart des textes traités ici, l'autre proprement littéral, puisque chaque texte est en même temps le narrateur et le texte.

Chez Bestoujev-Marlinski, *L'épreuve* montre le narrateur s'immisçant au niveau des personnages :

³¹¹ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 16 : « На чистом воздухе я употребил все известные мне магические способы, необходимые для того, чтобы опять обратиться в человека, - не знаю, до какой степени удалось мне это ».

³¹² Cf. Сакулин П. Н. *Из истории русского идеализма. Кн. В.Ф.Одоевский. Мыслитель-писатель*, т. I, чч. 1 и 2, Москва, 1913 ; Манн, Ю. В. *Русская философская эстетика (1820-1830-е гг.)*, Москва, « Искусство », 1969.

« Votre montre marche de concert avec votre cœur, contre lequel elle repose ; l'amour est une maladie contagieuse, votre excellence, aurais-je dit à la comtesse, si j'avais été sa servante, mais le destin m'a seulement fait le fidèle serviteur des belles, et je dois souvent me taire, alors que je pourrais placer un petit mot fort à propos³¹³. »

Voir le narrateur se transformer, pour ainsi dire, en servante a un effet humoristique. Quelques années plus tard, Senkovski ne fera pas autrement lorsqu'il donnera au Baron Brambeus, auteur de la « nouvelle pleine de philosophie³¹⁴ » *Toute la vie d'une femme en quelques heures*, le désir d'être une femme. Evidemment, le commentaire final est une sorte de clin d'œil au lecteur, puisque le narrateur affirme souvent se taire et ne pas placer son mot à propos, alors que c'est précisément ce qu'il est en train de faire : il a même inclus l'expression « un bon mot » dans le titre de son ouvrage.

2. Le narrateur peut également s'inscrire dans le texte grâce à des commentaires stylistiques sur son œuvre. Bien souvent, ces commentaires expriment un jugement métalittéraire négatif ou ironique. Dans *Le conte du corps mort au propriétaire inconnu*, le président et le médecin qui lisent la requête écrite par Sevastianytsch ne croient pas un instant à une telle histoire. Cependant, le texte de la requête a, lui, obtenu un grand succès populaire : « Partout, on le recopiait, on l'augmentait, on l'embellissait, on le lisait³¹⁵ ». Un même événement est le sujet de plusieurs types de narration, de textes différents : l'annonce du tribunal, la requête rédigée par Sevastianytsch sous la dictée de Savéli Jalouïev, les récits populaires dans lesquels on peut reconnaître les *lubki*. *Le conte du corps mort au propriétaire inconnu* est donc une sorte de mise en abyme de la naissance d'un conte fantastique, oscillant entre l'explication rationnelle (l'ivresse de Sevastianytsch) et l'explication superstitieuse des grand-mères du village. Ce récit

³¹³ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 111 : « Ваши часы идут заодно с сердцем, подле которого лежат они; любовь - прилипчивая болезнь, ваше сиятельство, - сказал бы я графине, если б я был ее служанкою, но судьба создала меня только покорным слугою прекрасных, и я должен часто молчать, когда мог бы вернуть словцо очень кстати ».

³¹⁴ Сенковский, О.И. *Вся женская жизнь в нескольких часах*, *Сочинения барона Брамбеуса*, *op.cit.*, p. 282-333.

³¹⁵ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 25 : « везде ее списывали, дополняли, украшали, читали ».

représente également un thème courant dans la littérature romantique, la réalité vue à travers la « bibliothèque » d'un personnage. Les héros romantiques sont souvent des personnages qui ne voient la réalité qu'à travers le prisme de la littérature. A sa façon, c'est bien le cas de Sevastianytch, qui a lu tellement de *lubki* qu'il pense de même et produit un récit qui est parfaitement conforme au canevas d'un roman populaire. Cela s'applique également à Gomozeïko, lecteur de contes fantastiques et de traités d'alchimie, qui produit un récit fantastique sur un motif de légende : « La légende n'a pas conservé la fin de cet événement extraordinaire [...]. Depuis, près de vingt ans ont passé³¹⁶ ».

3. Les masques constituent un point commun à presque tous les auteurs du corpus. Seuls Somov et Veltman écrivent sous leur nom propre. Tous les autres ont soit des pseudonymes (A.M. pour Bestoujev) soit des masques (le Baron Brambeus, Bezglasny et Irineï Modestovitch Gomozeïko, Evguéni Treteïski et, dans une certaine mesure, Klementi Akimovitch Khabarov). Nous reviendrons sur le sujet et la mode qu'il représente dans les années 1820-1830, mais il faut déjà rappeler que, si l'identité de l'auteur sous son pseudonyme ou son masque nous est connue, elle ne l'était pas toujours au lecteur contemporain. Certains auteurs entretenaient une telle faille, comme Senkovski avec son Baron Brambeus, ou le pseudonyme d'Alexandre Marlinski pour Bestoujev. L'enjeu du texte est donc, pour le lecteur, d'apprendre à connaître le masque, et, pour l'auteur, de construire l'identité du personnage littéraire en tant que narrateur. Cette inscription du narrateur à l'intérieur du texte, nous la désignons par l'appellation « métalepse de l'auteur ». Bestoujev-Marlinksi, dans *L'épreuve*, consacre au masque une scène réminiscente de *Don Juan*, au chapitre III. Le narrateur indique ensuite les potentialités contenues dans ce déguisement : « A présent [...], isolé avec elle dans l'embrasure d'une fenêtre, don Alonzo pouvait dire tout ce qu'autorise l'amabilité mondaine, augmentée du droit du masque³¹⁷ ». Le masque est ce qui permet de dire plus, de dire mieux ce qui, autrement, ne saurait s'énoncer.

³¹⁶ *Idem* : « Предание не сохранило окончания сего необыкновенного происшествия [...]. Тому прошло уже лет двадцать ».

³¹⁷ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 105 : « Теперь [...], уединен с нею в амбразуре окна, дон Алонзо мог говорить все, что допускает светская любезность, возвышенная правом маски ».

Cet aspect de mystification contenu dans le procédé du masque littéraire est mis en lumière dans les deux préfaces aux *Contes bigarrés*. Les contes sont en effet l'expression d'un personnage qu'Odoïevski cherche à construire en tant que narrateur indépendant. A cette fin, l'éditeur Bezglasny, autre masque de l'auteur, rappelle au lecteur que Gomozeïko est déjà l'auteur de deux autres textes : son autobiographie et le traité *L'art de rester en arrière*. Odoïevski avait effectivement rédigé des fragments des « carnets d'Irineï Modestovitch Gomozeïko », de sa « chronique » biographique, que Tourian a retrouvés dans les archives. Bezglasny annonce également qu'il éditera une *Maison des fous*, ouvrage attendu depuis longtemps et qui promet plus qu'il ne tient. La référence au projet d'Odoïevski qui a donné une partie des *Nuits russes* représente elle aussi un clin d'œil au lecteur averti, tout en montrant Bezglasny, Odoïevski et Gomozeïko comme des personnages différents. L'emboîtement des situations d'énonciation sert ainsi de signal au lecteur. Il doit chercher avant tout à mieux connaître le personnage de l'auteur, c'est-à-dire ce masque qu'il prend pour l'auteur. En insérant une distance entre lui-même et Gomozeïko, Odoïevski laisse libre un espace d'interprétation du sens de l'œuvre, tout comme Gomozeïko cherche à déchiffrer le sens de toutes choses (*načalo veščej*) dans les ouvrages des auteurs mystiques qu'il cite. Gomozeïko devient ainsi une réplique du lecteur, son modèle. Le lecteur doit savoir « lire blanc sur noir, entre les lignes » et pas « seulement ce qui est écrit noir sur blanc³¹⁸ ».

4. A chaque narrateur sa fantaisie. S'il est une formule qui résume bien l'orientation humoristique et capricieuse des textes du corpus, c'est bien « A chaque baron sa fantaisie ». On la retrouve du reste comme un topos dans la quasi-totalité des œuvres. En épigraphe aux *Voyages fantastiques du Baron Brambeus*, bien sûr, mais aussi dans *Le manuscrit de ... Khabarov* :

« A chacun son dada, à chacun ses caprices, à chaque baron sa fantaisie. Ma fantaisie à moi, qui n'est pas celle d'un baron, ne cause

³¹⁸ Voir à ce sujet la nouvelle dont sont tirées ces citations, *Le gant noir* (*Černaja perčatka*), publiée en 1838 : « Глупые читатели! - вскричал однажды аббат Гальяни, - вы читаете только то, что написано черным по белому, одне строчки; умеите читать белое по черному, умеите читать между строчками ». Le texte original est disponible sur la page (consultée le 18.09.2013) : http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0440.shtml.

de tort à personne. Je suis même convaincu qu'elle est utile ; mais elle ne doit être rendue publique que vingt-cinq ans après ma mort³¹⁹. »

Elle revient également d'une manière détournée sous la plume de Gomozeïko dans sa préface : « A chacun son péché, et il faut être indulgent envers son prochain³²⁰ ». Dans *L'épreuve*, voici une dernière variation : « A chaque baron sa fantaisie, à chaque écrivain son récit³²¹ ».

Cette fantaisie si omniprésente peut être représentée par trois procédés différents. La fantaisie peut être le caprice, l'arbitraire du narrateur. Corrélativement, la fantaisie est le pouvoir absolu donné à l'imagination sur le texte. Enfin, cette fantaisie peut prendre l'aspect d'une métalepse assimilant les différents niveaux narratifs grâce à l'écoulement synchronisé du temps narratif et du temps narré. *Le pérégrin* tout entier contient une multitude d'exemples de chaque procédé. Le chapitre CXXVII révèle le pouvoir du narrateur sur son narrataire : « Je n'imagine pas, partant vous non plus, mes bons visiteurs, que mon petit Esope soit capable de préparer une table de déjeuner luxueuse pour quelques milliers de personnes³²² ». Le dicton populaire placé en épigraphe au chapitre I de *Haydamak* peut aussi être rapporté à l'affirmation du pouvoir du narrateur sur ses lecteurs : *Skači, vraže, jak pan kaže*, autrement dit : le seigneur ordonne, tu cours. L'imagination est souvent représentée dans le *Pérégrin* sous la forme d'un moyen de transport, en général un cheval, comme au chapitre LXX. Quoique l'imagination soit la monture du narrateur³²³, elle n'a pas le rôle d'un simple moyen de transport, mais plutôt celui d'un compagnon de voyage, puisqu'elle décide autant, et parfois plus, de la direction à prendre ou de la

³¹⁹ Cf. Annexe 3, p. 432 : « У всякого свой конек, у всякого свои затеи, у всякого барона своя фантазия. Моя, не баронская фантазия, не вредит никому; я уверен даже, что она полезна: но объявить ее должно через двадцать пять лет после моей смерти ».

³²⁰ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 7 : « У всякого свой грех, и надобно быть снисходительным к ближнему ».

³²¹ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 101 : « У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ ».

³²² Велтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 65 : « Я не воображаю, а потому и вы также не воображайте, добрые мои посетители, чтоб мой эзопка был в состоянии изготовить пышный обеденный стол на несколько тысяч персон ».

³²³ A ce sujet, voir aussi la chapitre XCV, p. 51, dans lequel le narrateur qualifie ainsi son voyage : « dans le présent et le passé, le visible et l'invisible, le proche et le lointain, dans le monde physique et moral, les sens et la sensibilité et enfin sur tout ce dont on peut faire le tour par voie de terre, de mer et d'imagination ».

longueur des étapes. Le jour XVIII abandonne explicitement la création de l'œuvre à l'imagination :

« Paix et volupté à ceux qui pénètrent dans ma demeure... Vous êtes ici chez vous... Toutes les inimaginables richesses et les beautés de la nature sont à votre service... Vaste est le palais de l'imagination. [...] Il y a tout ici, tout, sauf commencement et fin³²⁴. »

Tout le jour XVIII constitue une excursion du narrateur et de ses compagnons lecteurs et lectrices dans ce « palais de l'imagination », où tout peut être réarrangé en fonction des désirs des uns et des autres.

Pour finir, le narrateur peut s'inscrire dans le même espace textuel que ses personnages en soulignant la concordance des temps narratif et narré. Bestoujev-Marlinski, dans *L'épreuve*, se sert de ce procédé pour retrouver le fil de son récit :

« Mais souvenez-vous que nous avons quitté nos hôtes sans nous excuser, et ce n'est pas très poli. Sans nous, une moitié d'entre eux déjà, sans le grand excitant des cœurs – la banque –, a déjà incliné la tête sur le coin de la table³²⁵. »

De même que Gomozeïko fait remarquer au lecteur que, s'il ne veut plus lire et referme le livre, « les lettres d'imprimerie ne cesseront pas de parler », Bestoujev-Marlinski montre que ses personnages s'endorment lorsque le narrateur et le lecteur portent leur attention ailleurs. Ce procédé correspond tout à fait à l'esprit de *Tristram Shandy*, dont le narrateur doit mener à la fois et à l'intérieur du texte les trames narratives de son autobiographie et du moment de l'écriture.

Bestoujev-Marlinski, dans *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, représente cinq narrateurs, leurs différentes stratégies, leurs différentes réactions. L'un des enjeux de la nouvelle est alors de déterminer jusqu'à quel point la réaction du personnage en tant qu'auditeur est cohérente avec la stratégie narrative de ce

³²⁴ *Ibidem*, p. 66 : « Мир и наслаждение вступающим в обитель мою... Вы здесь как дома... Все невообразимые богатства и красоты природы к услугам вашим... Храмина воображения пространна. [...] Все здесь есть, все, кроме начала и конца ».

³²⁵ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 90 : « Но вспомните, что мы оставили гостей не простясь, а это не слишком учтиво. Без нас уже половина из них, не подстрекаемая великим двигателем сердец - банком, склонила головы свои на край стола ».

même personnage en tant que narrateur. Le premier récit de la soirée, celui de la redingote verte, présente un passage qui rassemble quasiment tous les procédés étudiés ici. Après une interruption, la redingote s'adresse à ses auditeurs afin de reprendre le fil de son histoire interrompue :

« Avec tout cela, poursuivait l'homme mystérieux, le Hongrois n'avait apparemment aucune envie de partager son secret avec l'administration locale, ni de rendre service à messieurs les chercheurs d'antiquités, parce que ses manières étaient extrêmement secrètes et circonspectes³²⁶. »

La redingote verte, en incluant dans le temps narré les objections de ses auditeurs (qui appartiennent au temps de l'énonciation du récit), en indiquant que son personnage n'avait pas les attentes de ses lecteurs, fait s'entrechoquer les niveaux narratifs. Cette inclusion, à son tour, produit un effet de réfutation ironique des auditeurs, tout en présentant une image réflexive, un commentaire métalittéraire sur la pratique narrative du narrateur à la redingote verte. Celui-ci est qualifié, tout au long du texte, de « sphinx », d'« homme mystérieux ». En tant que narrateur, et en tant qu'auditeur, la redingote verte veut donner de lui l'image qu'il donne du Hongrois : secrète et circonspecte (*skrytny i ostorožny*).

3. La figure du lecteur

La figure du lecteur incluse dans le texte remplit plusieurs fonctions, qu'elle souligne la complicité entre le lecteur et le narrateur, qu'elle soit un commentaire ironique ou critique sur des comportements ou des réactions de lecteurs putatifs. Elle sert également à révéler les attentes de ces lecteurs, à dresser un portrait du lecteur idéal ou du mauvais lecteur. De cette manière, les

³²⁶ Бестужев-Марлинский, А.А. *Вечер на кавказских водах в 1824 году, op.cit.*, p. 139 : « Со всем тем, - продолжал таинственный человек, - венгерец, по-видимому, не имел охоты делиться с местным начальством, ни угождать господам искателям древностей, потому что меры его были чрезвычайно скрытны и осторожны ».

textes créent leur lecteur en l'inscrivant dans le récit, de manière directe dans la tradition didactique, ou ironique avec une intention critique, ou encore ludique, en opposant la liberté du lecteur et celle du narrateur. On trouve plusieurs types de lecteurs, qu'ils soient les narrataires du récit, les auditeurs d'un récit enchâssé, ou des figures de lecteurs putatifs.

1. Le lecteur : complice, naïf ou crédule ? Clins d'œil au lecteur.

L'épreuve met en scène un lecteur attentif soucieux de sa complicité avec le personnage lorsque Strelinski a révélé son identité à Alina et s'est vu récompensé d'une invitation permanente chez elle :

« Bien joué, Valerian ! peuvent lancer les lecteurs à Strelinski qui descendait l'escalier ; mais lui, entrant dans le cercle polaire de l'absence de l'objet de son cœur, était fort loin de penser à se prodiguer de telles louanges³²⁷. »

La figure du lecteur inscrite dans le texte juge donc de la littérature comme de la vie quotidienne ; ce lecteur y voit d'abord une intrigue à apprécier selon les critères de l'esprit et de la répartie de Strelinski, autant que de son habileté à ne pas se trahir. Mais le narrateur prend soin de remarquer la discordance des réactions, en représentant un lecteur félicitant le personnage, et un personnage préoccupé par ses sentiments, entrant dans un « cercle polaire ». Le narrateur joue donc à cache-cache avec les lecteurs, ne les représentant dans le récit que pour mieux souligner la différence entre son œuvre et leurs réactions, tout comme les personnages, dans cette partie du récit du moins, masquent leur identité, déguisent leurs sentiments afin de mieux mettre les autres à l'épreuve.

L'identité, la personnalité, la bibliothèque de ce lecteur potentiel sont une des problématiques communes à toutes les œuvres du corpus. Nous avons déjà parlé de l'importance des romans populaires (*lubki*), dans le *Conte du corps mort*

³²⁷ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 116 : « Славно сыграно, Валериан! - могут воскликнуть читатели сходящему с лестницы Стрелинскому; но сам он, ступив в полярный круг отсутствия от милого предмета, совсем не думал расточать себе подобные похвалы ».

au propriétaire inconnu. Ils sont ici représentés comme une indication en creux des lectures du lecteur potentiel. En effet, lorsque Sevastianytsch demande à des marchands grecs pourquoi ils ont pris Troie et laissé les Turcs prendre Constantinople, comme il l'a lu dans un récit de voyage, l'ironie du narrateur sert à souligner l'inculture et la naïveté du personnage, par opposition à celle du lecteur potentiel, qui n'arrive à ce conte qu'après la préface et *La cornue*, aux nombreuses références scientifiques. Sevastianytsch n'a pour toute culture que les *lubki*, ainsi que le démontre la liste des sujets qui traversent son imagination lorsqu'il se met à rêver : l'enterrement du chat par les souris est un sujet fameux de *lubki*, tandis que les tentes dorées du pharaon et l'autruche sont tirées du récit de voyage de Korobéïnikov³²⁸.

Le *Manuscrit de ... Khabarov* met lui aussi en scène un lecteur putatif dans sa préface « Au lieu d'une conversation avec le libraire, conversation avec le public ». Ce public (le mot *publika* est féminin en russe) est donc une femme respectable, une bienfaitrice, mais aussi une femme frivole qui ne veut que de la nouveauté, qui exige de la lecture qu'elle la divertisse (ses bâillements expriment l'ennui qui guette), qui est susceptible d'être attirée par une apparence originale, des gravures d'un artiste viennois et tout ce qui est français. Ce lecteur putatif, ce public à qui il faut plaire pour le convaincre de lire, est ainsi représenté sous les traits d'une lectrice au goût littéraire peu éduqué (la cible commerciale des romans, si l'on en croit les critiques hostiles au roman), qui prend tout pour argent comptant, ne sait se repérer dans l'offre littéraire que grâce à des signes extérieurs et ne sait pas distinguer originaux et imitations.

Pour figurer un lecteur complice, les auteurs emploient fréquemment son inclusion dans le texte en guise de clin d'œil pour souligner une ironie qui se sait partagée. Dans *L'épreuve*, le narrateur prend un malin plaisir à énumérer plusieurs hypothèses pour expliquer le comportement erratique d'Alina au bal, après sa première rencontre avec Strelinski :

³²⁸ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки, op.cit.*, p. 21 : « как заслушиваются его, когда он под вечерок, в веселый час, примется рассказывать о Бове Королевиче, о похождениях Ваньки Каина, о путешествии купца Коробейникова в Иерусалим ... ; пока он занимался этим важным вопросом, пред глазами его проходили: и арабские разбойники, и Гнилое море, и процессия погребения кота, и палаты царя Фараона, внутри все вызолоченные, и птица Сторфокамил, вышиною с человека, с утиною головою, с камнем в копыте... ». Voir aussi la note 12 p. 178-179.

« - Elle veut nous mystifier, disaient entre eux les gens à la mode. – Elle interroge l’avenir sur son fiancé, pensa la femme de chambre Paracha, lorsque, revenue chez elle, la comtesse déposa ses fleurs en taffetas dans un bassin d’argent et enferma ses diamants d’oreille dans une énorme boîte en carton. Si quelqu’un avait pensé à dire : “Elle est amoureuse“, il aurait été, je pense, plus proche que tous de la vérité³²⁹. »

Ce quelqu’un est la figure du lecteur, cette instance inscrite dans le texte qui est dotée de la bonne interprétation. Le narrateur expose cette dernière interprétation comme une hypothèse ironique, à prendre comme une évidence.

L’évidence, le savoir partagé représentent aussi ce qui permet à Gomozeïko de rendre manifeste la complicité qu’il veut entretenir avec son lecteur. Lorsqu’il écrit : « car le très respecté lecteur sait sans doute que, depuis que certains diables [...] firent des erreurs de latin, Lucifer ordonna formellement à tous les diables d’étudier consciencieusement le latin ; et les diables, comme les hommes, faute d’étudier emportent partout leur dictionnaire latin³³⁰ », Gomozeïko ne s’appuie évidemment pas sur une réelle connaissance partagée des habitudes des diables, mais de celles des hommes. L’effet de miroir grotesque est humoristique, tandis que le comportement des hommes comme des diables est la cible de l’ironie. Odoïevski pousse le clin d’œil à son lecteur jusqu’au niveau, non pas d’une phrase, mais d’un texte entier. Le *Conte comme ça* peut être lu dans son ensemble comme un clin d’œil au lecteur grâce au double mouvement de parodie du conte de fées et de miroir de la nouvelle mondaine, comme nous l’avons vu, car le texte interroge alors le lecteur : saura-t-il s’y retrouver ? Ce conte, intitulé *Prosto skazka*, n’est donc pas aussi simple que le narrateur le laisse croire. C’est plutôt un « conte comme ça », tel les *Histoires*

³²⁹ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 109 : « - Она хочет нас мистифицировать, - говорили между собой модники. - Она, верно, гадает о суженом! - подумала горничная Параша, когда графиня, приехав домой, опустила тафтяные цветы свои в серебряный умывальник, а бриллиантовые серьги заперла в огромный картон. Если б кто-нибудь догадался сказать: "Она влюблена", тот бы, я думаю, ближе всех был к истине ».

³³⁰ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 15 : « ибо, вероятно, известно почтеннейшему читателю, что с тех пор, как некоторые черти [...] ошиблись, разговаривая по-латыни, - Луцифер строго приказал чертям основательно учиться латинскому языку; а черти – словно люди – учиться не учатся, а все-таки носятся с букварями ».

comme ça de Kipling, un conte-parodie, mais aussi un conte philosophique et satirique. En effet, le texte démontre la différence entre le merveilleux et le surnaturel. Le surnaturel, c'est-à-dire l'univers des objets qui s'animent lorsque les humains s'endorment, est un univers avec ses propres référents mais qui n'est pas si différent dans ses règles du monde des humains. A l'inverse, le merveilleux, c'est-à-dire l'univers des contes de fées, est bien démarqué des autres mondes et est présenté, à travers le discours de la pantoufle trompeuse, comme un moyen malhonnête d'emporter la confiance de l'auditeur. Il y a donc là aussi une concurrence, une guerre des discours qui est loin d'être aussi simple que le titre.

De plus, les textes mettent en scène, thématisent la liberté de leur lecteur. Qu'il soit représenté à la merci du narrateur ou au contraire rétif et capricieux, le lecteur figuré dans le texte est situé hors de tout contrôle. En cela, il est rapproché du narrateur affirmant sa fantaisie toute-puissante. Au chapitre LXXXVII, *Le pérégrin* fait apparaître son narrateur tentant vainement de rassembler ses lecteurs :

« Compagnons, je n'attends pas votre réponse ! je la connais. En route ! Mais, que signifie ? Votre effectif est réduit des deux tiers ! O curiosité ! vous vous êtes dispersés dans les rues babyloniennes ! je suis vos traces ! Comment ? Où allez-vous ?.. Babylone... La tour de Babel... Traces aériennes...

Eh bien, mes très chers ! vous êtes à la traîne ! il ne manquerait plus que vous soyez nés après le second avènement ! [...]

Je vous avoue en toute franchise qu'il est également désagréable, à vous comme à moi, de nous transporter de la province de Bagdad au Boudjak.

A l'emplacement des événements des Mille et une nuits, nous aurions pu faire un tour dans le palais du calife Almazor, mais nous y retournerons, le temps venu³³¹. »

³³¹ Велтман, А.Ф. *Странник, op.cit.*, p. 48 : « Не ожидаю вашего ответа, сподвижники мои! мне он понятен. Едемте! но что это значит? Вас и третьей части нет! О любопытство! разошлись по вавилонским улицам! иду вслед за вами! Что вы? Куда вы?.. Вавилонский столп... Вавилонская башня... Следы воздушные...
Э-э, добрые мои! опоздали! еще бы вы родились после второго пришествия! [...]

Dans ce passage, le lecteur est d'abord désobéissant. Le narrateur lui fait des reproches, puis il réaffirme son pouvoir en annonçant les prochaines destinations du voyage. De fait, lorsque *Le pérégrin* adopte le modèle de la conversation, comme nous l'avons vu, il l'utilise souvent pour souligner le caractère différé dans le temps de l'œuvre littéraire, du texte écrit par rapport à la conversation orale. Cependant, si le lecteur dans la conversation est un auditeur, l'auteur dans la conversation, et surtout la représentation de conversation, perd son autorité fonctionnelle, il est débordé soit par son lecteur, soit par son imagination. Si le lecteur est tantôt forcé d'obéir aux injonctions du narrateur, tantôt libre d'agir en dépit du narrateur, c'est par l'application ironique d'une vérité mathématique énoncée au chapitre CCCX :

« Comment ! répétais-je, se pourrait-il que le chagrin, l'ennui, la tristesse, la rage naissent également de causes véritables et de causes imaginaires ? - Oui, me dit le Mathématicien, car a provient également de $(+a) \times (+a)$ et de $(-a) \times (-a)$ ³³². »

Dans la troisième partie du *Pérégrin*, le narrateur fait de ses lecteurs une armée :

« Vaillants guerriers, lecteurs et lectrices ! un grand, un immortel exploit vous attend !.. Rassemblez-vous autour de moi !.. Vous, les jeunes, préparez votre imagination et vos longues-vues !.. Vous, les vieux, la sagesse expérimentée, mettez vos lunettes !.. Vous, sublimes tireuses de flèches, mes amazones ! filles et femmes, aile droite et gauche qui renforcent le centre, faites vos provisions de regards ardents³³³ ! »

Признаюсь вам откровенно, что и для вас, и для меня одинаково досадно переноситься из провинции Багдадской в Бужак.

На месте происшествий *Тысяча одной ночи* мы бы могли зайти во дворец калифа Алмазора, но мы со временем опять будем там ».

³³² *Ibidem*, p. 162 : « - Как ! - повторил я, - неужели горе, тоска, грусть, иступление могут родиться одинаково от причин истинных и от причин воображаемых ? - Да, - сказал мне Математик, - потому, что а происходит одинаково от $(+a) \times (+a)$ и от $(-a) \times (-a)$ ».

³³³ *Ibidem*, p. 102-103 : « Доблестные, воинственные читатели и читательницы ! великий, бессмертный подвиг предстоит вам !.. толпитесь вокруг меня !.. Вы, юноши, готовьте пламенное воображение и лорнетты !.. Вы, старцы, опытная мудрость, надевайте очки !.. Вы,

Quelques chapitres plus loin, il dispose de ses lecteurs comme un général de ses troupes et utilise ses lectrices pour sonner l'attaque³³⁴. Mais au chapitre CCLIII, il se rend compte que ses gardes du corps, les Amazones, ses lectrices, ont déserté le camp. Il les réprimande d'un mot significatif : « C'est étrange ! » (*Stranno*).

La préface de Gomozeïko aux *Contes bigarrés* montre le lecteur à sa merci : « pour parler sans flatterie, je sais que vous êtes un homme charmant et instruit et qu'en outre vous n'avez aucun moyen de m'obliger à me taire³³⁵ ». Les qualités d'interlocuteur sont mises à égalité avec la nature même de la position de lecteur. Ceci participe de la représentation générale de l'écrivain et du lecteur comme interlocuteurs, de la littérature comme conversation. Cette image déjà commune dans la pratique littéraire est utilisée par les auteurs qui pratiquent l'ironie romantique à la fois dans le sens littéral de la conversation, montrant deux voix de papier, deux personnages engagés dans une conversation, et dans le sens figuré : non seulement le fait de lire un livre équivaut à écouter un auteur (ou, pour être précis, un narrateur), mais la littérature écrite devient une sorte de conversation déficiente (ou de logorrhée unilatérale, en fonction du point de vue), dont seul l'un des interlocuteurs peut avoir le dernier mot.

Dans le *Nouveau Jocko*, le narrateur annonce un projet sérieux, celui de dire la « pure vérité » et de raconter ses malheurs. Il construit un pacte de lecture parodique prenant pour cible, entre autres genres, le roman sentimental. L'un des moyens de créer cette parodie est d'inscrire le lecteur dans le texte en tant qu'interlocuteur ironique : « Vous souriez, comme si vous vouliez dire que je ne comprendrai pas vos explications³³⁶ » et, plus bas, le lecteur est même rendu responsable de la parodie : « Mais vous riez, vous ne compatissez pas à mes malheurs³³⁷ ! ».

преlestные стрелометательницы, амазонки мои! девы и женщины, правое и левое крыло, дающее крепость центру, запасайтесь огненными взорами! ».

³³⁴ Au chapitre CCXVII, p. 107.

³³⁵ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 8 : « говоря без лести, я знаю, что вы человек милый и образованный и притом не имеете никакого средства заставить меня замолчать ».

³³⁶ *Ibidem*, p. 27 : « Вы улыбаетесь – вы как будто хотите сказать, что я не пойму ваших объяснений ».

³³⁷ *Ibidem*, p. 31 : « Но вы смеётесь, вы не сострадаете моим бедствиям! ».

Dans *L'épreuve*, Bestoujev-Marlinski montre un narrateur et un lecteur débattant des attentes qu'a créées la longue description du marché de la place des Foins :

« - De grâce, monsieur l'écrivain ! entends-je mes lecteurs s'exclamer. Vous avez écrit un chapitre entier sur le marché Sytny, qui éveille l'appétit de nourriture plutôt que la curiosité de lecture.

- Dans les deux cas, vous ne perdez rien au jeu, messieurs !

- Mais dites-nous au moins lequel des deux amis hussards, Gremine ou Strelinski, est arrivé dans la capitale ?

- Vous ne le saurez qu'en lisant deux ou trois chapitres, messieurs.

- Je dois dire que c'est un étrange moyen de nous obliger à vous lire.

- A chaque baron sa fantaisie, à chaque écrivain son récit³³⁸. »

Le narrateur prend une posture sternienne, tandis que ses lecteurs s'impatientent d'avoir à subir ses digressions, de devoir patienter pour savoir la suite de l'histoire. Leurs attentes et leurs goûts sont représentés comme un point de référence erroné ou, du moins, naïf.

2. Le lecteur idéal.

A l'inverse du lecteur naïf de Bestoujev-Marlinski, le lecteur idéal est le plus souvent représenté comme participant de plein droit, comme une instance narrative sur le même plan et surtout avec les mêmes pouvoirs que le narrateur. Le lecteur idéal participe activement à la lecture, tandis que le mauvais lecteur attend qu'on lui révèle la vérité : il est naïf parce qu'il est passif. C'est ainsi, nous

³³⁸ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 101 : « "Помилуйте, господин сочинитель! - слышу я восклицания многих моих читателей. - Вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее возбудить может аппетит к еде, чем любопытство к чтению".

"В обоих случаях вы не в проигрыше, милостивые государи!"

"Но скажите по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский, приехал в столицу?"

"Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи".

"Признаюсь, странный способ заставить читать себя".

"У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ ».

semble-t-il, qu'il faut interpréter l'abondance d'expressions telles que « imaginez-vous », « représentez-vous » et leur contraire « il est impossible de décrire », présentes dans tous les textes sans distinction. Certes, il s'agit d'une convention littéraire, et les écrivains romantiques, à la suite des écrivains sentimentalistes, l'ont adoptée en Russie, comme en France. Mais elles acquièrent une signification particulière dans des textes comme ceux que nous étudions ici ; leur fonction dans la poétique de l'œuvre est importante, tout comme celle des questions directes au lecteur. *La cornue* en offre un bon exemple. De telles questions invitent en effet le lecteur à participer, de son côté, à l'intrigue, à la création du sens. Elles permettent de rassembler et d'examiner des hypothèses, que le narrateur se fait un plaisir de contredire. Parfois, il donne lui-même l'exemple en examinant ses propres hypothèses :

« Je résolus de me faufiler jusqu'au col étroit de la cornue ; j'y grimpai avec peine, je pris appui des pieds sur la paroi et je vis à travers le verre mince – qui donc, à votre avis ? Considérant en pensée les légendes anciennes, je m'attendais à voir monsieur Lucifer lui-même et ses grandes cornes, sa longue queue et sa gueule allongée ; ou au moins un vieillard mauvais, la mine moqueuse avec sa perruque et sa bourse, en cafetan français gris et manteau rouge ; ou au moins Méphistophélès en costume espagnol ; ou, enfin, ne serait-ce que l'un de ces aimables jeunes hommes que ces scélérats de Français dessinent si bien sur les vignettes de leurs romans, en frac à la mode, le favori long et la lorgnette double. Non, messieurs, le très respecté public était la cible des moqueries de – j'ai honte de le dire -, d'un enfant ; comme on dit chez nous, d'environ cinq ans ; il portait une petite veste, sans cravate ; un visage amer, des cornes minuscules et un tout petit début de queue !.. N'est-ce pas vexant³³⁹ ? »

³³⁹ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки, op.cit.*, p. 14 : « вот я решился пробраться к узкому горлу реторты; с трудом докарабкался до него, уперся ногами и увидел сквозь тонкое стекло - жкого вы думаете? Соображая в уме древние предания, я ожидал, что увижу самого господина Люцифера с большими рогами, с длинным хвостом и растянутою харею ; или хотя злобного старика, с насмешливою миною, в парике, с кошельком, в сером французском кафтане и в красном плаще ; или по крайней мере Мефистофеля в гишпанском костюме ; или, наконец, хотя одного из тех любезных молодых людей, которых злодеи французы так хорошо рисуют на виньетках к своим романам, - в модном фраке, с большими бакенбардами, с двойным лорнетом. Нет, милостивые государи, над

De même, dans *L'épreuve*, le narrateur adopte le procédé courant de laisser carte blanche à son lecteur pour terminer une scène : « Je pense que chacun peut, avec un soupir ou un sourire, se rappeler et insérer dans [cette scène] des fragments de scènes semblables de sa jeunesse ; et l'on ne se trompera guère³⁴⁰ ». Cet appel à la participation du lecteur est placé à un moment dramatique de la narration, puisque le narrateur a annoncé une déclaration d'amour et qu'il la passe sous silence comme trop courante, trop connue. Cependant, à la différence de Tristram Shandy, le narrateur de Bestoujev-Marlinski ne laisse pas une page blanche à la disposition du lecteur. L'horizon d'un tel défaussement de la charge du récit sur l'expérience individuelle du lecteur reste celui du dialogue fictif entre les deux figures du lecteur et du narrateur.

Parfois, le lecteur et le narrateur ne sont pas les seules figures inscrites dans le texte. Chez Gomozeïko, nous l'avons vu, tout comme chez Senkovski, le critique est volontiers représenté dans le texte. Dans la préface du rédacteur, le lecteur est singulier et masculin, loin de la lectrice karamzinienne qui est le parangon du « mauvais lecteur » chez Pouchkine comme chez Veltman³⁴¹, loin également des « lecteurs sérieux » des romans de Boulgarine. Cela contribue à donner au texte une image sérieuse : Gomozeïko a l'habitude, en tant que savant érudit, de s'adresser à des hommes. Puis, dans *La cornue*, il désigne par l'expression « respecté public » non plus les lecteurs, mais les convives du bal dont il vient de s'échapper, ces convives qui étaient l'objet de l'expérience alchimique du diabolin. Les personnages du récit deviennent le public, ils sont rapprochés des lecteurs. Le narrateur devient lui aussi un personnage qui vit et raconte ce qu'il a vécu, un personnage qui comprend ce qui se passe. Le diabolin, quant à lui, observe les réactions du public à ses expériences. Entre ceux qui subissent, observent et mènent l'expérience, le texte donne une triple image du lecteur, du narrateur et du critique. Cette conception de la littérature représente des forces actives et contradictoires dans la critique et la narration. De

почтеннейшею публикою потешался – стыд сказать, – потешался дитя; по нашему говоря, лет пяти; в маленькой куторчке; без галстука; с кислую миною, с крошечными рожками и с маленьким, только что показавшимся хвостиком!.. Не обидно ли это? ».

³⁴⁰ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 123 : « Оставляю читателям дорисовать и угадать продолжение этой сцены. Я думаю, каждый со вздохом или с улыбкою может припомнить и поместить в нее отрывки из подобных сцен своей юности и каждый ошибется не много ».

³⁴¹ A ce sujet, voir le chapitre CCXCII qui représente un poète en proie à l'avidité et aux caprices de deux dames qui veulent obtenir de lui le plus de vers possible pour leur album.

plus, le diabolin a « environ cinq ans », ce qui indique clairement l'état infantile de la critique en Russie, et le narrateur l'interpelle du mot *brat*, frère ou camarade, suggérant une familiarité, une complicité entre eux.

Le nouveau Jocko, quant à lui, contribue à la création d'un lecteur idéal en indiquant clairement la marche à suivre : « Grâce à la finesse de votre regard, vous remarquerez ce que les géants ne remarquent point³⁴² ». Veltman ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme dès le premier chapitre : « La différence entre nous et les autres voyageurs sera insignifiante : les uns ont la vue, et nous une vision³⁴³ ». Si Veltman insiste sur l'imagination, tandis qu'Odoïevski insiste sur le microscope, ils font tous deux valoir l'importance du changement de point de vue, d'un déplacement du point de référence, dans l'interprétation du texte. Regarder par le petit bout de la lorgnette, à travers les lunettes de l'imagination ou à travers les yeux d'un étranger permet de voir mieux, de voir d'autres choses. La distinction entre *očevidec* et *jasnovidec* chez Veltman le montre bien, celui qui voit de ses yeux ne voit pas la même chose que celui qui « voit clair », le voyant. C'est sans doute là l'un des enseignements des *Contes bigarrés*, autant que du *Pérégryn* : ils sont certes recouverts de couleurs bariolées, « étranges », sans harmonie apparente, mais ils présentent un autre point de vue sur la réalité qui permet d'en tirer de nouveaux enseignements.

Bestoujev-Marlinski, dans *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, propose lui aussi à son lecteur la méthode pour devenir un lecteur idéal en l'incarnant, avec ses erreurs et ses aberrations, dans les différents personnages d'auditeurs du récit. A ce sujet, la scène du pendu qui raconte l'histoire de son crime et de son trésor présente des réactions tout à fait caractéristiques. L'un des convives ponctue la tirade horrible mais majestueuse du pendu par un « C'est bien dit pour un bandit ! ». Dès lors, la discussion est lancée sur le thème du style. Un autre auditeur demande en quelle langue ce pendu norvégien parlait au frère russe du narrateur, soulignant l'in vraisemblance de la situation. Les autres proposent immédiatement une solution au problème en attribuant cette voix au diable, « et le diable est un philologue accompli, remarqua l'antiquaire, et s'il se lançait dans la composition d'une grammaire universelle, il ferait rougir toutes

³⁴² Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 32 : « Вы, по тонкости своего взора, заметите то, чего исполины не замечают ».

³⁴³ Велтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 9 : « Разница между нами и прочими путешественниками будет незначительна: они самовидцы, а вы ясновидец ».

les académies du monde³⁴⁴ ». Cette sortie de l'antiquaire au nez « gothique » relance la discussion au sujet de la nature du diable et de ses intentions. Enfin, les auditeurs imaginent les possibles dénouements de l'histoire : les mauvais esprits vont déchiqeter le marin russe, « ou du moins [il va] s'éprendre de cette jeune fille dont il aura été le bienfaiteur, dit le perspicace collaborateur de la revue des dames³⁴⁵ ».

Les auditeurs-lecteurs font parfois preuve d'un sens aigu de la narration lorsqu'ils reprochent au conteur de parler par énigmes ou d'allonger inutilement son récit par un suspense forcé :

« Au nom de Pythagore lui-même, épargnez-nous de tels calculs ! Considérez que nous savons tout ce que vous pourrez dire à ce sujet, et venons-en au fait³⁴⁶ ! »

³⁴⁴ Бестужев-Марлинский, А.А. *Вечер на кавказских водах в 1824 году, op.cit.*, p. 148 : « А черт - отличный филолог, - заметил антикварий, - и если б он взялся сочинить всеобщую грамматику, то заставил бы краснеть все академии в свете ».

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 139 « Ради самого Пифагора, избавьте нас от подобных выкладок! Считите, будто мы знаем все, что можете высказать впредь на этот случай, и поскорее к делу! »

DEUXIEME PARTIE

LA CRITIQUE, MIROIR DE LA FICTION

Nous avons vu dans les trois premiers chapitres les spécificités des textes étudiés. Ceux-ci se révèlent placés sous le régime de l'ironie romantique, définissant un pacte de communication orienté vers la conversation et le bavardage. Ils se posent également dans une situation spéculaire, réfléchissant ouvertement d'autres textes, ou eux-mêmes, ou encore des figures de leurs narrateurs et lecteurs. Il s'agit à présent d'inscrire ces œuvres dans leur contexte critique, de les situer dans les mouvements et les débats de la littérature russe contemporaine.

CHAPITRE 4

LES MOTS DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE EN RUSSIE

Jusqu'à présent, nous avons vu que les œuvres du corpus pouvaient être définies comme des conversations avec leurs narrataires, parfois même comme des « bavardages », toujours comme des jeux avec le narrataire-lecteur. Pourtant, malgré leurs orientations communes, elles n'ont pas été reçues de la même manière dans la critique contemporaine. De nombreux facteurs entrent en jeu dans cette réception hétérogène, notamment le débat sur la qualité littéraire, la littérarité des œuvres.

1. Littérature et poésie

En effet, dans le premier XIX^e siècle en Russie, deux termes sont en concurrence pour désigner la production littéraire : *slovesnost'* et *literatura*, parfois orthographiée *litteratura*. Avant 1825, le terme *slovesnost'* apparaît dans les noms

de sociétés, cercles et revues, à l'exclusion totale du terme *literatura*. Parmi les exemples les plus connus, citons la « Société libre des amis de la littérature, des sciences et des arts russes³⁴⁷ », la « Société des amis de la littérature russe³⁴⁸ », le « Revue de la littérature russe³⁴⁹ ». La racine *slovo* du terme *slovesnost'* est reprise dans le nom d'une autre société fameuse, la « Conversation des amateurs du verbe russe³⁵⁰ ». *Slovesnost'* est donc bien le terme historique qui permet de désigner un ensemble d'œuvres écrites, comme l'attestent le *Dictionnaire de la langue de Pouchkine* et le *Dictionnaire de la langue russe vivante* de Dahl. Or, dans les œuvres de Pouchkine, d'après le *Dictionnaire*, les termes *slovesnost'* et *literatura* ont un nombre d'occurrences à peu près équivalent (respectivement 144 et 140³⁵¹). En revanche, les qualificatifs qui leur sont associés pour dénoter une qualité artistique éclairent leur emploi. Le *Dictionnaire* atteste l'existence de la locution *čistaja literatura*, « littérature pure », tandis que le terme de *slovesnost'* entre dans la locution beaucoup plus courante *izjaščnaja slovesnost'*, littéralement « belles-lettres ».

C'est ce que l'on retrouve dans la première moitié des années 1830, avec l'apparition de la première « grosse revue », le *Cabinet de lecture*, dont Senkovski est le principal contributeur et éditeur. Le sous-titre de cette revue indique : « *žurnal slovesnosti, nauk, xudožestvo, promyšlennosti, novostej i mod* ». Etant donné le large public visé par le *Cabinet de lecture*, la section « littérature » se devait d'être la plus large possible. *A contrario*, les périodiques qui comportent en titre le terme *literatura* ou *literaturnyj* se multiplient à partir de la fin des années 1820 et surtout dans les années 1830 et 1840. Parmi les nombreux exemples, citons le *Fils de la patrie* qui, dès 1814 devient « *istoričeskij, političeskij i literaturnyj žurnal* » et, en 1825, pour son centième numéro : « *žurnal literatury, politiki i sovremennoj istorii* ».

Ainsi, le terme de *slovesnost'*, en vertu de son histoire, recouvre tout le champ de l'écrit, aussi bien l'art que la littérature fonctionnelle, non fictionnelle, telle que le récit de voyage, la rubrique « mode » ou « mœurs » des revues. *Literatura* en revanche, assimilé tardivement, englobe les nouveaux genres et

³⁴⁷ « Вольное общество любителей российской словесности, наук и художеств ».

³⁴⁸ « Общество любителей российской словесности ».

³⁴⁹ « Журнал российской словесности ».

³⁵⁰ « Беседа любителей русского слова ».

³⁵¹ *Словарь языка Пушкина*, Российская Академия Наук, Институт русского языка имени В.В. Виноградова, Москва, 2000, т. 2, р. 514, т. 4, р. 196.

usages de la littérature russe, plus proches de ceux que l'on trouve en Europe. Les deux termes ne sont pas interchangeables, comme on peut le constater à l'analyse du contenu des différentes rubriques des revues. En effet, la ligne de partage passe entre *slovesnost'*, d'un côté, et *literatura* ou *izjaščnaja slovesnost'* de l'autre. D'un côté, grande diversité générique des œuvres et finalité divertissante d'une littérature de loisir. De l'autre, vocation sérieuse de l'œuvre et affirmation de sa prétention artistique.

Parmi les nombreux articles publiés par Biéliniski en 1841, deux concernent explicitement la question de la différence entre *slovesnost'* et *literatura* : « Signification générale du mot *literatura* » et « La littérature russe en 1840 ». Ces deux textes témoignent de la pérennité de l'existence et de l'usage, dans la réflexion littéraire, des termes *slovesnost'* et *literatura*. Au début des années 1840, Biéliniski est très marqué par la philosophie hégélienne de l'histoire, ce qui explique sa pensée dialectique, notamment lorsqu'il distingue trois appellations et trois périodes dans l'histoire de la littérature mondiale. L'article « Signification générale du mot *literatura* » pose la concurrence entre trois termes : *slovesnost'*, *pis'mennost'* et *literatura*, qui correspondent chacun à une période historique dans l'évolution d'un peuple vers la conscience de soi, exprimée verbalement. C'est ainsi que le mot *literatura*, pour Biéliniski, représente la conscience d'un peuple exprimée historiquement, le miroir dans lequel l'esprit et la vie d'un peuple se reflètent. Nadiejdine, cet autre critique de convictions romantiques, ne dit pas autre chose quelques années plus tôt à propos de *l'Histoire de la poésie* de Chevyriev :

« Donnez-moi une histoire de la poésie, vive, complète, universelle ; à partir d'elle, je *construirai* une histoire de l'humanité beaucoup plus fidèlement qu'à partir des témoignages morts des chroniques ! L'histoire de la poésie est l'accompagnement sonore de l'histoire de l'humanité ! Mais si, dans l'histoire de l'humanité, avec toute son immense complexité, il règne un ordre éternel, une unité éternelle, cet ordre, cette unité doivent aussi appartenir à l'histoire de la poésie³⁵² ! »

³⁵² Н.И. Надеждин, « *История поэзии*, Чтения адъюнкта Московского университета Степана Шевырева, Том первый, содержащий в себе историю поэзии индзейцев и евреев, с

Biéliniski affirme donc que la littérature est un tout organique qui constitue pour son peuple à la fois une scène et le spectacle qui s'y joue. Le choix d'un vocabulaire théâtral n'est pas un hasard, comme nous le verrons plus bas, il est déterminé par une vision de l'histoire de la littérature dans laquelle la « poésie dramatique » représente le stade le plus évolué de l'art littéraire. Biéliniski développe dans les deux articles la définition comparée de *slovesnost'* et de *literatura*, reprenant la même image selon laquelle *slovesnost'* est comme un trésor enfoui dans la terre, dont peu connaissent l'existence, tandis que *literatura* est la propriété commune de tout un peuple, elle participe de la culture générale, ou publique, grâce notamment à l'imprimerie moderne. Dans l'article « La littérature en 1840 », Biéliniski divise l'histoire littéraire russe en plusieurs périodes, qu'il intitule d'après le nom des auteurs qui les dominaient. Ainsi, la « période Lomonossov » est suivie par la « période Karamzine » et la « période Pouchkine », puis, sans que l'auteur les nomme expressément, par une « période Gogol » et une « période Lermontov ». Pour autant, insiste Biéliniski, la littérature russe ne fait que commencer, elle n'existe pas encore vraiment, et sa naissance est l'œuvre exclusive de Pouchkine, dont les créations servent l'initiation de l'Europe à la littérature russe, tandis que les œuvres de ses prédécesseurs servaient la connaissance des belles-lettres européennes par la Russie.

Dans la terminologie romantique, *literatura* désigne donc une forme d'art, de connaissance du monde, tandis que *slovesnost'* représente un usage non romantique, indifférencié, de l'expression verbale, fiction aussi bien que document, à vocation divertissante ou instructive. Ceci découle de l'assimilation, par la théorie esthétique romantique, du terme *poèzija* à l'ensemble de l'art littéraire. Les premières lignes du *Haydamak* d'Oreste Somov en témoignent :

приложением двух вступительных чтений о характере образований и поэзии главных народов новой Западной Европы », Москва, в типографии А. Семена, 1835. Н.И. Надеждин, *Литературная критика, Эстетика*, вступительная статья, составление и комментарии Ю. Манна, Москва, « Художественная литература », 1972, с. 455-456 : « Дайте мне историю поэзии, живую, полную, всеобъемлющую: я построю по ней историю человечества гораздо вернее, чем по мертвым свидетельствам летописей! История поэзии есть звучный аккомпанемент истории человечества! Но если в истории человечества, при всей ее необъятной сложности, господствует вечный порядок, вечное единство, то этот порядок, это единство должно принадлежать и истории поэзии! » Texte disponible sur la page (consultée le 26.07.2013) http://www.azlib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0100.shtml.

« Il y a une cinquantaine d'années, la Petite-Russie était un pays *poétique*. Bien que la vie et les occupations de ses paisibles habitants fussent tout à fait *prosaïques*, comme vous l'apprendrez, messeigneurs, dans mes récits, s'il vous en prend la patience ; en revanche, les forêts séculaires et impénétrables, les vastes steppes et les champs mal entretenus, mais aussi, dans les villages, les huttes à demi effondrées et les rues étouffées par les détritits et les orties, transportaient l'imagination dans les siècles primitifs, qui, comme chacun sait, constituent l'apanage et la propriété des poètes³⁵³. »

Dans ce texte de 1827, la répartition entre les domaines de la prose et de la poésie est tout à fait claire : à la prose revient la vie quotidienne, comprise comme une série inintéressante et monotone d'occupations contraires à l'inspiration poétique ; à la poésie revient le mystère de la forêt, les grands espaces qui ne portent pas trace de la présence humaine et les villages qui retournent à l'état sauvage, en un mot la nature des premiers temps de l'humanité. Certes, cette division fonctionnelle des sujets selon les genres est traitée par Oreste Somov, l'un des hérauts du romantisme en Russie, sur le mode ironique, comme si l'auteur voulait démontrer qu'une telle vision de la poésie et de la prose est un cliché obsolète. Pourtant, poésie et prose ne sont pas prises dans le sens de « vers » et « prose », mais bien dans une acception plus abstraite, qui touche à la hiérarchie et à l'émotion dans l'art. Dès le tournant du siècle précédent, les premiers romantiques, notamment Schiller et Schelling, avaient posé les fondements d'une telle conception esthétique, classant les arts selon leur proximité à l'Idéal, à l'absolu. Pour la grande majorité des romantiques, y compris pour Hegel, l'art qui en était le plus proche était soit la musique, soit la poésie en ce qu'elle réunissait la musique et la peinture³⁵⁴. De nombreux écrivains, dont Vladimir Odoïevski³⁵⁵, étaient tenants de cette dernière acception.

³⁵³ Сомов, О., *Гайдамак*, *op.cit.*, p. 10-11 : cf. note 39 p. 33.

³⁵⁴ Hegel *Cours d'esthétique*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997. Tome 3, troisième partie, troisième section, chapitre 3 : La poésie, p. 205-206 : « C'est donc la *poésie*, l'art discursif, qui est le troisième terme, la *totalité* qui réunit en soi-même à un degré supérieur, dans le domaine de l'intériorité spirituelle proprement dite, les extrêmes que sont les arts *plastiques* d'un côté et la *musique* de l'autre ».

³⁵⁵ Cf. Манн, Ю. *Русская философская эстетика*, *op.cit.*, p. 104-148.

C'est ce que confirme Abram Nemzer dans l'introduction au recueil *La nouvelle romantique russe* :

« Nous pensons la littérature romantique comme poétique au premier chef, et il y a une raison à cela. C'était précisément la poésie qui avait communiqué au monde le secret de l'âme humaine, qui avait gravé le "funeste duel" du mystérieux héros avec le monde tout entier, qui avait découvert dans la nature l'énigme qui y respirait, qui avait lancé le goût des inventions antiques. Le mot "prose" chez les romantiques, même ceux qui écrivaient en prose, ne jouissait d'aucune estime. Ce n'est pas un hasard si certains auteurs [...] sont plus connus comme poètes que comme prosateurs (E.A. Baratynski, E.P. Rostoptchina, N.V. Koukolnik, Bernet³⁵⁶). Ce n'est pas un hasard si l'expérience poétique personnelle (chez A.A. Bestoujev-Marlinksi) ou extérieure (chez N.A. Polévoï et M.P. Pogodine) s'est révélée si significative dans le travail sur la prose. Enfin, ce n'est pas un hasard si la période de la prose romantique advient en Russie dans les années 1830, après les découvertes poétiques de Joukovski et du jeune Pouchkine³⁵⁷. »

Le terme de poésie désigne moins une forme littéraire qu'un type de pensée artistique, un genre, un type de discours et de style, comme le montre Irina Poplavskaïa dans sa thèse *Types d'interaction de la poésie et de la prose dans la littérature russe du premier tiers du XIX^e siècle*. Elle revient sur la polémique du début des années 1820 à propos des « voies ultérieures d'évolution de la

³⁵⁶ *Evsťafij Bernet* était le pseudonyme le plus utilisé par Aleksandr Kirillovič Žukovskij (1810-1864).

³⁵⁷ *Русская романтическая новелла*, Москва, «Художественная Литература», 1989 : «Романтическую словесность мы мыслим как по преимуществу поэтическую и в этом есть свой резон. Именно поэзия поведала миру о тайне души человеческой, запечатлела "поединок роковой" загадочного героя с целым светом, раскрыла дышащую в природе таинственность, привила вкус к старинным вымыслам. Слово "проза" у романтиков, даже и прозой пишущих, в почете не было. Не случайно иные из авторов [...] известны скорее как поэты, чем как повествователи (Е. А. Баратынский, Е. П. Ростопчина, Н. В. Кукольник, Бернет). Не случайно, что собственный (у А. А. Бестужева (Марлинского) или чужой (у Н. А. Полевого и М. П. Погодина) поэтический опыт оказался столь значимым при работе над прозой. Не случайно, наконец, и то, что эпоха романтической прозы наступает в России в 1830-е годы, после поэтических открытий Жуковского и молодого Пушкина ».

littérature nationale », rappelant que la question de la spécificité de la prose est au centre de ce débat public. En effet, c'est l'un des sujets abordés par Bestoujev dans son article de 1823, « Regard sur l'ancienne et la nouvelle littérature en Russie », c'est le sujet de la note de Pouchkine, « O proze » de 1822. Poplavskaïa déduit également de l'analyse de l'article « Poésie et prose » de Küchelbecker, datant de 1835-1836, que les deux termes recouvrent « deux types de pensée (artistique et conceptuelle), et deux formes de langage ». Selon elle, Biéliniski, dans l'article « Division de la poésie en genres et formes », oppose les vers et la prose comme « deux formes d'organisation du matériau linguistique, en corrélation profonde avec le contenu³⁵⁸ ». Poplavskaïa résume ses analyses des rhétoriques, poétiques et rudiments de la littérature du premier tiers du XIX^e siècle en indiquant que la poésie est comprise soit comme une partie de l'activité de création verbale (*vospriiatije eje kak časti slovesnosti, slovesno-tvorčeskoj dejatel'nosti*), soit comme synonyme de la création d'art verbal (*kak synonymom slovesno-xudožestvennogo tvorčestva*), soit en opposition avec la prose, comme deux types de vision et de représentation de la réalité dans la langue (*kak dvux tipov videnija (xudožestvennogo / nexudožestvennogo) i izobraženija dejstvitel'nosti v slove*³⁵⁹), ou comme des catégories de genre et de style (*kak žanrovo-stilevyje kategorii*), ou enfin, dans une opposition de caractère sociologique, entre la « poésie de la vie » et la « prose de la vie ». On retrouve cette opposition dans l'incipit du *Haydamak* cité plus haut, mais aussi dans presque toutes les recensions d'importance, notamment dans celle des *Ames mortes* sous la plume du baron Brambeus.

Dans tous les domaines, la poésie s'oppose à la prose, elle la domine. La prose est vue comme une catégorie qui ne présuppose pas de recherche artistique, de travail littéraire. Elle ne peut donc pas surpasser la poésie en tant qu'art du langage, ni en tant que catégorie esthétique, du moins pas avant qu'un bouleversement n'ait lieu dans les catégories esthétiques et dans la conception de la finalité de l'art. C'est ce qu'explique Lotman dans l'article « Poésie et prose »

³⁵⁸ Поплавская, Ирина Анатольевна, *Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX века*, автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, 2010, Томск: « две формы организации речевого материала, внутренне соотносимые с содержанием ». Texte disponible sur la page (consultée le 19.09.2013) : <http://dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-filologiya/a290.php>.

³⁵⁹ *Idem* : « В данном случае отличие поэзии от прозы заключается в том, что поэзия – это тип художественного мышления, основанный на вымысле, проза же рассматривается как нехудожественное образование, как прагматическое речевое высказывание ».

de son *Analyse du texte poétique*. Il démontre que la prose est, avant le XIX^e siècle, généralement vue comme employant la même langue que la langue de tous les jours et donc perçue comme historiquement première par rapport à la poésie. Il lie l'évolution de la perception de la prose à celle de la simplicité dans l'esthétique littéraire : l'art ne peut adopter le principe de la simplicité, de la fidélité à la réalité qu'après avoir établi son statut en tant qu'art, représentation ou re-création de la réalité, c'est-à-dire après s'être distancié le plus possible de la langue quotidienne. Cette « complexité », cette exigence de distinction qui se manifeste par l'ornement, le caractère conventionnel, constitue selon Lotman le fond sur lequel la prose peut commencer à se construire à partir des années 1830³⁶⁰.

Il n'est donc pas étonnant de retrouver chez Biéliniski l'opposition entre poésie « réelle » et « idéale », comme dans cet article à propos des nouvelles de Marlinski :

« Ce n'est pas de la poésie *réelle*, car [...] tout en elles est inventé, tout est calculé selon les intérêts de la vraisemblance, [...] car on y voit les fils sur lesquels est cousu l'action, on voit les poulies et les cordes à l'aide desquelles [la marche de] l'action est mise en mouvement. En un mot, c'est l'intérieur d'un théâtre, dans lequel l'éclairage artificiel lutte contre la lumière du jour et perd. Ce n'est pas de la poésie *idéale*, car il n'y a pas de profondeur dans la pensée, de flamme dans le sentiment, il n'y a pas de lyrisme, et s'il se trouve un peu de tout cela, c'est forcé et exagéré par un effort violent, ce qui est démontré par la phraséologie elle-même, fleurie à l'extrême³⁶¹. »

³⁶⁰ Лотман Ю. М., *О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста*, Санкт-Петербург, Искусство, 1996, р. 38 : « Проза в современном значении слова возникает в русской литературе с Пушкина. Она соединяет одновременно представление об искусстве высоком и о не-поэзии. За этим стоит эстетика "жизни действительной" с ее убеждением, что источник поэзии - реальность. Таким образом, эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры. Проза - явление более позднее, чем поэзия, возникшее в эпоху хронологически более зрелого эстетического сознания. Именно потому, что проза эстетически вторична по отношению к поэзии и воспринимается на ее фоне, писатель может смело сближать стиль прозаического художественного повествования с разговорной речью, не боясь, что читатель утратит чувство того, что имеет дело не с действительностью, а с ее воссозданием ».

³⁶¹ Белинский, В.Г. « О русской повести и повестях г. Гоголя », *Собрание сочинений в девяти томах*, Москва, « Художественная литература », 1976, т. 1 Статьи, рецензии и заметки 1834 –

Cependant, si les nouvelles de Marlinski ne sont ni de la « poésie réelle » ni de la « poésie idéale », Biéliniski leur reconnaît malgré tout une utilité dans l'évolution de la littérature russe : « les nouvelles de Marlinski, sans avoir rien ajouté à la somme de la poésie russe, ont rendu un grand service à la littérature russe » en rejetant les parodies de *Gil Blas* qui régnaient sur la littérature russe du XVIII^e siècle et en reprenant « la nouvelle manière et le caractère européens³⁶² ».

Cette attention au style, cet intérêt pour la langue du texte est l'une des principales caractéristiques de la critique et de la production littéraire de l'époque.

2. Le problème de la langue littéraire

Dans les années 1820 et 1830, la question de la langue littéraire, du style occupe ainsi une place prépondérante dans les réflexions, les recensions et les critiques de la littérature. Dans son article « Aperçu de la littérature russe en l'année 1828 », Somov constate :

« Depuis quelque temps, la bonne prose est devenue une nécessité incontournable de notre lectorat ; et, comme tout ce qui est bon et rare, on s'en empare avec une avidité presque jalouse : en témoignent quelques œuvres en prose, publiées ces dernières années. Il est regrettable que nos jeunes candidats littérateurs n'aient pas noté cette direction des esprits, qui, entraînée bon gré mal gré dans son

1836, p. 152 : « это не *реальная* поэзия – ибо [...] в них все придумано, все рассчитано по расчетам вероятностей [...] ибо в них видны нитки, коими сметано их действие, видны блоки и веревки, коими приводится в движение ход действия: словом – это внутренность театра, в котором искусственное освещение борется с дневным светом и побеждается им. Это не *идеальная* поэзия – ибо в них нет глубокости мысли, пламени чувства, нет лиризма, а если и есть всего этого понемногу, то напряженное и преувеличенное насильственным усилием, что доказывается даже самою чересчур цветистою фразеологиею [...] ».

³⁶² *Ibidem*, p. 152-153 : « повести г. Марлинского, не прибавивши ничего к сумме русской поэзии, доставили много пользы русской литературе, были для нее большим шагом вперед. Тогда в нашей литературе было еще полное владычество XVIII века, русского XVIII века [...] тысяча первой пародии на Жиль-Блаза [...]. В повестях г. Марлинского была новейшая европейская манера и характер ».

siècle, exige de nous plus de positif, de réel ; quand, peut-être, ils se détourneront des imitations flétries en vers pour la prose, dans laquelle ni tout ni même beaucoup n'a encore été fait pour la langue russe. Nous n'avons pas encore de style narratif pour les romans et les nouvelles, ni de style parlé pour les œuvres dramatiques en prose, ni même de style épistolaire³⁶³. »

Boris Eichenbaum, dans sa monographie *Lermontov*, cite la dernière phrase de ce passage pour indiquer que la question de la langue littéraire est d'ailleurs principalement la question de la langue de la prose, la « langue de la pensée³⁶⁴ » :

« Le problème fondamental de cette période de la prose russe est l'organisation même de la langue littéraire et de la forme narrative. La question de la langue de la prose préoccupe Pouchkine, Marlinski, Odoïevski, Dahl, Senkovski et Veltman. Les rassemble la volonté de renouveler la langue livresque, figée dans d'anciennes traditions, par l'introduction d'éléments de la langue parlée et populaire ou par la création de nouveaux mots et tournures³⁶⁵. »

Les auteurs ont pour objectif, selon Eichenbaum, de rabaisser le style livresque (*sníženiye stilja, osvoboždeniye ot knižnyx tradicij*). C'est précisément ce que

³⁶³ Сомов, О. « Обзор российской словесности за 1828 год », texte disponible sur la page http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_1829_obzor_oldorfo.shtml (consultée le 19.09. 2013) : « С некоторого времени, хорошая проза сделалась необходимою потребностью для читающей публики нашей; и, как все хорошее и редкое, она ловится с какою-то ревнивою жадностью: свидетельством тому служат некоторые прозаические сочинения, изданные в последних годах. Жаль, что молодые наши кандидаты в литераторы не подметили сего направления умов, которое, волею и неволею увлекаясь за своим веком, требует от нас более положительного, более существенного; когда, может быть, от вялых подражаний в стихах они обратились бы к прозе, в которой еще не все, или даже очень мало сделано для русского языка. У нас нет еще слога повествовательного для романов и повестей, нет разговорного слога для драматических сочинений в прозе, нет даже слога письменного ».

³⁶⁴ Эйхенбаум, Б. *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*, Ленинград, 1924. Reprint Slavische Propyläen, München, 1967, p. 38 : « Вопрос об организации русского прозаического языка (“языка мыслей”) становится к 30-м годам животрепещущим и требует своего разрешения ».

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 134 : « Основной проблемой этого периода русской прозы является самая организация литературного языка и повествовательной формы. Вопрос о языке прозы одинаково заботит и Пушкина, и Марлинского, и Одоевского, и Даля, и Сенковского, и Вельмана. Их объединяет стремление обновить книжную речь, застывшую в старых традициях, внесением элементов разговорной и простонародной речи или созданием новых слов и оборотов ».

visé Somov en rappelant que la prose russe n'a pas de modèles sur lesquels s'appuyer dans le domaine du style, ou de la langue (*slog*) : ni modèles littéraires tels que la narration historique ou le théâtre, ni modèles extra-littéraires tels que le genre épistolaire. Il distingue ainsi deux exigences nouvelles auxquelles la prose ne sait pas encore répondre : la narration et la langue parlée littéraire. L'introduction d'éléments du langage parlé se fait selon deux lignes, la ligne dialectale et la ligne populaire (*prostonarodnyj*). Odoïevski, par exemple, considère que seuls Griboïedov et Gogol ont su transcrire dans leurs œuvres la langue parlée russe. Eichenbaum explique ainsi la véritable mode pour l'Ukraine et les thèmes petits-russiens dans la littérature russe des années 1820-1830 : « L'utilisation de la langue ukrainienne donnait la possibilité d'abaisser le style littéraire russe sans le rendre en même temps vulgaire³⁶⁶ ». Cette volonté de simplification, de rabaissement par l'introduction d'éléments dialectaux (les dictons et les proverbes, d'un côté, les ukrainismes de l'autre) est visiblement à l'œuvre chez Somov. Il suffit de rappeler le dialogue entre Stetsko et Garkoucha, au premier chapitre du *Haydamak*, pour en apporter la preuve. D'une manière générale, Garkoucha représente un modèle linguistique pour la littérature russe contemporaine, puisqu'il adapte sa manière de parler à ses interlocuteurs et à son déguisement. Ainsi, dans le premier chapitre, Garkoucha est masqué par la nuit et s'adresse à un homme du peuple comme à son égal (« *Zdorovo, tovarišč !* ») en employant des expressions populaires (« *durak o sebe ne radejet, a umnyj čelovek vseгда čto-nibud' podgotovit pro zapas* ») afin de convaincre Stetsko de se rallier à sa cause.

Veltman, quant à lui, s'essaie à plusieurs moyens différents de renouveler la langue littéraire. A l'époque du *Pérégrin*, il ne s'agit pas encore d'utiliser le vieux-russe ou les locutions populaires comme dans ses œuvres ultérieures, telles que *Kochtchéi l'immortel* (1833) ou *Sviéto-slavitch* (1837). *Le pérégrin* étant un récit de voyage mais aussi un compte rendu des opérations militaires pendant la guerre russo-turque de 1828-1829, le narrateur mélange dans son texte aussi bien les poèmes d'amour, les voyages imaginaires que le récit des opérations militaires. A cet égard, le chapitre CLXXV est un exemple de réécriture littéraire d'un rapport militaire :

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 136 : « Пользование украинским языком давало возможность снизить русский литературный стиль, не делая его вместе с тем грубым ».

« Voyez, comme notre batterie de 24 canons parsème d'obus la rive turque et les fortifications ennemies ! La flotille du Danube a filé sous le feu mahométan au pied de la forteresse d'Issaktcha ; les barques des Zaporogues et les chaloupes, telles un troupeau de cygnes, ont abordé la rive ; les régiments de chasseurs à pied ont embarqué et sont transportés du côté opposé... Mais voilà que le feu a forcé, un nuage de fumée s'est étendu sur le large Danube, tout s'est dérobé aux regards, seul le grondement des canons roulait dans l'invisible lointain, dans les méandres du Danube, entre les falaises, sur les lacs, dans les roseaux... Soudain, les échos du tonnerre se taisent... ils sont remplacés par le crépitement du feu roulant des fusils... tout s'éclaircit... Un pont de bateaux est déjà posé sur le Danube, les troupes et les armes se hâtent de l'emprunter... Le soleil flamboie, les rangées de baïonnettes luisent, le Danube est calme, les Russes sont en Bulgarie, des foules de Turcs, éparpillés de peur, courent se réfugier dans la forteresse... Issaktcha est cernée.

Guerrier ! si tu étais là au passage du Danube, rappelle-toi : tu as couru sur le pont de bateaux, tu as regardé à gauche dans la tranchée turque, à droite dans la redoute abandonnée par l'ennemi et ses canons hideux, tu t'es hâté vers le haut de la motte, tu as gravi en haletant le terrible kourgane du vizir, tu t'es assis, as repris ton souffle et t'es mis à regarder autour de toi... Te souviens-tu comme la nature te parut merveilleuse ? Droit au nord, tu voyais tout entier l'ouvrage de franchissement, derrière lui la rive marécageuse, couverte de roseaux, et la route nouvellement tracée, plus loin le village de Satounovo, plus loin les steppes du Boudjak et les montagnes qui s'étiraient... A droite, Izmaïl au loin, les méandres du Danube, les lacs lumineux, les roseaux verts, la brume bleutée au-dessus d'une bande de mer... A gauche, la farouche forteresse d'Issaktcha, plus loin l'embouchure du Prout et du Seret, la ville de Galats et, à peine visible à travers la fumée, Brailov ... Derrière toi, la rive de Babadag, et les

montagnes couvertes de forêt, et la route menant à la capitale du sultan... Tu es envoûté, guerrier³⁶⁷ ! »

Le chapitre est donc divisé en deux parties, la première adressée à plusieurs narrataires (*Smotrite*), la seconde à un seul (*Voin*). Dans la première partie, le narrateur retrace le franchissement du Danube au pied de la forteresse d'Issaktcha de manière saccadée, par touches successives. Les propositions séparées par des points de suspension doivent produire un effet d'attente, comme pour indexer le temps du récit sur le temps de l'action. Le nuage de fumée cache pudiquement la construction de l'ouvrage et focalise la narration sur l'aspect sonore de la bataille. L'avant-dernière phrase du premier paragraphe résume la situation par des propositions courtes et sèches, au présent. La réécriture est ici manifeste. Le style du compte rendu militaire est utilisé comme canevas pour le récit littéraire. Les phrases courtes qui décrivent des faits et non des sentiments, le ton définitif de l'assertion sont empruntés au style de la relation militaire. Cependant, Veltman rend le récit littéraire et non seulement militaire, grâce à des touches qui rappellent l'esthétique sentimentaliste³⁶⁸ : c'est

³⁶⁷ Вельтман А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 88 : « Смотрите, как наша батарея о 24-х орудиях осыпает ядрами турецкий берег и неприятельские укрепления! Флотилия Дунайская пронеслась под огнем магометанским под самую крепость Исакчу; лодки запорожцев и баркасы, как стадо лебедей, приплыли к берегу; егерские полки нагрузились и переносятся на противоположную сторону... Но вот огонь усилился, туча дыма налегла на широкий Дунай, все скрылось от взоров, только гром пушек перекачивался по необозримому отдалению, в извилинах Дуная, между скалами, по озерам, по камышам... Но вдруг утихли раскаты грома... его заменил треск беглого ружейного огня... все прояснилось... На Дунае лежит уже понтонный мост, войска и орудия спешат по нем... Солнце пламенеет, ряды штыков блестят, Дунай спокоен, русские в Булгарии, толпы турок, разбросанные страхом, бегут в крепость... Исакча обложена.

Воин! если ты был при переходе чрез Дунай, то вспомни, как перебежал ты чрез понтонный мост, взглянул налево в окоп турецкий, направо в оставленный неприятелем редут с безобразными орудиями, как спешил на гору, задыхаясь взобрался на Визирский страшный курган, сел, отдохнул и потом стал смотреть кругом себя... Помнишь ли, как чудна показалась тебе природа? Прямо на север перед собою видел ты все создание переправы, за нею болотистый, покрытый камышом берег и новый проложенный путь, далее село Сагуново, далее степи Буджака и протяжные горы... Вправо - отдаленный Измаил, извилины Дуная, светлые озера, зеленые камыши, синий туман над полосой моря... Влево - дикая крепость Исакча, далее устья Прута и Серета, г. Галац и чуть заметный в дыму Браилово... За тобою - Бабадагский берег; и горы, покрытые лесом, и путь, пролегающий в столицу султана... Ты очарован, воин! » (c'est moi qui souligne).

³⁶⁸ Cohen, M., *op.cit.*, p. 49 : « Sentimental novels, like tragedy, efface material details to concentrate all attention on the progress of the action. When Barthélémy Hadot explains the function of the light touch in her opening paragraphs to *Guillaume Penn* (1816), she makes clear

d'abord la comparaison des barques à des cygnes, l'épithète donnée au Danube (*širokij*) qui « littérisent » le texte à peu de frais, par l'adoption d'images poétiques classiques. C'est ensuite l'attention accordée à la description du son, au roulement et à l'écho des coups de canons dans les différentes parties du lieu d'opération (*meždu skalami, po ozeram, po kamyšam*). C'est enfin une description mêlée par touches successives à des faits militaires. La mention du soleil flamboie, des baïonnettes en rang qui luisent rappelle l'épopée, et tandis que le Danube et les troupes russes sont calmes, par contraste, les Turcs débandés cherchent refuge dans la forteresse. Ce passage est informé par la tradition littéraire du siècle précédent, celle qu'Eichenbaum appelle *vitijstvo*, qu'il remarque dans la prose de Karamzine et dans l'ode du XVIII^e siècle. Mais la touche légère du sentimentalisme contrebalance l'éloquence rhétorique et permet de plier le récit à la forme du style qu'a choisi Veltman, le compte rendu de bataille. Le fait même que ce style ne soit pas littéraire constitue son attrait pour l'auteur, qui peut ainsi l'allier à une esthétique connue et éprouvée afin de créer un récit littéraire. Le mélange du sentimentalisme et d'une écriture pragmatique et fonctionnelle³⁶⁹ produit un style littéraire mais non livresque, rapide et clair. Pouchkine présente un tableau similaire dans la conclusion du fameux récit de la bataille contre Séraskir dans le *Voyage à Arzroum* :

« Le séraskir s'était enfui en direction d'Arzroum. Ses troupes, rejetées sur l'autre rive du Sagan-Lou, avaient été dispersées, son artillerie prise et il ne nous restait plus qu'à nous occuper de Haki pacha³⁷⁰. »

On trouve chez Pouchkine un laconisme encore plus marqué pour décrire une situation similaire de victoire. Plus tôt, dans le récit de Pouchkine, le

that description dilutes sentimental action because it both presents material inessential to this action and delays its representation [...] ».

³⁶⁹ Ce qu'Ejxenbaum, à la suite des auteurs russes de l'époque, appelle *delovoj slog*. Voir à ce sujet *Lermontov, op.cit.*, p. 137 : « Эпистолярно-деловой слог, не осложненный никакими новообразованиями, никакой риторикой или декламацией, казался ему [Пушкину] единственно-годным для прозы, — все другое представлялось ему манерным и вычурным (« пиши со всею свободою разговора или письма ») ».

³⁷⁰ Alexandre Pouchkine, *Voyage à Arzroum au cours de la campagne de 1829*, traduction de Bernard Kreise, Ombres, Toulouse, 2009, p. 78. Пушкин, А.С., *Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года, Полное собрание сочинений в десяти томах, op.cit.* p. 682 : « Сераскир бежал к Арзруму; войско его, переброшенное за Саган-лу, было рассеяно, артиллерия взята и Гаки-Паша один оставался у нас на руках ».

narrateur se trouve dans une position surplombante comparable à celle du narrateur de Veltman dans le deuxième paragraphe : « Du sommet de la montagne, nous découvrîmes leur camp, séparé de nous par des ravins et des collines³⁷¹ ». Puis le même procédé systématique des points de vue, des différentes perspectives possibles est utilisé dans la description de ce qui se produit autour de lui : il voit d'abord, au-dessous de l'endroit où il se trouve, les delibaches tournoyer en échangeant des coups de feu avec les cosaques³⁷² et l'infanterie turque tomber sous les balles russes³⁷³. Puis les Turcs essaient d'encercler leur armée³⁷⁴, Pouchtchine est envoyé en reconnaissance, sans doute sur le front droit de l'armée russe, puisque le narrateur mentionne séparément la bataille qui se déroule sur le flanc gauche³⁷⁵. L'arrière des troupes turques s'étale « sur la montagne et dans le vallon » tandis que « la cavalerie turque avançait devant nous (face au centre)³⁷⁶ ». Toutes les directions et tous les fronts de la bataille sont couverts par la description, de la même manière que le narrateur de Veltman passe méthodiquement en revue tout le panorama qui s'étend à ses pieds, d'abord la vue au nord, puis à l'est et à l'ouest (*vpravo, vlevo*), et enfin au sud (*za toboj*). Le narrateur de Veltman, à l'aide d'une seule indication géographique (*na sever*), suit malgré tout un ordre dicté par son métier de topographe (ce qui donne la « motivation psychologique » du procédé), sans insister sur la dénomination scientifique pour adopter le point de vue commun (un personnage civil comme possible objet d'identification pour le plus grand nombre de lecteurs). Veltman parodie ce même procédé au chapitre CXCVI, exposant que le chemin de la vie, selon Haller, passe « en ligne mathématiquement droite [...] à équidistance des pôles, et en général de tous les extrêmes », entre « à droite [...] en différentes positions : *le bien, l'amour, le sud, l'âme, le rêve, la vérité, la lumière, tout, l'esprit, l'enthousiasme, le recrutement, l'oxygène, le ciel, la lassitude du travail, l'omniscience, etc.* » et, à gauche, « *le mal, la*

³⁷¹ *Ibidem*, p. 70. En russe, p. 678 : « С высоты горы открылся нам турецкий лагерь, отделенный от нас оврагами и высотами ».

³⁷² *Ibidem*, p. 679 : « Вскоре показались дели-баши и закружились в долине ».

³⁷³ *Ibidem*, p. 679-680 : « Между тем густая толпа их пехоты шла по ложине. Генерал Муравьев приказал стрелять. Картечь хватила в самую середину толпы. Турки повалили в сторону и скрылись за возвышением ».

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 680 : « Турки обходили наше войско, отделенное от них глубоким оврагом ».

³⁷⁵ *Idem* : « На левом фланге, куда звал меня Бурцов, происходило жаркое дело ».

³⁷⁶ Pouchkine, A. *op.cit.*, p. 74. Et en russe p. 680 : « Неприятель рассыпался по горе и по ложине [...]. Перед нами (противу центра) скакала турецкая конница ».

*haine, le nord, le corps, la réalité, le lit, le thème, rien, le cœur, l'attendrissement, l'adresse, le reflet, l'azote, l'enfer, la lassitude de l'inaction, l'ignorance, etc.*³⁷⁷ ». Le passage est manifestement auto-parodique, avec l'insistance du narrateur sur les qualités mathématiques de sa situation et la description clairement répartie entre ce qui se trouve à droite et à gauche de lui. On trouve, de manière ironique, une liste subjective de termes littéraires divisée axiologiquement autour d'un milieu présenté à la fois comme idéal de vie (la modération) et comme sacrifice inacceptable (la solitude). Certes, le *Voyage à Arzroum* s'inscrit dans une orientation esthétique différente de celle du *Pérégrin*, notamment par la veine radichtchévienne, mais les ressemblances de styles et de motifs sont nombreuses entre le texte de Pouchkine et celui de Veltman³⁷⁸.

Eichenbaum souligne également dans *Lermontov* que le problème initial de « simplification » de la langue et du style littéraires est rapidement remplacé, ou du moins complété, par le problème de leur « enrichissement », de leur « résurrection ». Les deux mouvements peuvent sembler contradictoires, mais ils trouvent un équilibre particulier dans l'œuvre de Bestoujev-Marlinski. Ses premières nouvelles historiques, qu'on appelle aussi le « cycle livonien », étaient pour l'auteur une source de satisfaction, ce dont témoigne à nouveau Eichenbaum, citant une lettre de Bestoujev-Marlinski à ses frères : « Je veux et je trouve la langue russe prête à tout et exprimant tout. Si c'est ma faute, c'est aussi grâce à moi. Je suis convaincu que personne avant moi n'avait donné autant de facettes aux phrases russes³⁷⁹ ». Eichenbaum décrit ce type particulier de transformation de la langue littéraire : « en usant des formes de la langue littéraire ou en créant de nouvelles tournures sur le modèle des langues

³⁷⁷ Вельтман А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 98 : « Вправо видел я в разных положениях: добро, любовь, юг, душу, мечту, истину, свет, все, ум, восторженность, привлечение, кислород, небо, утомительность от труда, всеведение и т. д.

Влево были: зло, ненависть, север, тело, действительность, лоз/се, тема, ничто, сердце, умение, отражение, азот, ад, утомительность от бездействия, невежество и т. д. ».

³⁷⁸ Pour n'en citer que quelques-unes, notons la description du Terek dans le défilé de Darial, la rencontre avec une autochtone (une Kalmouke chez Pouchkine, une certaine Poulkheria chez Veltman), le portrait d'un personnage célèbre (Ermolov et Pouchkine).

³⁷⁹ Эйхенбаум, *op.cit.*, p. 137 : « Я хочу и нахожу русский язык на все готовым и все выражающим. Если это моя вина, то и моя заслуга. Я убежден, что никто до меня не давал столько многоличности русским фразам ».

étrangères (principalement, le français)³⁸⁰ ». Il parle également de « rapport ornemental au mot, caractéristique du vers » pour indiquer la tradition dont Pouchkine s'éloigne en construisant sa prose littéraire. Mais cette tradition est encore vivante, notamment chez Marlinski et Veltman. Dans son article sur « le premier Marlinski », Kovarski rappelle que l'auteur a lui-même repris l'expression de Gretch à propos de son style, les « gouttes bestoujéviennes³⁸¹ », jeu de mots ironique avec le nom d'un remède contre la migraine. On en trouve de nombreux exemples, mais deux sont particulièrement significatifs. Le premier est tiré de l'incipit de *L'épreuve* :

« Sachant que de telles beautés microscopiques n'agrément pas à tous les yeux, j'épargne à mes lecteurs la gêne de la fumée de tabac, le tintement des verres et des éperons, la description homérique des portes³⁸². »

Dans ce passage, les objectifs de simplification et d'enrichissement de la langue littéraire se réalisent à des niveaux différents, pendant que la prétérition remplit une fonction ironique de désaveu. La simplification est présentée comme le but du narrateur, mais sur le plan narratif et non lexical ou syntaxique. L'enrichissement, lui, est mis en œuvre par l'emploi de mots récents ou empruntés comme ici « microscopiques », par le choc des niveaux lexicaux et l'introduction de motifs triviaux : les « beautés microscopiques » correspondent à la « description homérique des portes », tandis que le tabac et le « tintement des verres et des éperons » font référence à une situation familière, quotidienne, du moins pour le narrateur, et marquée comme non littéraire. Un tel passage semble l'illustration même de ce que les critiques pouvaient reprocher au style romantique, fleuri et bavard de Bestoujev-Marlinski : l'art de parler pour ne rien

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 136 : « другие стали преобразовывать русский литературный язык, пользуясь формами литературной речи или создавая новые обороты по образцу чужих языков (преимущественно — французского) ».

³⁸¹ « Младоформалисты » : *Русская проза*, С-Пб, Петрополис, 2007. «Ранний Марлинский» Н. Коварский, с. 72 : « в письме Андрееву: “Насчет блесков замечание весьма справедливое, но это в моей природе: кто знает мой обыкновенный разговор, тот вспомнит, что я невольно говорю фигурами, сравнениями, и мои выходы Николай Иванович (Греч) недаром назвал Бестужевскими каплями. Впрочем, иное дело повесть, иное роман” ».

³⁸² Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 90: « зная, что такие микроскопические красоты не по всем глазам, я разрешаю моих читателей от волнования табачного дыма, от бряканья стаканов и шпор, от гомеровского описания дверей ».

dire (le terme russe est *pustoslovije*, le même que Veltman considère comme son indispensable « ballast intellectuel »), l'obstination à vouloir plier la langue russe dans tous les sens (Marlinski écrit qu'il a « rejeté les fers de la langue livresque³⁸³ ») afin qu'elle puisse tout exprimer. Une parodie de cet enjeu précis se révèle dans *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, dans le récit de l'artilleur, parodie qui prend l'aspect du style romantique : « ce qui était pire que tout, mon oncle ressentait alors une passion plus terrible que toutes les autres, car elle ne connaît ni l'oubli ni la paix et tue en trois jours, une passion que l'on nomme dans le peuple la faim³⁸⁴ ! ».

Une autre « goutte bestoujévienne », dans un style différent, se trouve au début du récit de l'artilleur, décidément très en verve. Il s'agit de sa description de la famille de son oncle. D'une manière inhabituelle chez Bestoujev-Marlinski, le narrateur adopte un style plus populaire et moins livresque jusque dans la syntaxe et le lexique :

« Il avait eu l'inestimable bonheur de naître à l'âge d'or, l'âge patriarcal de notre noblesse russe dans les steppes du gouvernement de Tambov. Les contraintes sévères de Pierre le Grand afin que les mineurs étudient et servent l'Etat depuis l'enfance avaient éclaté là-bas comme le tonnerre, mais elles avaient passé depuis longtemps, telles un cauchemar, et ils se roulaient sans crainte dans leur ignorance comme du fromage dans du beurre. A peine le garçon était-il né que toute une curie de la famille et des voisines se réunit autour de la parturiente. Chacun et chacune, lui ayant lancé quelques politesses plus vieilles et plus stupides les unes que les autres, déposait sous l'oreiller une pièce d'or pour la première dent du nouveau-né. [...] Mais la moustache de l'enfant poussa et voici qu'Amour avec sa flèche, le barbier et son rasoir, et le diacre de la paroisse et sa baguette, parurent soudain, destructeurs du calme et de l'insouciance³⁸⁵. »

³⁸³ Эйхенбаум, *op.cit.*, p. 136 : « сбросил путы книжного языка ».

³⁸⁴ Бестужев-Марлинский, А.А. *op.cit.*, p. 156 : « что хуже всего, дядя мой чувствовал тогда страсть ужаснейшую всех прочих, ибо она не знает забвения, ни примирения и убивает в три дня, - страсть, которую в просторечии называют голодом! ».

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 151-152 : « Он имел неоцененное счастье родиться в золотой, патриархальный век русского дворянства в степных деревнях Тамбовской губернии. Строгие понуждения Петра Великого, чтобы недоросли учились и служили с малолетства, грянули там громом, -

Malgré les quelques mots et tournures de la langue parlée, ce passage ne produit pas une impression de simplicité, notamment syntaxique, mais conserve une aura de langue écrite. Néanmoins, l'usage des locutions parlées et de termes tels que *veče*, *rodil'nica*, *rušiteli pokoja i bespečnosti*, produit un mélange à dominante ironique, ce « discours bivocal » dont parle Bakhtine. Malgré tout, dans l'article que Biéliniski consacre aux œuvres complètes d'A. Marlinski, parues en 1838-1839, cette exigence de « langue parlée » (*razgovornost'*) et de simplicité est à nouveau soulignée par le critique afin de montrer à quel point l'auteur s'en éloigne ou en est incapable. Biéliniski ne trouve ces qualités que dans la prose non-littéraire de Marlinski³⁸⁶. De manière générale, Biéliniski ne voit dans les nouvelles de Marlinski qu'un service négatif rendu à la littérature russe : « Le mérite principal des talents extérieurs réside en ce qu'ils éduquent et purifient le goût esthétique du public d'une manière négative », tout comme Soumarokov, Khiéraskov, Petrov ou Kniajnine. Parmi les rares nouvelles qui trouvent grâce aux yeux de Biéliniski, *Une terrible prédiction* se distingue non par son sujet déjà rebattu, mais par « des endroits vraiment poétiques, [...] brillant de signes d'un authentique talent³⁸⁷ ». En revanche, *L'épreuve* ne retient son attention que par ses défauts et notamment la langue de ses personnages. A propos de la discussion entre Gremine et Strelinski qui sert à nouer l'intrigue, Biéliniski écrit : « Mon Dieu, que de prétention à l'esprit qui, par là même, est si forcé ! Est-ce là la langue du sentiment, toute cousue d'aphorismes d'abécédaires, de sentences et de mots d'esprit courants, empruntés à de mauvais romans ! [...] Quel manque total de

но давно уже минули, подобно страшному сну, и они безбоязненно катались в невежестве как сыр в масле. Едва мальчик родился на свет, целое вече родных и соседок собиралось к родильнице, и каждый и каждая, отпустив ей по несколько приветов один другого старее, один другого глупее, клали под подушку по золотой монете на зубок новорожденному [...]. Но у ребенка пробился ус, и Амур со стрелой своей, цирюльник с бритвою и приходский дьячок с указкою явились к нему вдруг - рушители покоя и беспечности » (*C'est moi qui souligne*).

³⁸⁶ Белинский, В.Г. « Полное собрание сочинений А. Марлинского », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 7, р. 37 : « Мы уже говорили о критических статьях Марлинского и указали на них, как на важную заслугу русской литературе со стороны автора; с такою же похвалою должны мы упомянуть и о его собственно литературных статьях, каковы: "Отрывки из рассказов о Сибири", "Шах Гуссейн", "Письмо к доктору Эрдманну", "Сибирские нравы Исых" и пр. Во всех сих статьях виден необыкновенно умный, блестяще образованный человек и талантливый писатель, и почти все они отличаются, в противоположность повестям, языком простым, живым и прекрасным без изысканности ».

³⁸⁷ *Ibidem*, р. 32.

naturel³⁸⁸ ! ». Ici encore, Biéliniski ne distingue dans la nouvelle que la manière de raconter (*kakoj-to talant rasskaza*) et l'aptitude, « parfois grande », à « briller par un effet³⁸⁹ ».

L'un des nouveaux critères pour juger de la prose est donc « l'art de (ra)conter ». Pour Biéliniski, le talent révélé par la prose est celui du récit, du conte. Il loue précisément cela aussi bien chez Marlinski (« *talant rasskaza* ») que chez Pouchkine (« *iskusstvo rasskazivat'* (conter)³⁹⁰ »). Et, comme nous l'avons vu dans la première partie, les textes mettent en scène précisément la situation d'énonciation du récit, l'art de conter, tout comme le font les *Récits de Belkine*, par exemple. Cette situation est le canevas, le schéma sur lequel se construisent les « soirées » (*večera*). Eichenbaum parle à ce sujet de « phénomène habituel³⁹¹ » dans les années 1830, d'une « étape de transition vers la grande forme » du roman. Il précise :

« Une attention particulière est accordée aux détails de la forme narrative, à la manière de mener le récit, à la motivation des passages d'un personnage à un autre, des informations sur le passé, etc³⁹². »

C'est précisément le cas de la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, qu'Eichenbaum prend comme exemple, mais aussi, nous l'avons vu, du dernier chapitre du *Haydamak*, et de la scène de veillée paysanne au début d'une *Terrible prédiction*. Certes, une telle forme n'est pas une création de la littérature russe, loin s'en faut, mais elle témoigne à la fois de la capacité d'imitation et d'adaptation des auteurs européens par les auteurs russes et de l'une des principales problématiques de la littérature russe de l'époque. L'importance de la narration, ses problèmes et ses solutions se révèlent ainsi directement dans la fiction. La recension des *Contes bigarrés* par Polévoï le montre bien, l'œuvre ne possède pas, selon le critique, de feu poétique. Il répète le mot « froid » pour

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 25.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 27.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 362. *Повести, изданные Александром Пушкиным*, СПб, 1834: *Арап Петра Великого*, *Повести Белкина*, *Пиковая Дама*.

³⁹¹ Эйхенбаум, *op.cit.*, p. 139 : « Обычное явление для русских беллетристов 30-х годов — соединение разных новелл под видом „вечеров“ — представляет собой естественную переходную ступень к большой форме ».

³⁹² *Idem* : « Особенное внимание обращается на детали повествовательной формы — на способ ведения рассказа, на мотивировку переходов от одного персонажа к другому, сообщения о прошлом и т. д. ».

souligner implicitement cette opposition du feu poétique, de l'inspiration, de la vérité, et du froid prosaïque, rationnel et trivial. Il trouve dans les *Contes bigarrés* le danger qui guette toute la poésie du merveilleux, l'incapacité à s'adonner au sentiment poétique et à sortir « du cercle de notre sagesse vulgaire³⁹³ ». La phrase : « ils sont froids et par l'invention et par le récit » met en lumière non seulement l'absence de nouveauté de l'œuvre, mais surtout, nous semble-t-il, une manière trop prosaïque de conter. Par là, Polévoï indique que les *Contes bigarrés* manquent d'originalité et dans l'organisation narrative (des contes juxtaposés, présentés par deux préfaces et une introduction) et dans la narration elle-même, dépourvue de chaleur, c'est-à-dire de vérité dans le sentiment et de fidélité à la réalité. En critique romantique, Polévoï ne voit dans les *Contes bigarrés* que la « prose de la vie » et non sa poésie³⁹⁴.

La *Soirée* et les *Contes bigarrés* représentent ainsi les deux types possibles d'encadrement des nouvelles dans un recueil : « soit leur encadrement par une introduction et une conclusion, soit la simple succession des narrateurs, précédée d'une partie introductive qui décrit la méthode même de narration. Ceci est parfois utilisé comme moyen de développer le sujet : s'y insèrent les remarques et questions des auditeurs³⁹⁵ ». Au premier type de récit enchâssé appartiennent les *Contes bigarrés*, mais aussi le *Manuscrit de ... Khabarov* et les *Voyages fantastiques du baron Brambeus*, à leur manière.

³⁹³ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 116 : « Опутанные отношениями, которые так важны в глазах многих, мы даже с самым добрым желанием не умеем вполне предаваться увлекающему нас чувству и если иногда и выходим из круга пошлого благоразумия своего, то не забываем напоминать окружающим нас, что мы только шутим и сей час опять сделаемся благоразумы. Может быть, это очень хорошо для каких-нибудь отношений, но это убийство для всякой поэзии ».

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 116-117 : « Признаюсь, эта холодная, бесцветная, ничего не сказывающая аллегория, усыпанная блестками начитанности, - обдает холодом прозаизма! [...] Да! Они холодны и по вымыслу, и по рассказу. Ни одной смелой, молниеносной истины, ни одного поэтического воззрения нет в них » (« Je reconnais que cette allégorie froide, incolore, qui ne dit rien, parsemée d'éclats d'érudition, souffle le froid du prosaïsme ! [...] Oui ! ils sont froids et par l'invention et par le récit. Il n'y a aucune vérité hardie, foudroyante, aucune vision poétique »).

³⁹⁵ Эйхенбаум, *op.cit.*, p. 140 : « Обычной формой соединения новелл является либо их обрамление предисловием и заключением, либо простая смена рассказчиков, которой предшествует вступительная часть, описывающая самый повод для рассказывания. Этим иногда пользуются для самого движения сюжета — вставляются замечания или вопросы слушателей ».

A l'inverse, Biéliniski souligne la particularité, la bizarrerie du talent de Veltman « qui n'en est pas moins magistral dans son caractère inachevé, saccadé et, pour ainsi dire, bondissant³⁹⁶ ». *Le pérégrin* n'inspire pas un autre sentiment à Küchelbecker. Il écrit dans son *Journal* : « Il est proprement impossible de lire *Le pérégrin* comme on lit de la prose, il faut l'égrener comme un recueil de pièces lyriques et d'épigrammes³⁹⁷ ». Pour Biéliniski et Küchelbecker, la composition complexe du *Pérégrin* cache complètement l'aspect narratif de l'œuvre, qui pourtant faisait partie des enjeux du texte selon Akoutine³⁹⁸. Biéliniski et Küchelbecker, comme leurs contemporains Bestoujev-Marlinski, les éditeurs de *l'Abeille du nord* Boulgarine et Gretch, ou encore les critiques du *Télégraphe de Moscou*, n'apprécient dans *Le pérégrin* que le style, l'esprit (*ostroumije*), le talent, c'est-à-dire tout ce qui fait du roman une œuvre littéraire originale, nouvelle. Il est intéressant de noter que cet aspect précis figure dans les critiques négatives du roman en tant que défaut principal, comme chez Polévoï :

« Dès les premiers essais du *Pérégrin* [...] tous distinguèrent en Veltman un don poétique, de l'originalité, l'art du récit et un art consommé pour nouer l'intrigue dans le récit. Mais ceci était entravé par l'arbitraire capricieux de l'imagination, les bizarreries des détails et, le plus important, une totale incapacité au dénouement³⁹⁹. »

Polévoï, à l'inverse des autres critiques, relève que « l'art du récit » est l'une des qualités du *Pérégrin*, mais plutôt le début des récits, la manière dont l'intrigue est nouée, que sa fin. Pour finir, rappelons que, dans l'une des premières réactions de Bestoujev-Marlinski à la lecture du *Pérégrin*, l'auteur distingue deux pôles dans l'œuvre :

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 484 : « Все это носит на себе печать истинного, неподдельного таланта, [...] который тем не менее превосходит в своем неоконченном, отрывчатом, прыгучем, так сказать, характере ».

³⁹⁷ *Дневник Вильгельма Кюхельбекера*, часть вторая, *Русская старина*, 1891, ст. 72, с. 92 : 25 ноября 1841 « ... *Странника* просто невозможно читать, как читают прозу, а должно перебирать, как собрание лирических пьес и эпиграмм » (Вельтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 294).

³⁹⁸ Voir à ce sujet l'article d'Akutin « Aleksandr Vel'tman i ego roman *Strannik* » dans Вельтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 247-300.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 297 : « С самых первых опытов *Странника* [...] все отличили в Вельтмане поэтическое дарование, оригинальность, искусство рассказа и превосходное искусство завязки в рассказе. Но этому вредило прихотливое своеволие воображения, странности в подробностях и, главнейше, совершенное неумение развязать ».

« Cette plume déliée, légère, cette gaieté véritablement russe et en même temps européenne, cette profondeur des pensées dans les choses matérielles, comme deux forces centripètes, tantôt nous entraînent dans la réflexion, tantôt nous sortent de la morosité : il me plaît beaucoup⁴⁰⁰. »

Biéliniski apporte un dernier élément d'importance sur la question du style du *Pérégrin* dans son article consacré aux *Ancêtres de Kaliméros* en 1836. Il qualifie le *Pérégrin* de « causerie charmante en vers et en prose », soulignant le style, puis, parlant de la composition et du caractère de l'œuvre, il écrit :

« *Le pérégrin*, c'est un jeu kaléidoscopique de l'esprit, la badinerie du talent ; ce n'est pas une œuvre d'art mais, pour moitié, une plaisanterie [...]. Cependant, cette plaisanterie est écrite avec tant de charme, d'esprit, d'une manière si captivante, si envoûtante⁴⁰¹. »

Pour Biéliniski, en 1836, l'attrait principal de l'œuvre réside dans le divertissement qu'elle procure :

« au moins, vous ne vous lasserez pas, vous ne vous ennuierez pas de ce livre, vous le lirez du début à la fin, sans aucun effort. Et c'est, ne trouvez-vous pas, une grande qualité. Y a-t-il beaucoup de livres que l'on peut lire *sans ennui, volontairement*⁴⁰² ? »

C'est bien ce que souligne également Pouchkine dans une lettre à E.M. Khitrovo : « Voici, Madame, le странник [*sic*] que vous m'avez demandé. Il y a du vrai talent dans ce bavardage un peu maniéré⁴⁰³ ».

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 294 : « Это развязное, легкое перо, эта шутливость истинно русская и вместе европейская, эта глубина мысли в вещах дельных, как две силы центробежные, то влекут вас к думе, то выбрасывают их утрусости: он мне очень нравится ».

⁴⁰¹ Белинский, В.Г. *Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский, Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 1, p. 485-488 : «Странник - это калейдоскопическая игра ума, шалость таланта; это не художественное произведение, а дело и шутка пополам [...] Но эта шутка написана мило, остро, увлекательно, очаровательно ».

⁴⁰² *Ibidem*, p. 485 : « по крайней мере вы не утомитесь, не соскучитесь от этой книги, прочтете ее от начала до конца, без всякого усилия: а это, согласитесь, большое достоинство. Много ли книг, которые можно читать – без скуки, добровольно?.. ».

⁴⁰³ Пушкин А. С. Письмо Хитрово Е. М., 8 мая 1831 г., *Полное собрание сочинений в шестнадцати томах*, Москва-Ленинград, Издательство АН СССР, 1937-1959. Т. 14. *Переписка, 1828–1831*, с. 164.

Après ce rapide panorama des critiques et des recensions, on distingue une ligne positive, celle de l'esprit et de l'originalité, et une ligne négative, celle de l'affectation, contraire à la simplicité et au naturel. La « simplification » dont parlent Eichenbaum et Lotman en tant que fondement esthétique de la prose littéraire russe à partir de Pouchkine, n'est pas à l'ordre du jour dans les œuvres du corpus. D'ailleurs, Eichenbaum choisit un mot significatif pour qualifier la prose dont Pouchkine s'éloigne, son repoussoir : *vitijstvo*. La racine *vitija* est glosée par Dahl comme synonyme des termes : *orator, ritor, krasnobaj, krasnopisec, krasnorečivyj slovesnik, krasnoslov, rečistj čelovek*⁴⁰⁴. Cette définition résume les trois aspects, présents dans les œuvres, qui font l'objet des critiques contemporaine et ultérieure : la rhétorique, le bavardage, l'intention ornementale.

3. Le genre de la discussion dans la critique

Au XIX^e siècle, la plupart des auteurs écrivaient non seulement leurs œuvres de fiction, mais également des critiques, des recensions, prenaient part aux polémiques dans les différents journaux et revues. Dans la vie littéraire autant qu'à l'intérieur des œuvres, les rôles continuent donc à s'échanger entre auteurs et critiques, entraînant à leur suite les lecteurs non professionnels, le « public ». En Russie comme en Europe ou aux Etats-Unis, depuis le début du siècle, la critique adopte, entre autres, la forme de la discussion polémique fictive. Il est entendu que la critique, par essence, s'inscrit dans un débat d'opinions qui représente une discussion écrite, indirecte, entre des auteurs et des journalistes. Ce phénomène propre au début du XIX^e siècle en incarne une version certes écrite, mais qui se veut la transcription d'une discussion orale. Le terme de *razgovor* doit être distingué du terme *beseda*, plus rarement employé pour ce genre de discussion fictive.

⁴⁰⁴ Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка, *op.cit.*, т. 1, с. 208 : « вития: оратор, ритор, красобай, краснописец, красноречивый словесник, краснослов, речистый человек. Витийный, витийский, свойственный витиям. Витийство ср. красноречие искусственное, а потому более или менее напыщенное, риторическое ».

Razgovor désigne une discussion sérieuse, un débat entre personnages d'opinions différentes, souvent adversaires, tandis que *beseda* désigne plutôt la causerie intime, entre interlocuteurs du même avis. On se souvient que le groupe des adversaires de Karamzine se dénommait *Beseda ljubitelej russkogo slova*, littéralement « causerie des amateurs du mot russe ». Que ce cercle soit parfois appelé « conférence » en traduction française oblitère quelque peu l'aspect spontané du terme russe au profit d'une meilleure adéquation avec la réalité du cercle, puisque les réunions étaient marquées par le protocole et les conventions. Les années 1810-1820 ont connu un autre type de *beseda* dans les cours publics donnés à l'université de Moscou par le professeur Merzliakov, également censeur de 1820 à 1826. Merzliakov, professeur de l'université depuis 1804⁴⁰⁵, a beaucoup œuvré pour la reconnaissance de la littérature russe en tant qu'objet scientifique autonome tout d'abord en créant une chaire de littérature russe distincte (*kafedra russkoj slovesnosti*), puis en prodiguant aux étudiants et à la haute société moscovite un enseignement littéraire original pour l'époque. En effet, Merzliakov n'hésitait pas à critiquer les œuvres d'auteurs russes considérés comme des autorités, comme les odes de Lomonossov, les poèmes épiques de Khiéraskov, ou encore à donner une appréciation de Derjavine plus élevée qu'il n'était de mise à l'époque. Son cours comprenait une partie théorique largement fondée sur la théorie classique, et une partie d'analyse littéraire dans laquelle la critique du goût (et non la rhétorique) occupait la place principale. Ce paradoxe l'a par exemple empêché de comprendre les œuvres de Pouchkine⁴⁰⁶ et a conduit le professeur à construire ses cours non comme une mise en pratique de sa théorie, mais comme des improvisations fondées sur le jugement du cœur, ce qui correspond au champ recouvert par le terme *beseda*, conversation intime, sans conventions.

Quoi qu'il en soit, le terme *razgovor* s'est ancré dans la critique littéraire russe, comme on peut le voir d'après les nombreux exemples de textes qui portent ce titre dans les années 1820-1830 et révèlent une discussion publique (car

⁴⁰⁵ Merzljakov était né en 1778. Il est mort en 1830.

⁴⁰⁶ Comme le rappelle le Dictionnaire encyclopédique de Brokgauz et Efron : « Появление Пушкина повергло Мерзлякова в смущение. Очевидцы рассказывают, что, читая *Кавказского пленника*, М. плакал: "он чувствовал, что это прекрасно, но не мог отдать себе отчета в этой красоте и — безмолвствовал" ».

publiée, ne serait-ce qu'à quelques centaines d'exemplaires) qui joue à la discussion privée.

L'une des premières occurrences d'une telle discussion se trouve dans la polémique suscitée par la préface de Viazemski à la *Fontaine de Bakhtchisarai*. La « Conversation de l'Editeur avec un Classique du côté de Vyborg ou de l'île Vassilievski » présente deux personnages de confessions littéraires opposées, l'Editeur défendant son auteur romantique et un Classique. La mention de sa double origine géographique sert à désigner ceux à qui la discussion s'adresse en premier lieu, puisque la signature « résident de l'île Vassilievski » était le pseudonyme de Somov dans la revue *Blagonamerennyj*. L'Editeur désigne évidemment Viazemski lui-même. Le principal sujet de cette discussion est constitué par le débat au sujet d'« une certaine nouvelle école, reconnue de personne à part elle-même, ne suivant aucune règle excepté son caprice, défigurant la langue de Lomonossov, écrivant sans réfléchir, faisant étalage de nouvelles expressions, de nouveaux mots⁴⁰⁷ », le romantisme. Le Classique reproche au romantisme plusieurs défauts congénitaux. Le premier concerne l'influence allemande et son lien avec l'esthétique romantique. Le second reproche adressé au romantisme est qu'il n'est pas codifié, qu'il n'a pas de règles, ou du moins qu'il ne suit pas celles de la tradition. L'Editeur résume ainsi ce reproche :

« Beaucoup croient au genre classique parce qu'on les a ainsi entraînés, beaucoup ne reconnaissent pas le genre romantique parce qu'il n'a pas encore de législateurs garantissant une probité inconditionnelle et absolue. Ils regardent le romantisme comme une anarchie arbitraire, la destruction de lois sanctifiées par l'antiquité et la superstition⁴⁰⁸. »

⁴⁰⁷ Вяземский П. А. « Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова: Вместо предисловия <к Бахчисарайскому фонтану> », *Пушкин в прижизненной критике: 1820-1827, op.cit.*, p. 152 : « какая-то школа новая, никем не признанная, кроме себя самой; не следующая никаким правилам, кроме своей прихоти, искажающая язык Ломоносова, пишущая наобум, щеголяющая новыми выражениями, новыми словами ».

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 153 : « Многие веруют в классический род потому, что так им ведено; многие не признают романтического рода потому, что он не имеет еще законодателей, обязавших в верности безусловной и беспрекословной. На романтизм смотрят как на анархию своевольную, разрушительницу постановлений, освященных древностию и суеверием ».

Enfin, le troisième reproche aborde la question du rapport entre le titre et le corps du texte, ou encore l'habitude romantique de laisser au lecteur une grande partie du travail de production de la signification :

« Du reste, nous sommes accoutumés à l'inattendu chez les Romantiques. Leurs titres sont de qualité élastique [...]. Malgré tout, je suis convaincu que, selon l'habitude romantique, toute cette action n'est que superficiellement signifiée. Le lecteur, dans de tels cas, doit se faire l'apprenti de l'auteur et finir ses phrases. Des allusions légères, des énigmes brumeuses, tels sont les matériaux préparés par le poète romantique, et que le lecteur en fasse ce qu'il veut. L'architecte romantique laisse chacun libre de disposer et d'aménager l'édifice, ce véritable château en l'air, sans plan ni fondement⁴⁰⁹. »

Le Classique critique « l'inattendu » (*nečajannosti*) de la poétique romantique, ses réticences et ses ellipses, ses appels au lecteur et à l'imagination. On sait que Pouchkine, tout en remerciant Viazemski pour ce texte, lui a reproché d'avoir décrit la situation non pas de la Russie mais de l'Europe, de s'être trompé de destinataire, en somme. Cependant, ce qui ne pouvait être dit de la littérature russe en 1824, selon Pouchkine, est devenu vrai dans les années 1830 (si l'on excepte le rapport aux écrivains russes du passé, mais nous y reviendrons) : l'« élasticité » des titres d'ouvrages romantiques est bien une caractéristique importante des œuvres du corpus par exemple, que ce soit à la manière de Senkovski qui promet une « théorie » et livre un récit précédé d'une typologie ironique dans *Théorie de la conversation élégante*, ou bien Odoïevski et Iakovlev, coiffant leurs œuvres d'un titre comique à rallonge. Soulignons encore que le Classique et Viazemski identifient tous deux ces procédés et ces motifs comme romantiques, alors qu'il est clair que, bien qu'ils soient encore employés dans les années 1820 et 1830, ces procédés sont hérités de l'école sentimentaliste. L'Editeur

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 154 : « Впрочем, мы романтиками приучены к нечаяностям. Заглавие у них эластического свойства [...]. Со всем тем я уверен, что, по обыкновению романтическому, все это действие только слегка обозначено. Читатель в подобных случаях должен быть подмастерьем автора и за него досказывать. Легкие намеки, туманные загадки: вот материалы, изготовленные романтическим поэтом, а там читатель делай из них, что хочешь. Романтический зодчий оставляет на произвол каждому распоряжение и устройство здания - сущего воздушного замка, не имеющего ни плана, ни основания ».

répond à cette dernière critique en édictant une règle romantique, c'est-à-dire universelle :

« Vous n'êtes pas satisfaits de voir face à vous un bel édifice : vous exigez encore que sa charpente soit visible. Dans les créations artistiques, il suffit d'une action générale ; quelle est cette lubie de voir la production ? L'œuvre d'art est une illusion. Moins le lien prosaïque entre les parties se révèle, plus le tout en tire profit⁴¹⁰. »

Viazemski semble décrire l'exact opposé de ce que font les œuvres du corpus. Cette règle romantique, dont l'intention originelle était de légitimer le poème de Pouchkine, se révèle applicable à la prose littéraire russe seulement plus tard, d'abord dans la prose de Pouchkine, et ensuite dans la prose de l'école naturelle. A la fin des années 1820 et dans les années 1830, cette prose n'existe encore presque pas, du moins quantitativement. La littérature en prose de l'époque est dominée par d'autres auteurs, dont Bestoujev-Marlinski, Senkovski, Odoïevski et Veltman ne sont pas les moins reconnus. Si l'on inclut également d'autres succès éditoriaux, Boulgarine et ses *Vyjiguine*, Polévoï, Pogodine, Zagoskine dans le genre historique, Somov dans le genre des légendes fantastiques, on peut voir que l'illusion mimétique, la volonté de cacher la charpente de l'œuvre d'art n'est pas ce qui préoccupe le plus les auteurs. Cette exposition du caractère artificiel de l'œuvre littéraire participe certes d'une mode, comme nous l'avons montré, mais elle est également le témoignage d'un moment particulier dans l'histoire littéraire, ou plus généralement dans l'histoire des idées. Lotman explique, dans l'article « Poésie et prose », que la simplicité, en littérature, est toujours une simplification. L'étape précédant immédiatement la simplification dans l'histoire littéraire représente nécessairement la complexité. De cette manière, la réception de la simplicité se fait « sur le fond » de la complexité. La simplicité ne peut s'imposer comme critère esthétique du jugement littéraire que par contraste, par opposition et donc en tant que négation

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 155 : « Вам не довольно того, что вы перед собою видите здание красивое: вы требуете еще, чтоб виден был и остов его. В изящных творениях довольно одного действия общего; что за охота видеть производство? Творение искусства - обман. Чем менее выказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому ».

de la poésie, perçue comme complexe, non naturelle⁴¹¹. Les œuvres du corpus révèlent donc une étape de transition dans l'évolution de la littérature russe, mais à son stade initial, qui est en même temps le dernier et plus ostentatoire avatar d'une esthétique de la destruction de l'illusion, du doute, mettant en œuvre une imagination toute-puissante, une fantaisie baroque et bavarde, un rapport ornemental au mot.

Dans sa réponse, « Seconde discussion entre un Classique et l'éditeur de la *Fontaine de Bakhtchisarai* », Dmitriev, qui s'est reconnu dans le Classique, reprend un à un les arguments de Viazemski. Dans ses considérations sur le style romantique en général, Dmitriev renvoie la nouveauté de ses expressions non pas tant aux mots ni aux expressions qu'à « l'union incompatible de mots déjà connus⁴¹² », union discordante qui se reflète également dans son caractère distinctif mélangeant « la mélancolie et la volupté, la rapidité du récit et l'immobilité de l'action, l'ardeur des passions et la froideur des caractères⁴¹³ ». A la thèse germaniste de Viazemski, décrivant l'influence de la littérature allemande sur la littérature russe, Dmitriev oppose une thèse française, rappelant que « Karamzine, si je ne fais pas erreur, accordait plus d'attention aux prosateurs français, et fit sagement ; car c'est dans la prose française que l'on peut apprendre cette fluidité, cette combinaison des périodes suivant pas à pas l'ordre des pensées et, enfin, cette harmonie⁴¹⁴ ».

Le troisième texte n'est pas une discussion, il s'intitule « Des mystifications littéraires, au sujet de la deuxième et soi-disant discussion entre un Classique et l'Editeur de la *Fontaine de Bakhtchisarai* publiée dans le cinquième fascicule du

⁴¹¹ Лотман, М.Ю., « Поэзия и проза », *О поэтах и поэзии, op.cit.*, p. 41 : « Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание ».

⁴¹² Дмитриев М. А. « Второй разговор между Классиком и Издателем Бахчисарайского фонтана », *Пушкин в прижизненной критике, 1820—1827, op.cit.*, p. 156 : « новость выражений сей школы состоит не столько в новых словах, сколько в несовместном соединении слов уже известных. О сем-то сказал Фонтенель: "Il-y-a des mots qui hurlent de surprise et d'effroi de se trouver unis ensemble" ».

⁴¹³ *Ibidem*, p. 157 : « отличительный признак сей школы состоит еще не в словах и выражениях, не в подражании германцам, но в какой-то смеси мрачности с сладострастием, быстроты рассказа с неподвижностью действия, пылкости страстей с холодностью характеров ».

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 157-158 : « Карамзин, если не ошибаюсь, более обращал внимание на французских прозаиков, и поступил рассудительно; ибо во французской прозе преимущественно можно научиться сей плавности, сему составу периодов, постепенно следующему за порядком мыслей, и, наконец, самой гармонии ».

*Messenger de l'Europe*⁴¹⁵ ». Cet article démontre surtout la nécessité pour Viazemski de réfuter l'article de Dmitriev en affirmant qu'une telle conversation n'a jamais eu lieu, que son personnage de Classique est une invention, pas un homme spécifique, bien que Viazemski ait été persuadé à l'époque que l'auteur de la deuxième discussion était Katchenovski⁴¹⁶. C'est pourquoi il se démasque publiquement, exigeant que son adversaire fasse de même afin de ne pas profiter de la confiance de lecteurs naïfs. Il souligne pour ce faire la différence entre son personnage, fictif, de Classique et son masque d'éditeur, d'individu réel et concret.

Que nous apprennent ces trois textes au sujet de la place de la discussion dans la critique ? D'abord, que le genre de la discussion est adopté par la critique à des fins expressément polémiques, et qu'il emprunte à la satire un jeu entre la réalité et la fiction, un jeu avec l'Idéal également : personnages de papier, masques, pseudonymes. Ensuite, que les participants à une telle discussion sont dans leur majorité des professionnels de l'écriture, sinon de la littérature : professeurs d'université, éditeurs, journalistes-critiques, auteurs, poètes. Les quelques personnages qui n'exercent pas dans ce domaine représentent en général le lecteur naïf qu'il convient d'instruire. Enfin, que les remarques sur le style romantique ne concernent pas obligatoirement, ni même fréquemment, le poème de Pouchkine, mais plutôt celles des versificateurs et des prosateurs romantiques qui l'imitaient.

Pouchkine écrit lui aussi dans ce genre polémique. Sa première conversation est celle qui sert de préface au premier chapitre d'*Eugène Onéguine*, paru en 1825, « Conversation entre un libraire et un poète ». Dans ce texte est mise en scène l'incompatibilité entre les intérêts mercantiles du libraire et les idéaux élevés du poète, qui aspire à la liberté tandis que le libraire lui conseille de vendre son œuvre pour acheter sa liberté en ce siècle marchand. Cette conversation est en vers, comme le roman qu'elle précède. Dans une note jamais publiée de son vivant et intitulée « Conversation à propos de la critique »,

⁴¹⁵ Вяземский, П.А. « О литературных мистификациях, по случаю напечатанного в 5-й книжке *Вестника Европы* второго и подложного разговора между Классиком и Издателем Бахчисарайского фонтана » *Пушкин в прижизненной критике : 1820-1827, op.cit.*, p. 162-164.

⁴¹⁶ Mixail Trofimovič Kačenovskij (1775-1842) était rédacteur en chef du *Messenger de l'Europe* de 1805 à 1830, professeur à l'université de Moscou, farouche adversaire de l'Arzamas.

Pouchkine met en scène deux personnages schématiquement désignés A et B. Ils discutent du rôle de la critique dans la vie littéraire. Les sujets de ces deux « conversations » et l'opinion de Pouchkine seront analysés plus en détail au chapitre 6.

Un auteur s'est distingué dans le genre de la « conversation » critique. Il s'agit de N.I. Nadejdine, séminariste de la province de Riazan. Il fait son entrée en littérature avec l'article « Craintes littéraires pour l'année prochaine⁴¹⁷ », publié dans le *Messenger de l'Europe* en 1828. Nadejdine et l'éditeur du *Messenger de l'Europe*, Katchénovski, partageaient une même conception de la « poésie romantique », que Nadejdine a exposée d'abord dans sa thèse consacrée à la « poésie romantique⁴¹⁸ », puis dans les cours de théorie de l'art, de logique et d'archéologie qu'il donnait à l'université de Moscou de 1830 à 1835. Dès 1831, il fonde la revue *Le télescope*, avec son appendice *La rumeur*. Le masque qu'il avait choisi, Nikodim Nadooumko, « ex-étudiant » des « étangs du Patriarche », était construit pour exprimer immédiatement sa position. Tout d'abord, il était moscovite et non pétersbourgeois, ce qui impliquait dans l'imaginaire de l'époque moins d'idolâtrie pour les écrivains européens et plus de caractère national, populaire (*narodnost'*). De plus, cet ancien séminariste soulignait par son titre même l'ambition scientifique, sérieuse, professionnelle si l'on peut dire, qu'il nourrissait envers la littérature, à l'inverse des auteurs de la haute société, qui cultivaient une image de dilettante produisant parfois une littérature de divertissement. Enfin, le nom Nadooumko est une combinaison du suffixe –ko des noms de famille ukrainiens, et du verbe *nadoumit'*, formé sur la racine *um*, l'esprit. Nikodim Nadooumko est donc un homme du peuple que son instruction distingue des autres et qui lui permet de rendre un peu plus intelligents ses concitoyens (*na-do-um-it'* : littéralement rendre un peu plus intelligent, donner des conseils sages et pratiques). Nadejdine était un tenant de la philosophie de Schelling⁴¹⁹, mais il n'approuvait pas la « poésie romantique » et soutenait que cette appellation était usurpée, car, selon lui, seule la littérature médiévale

⁴¹⁷ Надеждин, Н.И. « Литературные опасения за будущий год », *Вестник Европы*. 1828. № 22. Reprint : Надеждин Н. И. *Литературная критика. Эстетика, op.cit.* p. 47-66.

⁴¹⁸ Le titre original était : *De poeseos, quae Romantica audit, origine, indole et fatis*.

⁴¹⁹ Comme le montrent des affirmations telles que : « Литература есть пульс внутренней жизни народа », « Обзорение русской словесности за 1833 год », *Литературная критика, op.cit.*, p. 378.

correspondait vraiment aux canons de cette école⁴²⁰. A partir de son premier article et dans certaines de ses recensions, notamment à propos du roman de Boulgarine *Ivan Vyjiguine* et de la pièce de Pouchkine *Boris Godounov*, Nadiejdine adopte le masque de Nadooumko. A chaque fois, ses articles sont constitués d'une longue conversation, même s'ils ne portent pas toujours l'indication générique dans leur titre. C'est le cas des « Craintes littéraires pour l'année prochaine ». Il s'agit d'un récit à la première personne commençant par les pensées du narrateur, qui s'interrompt avec l'arrivée fracassante de son ami Tlenski. Ici aussi, la conversation se joue entre deux interlocuteurs d'opinions opposées. Avant même que Tlenski ne se mette à débattre, Nadooumko a déjà peint de lui un portrait explicite : ses phrases commencent presque toujours par des exclamations en français, il est présenté comme l'ami (*prijatel'*) du narrateur, « un poète passionné de notre temps » (*zapisnogo poëta našix vremen*). Son comportement révèle clairement un personnage dépourvu de tout respect pour la politesse et les conventions : il arrive à l'improviste, bouscule le narrateur et l'asperge de neige en ôtant son manteau. Tlenski est donc un poète romantique. Nadooumko, quant à lui, ne jure que par les Anciens, tandis que ses lunettes signalent un homme qui passe plus de temps seul, à l'étude, que dans le monde. L'article de Nadiejdine représente une critique interne, si l'on veut, du romantisme, à partir de la philosophie de Schelling. Le romantisme est stigmatisé, caricaturé même, dans les répliques de Tlenski :

« Permits-moi de te dire, avec l'autorisation de ta profonde érudition, que tu n'as toujours pas vraiment compris ce qu'était la poésie. Tu voudrais, je pense, voir en elle la scolastique rimée et la pédagogie. *Votre très humble serviteur, monsieur !* Dieu merci, les temps du despotisme des Aristote et des Boileau, ces Mahomet du monde

⁴²⁰ Надеждин, Н.И. « О современном направлении изящных искусств », *ibidem*, p. 369 : « Это не есть ли доказательство, что односторонний романтизм, исключительно направленный к выражению идей без должного внимания к вещественным условиям форм, есть точно такой же анахронизм для настоящего времени, как и школьное пристрастие к классическим приличиям наружности без уважения к внутренней силе мысли? Век рыцарского удалства, век готической фантазмагии, погибший для жизни, не может воскреснуть и в искусствах! Итак, что ж должно оставаться для гения? Соединить идеальное одушевление средних времен с изящным благообразием классической древности, уравновесить душу с телом, идею с формами, просветить мрачную глубину Шекспира лучезарным изяществом Гомера! ». Texte disponible sur la page (consultée le 19.09.2013) http://az.lib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0210.shtml.

littéraire, ont passé. On a honte, aujourd'hui, d'exiger d'une œuvre d'un vrai génie qu'elle se conforme à d'autres lois qu'à celles de la plus haute liberté et de la création qui se prend elle-même pour modèle. En un mot, il est aujourd'hui connu, statué et confirmé que la vraie poésie - je te le dis brièvement et clairement ! - n'est rien d'autre que la plus grande frénésie, la folie⁴²¹ ! »

Tlenski fait ainsi l'apologie d'une littérature à la fois confuse et effrénée, « concurrente de la nature », dont l'absence d'ordre et de but constitue la première qualité⁴²². Nadooumko lui oppose une littérature dont le but est d'« écouter les échos mystérieux de cette harmonie éternelle et de les rendre intelligibles à notre oreille par les accords harmonieux des rimes⁴²³ ». Le vocabulaire musical démontre une parenté avec la conception schellingienne de l'art, plaçant la musique dans la meilleure position parmi les arts pour transmettre le mystère de la nature, de la vie, l'idéal. Mais Nadooumko cite d'autres autorités, notamment Homère, Kant et surtout l'*Ars poetica* d'Horace, celle-là même que le *Manuscrit de Khabarov* et le *Pérégrin* citent ironiquement. Le ton polémique, mais familier de la conversation contraste avec la syntaxe lourde, complexe et le style bouillonnant, érudit, par endroits livresque, et imagé à la fois. Nadooumko l'indique lui-même aux lecteurs lorsque, laissé à lui-même par Tlenski, il déplore la situation de la littérature :

⁴²¹ Надеждин, Н.И. « Литературные опасения за будущий год », *Литературная критика, op.cit.*, p. 51 : «Позволь сказать тебе, с дозволения твоей глубокой учености, что ты еще доселе не имеешь истинного понятия о поэзии. Тебе, я думаю, хотелось бы видеть в ней орифмованную схоластику и педагогику. Votre très humble serviteur, monsieur! Слава богу! времена деспотизма Аристотелей и Буало - сих Магометов литературного мира - прошли уже. Ныне стыдятся требовать от истинно гениального произведения сообразности с другими законами, кроме законов высочайшей свободы и самообразцового творчества. Одним словом, ныне дознано, постановлено и утверждено, что истинная поэзия - говорю с тобой коротко и ясно! - есть не что иное, как высочайшее самоисступление, есть - безумие!.. ».

⁴²² *Idem* : «Я не спорю, что в поэтических произведениях наших времен ощутительно отсутствие связи порядка и цели: но это-то, собственно, и составляет их высочайшее достоинство. Не такова ли точно природа в ее необъемлемой целостности?.. Кто может привести в определенную систему ее бесконечно-разнообразные явления?.. А поэзия есть - соревновательница природе!.. »

⁴²³ *Idem* : « Дело искусства - подслушивать таинственные отголоски сей вечной гармонии и представлять их внятными для нашего слуха в согласных рифмических аккордах ».

« Malheur, malheur à notre pauvre littérature ! [...] Temps difficiles ! minces espoirs ! Mais rien à faire !.. Si tu t'engages dans une affaire avec eux, c'est toi qui deviendras le dindon de la farce ! Ces universels sonnailleurs de mots creux te prononceront télégraphiquement ignare, scolaire, étudiant⁴²⁴ ! »

Si cet article de Nadiejdine démontre une chose, c'est bien que sa critique du romantisme repose avant tout sur son absence de règles, non sur son style. Quand bien même les articles de Nadiejdine recèlent parfois une critique du style, celui de l'auteur est lui-même si contourné, toujours en quête d'un bon mot, si ironique et docte à la fois qu'il ne peut pas reprocher au romantisme sa complexité stylistique. Pourtant, des exclamations telles que : « Essayez donc de vous accorder avec eux ! Ils sont heureux de tout briser, tout défigurer, pourvu que cela fasse davantage de bruit⁴²⁵ ! » peuvent aussi bien s'appliquer aux règles et aux sujets qu'au style et à la langue. Nadooumko critique ainsi le romantisme depuis un point de vue idéaliste schellingien mâtiné de poétique classique. Les romantiques sont comparés à des Tatars, envahissant si fréquemment la littérature russe qu'elle est devenue une steppe stérile⁴²⁶. La verve de ce premier article a par conséquent été le premier objet des attaques de ceux qu'il désignait de la sorte. Elle présente suffisamment de traits distincts pour être un objet aisé de parodies et de sarcasmes, étant elle-même constituée en grande partie de ce sarcasme qui dérive de l'ironie, et d'une parodie, ou plutôt d'une caricature de la logique et de la poétique romantiques.

Les « Craintes littéraires » révèlent ainsi que, dans la critique, l'orientation vers la conversation n'est pas moins décisive dans le gain structurel qu'elle apporte au débat d'idées. Autant dans la prose de fiction que dans la prose journalistique, la conversation sert de phare, elle permet d'éclairer, sous un angle divertissant et donné pour direct, la confrontation de deux discours. Dans la prose, parallèlement, ce sont deux récits qui s'affrontent. Nadiejdine soutient lui-

⁴²⁴ *Idem* : « Горе, горе бедной нашей литературе! [...] Худые времена! худые надежды! А делать нечего!.. Завяжись с ними в дело - сам же в дураках останешься! Эти всесветные пустозвяки телеграфически огласят тебя невеждою, школяром, студентом!!! »

⁴²⁵ *Idem* : « Изволь ладить с ними! Рады все изломать, все исковеркать - лишь бы наделать более шуму! »

⁴²⁶ *Idem* : « Долго придется ей оставаться бесплодную пустынею, если подобные штукари безнаказанно будут наездничать по полям ее! »

même en une formule cette idée que la conversation est un modèle universel pour toutes les formes de prose, fictionnelle, littéraire, journalistique :

« Les *chroniques* de Shakespeare furent écrites pour le théâtre et étaient pour cela plus ou moins assujetties aux conventions scéniques. Mais *Godounov* est tout à fait étranger à de telles prétentions. La forme dialogistique constitue uniquement le cadre dans lequel Pouchkine voulait ressusciter pour le souvenir poétique, pour reprendre ses propres mots : « les affaires d'un passé lointain, les légendes de l'ancien temps... » C'est une succession de *scènes historiques*... un épisode de *l'histoire en personnes*⁴²⁷ !.. »

Cette « forme dialogistique » est donc la forme dramatique, c'est-à-dire les dialogues entre les personnages de la pièce, que Pouchkine aurait prise pour « cadre » et adaptée de force à son sujet. Selon Nadiejdine, cette forme n'est pas naturelle dans la pièce de Pouchkine, elle ne représente qu'un « cadre », une forme extérieure et ne convient pas au sujet historique. La paternité de ce genre historique étant octroyée à Walter Scott et à ses romans, tandis que la citation de Pouchkine provient de *Rouslan et Lioudmila*, il devient clair que Nadooumko prône une adéquation de la forme et du sujet fondée sur l'articulation de la narration au sujet historique, d'un côté, et de l'autre l'articulation du sujet dramatique et de la « forme dialogistique ». Il envisage les répliques des personnages au théâtre comme une forme de conversation. Ceci fait écho au texte même de cette recension de Boris Godounov. En effet, elle s'intitule « Causerie entre deux vieilles connaissances ». Il s'agit donc d'une discussion intime, et le terme de *beseda* semble impliquer que les interlocuteurs pourraient être du même avis. Bien entendu, ces deux vieilles connaissances sont Nadooumko et Tlenski, mais cette fois-ci le débat en vient à porter sur le style de *Boris Godounov* à travers sa réception :

⁴²⁷ Надеждин, Н.И. « Борис Годунов. Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев », *Телескоп*, 1831, ч. 1, № 4, с. 546-574. // *Пушкин в прижизненной критике 1831-1833*, ИРЛИ-АН (Пушкинский Дом), С-Пб, 2003, р. 73 : « Шекспировы хроники писаны были для театра и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но *Годунов* совершенно чужд подобных претензий. Диалогическая форма составляет только раму, в коей Пушкин хотел воскресить для поэтического воспоминания - говоря собственными его словами -

Дела давно минувших дней,

Преданья старины глубокой...

Это - ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах!.. »

« Le public ! Comme si on ne le connaissait pas !.. Pour dire la vérité, Pouchkine l'a lui-même gâté avec ses *Nouline*, ses *Tsiganes* et ses *Bandits*. Il est habitué à en attendre soit du rire, soit de la sauvagerie, sertie dans de sublimes petits vers que l'on peut recopier dans son album ou mettre en musique. Il lui est à présent venu à l'idée de changer de ton et de devenir plus grave : on cesse de le reconnaître !.. Voilà la clé de l'énigme de la froideur avec laquelle *Godounov* a été accueilli ! A présent, il vrombit et ne gazouille plus. A moi aussi, cette transformation me parut étrange, mais je reconnus bientôt Pouchkine. Le poète n'a fait que changer de voix, et il vous paraît qu'il a perdu la voix⁴²⁸. »

Nadooumko ironise ainsi, à travers les attentes du public de Pouchkine, sur la voix (ou le ton) qui caractérise le poète, toujours connotée négativement (*gudit a ne ščebečet*), tantôt trop forte et désagréable, tantôt trop faible et plaisante.

Le genre de la conversation en critique fait comme écho aux formes de la narration étudiées en première partie. Jusqu'aux années 1830, la conversation est partout. Il n'est sans doute pas étonnant qu'il y ait concurrence entre *literatura* et *slovesnost'*, *slovo* n'étant pas, en russe, d'abord le mot écrit mais oral, celui que l'on prononce, comme il ressort d'un grand nombre de dénominations génériques de la littérature russe : *slovo*, *povest'*, *rasskaz*, *skazka*, *pesnja* et, donc, *razgovor*, de la même manière que les littératures européennes parlent de chant, de dit, de récit, de conte. Certes, le romantisme y est pour quelque chose, surtout en Russie. La conversation représente non seulement une dénomination

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 81-82 : « Я. Публики! Будто неизвестна наша публика?.. Правду сказать, Пушкин сам избаловал ее своими Нулиными, Цыганами и Разбойниками. Она привыкла от него ожидать или смеха, или дикости, оправленной в прекрасные стишки, которые можно написать в альбом или положить на ноты. Ему вздумалось теперь переменить тон и сделаться постепеннее: так и перестали узнавать его!.. Вот тебе разгадка холодности, с которою встречен Годунов! Он теперь гудит, а не щебечет. Странно было и для меня такое превращение: но я скоро признал Пушкина. Поэт только переменял голос, а вам чудится, что он спал с голоса. »

générique, mais surtout une orientation stylistique, un ton spécifiques. Il se pourrait bien que, à l'instar des théoriciens de l'ironie qui se révèlent tous des praticiens, les théoriciens et les praticiens de la conversation entretiennent le même rapport entre la connaissance et l'usage de la conversation. Cela tient à une transformation de la manière de voir la littérature, qui s'opère dans le premier tiers du XIX^e siècle en Russie. Le chapitre suivant lui est consacré.

CHAPITRE 5

DEBATS DE GENRES

1. Les poétiques et les esthétiques

Au début du XIX^e siècle, la littérature russe est dominée par les grands poètes du siècle précédent (Lomonossov, Soumarokov, Khiéraskov, Derjavine, parfois Karamzine) et la critique littéraire par les poétiques et les rhétoriques classiques. Il s'agit alors, et jusqu'aux années 1830, de juger d'une œuvre littéraire à partir de sa conformité à un modèle, à un style. Dans la leçon liminaire du cours public qu'il donnait, à l'université de Moscou, dès 1812 et jusque dans les années 1820, intitulé « Des belles-lettres, leur utilité, leur but et leurs règles⁴²⁹ », Merzliakov indique d'abord pourquoi « l'art consiste, en général, à suivre les

⁴²⁹ Мерзляков, А.Ф. « Об изящной словесности, ее пользе, цели и правилах », sur la page : http://www.azlib.ru/m/merzljakow_a_f/text_0080.shtml (consultée le 01.08.2013).

règles⁴³⁰ ». En effet, la littérature mondiale, l'objet de ce cours, est comparée à un labyrinthe dans lequel les règles représentent le fil d'Ariane. Et puisque Merzliakov se donne comme objectif le plaisir esthétique, la conformité des œuvres aux règles, à leur genre, la spécificité de chaque école littéraire servent d'étapes préparatoires afin de mieux juger, et juger de manière autonome, des belles-lettres⁴³¹. Ces revendications de plaisir esthétique et d'indépendance du jugement littéraire représentent la particularité de l'enseignement de Merzliakov. En effet, pour lui, même si les grands auteurs russes du passé avaient bien pour objectif d'être utiles aux générations futures, chaque amateur du beau se doit d'analyser leurs œuvres et de leur attribuer la place qui leur revient dans la hiérarchie littéraire⁴³². Merzliakov exhorte ses auditeurs à rejeter les opinions communes, à se forger une opinion personnelle fondée sur les règles et sur leur propre goût. C'est là, dans cette contradiction entre le goût individuel et les règles universelles, c'est-à-dire classiques, que se révèlent l'originalité de Merzliakov, mais aussi les raisons de sa popularité et des reproches d'incohérence qui lui ont été adressés. Sa longue activité en tant que professeur et sa carrière de censeur dans les années 1820 font de lui un des acteurs institutionnels les plus influents dans le domaine de la critique littéraire, puisque, comme le rappelle le *Dictionnaire encyclopédique* de Brokgauz et Efron⁴³³, c'est à lui

⁴³⁰ *Idem* : « Искусство вообще есть следствие правил, следствие науки сделать что-нибудь хорошее, когда можно это сделать ».

⁴³¹ *Idem* : « узнаем сперва, какой школы сии художники, каким покоряли они себя правилам, дабы, при рассматривании, тем живее наслаждаться. »

⁴³² *Idem* : « на что, возразят, касаться сих почтенных имен? Они уже освящены общим мнением! Странное благоговение к мужам великим, - думать, что мы делаем им честь, когда не смеем заглянуть в их сочинения, не смеем сказать об них ни слова! Такого рода уважение похоже на набожность китайцев, благоговеющих перед старыми своими книгами, которые, будучи неприступны для ума просвещенного, остаются корыстию мышей и времени! И у нас есть китайцы в сем смысле! Для чего ж и для кого трудились сии великие писатели! Хотели ль они быть полезными будущему поколению? Если хотели, то дали право разбирать свои сочинения! И кого ж другого почтить разбором, как не их? Только твердые камни полируются; слабые и легкие не стоят и не выносят полировки! »

⁴³³ Брокгауз, Ф.А. и Ефрон, И.А. *Энциклопедический словарь*, *op.cit.* Texte original disponible sur la page, consultée le 01.08.2013 : http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/66717/%D0%9C%D0%B5%D1%80%D0%B7%D0%B%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2 : « На первых порах Мерзляков принес существенную пользу университетскому изучению русской словесности. Он первый отделил преподавание ее от древних литератур и сообщил кафедре русской литературы самостоятельное значение. До М. разбор образцов отечественного слова происходил на основании латинских риторик. М. внес в преподавание личный критический талант,

que l'étude académique de la littérature russe doit d'avoir été distinguée de celle des littératures antiques, se séparant des rhétoriques latines pour mettre en lumière l'esprit national de la littérature russe comme sa première qualité. Merzliakov utilisait en cours ses propres ouvrages comme manuels : *Brève esquisse d'une théorie de la littérature*⁴³⁴ et *Précis de rhétorique*.

Il existait cependant déjà d'autres manuels, et d'autres encore ont paru dans les années 1830. Entre 1819 et 1822, le *Manuel de littérature russe*⁴³⁵ de Nicolas Gretch connaît quatre éditions successives. Il est conçu comme un recueil d'exemples illustrant les normes littéraires, et l'une de ses particularités consiste à présenter des extraits d'œuvres aussi bien traduites que russes. Il est accompagné d'une autre publication du même auteur, *l'Essai d'une brève histoire de la littérature russe*⁴³⁶. Ces deux ouvrages présentent avant tout un but pratique, didactique et normatif, et non une intention réflexive. Cependant, pour Bestoujev, dans « Regard sur l'ancienne et la nouvelle littérature en Russie », Gretch est un innovateur, exceptionnel en tant que grammairien mais dont le seul mérite d'historien est d'ouvrir la voie à ses successeurs⁴³⁷. Ce jugement montre que Bestoujev ne pouvait accepter les prémisses de sa théorie.

Le traité d'Oreste Somov, publié en 1823, *De la poésie romantique. Essai en trois articles*⁴³⁸, témoigne d'une volonté de renouveler la théorie littéraire, ou plutôt, comme chez Merzliakov, la manière de juger de la littérature. Somov dépasse Merzliakov en prônant une libération de conventions jugées stériles :

выдвинул на первый план национальное содержание русских произведений и старые руководства заменил новыми. Но реформа дальше не пошла ».

⁴³⁴ Мерзляков А.Ф. *Краткое начертание теории изящной словесности*, ч. 1—2, Москва, 1822. *Общие правила краткой риторики*, Москва, 1809.

⁴³⁵ Греч Н. И. *Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики и истории российской словесности, изданные Николаем Гречем*, Санкт-Петербург, 1820.

⁴³⁶ Греч Н. И. *Опыт краткой истории русской литературы*, Санкт-Петербург, 1822.

⁴³⁷ Бестужев, А. « Взгляд на старую и новую словесность в России », *Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым*, Москва-Ленинград, Издательство Академии Наук, 1960, р. 27 : « Греч соединяет в себе остроту и тонкость разума с отличным знанием языка. На пламени его критической лампы не один литературный трутень опалил свои крылья. Русское слово обязано ему новыми грамматическими началами, которые скрывались доселе в хаосе прежних грамматик, и он первый проложил дорогу будущим историкам отечественной словесности, издав опыт истории одной ».

⁴³⁸ Сомов, О.М. *О романтической поэзии. Опыт в трех статьях, Соревнователь просвещения и благотворения*, Санкт-Петербург, 1823. Ч. 24, № 11. Texte original disponible sur la page <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/vpk/vpk-144-.htm> (consultée le 01.08.2013).

« Depuis quelque temps, semble-t-il, nous avons commencé de comprendre l'étroitesse des règles scolaires qui ne développent pas le talent mais le submergent sous la contrainte et le chargent de conventions. La poésie classique (d'après les Français et leurs disciples) a cessé d'être pour nous le rocher de Sisyphe, sans cesse remonté et sans cesse dégringolant dans la plaine silencieuse de la médiocrité et de l'oubli⁴³⁹. »

C'est ainsi qu'il faut comprendre la distinction entre le style (*slog*) et la langue (*jazyk*) dans sa « Revue de la littérature russe pour l'année 1828 ». Somov rappelle que l'on enseigne les différences de styles, mais non la langue de la littérature. A défaut de pouvoir parcourir tout le dictionnaire, mot par mot, pour définir cette langue, le seul guide possible est le « goût individuel, instruit et dirigé par la lecture de bons modèles et, enfin, étudiant les propriétés et les convenances de la langue à partir de la conversation vivante, orale⁴⁴⁰ ». Cette dernière remarque révèle certes l'influence de la conception karamzinienne de la langue littéraire (écrire comme l'on parle), mais Somov restait très critique envers les gallicismes ou les germanismes, et il déplorait, comme la plupart de ses contemporains, la domination du français en tant que langue de la bonne société.

Ce genre de la « revue de la littérature » est également pratiqué par Bestoujev avant 1825, dans des articles intitulés « revue » (*vzgljad*), ou par Nadiejdine dans les années 1830 (ses articles portent le titre de « panorama » : *obozrenije*). Les trois articles de Bestoujev parus dans *L'étoile polaire* entre 1823 et

⁴³⁹ Сомов, О.М. *О романтической поэзии: Статья III // Пушкин в прижизненной критике, 1820—1827, op.cit.*, p. 144 : « С некоторого времени, казалось, мы начали понимать ограниченность правил школьных, не развертывающих дарования, но сплывающих его зависимостью и тяготящих условиями. Поэзия классическая (по понятиям французов и их последователей) перестала для нас быть камнем Сизифовым, беспрестанно катимым вверх и беспрестанно скатывающимся с горы в безмолвную долину посредственности и забвения ».

⁴⁴⁰ Сомов, О.М. « Обзор российской словесности за 1828 год », *Северные цветы на 1829 год*, Санкт-Петербург, 1828. Texte disponible sur la page (consultée le 19.09.2013) http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_1829_obzor_oldorfo.shtml : « Учение сообщает понятие о различии слога, но не дает языка: никакой учитель не имел бы ни времени, ни возможности пройти с своими учениками целый словарь, взвесить каждое слово, назначить ему настоящее место и показать все случаи, в которых прилично употребить то или другое выражение. Этому учит собственный вкус, образуемый и направляемый чтением хороших образцов, и на конец, изучающийся свойствам и приличиям языка из живого, изустного разговора ».

1825, avec un quatrième inédit de son vivant, « Du romantisme⁴⁴¹ », constituent une sorte de manifeste du mouvement romantique et, conformément à l'objectif de rendre publique la théorie de l'histoire littéraire romantique, ne se limitent pas à ce que leur titre laisse penser, à savoir l'appréciation critique des œuvres publiées seulement pendant l'année en question.

Dans l'article de 1823, « Regard sur l'ancienne et la nouvelle littérature en Russie », Bestoujev fait implicitement remonter la poésie romantique au seul texte vraiment russe de la littérature médiévale, le *Dit de l'host d'Igor*, récemment redécouvert en Russie⁴⁴² :

« De toute notre ancienne poésie ne s'est conservé pour nous que le seul poème de la campagne d'Igor, prince de Seversk, contre les Polovtses. Nous y trouvons des beautés originales, une nature différente, un cercle d'action parfait. Le poète anonyme insuffla l'âme guerrière russe dans une langue jeune, mais captivante par son étrangeté même ; il l'orna des fleurs du rêve, d'un sujet de la mythologie populaire, de comparaisons frappantes et de sentiments profonds. Chaque ligne respire l'esprit inflexible du peuple, sa soif de gloire. [...] Dans la *Chanson de la bataille du Don* (xv^e siècle), il n'y a pas ce feu, cette force dans la description des personnages, cette beauté originale qui distinguent la *Chanson de la campagne d'Igor*. [...] D'ailleurs, son récit est aisé et subtil, il faut le lire au même titre que toutes les œuvres anciennes de nos lettres, afin d'y trouver le caractère du peuple russe et ainsi donner à la langue une physionomie authentique⁴⁴³. »

⁴⁴¹ Марлинский, А. « О романтизме », *Новогодник, собрание сочинений в прозе и стихах современных русских писателей*, изданном Н. Кукольником. Санкт-Петербург, 1839, с. 337 - 341.

⁴⁴² La première publication du texte a eu lieu en 1800 à Moscou, sous le titre de *Chanson héroïque de la campagne contre les Polovtses du prince de Novgorod-Seversk Igor Sviatoslavitch* (*Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новгорода-Северского Игоря Святославича*). Il convient également de noter que M.T. Kačenovskij et O.I. Senkovskij tenaient le *Dit de l'host d'Igor* pour un faux tardif, alors que A.F. Vel'tman est l'auteur d'une réédition-traduction du même texte en 1833, sous le titre *Слово об ополчении Игоря Святославича, князя Новгород-Северского, на половцев, в 1185 году*.

⁴⁴³ Бестужев, А. « Взгляд на старую и новую словесность в России », *Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым, op.cit.*, p. 13 : « от всей поэзии древней сохранилась для нас только одна поэма о походе Игоря, князя Северского, на половцев. Там находим мы

Bestoujev souligne dans le *Dit* précisément ce qui constitue le credo du romantisme, du moins du sien : des « beautés originales » qui rappellent les « gouttes bestoujéviennes », un monde étrange et beau, le rêve, la « mythologie populaire », les traits du caractère russe, une langue jeune et nationale.

Dans son « Regard sur la littérature russe en 1824 et au début de 1825 », Bestoujev évoque, comme Biéliniski le fait quelques années plus tard, les trois stades historiques qu'a connus l'évolution de la littérature dans le monde, conformément à la dialectique romantique, identifiant les âges de l'individu, de l'humanité et de la littérature. Au regard de cette esthétique, et non plus d'une poétique découlant de la rhétorique, les genres évoluent, mais ne se perdent pas. Parlant de *Mnémosyne*, nouvel almanach édité par Küchelbecker et Odoïevski, Bestoujev relève que « la passion d'écrire des théories, réfutées dans la pratique par leurs auteurs, est l'une des marques de notre siècle, et elle se lit en lettres capitales dans *Mnémosyne*⁴⁴⁴ ».

Tous ces articles témoignent de l'acclimatation du romantisme dans la critique russe jusqu'au milieu des années 1820. En 1841, dans son article *Division de la poésie en genres et espèces*⁴⁴⁵, V.G. Biéliniski peut résumer ainsi l'état actuel de la littérature russe :

« Malgré la jeunesse de notre littérature et de l'instruction littéraire de la société russe, depuis vingt ans déjà s'est réveillé chez nous un fort mouvement critique. [...] En un mot, la critique forme la vie de nos revues et de notre littérature. C'est un fait réconfortant : il révèle dans la société le vif besoin d'une instruction esthétique, un vif

незаимствованные красоты, иную природу, отменный круг действия. Безыменный певец вдохнул русскую боевую душу в язык юный, но и самую странностию привлекательный; он украсил его цветами мечты, вымыслом народной мифологии, разительными сравнениями и чувствами глубокими. Непреклонный, славлюбивый дух народа дышит в каждой строке. [...] В песне о битве Донской (XV века) нет того огня, той силы в очертании лиц, той самородной прелести, которые отличают песнь о походе Игоря. Впрочем, рассказ оной плавлен и затейлив, и ее должно читать наравне со всеми древностями нашею слова, дабы в них найти черты русского народа и тем дать настоящую физиогномию языку ».

⁴⁴⁴ Бестужев, А. « Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и в начале 1825 годов », *Полярная звезда, op.cit.*, p. 496 : « Страсть писать теории, опровергаемые самими авторами на практике, есть одна из примет нашего века, и она заглавными буквами читается в *Мнемозине* ».

⁴⁴⁵ Белинский, В.Г. « Разделение поэзии на роды и виды », *Отечественные записки*, 1841, т. XV, № 3.

élan vers la conscience raisonnée des lois du beau, vers la conscience raisonnée de la valeur des œuvres de la littérature nationale [...]. Mais ce n'est pas encore la satisfaction, c'est seulement un besoin qui en indique un autre, plus important, celui de connaître systématiquement les lois du beau et, sur cette base, de connaître systématiquement l'histoire de la littérature nationale⁴⁴⁶. »

Biéliniski se propose donc de répondre à ce besoin. Il expose dans cet article son projet et en annonce la publication pour l'année suivante sous le titre : *Cours théorique et critique de littérature russe*⁴⁴⁷. Voici le plan de cet ouvrage :

1. « Introduction générale.
2. Esthétique (évolution de l'idée de l'art en général et des théories de la poésie en particulier).
3. Théorie de la versification russe.
4. Théorie de la littérature en général (théorie de l'éloquence et regard sur ce qu'on appelle les œuvres *de belles-lettres* ou proprement littéraires, mais non artistiques, et les œuvres dogmatiques qui n'appartiennent, au sens strict, ni à l'art, ni à la littérature savante.
5. Regard sur la poésie populaire en général.
6. Analyse critique des monuments de la poésie populaire russe (*Le dit de l'host d'Igor, ...*).
7. Revue historique des monuments de la littérature russe depuis son commencement jusqu'au temps de Pierre le Grand.
8. Histoire de la littérature russe livresque depuis Kantémir et Lomonossov jusqu'à Karamzine, de Karamzine à Pouchkine et de Pouchkine jusqu'en 1841 inclus.

⁴⁴⁶ Белинский, В.Г. «Разделение поэзии на роды и виды», *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 3, р. 294 : « Несмотря на юность нашей литературы и младенчество литературного образования русского общества, - уже лет 20 лет тому назад пробудилось у нас сильное критическое движение. [...] Словом, критика составляет жизнь наших журналов и нашей литературы. Факт утешительный: он обнаруживает в обществе живую потребность эстетического образования, живое стремление к разумному сознанию законов изящного, к разумному сознанию ценности произведений отечественной литературы [...] но все это пока не удовлетворение, а только потребность, указывающая на другую, более важную – на потребность систематического знания законов изящного и основанного на нем систематического знания истории отечественной литературы ».

⁴⁴⁷ *Idem*, р. 295.

9. Regard général sur la littérature russe, espoirs pour l'avenir, conclusion⁴⁴⁸. »

On voit dans ce plan une progression dans les termes pour désigner l'objet d'étude : de *poezija* à *pis'mennost'* puis *knižnaja literatura* et enfin *literatura*. Ceci démontre une évolution claire de l'oral vers l'écrit et de l'art inconscient vers l'art intentionnel. L'extrait qu'il livre aux *Annales de la patrie* est tiré de la future première partie, « Esthétique ». Ce texte est traversé par la conception hégélienne de l'esthétique. Comme le philosophe allemand, Biéliniski divise la « poésie » en trois branches distinctes, en trois genres, épique, lyrique et dramatique, qui incluent chacun des textes en vers et en prose. Dans la première partie, consacrée à la poésie épique, Biéliniski expose sa théorie du roman : « L'épopée de notre temps est le *roman*⁴⁴⁹ ». Il a pour sujet « les phénomènes de la vie prosaïque ordinaire ». Hegel, dans la troisième partie de son *Cours d'esthétique*, adoptait déjà cette équivalence du roman à « l'épopée *bourgeoise* moderne ». Il indique que ce genre, dans son acception moderne, « présuppose une réalité effective déjà ordonnée en *prose*, sur le sol de laquelle dans sa sphère – tant à l'égard du caractère vivant des péripéties qu'en ce qui concerne les individus et leur destinée –, il reconquiert pour la poésie le droit qu'elle avait perdu, pour autant que ce soit possible avec tous ces présupposés⁴⁵⁰ ».

L'exemple du roman montre que cette « Esthétique » ne se borne pas à énoncer des règles générales, mais, selon l'habitude de Biéliniski, adopte un point de vue contemporain et fournit des exemples concrets tirés de la littérature russe

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 295 : « 1. Общее введение. 2. Эстетика (развитие идеи искусства вообще и теории поэзии в частности). 3. Теория русского стихосложения. 4. Теория словесности вообще (теория красноречия и взгляд на так называемые *беллетристические*, или собственно литературные, - а не художественные - и догматические сочинения, не принадлежащие ни к искусству, в строгом смысле, ни к ученой литературе). 5. Взгляд на народную поэзию вообще. 6. Критическое рассмотрение памятников русской народной поэзии (Слово о полку Игоревом...). 7. Историческое обозрение памятников русской письменности от ее начала до времен Петра Великого. 8. История книжной русской литературы от Кантемира и Ломоносова до Карамзина, от Карамзина до Пушкина и от Пушкина до 1841 года включительно. 9. Общий взгляд на русскую литературу, надежды в будущем, заключение ».

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 324 : « Эпопея нашего времени есть *роман*. В романе – все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит. [...] здесь идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни ».

⁴⁵⁰ Hegel *Cours d'esthétique, op.cit.*, p. 368-369.

de l'époque. L'auteur livre ainsi une esthétique qui est dans le même temps une brève histoire de la littérature mondiale et russe en particulier.

Un autre projet prend forme en ce début des années 1840, projet qui ne verra pas non plus le jour mais dont les archives ont conservé la teneur. A la publication de la première partie des *Ames mortes* en 1842 naît une vive polémique à propos des questions de genre. Il s'agit de savoir si le roman de Gogol est ou non une épopée, un poème épique (*poèma*). Deux visions s'affrontent, celle qui ne reconnaît à l'épopée qu'une seule forme, héritée tout droit de son modèle antique et invariable, position représentée par Konstantin Aksakov⁴⁵¹, et celle de Biéliniski dont nous avons parlé plus haut, position dont Gogol est proche. Aksakov voit dans l'œuvre de Gogol l'esprit originel de l'*epos* : la contemplation simple et profonde du monde tel qu'il est, présenté dans son ensemble et dans toute la complexité des liens qui le maintiennent uni. Son argument repose sur la distinction entre l'épopée dont le contenu est la représentation, ou plutôt la recreation artistique d'un monde, et le roman ou la nouvelle, qui se concentrent sur une anecdote, un événement particulier et requièrent une intrigue pour intéresser le lecteur. Le roman et la nouvelle sont donc présentés comme des avatars dégénérés de l'*epos*, en ce qu'ils ne s'appuient pas sur une émotion proprement épique, mais sur la curiosité du lecteur. L'épopée, en revanche, grâce à son ampleur, est plus concrète et plus universelle. Biéliniski accuse Aksakov de passéisme et d'exagération pour avoir osé comparer Gogol à Homère et Shakespeare. Sa recension montre qu'il considère impossible un retour à la forme originelle de l'épopée, mais qu'il juge logique sa transformation contemporaine en roman, avec les modifications nécessaires de perspective et de tonalité. Cependant, un consensus peut être décelé dans la fonction idéalisante (pour Biéliniski) ou poétisante de l'épopée, qui permet de rendre artistiques les objets ordinaires, les personnages triviaux⁴⁵², toute la « prose de la vie quotidienne », selon l'expression de Biéliniski.

⁴⁵¹ Notamment dans l'article « Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или мертвые души », publié en brochure séparée à Moscou en 1842.

⁴⁵² К. Aksakov souligne ainsi à propos des personnages des *Ames mortes* : « на какой бы низкой степени не стояло лицо у Гоголя, вы всегда признаете в нем человека, своего брата, созданного по образу и подобию божью. Это видишь во всех его сочинениях ». http://az.lib.ru/a/aksakow_k_s/text_0100.shtml, consulté le 31.10.2012.

A la fois plus proche du *Manuel* de Gretch et signe d'une réflexion nouvelle sur les catégories de la prose littéraire, l'esquisse de Gogol intitulée *Manuel de littérature à l'intention de la jeunesse russe*⁴⁵³ est parvenue jusqu'à nous sous forme manuscrite et a été publiée récemment en Russie. Le *Manuel* exprime le point de vue de l'auteur sur cette polémique d'une manière détournée. Partant de l'idée que la littérature est pour l'humanité le moyen de transmettre ses connaissances et ses émotions d'une génération à l'autre, Gogol affirme que la poésie est divisée en deux genres : la poésie lyrique, la poésie dramatique et narrative. Il reprend ainsi la même conception que Merzliakov et son maître Eschenburg. Il distingue le genre poétique et le genre prosaïque comme « deux langues de la littérature, deux habits du mot, deux genres d'expression extrêmement différents⁴⁵⁴ ». La poésie est la langue des dieux, l'expression la plus élevée, la plus vivante et la plus harmonieuse des sentiments du poète, elle n'est donc accessible qu'à un petit nombre. A l'inverse, la prose est simple, elle reflète le cours naturel des pensées, elle peut donc être pratiquée par tout le monde. Gogol n'exclut pas les interpénétrations de la poésie et de la prose, affirmant même que « parfois la poésie peut descendre quasiment jusqu'à une simplicité prosaïque et la prose s'élever jusqu'à une majesté poétique⁴⁵⁵ ». C'est dans cet esprit que Gogol traite la question de la « poésie dramatique et narrative », à laquelle appartiennent l'épopée, le roman, la nouvelle, mais également une catégorie qu'il invente et qu'il nomme « les épopées mineures⁴⁵⁶ ». Cette dernière est présentée comme une catégorie intermédiaire entre le roman et l'épopée. Au premier, elle emprunte le caractère privé, singulier du personnage principal, et à la seconde, l'objectif de représenter « un tableau fidèle de tout ce qui est significatif dans les traits et mœurs de l'époque choisie⁴⁵⁷ ». Selon Gogol, la finalité d'une « épopée mineure » est de rechercher dans le passé de vivants enseignements pour le présent. Il prend comme exemples de ces « épopées

⁴⁵³ Гоголь Н. В. *Статьи и рецензии 1831-1842. Учебная книга словесности для русского юношества*, Москва, « Директ-Медиа », 2010.

⁴⁵⁴ Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений в четырнадцати томах, op.cit.*, т. 8, р. 471 : « два языка словесности, две одежды слова, два слишком отличных рода выражений ».

⁴⁵⁵ *Ibidem*, р. 472 : « иногда поэзия может снисходить почти до простоты прозаической и проза возвышаться до величия поэтического ».

⁴⁵⁶ *Ibidem*, р. 478 : « меньшие роды эпопеи ».

⁴⁵⁷ *Ibidem*, р. 479 : « верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени ».

mineures » les œuvres d'Arioste et de Cervantès, malgré leur ton de plaisanterie, leur légèreté et même le fait que l'une soit écrite en prose.

Bien que Gogol la souligne systématiquement, cette dernière caractéristique ne lui apparaît pas comme un obstacle à la qualité artistique de l'œuvre dont il parle. Ainsi le roman, la nouvelle, le conte, bien qu'écrits en prose, peuvent-ils néanmoins être des œuvres poétiques élevées. L'exemple du paragraphe consacré à la nouvelle montre que la qualité « poétique » d'une œuvre ne tient pas à sa forme ni à son titre ni même à son sujet, mais plutôt à la manière dont elle traite un sujet particulier. Gogol affirme ainsi que la *Fontaine de Bakhtchisarai* de Pouchkine n'est pas une nouvelle mais un « poème épique » (*poèma*) à cause de sa tonalité générale (« la chaude couleur dont, du début à la fin, le poète l'a revêtue tout entière⁴⁵⁸ »). Si une œuvre peut être classifiée en dépit du titre que lui a donné son auteur, mais d'après sa manière de traiter un sujet, l'affirmation de Gogol et de Biéliniski selon laquelle le roman est la forme moderne de l'épopée peut être considérée comme un non-sens. Dans son article « Les enjeux d'un dialogue Bakhtine-Lukàcs⁴⁵⁹ », Philippe Baudorre rappelle que Bakhtine a combattu l'idée que le roman était la forme moderne de l'épopée. Selon lui, une telle affirmation était un contresens profond sur les natures respectives du roman et de l'épopée : le roman rapproche et actualise ce que l'épopée éloigne et place dans un passé inaccessible. Bakhtine voyait donc dans le roman l'antithèse de l'épopée.

L'esquisse de Gogol révèle ainsi, d'une part, la volonté de valoriser la prose en lui accordant une place possible à l'égalité de la poésie (sous réserve de qualité artistique suffisante), et d'autre part, l'impossibilité ou l'incapacité de repenser la classification des formes et des genres littéraires en dehors des typologies classiques. Gogol, tout comme Biéliniski, comprend que la littérature russe a pris un chemin nouveau, celui que Merzliakov, Bestoujev et Somov indiquaient avant 1825, chemin nouveau dont la véritable direction était le sujet de débats chez Polévoï, Viazemski et Somov. Ce besoin d'élaboration théorique est donc lié, pour tous ces auteurs, à l'émergence d'une nouvelle forme de la littérature, la poésie puis la prose romantiques. La littérature romantique se

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 482 : « по тому теплому роскошному колориту, в который с начала до конца облек ее всю поэт »

⁴⁵⁹ Baudorre, P. « Les enjeux d'un dialogue Bakhtine-Lukàcs » dans *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, éd. préparée par Catherine Depretto, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 67-78.

construit en opposition aux poétiques et aux rhétoriques qu'elle appelle classiques. Cependant, les premiers articles démontrent que cette opposition s'applique avant tout à la réception des œuvres, à la critique elle-même. Ces textes n'opposent pas de résistance théorique à la domination des anciennes conventions dans le domaine de la composition, tandis que, dans celui du style, ils exposent un début de théorie de la langue littéraire idéale, russe, populaire, parlée. Il faut attendre les polémiques sur l'orientation du romantisme du tournant des années 1820 pour voir émerger une esthétique raisonnée, historique comme fondement de l'opposition à la critique « scolastique ». Enfin, l'hégélianisme de Biéliniski révèle un discours romantique articulé, historique et dialectique, signe que le romantisme a atteint la reconnaissance dans la critique en tant que mouvement littéraire.

Malgré le relatif conservatisme des théories de la littérature des auteurs romantiques, les œuvres de fiction ne laissent pas d'expérimenter, parfois même d'inventer de nouveaux genres. Cela posait nécessairement un problème majeur à des critiques tels que Nadiejdine. Dans la « causerie entre deux vieilles connaissances » à propos de *Boris Godounov*, Nadooumko réclame que l'œuvre nouvelle possède une caractéristique générique claire, qu'elle appartienne ouvertement à un « type de famille » dans le monde poétique, afin qu'on puisse en juger selon sa conformité au modèle :

« Qu'est-ce que c'est que ces fadaïses ?.. On ne sait comment l'appeler.... Ou une *tragédie*, ou une *comédie*, ou – le diable seul sait !.. [...] Il faut pourtant qu'une œuvre poétique possède un caractère distinct, d'après lequel elle pourrait être rapportée à telle ou telle catégorie du monde poétique... un type de famille⁴⁶⁰. »

L'indignation de Nadooumko semble faire écho à l'étonnement de Biéliniski dans sa recension des *Ancêtres de Kaliméros. Alexandre Filippovitch Makedonski*. Le roman de Veltman paraît en 1836, et Biéliniski renouvelle le

⁴⁶⁰ Надеждин, Н.Н. « *Борис Годунов*. Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев », *op.cit.*, p. 72-73 : « что это за дребедень?.. Не сумеешь, как назвать ее... Не то *трагедия*, не то *комедия*, не то -- черт знает что!.. [...] Надобно же, однако, чтобы поэтическое произведение имело определенный характер, по которому могло б относиться к той или другой категории поэтического мира... фамильный тип ».

reproche qu'il faisait déjà à Veltman, mais à mots couverts, lors de la parution du *Pérégrin* :

« Tout d'abord le roman nous étonna quelque peu ; nous pensions : comment peut-on perdre son temps à de telles choses, certes fort charmantes, mais également futiles ? C'est d'autant plus étrange que le talent de M. Veltman conviendrait à quelque chose de plus sensé et de plus substantiel.. Qu'est-ce donc ? Pas vraiment un conte, pas vraiment un roman, mais si c'était un roman, alors certes pas historique, mais plutôt *étymologique* [...] ; M. Veltman aurait-il voulu être l'inventeur d'un type particulier de romans : les romans *étymologiques*⁴⁶¹ ? »

Veltman expérimente aussi avec ses autres romans des années 1830, intitulés *Kochtchéi l'immortel. Byline du temps ancien* (1833), *Le lunatique. Hasard* (1834) et *Sviétoslavitch, pupille de l'ennemi. Merveille du temps de Vladimir Soleil Rouge* (1837).

Outre ces genres étonnants, les années 1820-1830 sont marquées par le genre fantastique. Deux mots sont employés pour le désigner, soit le terme étranger *fantastičeskoje*, soit le terme russe *čudesnoje*. Pour plus de clarté, nous traduirons *fantastičeskoje* par fantastique et *čudesnoje* par merveilleux. A cet égard, la recension des *Contes bigarrés* par le baron Rozen témoigne d'une volonté de classification tripartite de ce qu'il dénomme le « merveilleux esthétique⁴⁶² ». Le premier type de merveilleux a pour objet les légendes et croyances populaires que l'auteur appelle « le *mystérieux* dans l'humanité⁴⁶³ » ; le deuxième représente le libre flux de la poésie dans le domaine du fantastique, au sens de « la fantaisie, quand elle vole sur les ailes du génie⁴⁶⁴ ». Les deux premiers ne sont pas « soumis

⁴⁶¹ Белинский, В. Г. « Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский », *op.cit.*, т. 1, р. 488 : « Сначала роман удивил нас немного; мы думали: как можно тратить свое время на такие, конечно очень милые, но вместе с тем и бесплодные вещицы? Это тем страннее, что талант г. Вельтмана годился бы на что-нибудь подельнее и посущественнее.. Что это такое? Сказка не сказка, роман не роман, а если и роман, то совсем не исторический, а разве *этимологический* [...] ; неужели г. Вельтман захотел быть изобретателем особенного рода романов – *этимологических* ! »

⁴⁶² Одоевский, В. Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, р. 111 : « эстетически чудесное ».

⁴⁶³ *Idem* : « *неразгадаемого* в человечестве ».

⁴⁶⁴ *Idem* : « фантазия, когда летает на крыльях гения ».

à la stricte application de la vérité des sens⁴⁶⁵ », tandis que le troisième est constitué du « processus intellectuel de la vie quotidienne » ou, selon les mots de Gomozeïko, la « calcination, sublimation et distillation philosophiques ». Ce troisième type exige la plus grande clarté : [...] c'est pour ainsi dire l'indispensable lumière dans cette lanterne magique⁴⁶⁶ ». Le critique finit par déplorer, au sujet du dernier texte, *Le même conte, mais à l'envers* :

« Quel dommage que ce ne soit rien d'autre qu'une belle contre-vérité ! Le respecté docteur en philosophie Gomozeïko, après avoir joué le rôle d'un vieillard pendant sept *Contes bigarrés*, change de rôle dans le huitième, devient un jeune élégant, adressant au beau sexe un compliment alambiqué et moraliste⁴⁶⁷. »

Polévoï aussi parle de « merveilleux » dans sa recension, qu'il comprend comme le sentiment universel d'un « monde invisible aux yeux corporels et gouverné par la fantaisie⁴⁶⁸ ». Selon Polévoï, quelques-uns des poètes actuels, surtout les Allemands, ont fondé sur ce sentiment et sur la volonté de « pénétrer dans la langue mystérieuse de la nature⁴⁶⁹ » un genre nouveau de poésie, appelé fantastique, dont Hoffmann est le meilleur exemple car « ses œuvres sont vraies jusque dans les transports impétueux de la fantaisie. Aussi, chez lui, le *possible* devient comme réel, car où est la limite à *ce qui peut être*⁴⁷⁰ ? » Cependant, Polévoï estime que les *Contes bigarrés* sont très éloignés de leur modèle. Tout d'abord, il indique que le plus grand danger que court la poésie « en notre siècle froid, de bon sens et de conventions⁴⁷¹ », réside dans l'incapacité des lecteurs à s'adonner

⁴⁶⁵ *Idem* : «Чудесное второе рода также не подлежит строгим применениям к осязательной правде ».

⁴⁶⁶ *Idem* : «Третий род чудесного требует строгой отчетливости:[...] - так сказать, необходимый свет в этом волшебном фонаре ».

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 113 : « Жаль, что все это не что иное, как прекрасная неправда! Почтенный доктор философии Гомозейко, игравший роль старика в продолжение сами *Пестрых сказок*, изменил своей роли в восьмой, обернулся молодым светским человеком, говорящим прекрасному полу замысловатый и нравоучительный комплимент, - а мы, видя его в полном цвете юности, про себя говорим с восторгом: «Сколько он еще напишет прекрасного! »

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 115 : « мир, невидимый вещественными очами и управляемый фантазией ».

⁴⁶⁹ *Idem* : « проникнуть в тайный язык природы ».

⁴⁷⁰ *Idem* : « сочинения его означены истинною в самых бурных увлечениях фантазии, оттого *возможное* является у него как бы *действительным*, ибо где предел *тому, что может быть* ? »

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 116 : « В наш век, холодный век рассудительности и приличий ».

au sentiment poétique en distinguant entre le poète et « l'homme du monde, l'homme public ». Or, c'est le reproche qu'il fait non pas aux lecteurs, mais à l'auteur lui-même : « En les lisant, vous voyez clairement que l'auteur ne parle pas sincèrement avec vous. Il n'a fait qu'endosser un rôle de conteur débonnaire, mettre un masque [...]. Après cela, il n'y a plus d'enchantement, plus de soumission à ses récits merveilleux ; nous devenons prudents avec lui et ne croyons plus un seul de ses mots⁴⁷² ! » Polévoï reproche ensuite à l'auteur des *Contes bigarrés* d'avoir choisi un genre « oublié, obsolète » (*zabytj, nesoobraznyj s našim vekom rod*), la « fable commune » (*rasprostranennaja basnja*). Cette forme ne correspond pas au sens des *Contes bigarrés*, que Polévoï voit dans l'enseignement moral (*npravoučenije*).

Ainsi, Polévoï et Biéliniski pointent chez Odoïevski précisément ce que la théorie littéraire romantique ne parvenait pas à faire et que Tynianov définit comme « l'essence révolutionnaire » de *Rouslan et Lioudmila* et du *Prisonnier du Caucase*, c'est-à-dire qu'ils n'étaient pas des « poèmes épiques » :

« La critique a senti que c'était une sorte d'écart (hors) du système. En réalité, c'était un déplacement du système⁴⁷³. »

2. « Nous n'avons pas de littérature »

Bestoujev écrit dans « Regard sur la littérature russe en 1824 et au début de 1825 » :

« L'histoire, la critique et la satire furent toujours les branches cadettes des belles-lettres. Ce fut ainsi partout, sauf en Russie ; car

⁴⁷² *Idem* : « Читая их, видите ясно, что автор говорит неискренно с вами. Он только принял на себя роль добродушного рассказчика, только надел маску /.../. После этого нет очарования, нет покорности его чудесным рассказам; мы становимся с ним осторожны и не верим ни одному слову его ! »

⁴⁷³ Тынянов, Ю.М. *Архаисты и новаторы*, *op.cit.*, « Литературный факт », р. 6 : « Вся революционная суть пушкинской "поэмы" *Руслан и Людмила* была в том, что это была "не поэма" (тоже и с *Кавказским пленником*) [...]; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было смещение системы ».

chez nous l'époque de l'analyse précède l'époque de la création ; nous avons une critique et pas de littérature ; nous sommes repus sans y avoir goûté, nous sommes devenus, dans notre état puéril, des vieillards grincheux⁴⁷⁴ ! »

La formule est devenue célèbre et a été reprise par la plupart des auteurs de ces revues annuelles, quelle que soit leur orientation littéraire. Nous reviendrons au chapitre suivant sur la question du rôle de la critique littéraire. Pour l'instant, remarquons que le constat de Bestoujev, s'il est formulé d'une manière percutante en 1825, n'est pas nouveau, même sous sa plume. En effet, dès son premier article, Bestoujev parle du « champ stérile » du théâtre et de la « steppe de la prose russe⁴⁷⁵ ». Il déplore la pauvreté de l'année 1823 en œuvres originales et en articles critiques, comparée à l'abondance des traductions⁴⁷⁶. Bestoujev apporte lui-même quelques pistes pour expliquer cette situation. Tout d'abord, il remarque la dépendance de la bonne société à tout ce qui vient de l'étranger : gouvernantes et précepteurs, langue de communication, modèles littéraires. Le beau monde occupe, dans cet article de Bestoujev, une fonction différente de celle que Karamzine lui attribuait. Il ne remplit plus la fonction de pépinière des talents artistiques, qu'il faisait éclore et grandir en son sein. Bestoujev critique le monde qui tue les esprits et nivelle les comportements, qui exige des poètes qu'ils revêtent le même masque que tous les membres de la société. Et Bestoujev prend l'exemple de l'écrivain romain Alfieri et de Byron pour montrer que les écrivains ne doivent pas se laisser diriger par le monde : « Ce n'est pas la société qui les entraînait, mais eux qui l'entraînaient à leur

⁴⁷⁴ Бестужев, А. А. «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и в начале 1825 годов », *Полярная звезда, op.cit.*, p. 488 : « история, критика и сатира были всегда младшими ветвями словесности. Так было везде, кроме России; ибо у нас век разбора предъидет веку творения; у нас есть критика и нет литературы; мы пресытились, не вкушая, мы в ребячестве стали брюзгливыми стариками! »

⁴⁷⁵ Бестужев, А. «Взгляд на старую и новую словесность в России », *op.cit.*, p. 26 : « Оставив за собою бесплодное поле русского театра, бросим взор на степь русской прозы ».

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 266 : « Ни один еще год не был беднее оригинальными произведениями прошедшего 1823. За исключением книг, до точных наук относящихся, вся наша словесность заключалась в журнальных, притом весьма немногих статьях » et p. 270-271 : « Вообще же во всех почти журналах число оригинальных произведений к числу переводов относилось как два к десяти, а пропорция чисто литературных статей к ученым была едва ль не тоще; это печально ».

suite⁴⁷⁷ ». Les salons ne sont plus le seul, ni le meilleur endroit pour parler de littérature. Les conventions qui règnent dans la bonne société sont de plus en plus souvent, et violemment, dénoncées (comme le montre l'exemple de la « nouvelle mondaine », et bien sûr les œuvres de Lermontov). Même la manière de parler, comme nous l'avons vu en première partie, est reprise, détournée, moquée et finalement parodiée.

Bestoujev explique aussi que la littérature russe ne peut regarder sans arrêt du côté de la littérature française sans subir des dommages :

« En mesurant nos œuvres par rapport aux dimensions gigantesques des génies étrangers, d'en haut, nous nous voyons encore plus petits et ce sentiment, que la fierté nationale ne vient pas réchauffer, au lieu d'éveiller le zèle à créer ce que nous n'avons pas, tente d'amoindrir même ce que nous avons⁴⁷⁸. »

L'affirmation « nous n'avons pas de littérature » procède ainsi avant tout de la comparaison de la situation russe avec les littératures occidentales. Pourtant, Bestoujev est l'un des rares critiques qui fait remonter les racines de la littérature russe jusqu'au Moyen Age, comme nous l'avons vu page 237. Le premier point d'opposition concerne ainsi l'histoire de la littérature et son caractère plus ou moins ancien. Le second fait intervenir la diversité des genres et des œuvres, que ni Bestoujev ni ses confrères ne jugent suffisante en Russie. Enfin, le troisième a trait au caractère national des œuvres littéraires, auquel nous reviendrons page 275. La « pauvreté » ou la « petitesse » de la littérature russe face à ses consœurs occidentales est soulignée par tous, mais elle n'est nulle part plus criante que dans le domaine de la prose. Aucun des auteurs qui reprennent la formule de Bestoujev ne trouve comment réfuter cette affirmation en prenant pour exemple des œuvres en prose, alors qu'ils sont nombreux à mettre en avant les qualités de la poésie russe, même avant le XIX^e siècle. Sans compter Derjavine, Joukovski, Batiouchkov ou Pouchkine, le panthéon poétique du XVIII^e siècle russe ne fait pas véritablement l'objet de discussions sérieuses, sauf peut-être chez

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 492 : « Не общество увлекло их, но они повлекли за собой общество ».

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 488-489 : « Измеряя свои произведения исполинскою мерою чужих гениев, нам свысока видится своя малость еще меньшею, и это чувство, не согретое народною гордостью, вместо того чтобы возбудить рвение сотворить то, чего у нас нет, старается унижить даже и то, что есть ».

Pouchkine. On y retrouve invariablement Lomonossov, Soumarokov, Khiéraskov, parfois Kantémir, Fonvizine, Trediakovski. Bestoujev est le seul à chercher des prosateurs dans le passé russe, ce qui l'amène à noter d'abord le *Dit de l'host d'Igor*, puis Feofan Prokopovitch, Popovski, Karamzine⁴⁷⁹ et, dans le « Regard sur la littérature ruse en 1824 et au début de 1825 », Narejny. Bestoujev affirme une opinion peu répandue au sujet de la prose historique de Karamzine, puisque Pouchkine et Viazemski la tenaient en grande estime. Bestoujev, quant à lui, préfère manifestement sa prose de fiction.

Ainsi, l'affirmation « nous n'avons pas de littérature » recèle pour Bestoujev un sens très clair, qui a été repris par Biéliniski dès son premier article, les *Rêveries littéraires*, publié en 1834. Comme l'écrit Lotman dans *La création de Karamzine*, Biéliniski explicite le sens romantique de la formule de Bestoujev :

« Une culture peut posséder de grands écrivains et des œuvres de génie et ne pas avoir de littérature. La littérature n'est pas une étagère de livres, c'est un organisme vivant et il est maintenu par une unité d'atmosphère, par la présence de valeurs déterminées et incontestables⁴⁸⁰. »

Biéliniski reprend à son compte la formule de Bestoujev et s'emploie à la démontrer. Pour ce faire, il commence par définir dans quel sens il faut prendre la notion de littérature d'un peuple. Ce n'est ni « tout le cercle de son activité intellectuelle manifestée dans l'écriture », ni « le recueil d'un nombre connu d'œuvres d'art, c'est-à-dire, comme disent les Français, de *chefs-d'œuvre de littérature* », mais plutôt

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 17 : « Между тем как Державин изумлял своими одами, как Дмитриев привлекал живым чувством в песнях [...] - блеснул Карамзин на горизонте прозы, подобно радуге после потопа. Он преобразовал книжный язык русский, звучный, богатый, сильный в сущности, но уже отягчалый в руках бесталантных писателей и невежд-переводчиков. Он двинул счастливою новизною ржавые колеса его механизма, отбросил чуждую пестроту в словах, в словосочинении и дал ему народное лицо. Время рассудит Карамзина как историка; но долг правды и благодарности современников венчает сего красноречивого писателя, который своим прелестным, цветущим слогом сделал решительный переворот в русском языке на лучшее ».

⁴⁸⁰ Lotman, Ю.М. *Карамзин. Сотворение Карамзина*, Санкт-Петербург, « Искусство-СПБ », 1997, с. 309 : « Белинский в *Литературных мечтаниях* высказал глубокую мысль о том, что культура может иметь великих писателей и гениальные произведения и не иметь литературы. Литература не полка книг — она живой организм, и держится этот организм единством атмосферы, наличием определенных неоспоримых ценностей ».

« le rassemblement d'œuvres d'art verbal d'un genre tel qu'elles sont le fruit de la libre inspiration et des efforts amicaux (bien que non concertés) d'individus créés pour l'art, ne vivant que pour lui et périssant en dehors de lui, d'individus exprimant et reproduisant complètement dans leurs créations artistiques l'esprit du peuple dans lequel ils sont nés et ont grandi⁴⁸¹. »

Dans ce type de littérature, l'histoire ne fait pas de sauts, son évolution est « consécutive », « naturelle » et ne comporte pas ce que comporte précisément l'histoire de la littérature russe, des « tournants forcés » par « une quelconque influence étrangère⁴⁸² ». Or, l'année 1830, « l'année cholérique⁴⁸³ » représente la dernière occurrence d'un tel saut dans l'histoire russe car, pour Biéliniski, c'est en 1830 qu'a « commencé une toute nouvelle période de son existence, se distinguant brusquement de la précédente dès son début. Mais il n'y a pas eu de transition entre ces deux périodes, plutôt une coupure brutale⁴⁸⁴ ». Ceci démontre que l'histoire russe, donc sa littérature, ne se développe pas de manière naturelle, mais est poussée vers l'avant de manière périodique depuis Pierre le Grand.

« Or, on ne crée pas une littérature ; elle se crée comme se créent la langue et les mœurs, à l'insu du peuple⁴⁸⁵. »

Pour cette raison, les revues récemment créées ont toutes cessé d'exister : « elles sont presque toutes nées sans aucune nécessité, mais comme ça, de l'inaction ou du désir de faire du bruit, et n'avaient donc ni caractère, ni

⁴⁸¹ Белинский В.Г. *Литературные мечтания*, Молва, № 39, 1834. Белинский, В.Г. *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 1, р. 51 : « собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и неусловленных) усилий людей, созданных для искусства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его, вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны ».

⁴⁸² *Idem* : « В истории такой литературы нет и не может быть скачков: напротив, в ней все последовательно, все естественно, нет никаких насильственных или принужденных переломов, происшедших от какого-нибудь чуждого влияния ».

⁴⁸³ Belinskij emploie le terme *xolernyj*, adjectif formé sur le substantif *xolera*, le choléra.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, р. 111 : « Тридцатый, холерный год был для нашей литературы истинным черным годом, истинно роковою Эпохой, с коей начался совершенно новый период ее существования, в самом начале своем резко отличившийся от предыдущего. Но не было никакого перехода между этими двумя периодами; вместо его был какой-то насильственный перерыв ».

⁴⁸⁵ *Idem* : « но литературу не создают; она создается так, как создаются без воли и ведома народа язык и обычаи ».

indépendance, ni force, ni influence sur la société⁴⁸⁶ ». *Le cabinet de lecture* est la principale cible de cette attaque, bien qu'il vienne de faire son entrée sur la scène littéraire. Biéliniski juge que « *Le cabinet de lecture* a démontré pratiquement, *a posteriori*, et, partant, irréfutablement, que nous n'avons pas de littérature ; car, possédant tous les moyens, elle n'est parvenue à rien⁴⁸⁷ ». Pour finir, Biéliniski fait de cette formule une incantation qu'il « répète avec transport, avec délectation » afin qu'advienne au plus tôt « la vraie époque de l'art⁴⁸⁸ ». La Russie doit cesser de croire en sa richesse littéraire, car « noble pauvreté vaut mieux que richesse rêvée⁴⁸⁹ ».

Récapitulons : les auteurs russes ne cessent de répéter « nous n'avons pas de littérature » car ils comprennent ce terme comme un tout organique et non comme une collection d'œuvres données en modèle et de noms d'auteurs portés aux nues. Ceux-ci donnent une image déformée par complaisance d'une situation qui, d'après Biéliniski, n'est pas à déplorer, mais seulement à améliorer par l'instruction.

Pourtant, la littérature russe compte déjà des auteurs dans le genre du roman, comme l'a montré entre autres Mann dans son article « Aux origines du roman russe⁴⁹⁰ ». Mann rapporte les avis de quelques contemporains à propos des romans de Narejny. On y voit que la principale qualité de sa prose romanesque, pour Viazemski autant que pour Dmitriev ou Nadiejdine, réside dans le caractère national, populaire, vraiment russe, et non seulement dans la langue. Biéliniski, dans « La littérature russe en 1841 » va même jusqu'à le déclarer l'« ancêtre » des romanciers⁴⁹¹. Il a surtout en tête ses derniers romans, publiés en 1824, c'est-à-dire

⁴⁸⁶ *Idem* : « Они почти все родились без всякой нужды, а так, от безделья или от желания пошуметь, и потому не имели ни характера, ни самостоятельности, ни силы, ни влияния на общество ».

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 122 : « Библиотека для чтения доказала практически, а *posteriori* и, следовательно, несомненно, что у нас нет литературы; ибо, имея все средства, она ни в чем не успела ».

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 124 : « истинная эпоха искусства ».

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 125 : « дай бог, чтобы поскорее все разуверились в нашем литературном богатстве! Благородная нищета лучше мечтательного богатства! »

⁴⁹⁰ Манн, Ю.В. « У истоков русского романа », *op.cit.*, p. 5-44.

⁴⁹¹ Белинский, В.Г. « Русская литература в 1841 году », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 4, p. 316: « Романистов было много, а романов мало, и между романистами совершенно забыт их родоначальник - Нарезный. В 1804 году издал он отчаянную романтическую трагедию *Димитрий Самозванец*, которая была сколком с *Разбойников*

Boursak et *Les deux Ivan, ou la passion des disputes*. L'introduction de Mann peint le tableau de la vie et de l'œuvre de Narejny, montrant son évolution thématique et poétique au travers de ses nombreuses œuvres : *Dmitri l'imposteur*, une tragédie datant de 1804, les *Soirées slaves* (première partie 1809, deuxième partie 1826), le *Gil Blas de Russie* (1814, immédiatement censuré et retiré du commerce), *Aristion, ou la rééducation* (1822), *Boursak* et *Les deux Ivan*, enfin *L'année noire ou les princes des montagnes* (1829) et *Garkoucha, bandit petit-russien* (à l'état de brouillon). La dominante picaresque des romans de Narejny, leur attachement à la philosophie des Lumières malgré une veine satirique les distinguent des œuvres contemporaines et ultérieures. Cependant, l'intérêt ethnographique de l'auteur pour le mode de vie traditionnel des peuples du Caucase ou d'Ukraine, cet exotisme familial, et les réminiscences des *Bandits* de Schiller rapprochent l'œuvre de Narejny du romantisme russe contemporain, tandis que les voyages, composante inhérente du roman picaresque, les récits enchâssés auxquels ces voyages donnent lieu et le personnage principal « traversant⁴⁹² » comme le dénomme Mann, font partie des procédés éprouvés de « romanisation » d'un récit⁴⁹³.

Les auteurs du corpus ont largement abandonné le personnage du picaro, l'anti-héros venu des bas-fonds de la société, et ont ainsi perdu sa fonction traversante lui permettant de visiter les couches sociales les plus diverses et ainsi

Шиллера; потом печатал повести и романы - бледные, бесцветные, манерные, во вкусе г-жи Жанлис. В 1824 он издал *Бурсака*, а в 1825 - *Два Ивана*, романы, запечатленные талантом, оригинальностью, комизмом, верностью действительности. Их обвиняли тогда в грубой простонародности; но главный их недостаток состоял в бедности внутреннего содержания. Он еще написал что-то вроде *русского Жильблэза*, который был почище всех *Выжигиных*, хотя и имел несчастье подать повод к появлению этих литературных бродяг и выроdkов... ».

⁴⁹² Манн, « У истоков русского романа », *op.cit.*, p. 19 : « Один уже выбор плута в качестве центрального персонажа вел за собою предельное расширение всей конструкции романа. Как глубоко объяснил М. М. Бахтин, пикаро по своей природе наиболее пригоден для смены различных положений, для прохождения через различные состояния, что предоставляло ему роль сквозного героя. Далее, плут по своей психологии и, можно сказать, своей профессиональной установке наиболее близок к интимным, скрытым, темным сторонам человеческой жизни. И, наконец, в эту жизнь плут входит на правах « третьего » и (особенно если он в роли слуги) низшего существа, которого никто не стесняется и перед которым, следовательно, скрытая домашняя жизнь предстает особенно широко и откровенно ».

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 37 : « Возникает роман странствий, большой дороги, роман путешествия, какими были и *Российский Жилблэз*, и *Черный год*, и отчасти даже *Аристион*: момент путешествия определял ранние стадии формирования романного жанра и легко объединялся с другими разновидностями жанра, например с романом плутовским ».

d'élargir les frontières du monde romanesque. Le *Manuscrit de Khabarov* constitue une exception relative, en reprenant ostensiblement le schéma picaresque du personnage aux origines inconnues, abandonné à sa propre vie, contraint de commencer par le bas de l'échelle sociale. Autant le picaro est l'anti-héros du roman de chevalerie, autant Khabarov, comme nous l'avons vu, se définit par une double opposition, au héros sentimentaliste et au héros romantique.

Mann souligne un autre point important au sujet de la poétique de Narejny : son ironie. Certes, elle découle avant tout de la veine satirique qui informe nombre de ses œuvres, cependant, comme le note le chercheur, l'ironie ou l'ambiguïté dans le traitement du personnage (que ce soit Gavrilo Simonovitch dans *Le Gil Blas de Russie* ou Garkoucha, à la fois vengeur et criminel) participe d'une poétique nouvelle dans le genre romanesque russe :

« Au début du XIX^e siècle, se produit dans le roman russe une réaccentuation substantielle et lourde de conséquences. Le roman de l'époque précédente, tel qu'il était représenté dans l'œuvre de F. Emine [...], était un roman d'aventures, ouvertement exotique. L'in vraisemblable et la rêverie étaient presque des synonymes du romanesque. Désormais, l'accent se déplace sur les « mœurs » - dans le présent ou le passé⁴⁹⁴. »

Les romans de mœurs constituent ainsi, avec les romans historiques dont l'un des objectifs étaient la peinture des mœurs, une étape transitoire entre les romans d'aventures du XVIII^e siècle et ceux, postérieurs à la mort de Narejny, de l'« école naturelle »⁴⁹⁵. Malgré les nombreux points communs entre les romans de Narejny et les textes de notre corpus, Bestoujev, seul parmi nos auteurs, a

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 35 : « в начале XIX века в русском романе происходит существенная и далеко идущая переакцентировка. Роман предшествующего века, каким он был представлен в творчестве Ф. Эмина [...], это был роман приключенческий, авантюрный, откровенно экзотичный. Несбыточность и мечтательность выступали почти синонимами романического. Теперь акцент передвигается на "нравы" - в современности или в прошлом ».

⁴⁹⁵ Cf. Белозерская, Н.А. « Василий Трофимович Нарезный: Историко-литературный очерк », *Русская старина*, Санкт-Петербург, 1896. Elle dévoile une typologie du roman russe selon deux périodes : d'abord, pendant l'époque de l'imitation (fin du XVIII^e siècle), les romans d'aventures et les romans d'éducation morale (nравoucitelnyje), ainsi que les nouvelles « orientales » ; plus tard, pendant l'époque de l'originalité (début du XIX^e siècle), les romans et nouvelles sentimentaux, les tentatives de romans historique et réaliste.

reconnu publiquement leurs mérites⁴⁹⁶. Les romanciers du XVIII^e siècle, tels que Tchoulkov et Emine, n'apparaissent pour ainsi dire pas dans les différents « panoramas » de la littérature russe. Narejny est le seul romancier auquel une reconnaissance minimale est accordée.

Que peut signifier cet oubli sélectif des auteurs russes du passé ? Certes, en quelques décennies, la poétique dominante dans la littérature russe avait radicalement changé. Pourtant, est-ce seulement une question de points de vue divergents sur le beau en littérature ? Il nous semble que, du moins dans le cas des romans de Narejny, la source d'inspiration est beaucoup plus proche que ce que les auteurs voulaient admettre. Il ne s'agit pas pour autant de forcer un héritage littéraire qui, semble-t-il, n'avait pas lieu d'être. En effet, si l'on considère que la vie de Narejny ne s'est pas déroulée dans l'arène littéraire, que ses liens avec les différentes sociétés, les cercles littéraires, les salons étaient au mieux ténus, mais aussi que son *Gil Blas de Russie* a été interdit, que le roman *L'année noire, ou les princes des montagnes* a été censuré par la « Société libre des amis des belles-lettres russes⁴⁹⁷ » et n'a été publié qu'à titre posthume, on comprend que Narejny écrit en dehors du système, de ce que Todd appelle les institutions de la littérature. Malgré tout, Narejny représente l'ancêtre du « romancier des temps nouveaux », ainsi que l'écrit Mann, et ses œuvres constituent un jalon dans l'histoire littéraire russe qui, en dépit de leur relative méconnaissance, mérite d'être noté. Le fait que les critiques des années 1820-1830, exceptés Bestoujev, Pouchkine, Viazemski et Biéliniski, ne parlent pas du tout des romanciers de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, et fort peu de Narejny, témoigne moins de leur méconnaissance, pourtant à notre avis réelle, que de leur volonté de présenter l'histoire de la littérature russe, et partant le romantisme littéraire, sous un jour ambigu mais avantageux.

Ainsi, la célèbre formule « nous n'avons pas de littérature » a pour corollaire une vision organique de l'histoire littéraire, tandis que la tendance à

⁴⁹⁶ Бестужев, А.А. « Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 г. », *op.cit.*, p. 493 : « Из оригинальных книг появились только повести г. Нарезного. Они имели б в себе много характеристического и забавного, если бы в их рассказе было поболее приличия и отделки, а в происшествиях поменее запутанности и чудес ».

⁴⁹⁷ « Вольное общество любителей российской словесности ».

faire l'histoire à partir de personnages fameux mais isolés⁴⁹⁸, en même temps qu'elle est dénoncée par les critiques romantiques⁴⁹⁹, est reprise dans certaines dénominations des périodes successives de l'histoire littéraire.

« Nous n'avons pas de littérature » représente ainsi un constat de rareté, un constat d'isolement des auteurs et des œuvres littéraires dans l'histoire russe qui n'est pas exempt d'un certain calcul de la part des auteurs. En témoigne l'utilisation de cette idée jusque dans l'élaboration théorique de la littérature de l'« école naturelle », comme chez Tchernychevski⁵⁰⁰. La nouvelle littérature russe est présentée comme un éclair dans la nuit noire, une fleur dans la steppe. En 1834, Biéliniski signifie le caractère exceptionnel de l'apparition de Lomonossov en reprenant l'image d'une aurore boréale aveuglante et sublime, que Bestoujev lui avait associée dans son « Regard sur l'ancienne et la nouvelle littérature en Russie », en 1823⁵⁰¹. Elle se décline, dans les nouvelles de Marlinski, en l'image de l'éclair (*molnija*), lumière soudaine et aveuglante, qui représente tantôt des pensées, tantôt des sentiments passionnés, mais porte toujours la marque du romantisme. Il n'est pas besoin de rappeler ici les jugements enthousiastes sur l'œuvre de Pouchkine par ses contemporains pour comprendre qu'il s'agit d'un topos du romantisme, la fascination pour les génies.

Il nous semble pourtant qu'un tel constat recèle une part d'ironie, une part de calcul. En effet, plus le milieu dans lequel apparaît un phénomène est vide et désert, plus le phénomène est extraordinaire, digne de louanges et encourageant

⁴⁹⁸ Voir à ce sujet la remarque de Vjazemskij, dans *Эстетика и литературная критика*, Москва, 1984, p. 85 : « По большей части, не говорю уже для читателей, но и для наших писателей, каталог старинных русских стихотворцев заключается в нескольких именах почетных. Любопытство их не изыскательно, и они знают историю своей литературы, как многие знают историю человеческого рода, по именам некоторых счастливых ».

⁴⁹⁹ Biéliniski n'accepte que Deržavin, Puškin, Krylov et Gribojedov au panthéon de la littérature russe.

⁵⁰⁰ *Очерки гоголевского периода русской литературы, 1855-1856.*

⁵⁰¹ Белинский, В.Г. « Литературные мечтания », *Полное собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 1, с. 67-68 : « вдруг, по прекрасному выражению одного нашего соотечественника, на берегах Ледовитого моря, подобно северному сиянию, блеснул Ломоносов. Ослепительно и прекрасно было это явление! » Comparer avec Bestužev, « Взгляд на старую и новую словесность в России », *op.cit.*, p. 14 : « Подобно северному сиянию с берегов Ледовитого моря, гений Ломоносова [...] озарил полночь. Он пробился сквозь препоны обстоятельств, учился и научал, собирал, отыскивал в прахе старины материалы для русского слова, созидал, творил - и целым веком двинул вперед словесность нашу », et p. 17 : « блеснул Карамзин на горизонте прозы, подобно радуге после потопа ».

pour l'avenir. Tandis que l'inexistence affirmée de la littérature russe rabaisse les attentes des lecteurs et explique pourquoi les œuvres des adversaires sont aussi mauvaises, elle fait apparaître par contraste les œuvres vraiment littéraires, ou « poétiques », comme les œuvres de génies. Il faudrait ici comparer les recensions critiques des œuvres et les portraits de génies de la littérature romantique, comme par exemple dans *Les nuits russes* d'Odoïevski. Malheureusement, le cadre de cette recherche ne le permet pas. Notons néanmoins que la formule reste ambiguë et que son fonctionnement, tout comme celui de l'ironie romantique, est à double tranchant.

Dans les histoires modernes de la littérature russe, il est traditionnel d'appeler les années 1810-1820 l'âge d'or de la littérature russe. Bien que cette notion s'applique avant tout à la poésie et qu'elle soit strictement délimitée par la mort de Pouchkine, il faut se rendre à l'évidence : les contemporains ne sont pas du même avis. En 1826-1827, 1830, 1834, 1837, les critiques répètent à l'envi : « nous n'avons pas de littérature », ils déplorent la pauvreté et parfois même la mort de la littérature russe, ainsi que le fait Biéliniski dans sa recension des *Arabesques* et de *Mirgorod*⁵⁰². De même, Viazemski dans l'introduction de son *Fon-Vizin*, paru en 1848 mais écrit en 1830, reprend à son compte la même idée, mais cette fois-ci pour rabaisser la littérature des années 1840 et rehausser le prestige de celle des années 1820-1830. Il écrit que certains critiques des années 1840 « ont décidé que les livres de l'ancienne génération ne valaient rien et que, au cours des quinze dernières années, notre littérature avait tellement avancé que tout ce qui précédait devait être abandonné à l'oubli ou que l'on devait en prendre acte avec indifférence⁵⁰³ ». Cependant, Viazemski exprime un doute : « Je ne peux absolument pas croire que la dernière période d'activité de Karamzine et de Pouchkine doive être reconnue comme l'enfance, et l'époque actuelle comme la

⁵⁰²Белинский, В.Г. « *Арабески*. Разные сочинения Н. Гоголя », « *Миргород*. Повести, служащие продолжением *Вечеров на хуторе близ Диканьки* Н. Гоголя », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 1, р. 381-382 : « Конец 1833 и начало 1834 года были ознаменованы какою-то особенною мертвенностию в нашей литературе; казалось, что уже все кончилось – и книги, и журналы. Старые поэты, как заслуженные ветераны, или совсем сошли со сцены, или позамогли, а новых не являлось ».

⁵⁰³ *Полное собрание сочинений князя Вяземского*, Санкт-Петербург, 1880, т. 5, 1848 год, с. V : « Знаю, что объявляя о возрасте книги моей, подвергаю ее предварительному подозрению и осуждению некоторых критиков. Они решили, что книги старого поколения никуда не годятся, и что, в последнее пятнадцатилетие, литература наша так далеко ушла, что все прежнее должно быть предано забвению или равнодушно принято к сведению ».

période de la majorité et de la maturité de notre littérature⁵⁰⁴ ». Il semble donc que le processus de négation de l'art contemporain se répète, même s'il est dépendant, chez Viazemski, d'une grande nostalgie pour la période précédente.

« Nous n'avons pas de littérature » est donc une formule qui révèle l'appropriation sélective du passé littérature russe, et la stratégie des auteurs de la nouvelle génération. Elle rend également manifeste que, sous le terme de « littérature », les contemporains comprenaient certes la poésie, mais aussi la prose. Dans la « Revue de la littérature russe pour l'année 1833 », Nadiejdine l'explique ainsi :

« Il n'y a aucun doute que le mal principal, le mal essentiel qui porte notre littérature, dans sa prime jeunesse, à un tel point d'épuisement et de vieillesse est sans aucun doute la capacité funeste à l'imitation qui règne aujourd'hui encore dans tous les domaines de notre vie⁵⁰⁵. »

3. L'héritage embarrassant du sentimentalisme et du roman d'aventures, l'emprunt polémique au romantisme français face à la veine fantastique allemande et à la veine historique britannique

La question des genres et des règles rejoint le problème de la pauvreté de la littérature russe dans la controverse au sujet de l'imitation. Celle-ci n'est ni récente ni exclusive à l'époque. Le reproche d'imitation adressé à la littérature

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. VI : « Мне никак не верится, что последний период литературной деятельности Карамзина и Пушкина должен быть признан за младенчество, а нынешний период за период возмужалости и совершеннолетия литературы нашей ».

⁵⁰⁵ Надеждин, Н.И. *Литературная критика, op.cit.*, p. 377 : « Нет сомнения, что главное и существенное зло, обессилившее нашу словесность до такого старческого изнурения в такой ранней молодости, есть несчастная подражательность, господствовавшая доселе во всех отраслях нашей жизни ».

russe s'étend, d'une part, aux œuvres du passé, et d'autre part aux œuvres contemporaines. L'enjeu d'une telle controverse concerne le statut de l'imitation dans la poétique, mais également, et surtout, la nouvelle exigence de la littérature russe, que les auteurs désignent du terme *narodnost'*, littéralement le caractère national, l'esprit du peuple. Le problème de l'imitation en littérature constitue le cœur de la controverse entre les Classiques et les Romantiques, comme nous l'avons déjà vu à propos de la « Conversation de l'Editeur avec un Classique... » de Viazemski.

1. Imitation et originalité

Au début du XIX^e siècle, l'imitation a pour contraire l'originalité. La première est comprise avant tout comme l'emprunt ou la copie de sujets, de thèmes, de personnages et de la langue d'œuvres européennes, qu'elles soient contemporaines, récentes ou antiques. Nous avons vu au chapitre deux que de très nombreuses œuvres peuvent constituer des sources d'imitation, d'emprunt, de plagiat, d'adaptation. Cependant, avec l'arrivée du romantisme sur la scène littéraire, l'imitation prend d'abord une connotation résolument péjorative. Les auteurs dénoncent l'imitation comme fondement de la poétique classique française, comprise comme l'obligation d'imiter des modèles antiques. La *mimesis* étant toujours considérée comme la première règle de l'art littéraire, puisque celui-ci doit, selon la formule consacrée, « imiter la nature ». Or, les auteurs du nouveau mouvement romantique expliquent clairement qu'imiter la nature ne signifie pas imiter des œuvres qui imitent la nature, mais bien prendre exemple directement sur la réalité. Le désaveu de cette conception classique de l'imitation signale également un changement dans les mentalités, clairement exprimé, à notre avis, dans les connotations opposées, encore aujourd'hui, des termes d'imitation et d'originalité. Pour le romantisme, l'imitation représente le pire danger de la littérature, l'absence de nouveauté et de vie dans une œuvre. De ce fait, même l'imitation des modèles romantiques tels que Joukovski et Pouchkine inspire à Somov, dans la troisième partie de son essai « De la poésie

romantique », une critique sévère⁵⁰⁶. Dans les années 1830, l'imitation est le stigmate que portent toutes les œuvres qui ne sont pas nationales, populaires.

Sur un plan moins strictement littéraire, l'imitation en Russie, au début du XIX^e siècle, est un problème qui concerne toutes les sphères de la société. En 1802 déjà, dans l'article « De l'amour pour la patrie et de la fierté nationale », Karamzine déplorait la toute-puissance du français en tant que langue de la bonne société, imité plus tard par Pouchkine⁵⁰⁷ et Bestoujev⁵⁰⁸. Karamzine pouvait encore donner à l'imitation un statut positif, héritage des Lumières et de leur foi absolue dans l'instruction :

« Ceux qui jalouent les Russes disent que nous ne possédons que le plus haut degré du don d'assimilation ; mais n'est-il pas le signe d'une supérieure éducation de l'âme ? [...] Notre malheur est que nous voulons parler français et ne pensons pas à cultiver notre propre langue [...]. Il est bon d'étudier, il faut étudier, mais malheur à l'homme et au peuple qui demeurent d'éternels étudiants !⁵⁰⁹ »

Pour lui, cette faculté d'imitation chez le peuple russe démontre non pas l'absence de toute force créatrice, mais au contraire ses grandes capacités car « les succès de notre littérature [...] démontrent cette grande capacité des Russes. Y a-

⁵⁰⁶ Сомов, О.М. « О романтической поэзии », *Пушкин в прижизненной критике, 1820-1827, op.cit.*, p. 144 : « Новость всегда приманчива и всегда находит подражателей: Жуковский и Пушкин имеют их слишком много. Каждое слово, каждое выражение, даже и целые стихи сих двух поэтов ловятся наперерыв молодыми кандидатами Парнаса ».

⁵⁰⁷ Voir par exemple sa note « Des raisons qui entravent la marche de notre littérature » : А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10 томах, op.cit.*, т. 7, « О причинах, замедливших ход нашей словесности », p. 18-20.

⁵⁰⁸ Бестужев, А.А. « Взгляд на старую и новую словесность в России », *Полярная Звезда, op.cit.*, p. 26 : « Гремущка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лезть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов, и не терпит повторений. От сего-то у нас такое множество стихотворцев (не говорю - поэтов) и почти вовсе нет прозаиков, и как первых можно укорить бледностью мыслей, так последних погрешностями противу языка. К сему присоединилась еще односторонность, происшедшая от употребления одного французского и переводов с сего языка ».

⁵⁰⁹ Н.М. Карамзин « О любви к отечеству и народной гордости », *Вестник Европы*, 1802, №4 : « Завистники русских говорят, что мы имеем только в высшей степени переимчивость; но разве она не есть знак превосходного образования души? [...] Беда наша, что мы хотим говорить по-французски и не думаем трудиться над обработыванием собственного языка [...]. Хорошо и должно учиться; но горе человеку и народу, который будет всегдашним учеником! »

t-il longtemps que nous savons ce qu'est le style, en vers et en prose ? [...] Et l'homme et le peuple commencent toujours par imiter⁵¹⁰ ».

Quelque trente ans plus tard, Senkovski, à l'instar de ses collègues feuilletonistes et essayistes de la rubrique « mœurs » des revues, s'est forgé la spécialité de parler de ces modes étrangères et de leurs conséquences funestes sur la société russe. Et, nous l'avons vu, Odoïevski aborde également le problème de l'éducation des jeunes gens à partir de modèles étrangers dans ses deux derniers *Contes bigarrés*. Enfin, l'aspect linguistique de la question est mis en lumière par Bestoujev en 1823 : « Tout en détenant des trésors bruts du verbe, nous échangeons, tels des Américains primitifs, cet or contre de brillantes babioles étrangères⁵¹¹ ».

Pourtant, le reproche d'imitation ne peut avoir la même signification selon qu'il touche au sujet de l'Antiquité, des influences étrangères en général ou de la « jeune littérature », ainsi que le baron Brambeus dénomme la littérature romantique française. Les chercheurs ont déjà souligné l'ambivalence de Senkovski face à cette nouvelle littérature : Senkovski dénonçait sa propension à « anéantir les différences entre la vertu et le crime, entre le vice et l'honneur, entre le beau et le laid⁵¹² », mais reprenait pourtant à son compte les méthodes et le style du romantisme frénétique⁵¹³. Si Senkovski se concevait sans doute comme un adversaire du romantisme, les adversaires littéraires de Brambeus ne s'y trompaient pas, et des jugements tels que celui de Gogol : « une imitation proche, excessive des écrivains français du moment⁵¹⁴ », apportent la preuve que les écrits du baron Brambeus appartiennent bien, pour les contemporains, au « mauvais

⁵¹⁰ *Ibidem* : « Успехи литературы нашей [...] доказывают великую способность русских. Давно ли знаем, что такое слог в стихах и прозе? [...] Как человек, так и народ начинает всегда подражанием ».

⁵¹¹ Бестужев, А. « Взгляд на старую и новую словесность в России », *Полярная звезда*, *op.cit.*, p. 26 : « Обладая неразработанными сокровищами слова, мы, подобно первобытным американцам, меняем золото оною на блестящие заморские безделки ».

⁵¹² Барон Брамбеус [Сенковский О. И.] « Брамбеус и юная словесность », *art.cit.*, p. 38 : « истреблении всего различия между добродетелью и преступлением, между пороком и честью, между прекрасным и отвратительным ».

⁵¹³ Voir à ce sujet l'article de А.А. Карпов, « Pour l'histoire d'un motif *frénétique* », paru dans *Памяти Г. П. Макогоненко: Сборник статей, воспоминаний и документов*, под ред. В. М. Марковича и А. А. Карпова, Санкт-Петербург, « СПбГУ », 2000. L'article est également disponible sur la page suivante : <http://lit.phil.spbu.ru/article.php?id=26> (consultée le 04.08.2013).

⁵¹⁴ Гоголь, Н.В. « О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году », *Современник*, 1836, т. 1, с. 200.

romantisme », qui doit être distingué du « vrai romantisme » et condamné. Pour autant, la prose du baron Brambeus témoigne de la propension du romantisme frénétique à jeter à bas les idoles, comme Champollion et Cuvier dans le *Voyage scientifique à l'Île aux ours*. Cette tendance, Biéliniski la trouve encore inexistante dans la société russe de 1834 et il l'associe avant tout au romantisme :

« Il règne [...] dans notre littérature une certaine vénération pitoyable et puérile des autorités ; nous plaçons très haut la *table des rangs* jusqu'en littérature et craignons de dire à haute voix la vérité sur les *hauts personnages*... Et si seulement c'était la conséquence de nos convictions ! Non, c'est par pure convenance, stupide et malsaine, ou par peur de passer pour un *parvenu*, un romantique⁵¹⁵. »

C'est aussi ce qu'exprime Katénine en 1828 à propos de l'*Histoire de l'Etat russe* de Karamzine : « Paroles de toute la bande impertinente : autant de bons offices, autant de mérites valent bien une vigoureuse défense. Qu'est-ce que cette sainteté intouchable dans la littérature ? Que sont, après vérification, Karamzine et Dmitriev⁵¹⁶ ? »

L'influence exercée par les œuvres et les idées de ces autorités ne tient donc pas qu'à leur valeur intrinsèque, ainsi que le montrent la citation de Madame de Genlis et la philippique de Gomozeïko contre les « petites mamans » dans le *Conte du grand danger que courent les troupes de jeunes filles sur la perspective Nevski*.

Cependant, comme l'imitation remplissait une fonction d'instruction chez Karamzine, l'imitation romantique est connotée positivement lorsqu'elle a lieu entre les écrivains romantiques, mais il faut encore pour cela qu'elle devienne émulation et non qu'elle produise un travail d'épigone. Dans un dialogue fictif

⁵¹⁵ Белинский, В.Г. « Литературные мечтания », *Собрание сочинений в девяти томах, op. cit.*, т. 1, р. 68: « У нас [...] царствует в литературе какое-то жалкое, детское благоговение к авторитетам; мы и в литературе высоко чиним *табель о рангах* и боимся говорить вслух правду о *высоких персонах* [...] И добро бы еще это было вследствие убеждения! Нет, это просто из нелепого и вредного приличия или из боязни прослыть *выскачком*, романтиком. »

⁵¹⁶ Тынянов, Ю. *Архаисты и новаторы, op.cit.*, р. 109 : « Слова всей нахальной шайки: столько услуг, столько заслуг заслуживают сильного возражения; что за неприкосновенная святыня в словесности? Что ж такое на поверку Карамзин и Дмитриев? ».

entre deux personnages, l'article « La littérature russe en 1841 » de Biéliniski révèle une telle bienveillance pour la nouvelle littérature russe :

« B. - Après Pouchkine et Griboïedov, à qui passons-nous à présent ?

A. - A la nouvelle et au roman. Gavés de vers, nous avons voulu de la prose ; et l'exemple de Walter Scott était très séduisant... Marlinski fut le premier à écrire des nouvelles russes. Elles étaient à leur temps ce que les nouvelles de Karamzine furent à leur époque ; la seule différence est que les premières sont *romantiques*, les secondes *classiques*, au sens courant de ces mots⁵¹⁷. »

La dénomination de « classique » attribuée à Karamzine peut paraître étonnante, sauf si l'on considère que Biéliniski l'utilise pour désigner des œuvres ou des auteurs devenus des modèles pour les générations suivantes. Ainsi, dix ans auparavant, pour Bestoujev, qui suit en cela l'avis de Pouchkine, seule la prose de Karamzine, c'est-à-dire sa prose historique, peut servir de modèle, non seulement dans le domaine linguistique et stylistique, mais aussi dans la narration :

« Karamzine a publié les tomes X et XI de *l'Histoire de l'Etat russe*. Sans entrer dans l'analyse de leurs qualités historiques pour des raisons de brièveté, nous pouvons affirmer résolument que nous y avons trouvé un trésor littéraire. Nous y voyons la fraîcheur et la force du style, l'attrait du récit et la variété des tournures et des sonorités de la langue, si obéissante sous la plume d'un don véritable. Cependant, la prose littéraire de 1824 a commencé et fini avec ces deux tomes. D'une manière générale, les œuvres de notre respecté historiographe s'élèvent aujourd'hui encore telles des pyramides au-dessus de la

⁵¹⁷ Белинский, В.Г. « Русская литература в 1841 году », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 4, р. 316 : « Б. - К кому же мы теперь перейдем от Пушкина и Грибоедова?

А. - К повести и роману. Пресытившись стихами, мы захотели прозы; а пример Вальтера Скотта был очень соблазнителен... Марлинский первый начал писать русские повести. Они были для своего времени то же, что повести Карамзина для той эпохи; разница между ними только та, что одни *романтические*, другие *классические*, в простом смысле этих слов ».

steppe de la prose russe, quelquefois ranimée par des raids de bédouins journalistes ou par les lourdes caravanes des traductions⁵¹⁸. »

Pourvu donc qu'elle prenne pour modèle un texte sanctionné et qu'elle en fasse une production autonome, l'imitation romantique acquiert un statut positif. Pour autant, l'œuvre qui en résulte n'est pas exemptée de la critique, et d'une critique à la hauteur des qualités présentes dans l'original. Ainsi, la recension de Polévoï dans le *Télégraphe de Moscou* et, dix ans plus tard, celle de Biéliniski dans les *Annales de la patrie* démontrent clairement que les *Contes bigarrés* d'Odoïevski ont voulu copier ou imiter Hoffmann, mais sans succès. Ce qui est intéressant dans ces deux articles, c'est que le point de vue sur l'œuvre participe d'une critique interne du romantisme dans sa veine fantastique. Polévoï reproche au narrateur de ne pas croire dans ses contes, car « il faut croire dans le merveilleux, bien sûr, pas avec le sentiment de l'homme simple mais avec celui du poète⁵¹⁹ », qui fait naître un « enchantement » chez le lecteur grâce au « pinceau⁵²⁰ » du maître. Biéliniski, de son côté, peut juger des *Contes bigarrés* avec le recul d'une dizaine d'années et de la parution des *Nuits russes*, puisque son article est paru à l'occasion de l'édition des *Ceuvres du prince V.F. Odoïevski* en 1844. Il porte un jugement sévère sur le « fantasme », c'est-à-dire à la fois la fantaisie et le fantastique, dans l'œuvre d'Odoïevski :

« Nous avons des raisons de penser qu'Hoffmann a eu une grande influence sur cette direction fantastique de notre talentueux auteur. Mais le fantasme d'Hoffmann représentait sa nature, et

⁵¹⁸ Бестужев, А.А. « Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 г. », *Полярная звезда, op.cit.*, p. 493 : « Н. М. Карамзин выдал в свет X и XI томы *Истории государства Российского*. Не входя, по краткости сего объема, в рассмотрение исторического их достоинства, смело можно сказать, что в литературном отношении мы нашли в них клад. Там видим мы свежесть и силу слога, заманчивость рассказа и разнообразие в складе и звучности оборотов языка, столь послушного под рукою истинного дарования. Сими двумя томами началась и заключилась; однако ж, изящная проза 1824 года. Да и вообще до сих пор творения почтенного нашего историографа возвышаются подобно пирамидам на степи русской прозы, изредка оживляемой летучими журнальными бедуинами или тяжело движущимися караванами переводов ».

⁵¹⁹ Полевой, Н.А. « *Пестрые сказки с красным словом...* », Одоевский, *Пестрые сказки, op.cit.*, p. 115 : « Надобно верить чудесному, разумеется, не с чувством простолюдина, но с чувством поэта, и верить искренно, дабы заставишь поддаваться обаянию и тех людей, которым хотите вы передавать свои ощущения ».

⁵²⁰ *Idem* : « Надобно было при этом, чтобы Гофман имел свою, только ему принадлежащую кисть – и вот тайна очарования, заключающегося во всех его картинах ».

Hoffmann savait rester fidèle à l'idée dans les sottises les plus ridicules de sa fantaisie. Aussi est-il très dangereux de l'imiter : on peut contracter et même augmenter ses défauts sans emprunter ses qualités. Du reste, le fantasme constitue le côté le plus faible des œuvres d'Hoffmann⁵²¹. »

Ainsi, à mots couverts, Biéliniski considère, comme Polévoï, que Gomozeïko aurait mieux fait de ne pas tenter d'imiter Hoffmann et il met lui aussi en lumière le fait que Gomozeïko n'ait emprunté que l'apparence, le « fantasme » et non l'idée, ou la « pensée vive » qui forme le meilleur côté de l'art d'Hoffmann.

De la même manière, le cadre du voyage sentimental est lui aussi reconnu comme portant la marque de l'imitation et désavoué dans les parodies nombreuses qui ont vu le jour depuis le début du XIX^e siècle⁵²². Le genre du voyage imaginaire constitue un exemple instructif, notamment dans le cas du *Pérégryn*. Akoutine rappelle que l'œuvre de Veltman a immédiatement donné lieu à deux parodies, dans la *Revue des dames* en 1832 et dans *La rumeur* en 1833. Cependant, ces textes prenaient pour cible la manière, le ton de l'œuvre et non le schéma narratif du voyage imaginaire. C'est le cas, en revanche, des *Voyages fantastiques du baron Brambeus*, qui reprennent et développent le thème du premier chapitre du *Pérégryn* :

« Si vous êtes las de votre vie sédentaire et monotone, partez avec moi, Monsieur ! me dis-je un jour, partons en voyage ! – Comment ? où, de quelle façon, par quels moyens ? répondis-je, allongé sur un large divan, et je tirai philosophiquement une bouffée de dubek⁵²³, - Il faut de l'argent ! - Il faut une tête, il faut de l'audace et de l'imagination ; pensez qu'avec ces moyens l'on peut satisfaire la

⁵²¹ *Ibidem*, p. 121 : « Мы имеем причины думать, что на это фантастическое направление нашего даровитого писателя имел большое влияние Гофман. Но фантазм Гофмана составлял его натуру, и Гофман в самых нелепых дурачествах своей фантазии умел быть верным идее. Поэтому весьма опасно подражать ему: можно занять и даже преувеличить его недостатки, не заимствовав его достоинств. Сверх того, фантазм составляет самую слабую сторону в сочинениях Гофмана ».

⁵²² Cf. Яковлев, П.Л. *Сентиментальное путешествие по Невскому проспекту*, Москва, 1828; Роболи, Т. «Литература "путешествий" », *Русская проза, op.cit.*, p. 104-127.

⁵²³ Tabac d'orient.

curiosité la plus tatillonne ; sans nous déplacer, nous irons partout, nous apprendrons tout. La différence entre nous et les autres voyageurs sera insignifiante : les uns ont la vue, et nous une vision. A quoi bon tout voir et, tel Pyrrhon et ses disciples, douter de tout ; ne vaut-il pas mieux ne rien voir et ne douter de rien⁵²⁴ ? »

Dans « Automne et ennui », le baron Brambeus construit la justification de ses voyages (et de leur récit aux lecteurs) sur ses efforts pour tromper un ennui démesuré et les pulsions suicidaires qu'il lui inspire. Il prend également soin de souligner combien ses voyages lui ont coûté sans lui avoir apporté la connaissance du monde, malgré ses intenses expériences des malheurs de la vie dans le « Voyage poétique de par le monde » et le « Voyage sentimental au mont Etna ». Le baron Brambeus adopte d'ailleurs précisément la position que le narrateur du *Pérégrin* juge insensée, celle de Pyrrhon, lorsqu'il tombe dans le monde souterrain des entrailles de l'Etna et qu'il se retrouve ensuite emprisonné à Naples pour sorcellerie. Dans les deux cas, les règles du monde auquel Brambeus est habitué changent brusquement, ce qui l'oblige à réserver son jugement, à accepter philosophiquement ses péripéties. C'est également le cas lorsqu'il est projeté à travers le cratère, atterrit dans la voiture de sa femme, écrasant du même coup un amant anglais dans sa chute. Il tente ensuite de s'excuser de sa maladresse par tous les moyens, ce qui ne laisse pas de mettre en colère la voyageuse :

« La conversation s'interrompt. Les réponses de cette dame me donnaient l'assurance que je me trouvais bel et bien dans un monde où tout allait cul par-dessus tête, et que j'avais eu seulement tort de me bercer de l'idée d'avoir été rejeté sur la face externe du globe. "Quelle antithèse dans les concepts ! pensai-je. Chez nous, sur notre bienheureuse surface subsolaire, une épouse ou amante répondrait-

⁵²⁴ Вельтман, А.Ф. *Странник, op.cit.*, p. 9 : « Наскучив сидячею, однообразною жизнью, поедемте, сударь! - сказал я однажды сам себе, - поедемте путешествовать! - Как? куда, каким образом, с чем? - отвечал я, лежа на широком диване, и с глубокомыслием затянулся дюбеком, - нужны деньги! - Нужна голова, нужны решительность и воображение; поверьте, что с этими способами можно удовлетворить самое мелочное любопытство; не сходя с места, мы везде будем, все узнаем. Разница между нами и прочими путешественниками будет незначительна: они самовидцы, а вы ясновидец. Что пользы все видеть и, подобно Пиррону и его последователям, во всем сомневаться; не лучше ли ничего не видеть и ни в чем не сомневаться? ».

elle de la sorte après avoir vu son tendre ami pilé par un derrière inconnu expulsé d'un volcan ?!..⁵²⁵ »

Le baron Brambeus réalise non pas un voyage imaginaire mais des voyages fantastiques. L'aspect irréel, fictionnel du voyage imaginaire est outré dans la parodie de Senkovski pour prendre la signification de voyage impossible, invraisemblable. Par conséquent, peu importe que le narrateur ait beaucoup voyagé, qu'il ait expérimenté les situations les plus diverses, il n'obtiendra jamais la vraie connaissance du monde. Le récit de ses voyages n'a d'autre utilité que de démontrer à quel point le voyage est une sottise. En réalité, toutes les sortes de voyages appartiennent à cette catégorie : poétique, scientifique et sentimental. Le terme de « fantastique » dans le titre de l'œuvre est donc à prendre au sens d'invraisemblable, d'abord, mais aussi de fantaisiste, comme le montre l'épigraphe « A chaque baron sa fantaisie ». Là encore, c'est la manière du *Pérégrin* qui forme l'objet de l'imitation.

Ces trois exemples de parodies révèlent en creux la qualité principale du *Pérégrin* pour ses contemporains, son originalité et son esprit. Biéliniski, dans la recension du roman *Les ancêtres de Kaliméros*, résume bien le jugement de l'époque :

« Le talent de M. Veltman est singulier et original au plus haut point ; il n'imité personne et personne ne peut l'imiter. Il s'est créé un monde à part, inaccessible ; sa vision et son style n'appartiennent qu'à lui seul⁵²⁶. »

Cependant, cette originalité n'est pas encore celle d'une poétique du « national », elle n'a pas de rapport avec l'esprit du peuple russe. Cet esprit se manifeste, selon la majorité des auteurs de l'époque, avant tout dans la langue. Pour Somov, il y a une différence entre les imitateurs bornés, que l'ambition littéraire pousse à « emprunter une voie déjà tracée, sans penser ni vouloir penser qu'elle n'est pas pour eux », et les adaptateurs talentueux, tels que Joukovski.

⁵²⁵ Ossip Senkovski, *op.cit.*, p. 259.

⁵²⁶ Белинский, В.Г. *Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский, Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, p. 484 : « талант г. Вельмана самобытен и оригинален в высочайшей степени; он никому не подражает, и ему никто не может подражать. Он создал себе какой-то особенный, ни для кого не доступный мир; его взгляд и его слог тоже принадлежат одному ему ».

Celui-ci, « reformulant pour la plus grande part les poètes allemands, devait rendre fidèlement leurs œuvres, sans changer leur nature ni leur but, souvent obscurs et lointains⁵²⁷ ». Les verbes qu'emploie Somov sont significatifs : *perelagaja, verno peredavat', ne izmenjaja*. Ces verbes dénotent non pas une activité d'imitation, mais de transfert, donc d'adaptation.

Le statut de l'imitation dans les années 1820-1830 est différent selon les opinions littéraires et l'évolution des problématiques fondamentales pour la littérature russe. L'imitation des Français, c'est-à-dire la mode pour tout ce qui est étranger à la Russie, est unanimement dénigrée, mais l'imitation des Anciens, c'est-à-dire l'imitation classique, est dénigrée chez Bestoujev et les romantiques du cercle pouchkinien tandis que l'imitation des auteurs russes à succès (ou étrangers mais romantiques), c'est-à-dire le travail des épigones, obtient un statut ambigu, se mêlant souvent sans distinction possible avec l'absence de talent et d'imagination. Ainsi, en 1825, Bestoujev fait part à ses lecteurs des dernières traductions d'œuvres russes en langues étrangères, traductions dont *L'étoile polaire* a fourni la majeure partie à ses collègues allemands, polonais, britanniques et français. Bestoujev y voit le début de l'intérêt européen pour les belles-lettres russes. Mais il déplore la mauvaise qualité des traductions à la fois en tant que traductions et en tant qu'œuvres autonomes car « il n'y a pas trace d'un modèle national dans la copie. Les fleurs russes y ont perdu non seulement leur parfum, mais jusqu'à leur couleur⁵²⁸ ». Tynianov, dans *Archaïstes et novateurs*, écrit à propos de la réception des traductions de Joukovski par ceux qu'il appelle les

⁵²⁷ Сомов, О.М. « О романтической поэзии », *Пушкин в прижизненной критике. 1820-1827*, *op.cit.*, p. 144 : « Жуковский, перелагая по большей части поэтов германских, должен был верно передавать их творения, не изменяя их сущности и цели, часто неясной и отдаленной... Но нет! они упрямо хотят идти по проложенной дороге, не думая и не хотя думать, что она не по ним ».

⁵²⁸ Бестужев, А.А., « Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года », *Полярная звезда*, *op.cit.*, p. 270-271 : « Мало-помалу Европа сквозь тусклые переводы начинает распознавать нашу словесность. В прошлом году почти все повести из *Полярной звезды* были переданы на немецкий язык в журнале г. Ольдекопа и повторились в других заграничных журналах. Г-н Линде перевел на польский все статьи, до истории русской литературы касающиеся, и приложил при переводе книги о том же предмете г. Греча; наконец г. Сен-Мор, по следам Воуринга [*Russian anthology*], Борха [*Poetische Erzeugnisse der Russen*] и Гетце [*Stimmen des russischen Volkes*], примерных переводчиков-поэтов, издал ныне на французском языке *Русскую антологию*; но опыт его был равно неудачен, как перевод и как сочинение: в копии нет и следов национальности образца. Русские цветы потеряли там не только запах, но даже и самый цвет свой ».

« archaïstes » : « Ses traductions ne satisfaisaient pas non parce que c'étaient des traductions, mais parce qu'elles étaient perçues comme la stylisation d'un genre, comme l'importation de choses toutes prêtes⁵²⁹ ».

2. La querelle des Classiques et des Romantiques

L'essai de Somov publié en 1823, *De la poésie romantique*, représente un jalon dans une polémique majeure. Durant toutes les années 1810 et 1820, écrivains et journalistes s'affrontent dans l'arène littéraire pour déterminer quelle est la véritable nature de la poésie, ce qu'elle doit aux Anciens et à leurs règles, comment la nouvelle littérature doit évoluer. Chaque camp se définit comme classique ou romantique, et se sert de la dénomination opposée pour désigner, c'est-à-dire dénoncer, le camp adverse. C'est à Tynianov que revient d'avoir proposé une autre classification dans *Archaïstes et novateurs*. Il constate que la représentation traditionnelle des années 1820 comme une lutte entre classicisme et romantisme, en réalité, confond en les superposant les plans théorique et concret :

« Aussi, la majorité des tentatives pour définir le romantisme et le classicisme n'était pas un jugement porté sur les tendances réelles de la littérature, mais la volonté de rassembler dans ces notions des phénomènes protéiformes auxquels ils ne peuvent absolument pas être réduits⁵³⁰. »

L'une des raisons de cette impossibilité, pour Tynianov, est à chercher dans les « courants occidentaux » qui, « avec du retard, ont coexisté dans la théorie littéraire russe⁵³¹ ». Il en veut pour preuve « la confusion des différentes

⁵²⁹ Тынянов, Ю. *Архаисты и новаторы, op.cit.*, p. 112 : « Его переводы не удовлетворяли не тем, что это были переводы, а тем что они ощущались как жанровая стилизация, перенесение готовых вещей ».

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 88 : « большинство попыток определить романтизм и классицизм было не суждением о реальных направлениях литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак не укладывающиеся в них многообразные явления ».

⁵³¹ *Ibidem*, p. 130 : « западные течения, запаздывая, совмещались в русской литературной теории ».

couches de la théorie littéraire allemande chez les romantiques russes⁵³² ». Tynianov pointe ainsi une certaine « inertie sémantique » des termes, d'après laquelle le romantisme désigne tout ce qui est nouveau, tandis que le classicisme, ce qui est ancien⁵³³. A la suite de Küchelbecker, Tynianov montre que chaque courant possédait ses « classiques » et ses « romantiques ». Chez ceux qu'on a coutume d'appeler romantiques, le « classicisme » était représenté par l'œuvre de Joukovski, aussi bien ses ballades que ses traductions, tandis que le « romantisme » était représenté par l'almanach *Mnémosyne* d'Odoïevski, et la poésie du cercle pouchkinien. Küchelbecker avait même employé la formule « les germano-russes et les Français russes⁵³⁴ ». Chez leurs adversaires, le camp se divise en deux générations, les aînés rassemblant des membres de la « Conversation des amis du mot russe » (*Beseda*) tels que l'amiral Chichkov et Chikhmatov, tandis que la jeune génération comprenait Katénine, Griboïedov, Küchelbecker et Somov.

Tynianov montre que l'opposition se découvrait dans le domaine des genres, de la langue littéraire et du style. Pour les « jeunes archaïstes » tels que Katénine, la lutte contre les « romantiques » se déroulait sur deux fronts. D'abord, il s'agissait de rejeter les genres liés à la nouvelle littérature, entendue au sens non seulement de romantique, mais aussi d'héritière du karamzinisme. Ces genres participaient principalement des petites formes, telles que la nouvelle, le conte. Katénine y opposait la théorie chichkovienne des « genres moyens », héritée de la poétique des trois styles de Lomonossov, dont le style et la langue étaient conçus comme dérivant de la chanson populaire et des chroniques. Küchelbecker, lui, y opposait sa volonté de redonner vie aux grandes formes

⁵³² *Idem* : « Таково обычное совмещение разнообразных пластов немецкой литературной теории у русских романтиков (Лессинг, Шиллер, Шлегель, Шеллинг – имена почти одного порядка для большинства русских “романтиков”, за исключением Любомудров, детальнее разбиравшихся в немецкой литературе и теснее с нею связанных) ».

⁵³³ *Ibidem*, p. 131 : « При этом необходимо принять во внимание и самую семантическую инерцию терминов: романтизмом называлось по преимуществу „новое“, классицизмом „старое“ ».

⁵³⁴ Dans un brouillon de l'article pour *Mnemoszina*, cité *ibidem*, p. 89 : « Литретауный календарь на 1825 г... » : « германо-руссы и русские французы прекращают свои междоусобия, чтобы соединиться им противу славян, имеющих своих классиков и романтиков. Шишков и Шихматов могут быть причислены к первым; Катенин (Грибоедов), Шаховской и Кюхельбекер ко вторым ».

lyriques du XVIII^e siècle⁵³⁵. Tynianov propose ainsi une solution claire aux interrogations des contemporains.

En effet, ce problème de définition des termes occupe une place majeure dans les articles critiques de Viazemski, notamment, bien sûr, dans la « Conversation de l'Editeur avec un Classique... » et la réponse qu'il adresse à Dmitriev, dont il a déjà été question. Dans le premier texte, Viazemski souligne l'inanité des reproches d'imitation faits au romantisme. L'Editeur indique d'abord au Classique que les trois grandes époques de la littérature russe, celles de Lomonossov, de Karamzine et la période actuelle, ont été marquées par l'« empreinte allemande », que même la France ne pourra y échapper⁵³⁶. Il conteste même l'appellation de « classique » pour la poésie de Lomonossov et Khiéraskov, notamment leurs poèmes épiques et leurs odes solennelles⁵³⁷. Il poursuit en rejetant le défaut d'imitation sur les adversaires du romantisme et les assimile aux imitateurs dénués d'esprit et de talent :

« Parmi nous, tous ne s'adonnent pas à l'inclination, à l'enthousiasme, beaucoup se soumettent seulement à la tendance dominante. Le troupeau d'imitateurs dont parle Horace ne se transmet pas d'âge en âge. Qu'est-ce qui agit sur les esprits de nombreux étudiants ? La bonne règle avec laquelle les maîtres forcent, à coups sur les doigts, l'intelligence dans l'esprit de leurs auditeurs. Qu'emploie le berger pour faire avancer son troupeau le long d'un chemin de traverse ? Un bâton solide. Nos confrères aiment la servilité...⁵³⁸ »

⁵³⁵ Voir à ce sujet, *ibidem*, pages 98 à 107.

⁵³⁶ Вяземский, П. А. « Разговор Издателя с Классиком... », *Пушкин в прижизненной критике. 1820-1827, op.cit.*, p. 152-153 : « Возьмите три знаменитые эпохи в истории нашей литературы, вы в каждой найдете отпечаток германский [...]. Да и у нас ли одних германские музы распространяют свое владычество? Смотрите, и во Франции [...] сии хищницы приемлют уже некоторое господство и вытесняют местные, наследственные власти. Поэты, современники наши, не более грешны поэтов-предшественников. Мы еще не имеем русского покроя в литературе; может быть, и не будет его, потому что нет ».

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 153 : « но во всяком случае поэзия новейшая, так называемая романтическая, не менее нам сродна, чем поэзия Ломоносова или Хераскова, которую вы силитесь выставить за классическую. Что есть народного в *Петриаде* и *Россиаде*, кроме имен? »

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 154 : « не все из нас поддаются заманчивости, увлечению, многие только что порабощаются господству. Стадо подражателей, о коих говорит Гораций, не переводится из рода в род. Что действует на умы многих учеников? Хорошая указка, с которой учителя по

Cette préférence majoritaire des auteurs contemporains pour les règles énoncées doctement, pour la tradition scolastique⁵³⁹, cette manie des moutons de Panurge est dénoncée par Viazemski au motif que la vérité de l'art ne se trouve pas dans les traités « sanctifiés par leur ancienneté et par la superstition⁵⁴⁰ », mais dans la pratique, dans les œuvres, dans le sentiment. Cette vérité tient pour l'auteur à la présence ou à l'absence de la *narodnost'* dans une œuvre. Enfin, la réponse de Viazemski à l'article de Dmitriev paru après la « Conversation de l'Editeur avec un Classique... » apporte la preuve que les dénominations de « classique » et de « romantiques » étaient utilisées dans plusieurs acceptions à la fois par les contemporains :

« A propos, il faut remarquer ici l'aveu naïf du Classique du *Messenger de l'Europe* et de ses amis [...] que le Classique de ma préface n'est pas du tout un classique ! – Dieu merci, vous l'avez deviné ! Evidemment, ce n'est pas un classique au sens véritable, digne de respect, mais un classique dans le sens erroné du terme, digne d'être ridiculisé ! [...] Voilà ce que c'est de tomber sur des gens intelligents et perspicaces ! Ils vous saisissent au vol⁵⁴¹. »

Le dialogue fictif entre des personnages aux positions opposées, comme nous l'avons vu au chapitre quatre, appartient à la polémique journalistique. Selon cette tradition, particulièrement vivace en Russie du fait de la réappropriation contemporaine de l'héritage du grand polémiste du XVIII^e siècle,

пальцам вбивают ум в своих слушателей. Чем пастырь гонит свое стадо по дороге прогонной? Твердым посохом. Наша братья любит раболепствовать... »

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 153 : «Да и позвольте спросить у себя и у старейшин ваших, определено ли в точности, что такое романтический род и какие имеет он отношения и противоположности с классическим? Признаюсь, по крайней мере за себя, что еще не случилось мне отыскивать ни в книгах, ни в уме своем, сколько о том ни читал, сколько о том ни думал, полного, математического, удовлетворительного решения этой задачи ».

⁵⁴⁰ *Idem* : «На романтизм смотрят как на анархию своевольную, разрушительницу постановлений, освященных древностию и суеверием ».

⁵⁴¹ Вяземский, П. А. « О литературных мистификациях, по случаю напечатанного в 5-й книжке *Вестника Европы* второго и подложного разговора между Классиком и Издателем *Бахчисарайского фонтана* », texte disponible sur la page (consultée le 29.09.2013) http://www.azlib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0170.shtml : «Кстати, однако же, приходится здесь заметить невинное признание Классика *Вестника Европы* и приятелей его [...], что Классик моего предисловия - совсем не классик! - Слава Богу, что догадались! А конечно, он не классик в истинном значении, достойный уважения; но классик в превратном смысле, достойный осмеяния! [...] То ли дело попасть на людей понятных и прозорливых! Они постигают вас на лету ».

Novikov, mais aussi des traditions de l'Arzamas, les sobriquets et autres dénominations piquantes forment un arsenal de choix. De fait, chaque camp possède sa propre définition, souvent même ses propres définitions des termes. Pour Viazemski, le classicisme est à la fois l'équivalent de la littérature antique et les œuvres qui ont marqué l'histoire de la littérature, les modèles. Nous avons vu que, pour Nadiejdine, le romantisme est l'équivalent du Moyen Age, mais pour Viazemski comme, selon Tynianov, pour Küchelbecker, il est l'équivalent de la *narodnost'*, tandis que pour Pouchkine, toujours selon Tynianov, « sont romantiques les genres nouveaux, ou les genres transformés, mixtes⁵⁴² » :

« Pouchkine voyait l'essence du romantisme russe dans la création de nouveaux genres, au premier chef le « poème épique romantique » ou la « tragédie romantique », et dans le déplacement des anciens genres (« changement » ou « remplacement ») par de nouvelles formes⁵⁴³. »

Cependant, une telle conception de la littérature romantique n'est pas à la portée de tous les contemporains de Pouchkine, comme le montrent les œuvres de ses adversaires littéraires. Pour ne prendre qu'un exemple, citons les romans *Ivan Vyjiguine* et *Piotr Ivanovitch Vyjiguine* de Boulgarine, œuvres d'un didactisme et d'un moralisme fort classiques, tandis que son *Mazepa*, roman dans le genre historique et s'inscrivant dans la veine ukrainienne, pêche avant tout par son incapacité à créer une œuvre nationale et nouvelle, mais aussi par sa langue empesée et la posture ostensiblement didactique de son narrateur. En revanche, les œuvres du corpus présentent des combinaisons plus intéressantes d'imitation, d'adaptation, d'assimilation des genres nationaux et occidentaux, des formes littéraires sentimentalistes et romantiques (pour ne citer qu'elles), comme il en a été question au chapitre deux. Ces œuvres démontrent la prépondérance d'une conception de la littérature qui tente de se dégager des modèles, mais s'y réfère pourtant constamment. Ainsi, le *Pérégrin*, les *Contes bigarrés*, la *Soirée aux eaux*

⁵⁴² Тынянов, *Архаисты и новаторы*, *op.cit.*, p. 147 : « "романтичны" новые или измененные, смешанные жанры ».

⁵⁴³ *Idem* : « Сущность русского романтизма Пушкин видел в создании новых жанров, «романтической поэмы» и «романтической трагедии» в первую очередь и в смещении старых жанров ("изменение" или "замена") новыми формами ».

caucasiennes en 1824 révèlent une même tendance à mettre en avant l'acte de référence, à souligner les emprunts et les précédents.

Cette ostentation est à notre avis le signe de la mise en œuvre d'une volonté semblable à celle de Pouchkine, du moins à un stade d'ébauche ou en creux. A défaut de réussir à fusionner vraiment les genres et les formes, à défaut de pouvoir en faire un creuset d'où tirer et modeler une littérature vraiment nouvelle, la plupart des auteurs s'accommodent plutôt de les faire coexister, voire de les faire s'entrechoquer. Une telle insistance, combinée à la manière nonchalante de la conversation et à la veine spirituelle de l'ironie, représente alors seulement la première étape, comme la fameuse cornue de Gomozeïko où tout s'entrechoque, ou encore le samovar du baron Brambeus. Dans les deux cas, les objets placés à l'intérieur entrent en ébullition et ce qui s'en échappe est l'essence distillée de tous les ingrédients pris ensemble. Cette distillation, qui prend le nom sérieux de « romantique » ou « nationale », est appelée par le baron Brambeus « charbalaambarabourique » dans *Une grande réception chez Satan*. La définition de ce style, on s'en souvient, semblerait presque reprendre les mots de Pouchkine dans sa note « Sur la prose » de 1822 :

« La précision et la concision, voilà les premières qualités de la prose. Elle exige des pensées et encore des pensées : sans elles, les expressions brillantes ne servent à rien. Les vers sont une autre affaire⁵⁴⁴. »

La fin de cette note fait également écho aux considérations de ce chapitre, en les résumant : « Question : quelle est la meilleure prose dans notre littérature ? Réponse : celle de Karamzine. Du reste, ce n'est pas un grand compliment... Notre littérature n'ira pas loin avec les souvenirs de sa jeunesse passée⁵⁴⁵. »

Cette longue bataille littéraire est importante dans l'histoire de la littérature russe à bien des égards. Elle a servi de point de départ à une prise de conscience des changements qui s'opéraient dans la littérature russe et de la nécessité de renouveler les critères qui permettaient de penser l'art du verbe. Elle

⁵⁴⁴ Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений в шестнадцати томах, op.cit.*, т. 11, с. 19 : « Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое ».

⁵⁴⁵ *Idem* : « Вопрос – чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ – Карамзина. Это еще похвала не большая... С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется ».

a ainsi révélé une exigence nouvelle qui prend pour mot d'ordre le terme de *narodnost'*.

3. La *narodnost'*

En 1825, Pouchkine écrit un article intitulé « De l'esprit national en littérature ». Il réagit ainsi à la polémique existant entre Polévoï, Viazemski, Küchelbecker, Bestoujev et Boulgarine. Pouchkine affirme que la notion de *narodnost'* a fait une entrée remarquée dans les discours critiques sur la littérature contemporaine et pointe l'absence de définition précise de ce terme :

« Certains de nos critiques, semble-t-il, supposent que la *narodnost'* consiste dans le choix des sujets de l'histoire nationale, d'autres voient la *narodnost'* dans les mots, c'est-à-dire qu'ils se réjouissent que, s'exprimant en russe, on emploie des expressions russes⁵⁴⁶. »

L'ironie de Pouchkine révèle que le caractère vraiment national d'une œuvre ne tient pas à sa fidélité à des procédés, mais à « un mode de pensée et une manière de ressentir », à « une multitude de coutumes, de croyances et d'habitudes qui appartiennent exclusivement à un peuple⁵⁴⁷ » et sont liées au climat, au mode de gouvernement, à la foi de ce peuple. Cependant, Pouchkine pose une réserve importante :

« Le génie national d'un écrivain est une qualité qui ne peut être appréciée que par ses compatriotes ; pour les autres elle n'existe pas ou peut même sembler un vice. Le savant allemand est irrité par la politesse des héros de Racine, le Français rit de voir Coriolan lancer un

⁵⁴⁶ Пушкин, А.С. « О народности в литературе », *ibidem*, p. 40 : « Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из Отечественной истории, другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что изъясняясь по-русски употребляют русские выражения ».

⁵⁴⁷ *Idem* : « Клима́т, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более и<ли> менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу ».

duel à son adversaire chez Caldéron. Pourtant, tout cela porte le sceau du génie national⁵⁴⁸. »

Si la qualité principale d'une œuvre, le talent premier d'un auteur consiste à n'être compris que par ses compatriotes, comment un Russe peut-il l'apprécier chez d'autres ? Il semble que l'idée de compatriote (*sootečestvennik*) recouvre une notion de talent plutôt que de patrie. Il s'agit également de souligner le caractère immatériel de cet esprit du peuple, sa variabilité selon les époques et les peuples. Voilà pourquoi la *narodnost'* acquiert un rôle aussi fondamental dans la définition de la nouvelle littérature russe, et surtout dans la prose. Les auteurs ne doivent pas seulement écrire des œuvres qui soient fidèles à ce principe, il leur faut d'abord comprendre comment il est exprimé dans le peuple russe. C'est bien pour cela que les débats sur la langue, le style et les genres reviennent si souvent à des formes anciennes, que Nadiejdine invoque le Moyen Age comme seule et unique période romantique. Odoïevski publie des « contes », Somov étudie l'effet des proverbes, de la langue parlée par le petit peuple ukrainien sur la langue littéraire russe dans son *Haydamak*, tandis que Veltman, après son étude de la langue de la bonne société dans le *Pérégrin*, plonge dans la langue médiévale avec ses romans *Kochtchéi* et *Svietoslavitch* et que Dahl introduit les dialectes russes dans les œuvres du cosaque Louganski⁵⁴⁹.

C'est ce problème que pointe Viazemski dans sa « Conversation de l'Editeur avec un Classique... ». De la même manière que le romantisme en tant que mouvement présentait une cruelle absence de théorie et d'autorités reconnues, selon le Classique, « le national en littérature » ne peut se prévaloir d'aucune « poétique » :

« *Le Classique*. Qu'est-ce que l'esprit national en littérature ?

Cette figure n'est ni dans la poétique d'Aristote, ni dans la poétique d'Horace.

⁵⁴⁸ *Idem* : « Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует или даже может показаться пороком. Ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Калдероне Кориола<на> вызывающего на дуэль своего противника. Всё это носит однако ж печать народности ».

⁵⁴⁹ *Русские сказки и предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные Казаком Владимиром Луганским. Пяток первый*, М. 1832. *Были и небылицы Казака Луганского*, 1833-1839.

L'Editeur. Elle n'est pas dans la poétique d'Horace, mais elle est dans ses œuvres. Elle n'est pas dans les règles, mais dans les sentiments. Le sceau de l'esprit du peuple, de l'esprit du lieu, voici ce qui forme sans doute le principal, le plus solide mérite des Anciens et légitime leur droit à l'intérêt de la postérité⁵⁵⁰. »

La langue, le genre sont les principaux moyens d'exprimer ce « sentiment » de l'esprit du peuple et du lieu. A la fin des années 1820, ces deux formes ont trouvé à s'associer de manière productive dans le roman historique « à la Walter Scott ». On trouve ici un paradoxe du romantisme qui, en tant que mouvement littéraire, prône l'originalité de la création nationale, mais qui prend, y compris en Russie, l'aspect d'une mode avec son lot d'imitateurs médiocres. L'originalité qui provient de l'imitation : les Romantiques ne sont pas si éloignés des Classiques qu'ils le laissent penser. Pour autant, l'objet à imiter est désormais à l'intérieur même de la littérature nationale, c'est une idée, propre à chaque peuple, et non des procédés, des sujets ou des thèmes. En dépit du fait qu'il ne fasse pas partie des textes du corpus, l'exemple du roman le plus populaire de Boulgarine représente un phénomène trop important dans la littérature contemporaine pour que l'on ne s'y arrête pas.

En 1829, Faddéi Boulgarine publie le roman *Ivan Vyjiguine*, second roman historique de l'auteur mais premier succès commercial populaire⁵⁵¹. Boulgarine lui-même le considérait comme le premier roman russe authentique. Il justifie ses lauriers en énumérant les quatre principales qualités de son œuvre :

- une intrigue qui fait traverser au héros les événements les plus marquants du passé récent de la Russie,
- son intention de démontrer que les qualités de la Russie sont immenses et surpassent celles des autres pays,

⁵⁵⁰ Вяземский, П.А. «Разговор Издателя с Классиком...», *Пушкин в прижизненной критике. 1820-1827, op.cit.*, p. 153 : « Кл. Что такое народность в словесности? Этой фигуры нет ни в пиитике Аристотеля, ни в пиитике Горация. Изд. Нет ее у Горация в пиитике, но есть она в его творениях. Она не в правилах, но в чувствах. Отпечаток народности, местности: вот что составляет, может быть, главное существеннейшее достоинство древних и утверждает их право на внимание потомства ».

⁵⁵¹ Cf. Рейтблат, А. *Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи*, Москва, *Новое литературное обозрение*, 2001, № 1, 3, 6, 7. Et « Видок Фиглярин (История одной литературной репутации) », *Вопросы литературы*, Москва, 1990, № 3.

- une volonté de s'affranchir des règles édictées par les classiques,
- et enfin une langue littéraire entièrement russe.

Mais ces vertus restent, pour Boulgarine, des objectifs jamais atteints. Cela forme malgré tout, avec la publication de son *Mazepa* en 1834, une idée cohérente de son opinion sur le sujet : pour être nationale, une œuvre d'art doit partir de l'histoire nationale, exalter les vertus de la patrie, renier toute convention classique et s'exprimer en une langue littéraire mais russe. Dans sa recension du roman de Boulgarine, Nadejdine critique vertement la stratégie du romancier, consistant à « vêtir un Espagnol d'un caftan brun russe, lui attacher une barbe russe et le baptiser d'un nom russe⁵⁵² » pour se prévaloir de cet « esprit national » dans sa prose. Nadejdine affirme ensuite que « les œuvres d'art sont nationales lorsqu'à travers elles se fait jour l'esprit intime de cette grande famille humaine que constitue la nation⁵⁵³ », alors que les œuvres de Boulgarine ne représentent que lui-même, et certainement pas la Russie. Pour Nadejdine, la référence du roman national, ce sont les romans du défunt Narejny qui représentent non seulement « l'esprit intime » du peuple, mais également sa vie quotidienne, sa façon de penser.

Les années 1830 et 1831 sont fastes pour l'entrée en prose de la notion de *narodnost'*. Pouchkine publie ses *Récits de Belkine* et Gogol ses *Veillées du hameau près de Dikanka*. Ces deux recueils sont présentés par deux narrateurs distincts de leur éditeur, des narrateurs extérieurs au monde littéraire, beaucoup plus que Gomozeïko, qui est « membre de nombreuses sociétés savantes ». La stratégie narrative d'une telle forme littéraire consiste à ce que le lecteur y voie un livre qui vient littéralement du peuple, dont les personnages sont en majorité des gens du peuple, dont les sujets sont des histoires de la vie quotidienne, des récits de l'histoire locale ou des légendes. C'est ce que font, à des degrés différents, Somov, Veltman et Odoïevski. Somov a produit aussi bien des nouvelles fantastiques telles que *Le loup-garou* (1829) ou *Les sorcières de Kiev* (1833), que des nouvelles ukrainiennes, dont *Haydamak* fait indubitablement partie. Veltman, dans le

⁵⁵² Надеждин, Н.И. « Иван Выжигин, нравственно-сатирический роман. Сочинение Фаддея Булгарина IV части », СПб., в типографии вдовы Плюшар, 1829. *Литературная критика, оп.цит.*, p. 93 : « А разве мудреное дело - нарядить ишпанца в русской смурый кафтан, подвязать русскою бородой и окрестить русским именем?.. ».

⁵⁵³ *Idem* : « Произведения изящных искусств бывают народными тогда, когда сквозь них просвечивается внутренний дух великого человеческого семейства, составляющего нацию ».

Pérégrin, ne se tourne vers l'esprit du peuple, ou plutôt le génie du lieu que dans les parties consacrées au récit du temps passé en Bessarabie et en Moldavie avant la guerre. Le texte du narrateur est littéralement contaminé par le moldave et le yiddish, surtout dans la troisième partie. Cependant, la fusion ne s'effectue pas de la même manière qu'avec l'ukrainien, car ces langues sont beaucoup plus éloignées du russe. La compréhension immédiate des termes est encore moins garantie, à moins d'y accoler une traduction, comme le fait souvent Veltman dans le corps du texte ou en note, ou encore d'ajouter au texte de l'œuvre un lexique, comme l'a fait Gogol dès les *Veillées du hameau*.

Le roman (ou la nouvelle) historique et la nouvelle ukrainienne sont donc les deux principales formes que prend la *narodnost'* à la fin des années 1820, et jusqu'aux années 1840. Certes, d'autres tentatives ont lieu, notamment les nouvelles historiques du « cycle livonien » et les nouvelles caucasiennes de Bestoujev-Marlinski dont nous avons déjà parlé, et dont la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824* fait partie. La veine historique des légendes locales est donnée dans le premier récit enchâssé, celui de la redingote verte, qui retrace la légende du franc-maçon hongrois et de son trésor.

Il est révélateur que les années 1830 commencent en prose par la revendication d'une telle position littéraire, à la fois dans la prose de fiction et dans la critique. Dans ses « Rêveries littéraires » et « Rien sur rien », publié dans le *Télescope* en 1835, Biéliniski fait son entrée en littérature en affirmant avec force l'exigence de *narodnost'*. Autant, dans les « Rêveries littéraires », Biéliniski peut affirmer que la qualité populaire, nationale de Derjavine est fonction de son ignorance et de son manque d'instruction, autant, dans le second article, il se reprend et précise sa position :

« Qu'est-ce que l'esprit national en littérature ? C'est le reflet de l'individualité, des traits caractéristiques d'un peuple, l'expression de l'esprit dans sa vie intime et publique, avec toutes ses nuances, ses couleurs typiques et ses taches de naissance⁵⁵⁴. »

⁵⁵⁴ Белинский, В.Г. « Ничто о ничем, или отчет г. издателю *Телескопа* за последнее полугодие (1835) русской литературы », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 1, р. 232 : « Что такое народность в литературе? Отражение индивидуальности, характерности народа, выражение духа внутренней и внешней его жизни, со всеми ее типическими оттенками, красками и родимыми пятнами ».

Cette définition n'est certes pas unique en Russie, c'est même la plus communément admise. On la retrouve également sous la plume de Nadiejdine en 1836 dans son article « Européanisme et esprit national par rapport à la littérature russe ». Biéliniski, quant à lui, dévoile deux apories de sa définition dans l'article consacré à « La nouvelle russe et les nouvelles de Gogol⁵⁵⁵ ». Le premier, c'est que le national, le populaire vient de l'ouverture aux préoccupations universelles, de la quête du général, de l'humain et non du particulier. Ensuite, c'est que l'auteur ne doit pas se donner comme but cette *narodnost'*, quand bien même elle est devenue l'un des critères majeurs de littérarité⁵⁵⁶. Biéliniski affirme que la *narodnost'* n'est déterminée que par un seul critère, celui de la fidélité à la réalité :

« L'esprit national n'est pas une qualité, c'est la condition indispensable d'une véritable œuvre d'art, si l'on comprend ce terme comme la fidélité dans la peinture des mœurs, des coutumes et du caractère de tel peuple ou de tel pays. La vie de chaque peuple se manifeste dans des formes qui lui sont propres, donc, si la représentation de la vie est *fidèle*, elle est *nationale*⁵⁵⁷. »

Dès les années 1820, l'influence étrangère sur la littérature russe devient la source de critiques grandissantes. Au débat entre imitation et adaptation, auquel se surimposent les parodies qui les dénoncent, s'ajoute une interrogation fondamentale quant à l'identité propre de la littérature russe. De toutes parts, les jugements sont volontiers négatifs, voire pessimistes : « Nous n'avons pas de littérature ». Cependant, les auteurs mettent au jour les causes de ces influences

⁵⁵⁵ Белинский, В.Г. « О русской повести и повестях Гоголя », *Ibidem*, p. 138-184.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 170 : « Замечу здесь мимоходом, что, право, пора бы нам перестать хлопотать о народности, так же как пора бы перестать писать, не имея таланта; ибо эта народность очень похожа на тень в басне Крылова: г. Гоголь о ней нимало не думает, и она сама напрашивается к нему, тогда как многие из всех сил гоняются за нею и ловят - одну тривиальность ».

⁵⁵⁷ *Idem* : « народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно художественного произведения, если под народностью должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных, формах, следовательно, если изображение жизни *верно*, то и *народно* ».

littéraires européennes et leur rôle possible dans le développement de la jeune littérature russe. Grâce à cela émerge une nouvelle question déterminante : quelle est ou devrait être l'identité de cette littérature russe que tous appellent de leurs vœux ? C'est ainsi que le concept de *narodnost'* devient rapidement le critère d'appréciation dans tous les aspects des œuvres littéraires.

Indéniablement, cette caractéristique est l'héritière du romantisme d'influence britannique et allemande, dont le meilleur représentant est sans doute son ancêtre, la vogue de l'ossianisme en Europe. Les *Poèmes d'Ossian*⁵⁵⁸, parus entre 1760 et 1765 en Angleterre, sont une mystification littéraire. L'auteur réel, James MacPherson, a pourtant bien pris appui sur des recherches historiques, linguistiques et littéraires pour composer ces chants qu'il attribue à Ossian, barde écossais qui aurait vécu au III^e siècle. Il présente son œuvre comme le résultat de sa collecte et de sa traduction de récits, de légendes orales parmi les Écossais des Highlands. Le succès européen de ces poèmes traduits en prose résonne nécessairement dans la littérature russe avec le *Dit de l'host d'Igor*. Se révèle alors une idée importante, selon laquelle de tels textes peuvent être considérés comme des modèles, des classiques au même titre que les textes de l'Antiquité. Ils n'en sont que l'équivalent celtique, ou vieux-russe. Rapidement, pourtant, l'authenticité des textes est mise en cause et les débats se sont prolongés, dans les deux cas, jusqu'au XX^e siècle. Quoi qu'il en soit, cette interprétation du terme *narodnost'* est, à la fin des années 1830, de plus en plus soumise à une autre tendance, explicitée dans tous les articles de Biéliniski. La *narodnost'* ne peut pas être seulement synonyme de sujets empruntés à l'histoire nationale sur le mode épique, ni seulement populaire (au sens de *prostonarodnyj*, comme chez Nadiejdine). Elle devient synonyme de vérité, ce qui a contribué à l'élaboration du système théorique sous-jacent au développement de l'« école naturelle » dans les années 1840. En effet, dès 1834, Biéliniski écrivait : « L'esprit national, voilà l'alpha et l'oméga de la nouvelle époque⁵⁵⁹ ».

Dans les années 1820 et surtout 1830, l'esprit national semble s'opposer à l'imitation, mais certes pas de la même manière que l'originalité s'oppose à l'imitation. A propos des œuvres de Senkovski et de certains de ses

⁵⁵⁸ La première livraison s'intitulait : *Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language*.

⁵⁵⁹ Белинский, В.Г. « Литературные мечтания », *Собрание сочинений в десяти томах, op.cit.*, p. 114 : « Народность – вот альфа и омега нового периода ».

contemporains, Melissa Frazier conclut ainsi son chapitre sur l'écrivain en tant que « plagiaire » :

« Il semblerait [...] d'après les exemples ci-dessus de livres au succès commercial souvent large que ce qui se vendait dans le romantisme était un écrivain dont "l'originalité" résidait dans sa capacité apparente à s'appropriier les histoires d'autrui (Sterne, Rousseau, Coleridge, Constant). En ce sens, la littérature russe, avec ses emprunts en masse à l'Occident, devient la plus romantique des littératures [...]»⁵⁶⁰. »

Ainsi, l'imitation si décriée en apparence par les romantiques, est adoptée par les romantiques russes comme une « capacité russe unique d'assimiler et d'absorber⁵⁶¹ ». Tout le paradoxe de l'« esprit national » en littérature à l'époque du romantisme est contenu dans cette exigence d'originalité nationale héritée d'une mode européenne.

⁵⁶⁰ Frazier, M. *Romantic encounters. Writers, readers and the Library for reading, op.cit.*, p. 65 : « It would seem [...] from the examples of often highly commercially successful books given above that what sold in Romanticism was a writer whose « originality » lay in his apparent ability to appropriate other people's stories (Sterne, Rousseau, Coleridge, Constant). In this sense Russian literature with its wholesale borrowing from the West becomes the most Romantic of all literatures [...] ».

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 188 : « it is in the literary context that Russians formulate their claim to originality most clearly, not by repudiating the fact of imitation, but by transforming it into a uniquely Russian ability to appropriate and absorb ».

CHAPITRE 6

LA CRITIQUE ET LE LECTEUR

FACE A LA MARCHANDISATION DE LA LITTERATURE

Dans l'Europe des années 1820-1830, les moyens de production et de distribution des livres et des revues commencent à évoluer vers une massification de la production et répondent à une demande croissante de lecture. Dans *Romantic encounters*⁵⁶², Melissa Frazier rappelle que les presses se mécanisent en Grande-Bretagne dès le dernier tiers du XVIII^e siècle et que les « cabinets de lecture », c'est-à-dire les bibliothèques de prêt, témoignent d'un véritable engouement pour la lecture en Allemagne. La littérature romantique est ainsi confrontée à une perspective de massification de la production et de la demande pour la littérature. Certes, les conditions sociales et économiques de la Russie des

⁵⁶² Frazier, Melissa, *Romantic encounters*, *op.cit.*, p. 38-40.

années 1820-1830 ne peuvent être assimilées à celles qui règnent en Europe, cependant l'important réside dans le fait que les auteurs russes parlent de leur littérature au diapason des auteurs européens. Dans le domaine de la commercialisation de la littérature, tout comme dans la question de l'imitation, la Russie préfère parler à l'unisson de ses modèles européens, dédaignant de prendre en compte la spécificité du marché littéraire russe. Pouchkine est à peu près le seul à exprimer la différence entre la situation de la littérature en Russie et dans les pays européens auxquels elle se compare.

Malgré tout, la révolution des manières de concevoir, de produire et de consommer la littérature dont parlent les auteurs russes, comme européens, était un véritable changement. Non pas avec les presses mécanisées⁵⁶³, comme en Grande-Bretagne, ni grâce à un assouplissement de la censure. La véritable massification de la littérature en Russie ne s'est pas produite à cette époque (si l'on exclut du terme « littérature » la production des *lubki*), mais plus tard. En effet, même si l'on accepte des estimations hautes, l'exemple du *Cabinet de lecture* à partir de 1834 démontre que, dans le meilleur des cas, cette publication ne pouvait toucher qu'un pour cent de la population de l'Empire⁵⁶⁴. Cependant, même cela constituait une sorte de révolution dans la littérature russe, dont Frazier et Todd voient la cause dans la timide émergence d'un marché littéraire en Russie (« literary marketplace »). Cette situation relativement nouvelle est appréciée différemment selon les auteurs, car elle met en lumière des enjeux qui touchent à la vision même de ce qu'est la littérature et de son rôle dans la société. Ainsi, l'augmentation du lectorat pose la question du type de lecteur auquel la littérature s'adresse, de l'adéquation entre les deux, ainsi que le problème du rôle de la critique littéraire, problème éminemment romantique.

⁵⁶³ *Ibidem*, voir p. 18-40.

⁵⁶⁴ Todd, W.M. III, *op.cit.*, p. 99 : « Even at ten readers per copy, the *Library for reading* would not have reached 1% of the population ». Voir aussi p. 100, où il est rappelé qu'en 1834, seuls 5% des 51 millions de sujets de l'Empire avaient reçu une instruction institutionnelle et que les six universités avaient reçu 1 900 étudiants.

1. Le problème de la marchandisation de la littérature

Dans les années 1830, avec l'activité de l'éditeur pétersbourgeois Smirdine, apparaît ce que Todd appelle une nouvelle « institution de la littérature ». Smirdine, héritier de l'imprimerie et de la bibliothèque de l'éditeur Plavilchtchikov, n'a de cesse de l'enrichir : elle comptait près de 3 000 ouvrages lorsque les deux éditeurs se rencontrent en 1817, 7 000 lorsque Smirdine l'a reprise en 1823, et 12 035 en 1832. Smirdine acquiert une renommée nationale lorsqu'en 1832, il installe son cabinet de lecture au-dessus de sa librairie dans de nouveaux locaux sur la perspective Nevski. La littérature russe acquiert alors un lieu de rencontre, de lecture et de vente à la hauteur de ses ambitions et dans le même temps distinct des salons de la haute société⁵⁶⁵, des bibliothèques privées ou des boutiques (souvent même de simples étals) dans lesquels le lecteur pouvait prendre connaissance de l'offre littéraire. Pour fêter ce déménagement, Smirdine donne le 19 février 1832 un banquet solennel réunissant la plupart des écrivains contemporains, et annonce la publication d'un almanach contenant leurs œuvres. Cette publication, *La nouvelle demeure (Novoselje)*, a connu trois numéros, dont seul le premier, datant de 1833, est vraiment le reflet de la diversité du banquet⁵⁶⁶. Chargé de la conception de cet almanach, Senkovski a ouvertement pris pour modèle *Paris ou le livre des cent-et-un*, publié entre 1831 et 1834. Les différentes livraisons rassemblent toutes les gloires littéraires de l'époque⁵⁶⁷. Senkovski a donc voulu donner à la littérature russe son « livre des cent-et-un » dans cette anthologie, mêlant prose et vers, essais, récits, feuilletons critiques, illustrée dans le goût de l'époque grâce à des graveurs et artistes tels que Brioullov.

L'activité d'éditeur et d'imprimeur de Smirdine est placée sous le signe de la diversité et d'une grande attention aux intérêts du lectorat le plus large. Le roman de Boulgarine, *Ivan Vyjigine*, a connu trois éditions en deux ans, toutes

⁵⁶⁵ Frazier parle d'« une sorte de salon littéraire », p. 35 : « Smirdin's new store became [...] a sort of literary salon ».

⁵⁶⁶ Voir à ce sujet l'annexe N° 2.

⁵⁶⁷ Pour n'en citer que quelques-uns : Philarète Chasles, Charles Nodier, Jules Janin, Chateaubriand, Jouy, Paul de Kock, Sainte-Beuve, Alexandre Dumas, Castil-Blaze, Lamartine, Goethe, Eugène Sue, Benjamin Constant, George Sand.

épuisées rapidement. Les secondes éditions de l'*Histoire de l'Etat russe* de Karamzine et des œuvres complètes de Batiouchkov ou des fables de Krylov étaient offertes à bas prix. De plus, Smirdine opère un changement d'échelle en offrant à ses contributeurs des honoraires très élevés pour l'époque. Son rédacteur en chef, Senkovski, recevait 15 000 roubles par an, Boulgarine 25 000, et des contributeurs respectés tels que Krylov, jusqu'à 40 000 roubles, tandis que les auteurs inconnus étaient rémunérés 70 roubles par texte. Dans son ouvrage *Pouchkine éditeur*, Gessen⁵⁶⁸ rappelle que le salaire moyen d'un fonctionnaire de rang intermédiaire était de 70 roubles par mois (840 roubles par an) et que le censeur Nikitenko recevait de l'université 1 300 roubles par an. Par comparaison, le prix des souscriptions révèle le caractère tout relatif de cette « démocratisation » de la littérature si souvent décrite : 35 roubles par an pour le *Télégraphe de Moscou*, 50 roubles pour le *Cabinet de lecture*.

Quelles que soient les formes réelles qu'a pu prendre la marchandisation de la littérature en Russie, Frazier rappelle que la première question est de savoir pourquoi les auteurs russes ont choisi de raconter « une histoire du marché littéraire⁵⁶⁹ ». Selon elle, l'œuvre de Senkovski représente le marché littéraire d'une manière ambiguë, car « il est finalement très difficile de décider si son œuvre offre une réflexion directe d'un marché littéraire russe émergent, d'une version russe imaginaire d'un marché littéraire existant déjà peut-être quelque part, ou de quelque chose de complètement imaginaire ». Elle souligne qu'une telle ambiguïté « est en réalité à la fois entièrement intentionnelle et entièrement romantique⁵⁷⁰ ». Les appréciations de l'œuvre de Senkovski (et de ses masques, puisque la supercherie du Baron Brambeus n'a été découverte qu'en 1836) forment, dans les années 1830, les arguments de fond d'une polémique qui s'inscrivait dans le prolongement du débat des années 1820 sur l'« aristocratie » en littérature.

⁵⁶⁸ Гессен, С.И., *Книгоиздатель А. Пушкин: литературные доходы Пушкина*, Ленинград, Академия, 1930.

⁵⁶⁹ Frazier, *op.cit.*, p. 41 : « The more immediate question is not what makes up a literary marketplace and whether Russia in the 1830s had one, but why a story of the literary marketplace is the one Russian writers of the day chose to tell ».

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 15-16 : « In the case of Senkovskii, his notoriety has perhaps obscured the fact that it is ultimately very difficult to decide whether his writing offers a direct reflection of an emerging Russian lit marketplace, an imaginary Russian version of a lit marketplace perhaps already in existence elsewhere, or something altogether imaginary. This ambiguity, I would argue, is in fact both entirely intentional and entirely Romantic ».

Malgré sa complexité due en partie aux positions personnelles des protagonistes, l'histoire de la polémique peut être divisée en plusieurs étapes. La première commence en 1825 avec l'apparition du *Télégraphe de Moscou*, première tribune des détracteurs de l'alliance journalistique pétersbourgeoise entre Boulgarine et Gretch, qui, elle, s'exprimait dans *l'Abeille du nord*, également fondée en 1825. A partir de la fin de l'année 1827, la situation change avec le départ de Viazemski du *Télégraphe de Moscou* et la fondation de la *Revue littéraire* de Delvig ; c'est alors que les deux camps reçoivent leurs dénominations respectives et que, sous l'influence notamment des frères Nikolai et Konstantin Polévoï, désormais dans le camp de Gretch et Boulgarine, la polémique prend une tournure d'apparence sociologique. En 1830 et 1831, Pouchkine entre dans le débat et échange avec ses détracteurs une succession d'articles virulents, principalement dirigés contre Boulgarine. L'année 1834 marque un tournant dans les débats puisque le *Télégraphe de Moscou* est interdit tandis qu'apparaît le *Cabinet de lecture*. La polémique se déporte alors sur l'évolution commerciale de la littérature, qui touche à la question de sa professionnalisation. Elle inclut de nouveaux acteurs tels que Chevyriev, Gogol, Biéliniski, et les revues *l'Observateur de Moscou* et *le Contemporain*. Plutôt que de retracer en détail le déroulement de cette polémique, arrêtons-nous sur deux moments clés, la parution d'*Ivan Vyjigine* de Boulgarine en 1829 et du *Cabinet de lecture* en 1834.

Le titre original de ce roman était *Ivan Vyjigine ou le Gil Blas russe*⁵⁷¹. Il plaçait l'œuvre dans la tradition littéraire du roman d'aventures et du roman picaresque, celle du *Gil Blas* de Lesage mais également celle du *Gil Blas russe, ou les aventures du prince Gavrila Simonovitch Tchistiakov* de Vassili Narejny, roman publié en 1813-1814 et rapidement interdit à la vente. Pour Boulgarine, se placer dans l'héritage de Lesage revenait à la fois à donner des gages de qualité à ses lecteurs et à un calcul commercial fondé sur la popularité du roman français pour assurer le succès de sa future œuvre, comme le montre R. Leblank dans l'article qu'il consacre au « Gil Blas russe de Faddéi Boulgarine »⁵⁷² :

⁵⁷¹ « Иван Выжигин, или Русский Жиль Блаз ».

⁵⁷² Ronald Leblank, « Russkij Žilblaz Faddeja Bulgarina », dans *NLO*, 1999, N°40. Le texte est disponible en ligne sur la page <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/40/leblank.html> (consultée le 01.08.2013).

« En tant que journaliste et critique, il contribuait directement à préparer le lectorat russe à la réception et à la compréhension de son futur roman. En tant qu'écrivain, il offrait dans le même temps à cet auditoire, de façon mécanique et prédictible, tous les motifs, éléments du sujet et principes de création des personnages que le lecteur attendait d'une narration de ce type. Dans les deux cas, il tâchait de se faire comprendre correctement et s'efforçait que l'on reçoive son œuvre convenablement⁵⁷³. »

La narration à la première personne, le statut de marginal du héros qui évolue vers le haut de l'échelle sociale, l'orientation de satire morale représentent des traits distinctifs du roman de Boulgarine, et ces caractéristiques sont précisément celles du roman picaresque. Iouri Stredter a montré dans son article « Le rôle du roman picaresque dans l'évolution du roman russe⁵⁷⁴ » que l'histoire du roman en Russie est placée sous le signe du roman picaresque dès le XVIII^e siècle, avec les œuvres de romanciers tels que Tchoulkov et Narejny. Cependant, il souligne également l'intérêt constant des lecteurs pour le genre du roman satirico-moral. Or, c'est précisément l'évolution que suit le roman de Boulgarine dans ses sous-titres : du *Gil Blas russe* de l'origine, Boulgarine le fait évoluer en *roman satirico-moral*⁵⁷⁵ lors de sa parution complète en 1829, prenant ainsi de la distance par rapport au contenu picaresque du roman de Lesage et insistant sur l'orientation didactique de sa propre œuvre.

Dans les articles « Le triomphe de l'amitié⁵⁷⁶ » et « Quelques mots sur le petit doigt de M. Boulgarine⁵⁷⁷ », Pouchkine prend d'abord pour cible de sa critique la volonté didactique de l'auteur, mais aussi l'adoption d'un modèle narratif éculé. Il dénonce la collusion entre Gretch, Polévoï et Boulgarine comme

⁵⁷³ *Ibidem* : « Как журналист и критик, он принимал непосредственное участие в подготовке русской читающей публики к восприятию и пониманию своего будущего романа. Как писатель, он в то же время просто преподносил этой аудитории, механически и предсказуемо, все те мотивы, элементы сюжета и принципы создания персонажей, которых читатель ожидал от повествования такого типа. В обоих случаях он стремился, чтобы его правильно поняли и чтобы его книгу правильно восприняли ».

⁵⁷⁴ *Histoire de la littérature russe, op. cit.*, Chapitre XIV, p. 844-862.

⁵⁷⁵ « Нравственно-сатирический роман ».

⁵⁷⁶ Пушкин А.С. «Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов», *Телескоп*, 1831, ч. 4, № 13.

⁵⁷⁷ Пушкин А.С. «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем», *Телескоп*, 1831, ч. 4, № 15.

une conspiration contre le lecteur et les accuse de placer leurs considérations personnelles au-dessus de leur jugement esthétique. Il met sur le même plan le roman de Boulgarine et ceux d'un dénommé Orlov, plagiat destinés à un lectorat populaire. Par une telle assimilation, Pouchkine révèle les calculs de l'auteur, sa vision avant tout commerciale de la littérature, son mépris pour l'art. Ce sont essentiellement les mêmes reproches qui seront faits à Senkovski quelques années plus tard. Les *Rêveries littéraires* de Biéliniski en fournissent un bon exemple. Le feuilleton se conclut sur la définition de la « période smirdinienne » de la littérature russe. Biéliniski opère une distinction entre l'influence de l'éditeur et celle de sa revue, le *Cabinet de lecture*. S'il n'a que des compliments pour Smirdine, il n'a qu'un reproche pour la revue : « non pas de payer très cher les auteurs russes, mais d'avoir espéré, bien entendu pour la prospérité de sa propre poche, susciter des talents au moyen de l'argent⁵⁷⁸ ». Selon lui, l'argent ne peut ni faire, ni défaire un artiste, mais Smirdine a grandement contribué à vivifier la littérature russe. Biéliniski prend donc position contre l'orientation commerciale de la littérature contemporaine, en ce sens qu'il s'oppose à l'inconstance des jugements et leur motivation unique par l'aspect lucratif du commerce des livres, et qu'il se prononce pour une conception de l'art comme mission sacrée, élan vers la vérité, le beau et le bien.

Une sorte de ligne de partage peut être déduite de ces débats, divisant les auteurs d'après l'angle sous lequel ils envisagent la littérature. Si, au début de la polémique, l'accent est mis plutôt sur l'écrivain lui-même et ses intentions, comme le montre la focalisation des débats autour de la personne de Boulgarine, il se déplace dans les années 1830 pour se retrouver sur le lecteur. L'éducation du goût constitue l'enjeu de ce débat. L'attention des écrivains se concentre désormais sur la réception des œuvres et sur la manière d'atteindre le succès commercial. Senkovski, avec ses différents masques, concentre ces débats sur sa personne et ses œuvres, symbolisant toutes les dérives de la littérature marchande.

⁵⁷⁸ Белинский, В.Г. « Литературные мечтания », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, p. 123 : « Библиотека для чтения виновата не в том, что дорого платит российским авторам, а в том, что надеялась, разумеется для благосостояния собственного своего кармана, наделать талантов посредством денег ».

Ce déplacement de l'enjeu de la littérature trouve une représentation dans les œuvres du corpus et leurs recensions. Le premier aspect est thématique, il s'agit de l'attention portée à la typographie dans les *Contes bigarrés*, *Le manuscrit de feu ... Khabarov* et l'almanach *Novoselje*. Si un tel intérêt se révèle, depuis les excentricités de *Tristram Shandy*, comme une composante résolument sentimentaliste, les auteurs russes des années 1820-1830 rappellent qu'il s'agit avant tout d'un argument de vente. Dans le *Manuscrit de feu ... Khabarov*, l'éditeur Treteïskoï insiste à deux reprises sur l'attrait commercial de l'objet littéraire. Dans la « Conversation avec le public », il attire l'attention de la lectrice sur l'impression à l'encre véritable de Paris, sur les nouveaux caractères d'imprimerie, et les illustrations que constituent le portrait de l'auteur et le fac simile de son écriture. Mais la lectrice sait que l'encre de Paris n'est pas un gage de qualité. La stratégie de Treteïskoï, fondée sur l'attrait des illustrations et de la nouveauté, échoue. Cependant, comme on l'apprend à la fin du « roman en prose » qui narre l'histoire de l'amitié entre Treteïskoï et Khabarov, c'était le souhait de l'auteur sur son lit de mort :

« Il semble que j'ai exaucé son souhait ! N'est-ce pas, respecté public, bienfaiteur, protecteur ? Du papier d'Oussatchev, de l'encre véritable de Paris, une préface au goût du jour et un portrait imprimé dans la lithographie d'un artiste... qui a été à Vienne⁵⁷⁹. »

Or Khabarov est mort en 1802 et sa dernière volonté est celle d'un homme du passé. Le *Manuscrit de ... Khabarov* met donc en scène une stratégie commerciale pour la dénoncer comme dépassée, indigne du public contemporain car elle cherche à profiter de son inexpérience et de son attirance pour l'aspect matériel du livre, alors que le public de 1828, du moins celui qui est représenté dans cette « préface au goût du jour », n'est plus dupe de ces méthodes.

Les recensions des *Contes bigarrés* et de la *Nouvelle demeure* font toutes état de l'édition luxueuse du volume, mais elles soulignent tantôt la beauté de l'objet, tantôt le calcul des éditeurs qui cherchent à augmenter les revenus en justifiant

⁵⁷⁹ Cf. Annexe 3, p. 426 : « Кажется я исполнил то, чего он желал! Не правда ли, почтенная благодетельница, покровительница публика? Бумага усачевская, чернила настоящие парижские – предисловие в нынешнем вкусе, а портрет печатан в литографии художника... который бывал в Вене ».

un prix élevé par un bel objet plutôt que par un contenu vraiment artistique. Le baron Rozen, dans son article consacré aux *Contes bigarrés*, rapporte une anecdote qui, selon lui, témoigne de leur nouveauté, de leur originalité. Il présente l'anecdote comme le bon mot d'un homme du monde de Pétersbourg : « Je ne sais plus à présent si les typographies existent pour la littérature ou la littérature pour les typographies⁵⁸⁰ ». Ceci fait écho à l'opinion de Polévoï :

« Mais que sont-ils, ces *Contes bigarrés*, édités de manière vraiment bariolée, sur du papier presque bleu, un cadre entourant chacune des pages, un frontispice barbouillé de couleurs variées et des vignettes à la manière de Johannot⁵⁸¹ ? »

La mention de Johannot est importante, puisqu'elle place les *Contes bigarrés* d'Odoïevski dans la lignée des œuvres françaises que Tony Johannot a illustrées, et notamment *L'histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier. Plus tard, Johannot a également illustré la *Comédie humaine* de Balzac et *L'âne mort* de Jules Janin (pour sa réédition de 1842), mais au début des années 1830, il venait à peine de commencer sa carrière en tant que graveur et peintre historique. La mention de son nom par Polévoï démasque l'appartenance des *Contes bigarrés* à la dernière mode venue de France, tandis que la correspondance entre le titre et l'objet du livre (bariolés) sert à dénoncer la stratégie commerciale de toute l'entreprise, selon Polévoï.

La deuxième manifestation du débat sur la marchandisation de la littérature est l'allégorie ironique des genres et formes littéraires sur le marché de la place des Foins au deuxième chapitre de *L'épreuve*. La description du bétail est infusée d'allusions littéraires, d'abord parce que chaque espèce animale est l'allégorie d'une forme littéraire : le « mouton au cœur simple » est une « idylle à quatre pattes », les « veaux égoïstes » ne veulent pas se séparer de leur « habit bariolé » de peur que leur peau ne soit utilisée à confectionner des « gibecières

⁵⁸⁰ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 113 : « *Пестрые сказки* изданы так роскошно, что наш знаменитый петербургский бонмотист сказал : "Теперь не знаю, существуют ли типографии для литературы или литература для типографий?" В самом деле, *Пестрые сказки* и по роскоши издания суть *новость* на нашем Парнасе ».

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 114 : « Но что такое они, эти *Пестрые сказки*, изданные в самом деле пестро, на полусиней бумаге, с рамкою кругом каждой страницы, с испечатанным разными красками заглавным листком и с виньетками в роде Жоанно? »

pour les soldats ou, ce qui est encore plus amer, des reliures pour de stupides livres⁵⁸² ». Puis le marché est décrit comme un « vaste champ pour le fabuliste bien intentionné » :

« Que de sujets pour la fable elle-même, puisque, souvent, le porcelet enseigne la moralité, la poule – l'économie domestique, le renard – la politique ou qu'une taupe quelconque lit un mémoire sur le bien et le mal aussi aisément qu'un docteur en philosophie ! Mais n'y a-t-il ici que des plumes pour l'écrivain d'apologies ? Le regard perçant d'un ermite du port de Galernaïa, ou de Kolomna, ou de la rue des Fileuses pourrait réunir ici, comme nulle part ailleurs, des centaines de portraits pour de petits articles compliqués sous la rubrique « Mœurs ». Il repèrerait immédiatement dans la foule des acheteurs [...] le gérant d'un établissement public qui mène les vendeurs dans sa boutique afin de consigner dans son registre le double du prix des provisions⁵⁸³. »

Le tableau de mœurs si fréquent dans les revues de l'époque recoupe la satire des auteurs de fables morales et des journalistes peintres des mœurs. Les pseudonymes cités par le narrateur représentent, pour les deux premiers, de vraies signatures journalistiques⁵⁸⁴. Le gérant malhonnête peut être vu comme une figure de critique littéraire ou d'éditeur qui cherche à profiter de la crédulité de son public.

⁵⁸² Бестужев-Марлинский, А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 98: « эгоисты телята, помня только пословицу, что своя кожа к телу ближе, не внимают голосу общей пользы и мычат, оплакивая скорую разлуку с пестрою своею одеждою, которая достанется или на солдатские ранцы, или, что еще горче, на переплеты глупых книг ».

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 99 : « Словом, какое обширное поле для благонамеренного писателя басен! сколько предметов для самой басни, где поросенок нередко учит нравственности, курица - домоводству, лисица - политике или какой-нибудь крот читает диссертацию о добре и зле не хуже доктора философии! Да и одному ли писателю апологов легко подбирать здесь перья? Проницательный взор какого-нибудь пустынного Галерной гавани, или Коломны, или Прядыльной улицы мог бы собрать здесь сотни портретов для замысловатых статей под заглавием "Нравы" как нельзя лучше. Он бы сейчас угадал в толпе покупателей [...] и содержателя стола какого-то казенного заведения, который ведет безграмотных продавцов в лавочку, расписываться в его книгу в двойной цене за припасы ».

⁵⁸⁴ Cf. Масанов И. Ф. *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*: В 4 т. Москва, Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1956-1960.

Enfin, dans le *Voyage sentimental au Mont Etna*, Senkovski retrace le dialogue du Baron Brambeus et d'un philosophe du monde à l'envers qu'il a trouvé sous l'Etna. Brambeus essaie de comprendre comment fonctionne ce nouveau monde :

« A propos de lecture : y a-t-il chez vous de bons livres ?

- Non. Mais nous avons de grands écrivains.

- En ce cas, au moins existe-t-il chez vous une littérature ?

- Au contraire, seul existe le commerce des livres.

- Ainsi, vous avez résolument tout au rebours de nous ! m'exclamai-je. Jamais je ne m'accoutumerai à pareil ordre des choses !

- Ce n'est qu'une impression passagère ! rétorqua le philosophe en souriant⁵⁸⁵. »

L'ironie de Senkovski révèle, par un effet de miroir, que même le baron Brambeus n'a pas une idée fidèle de la réalité à la surface du globe, puisqu'il peut s'étonner qu'il n'y ait pas de littérature mais seulement du commerce. Cependant, cette ironie est double, puisqu'en dénonçant une telle situation, Senkovski semble se dénoncer lui-même, sa pratique éditoriale et ses liens avec Smirdine. Ce clin d'œil au lecteur résonne ainsi de manière profondément ironique dans l'appréciation de l'état de la littérature russe. Dans *Romantic encounters*, Frazier reconstruit la filiation ironique entre Senkovski et les romantiques d'Iéna en montrant que la poésie de type romantique inclut également une théorie du marché littéraire. *L'Athénée* avec ses fragments et sa théorie servait à la fois de tribune et de creuset au cercle d'Iéna, s'adressant directement à des lecteurs réels tout en créant dans le texte des lecteurs fictifs. Ainsi,

« de nombreux pionniers de la professionnalisation littéraire font également partie des plus fameux praticiens de l'ironie romantique, y compris Scott dans le cycle romanesque *Waverley* et sans doute plus particulièrement Pouchkine⁵⁸⁶. »

⁵⁸⁵ Senkovski, *op.cit.*, p. 231.

⁵⁸⁶ Frazier, M. *op.cit.*, p. 45 : « many of the pioneers of literary professionalization are also among the most noted practitioners of Romantic irony, including Scott in the *Waverley* novels and perhaps most especially Pushkin ».

Le fait même que Senkovski décide de parler du marché de la littérature dans les termes du *Voyage sentimental au Mont Etna* reflète, chez l'auteur, des convictions romantiques, à savoir cette « spécialité » du romantisme qui consiste à « rendre problématique notre compréhension de la réalité⁵⁸⁷ ». Frazier démontre que l'activité de Senkovski, à cet égard, ne constitue qu'un degré extrême (« une manière particulièrement dérangeante ») de la théorie des premiers romantiques, « car sa pratique littéraire n'est pas du tout l'affront aux sensibilités romantiques qui lui est souvent attribué⁵⁸⁸ ». Elle dévoile le but ultime de la critique romantique, identique chez Friedrich Schlegel et Senkovski :

« Le *Cabinet de lecture* [...] met en lumière ce qui est généralement considéré comme l'extrémité d'un spectre malgré tout romantique, d'une poésie de type romantique réduite à l'essentiel dans une imitation de l'espace que Senkovski désire fort faire naître : un marché de la littérature dans lequel les lecteurs et écrivains virtuels se rassemblent sous le contrôle de ce lecteur qui est aussi écrivain, le tout-puissant critique littéraire Senkovski lui-même⁵⁸⁹. »

2. Rôle de la critique dans la littérature

Tous les auteurs de critique littéraire dans les années 1820-1830 s'accordent pour reconnaître l'importance de la critique au sein de la littérature d'une manière générale, et de la littérature russe en particulier. Elle se manifeste dans l'omniprésence de l'acte critique aussi bien dans les revues que dans les œuvres. Biéliniski, dans « Division de la poésie en genres et espèces », écrit :

⁵⁸⁷ *Idem* : « Romantics [...] specialize in rendering our understanding of reality problematic ».

⁵⁸⁸ *Idem* : « Senkovskii does so only in a particularly disturbing fashion, as his literary practice is not at all the affront to Romantic sensibilities it is often claimed to be ».

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 46 : « The *Library for reading* instead illuminates an admittedly extreme end of what is nonetheless a Romantic spectrum, a "Romantic kind of poetry" stripped to its essentials in an imitation of the space that Senkovskii wants very much to bring into being : a literary marketplace where virtual readers and writers gather under the control of that one reader who is at the same time a writer, the all-powerful literary critic Senkovskii himself ».

« Malgré la jeunesse de notre littérature et de l'éducation littéraire de la société russe, il y a près de vingt ans que s'est éveillé chez nous un puissant courant critique, qui se renforce chaque jour davantage. Dans les revues (jadis jusque dans les almanachs) paraissaient et paraissent sans relâche des articles remarquables dans le genre, l'esprit et l'orientation critique. On peut indiquer dans notre littérature quelques noms qui ont obtenu la reconnaissance en qualité de critiques. Le public, de son côté, lit dans les revues les critiques et les recensions avec presque le même intérêt que pour les nouvelles et les autres œuvres de littérature. C'est un fait rassurant : il révèle dans la société le vif besoin d'instruction esthétique, le vif désir de connaître rationnellement les lois du beau, de connaître rationnellement la valeur des œuvres de la littérature nationale et le degré de mérite de chacun de ses acteurs⁵⁹⁰. »

Or, cette avidité des lecteurs pour la critique dans les revues n'a d'égale que l'inclination à l'acte critique des figures de lecteurs (qui sont souvent des auditeurs, comme dans la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*). Les recensions, les articles critiques, les débats d'opinions opposées, toutes ces composantes de la critique littéraire dans les almanachs des années 1820 et les revues des années 1830 se reflètent en miroir dans les œuvres. La critique fait partie intégrante du texte. Comme nous l'avons vu dans la première partie, cette conscience critique de l'œuvre peut prendre des formes variées, comme l'usage réflexif du paratexte dans le *Manuscrit de ... Khabarov* et les *Contes bigarrés*, ou encore les réflexions et dialogues des auditeurs dans la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*. Ces formes

⁵⁹⁰ Белинский, В.Г. « Разделение поэзии на роды и виды », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 3, р. 294 : « Несмотря на юность нашей литературы и младенчество литературного образования русского общества, - уже лет двадцать тому назад пробудилось у нас сильное критическое движение, усиливающееся с каждым днем более и более. В журналах (а прежде даже и в альманахах) постоянно являлись и являются более или менее примечательные статьи в критическом роде, духе и направлении. Можно указать в нашей литературе на несколько имен, приобретших себе известность в качестве критиков. Публика, с своей стороны, читает в журналах критики и рецензии почти с таким же интересом, как повести и другие произведения изящной словесности. Словом, критика составляет жизнь наших журналов и нашей литературы. Факт утешительный: он обнаруживает в обществе живую потребность эстетического образования, живое стремление к разумному сознанию законов изящного, к разумному сознанию ценности произведений отечественной литературы и степени достоинства каждого из ее действователей ».

ont toutes pour origine la conception schlegélienne de la littérature qu'on peut trouver dans *L'essence de la critique* (1804) et que Frazier résume ainsi :

« Au lieu de la poésie platonicienne comme imitation triplement éloignée de la réalité, les Schlegel et leurs amis présentent la littérature comme critique littéraire, une forme qui, dans leur interprétation, est à la fois mimétique et une subversion de la mimesis [...]. Pour les *Frühromantiker*, l'écrivain n'est pas tant l'écrivain *du* texte que *dans* le texte⁵⁹¹. »

En effet, la poésie romantique est décrite par Schlegel comme un art dont la mission est de mélanger et de fusionner la poésie et la prose, l'inspiration et la critique, la poésie de l'art et la poésie de la nature. C'est un art qui n'est pas seulement le produit d'un auteur, mais d'une interaction, comme le montre la « symphilosophie », ou « sympoésie » du cercle d'Iéna. Cette interaction peut se produire entre des auteurs, entre les auteurs et les lecteurs, mais elle trouve son incarnation dans le personnage du critique littéraire, « cette étrange créature, lecteur qui est aussi écrivain et contient donc potentiellement l'intersubjectivité en lui ou elle-même⁵⁹² ». Frazier considère que cette « mise en trope » (« troping ») rejoint celle de l'écrivain-critique en ce qu'elles reflètent une situation réelle :

« L'obsession romantique pour la figure de l'écrivain-critique non seulement reflète, mais aussi répond au changement des conditions d'écriture en offrant un remède homéopathique à la situation commercialement dégradée dans laquelle les écrivains se trouvent de plus en plus⁵⁹³. »

⁵⁹¹ Frazier, *op.cit.*, p. 84-85 : « Instead of Plato's poetry as imitation at a third remove, the Schlegels and their friends offer literature as literary criticism, a form that in their rendering is both mimetic and a subversion of mimesis. [...] For the *Frühromantiks*, the writer is not so much *of* as *in* the text ».

⁵⁹² *Ibidem*, p. 10 : « Indeed, Romanticism, Schlegelian and otherwise, never loses sight of the fact that the critic is that strange creature, a reader who is also a writer and so potentially contains intersubjectivity within himself or herself alone ».

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 70 : « the Romantic obsession with the figure of the writer-critic not only reflects, but also responds to the changing conditions of writing by offering a homeopathic remedy to the commercially tainted situation in which writers increasingly find themselves ».

Dans ces conditions, la critique est dans la même situation que la littérature, c'est-à-dire qu'elle s'examine elle-même. Tout d'abord, c'est, comme pour l'ensemble de la littérature russe, son existence même qui est mise en cause. En 1825, la réponse de Pouchkine à l'article de Bestoujev affirmant : « Nous avons une critique, mais pas de littérature », est éloquente :

« Nous avons une critique : où est-elle ? où sont nos Addison, Laharpe, Schlegel, Sismondi ? Qu'avons-nous analysé ? Quelqu'un a-t-il produit une critique à laquelle nous pouvons renvoyer, sur laquelle nous pouvons nous appuyer ? Mais M. Bestoujev dit lui-même plus bas : "Nous voyons beaucoup de critique, anti-critique et re-critique, mais peu de critiques capables"⁵⁹⁴. »

Et, comme pour la littérature en général, les auteurs des années 1830 n'ont pas réglé cette question une fois pour toutes. A ce sujet, l'article de Chevyriev intitulé « De la critique en général et chez nous en Russie », paru dans le premier numéro de *l'Observateur de Moscou*, pose un programme extrêmement clair. La littérature est vue comme un champ où s'affrontent, d'un côté, l'impulsion créatrice, l'art, et de l'autre la science et la légende, impulsions organisatrices ou conservatrices. La critique représente la troisième force dont la mission est d'empêcher que l'un des pôles prenne le pas sur l'autre. La critique doit apporter l'équilibre nécessaire entre les deux forces actives du monde, elle est un « intermédiaire impartial⁵⁹⁵ ».

Ainsi, pour Chevyriev, la prépondérance de la critique sur la littérature n'est pas un mal. L'exemple de la littérature en Allemagne, où la critique a précédé les œuvres d'art, représente un modèle, un précédent dans l'histoire sur lequel la littérature russe peut s'appuyer. Chevyriev considère en effet que la situation de la littérature russe s'apparente à celle de la littérature allemande en ce sens que toutes deux sont apparues récemment, pour ainsi dire de nulle part,

⁵⁹⁴ Пушкин, А.С. « Возражение на статью А. Бестужева ... », *Собрание сочинений в десяти томах, op.cit.*, т. 7, р. 260-261 : « У нас есть критика? Где ж она? Где наши Аддисоны, Лагарпы, Шлегели, Сисмонди? Что мы разобрали? Чьи литературные мнения сделались народными, на чьи критики можем мы сослаться, опереться? Но г-н Бестужев сам же говорит ниже — "критик, антикритик и перекритик мы видим много, а дельных критиков мало" ».

⁵⁹⁵ Шевырев, С. « О критике вообще и у нас в России », *Московский наблюдатель*, 1835, ч. 1, с. 494-525. Le texte original est disponible sur la page, consultée le 01.08.2013, http://az.lib.ru/s/shewyrew_s_p/text_0220.shtml : « беспристрастная посредница ».

et qu'elles ont parcouru beaucoup de chemin en peu de temps. Pour Chevyriev, dans certains cas, la critique peut et doit précéder l'art, mais la critique ne doit guider l'art que si elle peut s'appuyer sur une science nationale et sur une profonde connaissance de l'histoire. A ces conditions, la critique représente donc une sorte de fil d'Ariane qui peut permettre à la littérature russe de sortir de la « période d'imitation servile et de dissolution de son esprit⁵⁹⁶ » dans laquelle elle se trouve. L'auteur voit l'imitation comme une phase inévitable, profitable même en ce qu'elle permet de rattraper le temps perdu, d'adopter des règles esthétiques déjà éprouvées par d'autres et d'éviter de tomber dans des erreurs du passé.

Le manifeste de Chevyriev se termine par une analyse de la critique littéraire dans le *Cabinet de lecture* et démontre que ce type de critique est néfaste, malhonnête et, au bout du compte, inexistant. Ce que l'auteur prend pour cible, ce sont les articles de Tioutioundjou-Oglou, second masque de Senkovski dévolu exclusivement à la production de critique. Dans ses textes, Tioutioundjou-Oglou professe comme seul critère possible de la critique le goût personnel, son goût personnel. Mais, pour Chevyriev, le goût de Tioutioundjou-Oglou ne vaut pas plus que celui de n'importe quel autre lecteur, s'il ne s'appuie pas sur des convictions, des règles. Comment gagner la confiance de ses lecteurs si le critique, mettant en avant sa propre personnalité, son propre jugement individuels, refuse pourtant de signer de son véritable nom ? Ce paradoxe démontre que la critique de Tioutioundjou-Oglou est irrecevable pour Chevyriev. Pour Frazier, « la combinaison, chez Senkovski, de personnages de critiques et d'une personnalité qui n'est pas la sienne, n'est qu'une manifestation de plus de la simulation romantique⁵⁹⁷ ». Quoi qu'il en soit, le jugement de Chevyriev sur le *Cabinet de lecture* dévoile la motivation principale de ses attaques contre la revue : « la démesure de son influence sur l'éducation esthétique et littéraire du peuple russe⁵⁹⁸ ». Il compare cette influence, non pas à celle de l'école française qui

⁵⁹⁶ *Ibidem* : « в эпоху безвкусыя, в эпоху рабской подражательности и умерщвления своего духа только посредством усилий критики словесность может выйти на истинную стезю прекрасного, принять доброе направление и от мелких подражательных попыток взойти к полным и возвышенным созданиям художества ».

⁵⁹⁷ Frazier, *op.cit.*, p. 86 : « Senkovskii's combination of critical personae with a personality not his own is just one more manifestation of Romantic simulation ».

⁵⁹⁸ Шевырев, С. « О критике вообще и у нас в России », art.cit. : « Вся Россия читает Библиотеку; большая часть России руководствуется ее суждениями касательно всех произведений литературных. От Библиотеки, можно сказать, зависит все критическое направление нашей читающей публики, все литературные ее мнения, все ее пристрастия,

régnait en Europe au XVIII^e siècle, mais à l'invasion tatare et au joug qui s'en est suivi. L'image historique met au jour l'enjeu principal de la critique selon Chevyriev : le peuple, c'est-à-dire le lectorat. La critique, comme la littérature, ont pour but premier l'instruction du peuple. En cela, Chevyriev reprend une idée ancienne mais encore bien vivace dans les années 1830, comme on peut le voir dans l'article de Biéliniski « La nouvelle russe et les nouvelles de M. Gogol » :

« Nos notions du beau et notre goût sont encore dans une telle enfance que notre critique doit nécessairement s'éloigner, dans ses méthodes, de la critique européenne [...]. Le but d'un critique russe doit consister non pas tant à élargir le cercle des notions de l'humanité sur le beau, qu'à répandre dans sa patrie des notions déjà connues, établies à ce sujet [...] cette œuvre est-elle bien de l'art, cet auteur est-il bien un poète⁵⁹⁹ ? »

Pour Biéliniski, la critique doit commencer par enseigner au lecteur à distinguer ce qui est de l'art, sans tenter de porter plus loin ses jugements esthétiques, car elle doit s'adapter à son public si elle veut être d'une quelconque utilité. Or ce public évolue, il augmente et se diversifie. Les écrivains le comprennent bien, et voient du même coup tout l'enjeu, non pas seulement en termes de potentiel commercial, mais aussi d'avantage pour le bien commun, que représente un lectorat éduqué, sachant discerner le vrai du faux et l'art de la médiocrité. Biéliniski reprend ainsi son habitude de distinguer, au sein d'une notion, entre deux termes, l'un représentant un phénomène brut, inconscient, et l'autre, un phénomène conscient de lui-même : *slovesnost'*, foule (*tolpa*) ou polémique s'opposent à *literatura*, public (*publika*) ou critique. Si le second type de phénomènes constitue en quelque sorte leur état idéal, le premier type, quant à

весь ее вкус и склонности. Одним словом, Библиотека для чтения есть всероссийский критерий. Нельзя не признать всей важности места, занимаемого ею в нашей словесности, всей безмерности ее влияния на эстетическую и литературную образованность русского народа, на такую обширную часть его воспитания ».

⁵⁹⁹ Белинский В.Г. « О русской повести и повестях г. Гоголя », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 1, р. 162-163 : « У нас еще так зыбки понятия об изящном и вкус еще в таком младенчестве, что наша критика по необходимости должна отступать, в своих приемах, от европейской. [...] Цель русского критика должна состоять не столько в том, чтобы расширить круг понятий человечества об изящном, сколько в том, чтобы распространять в своем отечестве уже известные, оседлые понятия об этом предмете [...] точно ли это произведение изящно, точно ли этот автор поэт ? ».

lui, vient décrire la réalité russe contemporaine. Biéliniski indique ainsi l'orientation que doit suivre la littérature russe, mais il ne dédaigne pas pour autant de poser les problèmes concrets de la situation de la littérature en Russie : les moyens d'en juger et ses destinataires. A ce sujet, il écrit dans « Division de la poésie en genres et espèces » : « La question : avons-nous une littérature est au fond la même question que : y a-t-il un public en Russie ? Une seule réponse : il n'existe pas encore, il vient de naître⁶⁰⁰ ».

Les différentes conceptions de ce que doit être la critique littéraire en Russie engagent dans le même temps des conceptions divergentes de la littérature. Si, pour certains auteurs, il ne peut y avoir de critique littéraire tant qu'il n'y aura pas de littérature, pour d'autres, comme Chevyriev, la critique peut et doit précéder les œuvres d'art, tandis que pour d'autres encore, la critique ne doit se donner pour but que de faire comprendre au lecteur ce qu'est une œuvre d'art. En conséquence, la littérature est vue tantôt comme le moyen privilégié de l'instruction du peuple⁶⁰¹, tantôt comme le contraire d'un plaisir esthétique oisif⁶⁰², tantôt enfin comme le vecteur d'un perfectionnement moral de l'individu et du peuple⁶⁰³.

En ce qui concerne la situation de la critique par rapport à la littérature, les opinions divergent là aussi. Citons celle de Pouchkine, dans l'article « Essai de réfutation de quelques accusations non-littéraires » :

⁶⁰⁰ Белинский, В.Г. « Русская литература в 1840 году », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 3, р. 200. Voir aussi, *idem* : « у нас есть возможность публики, и со времен Пушкина даже заметно начало, зародыш литературной публики; но у нас еще нет литературной публики в собственном и обширном значении это: слова нет. Перейдите от публики снова к литературе - и увидите то же самое зрелище. Вопрос о публике решает вопрос о литературе, и наоборот ».

⁶⁰¹ Белинский, В.Г. *Путевые записки Вадима, Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 1, р. 368 : « Цель одна – распространение просвещения; а средства к достижению этой цели... Боже мой! как различны! – В чем заключается причина этого разнохарактерного дивертисмана, который так карикатурно танцует наша литература? Без всякого сомнения, в детском и разнокалиберном образовании нашем ».

⁶⁰² Белинский, В.Г. « Русская литература в 1840 году », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, т. 3, р. 195-196 : « Для публики занятие литературою не есть отдохновение от забот жизни, не сладкая дремота в эластических креслах после жирного обеда, за чашкою кофе, - нет, занятие литературою для нее *res publica*, дело общественное, великое, важное, источник высокого нравственного наслаждения, живых восторгов ».

⁶⁰³ D'une certaine manière, mais dans des registres très différents, Gogol et Boulgarine se donnaient le même but : corriger les défauts de la société russe par la satire.

« L'état de la critique, en lui-même, révèle le degré d'instruction de toute la littérature. Si les jugements de nos revues nous suffisent, il s'ensuit que nous n'avons pas encore besoin ni des Schlegel, ni même des Laharpe. Mépriser la critique signifie mépriser le public (Dieu nous en garde)⁶⁰⁴. »

La critique littéraire représente ainsi un des critères d'évaluation de la littérature russe tout entière en ce qu'elle reflète ce qu'est la littérature et son objectif. A l'époque romantique, la critique en tant que littérature consciente d'elle-même reflète l'évolution des mentalités, mais elle constitue également un but en soi. Parfois, comme dans la première moitié des années 1820, la vivacité et l'omniprésence de la critique inspiraient aussi le désarroi. Bestoujev, lorsqu'il écrit « nous avons de la critique, mais pas de littérature », déplore en réalité une telle situation. Quelques années plus tard, Pouchkine n'y voit que la conséquence d'une éducation esthétique encore balbutiante, d'un lectorat peu exigeant. Biéliniski reprend cette interprétation en assignant à la critique la tâche d'instruire le lecteur de manière normative. Chevyriev confirme l'objectif didactique de la critique, mais il l'applique avant tout à la littérature, et non spécialement au lectorat. Enfin, Senkovski, sous le masque de Tioutioundjou-Oglou, affirme au contraire ironiquement que la critique n'est qu'une juxtaposition de jugements individuels. Frazier note que la plupart des auteurs des années 1830 se plaignaient de leur littérature faite quasi entièrement de critique :

« Lorsque le romantisme est défini comme un mouvement essentiellement critique, cependant, cette objection prend plutôt l'allure d'un éloge, puisque la littérature russe exprime alors de la plus frappante manière la tendance littéraire de son temps dans la lacune même qui marque aussi la nation russe⁶⁰⁵. »

⁶⁰⁴ Пушкин, А.С. *Собрание сочинений в десяти томах, op.cit.*, т. 7, « Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений », р. 324 : « Состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы вообще. Если приговоры журналов наших достаточны для нас, то из сего следует, что мы не имеем еще нужды ни в Шлегелях, ни даже в Лагарпах. Презирать критику значит презирать публику (чего боже сохрани) ».

⁶⁰⁵ Frazier, *op.cit.*, р. 11 : « When Romanticism is defined as an essentially critical movement, however, this objection sounds more like praise, as it is then that Russian literature most strikingly expresses the literary tendency of its time in the very lack that marks the Russian nation as well ».

N'oublions pas que Bestoujev-Marlinski, dans sa recension du roman *Serment sur la tombe du Seigneur* de N. Polévoï⁶⁰⁶, plaçait en épigraphe à l'article cette citation de Jules Janin :

« La critique, dans les époques de transition, tient lieu fort bien de tout ce qui n'est plus, ce qui n'est pas encore. La critique alors, c'est tout le poème, c'est tout le drame, c'est toute la comédie, tout le théâtre, c'est tout ce qui occupe les esprits; c'est la critique qui passionne et qui amuse; c'est elle qui éclaire et qui brûle, c'est elle qui fait vivre et qui tue ; elle usurpe à elle seule toutes les fonctions des autres parties de l'art, elle est à la fois et tour à tour l'ode, l'épique, le poème épique, la cantate et l'oraison funèbre d'un peuple veuf de ses poètes et de ses orateurs. Voilà comment, à de certaines époques, vous voyez le métier de critique, métier secondaire en apparence, s'élever au plus haut point de gloire, de puissance, d'estime et d'utilité⁶⁰⁷. »

Bestoujev ne cite que la première moitié du passage, mais la signification est tout aussi claire : dans les conditions de l'époque, la critique représente le fond sur lequel se déroule la transition de la littérature d'une étape à l'autre de son histoire. C'est dans la critique que se manifeste la vie littéraire, c'est pourquoi elle recouvre progressivement tous les genres et prend leur place. Mais Janin pointe aussi un autre enjeu de la critique littéraire : elle passionne et amuse les lecteurs. Il est significatif que le terme de lecteur, ou de public, soit absent sous la plume de Janin, alors qu'il ne parle en réalité que d'eux. La fin du passage montre que l'enjeu du métier de critique est bien situé dans la réception et de l'œuvre, et de son texte propre, mais aussi que la reconnaissance publique de ce métier est fondée sur l'appréciation de son influence, de son utilité et de sa relation de confiance avec les lecteurs. Ainsi, en Russie comme en France, au fil des années, la question de la critique littéraire est de moins en moins liée à celle de la création de la littérature qu'à celle de sa réception. Dans les années 1830, le principal enjeu de la critique se trouve dans le lecteur, son éducation esthétique et sa capacité à juger de manière autonome des œuvres de la littérature russe.

⁶⁰⁶ Бестужев, А.А. « Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века. Сочинение Н. Полевого », *Московский телеграф*, 1833, № 15, с. 399.

⁶⁰⁷ Janin, J. « Jules Janin peint par lui-même », préface des *Contes nouveaux*, Paris, Levavasseur et Monnier, 1833, reprint Bruxelles, Louis Hauman, 1833, p. 103.

3. Débats sur le rôle du lecteur dans la littérature :

qui lit ? comment guider la lecture ?

Les années 1820-1830 représentent une charnière dans l'histoire de la littérature russe dont les contemporains étaient les premiers à prendre conscience. En termes de marché, comme le soulignent Todd et Frazier, la transition s'étend sur une période qui commence avec Karamzine, et non dans les années 1820, mais il reste que le nombre de lecteurs et de publications augmente globalement et surtout, qu'ils se diversifient. L'attitude de la critique littéraire face à ce changement reflète, nous l'avons dit, différentes conceptions de son rôle et du rôle de la littérature dans la société. Certains critiques expliquent la forte demande de littérature en prose de la part des lecteurs par une mode que des auteurs malhonnêtes veulent faire passer pour le seul critère de succès, donc de qualité d'une œuvre littéraire. Une telle interprétation revêtait un caractère polémique lorsque la presse littéraire se divisait entre le camp des « aristocrates », Pouchkine, Viazemski, Odoïevski, Pogodine, Chevyriev, et le camp de Gretch et Boulgarine. Mais elle a été reprise aussi par Biéliniski lorsqu'il présentait son opinion sur le *Cabinet de lecture*, sans le nommer, dans les *Rêveries littéraires* : « la revue dont je parle s'est constitué une nouvelle esthétique, selon laquelle une œuvre est grande et artistique lorsqu'elle a été imprimée en une grande quantité d'exemplaires et s'est bien vendue⁶⁰⁸ ». D'autres critiques, principalement leurs adversaires, ainsi que Polévoï après 1827 et, à compter de 1833 et de la création du Baron Brambeus et de Tioutioundjou-Oglou, Senkovski, exprimaient en effet ouvertement le calcul dont leurs œuvres étaient le fruit. Ces auteurs choisissent une autre réponse à la demande croissante pour la littérature. Ils placent au centre de leurs œuvres les lecteurs, leurs centres d'intérêt et leurs

⁶⁰⁸ Белинский, В.Г. « Литературные мечтания », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, p. 113 : « журнал, о коем я говорю, составил себе новую эстетику, вследствие которой творение было высоко и изящно, которое печаталось во множестве экземпляров и хорошо раскупалось ».

préférences afin d'assurer le succès de leurs œuvres. Les écrivains s'aperçoivent clairement que leurs lecteurs se sont éloignés, que leur identité est moins précise car ils ne font plus nécessairement partie des mêmes cercles sociaux. La littérature, quant à elle, de même que la critique se construisent malgré tout sur ce schéma d'une intimité perdue mais toujours recherchée. Le ton de la conversation, les mots d'esprit, l'ironie romantique dont il a été question pendant la première partie de ce travail, représentent différents procédés mis en œuvre pour recréer une situation d'intimité, ou de familiarité.

L'ironie romantique vient à la fois ébranler cet édifice toujours en construction et le raffermir par une voie détournée, notamment grâce à l'inscription des figures de la communication littéraire à l'intérieur du texte. Pour mettre en scène un personnage, ou une figure de lecteur dans le texte, il faut toutefois en avoir une image nette. La question de l'identité du nouveau lectorat est donc à la fois la question des figures de lecteur que le texte construit, réelles, hypothétiques, idéales ou négatives. Or, celles-ci servent non pas tant à représenter un lecteur réel qu'à modeler l'image d'un lecteur « éclairé ».

En réalité les deux questions sont étroitement imbriquées : dans les conditions de la littérature russe des années 1820-1830, les lecteurs ne sont plus uniquement des individus personnellement identifiables ou sociologiquement homogènes, mais un nouveau mélange de conditions sociales et d'intérêts intellectuels. L'attention accordée par la littérature à ses lecteurs n'est pas nouvelle, comme le montre l'expérience du karamzinisme en Russie, qui a créé son propre modèle de lecteur idéal : la lectrice sentimentaliste. Quelque vingt ans plus tard, cela ne pouvait plus suffire : comme la critique du goût de Karamzine avait libéré la critique littéraire des fers de la scolastique mais n'était plus acceptable pour les auteurs romantiques des années 1830, son lecteur idéal, la lectrice sentimentaliste, n'était plus adapté à la nouvelle littérature russe. Cette adaptation aux goûts et aux attentes d'un large public formait, pour Biéliniski, le plus grand mérite de Senkovski dans le *Cabinet de lecture*. Todd rappelle ainsi que le syncrétisme, la tendance à l'ouverture encyclopédique n'étaient pas les principes du seul *Cabinet de lecture*, mais aussi de l'almanach pré-décembriste *Mnémosyne* et du *Télégraphe de Moscou*. Senkovski offrait à ses lecteurs ce qu'ils demandaient : « des œuvres russes et étrangères ; des belles-lettres, de l'histoire

et de la science ; de la prose et de la poésie ; les œuvres de chacun des écrivains russes notables, de toutes générations et tendances⁶⁰⁹ ».

Chaque texte, à un certain degré, construit son lecteur, mais le romantisme y insiste tout spécialement. Dans ses études d'*Eugène Onéguine*, des *Ames mortes* et d'*Un héros de notre temps*, Todd parvient à cette conclusion à propos de Pouchkine, Gogol et Lermontov : « Ils n'ont pas seulement du jouer le rôle du critique dans leurs romans, en expliquant des concepts aussi élémentaires que l'« ironie » (Lermontov), la « beauté » (Gogol) et « le roman » (Pouchkine), ils ont du fabriquer des lecteurs modèles pour leurs œuvres à l'intérieur de celles-ci. Tout romancier le fait, dans une certaine mesure, mais ces premiers romanciers russes le font avec une persistance inhabituelle⁶¹⁰ ». En ce cas comme en bien d'autres, les trois auteurs du canon littéraire expriment des questionnements et des réflexions communes à l'ensemble de leurs contemporains. Todd décrit l'image de lecteur construite par ces trois romans comme un personnage possédant : « le sens de l'humour, une faiblesse pour les fins heureuses, une variété d'intérêts (russes, européens, pratiques, esthétiques) et le désir non pas seulement de lire de la littérature, mais aussi d'en juger et de le faire pour une audience qui l'évaluera en retour⁶¹¹ ».

Les œuvres du corpus ne dérogent pas à la règle et construisent des figures de lecteurs, qu'ils soient des lecteurs dans le texte ou des lecteurs du texte lui-même. Chez Veltman, le narrateur du *Pérégrin* rend cette construction explicite en créant des images de lecteurs et de lectrices tantôt soumis à sa volonté, tantôt rebelles. Les lecteurs et lectrices sont à l'image du narrateur, aussi peu fidèles à une seule idée, aussi attirés par la découverte d'un pays exotique. Conformément à un idéal hérité du sentimentalisme, le lecteur, et donc son parangon – la

⁶⁰⁹ Todd, W.M. *op.cit.*, p. 95 : « both Russian and foreign works; belles lettres, history and popular science; prose and poetry; works of each and every notable Russian writer of any generation and tendency ».

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 103 : « They [Pushkin, Lermontov and Gogol] not only had to play the critic's role within their novels, explaining such elementary concepts as "irony" (Lermontov), "beauty" (Gogol) and "the novel" (Pushkin) to their readers, they had to make model readers for their works *within* those works. Every novelist does this to some extent, but these early Russian ones do it with unusual persistence ».

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 104 : « The reader emerges with: a sense of humor, a weakness for happy endings, a variety of interests (Russian, European, practical, aesthetic) and a desire not only to read literature, but to make judgements about it and to perform them for an audience that will in turn evaluate him ».

lectrice, constituent le double de l'auteur en ce sens qu'ils partagent les mêmes valeurs de sensibilité à l'émotion esthétique et d'attention aux sentiments. Karamzine lui-même, comme l'a montré Hammarberg, a le premier posé les bases d'une telle figure du lecteur dans ses nouvelles sentimentales. Cependant, chez Veltman, lorsque de telles lectrices sont représentées, elles donnent de leur utilisation de la littérature une image négative, parce que subordonnée à l'esthétique de l'album, destiné à recueillir de petites formes poétiques aussitôt oubliées que lues⁶¹².

Dans la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, la construction du lecteur est mise en scène de manière littérale dans les dialogues des auditeurs. Le processus de la lecture est objectivé dans les débats des participants qui touchent successivement les questions de la vraisemblance, des différences d'interprétation (passages obligés du genre fantastique), du style, de la motivation psychologique et des attentes des lecteurs. Il en résulte qu'aucun des personnages n'est un lecteur idéal, même si le personnage de l'artilleur fait figure de meilleur narrateur ironique. Le lecteur modèle est à déduire des comportements des différents personnages, leur fonction est d'incarner plusieurs types possibles de lecteurs : le propriétaire de Riazan représente le lecteur naïf, plus intéressé par la légende du trésor du Hongrois franc-maçon que par sa personnalité. L'antiquaire « au nez gothique » incarne ce topos romantique depuis Ossian et Walter Scott, l'amateur d'antiquités, l'attention portée à l'histoire et à la vraisemblance. Le hussard représente un narrateur, et un lecteur, qui n'a que faire des règles et ne respecte les convenances que parce qu'il en tire profit. L'homme à la redingote verte est un romantique mystique qui veut à toute force convaincre ses camarades de la réalité du surnaturel. Enfin, l'artilleur ironise sans cesse à propos des clichés des romans noirs mais affirme qu'il « ne rejette pas ce qu'il ne conçoit pas⁶¹³ ». L'artilleur est donc le personnage le plus proche d'un lecteur idéal, c'est-à-dire conscient des conventions, conscient du jeu que représente leur tournoi de récits fantastiques et maniant l'ironie avec expertise. Son récit et, plus généralement, tout le texte de la *Soirée*, pose les

⁶¹² A ce sujet, voir le chapitre CCXCII qui représente un poète en proie à l'avidité et aux caprices de deux dames qui veulent obtenir de lui le plus de vers possible pour leur album.

⁶¹³ Бестужев-Марлинский, *Вечер на кавказских водах в 1824 году*, *op.cit.*, p. 142 : « Я не отвергаю, чего не постигаю ».

mêmes questions que les *Récits de Belkine*, les *Contes bigarrés*, *Un héros de notre temps* et *Eugène Onéguine* : il s'agit de déterminer, dans une narration à plusieurs niveaux et ouvertement adressée à des lecteurs, la bonne manière de lire.

Lorsque le texte parodie des situations de lecture, remarque Frazier, cette parodie ne marche que si les lecteurs *du* texte comprennent comment les lecteurs *dans* le texte se trompent, et si eux-mêmes lisent correctement. Le lecteur qualifié est donc un objectif que les textes eux-mêmes s'emploient à faire advenir. Dans son article sur les *Récits de Belkine*, E.S. Afanassiev les qualifie de « type de prose différent, au centre de laquelle on trouve les relations de l'auteur au lecteur⁶¹⁴ ». *L'épreuve* reprend cette méthode déductive en mettant en scène les genres, les formes et les habitudes littéraires. Alina représente une image de lecteur dans le texte, elle incarne la lectrice sentimentaliste par excellence. Le narrateur joue également sur le tableau des parodies stylistiques comme autant d'appels à la réflexion chez le lecteur. Dans les deux textes, cependant, l'image du lecteur est toujours en construction, à partir des demi-vérités et des mauvais exemples disséminés dans les œuvres. En règle générale, le narrateur lui-même, en tant qu'il est toujours à la fois narrateur et critique de son texte, présente un exemple de lecteur idéal, puisqu'il est dans le même temps le lecteur professionnel et l'écrivain, qu'il réunit en lui les deux facettes de l'intersubjectivité romantique. Cette union des opposés se retrouve chez Senkovski, dans le premier texte des *Voyages fantastiques du baron Brambeus* et *Une grande réception chez Satan*. Dans « Automne et ennui », Brambeus met en scène l'écrivain, c'est-à-dire lui-même, comme le premier des lecteurs (parce qu'il se relit sur épreuves) et comme le meilleur des lecteurs :

« Je nagerai dans le ravissement, dans l'extase, dans une frénésie de magnificence, de bonheur, de félicité : je pourrai me repaître de mon œuvre plusieurs fois de suite ! Je la relirai sur le premier jeu d'épreuves, je la relirai sur le deuxième et le troisième ; je la lirai trois, et même quatre fois, et toujours avec une délectation nouvelle. Si, magnanime, je daigne faire éditer mon livre, c'est – soyez-en sûrs – dans l'unique dessein qu'il atterrisse chez l'imprimeur, et que l'imprimeur me procure le précieux prétexte de le relire

⁶¹⁴ Афанасьев, Е.С. « Повести Белкина А.С. Пушкина, ироническая проза », *Русская литература*, 2000, № 2, p. 184.

trois fois, par devoir d'auteur. [...] Et si, chipotant sur chaque mot, ils demandent ce qu'est un auteur, répliquez-leur sans hésiter : "on appelle auteur d'un livre l'extraordinaire créature qui, seule de tout le globe terrestre, a lu trois fois l'ouvrage sans s'assoupir jamais"⁶¹⁵. »

Si l'auteur est ici le meilleur des lecteurs, c'est surtout, bien entendu, parce qu'il lit son propre texte. Dans *Une grande réception chez Satan*, nous l'avons vu au chapitre précédent, Satan n'est pas un lecteur idéal, ni même un modèle, mais il représente au contraire un lecteur ordinaire, une sorte d'anti-lecteur idéal : peu instruit, sans patience pour la théorie ni le style romantiques, Satan écoute les rapports, qu'on pourrait appeler « panoramas » (*obozrenija*), de ses différents ministres afin de gouverner son royaume et d'étendre sa puissance sur Terre. Il remplit ainsi une fonction double : la sienne, celle de tsar des Ténèbres, et celle du lecteur moyen, à qui les nouvelles du monde parviennent en seconde main. Cela ne l'empêche pas pour autant de prendre des décisions et de punir ses administrés s'ils n'ont pas exécuté ses volontés. De leur côté, les ministres du diable tiennent le rôle de démons et celui d'intermédiaires entre leur maître et le royaume des vivants. Les démons de la journalistique Bubantus et de la littérature Posepoint, pour ne citer qu'eux, sont donc des figures du critique, à qui le diable-lecteur ordonne de s'exprimer de manière « charbalaambarabourique ».

La parodie du didactisme à laquelle se livre Senkovski fait écho au sérieux des romans de Boulgarine, largement critiqués pour leurs tendances moralisatrices. Dans la préface de son *Ivan Vyjigine*, Boulgarine écrit :

« Lorsque j'écrivais, je ne pensais à personne [...]. Si pourtant quelqu'un s'est reconnu dans mon livre, représenté de manière honteuse ou condamnable, il s'est lui-même mis [...] dans cette situation et le bon sens lui ordonne de se corriger et non de s'emporter [...]. Ne t'emporte pas, lecteur, mais corrige-toi ; alors, en paix avec toi, je t'amuserai, tandis que tu mériteras, par l'amendement de tes faiblesses, le respect général et le mien⁶¹⁶. »

⁶¹⁵ Senkovski, *op.cit.*, p. 28-29.

⁶¹⁶ Булгарин, Ф. Иван Выжигин. Нравственно-сатирический роман, Сочинения, Москва, « Современник », 1990, с. 26 : « Когда я писал, я ни о ком не думал [...]. Если же кто себя в

Boulgarine s'adresse donc à un lecteur sérieux, il lui expose son objectif de « satire loyale » (*blagonamerennaja satira*) et professe la doctrine officielle de l'autocratie. Ce type de lecteur sérieux, qui accorde à l'écrit officiel force de loi dans sa vie, est évidemment fort éloigné du lecteur romantique et de sa réceptivité à toutes les formes de l'ironie. Ce lecteur romantique est, selon Frazier, « un animal complexe », « à la fois une vraie audience et un élément du texte lui-même⁶¹⁷ », puisque « la vraie littérature est l'enfant du mariage du critique et du lecteur », d'après les mots du Baron Brambeus⁶¹⁸.

Cependant, Friedrich Schlegel a indiqué, dans le fragment 112 de l'*Athénée*, que les rapports entre l'écrivain et le lecteur étaient de deux types, selon que l'écrivain lui-même était « analytique » ou « synthétique » : le premier « observe le lecteur tel qu'il est et il fait ses calculs, règle ses machines afin de produire la bonne impression sur lui », tandis que le second « construit et crée le lecteur tel qu'il devrait être ; il ne l'imagine pas calme et mort, mais vivant et critique⁶¹⁹ ». Cette construction du lecteur romantique a pour fonction ultime, selon Frazier,

« non pas de réfléchir ni de créer un certain type de lectorat, ni même une relation particulière entre soi et autrui, mais plutôt de nous attirer dans un espace critique qui se suffit à lui-même, un espace où les mots comme "réel" et "imaginaire", "soi" et "autrui", n'ont plus de sens. C'est à nouveau l'espace du simulacre⁶²⁰. »

книжке моей узнает в порочном или непохвальном изображении, он сам подвергнув себя [...] под оное, и здравый рассудок повелевает ему исправиться, а не сердиться [...]. Не сердись, но исправься, читатель; тогда, будучи в мире со мною, я тебя забавлять стану, а ты исправлением своих слабостей заслужишь общее с моим почтение ».

⁶¹⁷ Frazier, *op.cit.*, p. 90 : « The romantic reader is simultaneously both a real audience and an element of the text itself [...] He is already a complicated beast ».

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 93.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 114 : « The analytic writer observes the reader as he is ; and accordingly he makes his calculations and sets up his machines in order to make the proper impression on him. [...] The synthetic writer constructs and creates a reader as he should be; he doesn't imagine him calm and dead, but alive and critical. He allows whatever he has created to take shape gradually before the reader's eyes, or else he tempts him to discover it himself. He doesn't try to make any particular impression on him, but enters with him into the sacred relationship of deepest symphilosophy or sympoetry ».

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 124 : « For the ultimate function of the Romantic trope of the reader, I would argue, is not to reflect nor to create a certain kind of readership, nor even a particular relationship between self and other, but rather to draw us into a critical space that is sufficient unto itself, one where words like "real" and "imaginary", "self" and "other", no longer have much meaning. This is once more the space of the simulacrum ».

La littérature russe de l'époque romantique emprunte à ses consœurs européennes la valorisation de l'originalité nationale et la conscience aiguë de soi. Nous avons observé dans le chapitre quatre les différents points d'achoppement de la critique littéraire russe dans le domaine lexical, entre *literatura* et *slovesnost'*, entre poésie et prose, entre *razgovor* et *beseda*. Toutes ces distinctions pointent, d'un côté, chez les partisans du romantisme comme chez leurs adversaires, vers l'assimilation de la littérarité à la poésie, et de l'autre vers une orientation stylistique, un ton de la narration et de la critique marqués par l'oralité. Ce renversement des valeurs entre l'écrit et l'oral n'est pas qu'une tentative de prédisposer favorablement le lecteur au texte en lui donnant l'impression d'être partie prenante de ce texte. Il fonctionne également comme un gage d'authenticité et de sincérité à une époque où l'œuvre littéraire est avant tout vue comme la création originale d'un auteur au talent, ou le cas échéant au génie, unique et inimitable. Pouchkine exprime bien cette double revendication dans une note de 1830 intitulée « Conversation sur la critique » :

« Si tous les écrivains qui ont mérité le respect et la confiance du public prenaient sur eux la peine de gouverner l'opinion publique, la critique deviendrait rapidement autre chose que ce qu'elle est. Ne serait-il pas intéressant, par exemple, de lire l'opinion de Gnéditch sur le romantisme ou de Krylov à propos de la poésie élégiaque actuelle ? Ne serait-il pas agréable de voir Pouchkine commenter une tragédie de Khomiakov ? Ces messieurs sont en liaison étroite et se transmettent les uns aux autres leurs remarques réciproques sur les nouvelles œuvres. Pourquoi ne pas nous faire, nous aussi, participer à leurs discussions critiques⁶²¹ ? »

⁶²¹ Пушкин А. С. « Разговор о критике », *Полное собрание сочинений в десяти томах, op.cit.*, р. 72 : « Если бы все писатели, заслуживающие уважение и доверенность публики, взяли на себя труд управлять общим мнением, то вскоре критика сделалась бы не тем, чем она есть. Не любопытно ли было бы, например, читать мнение Гнедича о романтизме или Крылова об нынешней элегической поэзии? Не приятно ли было бы видеть Пушкина, разбирающего трагедию Хомякова? Эти господа в короткой связи между собою и, вероятно, друг другу передают взаимные замечания о новых произведениях. Зачем не сделать и нас участниками в их критических беседах ».

Pouchkine demande ainsi une critique qui élargisse les réflexions et les jugements sur la littérature au-delà des cercles intimes dans lesquels la littérature est élaborée.

Ce nécessaire élargissement du cercle littéraire à un grand nombre de lecteurs répond à la fois à une situation réelle, comme en témoignent les succès commerciaux des années 1820-1830, mais aussi à une prise de position dans le débat tout romantique au sujet de l'imitation et de l'originalité, comme nous l'avons vu au chapitre cinq. Le statut de l'imitation en littérature évolue entre la négation totale de sa valeur littéraire chez des romantiques « novateurs », pour reprendre l'expression de Tynianov, sa réhabilitation partielle chez Pouchkine, Bestoujev-Marlinski et Veltman, grâce à sa fonction de médiatrice culturelle, d'assimilation d'une littérature par une autre. L'imitation en tant que mimesis reste pour autant le credo des romantiques, qui permet d'inclure dans la littérature une vision nouvelle des sujets et des thèmes, comme le fantastique. Mais l'imitation demeure ultimement la manie de l'emprunt à toutes les cultures qui caractérise la réalité russe, dans la bonne société comme en littérature, ainsi que le montre la fortune de l'expression de Bestoujev, « Nous n'avons pas de littérature ». Afin de combler cette lacune, la littérature russe reprend à la théorie romantique l'exigence d'originalité nationale sous le terme de *narodnost'*, notion également complexe, mais promise à un long avenir. Elle devient rapidement, d'après les mots de Biéliniski, « l'alpha et l'oméga » de la nouvelle littérature russe, son critère tout-puissant. Cependant, l'exemple d'*Ivan Vyjiguine*, annoncé comme « le premier roman véritablement russe » par son auteur lui-même, a montré que la popularité d'une œuvre ne reposait pas nécessairement sur ce caractère profondément national, puisque le roman de Boulgarine en manque profondément, mais sur autre chose.

C'est cette inconnue dans l'équation du succès littéraire qui occupe largement les polémiques des années 1820-1830, et plus particulièrement la campagne de Boulgarine, Gretch et Polévoï contre les « aristocrates » au tournant des années 1820, ainsi que les attaques contre le « commerce », les « entrepreneurs en littérature » qui forment le dénominateur commun des textes de Pouchkine, Chevyriev, Biéliniski ou encore Iakovlev, non pas seulement dans le *Manuscrit de ... Khabarov*, mais aussi dans son *Voyage sentimental sur la perspective Nevski*. Au nom d'une idée élevée de la mission de l'art et de l'exigence

d'indépendance de l'écrivain par rapport au pouvoir politique et financier, les « aristocrates » refusaient que le critère de la valeur d'une œuvre littéraire soit son succès commercial.

Dans leurs tentatives pour gagner les lecteurs à leur cause, les auteurs utilisent des stratégies diverses, mais marquées par un déplacement général du cœur du problème de l'auteur vers le lecteur et, ce faisant, vers le critique. Le chapitre six a rappelé les origines schlegéliennes de la suprématie de la critique sur la littérature, ainsi que l'illustrent les textes du Baron Brambeus, de Bestoujev-Marlinski et d'Odoïevski. Nous avons également montré que, dans les années 1830, l'enjeu de la critique littéraire se concentre autour du public à travers une lutte pour l'éducation de son goût esthétique et de son esprit de citoyen, mais il touche également au statut de la littérature : doit-elle être enseignement ou divertissement ? La lecture devient alors un sujet majeur d'interrogations, suivant en cela la théorie romantique, et la figure du lecteur entre dans les textes comme un patchwork de personnes réelles, de lecteur idéal et de lecteurs hypothétiques, c'est-à-dire de lecteurs *dans* et *du* texte. L'ironie fonctionne ici à plein et permet de transformer des images de lecteurs réels en figures modelées par le narrateur, servant de guide au lecteur réel. L'« élan vers le didactisme⁶²² » noté par Frazier et directement encouragé par l'emploi de l'ironie romantique chez des narrateurs virtuoses crée ce que Gary Handwerk dans *Irony and ethics in narrative* appelle « un décentrement intentionnel du sujet qui opère comme une ouverture vers l'autre⁶²³ ». Si les auteurs et lecteurs romantiques sont devenus autant de figures incluses dans la narration, c'est bien que le problème de la lecture découle d'une conception particulière de l'intersubjectivité, héritière du sentimentalisme en ce qu'elle postule l'unité du sujet dans son dédoublement réflexif, c'est-à-dire que le sujet voit en même temps lui en l'autre et l'autre en lui.

En examinant la critique littéraire contemporaine des œuvres de notre corpus, on voit apparaître la création d'un espace virtuel, comprenant auteurs, lecteurs et critiques. Cet espace virtuel peut prendre plusieurs formes, que Maurice Blanchot présente ainsi :

⁶²² Frazier, *op.cit.*, p. 111 : « the urge toward didacticism ».

⁶²³ Cité *ibidem*, p. 5.

« L'art romantique qui concentre la vérité créatrice dans la liberté du sujet, forme aussi l'ambition d'un livre total, sorte de Bible en perpétuelle croissance, qui ne représentera pas le réel, mais le remplacera⁶²⁴. »

Chez Iakovlev, Veltman, Odoïevski, Bestoujev-Marlinski, Senkovski, cette ambition prend la forme de l'encyclopédie sous forme de fragments des premiers romantiques, la « Bible en perpétuelle croissance » de Blanchot, et enfin la bibliothèque romantique qui est le programme du *Cabinet de lecture*. Frazier indique que « si l'on imagine le romantisme comme une bibliothèque, des traits jusqu'alors dormants prennent une place prépondérante, non seulement une tendance rampante à la commercialisation, mais aussi la persistance d'une conception de la littérature en tant que lieu de collection et d'exposition⁶²⁵ ».

⁶²⁴ Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, XI «L'Athenaeum», p.525.

⁶²⁵ Frazier, *op.cit.*, p. 12 : « When Romanticism is imagined as a library, hitherto submerged features gain special prominence, not only a creeping tendency toward commercialism but also a persistent sense of literature as a site of collection and display ».

TROISIEME PARTIE

OUBLI ET REDECOUVERTE

UNE POSTERITE SELECTIVE

Les œuvres du corpus ont comme point commun de n'être représentées dans la critique littéraire postérieure que comme des œuvres oubliées, éclipsées par les œuvres de leurs plus célèbres contemporains. La comparaison est particulièrement frappante en ce qui concerne les *Contes bigarrés* d'Odoïevski.

En effet, les archives conservent la trace de son projet d'almanach commun avec Pouchkine et Gogol, qu'il intitulait « trio » (*trojčatka*). Odoïevski expose, dans une lettre du 28 septembre 1833 à Pouchkine, sa proposition de décrire une maison pétersbourgeoise en coupe, laissant à chaque narrateur le soin de l'un des trois étages, le salon du premier pour Gomozeïko, le grenier pour Roudy Panko et la cave pour Belkine⁶²⁶. Cependant, cet « almanach à trois étages » n'a pas vu le jour, et, tandis que Belkine et Roudy Paniek ont atteint la gloire, Gomozeïko est loin d'être aussi célèbre que ses « collègues ». Malgré le projet d'attribuer le salon, l'étage noble, à Gomozeïko, l'œuvre d'Odoïevski fait figure de parent pauvre dans ce trio.

D'une manière semblable, toute l'œuvre de Veltman, et particulièrement *Le pérégrin*, est unanimement vue comme injustement oubliée⁶²⁷. Si le lecteur contemporain connaît le nom d'Oreste Somov, ce n'est pas pour son *Haydamak* mais pour des contes fantastiques (*Kikimora*, *Kievskije ved'my*, *Oboroten'*) dans la droite ligne des *Veillées du hameau près de Dikanka*. Quant à Ossip Senkovski, son nom est généralement associé à la mauvaise réputation de Boulgarine et de

⁶²⁶Одоевский В. Ф., Соболевский С. А. Письмо Пушкину А. С., 28 сентября и 2 октября 1833 г. Петербург // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в шестнадцати томах, Москва-Ленинград, Издательство АН СССР, 1937-1959, т. 15. Переписка, 1832-1834, р. 84 : « Скажите, любезнейший Александр Сергеевич: что делает наш почтенный г. Белкин? Его сотрудники Гомозейко и Рудый Панек по странному стечению обстоятельств описали: первый — гостиницу, второй — чердак: нельзя ли г. Белкину взять на свою ответственность — погреб, тогда бы вышел весь дом в три этажа и можно было бы к *Тройчатке* сделать картинку, представляющую разрез дома в 3 этажа с различными в каждом сценами; Рудый Панек даже предлагал самый альманах назвать таким образом: *Тройчатка, или Альманах в три этажа*, соч.<инение> и проч. — что на это всё скажет г. Белкин? Его решение нужно бы знать немедленно, ибо заказывать картинку должно теперь, иначе она не успеет и *Тройчатка* не выдет к новому году, что кажется необходимым. — А что сам Александр Сергеевич? »

« Dites-moi, cher Alexandre Serguéïévitch : que fait notre respecté M. Belkine ? Ses collègues Gomozeïko et Roudy Paniek, par un curieux concours de circonstances, ont décrit, le premier, le salon, et le second, le grenier. M. Belkine pourrait-il répondre de la cave ? Il y aurait alors une maison entière, à trois étages [...] ; Roudy Paniek proposait même d'appeler ainsi l'almanach lui-même : *Le trio, ou l'Almanach à trois étages* etc. — que dit M. Belkine de tout cela ? »

⁶²⁷ Pour n'en citer qu'un exemple, l'introduction de l'article d'Akutin annexé à l'édition de 1977 du *Pérégrin* expose le problème ainsi : « Aleksandr Fomič Vel'tman appartient au nombre des écrivains qui ont connu la gloire de leur vivant, ont été oubliés par les générations suivantes et reviennent sur le devant de la scène littéraire afin de recevoir une complète reconnaissance ».

Gretch dans l'appellation « le triumvirat journalistique », dénotant le quasi-monopole commercial et l'influence excessive des publications de ces auteurs sur le lectorat⁶²⁸. Enfin, Bestoujev-Marlinski ne reçoit l'attention du public contemporain qu'en tant que figure historique du soulèvement décembriste ou parfois auteur de nouvelles « livoniennes » et « caucasiennes », donc en tant qu'imitateur en prose des poèmes de Pouchkine, ou encore en tant que précurseur maladroit des récits de Tolstoï⁶²⁹.

Ces œuvres, et leurs auteurs, possèdent ainsi un statut mineur, par opposition aux œuvres et aux auteurs majeurs, tels que Pouchkine, Gogol et Lermontov, objets traditionnels d'analyses dans un certain nombre d'ouvrages consacrés à la période⁶³⁰. Cette perception doit cependant être nuancée par la prise en compte de la réception des œuvres et du prestige des auteurs à leur propre époque si l'on veut comprendre la métamorphose qui s'opère alors. Nombreux sont les chercheurs et historiens de la littérature à avoir souligné le changement de paradigme dans la littérature russe des années 1820 – 1830. Lotman l'énonce ainsi :

« Ce n'est pas un hasard si les périodes de domination de la poésie et de la prose alternent avec une certaine régularité. Ainsi, la construction d'une puissante tradition poétique au début du XIX^e siècle, qui avait mené, à la suite du Pouchkine des années 1820, à l'assimilation de la poésie à la littérature en général, a servi de point de

⁶²⁸ Dès 1865, A.P. Pjatkovskij y consacre un article intitulé « Žurnal'nyj triumvirat », paru dans le numéro 3 du *Sovremennik*.

⁶²⁹ Cf. Кулешов, В.И. « Александр Бестужев-Марлинский », disponible sur la page http://modernlib.ru/books/kuleshov_v/aleksandr_bestuzhevmarlinskiy/read_1/ consultée le 18.08.2013 : « Бестужев-Марлинский предстает как закономерное, сложное явление русской литературы. Он отдавал дань и высокому гражданскому стилю, и байронической рефлексии, поклонялся Гете, Шиллеру и новомодному Гюго, отстаивал романтическую программу декабристского движения и спорил с опережавшим это движение Пушкиным-реалистом, в своих фантазиях готовил появление ранних повестей Гоголя и зарисовками городского быта предвещал будущие "физиологические очерки" "натуральной школы"; в его повестях и очерках есть то, что готовило кавказские поэмы, *Кавказца* и *Героя нашего времени* Лермонтова; у него есть и то, что привлекало внимание Толстого, обдумывавшего свои *Севастопольские рассказы*, *Казаков*, *Хаджи-Мурата* ».

⁶³⁰ Voir notamment les ouvrages de W.M. Todd, *Fiction and society in the age of Pushkin, op.cit.*, et de N. Stewart, *Glimmerings of wit, op.cit.*

départ pour le développement énergétique de la prose littéraire dans la seconde moitié du siècle⁶³¹. »

Si, en quelques décennies, la prose, et notamment le roman et la nouvelle, est devenue si importante dans la littérature russe, si des chefs-d'œuvre tels que *Eugène Onéguine*, *Les âmes mortes* ou *Un héros de notre temps* ont pu apparaître et être reçus en tant que tels, ce n'est sans doute pas seulement en vertu de l'imitation par les Russes de modèles, de goûts et d'exigences esthétiques occidentales, ni uniquement par la grâce du génie de Pouchkine, Gogol et Lermontov. Ainsi que l'a démontré la seconde partie de ce travail, la vie littéraire bouillonnante des années 1820-1830 révélait des questionnements communs à tous ses acteurs et des chocs entre des visions différentes de l'art littéraire. De plus, le rétablissement de la perspective historique dans le domaine du succès des œuvres prouve à la fois l'insertion de ces trois grands auteurs dans leur milieu littéraire et leur caractère exceptionnel. En effet, Reitblat⁶³² rappelle que le premier grand succès de librairie n'est pas *Eugène Onéguine* mais le roman de Boulgarine, *Ivan Vyjiguine*. De même, les témoignages des contemporains révèlent la préférence du public pour les œuvres en prose d'auteurs tels que Marlinski ou le baron Brambeus, plutôt que pour les *Récits de Belkine* ou les *Veillées du hameau près de Dikanka*. Pour un grand nombre de lecteurs, Marlinski était le Pouchkine de la prose, le « Balzac russe⁶³³ ».

⁶³¹ Лотман, Ю.М. « Поэзия и проза », rédaction alternative du texte disponible dans l'ouvrage *Об искусстве*, Санкт-Петербург, « Искусство – СПб », 1998, p. 103 : « Вряд ли случайно, что периоды господства поэзии и прозы чередуются с определенной закономерностью. Так, выработка мощной поэтической традиции в начале XIX в., приведшая после Пушкина 1820-х гг. к отождествлению поэзии с литературой в целом, послужила исходной точкой для энергичного развития художественной прозы во вторую половину столетия ».

⁶³² Рейтблат, А.И. *Как Пушкин вышел в гении*, Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи, Москва, « Новое литературное обозрение », 2001.

⁶³³ Bestužev en était conscient lui-même, comme l'atteste sa lettre du 26 janvier 1833 à К. А. Polevoj : « Я не устаю перечитывать *Peau de Chagrin*; я люблю пытать себя Бальзаком... ». Бестужев-Марлинский А. А. *Сочинения. В 2-х т.* Т. 2. Москва, 1958, с. 643. Belinskij s'en fait l'écho un an plus tard dans ses « *Rêveries littéraires* » : « Почти вместе с Пушкиным вышел на литературное поприще и г. Марлинский. Это один из самых примечательнейших наших литераторов. Он теперь безусловно пользуется самым огромным авторитетом: теперь перед ним всё на коленях; если еще не все в один голос называют его *русским Бальзаком*, то потому только, что боятся унижить его этим и ожидают, чтобы французы назвали Бальзака французским Марлинским ». Белинский, В.Г. « Литературные мечтания », *Собрание сочинений в девяти томах, op.cit.*, p. 107.

La postérité des écrivains mineurs est donc problématique. Son examen pose deux questions : pourquoi les œuvres d'écrivains considérés comme mineurs aujourd'hui ont-elles eu autant de popularité parmi leurs contemporains ? Et pourquoi ont-elles été oubliées ? Le chapitre sept se propose d'apporter une tentative de réponse à la première question, tandis que les chapitres huit et neuf s'intéressent à la seconde.

CHAPITRE 7

LA JUBILATION DE LA DECOUVERTE

1. Le plaisir de la chute

L'étoile polaire de 1825 s'ouvre sur l'article de Bestoujev « Regard sur la littérature russe au cours de 1824 et au début de 1825 » qui commence par caractériser l'état de la critique et, plus généralement, de la société intellectuelle russe :

« À présent nous commençons à sentir et à penser, mais à tâtons. La vie exige toujours du mouvement, et l'esprit qui se développe – de l'action ; il veut se mouvoir quand il ne peut voler, mais, comme il n'est pas occupé de politique, il est fort naturel que son activité se saisisse de tout ce qui vient, et comme les sources de notre esprit sont trop étriquées pour de plus importantes affaires, il n'est pas étonnant qu'il se soit lancé dans le favoritisme et les commérages ! Je ne parle pas seulement de la littérature :

toutes nos sociétés souffrent du même mal. Nous sommes tels des enfants qui éprouvent leur première force sur des jouets, les cassent et regardent avec curiosité ce qui est à l'intérieur⁶³⁴. »

Cette dernière comparaison contient une vérité importante pour l'étude de nos auteurs, mais également pour celle de la période en général. En effet, l'enfance de la littérature russe est un topos contemporain, presque un cliché lorsqu'il s'agit d'apprécier l'état de son évolution historique, un lieu commun sur lequel s'est bâtie une certaine vision durable des origines de la littérature russe. Celle-ci révèle que, au moment même où la littérature russe naît, elle produit déjà les chefs-d'œuvre pouchkiniens, transformant ainsi en coup de maître ce que Biéliniski, le premier, présente comme l'acte de naissance de toute la littérature russe. Il écrit à propos d'*Eugène Onéguine* :

« Voici où l'on peut voir le commencement de la littérature russe, mais pas encore de littérature russe. Elle ne fait que commencer, mais elle n'existe pas encore, et elle commence avec Pouchkine, tandis qu'avant lui il n'y avait absolument pas de littérature russe ; à la place, il y avait les belles-lettres⁶³⁵. »

Mais, en 1825, Bestoujev n'adopte pas cette position, il parle de la tendance générale de la littérature contemporaine à découvrir, anatomiser, étudier de nouvelles possibilités artistiques, mais aussi de sa tendance à détruire, déconstruire, forcer son entrée dans ces nouveaux horizons. Bestoujev décrit bien chez ses contemporains, et en particulier chez ses collègues critiques, la jubilation du maniement de ce qui est nouveau, entre curiosité, jeu et violence. Nous avons

⁶³⁴ Бестужев, А.А. « Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 г. », *Полярная звезда, op.cit.*, p. 489 : « теперь мы начинаем чувствовать и мыслить - но ошущью. Жизнь необходимо требует движения, а развивающийся ум дела; он хочет шевелиться, когда не может летать, но не занятый политикою - весьма естественно, что деятельность его хватается за все, что попадет, а как источники нашего ума очень мелки для занятий важнейших, мудрено ли, что он кинулся в кумовство и пересуды! Я говорю не об одной словесности: все наши общества заражены тою же болезнию. Мы, как дети, которые испытывают первую свою силу над игрушками, ломая их и любопытно разглядывая, что внутри ».

⁶³⁵ Белинский, В.Г. « Русская литература в 1840 году », *Собрание сочинений в десяти томах, op.cit.*, т. 3, p. 195 : « Вот где видно только начало русской литературы, но еще не русская литература. Она только что начинается, но ее еще нет, - и начинается она с Пушкина, а до него решительно не было русской литературы; вместо ее была словесность ».

vu au chapitre deux à quel point la nouveauté littéraire fascinait Senkovski-Brambeus, dans quelle mesure elle constitue le cadre de jeu des nouvelles de Bestoujev-Marlinski, et au chapitre cinq comment elle venait ébranler les fondations mêmes de la théorie de l'art littéraire. Les lecteurs et les écrivains sont unis par le même sentiment de jubilation qui provient de la virtuosité romantique. Peter Conrad, dans *Shandyism: the character of romantic irony*, décrit les différents visages de l'ironiste romantique comme un libertin intellectuel, un moraliste déguisé, un improvisateur, un virtuose et un architecte de « palais chimériques de la pensée qui peuvent s'écrouler mais sont brièvement maintenus à flot par une architecture d'associations mentales⁶³⁶ ». Certes, la jubilation provoquée par le verbe et par le récit n'est pas exclusive à l'ironiste romantique, mais elle est liée à la conscience de sa propre virtuosité chez l'écrivain, comme chez le lecteur. Cette jubilation consciente est l'une des caractéristiques du *Pérégrin*, comme le montre le chapitre VI « En guise de préface » :

« Quand bien même je ne m'exprimerais pas toujours clairement, je ne condescendrai pour rien au monde à expliquer le véritable sens de quelques expressions fortuites, que je pourrais rencontrer en chemin, tels des météores inexpliqués de mon imagination errante.

En attendant qu'Hercule trouve un moyen de traverser l'océan Atlantique, qu'il reste ici : *Nec plus ultra*⁶³⁷ ! »

Cependant, elle s'y transforme parfois en cauchemar, comme c'est le cas au chapitre CCLXII dans le récit du « songe des Aleph ». Le narrateur se retrouve dans une voiture de poste, filant vers un objectif obscur mais pressant : « il me semblait que mon *moi* spirituel se trouvait déjà *là-bas*, et attendait avec impatience

⁶³⁶ Conrad, Peter, *Shandyism: the character of romantic irony*, Oxford: Basil Blackwell, 1978, cité par Frazier, Melissa, *op.cit.*, p. 5: « Peter Conrad [...] describes the romantic ironist variously as an intellectual libertine, a moralist in disguise, an improviser, a virtuoso, and an architect of "chimerical, collapsible palaces of thought held aloft briefly by an architecture of mental association" ».

⁶³⁷ Вельтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 10 : « Хотя я и не буду писать во многих местах ясно, но ни за что не соглашусь толковать настоящего смысла некоторых случайных выражений, которые на пути моем встретятся, как необъяснимые метеоры моего блуждающего воображения.

Покуда Геркулес найдет, на чем перебраться через Атлантический океан, пусть будет здесь: *Nec plus ultra* ! »

mon *moi* matériel⁶³⁸ ». Voulant changer de chevaux, le narrateur s'arrête dans ce qu'il prend pour un relais et tente d'obtenir d'un vieil homme, qu'il prend pour le maître de postes, des chevaux frais. La scène est d'un comique grotesque en ce qu'elle peut être lue comme une satire des maîtres de postes paresseux et stupides. Le narrateur, hors de lui, saute dans une troïka qui passait par là, mais comprend peu après avec horreur que son cocher est de la même espèce que le précédent, qu'il ne s'exprime qu'en prononçant les noms des lettres de l'alphabet hébraïque. Là encore, une lecture satirique est possible, rappelant les attaques de Khabarov contre l'apprentissage de la lecture au moyen des noms slaves des lettres de l'alphabet cyrillique. Le narrateur poursuit sa course effrénée dans la troïka jusqu'au moment où les chevaux entraînent la troïka dans la rivière, grimpent sur la berge opposée et déposent le narrateur devant un palais. Il y trouve une grande foule, et une princesse à qui il est uni par le vieux maître de poste. Celle-ci ne sait pas non plus s'exprimer autrement qu'en prononçant le nom des lettres, toujours dans l'ordre alphabétique, et la formule rituelle qui l'unit au narrateur est constituée de l'ensemble des lettres de l'alphabet. Il est tiré de son cauchemar par son ordonnance l'instant d'après.

Ce chapitre est profondément imprégné de l'esthétique romantique, d'abord par son sujet, le récit d'un rêve, puis par son genre, une sorte de fantastique cauchemardesque, puis par son style « frénétique » et par son thème, qui reprend les interrogations fondamentales de l'époque, aussi bien en littérature qu'en philosophie, concernant le sens des mots, la mise en doute de l'adéquation du langage à la réalité. L'ironie romantique se manifeste ici dans le comique absurde de la situation du narrateur, qui devient rapidement la rage désespérée de l'individu incapable de communiquer avec ses semblables.

Un passage de ce rêve est particulièrement significatif de la jouissance de sa propre virtuosité chez le narrateur du *Pérégrin* :

« Je n'eus pas le temps d'achever quelques paroles courroucées que nos chevaux se jetèrent du haut de la montagne...

Comme un roc détaché de la falaise, nous tombâmes dans la rivière.

⁶³⁸ Cette situation est précisément celle de Savelij Zujev dans le *Conte du corps mort au propriétaire inconnu* d'Odojevskij.

Il est impossible de définir le sentiment qui vous emplit l'âme lors d'une chute inattendue. Ce sentiment n'est pas de la peur, parce que la peur est un sentiment désagréable ; il ressemble plutôt à une défaillance du cœur et à nos sentiments lorsque le sylvain nous chatouille ; il est plus proche de la jouissance, et l'homme l'aimerait si la mort ou la privation de l'un de nos précieux membres n'étaient la conséquence de la chute. Ce sentiment est une absence momentanée de pensée, aussi ne me souviens-je pas de quelle manière je m'enfonçai dans l'eau, comment les chevaux me tirèrent sur la berge opposée, ni comment le cocher tomba de la voiture, disparut sous les flots tandis que, debout, je dirigeai les chevaux⁶³⁹. »

Veltman décrit bien la jouissance qu'il ressent à être jeté dans le vide. La chute inattendue, mais source de plaisir, le vertige qui provient d'une sorte de hoquet du cœur, sont comparables à la jubilation de l'écrivain virtuose qui place ses lecteurs dans une situation d'incertitude narrative. Le narrateur de Veltman recherche ainsi pour lui le sentiment qu'il provoque chez ses lecteurs grâce à la fragmentation et à la juxtaposition des trames narratives, aux constantes métalepses qui renversent le sens des mots et permettent ainsi de passer d'un plan narratif à un autre. Bien entendu, cette aspiration représente le fondement de la parodie de Senkovski dans le *Voyage poétique de par le monde*, où Brambeus recherche à tout prix des sensations fortes⁶⁴⁰. Mais Brambeus, tout en rabaisant par l'absurde la soif de sentiments passionnés que donne la proximité de la mort,

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 131 : « Я не успел еще кончить нескольких сердитых слов, лошади ринулись с горы...

Как оторванная от гор скала, рухнулись мы в реку.

Невозможно определить того чувства, которое наполняет душу во время неожиданного падения. Это чувство не есть страх, потому что страх есть чувство неприятное; оно более похоже на замирание сердца и чувств, когда щекотит нас леший; оно ближе к наслаждению, и человек любил бы его, если бы смерть или лишение какого-нибудь из драгоценных членов тела не было последствием падения. Это чувство есть мгновенное отсутствие мыслей, и потому я не помню, каким образом погрузился я в воду, не помню, как лошади вынесли меня на другой берег и как ямщик свалился с повозки, исчез под волнами, а я стоя правил лошадьми ».

⁶⁴⁰ Voir à ce sujet *les Voyages fantastiques du baron Brambeus*, *op.cit.*, p. 33 : « Pour réchauffer mon âme de sentiments neufs qu'elle ignorât encore, pour produire une convulsion en mon cœur, une contraction en mes veines, des spasmes en mon cerveau, et m'enivrer d'un plaisir précieux, inaccessible au commun des esprits, je brûlais de tomber phthisique et d'enfin cracher le sang ; je me représentais le luxe délicieux d'être empalé [...] ».

n'adopte le principe du vertige narratif que dans un but parodique, comme dans le *Voyage scientifique à l'Île aux ours*, ou globalement ironique dans *Une grande réception chez Satan*.

Si l'on en croit Sangsue, le « romantisme autre » sur lequel repose le récit excentrique tient du baroque, selon la définition de Jean Rousset :

« Le Baroque cherche sa vérité dans le déguisement et l'ornement, le Romantisme déclare la guerre à tous les masques ; le Baroque décore ce que le Romantisme dénude ; le moi baroque est une intimité qui se montre, le moi romantique un secret qui se révèle dans la solitude ; le Baroque tend à déplacer l'être vers le paraître, le Romantisme traduit un repli vers le fonds de l'être ; le Baroque s'exprime par le théâtre, le Romantisme par la confidence⁶⁴¹. »

Ce romantisme-là est celui de l'intérieur, de Rousseau, Nerval, Hugo et Novalis, mais il existe un autre romantisme, « qui porte certains caractères extérieurs du Baroque⁶⁴² ». L'excentricité représente ainsi pour Sangsue le baroque du romantisme, mais l'ironie romantique ne conduit pas nécessairement à l'excentricité, même si elle en est l'une des conditions. Si donc l'ironie romantique tend à décorer ce que le romantisme dénude, ce que Bestoujev décrivait comme un processus de mise à nu, de délectation de l'analyse, n'est que la première étape sur le chemin de l'ironie romantique. La seconde consiste en une déconstruction et la troisième en un réarrangement de l'objet selon le principe du vertige délectable dont le narrateur de Veltman se fait l'avocat. Son évocation du « sylvain » facétieux rassemble en effet la veine folklorique du fantastique et la veine humoristique dans une comparaison des effets produits par la chute, véritable ou rêvée, et de la littérature romantique contemporaine.

⁶⁴¹ Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954, p. 252.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 251.

2. L'illusion d'une conversation

Un autre aspect du succès de nos œuvres, indépendamment de leur diffusion, tient à la « manière légère », à l'illusion d'une conversation entre narrateur et lecteur. En effet, un tel mode de communication produit sur les lecteurs une impression de facilité liée à l'insistance du narrateur sur l'oralité de son énonciation. La conversation, non pas épistolaire, mais fictivement recrée par écrit, bénéficie ainsi de son statut extra-littéraire et propose aux nouveaux lecteurs un modèle, certes hérité du sentimentalisme, mais surtout dénué des conventions et des règles théoriques qui étaient vues comme les causes de l'étouffement créatif des auteurs dans les décennies précédentes. Pour le dire dans les termes de Tynianov, la conversation devient un « fait littéraire », précisément par son caractère extérieur à la littérature. On retrouve dans ce cas la même valeur et les mêmes connotations que celles attribuées à la lettre par N. Stepanov dans son article « La lettre intime du début du XIX^e siècle » :

« Les traits fondamentaux de la lettre intime se trouvent dans son orientation vers la langue parlée – l'utilisation parodique de clichés poétiques et stylistiques traditionnellement « élevés », la construction en mosaïque, regroupant des couches thématiques et stylistiques variées, l'alternance de prose et de vers⁶⁴³. »

En effet, Stepanov montre qu'au début du XIX^e siècle, la lettre, « en tant que forme commode et non canonisée⁶⁴⁴ », en vient à constituer « la solution de problèmes stylistiques particuliers », « le laboratoire d'expérimentations linguistiques⁶⁴⁵ », et que, « pour la consolidation de la langue "parlée par les

⁶⁴³ Степанов, Н. « Дружеское письмо начала XIX века », *Младоформалисты. Русская проза, op.cit.*, p. 38 : « Основные черты дружеского письма в его ориентации на устную речь – пародийное использование поэтических и традиционно “высоких” стилистических штампов, мозаичность конструкции, вбирающей в себя разнообразные тематические и стилистические пласты, чередование прозы и стихов и т.п. ».

⁶⁴⁴ *Ibidem*, с. 34 : « Создание камерных жанров карамзинистами, внимание к мелочам и отдельному слову заставило обратиться к письму, как наиболее удобной и неканонизованной форме, и создало литературное письмо из дружеской переписки писателей ».

⁶⁴⁵ *Idem* : « Основная причина в том процессе развития литературного языка, который выдвинул письмо как решение определенных стилистических проблем, как лабораторию для языковых экспериментов ».

intellectuels“ qui remplaçait la langue livresque “slavonne“, les lettres des membres de l’Arzamas ont fait indubitablement plus que Karamzine lui-même⁶⁴⁶ ». Il souligne que la correspondance privée, même si elle n’était pas destinée à la publication, représentait un domaine à part entière de la littérature au sens où, en ce début de XIX^e siècle, les lettres étaient lues dans les salons littéraires au même titre que les œuvres à proprement parler littéraires. Pour Stepanov, la lettre intime des membres de l’Arzamas représente donc en quelque sorte le chaînon intermédiaire entre la conversation et la littérature :

« La domination dans l’Arzamas de la plaisanterie, des bons mots de la causerie, la présence de brillants conteurs et de gens spirituels ont créé ce genre de la “littérature orale“ dont Viazemski dit que “nous avons et avons encore une *littérature orale*. Dommage qu’on ne l’ait pas écrite“. Ceci n’est pas tout à fait vrai. La lettre intime fut précisément cette écriture de la “littérature orale“, de la causerie, de l’anecdote, de la pointe d’esprit⁶⁴⁷. »

Il devient évident que des textes tels que *Le pérégrin* prennent ouvertement pour modèle la lettre intime telle que Stepanov la décrit, genre mixte, capable d’englober différents styles, différentes thématiques, sans construction stricte, mais possédant une orientation clairement parodique et faisant alterner vers et prose. Veltman se place ainsi dans la lignée épistolaire de l’Arzamas⁶⁴⁸, tout en adaptant la lettre intime à ses aspirations romantiques et au récit des actions militaires. Il compose son roman d’une multitude de fragments aux styles et thèmes variés, qui se modèlent sur la forme de la lettre intime, de ce que

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 36 : « Для укрепления “разговорно-интеллигентского” языка, заступившего место “славенской” книжной речи, - письма “арзамасцев” сделали несомненно больше, чем сам Карамзин ».

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 40 : « Господство в “Арзамасе” шутки, острот causerie, наличие блестящих рассказчиков и острологов создали тот род “устной литературы”, о которой говорит Вяземский, что “у нас была и есть устная литература. Жаль, что ее не записывали” - последнее не совсем верно. “Дружеское письмо” как раз и явилось такой записью “устной литературы”, causerie, анекдота, остроты ».

⁶⁴⁸ Voir *Idem* la description du matériau « domestique » et autobiographique de la lettre intime : « Для дружеского письма имеет большое значение “домашность” материала и его автобиографизм. Это постоянное ощущение “личности” автора, обилие “домашних” намеков позволяют развернуть в письме кружковую семантику, бытовую разговорную интонацию и внимание к мелочам. Но при всем “автобиографизме” дружеского письма в нем почти отсутствует психологический момент ».

Viazemski appelle l'écriture de la *littérature orale* ou de ce que l'on retrouve dans la critique le plus souvent sous l'appellation de style « vif ».

Si l'on compare la définition de la lettre intime de Stepanov à *L'épreuve* et à la *Soirée ... en 1824*, on voit immédiatement apparaître une différence de poids dans la place des vers et de la prose au sein du texte. Chez Bestoujev-Marlinski, ils n'alternent pas comme dans la lettre, ni comme dans le *Pérégrin*. Leur place est institutionnalisée dans les épigraphes (c'est aussi la position des chansons ukrainiennes chez Somov). Dans les autres textes du corpus, les épigraphes majoritairement en prose démontrent un éloignement beaucoup plus important du modèle de la lettre, aussi ludique dans son objectif mais prenant ses racines dans le roman historique, notamment *Roby Roy* (1817) ou *Ivanhoe* (1819) de Walter Scott.

Une seconde différence réside dans la différenciation de l'image du lecteur chez Veltman qui, bien que sur le mode ludique, distingue lecteurs et lectrices, tout comme Brambeus, là où Gomozeïko ne s'adresse, du moins directement, qu'à un ou des lecteurs toujours masculins.

La troisième différence d'importance réside dans l'adresse au lecteur. La lettre, par définition, est adressée à un ou plusieurs lecteurs spécifiques. La lettre intime du début du XIX^e siècle se construit autour de la notion de la causerie (*boltovnja*), de la relation au destinataire. Ce trait caractéristique de la lettre, s'adresser à son lecteur, occupe une place comparativement moins importante dans la poétique de Bestoujev-Marlinski (et *a fortiori* de Senkovski) que de Veltman. Il s'agit plutôt d'une « mécanisation » du procédé, comme la décrit Tynianov dans *Dostoïevski et Gogol*⁶⁴⁹. Bestoujev-Marlinski en fait une convention, une position tacite de lecteur attentif et complice, tandis que Veltman joue avec le procédé, place le lecteur dans des positions diverses par rapport à son récit, tantôt lassé de son bavardage, tantôt complice, rebelle à son autorité ou coopératif. Stepanov note la différence entre les appropriations littéraires de la langue parlée « vivante » que sont le *skaz* et la lettre intime dans l'effet produit sur la création du lecteur dans le texte :

⁶⁴⁹ ТЫНЯНОВ Ю. Н. « Достоевский и Гоголь. К теории пародии », *op.cit.*

« Ce qui est extrêmement important, dans la lettre, c'est qu'elle sous-entend toujours un lecteur-*interlocuteur*. Si la forme du *skaz*, la forme narrative monologique n'a besoin que d'un lecteur-auditeur passif, dans la lettre le lecteur devient comme un participant actif de la conversation. Tout le discours de la lettre se construit sur le calcul que l'interlocuteur-lecteur non seulement reconnaisse et comprenne le sens à partir des allusions de la langue parlée [...], mais aussi, en quelque sorte, qu'il réagisse immédiatement à chaque phrase⁶⁵⁰. »

La lettre produit donc un lecteur-*interlocuteur*, une situation de communication participative, tandis que la narration monologique du *skaz* produit un lecteur-auditeur. Il n'est évidemment pas question de chercher à découvrir le *skaz* là où il n'est pas, en l'occurrence dans les textes du corpus, mais plutôt de souligner que ceux-ci mettent en scène différentes acceptions du lecteur, en dépit de la veine orale qu'ils revendiquent communément. Nous avons vu au chapitre trois, puis au chapitre six, que ce qui importe est l'illusion de la conversation intime, l'illusion de la participation du lecteur à la production du texte et du sens.

La lettre intime, indique Stepanov, a littérisé son matériau thématique en y introduisant des réflexions critiques, des vers et leurs analyses. L'effet produit « une lettre qui semble destinée au grand public, où les petites choses de la vie quotidienne créent l'impression d'une "personnalité de l'écrivain"⁶⁵¹ ». Dans la causerie littéraire de la lettre intime, comme dans celle des œuvres de notre corpus, cette personnalité s'adresse plus ou moins directement à des lecteurs, destinataires hypothétiques de son récit. Ceci sert à impliquer les lecteurs, ou du moins à leur donner l'impression qu'ils sont sollicités et, en même temps, à les

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 46 : « В письме крайне важно то, что всегда подразумевается, - читатель-собеседник. Если для сказовой, повествовательно-монологической формы нужен лишь пассивный читатель-слушатель, то в письме читатель делается как бы активным участником разговора. Вся речь письма строится с тем расчетом, что собеседник-читатель не только узнает и поймет смысл по разговорным намекам [...], но и как бы немедленно реагирует на каждую фразу ».

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 41 : « Благодаря "перетасовке" домашнего материала с литературным (литературными новостями, критикой, стихами), весь материал "олитературируется", мелочи писательского быта сплетаются с литературными суждениями о писателях, бытовой анекдот, каламбур – тесно связаны с разбором стихов, и в результате получается письмо, как бы рассчитанное на широкого читателя, где мелочи быта создают впечатление "писательской личности" ».

placer dans une position flatteuse d'intimité avec l'écrivain. Là encore, le procédé n'est pas nouveau, mais il garde tout son attrait pour les lecteurs contemporains, en vertu de son caractère ludique mais également à la faveur du prestige que les écrivains possèdent (ou qu'ils ont acquis, dans le cas des Décembristes qui fournissent le modèle de la figure du narrateur chez Bestoujev-Marlinski) dans la culture russe.

Le jeu de nombreux auteurs avec des pseudonymes et des masques participe à renforcer ce prestige par une partie de cache-cache humoristique avec le lecteur, qui peut se piquer de chercher à identifier l'écrivain réel sous le masque de papier. C'est ainsi que les *Voyages fantastiques du Baron Brambeus* et *Une grande réception chez Satan* n'ont été compris, et donc reçus, par le public comme appartenant à Senkovski que quelques années après leur parution. Ce qui était au départ un masque commode permettant à un personnage respectable (savant, orientaliste et professeur d'université) de publier des œuvres légères de fiction, est devenu un écran derrière lequel Senkovski pouvait paraître détaché de la personnalité et du destin littéraire du baron. Malgré tous les efforts de Biéliniski, la prose de Senkovski, et particulièrement celle du baron Brambeus, était l'une des lectures favorites du large public de l'époque. En effet, la manière légère de la causerie et l'ironie ouverte, souvent facile et triviale de ses textes représentent des qualités indubitables pour un public recherchant dans la littérature du divertissement. Comme le souligne Furst dans *Fictions of Romantic Irony*,

« Une partie de l'attrait de l'ironie réside dans cet aspect ludique ; c'est un sport intellectuel dans lequel le lecteur en quête doit jouer un rôle actif, sa perspicacité étant finalement récompensée par le triomphe de la compréhension. Un jeu bien ordonné réussit à établir un système indirect de communication entre narrateur et lecteur. L'ironie peut ainsi être vue comme une langue secrète, un moyen de communication entre initiés⁶⁵². »

⁶⁵² Furst, Lilian R., *Fictions of Romantic Irony*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, p. 14-15 : « Part of the attraction of irony lies in this playful aspect; it is an intellectual sport in which the seeking reader must take an active role, his astuteness being eventually rewarded in the triumph of understanding. A well-arranged game succeeds in establishing an indirect system of communication between narrator and reader. Irony can therefore be regarded as a secret language, a channel of communication between the initiated ».

Quoi qu'il en soit, la dominante commune à ces œuvres, le ton de la causerie, recouvre diverses facettes d'un même problème, celui de l'introduction de la langue parlée dans la langue littéraire. Il est posé depuis longtemps, à l'échelle de l'histoire de la littérature russe, puisque Karamzine et ses continuateurs en ont fait le fer de lance de leur renouvellement de la langue littéraire. Mais il n'a pas perdu de son actualité, comme le montrent, dans les années 1820 et 1830, les nombreux arguments linguistiques en faveur de l'« esprit national » en littérature⁶⁵³. Si le caractère russe, populaire d'une œuvre est déterminé avant tout par son lexique et sa syntaxe, la littérature russe court le risque de confondre, comme le fait Pogodine selon Biéliniski⁶⁵⁴, *narodnyj* (populaire, national) et *prostonarodnyj* (populaire, simple, vulgaire). Il faut donc, selon l'expression d'Eichenbaum, « abaisser le style littéraire russe sans le rendre en même temps vulgaire⁶⁵⁵ », ce qu'exprime bien le poète Dmitriev dans une lettre à Joukovski de 1836 : « Qu'est-ce que le caractère national selon nos jeunes professeurs ? C'est écrire comme parlent nos moujiks sur la place des Foins et dans les tavernes⁶⁵⁶ ! ».

Lotman indique une autre explication possible à l'irruption de la langue parlée, non seulement par la bonne société comme à l'époque de Karamzine, mais aussi par le petit peuple, dans la littérature :

« Dans la « langue de la garde » au début du XIX^e siècle, nous nous heurtons à une création linguistique consciente, à un jeu linguistique orienté vers la parodie du mélange de « la langue de Nijny avec le français ». L'assemblage de styles inconciliables, du raffinement avec la *prostonarodnost'* représente la source de

⁶⁵³ Voir à ce sujet le chapitre 6.

⁶⁵⁴ Белинский, В.Г. « Повести г. Погодина », *Собрание сочинений в десяти томах, op.cit.*, т. 2, р. 155 ; « Литературные мечтания », т. 1, р. 115 : « какое понятие имеют у нас вообще о народности? Все, решительно все смешивают ее с *prostonarodnostiou* и отчасти с тривиальностью. Но это заблуждение имеет свою причину, свое основание, и на него отнюдь не должно нападать с ожесточением. Скажу более: в отношении к русской литературе нельзя иначе понимать *народности* ».

⁶⁵⁵ Voir à ce sujet le chapitre 4.

⁶⁵⁶ Гофман, В. « Фольклорный сказ Даля », *Младоформалисты. Русская проза, op.cit.*, р. 187 : « Что же такое народность, по мнению наших молодых учителей? Писать так, как говорят наши мужики на Сенной и в харчевнях! »

l'expressivité individuelle et du caractère non standardisé de la langue qui est si prisé à l'époque romantique⁶⁵⁷. »

Lotman souligne le rôle directeur de l'esthétique romantique dans la nouvelle exigence stylistique du mélange, de la création, du jeu. Le romantisme place sur le devant de la scène les valeurs d'expressivité individuelle et d'originalité, ce qui ouvre la voie à une recherche de l'étrange. Schlegel explique ainsi le but de l'art nouveau :

« L'art et la poésie antiques n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes ; l'esprit romantique, au contraire, se plaît dans un rapprochement continu des choses les plus opposées. La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, [...] ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se réunissent et se confondent de la manière la plus intime dans le genre romantique⁶⁵⁸. »

Cette fusion étrange est aussi le résultat du mélange du sublime et du grotesque dans les romans de Victor Hugo. La recherche de l'étrange mène à de nouvelles possibilités qui doivent être expérimentées.

⁶⁵⁷ Лотман, Ю.М. « К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи », *О русской литературе, op.cit.*, p. 800 : « в "гвардейском языке" начала XIX в. мы сталкиваемся с сознательным языковым творчеством, языковой игрой, ориентированной на пародирование смеси "французского с нижегородским". Соединение несоединимых стилей, утонченности с простонародностью является здесь источником той индивидуальной выразительности и нестандартности языка, которая так ценится в эпоху романтизма ».

⁶⁵⁸ Schlegel, W.A. *Cours de littérature dramatique*, Paris-Genève, 1814, p. 328-329. Voir également cette autre traduction : « l'art antique repose sur une rigoureuse séparation des contraires, l'art romantique aime leur étroite fusion, en amalgamant tout ce qui s'oppose, la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et le plaisant, [...] le terrestre et le divin », citée par Bernard Franco dans sa thèse sur *Le Despotisme du goût, débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1814*, Université de Paris-Sorbonne, 1997, t. II, p. 134.

3. Expérimentations

La période romantique en Europe et en Russie a apporté une valorisation jusqu'alors inégalée de qualités comme la liberté, l'individualité, le hasard (*slučajnost'*), l'originalité (*samobytnost'*). Ceci se manifeste notamment, chez Bestoujev-Marlinski, par l'image de la foudre, qui vient connoter des émotions violentes et nouvelles en une alliance de la fulgurance et de la lumière. La foudre est, en quelque sorte, l'image inversée du jaillissement de l'inspiration.

Les nouvelles valeurs esthétiques et philosophiques que le romantisme place sur le devant de la scène, notamment la valorisation du jugement personnel et la libération des canons traditionnels, ressortissent, selon Furst, à un bouleversement des mentalités entre le milieu du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle en Europe. La fin du XVIII^e siècle a marqué une rupture avec la foi dans la raison et l'ordre des Lumières : « la perte de foi en des certitudes autrefois étayées par la raison en philosophie et le dogme en religion » a ouvert la voie à ce qu'elle dénomme une idéologie « ouverte » qui « tolérait, et même accueillait le désordre, le flux, le mystère et le fragment en tant qu'éléments de ce chaos créatif à partir duquel un nouveau et meilleur monde pouvait être formé⁶⁵⁹ ».

Selon Furst, dont la perspective est européenne et non limitée à un seul pays, la révolution politique de 1789 a coïncidé avec la révolution philosophique opérée par la *Critique de la raison pure* de Kant (1787). Si les processus de connaissance du monde sont bien aussi complexes que Kant les décrit, il devient quasiment impossible de croire encore en un jugement objectif et légitime, tandis que la subjectivité gagne de plus en plus de droits, ainsi que le montre l'exemple de la *Science de la connaissance* de Fichte (1794). Par voie de conséquence, la rupture avec les certitudes des Lumières s'étend au domaine du langage. Le doute s'insinue quant à l'adéquation du langage à la réalité et les premières graines du relativisme linguistique semées par Locke sont reprises par les théoriciens allemands et français, tels que Herder, Humboldt et Condillac.

⁶⁵⁹ Furst, L.R. *Fictions of romantic irony*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, p. 37 : « The loss in credibility of certainties formerly buttressed by reason in philosophy and dogma in religion is the crucial 'somewhat enigmatic event' that acted as a catalyst to the transition from the Classical to the modern *episteme* [...].The 'open ideology', nurtured by the rising young generation of Romantics, tolerated – indeed welcomed – disorder, flux, mystery, and fragmentariness as the elements of that creative chaos from which a better new world could be shaped ».

L'argument de Furst repose sur l'idée que l'ironie romantique a partie liée avec ce bouleversement des mentalités, cette nouvelle affirmation d'un mode mobile, subjectif de rapport au monde. En effet, par opposition à l'ironie « traditionnelle » ou rhétorique qui suppose le contraire de ce qui est exprimé, l'ironie romantique ne possède pas les bases solides d'un langage objectivement valide, ni d'une vision du monde univoque. Dans ces conditions, l'ironie traditionnelle devient impraticable et l'ironie romantique, qu'il vaudrait mieux appeler ironie moderne, acquiert un statut fondamental, non plus procédé ou figure mais vision du monde correspondant à son époque. Furst définit ainsi l'ironie romantique et ses avantages :

« C'est une technique qui consiste à dire le moins pour signifier le plus ou, d'une façon plus générale, c'est une structure de mots qui se détourne de la formulation directe ou de son propre sens évident. Bien que le caractère évasif soit le prix du détournement de la formulation directe, le gain est la capacité à impliquer autre chose et plus que ce qui est dit. A cet égard, l'ironie représente un formidable enrichissement de l'expression littéraire, une subtile énergie interne qui donne accès à de nouvelles dimensions en étendant le champ de la référentialité d'un texte. C'est l'une des principales raisons de son attractivité autant pour les écrivains que pour les lecteurs⁶⁶⁰. »

L'ironie romantique à l'œuvre dans les textes de notre corpus, nous l'avons vu dans la première partie, étend effectivement, et de manière ostensible, leur champ de référentialité, parfois en l'étirant jusqu'à l'impossible « livre sur tout », parfois en absorbant les questions d'actualité, ainsi que le fait Brambeus dans ses *Voyages fantastiques* et *Une grande réception chez Satan*. Dans son analyse des *Voyages fantastiques du baron Brambeus*, Schönle souligne que l'intertextualité de l'œuvre est omniprésente au point d'en faire « un débat intertextuel

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 12 : « It is 'a technique of saying as little and meaning as much as possible, or, in a more general way, a pattern of words that turns away from direct statement or its own obvious meaning'. Although elusiveness is the cost of turning away from direct statement, the gain is the capacity to imply other and more than is actually said. In this respect irony represents a tremendous enrichment of literary expression, a subtle internal energy that gives access to new dimensions by extending the range of a text's referentiality. That is one of the main reasons for its attractiveness to writers and readers alike ».

généralisé », un texte qui « cultive la plus grande actualité dans son entrelacement du discours extratextuel⁶⁶¹ ».

Cependant, si le *Pérégryn*, les *Contes bigarrés* ou, de manière moins directe, les textes du baron Brambeus produisent bien l'ambiguïté et l'indécision inhérentes à l'ironie romantique, force est de constater que les autres textes du corpus ne parviennent au mieux que rarement à pénétrer dans cet univers mouvant et instable. Les œuvres de Bestoujev-Marlinski, par exemple, ou encore le *Manuscrit de ... Khabarov* sont trop préoccupés par le message qu'ils portent pour permettre l'introduction d'un tel doute au niveau global de l'œuvre, alors qu'ils l'accueillent volontiers dans l'espace limité d'un discours parodié. La foudre chez Bestoujev-Marlinski, tout en représentant la fulgurance de l'émotion et du génie romantiques, laisse malgré tout derrière elle un aveuglement temporaire causé par le contraste trop fort entre la lumière et l'obscurité, entre la certitude et sa négation. Ainsi, dans *Une terrible prédiction*, lorsque le narrateur retrouve enfin Polina au bal, il applique cette image de la lumière aveuglante à sa propre apparition :

« Je la trouvai à l'écart de la foule, seule, blême, la tête basse, comme si sa couronne de fleurs pesait du plomb. Elle poussa un cri de joie en me voyant [...], voulut se lever mais ses forces l'abandonnèrent et elle retomba dans le fauteuil en se cachant les yeux de son éventail, comme aveuglée par un éclair soudain⁶⁶². »

L'apparition inattendue du narrateur dans le champ de vision de Polina est décrite comme l'éblouissement de l'éclair, mais la foudre possède une force bien plus grande, celle de renverser l'ordre du monde, ou du moins celui de la perception du monde. Dans *L'épreuve*, le duel dramatique entre deux amis est évité grâce à l'innocence et au courage d'Olga, la sœur de Gremine :

⁶⁶¹ Schönle, A. *Authenticity and fiction in the Russian Literary Journey, 1790-1840*, *op.cit.*, p. 174 : « Intertextual echoes pervade the *Fantastic Journeys*, which seems indeed to burst forth as a generalized, if eccentric, intertextual debate ». Et, *idem* : « this text cultivates the utmost topicality in its interweaving of extratextual discourse ».

⁶⁶² Бестужев-Марлинский, А.А. *Страшное гадание*, *op.cit.*, p. 366 : « Я нашел ее вдали от толпы, одинокую, бледную, с поникшею головою, будто цветочный веночек подавлял ее как свинец. Она радостно вскрикнула, увидев меня [...] ; хотела встать, но силы ее оставили, и она снова опустилась в кресла, закрыв опахалом очи, будто ослепленная внезапным блеском ».

« Une seule étincelle d'amour pur éclaira toute son âme. Comme la foudre intervertit les pôles d'une boussole, les larmes toutes puissantes de l'innocence changèrent en bonté toutes les graines du mal et de la méchanceté qui se cachaient dans sa poitrine⁶⁶³. »

La foudre représente la force naturelle capable de bouleverser la boussole, cet instrument qui permet l'orientation, l'établissement d'une direction certaine. Bien entendu, la foudre est ici l'image de l'amour, ou plus exactement celle de sa prise de conscience. Bestoujev-Marlinski reprend le topos du feu pour décrire l'amour, mais il le réduit à un éclair pour présenter au lecteur une image concentrée, encore plus intense car brève et inattendue.

Malgré ce qu'on pourrait appeler la relative timidité des auteurs, exceptés Veltman et Senkovski, dans le maniement de l'ironie romantique, leurs textes témoignent de la volonté de l'époque d'élargir l'horizon de la prose en expérimentant de nouveaux mélanges de thèmes, de styles, et de genres. Nos auteurs, comme la plupart de leurs contemporains, tentaient de conquérir pour la prose littéraire de nouveaux domaines d'expression, linguistiques et stylistiques, certes, mais aussi génériques, en cherchant à annexer des genres extra-littéraires tels que la lettre intime, le compte rendu militaire comme nous l'avons vu chez Veltman, ou encore le journal intime, comme chez Senkovski. Ce processus commence dans les années 1820-1830, mais il n'est pas, cela s'entend, limité à cette période. Il n'est que de rappeler la « littérisation » du genre de l'essai physiologique dans les années 1840 pour s'en convaincre. Cependant, cette appropriation littéraire de genres extérieurs commence véritablement dans les années 1820 et manifeste un changement important de la vision de la prose dans l'univers artistique. Stepanov note, au début de son article :

« La langue littéraire de la prose (et souvent de la poésie) d'une époque se forme non seulement à partir des éléments de la précédente tradition de la langue littéraire, mais aussi à partir de l'introduction dans son système d'autres systèmes de langue écrite (*et parfois orale*). Le matériau linguistique d'une nouvelle œuvre littéraire peut aussi

⁶⁶³ Бестужев (Марлинский), А.А. *Испытание*, *op.cit.*, p. 145-146 : « одна искра чистой любви осветила всю его душу. Как молния превращает полюсы компаса, так всемогущие слезы невинности превратили в доброту все семена зла и злобы, в груди таящиеся ».

bien être le style d'une revue que d'une lettre privée. Souvent, l'impression d'un "style" nouveau apparaît grâce à l'orientation de l'écrivain vers un système de langue écrite jusqu'alors "non-littéraire"⁶⁶⁴. »

Le manuel de Gretch, dont nous avons parlé au chapitre cinq, détermine l'usage du vers et de la prose en fonction de l'effet à produire⁶⁶⁵. S'il s'agit de communiquer ses idées ou de diriger les volontés ou les actes d'autrui, il faut choisir la prose, puisqu'elle traite d'objets réels, existants. Si au contraire l'écrivain se donne pour but d'agir sur les sentiments et l'imagination de ses lecteurs, il faut alors qu'il emploie le vers, capable de créer, à côté d'objets existants, des fictions, des « tableaux de l'imagination⁶⁶⁶ ». D'une manière générale, Gretch envisage la prose comme non-fictionnelle, regroupant les lettres, les dialogues, les descriptions, les ouvrages historiques, les documents juridiques, les manuels, les discours. Il accorde au roman, à la nouvelle et aux œuvres dramatiques en prose un statut mixte, appartenant « à la poésie au vu de leur invention et disposition, et à la prose au vu de leur expression ». Schönle date de cet ouvrage « le premier empiètement de la fiction dans la province de la prose⁶⁶⁷ ».

Le romantisme russe s'émerveille d'un sentiment de possibilités infinies grâce à sa découverte de nouveaux horizons pour la littérature, la prose au premier chef. Ce qui pouvait, au début de la période, constituer un obstacle à la perception littéraire de la prose devient, à la fin, un de ses atouts. L'appartenance plus ou moins indifférenciée de la prose au champ de la *slovesnost'*, ou plus exactement de tout ce qui n'est pas écrit en vers, reçoit à la fin des années 1830 une valeur positive de fidélité à la réalité, d'authenticité, de naturel. Schönle démontre que le récit de voyage constitue précisément l'une de ces voies

⁶⁶⁴ Степанов, Н. « Дружеское письмо... », *Младоформалисты. Русская проза, op.cit.*, p. 36 : « Литературный, прозаический (а часто и стиховой) язык эпохи образуется не только из элементов предшествующей литературной языковой традиции, но и вовлечением в его систему других систем, письменной (а иногда и устной) речи. Языковым материалом нового литературного произведения может одинаково явиться и стиль газеты, и стиль частного письма. Ощущение нового "слога" часто возникает при ориентации писателя на какую-то доселе «нелитературную» систему письменной речи [...] ».

⁶⁶⁵ Греч, Н. *Учебная книга русской словесности, op.cit.*

⁶⁶⁶ Selon l'expression, en français dans le texte, de Schönle, *Authenticity and fiction, op.cit.*, p. 7-8.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 8: « This is the first encroachment of fiction into the province of prose ».

d'expérimentation et d'appropriation littéraires de la prose. Il rappelle qu'entre 1751 et 1812, plus d'une centaine d'ouvrages traduits et originaux ont été publiés en Russie sous le titre *Le voyage de...*, dont la moitié après 1800. Cette accélération du tempo de publication doit être attribuée à un effet de mode, certainement, mais également aux qualités et aux avantages de la forme du récit de voyage.

En effet, le récit de voyage se construit d'abord, du moins dans la tradition russe, en tant que forme non-littéraire, c'est-à-dire non-fictionnelle. Le voyageur représente la réalité observée et, souvent, son voyage s'inscrit dans des traditions qui lui imposent certains passages obligés. A l'époque médiévale, celle des *xož(d)eniĵa*, le récit de voyage doit fournir aux lecteurs une description des lieux saints, tandis qu'à l'époque moderne, cette place thématique est occupée par les pays européens, leurs capitales, leurs musées, leurs sociétés, ainsi que le montrent les *Lettres d'un voyageur russe* de Karamzine (1791-1792). Le voyageur russe de Karamzine est cependant marqué par Yorick, le modèle du voyageur sentimental plus intéressé par les sentiments qu'évoquent en lui les lieux visités et les gens rencontrés que par l'attitude détachée et objective du voyageur qui compare aux lieux et aux individus réels ses propres représentations. C'est-à-dire qu'à côté des buts mimétique et éducatif, un enjeu également important du récit de voyage touche à la construction du narrateur-personnage, ce que les anglo-saxons appellent « self-fashioning », le façonnement de son identité.

Or, explique Schönle, dans les années 1820-1830, le récit de voyage est marqué plutôt par l'ironie que par l'authenticité de la part du voyageur. L'ironie romantique transforme le pacte de lecture d'immédiateté et de naturel, implicite au récit de voyage, en une feinte problématique. Si donc le récit de voyage ne peut plus se targuer de représenter la réalité sans la médiation de l'art littéraire, s'il est devenu incapable de répondre aux exigences de la *mimesis*, c'est que son rôle dans la littérature russe de l'époque évolue vers la prise de conscience d'une nécessité nouvelle : substituer à l'authenticité reposant sur la sincérité et l'immédiateté des impressions du narrateur, considérée comme problématique, une authenticité plus complexe, qui provienne de la reconnaissance du statut fictionnel du texte.

La fiction émerge alors en tant que conception de la littérature comme création autonome, détachée de la *mimesis* (ou de l'imitation classique des modèles). Schönle montre que Veltman et Senkovski recréent un monde à partir

du langage, et non à partir d'une quelconque imitation de la nature. L'univers du *Pérégrin*, entièrement constitué de mots, est auto-référentiel, c'est un monde clos sur lui-même. L'univers du baron Brambeus est, quant à lui, fortement coloré par l'aspect sociologique du langage, puisque les *Voyages fantastiques* servent à délimiter ironiquement le caractère du personnage principal (que Schönle identifie dans la *pošlost*⁶⁶⁸), ses aspirations et sa quête d'identité. L'ironie de ces textes est manifestée par l'omniprésence de la parodie. Schönle établit un lien entre intertextualité, proclamation du statut fictionnel du texte et reconnaissance de sa littéarité⁶⁶⁹. Il explique en effet que les récits de voyage littéraires (« travelogues ») des années 1830, tels que *Les voyages fantastiques* ou *Le pérégrin*, sont avant tout intertextuels, c'est-à-dire qu'ils se construisent ironiquement sur la conscience d'antécédents littéraires et non littéralement sur une intention mimétique. Il conclut ainsi son analyse du *Pérégrin*, des *Voyages fantastiques* et des récits de voyage de Pouchkine :

« Les derniers textes analysés ont tissé la parodie et l'intertextualité dans la matière même d'un univers fictionnalisé, attestant ainsi d'une mesure de conscience de soi jusqu'alors inconnue. Le récit de voyage littéraire a aidé à remplacer une conception de la littérature comme imitation de la nature par une conception de la littérature comme fiction. Ce faisant, il a contribué à propager une compréhension de la fiction comme d'une propriété définissant une classe de textes au statut ontologique particulier, invitant les lecteurs à adopter une attitude et à présenter des attentes spécifiques. Et il a ouvert la voie pour que la littérature russe rattrape des évolutions

⁶⁶⁸ Voir à ce sujet l'explication du succès des œuvres du baron Brambeus par la fascination du lectorat pour une image de lui-même dont il ne perçoit pas la pertinence, *ibidem*, p. 179-180 : « Senkovskii's ruse in the *Journeys of Baron Brambeus* was to enlist travel literature, or rather an outrageous caricature thereof, as a way to characterize its presumed author, Baron Brambeus. Rather than convey of representation of the world, travel literature has to stand here as an outgrowth of the dubious taste of a fictional persona. [...] In creating a literary character who combines ambition with mediocrity, arrogance with soberness, sentimentality with cynicism, daring with pusillanimity, and wit with vulgarity – in delineating one of the first Russian portraits of *poshlost'* – Senkovskii managed to capture the attention of a broad readership not always aware, in its self-delusion, that it is being treated to a cartoon of its own cultural and intellectual feebleness ».

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 8-9.

similaires en Europe occidentale, autant dans la théorie esthétique que dans la pratique⁶⁷⁰. »

Ainsi, l'expérimentation ludique avec certains genres extra-littéraires sous le régime de l'ironie romantique permet à la littérature en prose d'élargir son domaine en révélant une réflexion sur le statut de la fiction narrative.

4. La prose, la fiction et la simplicité

Au début du XIX^e siècle, la lecture de romans et, d'une manière générale, d'œuvres de fiction en prose, est considérée au mieux comme un divertissement qui peut apporter un enseignement moral, au pire comme une source de perversion et un modèle de débauche, voire une perte de temps pure et simple. En Russie comme en Europe, la mode des romans d'aventures et des pastorales, caractérisés par des intrigues à tiroirs et un rapport distant à la vraisemblance, ont certainement contribué à asseoir l'image néfaste du roman. En 1759 déjà, Soumarokov publiait un violent pamphlet contre la « mode nouvelle » de lire des romans⁶⁷¹. En 1802, Karamzine insère en guise de préface à sa revue, *Le messager de l'Europe*, la lettre d'un lecteur à l'éditeur dans laquelle il affirme la valeur positive de l'engouement pour la lecture qui règne dans toute l'Europe. Il décrit ainsi ce processus :

« Le temps béni pour l'éternité pendant lequel la lecture de livres était le droit exclusif de quelques individus est passé ; déjà, l'esprit actif, dans toutes les conditions et de toutes les contrées, ressent le besoin de connaissances et exige de nouvelles, de meilleures

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 211 : « The last texts analyzed wove parody and intertextuality into the very fabric of a fictionalized universe, attesting thereby to a measure of self-consciousness heretofore unknown. Thus the travelogue helped to replace a concept of literature as imitation of nature with a concept of literature as fiction. In so doing, it contributed to propagating an understanding of fiction as a property defining a class of texts with a peculiar ontological status, one inviting readers to adopt a specific attitude and hold specific expectations. And it paved the way for Russian literature to catch up with similar developments in Western Europe, in both aesthetic theory and practice ».

⁶⁷¹ Сумароков, А.П. « Письмо о чтении романов », texte disponible sur la page (consultée le 21.09.2013) http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0390oldorfo.shtml.

idées. Déjà, tous les monarques d'Europe considèrent comme leur devoir et leur gloire d'être les protecteurs de l'enseignement. Les ministres tentent, par leur style, de satisfaire le goût des hommes instruits. [...] Le tendre cœur des belles charmantes trouve dans les livres la sensibilité, les passions ardentes qu'il cherche en vain dans ses adulateurs ; les mères lisent afin de mieux remplir leur devoir sacré, et toute la famille du noble de province passe les soirées d'automne à lire un nouveau roman. En un mot, si le goût de la littérature peut être appelé une mode, elle est à présent générale et capitale en Europe⁶⁷². »

Au début du XIX^e siècle, la manie de la lecture vient remettre en question la conception du rapport entre littérature en prose et fiction, divertissement et instruction. Dès 1834, Boulgarine peut ainsi écrire dans la préface à son roman historique *Mazepa* :

« Les opinions au sujet des romans divergent. De nombreux amateurs de lecture et même quelques littérateurs, particulièrement chez nous, en Russie, n'exigent du roman que des événements divertissants et pensent que ce genre de littérature ne doit servir qu'à l'amusement. Il est indiscutable que le divertissement est chose indispensable dans un roman, mais le fait est qu'il doit être seulement un guide de voyage pour le dessein principal, et que ce dessein ne doit pas être la seule distraction de l'oisiveté. Le roman doit servir à l'auteur de moyen ou pour développer une idée philosophique, ou pour éclairer les secrets du cœur humain, ou pour expliquer le caractère d'un personnage historique. C'est ainsi que comprennent le roman les meilleurs écrivains contemporains d'Angleterre et de France

⁶⁷² Н.М.Карамзин, « Письмо к издателю », *Вестник Европы*, 1802, № 1 : « Уже прошли те блаженные и вечной памяти достойные времена, когда чтение книг было исключительным правом некоторых людей; уже деятельный разум во всех состояниях, во всех землях чувствует нужду в познаниях и требует новых, лучших идей. Уже все монархи в Европе считают за долг и славу быть покровителями учения. Министры стараются слогом своим угождать вкусу просвещенных людей [...]. Нежное сердце милых красавиц находит в книгах ту чувствительность, те пылкие страсти, которых напрасно ищет оно в обожателях; матери читают, чтобы исполнить тем лучше священный долг свой - и семейство провинциального дворянина сокращает для себя осенние вечера чтением какого-нибудь нового романа. Одним словом, если вкус к литературе может быть назван модою, то она теперь общая и главная в Европе ».

et c'est pour cela que même les savants, les philosophes et les hommes politiques ne dédaignent plus à présent ce genre de littérature et n'ont pas honte d'écrire et de lire des romans. Il n'en était pas ainsi jadis.

Je suis loin d'avoir la prétention de me comparer aux romanciers d'Angleterre et de France que je respecte, cependant je partage leur opinion au sujet du dessein du roman, qui consiste, selon l'antique règle, en ceci : *instruire en divertissant*. J'ai agi et j'agirai uniquement dans cette conviction [...] ⁶⁷³. »

Cependant, le *placere et docere* ne peut plus être l'unique horizon de la littérature en prose, surtout à partir du moment où celle-ci est placée dans le régime de l'ironie romantique. En ce sens, l'ironie qui travaille la prose littéraire des années 1820-1830 tend à l'éloigner de certitudes axiologiques et objectives afin de la rapprocher de jugements et d'opinions individuelles, auxquelles un lecteur peu instruit est capable de s'identifier. Ce que Schönle écrit du voyage littéraire ⁶⁷⁴, Furst le généralise à la prose romanesque européenne :

« Cette reconnaissance de la simulation inhérente à toute narration fictionnelle donne naissance à une conscience de l'art comme art de la part de l'écrivain comme du lecteur. L'élément ludique impliqué par la conjuration de l'illusion promeut le détachement du sujet et la fascination pour la manière de la narration. L'auto-

⁶⁷³ Фаддей Булгарин, *Мазепа, Сочинения*, Москва, « Современник », 1990, с. 368 : « Мнения насчет романов различны. Многие любители чтения и даже некоторые литераторы, особенно у нас, в России, требуют от романа одной занимательности происшествий и думают, что сей род словесности должен служить только для забавы. Неоспоримо, что занимательность в романе вещь необходимая, но дело в том, что она должна быть только путеводительницею к главной цели, а цель сия не должна быть одною забавою праздности. Роман должен служить автору средством или к развитию какой-либо философической идеи, или к освещению тайников сердца человеческого, или к пояснению характера исторического лица. Так понимают роман отличнейшие современные писатели Англии и Франции, а потому даже мужи ученые, философы и политики не пренебрегают ныне сим родом словесности и не стыдятся писать и читать романы. Этого прежде не бывало. Весьма далек я от того, чтоб иметь притязания на сравнение себя с уважаемыми мною романистами Франции и Англии, однако же придерживаюсь их мнения насчет цели романа, состоящей в том, чтоб по древнему правилу: *поучать забавляя*. Действовал я и буду действовать единственно в сем убеждении [...]. »

⁶⁷⁴ Schönle, *op.cit.*, p. 202 : « The travelogue's experiments with irony inevitably lead to fiction ».

réflexivité qui est une conséquence de cette vision ouvre le champ à l'ironie comme mode de jeu avec l'illusion et la forme artistique⁶⁷⁵. »

Furst explique que l'ironie romantique a partie liée avec la « déconstruction de l'illusion » mimétique. Les images spéculaires de la représentation de soi, les arabesques stylistiques et les labyrinthes compositionnels servent tous à éveiller chez le lecteur la conscience de l'artifice que constitue le texte. J'ajoute que le jeu joué par le narrateur avec les attentes de ses lecteurs constitue un marqueur privilégié dans la recherche de cette prise de conscience. Lorsqu'un texte contrarie constamment les attentes de ses lecteurs⁶⁷⁶, en plus de les énoncer de manière ironique mais explicite, les lecteurs ne peuvent qu'en déduire que l'auteur joue avec eux. Cela déplace le centre de gravité, ou l'enjeu du texte non plus vers le sujet mais vers la manière, donc ce n'est plus tant une fonction vectorisée du texte qui est son fondement, mais un espace circulaire de communication. Cependant, comme elle est toujours feinte⁶⁷⁷, la communication circulaire navigue entre solipsisme et spécularité. Furst décrit l'avènement de l'ironie romantique comme un déplacement de son centre :

« L'ironie dans le cadre de la fiction est transmuée en ironie de la fiction, qui peut à son tour devenir une ironie de l'ironie fictionnelle, et de la fictionnalité de l'existence⁶⁷⁸. »

⁶⁷⁵ Furst, *op.cit.*, p. 45-46 : « This recognition of the pretense inherent in all fictional narration breeds a consciousness of art as art on the part of the writer and the reader alike. The element of playfulness implicated in conjuring up the illusion promotes detachment from the matter and fascination with the manner of narration. The self-reflexivity that is an outcome of this stance opens up the space for irony as a mode of play with illusion and artistic form ».

⁶⁷⁶ Voir à ce sujet l'analyse de Schönle, *op.cit.*, p. 161 : « *The Wanderer* makes no secret of its chaotic nature. It thematizes the abruptness and unpredictability of its transitions [...]. The narrator attributes the disjointed form of his narration to the unruliness and restlessness of his imagination. Thus *The Wanderer* parodies the aesthetics of variety that informs the travelogue in its search for picturesque effects. Instead of soothing and pleasing the mind, variety here achieves just the opposite: it unsettles and wearies readers, demanding constant vigilance and disrupting their ability to anticipate the course of the narration ».

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 163 : « This feigned assimilation of reading and acting, which fosters a certain complicity between narrator and readers, goes only so far [...]. The fictitious cooperation between narrator and reader falls apart if one considers *The Wanderer* as a whole. Indeed, the story of their association glosses over the many exquisite vexations the narrator contrives against his readers ».

⁶⁷⁸ Furst, *op.cit.*, p. 239 : « In the transition from traditional irony to romantic irony, irony within the framework of the fiction is transmuted into an irony of the fiction which may then be potentiated into an irony of fictional irony – and of the fictionality of existence ».

Elle identifie ainsi les possibilités infinies de l'auto-réflexivité par une formule révélatrice d'un autre aspect primordial de l'ironie romantique dans son rapport à la fiction : la complexité.

A l'égard de la complexité, l'exemple du récit de voyage littéraire est particulièrement significatif. En effet, il contient en lui-même un paradoxe dont Veltman et Brambeus, parmi de nombreux autres, ont tiré parti. Si le récit de voyage se donne d'abord comme un genre à la limite du littéraire, c'est aussi parce qu'il est travaillé par les objectifs de spontanéité, d'authenticité et de véracité du témoignage. L'un des topoï de la littérature de voyage minimise ainsi le travail de réécriture du matériau brut du document. Puisque la composition dépend en principe uniquement de l'itinéraire parcouru et que le style revendique la familiarité et la spontanéité autant que l'authenticité, nous sommes à même de reprendre à notre compte l'affirmation d'Odile Gannier selon laquelle le maître mot du récit de voyage est la simplicité⁶⁷⁹.

Cependant, à partir du moment où le récit de voyage devient voyage littéraire, l'intérêt principal du récit n'est plus dans la véracité du propos mais dans le plaisir d'une lecture divertissante. Alors l'affectation de simplicité, d'évidence et de spontanéité dans la structure, mais aussi dans le style, disparaît. Dans le *Pérégrin* et les *Voyages fantastiques du baron Brambeus*, le récit de voyage est affirmé en même temps comme imaginaire et comme réel, ce qui fait basculer l'enjeu du récit vers le divertissement et le plaisir du vertige.

La complexité compositionnelle du *Pérégrin* trouve un écho affaibli dans celles du *Manuscrit* et de la *Soirée aux eaux caucasiennes en 1824*. L'aspect le plus manifeste de la complexité reste cependant le style. Dans les *Voyages fantastiques*, le baron Brambeus affectionne particulièrement l'accumulation, la liste, l'énumération. Il en use parfois pour se dispenser d'une description rédigée :

« Qui n'a jamais séjourné dans cette partie de la Sibérie a peu de chances de concevoir la splendeur et la diversité des paysages qui,

⁶⁷⁹ Gannier, O. *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001, p. 50-51 : « L'idée que la simplicité même puisse être un indice de vérité devient un topos du récit de voyage. Parfois, l'auteur dans sa préface s'excuse –ou tire gloire– de ne pas savoir écrire. [...] En disqualifiant son texte du point de vue littéraire, l'auteur laisse supposer que son intérêt documentaire prévaut. L'aveu d'oubli est là pour confirmer la réalité du reste ».

presque à chaque pas, y ravissent le regard du voyageur. Tout ce que l'univers, en ses différents apanages, contient de beau, de riche, de charmant, de terrible, de sauvage, de pittoresque – crêtes acérées des montagnes, gai velours des prairies, lugubres précipices, vallées luxuriantes, lacs à la scintillante surface semée d'îles enchanteresses, forêts, collines, bosquets, champs, torrents, rivières majestueuses et bruyantes cascades -, tout cela s'y trouve rassemblé en une profusion incroyable, jeté ici et là avec goût, ou bien savamment disposé avec une habileté prodigieuse⁶⁸⁰. »

Le passage est tout entier placé sous le signe de la parodie d'une description traditionnelle d'un récit de voyage. D'abord, l'hyperbole du pittoresque, puis l'accumulation qui vise à l'exhaustivité de la description mais qui trahit la fiction (cette description rappelle plutôt les Alpes ou le Caucase que la Sibérie), enfin le paysage comme résultat d'un art certain de la disposition, tout est dirigé contre la description du récit de voyage soi-disant non-littéraire. Ce passage du *Voyage scientifique à l'Île aux ours* témoigne donc de la complexité stylistique chez Brambeus dans l'énumération parodiquement poétique et la tentation ironique de l'exhaustivité. Ces deux éléments semblent contredire expressément la formule célèbre de Pouchkine : « La précision et la concision, voici les premières qualités de la prose⁶⁸¹ ».

Un autre terme est souvent employé pour désigner la simplicité, celui de clarté (*jasnost'*). Veltman en prend le contrepied ironique, tout comme Brambeus le fait avec la précision et la concision pouchkiniennes, au chapitre VI du *Pérégrin*, où l'on peut lire la revendication suivante :

⁶⁸⁰ Senkovski, *op.cit.*, p. 74. En russe : Senkovskij, *op.cit.*, p. 63-64 : « Кто не бывал в этой части Сибири, тот едва ли постигнет мыслию великолепие и разнообразие картин, которые здесь, на всяком почти шагу, прельщают взоры путешественника, возбуждая в душе его самые неожиданные и самые приятные ощущения. Все, что Вселенная, по разным своим уделам, вмещает в себе прекрасного, богатого, пленительного, ужасного, дикого, живописного: съезженные хребты гор, веселые бархатные луга, мрачные пропасти, роскошные долины, грозные утесы, озера с блестящею поверхностью, усеянную красивыми островами, леса, холмы, рощи, поля, потоки, величественные реки и шумные водопады - все собрано здесь в невероятном изобилии, набросано со вкусом или установлено с непостижимым искусством. »

⁶⁸¹ Пушкин, А.С. « О прозе », *Полное собрание сочинений в десяти томах, op.cit.*, т. 7, p. 12 : « Точность и краткость – вот первые достоинства прозы ».

« Quand bien même je ne m'exprimerais pas toujours clairement, je ne condescendrai pour rien au monde à expliquer le véritable sens de quelques expressions fortuites que je pourrais rencontrer en chemin, tels des météores inexplicables de mon imagination errante⁶⁸². »

Il s'agit d'une provocation, d'un défi lancé à la face de son lecteur, qui doit faire l'effort de comprendre le texte tandis que l'auteur, de son côté, indique clairement qu'il n'est qu'à moitié responsable de ce qu'il écrit. L'image du météore reprend celle de la foudre chez Bestoujev-Marlinski, cette fulgurance inattendue et éblouissante de l'esprit. A nouveau, le sens de l'image réside dans la représentation du contraste lumineux. La clarté métaphorique du texte est ainsi présentée d'emblée comme aléatoire et exceptionnelle, d'autant plus qu'elle repose entièrement sur les épaules du lecteur. Si la clarté est le contraire du programme du *Pérégrin*, c'est aussi parce que le narrateur affirme avant toute chose qu'il ne donnera aucune explication, aucune interprétation claire ni univoque. La trouvaille stylistique ne doit pas être expliquée, elle doit être appréhendée globalement, appréciée pour l'image qu'elle fait naître et non pour son sens premier.

Un autre exemple de texte revendiquant la complexité peut être trouvé dans les œuvres du baron Brambeus, qui présentent la particularité d'allier théorie et pratique, comme dans *Théorie de la conversation élégante*. Veniamin Zilber part de ce texte en particulier pour analyser la distance entre les vues théoriques professées par Brambeus et sa pratique littéraire. Il souligne que les prises de position théoriques de Senkovski correspondent à la pratique d'écriture de Pouchkine. Senkovski, en effet, déclarait lutter contre le style grandiloquent du romantisme, contre la langue livresque et les slavonismes, mais aussi contre l'introduction du lexique et des tournures populaire dans la langue littéraire, telle que l'illustraient les nouvelles de Dahl et les romans de Veltman parus après le *Pérégrin*. C'est en vertu de ces convictions qui visaient en même temps à la stricte motivation logique de la narration que Senkovski a profondément remanié, entre autres, la nouvelle de Veltman qu'il avait décidé de publier dans sa revue. Le texte en était si transformé que Senkovski a même changé le titre de *Roland*

⁶⁸² Вельтман, А.Ф. *Странник*, *op.cit.*, p. 10, cf. note 639.

furieux (Neistovyj Roland) en Les acteurs de province (Provincial'nyje aktery). Il en est tout autrement des œuvres du baron Brambeus, qui mettent en pratique exactement ce que Brambeus, et plus généralement Senkovski dans son rôle d'éditeur, reprochait à la « jeune littérature » française : son absence de composition, son style « frénétique », un tableau des mœurs dépravées. On a donc affaire à une sorte de schizophrénie littéraire, qui trouve peut-être une explication dans les buts différents poursuivis par Senkovski - critique littéraire et Senkovski – Brambeus. En tant que critique, il appelait à une harmonisation de la langue littéraire nationale avec la langue parlée :

« Un quart de siècle n'est même pas passé que plus personne ne peut vous lire... Lomonossov, Fonvizine, Derjavine, Ozerov, Pouchkine : ce sont des dialectes russes complètement différents ! Ozerov et Pouchkine – qui l'eut cru – sont contemporains ! Alors que, pendant ce temps, la véritable langue russe, celle que parlent les gens de la bonne société, n'a pas changé du tout de Lomonossov à Marlinski. [...] Un poète, un écrivain doit emprunter des mots et des formes simples, ordinaires, employés dans la langue vivante et n'employer que ceux-ci...⁶⁸³ »

En tant qu'écrivain, le baron Brambeus produisait une littérature du divertissement, tout entière tournée vers l'ironie, le mot d'esprit, la parodie et se détournant résolument du sérieux dans la chose écrite. Mais en tant que critique, il appréciait la prose de Pouchkine comme parangon de cette simplicité lexicale et stylistique qu'il appelait de ses vœux :

« La prose de Pouchkine, tout comme ses vers, se distinguent par leur précision et leur simplicité extraordinaires. Il n'a jamais couru après les phrases, jamais il n'a émaillé ses œuvres d'arabesques compliquées. La simplicité était pour lui la première condition de la

⁶⁸³ Сенковский, О.И. « Первое письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу », *Библиотека для чтения*, 1837, т. 22 : « [...] не проходит четверти столетия, и вас уже никто читать не может.... Ломоносов, Фонвизин, Державин, Озеров, Пушкин – ведь это совершенно различные диалекты русского языка! Озеров и Пушкин – кто бы это подумал – современники! А между тем настоящий русский язык тот, которым говорят люди хорошего общества, не изменился нисколько от Ломоносова до Марлинского. [...] Поэт, писатель, должен брать слова и формы простые, обыкновенные, употребительные в живом языке и действовать исключительно ими... ».

beauté. Il ne montait jamais sur des échasses, ne recherchait jamais des expressions fleuries. La simplicité et le naturel étaient les premières lois de son style⁶⁸⁴. »

Ce jugement de Senkovski, par opposition avec la pratique littéraire de Brambeus, démontre bien un changement dans l'appréciation des qualités littéraires, tant des vers que de la prose. Si même Senkovski affirme que la qualité littéraire des œuvres de Pouchkine repose avant tout sur leur simplicité, alors la thèse de Lotman dans « Poésie et prose » semble parfaitement justifiée. Le changement de paradigme de la poésie à la prose, c'est-à-dire « élever la prose au rang des phénomènes artistiques n'est devenu possible que lorsque s'est construite une représentation de la simplicité en tant que fondement du mérite littéraire⁶⁸⁵ ».

La complexité compositionnelle et stylistique n'est pas le seul signe d'une mise en évidence de la fiction dans les œuvres du corpus. Il faut aussi signaler la complexité ontologique telle que Pavel définit l'activité de fiction dans *Univers de la fiction*. Si la fiction constitue bien un « jeu de faire-semblant⁶⁸⁶ », c'est aussi parce qu'elle permet d'introduire des structures ontologiques problématiques :

« Cette complexité peut dériver tout aussi bien des singularités d'un personnage qui n'accepte pas l'univers-réel-dans-le-texte, ou d'une narration qui hésite elle-même entre plusieurs réalités-dans-le-texte⁶⁸⁷. »

Nous avons vu le premier cas ci-dessus incarné par les personnages sceptiques face au surnaturel d'*Une soirée aux eaux caucasiennes en 1824*, ou mieux

⁶⁸⁴ Cf. Зильбер, В. « Сенковский (барон Брамбеус) », *Младоформалисты. Русская проза, op.cit.*, p. 175: « Проза Пушкина, как и стихи его, отличаются необыкновенной точностью и простотой. Он никогда не гонялся за фразами, никогда не испещрял своих сочинений затейливыми вычурами. Простота была для него первым условием красоты. Он никогда не поднимался на ходули, никогда не приискивал кудрявых выражений. Простота и естественность были первыми законами его слога ».

⁶⁸⁵ Лотман, Ю. « Поэзия и проза », *О поэтах и поэзии, op.cit.*, p. 41 : « Понятие простоты бесконечно шире понятия прозы, но возвести прозу в ранг художественных явлений оказалось возможным только тогда, когда выработалось представление о простоте как основе художественного достоинства ».

⁶⁸⁶ Pavel, T. *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 80.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 83.

encore dans le baron Brambeus des *Voyages fantastiques*, tandis que le second cas s'incarne évidemment dans le *Pérégrin* et les *Contes bigarrés*. Pavel distingue un type particulier d'œuvres de fiction, dans lesquelles

« la construction de mondes fictionnels sert le désir de mettre à jour précisément les propriétés et les virtualités de la fiction. [...] Ces nouveaux espaces fictionnels servent moins à faire prospérer le commerce en sagesse conventionnelle qu'à augmenter la somme des possibilités fictives. Il s'agit donc de bien distinguer les colonies fictionnelles fondées en vue du trafic conceptuel avec la métropole, des établissements qu'on a créés par goût d'aventure, après l'incendie des vaisseaux⁶⁸⁸. »

Pavel illustre cette image de la fiction en tant qu'empire colonial par l'exemple de l'œuvre de Borgès, mais il nous semble qu'elle pourrait également s'appliquer aux œuvres du corpus. Elle permettrait alors de distinguer, sur une échelle quantitative de distance ontologique avec la réalité, la création des mondes imaginaires du *Pérégrin*, le fantastique d'inspiration hoffmanienne des *Contes bigarrés*, la fantaisie et l'intention satirique des mondes parallèles dans les textes du baron Brambeus, le fantastique d'inspiration féérique (*Igocha*) ou folklorique (*Une terrible prédiction, Une soirée ... en 1824, Haydamak*). Ces mondes fictionnels occupent chacun une place différente dans l'échelle de la concordance entre le monde fictionnel et le monde réel, mais ils partagent tous le fait de mettre en scène un « échange fictif » « dans l'enceinte des mondes imaginaires⁶⁸⁹ ». Le *Manuscrit de ... Khabarov* repose tout entier sur la délimitation de cet espace fictif, à la limite de l'autobiographie, de la critique littéraire sous la forme de la « discussion », de la parodie et de l'objectif éducatif. Or, comme les participants réels à cet échange fictif sont malgré tout dérivés, « par simulation, des membres réels de la communauté culturelle », l'activité de fiction qui est l'objet de cet échange les transporte « au-delà des frontières de l'imaginaire moins en abolissant la distance entre fiction et réalité qu'en émoussant la perception de cette distance chez les participants⁶⁹⁰ ». Nous l'avons vu dans l'analyse du *Manuscrit de ... Khabarov*, la mise en avant du caractère fictionnel et

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 113.

⁶⁹⁰ *Idem*.

conventionnel de l'œuvre sert également l'objectif de rapprochement entre la réalité narrée et la réalité objective, notamment grâce à l'intention de renouveler l'enseignement du russe par la simplification de l'alphabet, mais aussi en vertu du pacte de lecture qui, tout en reposant sur de nombreux indices de véracité (le portrait, le *fac simile*, l'autobiographie), fait dans le même temps étalage de son statut fictionnel par la voix de l'éditeur-libraire Treteïskoï. Cependant, si à une certaine époque la « faire-semblance » n'est plus prise au sérieux, si l'environnement fictif n'est plus conçu comme réel, alors il s'opère un retournement des valeurs qui est utilisé pour dénoncer les conventions littéraires. Pavel note :

« Ce n'est qu'avec l'essor du romantisme, lorsque l'artificialité des règles classiques devint perceptible, qu'une théorie des conventions littéraires put se développer. Cette dernière condamna les conventions comme étant des normes extérieures et fallacieuses qui empêchaient la nature de faire entendre sa voix⁶⁹¹. »

Les conventions littéraires représentent en effet un bouc émissaire de choix dans la littérature russe des années 1830, tout comme les conventions sociales. Le genre même de la « nouvelle mondaine » (*svetskaja povest'*) est fondé sur une telle dénonciation, qui n'est rien d'autre qu'un écho de la querelle entre « romantiques » et « classiques » évoquée au chapitre cinq. Pavel rappelle qu'il convient de « nuancer le rejet romantique et formaliste des conventions ossifiées, afin d'inclure l'apprentissage progressif de nouveaux jeux, l'entraînement prolongé des lecteurs, la maîtrise graduelle de nouveaux problèmes de coordination⁶⁹² ». En d'autres termes, le rejet des conventions a mené à la création de nouvelles formes conventionnelles, mais conçues à l'origine comme leur négation, et tournées avant tout, de manière ironique, vers le lecteur et ses compétences littéraires. En vertu de l'idéal des Lumières représentant l'écrivain comme le guide éthique, c'est-à-dire moral mais aussi esthétique, du peuple, les œuvres du corpus présentent à un degré différent une même veine didactique, parfois compensée en partie par l'ironie romantique, parfois représentée expressément par elle.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 148.

⁶⁹² *Ibidem*, p.161.

Pavel insiste sur le caractère historiquement récurrent du détronement de la « politique d'austérité » de la fiction par le « luxe ontologique », « qui tire son origine des contes de fées » :

« Périodiquement, le projet fantastique fracture les mondes littéraires, en y ramenant l'opulence des formes archaïques⁶⁹³. »

De fait, l'inventivité des auteurs russes, suivant puis coïncidant avec leurs modèles occidentaux, prend un nouveau virage dans les années 1820-1830. Les mondes fictionnels représentés dans les textes du corpus, se construisant sur des modèles reconnus, affichant leur parenté intertextuelle, se développent pourtant dans des directions variées. Le champ privilégié d'expérimentation se situe dans les marges du littéraire, du conte folklorique de la tradition orale au récit de voyage, du ton familier de la lettre à la forme de la « conversation » critique, de l'essai de mœurs journalistique à la langue du peuple. Les mondes fictionnels ainsi appropriés par la littérature viennent parfois ranimer des modèles littéraires plus anciens, comme le roman noir, l'autobiographie, ou récents, comme le roman historique. Parfois, pourtant, ils forment comme des incursions de la littérature dans des espaces fictionnels inconnus jusqu'alors, et qui n'ont pas été visités pendant longtemps. Ce n'est pas un hasard si le narrateur de Veltman se compare plusieurs fois à Alexandre le Grand, ni si le roman *Les ancêtres de Kaliméros. Alexandre Philippovitch Makédonski* est présenté comme la quatrième partie du *Pérégrin*⁶⁹⁴. De même, l'image de l'Archipel qui sous-tend la construction du texte est un indice fort du caractère fondamentalement pionnier des espaces de fiction, séparés les uns des autres, chacun clos sur lui-même.

Il n'est pas anodin non plus que des textes comme *Le manuscrit de ... Khabarov* et *Les contes bigarrés*, incluent de plus en plus de paratexte critique : le domaine de la critique fait aussi partie de la littérature en ce qu'il touche à la réception de l'œuvre. La mise en scène des stratégies de lecture, au niveau du paratexte comme au niveau intradiégétique, indique une volonté, que nous appelons didactique, de provoquer la réflexion critique du lecteur, de guider son jugement, de contrôler l'interprétation du texte tout en affichant ironiquement le narrateur dans une position exactement inverse. Le vertige de la chute, qui est

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 185.

⁶⁹⁴ A ce sujet, voir Akutin, *op.cit.*, p. 189-190.

aussi la perte de contrôle du narrateur sur son récit, et celle du lecteur sur l'interprétation du texte, n'est contrebalancé que par l'ivresse du contrôle.

Le narrateur est le seul maître à bord de son récit. Comme l'a montré le chapitre précédent, comme l'atteste également toute la réflexion de l'époque sur la question de la création et de l'artiste, l'un des centres d'intérêts principaux de la littérature russe devient, à ce moment de son histoire, le pouvoir de la littérature sur la réalité. Les écrivains mettent en scène leur propre plaisir à produire un univers qu'ils peuvent contrôler entièrement, mais qu'ils représentent comme soumis en même temps à des forces extérieures « incontrôlables », comme le lecteur. C'est dans cet univers ambivalent, dans cette lutte jamais résolue des instances narratives qu'il faut voir l'un des acquis les plus importants de la prose russe des années 1820-1830.

Malgré l'absence d'un terme dédié, dans le vocabulaire de l'époque, à la notion de fiction, malgré sa réduction au terme d' « invention » (*vymysel*), il nous apparaît que la littérature russe est précisément en train de construire le concept de fiction grâce au miroir de l'ironie romantique. Ce n'est pas la fiction de l'époque du roman psychologique, mais l'expérimentation d'univers différents, la dissection de nouveaux jouets par des auteurs enthousiastes, comme Bestoujev le suggérait dès 1825. Pavel conclut son ouvrage en expliquant le succès de textes représentant des univers fictionnels très éloignés de la réalité :

« Nous aimons jouer avec les mondes incohérents, y cherchant le vertige et la transgression ludiques. La distance, la pertinence et le vertige, toujours présents en proportions diverses, donnent à chaque époque sa saveur propre⁶⁹⁵. »

Ainsi, l'étude des expérimentations menées dans les œuvres de notre corpus a permis de révéler les mérites des auteurs « mineurs » dans le processus de transformation de la littérature russe en prose. L'esthétique du vertige délectable, la conscience de la virtuosité de l'auteur et du lecteur sont dominées par l'attrait irrésistible de la nouveauté et du hasard. Le style intime de la causerie se développe dans la dimension ludique d'un échange fictif entre deux

⁶⁹⁵ Pavel, T. *op.cit.*, p. 187

interlocuteurs. La complexité revendiquée du ton, de la composition vient moquer les conventions traditionnelles. L'ironie romantique répond aux interrogations nouvelles sur le langage, l'objectivité de la connaissance. Elle contribue ainsi à l'enrichissement de l'expression littéraire, tout comme l'annexion de provinces appartenant autrefois aux belles-lettres : le journal intime, la lettre, le récit de voyage. La jubilation de découvrir des mondes nouveaux pour la fiction en prose rend programmatique, non seulement pour l'œuvre, mais pour toute la période, la citation de Dolomieu par le narrateur du *Pérégrin* : « Celui qui n'a pas un grain de chimère dans la tête, pour se consoler de la réalité, je le plains⁶⁹⁶ ».

⁶⁹⁶ Вельтман, А.Ф. *Странник, op.cit.*, p. 140.

CHAPITRE 8

LA FORME CONSCIENTE D'ELLE-MEME

Les années 1820-1830 et leur production littéraire ont été replacées au centre des préoccupations de la critique russe près d'un siècle plus tard, par les formalistes. Depuis, la prose des années 1820-1830 a été à nouveau l'objet d'études et de recherches dans les travaux de nombreux chercheurs soviétiques, qui s'efforçaient d'y découvrir les prémises du réalisme littéraire, de chercheurs de l'école sémiotique tels que Lotman et Mann, et, enfin, depuis une vingtaine d'années, elle a fait l'objet d'un grand nombre de thèses de doctorat. Il semble donc que l'oubli, leitmotiv des études critiques sur les auteurs du corpus (à l'exception d'Odoïevski, sans doute), soit à nuancer et concerne plus le grand public que la recherche en littérature.

Cependant, cet oubli relatif s'explique peut-être par une combinaison de plusieurs facteurs : l'inadéquation de ces œuvres aux exigences du réalisme littéraire a entravé leur réappropriation par le grand public, mais aussi par la critique et la recherche soviétiques, tandis que le post-modernisme et la recherche

philologique russes y trouvent des échos. Pour les chercheurs étrangers, il faut tenir compte d'une certaine distorsion de la perception de cette période littéraire, liée à la signification majeure de quelques auteurs et de quelques œuvres qui éclipsent tous les autres.

Pourtant, lorsque les œuvres des auteurs « mineurs » sont valorisées, leur appréciation positive repose sur une combinaison spécifique de notions littéraires et sur une conception de la littérarité comme conscience de l'illusion artistique. Cette littérature peut ainsi recevoir ses lettres de noblesse de manière variable selon les époques : en tant qu'art de l'arabesque, du jeu, incarnation du désordre créateur pour ses contemporains, ou bien en tant qu'elle se réfléchit elle-même pour les formalistes, c'est-à-dire qu'elle se pense et se dit dans le même temps, qu'elle se montre en train de s'écrire. Pour Bakhtine, la réflexivité littéraire participe de la veine du roman comique et du dialogisme qui constituent les deux piliers de sa conception de la « seconde ligne du roman européen ». Chez les formalistes, comme chez Bakhtine, l'étude porte au premier chef sur la parodie en tant que procédé privilégié, révélateur de modernité littéraire.

Du reste, la ressemblance entre l'étude formaliste et l'étude bakhtinienne de la prose des années 1820-1830 s'arrête à l'analyse privilégiée de la parodie. En effet, c'est le texte qui est placé au centre de l'attention formaliste, tandis que Bakhtine se concentre sur la langue. Ces deux approches font écho aux préoccupations de l'époque à propos, respectivement, de la clôture du texte sur lui-même⁶⁹⁷, et du choix des composantes linguistiques et stylistiques de la nouvelle langue littéraire. En outre, les formalistes s'intéressaient spécifiquement aux textes de l'époque, dont certains font partie de notre corpus, tandis que Bakhtine approche les œuvres du point de vue général de l'histoire du roman européen. Cela signifie, notamment, que les analyses des formalistes révèlent la spécificité nationale de leur objet, tandis que la théorie bakhtinienne ne distingue pas tant les qualités nationales que génériques et stylistiques des œuvres.

Dans les deux cas, le résultat est l'inclusion de cette prose littéraire dans un système historique complexe, qui attribue à ces œuvres un pouvoir d'infléchir le cours de l'histoire littéraire aussi grand qu'à leurs concurrentes réalistes. Si cette prose représente une branche de l'histoire de la littérature russe

⁶⁹⁷ Nous l'avons vu chez Veltman au chapitre sept.

interrompue dans son évolution, alors son intérêt pour le lecteur n'est pas de mettre au jour des chefs-d'œuvre inconnus, mais plutôt de recréer un contexte littéraire pour l'étude des textes qui sont bien des chefs-d'œuvre.

Dans ces conditions, il n'est peut-être pas étonnant que cette littérature reste méconnue, en vertu de son caractère secondaire, relatif, distant : l'appréciation d'une telle littérature requiert du lecteur postérieur des opérations d'ajustement de l'horizon d'attente et de la perspective littéraire qui ne correspondent pas toujours au goût du lectorat le plus large. Qu'ont apporté les analyses formalistes et la théorie bakhtinienne à l'étude de la prose russe des années 1820-1830 ? Pourquoi les formalistes ont-ils fait le choix d'étudier des auteurs « secondaires » ? Quel rôle ces deux analyses ont-elles joué dans la postérité des œuvres ?

1. La redécouverte des auteurs contemporains de

Pouchkine et Gogol par les formalistes : la parodie

Les formalistes ont pris pour objet d'étude privilégié la période « pouchkinienne » et « gogolienne ». Ils s'intéressaient à la période, non plus à travers le prisme du seul Pouchkine, ou de Gogol, mais dans son ensemble. Ils y ont trouvé des objets d'étude qui corroboraient l'élaboration de leur théorie littéraire, et sur lesquels ils ont pu construire leur méthode scientifique d'analyse de la littérature.

En 1919, Eichenbaum publie dans la revue *Poétique* une analyse qui a fait date dans les études gogoliennes : « Comment est fait *Le manteau* de Gogol⁶⁹⁸ ». Il s'y intéresse aux problèmes de composition, de sujet et de style et affirme que,

⁶⁹⁸ Эйхенбаум, Б. М. « Как сделана Шинель Гоголя », *Поэтика*, 1919. Reprint *О прозе*, Ленинград, « Художественная литература », 1969.

chez Gogol, le premier rôle n'est pas dévolu au sujet, mais plutôt au style et, par là, aux procédés comiques :

« Chez Gogol, le sujet n'a qu'une signification extérieure ; aussi, il est statique en soi [...]. La véritable dynamique, et ainsi la composition de ses pièces, est dans la construction du *skaz*, dans le jeu de la langue⁶⁹⁹. »

Cette formulation rend manifeste l'inscription de la prose gogolienne dans une problématique générale, à laquelle se rattachent également les textes de notre corpus, bien qu'ils ne présentent pas de *skaz* à proprement parler. Eichenbaum indique dans cet article que le sujet d'un texte peut ainsi être subordonné à un procédé stylistique et compositionnel tel que le *skaz* ou l'intention comique. Son article témoigne d'une réorientation radicale du centre d'attention de l'analyse littéraire, non plus sur l'auteur, ni sur le « réalisme » de son œuvre, mais sur le texte lui-même et ses composantes stylistique et structurelle. Dès lors, l'insistance sur l'artificialité de l'art, sur les questions de la langue littéraire qui dominent la période 1820-1840, représentent des sujets de choix pour les formalistes.

En 1921, Tynianov produit un opuscule intitulé : *Dostoïevski et Gogol (pour une théorie de la parodie)*⁷⁰⁰. Tynianov polémique avec l'idée communément acceptée d'une ligne droite existant entre Gogol et Dostoïevski, faisant de ce dernier l'héritier de Gogol, son continuateur dans l'« école naturelle ». Pour Tynianov, de telles lignes droites en littérature n'existent pas, car tout écrivain lutte avec les héritages de ses prédécesseurs :

« Toute succession littéraire est avant tout une lutte, la destruction de l'ancien tout et la construction nouvelle d'éléments anciens⁷⁰¹. »

Tynianov distingue la notion de parodie de celle de « stylisation ». Il démontre que Dostoïevski, dans ses premières œuvres, expérimente avec toutes les composantes du style de Gogol, comme s'il cherchait dans ce réservoir les

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 312 : « сюжет у Гоголя имеет значение только внешнее и потому сам по себе статичен [...]. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. »

⁷⁰⁰ Тынянов, Ю. Н. *Достоевский и Гоголь: (к теории пародии)*, *op.cit.*

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 198 « всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов ».

éléments qui lui convenaient le mieux. C'est ce que Tynianov définit comme de la « stylisation » :

« Il n'y a pas ici d'imitation du style, mais plutôt un jeu avec lui. Et si l'on se rappelle que Dostoïevski souligne volontiers Gogol (*Les pauvres gens, Monsieur Prokharchine*), qu'il vient tout à fait manifestement de lui, sans se cacher, il devient clair qu'il convient de parler de stylisation, plutôt que d' "imitation", d' "influence", etc⁷⁰². »

La stylisation représente donc un procédé plus diffus et plus ludique que la parodie. Tynianov définit la fonction de la parodie comme la mécanisation d'un procédé :

« La parodie accomplit une double tâche : 1) la mécanisation d'un procédé particulier, 2) l'organisation d'un nouveau matériau, or ce nouveau matériau sera précisément l'ancien procédé mécanisé⁷⁰³. »

Nous avons vu au chapitre deux que les textes de notre corpus présentent aussi bien des cas de parodie que de stylisation stylistiques et génériques. La lutte des auteurs pour se démarquer de leurs prédécesseurs, le jeu avec les caractéristiques de leurs styles montrent bien que la conception tynianovienne de l'histoire de la littérature n'est pas linéaire. Sa compréhension de l'évolution littéraire se démarque de la conception simplificatrice d'une téléologie qui relierait tous les grands écrivains entre eux par des liens de continuité, d'héritage et de succession. Tynianov postule au contraire la lutte, la polémique et le saut comme principes directeurs de l'évolution littéraire, insistant par là sur l'individualité de chaque œuvre et de chaque auteur.

De la même manière, sa conceptualisation du « fait littéraire » ouvre la voie à une réinterprétation des enjeux et des succès de la littérature russe des années 1820-1830, puisqu'elle insiste sur le caractère mouvant, évolutif de son champ d'application :

⁷⁰² *Ibidem*, p. 200 : « здесь нет следования за стилем, а скорее игра им. И если вспомнить, как охотно подчеркивает Достоевский Гоголя (*Бедные люди, Господин Прохарчин*), как слишком явно идет от него, не скрываясь, станет ясно, что следует говорить скорее о стилизации, нежели о "подражании", "влиянии" и т. д. ».

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 210 : « таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием ».

« Non pas une évolution systématique, mais un saut, non pas un développement, mais un déplacement. [...] il devient clair qu'il est impossible de donner une définition *statique* du genre qui recouvrirait tous les phénomènes du genre : le genre *se déplace*. Nous sommes face à une ligne brisée, et non une ligne droite de l'évolution. Et cette évolution s'accomplit précisément sur le compte des traits "fondamentaux" du genre : l'épopée en tant que narration, le lyrisme en tant qu'art de l'émotion, etc. La condition nécessaire et suffisante de l'unité du genre à travers les époques réside dans les traits "secondaires", tels que la longueur de la construction⁷⁰⁴. »

Pour Tynianov, l'aspect révolutionnaire des œuvres de Pouchkine, dans ses vers comme dans sa prose, réside dans sa compréhension de ce mécanisme évolutif. Pouchkine a forcé les genres littéraires dans lesquels s'inscrivaient ses œuvres à intégrer des « déplacements » qui, pourtant, n'étaient pas reçus comme tels par ses contemporains⁷⁰⁵.

Nous avons déjà parlé des *Archaïstes et novateurs* de Tynianov, paru en 1929, et de la monographie d'Eichenbaum sur *Lermontov*, parue en 1924. Rappelons seulement ici qu'Eichenbaum s'intéresse plus largement à la naissance de la prose romanesque russe dans les années 1830, avançant l'idée qu'elle n'est pas née de la prose pouchkinienne dont la « simplicité est artificielle⁷⁰⁶ », mais bien des essais de Marlinski, Veltman, Senkovski et Dahl. Ce sont eux qui, selon Eichenbaum, ont accompli le plus grand effort d'enrichissement de la langue

⁷⁰⁴ Тынянов Ю. Н. *Литературный факт, op.cit.*, p. 256 : « Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение. [...] становится ясным, что давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр смещается; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции — и совершается эта эволюция как раз за счет "основных" черт жанра: эпоса как повествования, лирики как эмоционального искусства и т. д. Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты "второстепенные", подобно величине конструкции ».

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 255-256 : « Вся революционная суть пушкинской "поэмы" *Руслан и Людмила* была в том, что это была "не-поэма" (то же и с *Кавказским пленником*); претендентом на место героической "поэмы" оказывалась легкая "сказка" XVIII века, однако за эту свою легкость не извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было смещение системы. То же было по отношению к отдельным элементам поэмы: "герой" — "характер" в *Кавказском пленнике* был намеренно создан Пушкиным "для критиков", сюжет был — "tour de force". И опять критика воспринимала это как выпад из системы, как ошибку, и опять это было смещением системы ».

⁷⁰⁶ Эйхенбаум, Б.М. *Лермонтов*, Ленинград, 1924, reprint Eichenbaum, В.М. *Lermontov*, Slavische Propyläen, München, 1967, p. 136.

littéraire russe. Dans le chapitre consacré à la prose de Lermontov, Eichenbaum démontre que les problèmes de la langue littéraire et de la forme narrative intéressent tous les écrivains de l'époque, sans exception. Il distingue deux formes de réponses à ces problèmes, qu'il compare aux deux traditions de la prose française de l'époque. Ainsi, la prose de Pouchkine, qui prend ses distances avec le vers, peut être comparée à la prose de Mérimée et Stendhal, tandis que celle de Marlinski et de Gogol, revendiquant une orientation sur le langage poétique, rappelle la prose de Chateaubriand et Hugo. Pour Eichenbaum, tout comme pour Lotman plus tard, la prose est plus technique que le vers. L'absence du principe unificateur et du liant que constitue le vers ne fait que mieux ressortir les aspects techniques de l'écriture en prose : la motivation psychologique, le lien entre les événements et les personnages, le développement du sujet. Enfin, l'étude des œuvres publiées et inédites de Lermontov, ainsi que du contexte, permet à Eichenbaum de proposer des limites temporelles à la période de transition du vers à la prose : si elle début au milieu des années 1820, dès le milieu des années 1830, la prose a déjà fait le plus gros du travail idéologique et commercial pour remplacer la poésie.

Chez Chklovski, les analyses sont plus théoriques que concrètes, et son apport spécifique à l'étude de la prose russe des années 1820-1830 est concentré dans le domaine de la théorie, de la conceptualisation, comme le montre le sommaire de son recueil de 1929, *Théorie de la prose* : « L'art comme procédé », « Le lien entre les procédés de construction du sujet et les procédés généraux du style », « La construction du récit et du roman », « Comment est fait *Don Quichotte* », « La nouvelle gothique », « Le roman gothique », « Le roman parodique *Tristram Shandy* de Sterne », « La prose ornementale », « La littérature hors du sujet », « L'essai et l'anecdote ». Les études d'un genre, d'une œuvre ou d'un procédé sont inféodées aux articles théoriques dont le plus célèbre reste le tout premier. Chklovski y énonce l'un des axiomes du formalisme :

« Le but de l'art est de donner la sensation de la chose comme vision et non comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de la "défamiliarisation" des choses et le procédé de la forme

complexe, qui augmente la difficulté et la longueur de la perception, puisque le processus de perception est une fin en soi dans l'art⁷⁰⁷. »

Chklovski distingue la langue « poétique », celle de l'art, et la langue « prosaïque », ou pragmatique, par leur relation à la perception : reconnaissance pour la prose, connaissance ou vision pour la poésie. La langue de la poésie, écrit-il, est « une langue difficile, complexe, entravée⁷⁰⁸ », parce que « le ralentissement, la retenue forment la loi commune de l'art⁷⁰⁹ ». Nous voyons ici que, malgré le caractère général de la théorie de Chklovski, cette loi de la difficulté et l'accent mis sur l'aptitude de la langue littéraire à présenter comme inhabituels et étrangers des objets ordinaires s'appliquent aisément aux textes du corpus en ce qu'ils cherchent tous à dévoiler l'artificialité de la prétention référentielle objective du langage, à créer un monde poétique autonome de la réalité extérieure.

Tandis que les « maîtres » s'intéressent aux auteurs les plus fameux, leurs « élèves » prennent pour sujet d'étude des auteurs, des œuvres ou des phénomènes non canoniques, mineurs. Cette tendance est particulièrement bien représentée dans le recueil *La prose russe*, paru en 1926 sous la direction d'Eichenbaum et de Tynianov. Certains travaux se concentrent sur les premières œuvres d'un auteur (Marlinski, Veltman) afin de montrer leur évolution stylistique. Ces deux articles apportent des éléments de réponse à la question du succès des auteurs en leur temps, ils aident à les replacer dans leur contexte historique (la relation conflictuelle de Marlinski à l'héritage de Karamzine, le succès éphémère du *Pérégryn* face à *Kochtchéi l'immortel*). De plus, ils soulignent tous deux le rôle de la littérature de voyage dans les tout premiers textes (respectivement, *Voyage à Revel*, paru en 1821 et *Le pérégrin*).

Ce n'est donc pas un hasard si le recueil contient un article consacré au genre du voyage littéraire. Dans cette étude, Roboli instaure une distinction entre

⁷⁰⁷ Шкловский, В. Б. *О теории прозы*, Москва, « Федерация », 1929, с. 13 : « Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием "остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен ».

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 21 : « язык поэзии — язык трудный, затрудненный, заторможенный ».

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 22 : « Подробнее о торможении, задержке, как об общем законе искусства ».

deux types de « voyages » : la ligne de Dupaty et Karamzine, et la ligne de Sterne et de Maistre (Xavier)⁷¹⁰. La différence réside dans le rapport entre le plan du voyage « réel » et celui du « voyage de l'imagination ». La première ligne passe quasi-entièrement sous silence la narration du voyage réel, tandis que la seconde est une forme hybride qui accommode au « matériau ethnographique, historique et géographique » « des petites scènes, des réflexions, des digressions lyriques etc.⁷¹¹ ». Roboli éclaire l'apprentissage du style discursif du voyage grâce à la lettre intime et la motivation des éléments enchâssés dans le voyage littéraire grâce au roman d'aventures. Elle indique que, dès les années 1830, la première ligne dépérit progressivement dans les œuvres des épigones sentimentalistes, tandis que la seconde ligne devient « le voyage parodique », et se rapproche du feuilleton, comme chez le baron Brambeus.

Dans son analyse du *Pérégryn*, Roboli distingue un « système propre » au texte, une « harmonie de la discordance⁷¹² » qui maintient les divers éléments du texte ensemble, ainsi qu'une caractéristique du voyage parodique dans l'absence d'effort du narrateur pour lier entre eux les différents matériaux qui composent le texte : « Le mécanisme du travail se découvre ; le livre en tant que tel apparaît au premier plan; l'illusion de la vie et des événements véritables se dissipe⁷¹³ ». *Le pérégryn* est ainsi le dernier avatar d'un genre littéraire qui a permis d'élaborer une transition des petites aux grandes formes en prose : « S'il fallait apprendre à raconter et décrire, alors c'était la forme la plus commode pour le faire⁷¹⁴ ». L'article de Roboli, comme ceux de Kovarski sur Marlinski et de Buchstab sur Veltman, présente des analyses stylistiques, mais aussi et surtout de l'organisation narrative des œuvres. De ce point de vue, ils ne peuvent que mettre au jour les problèmes de motivation et d'ordre des séquences narratives dont les textes se font l'incarnation.

⁷¹⁰ Роболи, Т. « Литература "путешествий" », *ibidem*, p. 108-109, p. 113 et p. 118.

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 109.

⁷¹² *Ibidem*, p. 125 : « Все это производило бы впечатление полнейшего разваливания материала, если бы не общая стройность нестройности, в которой есть своя система, и если бы поминутно обрываемые нити повествования не связывались узлами словесных ассоциаций ».

⁷¹³ *Idem* : « Вскрывается механизм работы; на передний план выступает книга как таковая; иллюзия подлинной жизни и подлинных событий рассеивается ».

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 106 : « Если нужно было научиться рассказывать и описывать, то наиболее удобная форма для этого была найдена ».

Le recueil inclut également des articles consacrés à des genres : la lettre intime dont nous avons déjà parlé, la « nouvelle sentimentale » de Skipina, le « skaz folklorique de Dahl » de Gofman. La dernière catégorie d'articles du recueil est représentée par les textes de Zilber, « Senkovski (baron Brambeus) », et de Guinzbourg « Viazemski, l'homme de lettres ». Ces textes tendent à la révision de l'opinion générale sur leur sujet. Pour Zilber, il s'agit de l'activité d'écrivain et de journaliste de Senkovski. Zilber, qui soutient en 1929 sa thèse sur Senkovski, s'appuie sur des matériaux personnels de l'écrivain, publiés dans les années 1880, pour réfuter l'idée répandue selon laquelle Senkovski faisait partie d'un triumvirat d'écrivains-journalistes, favorisés par la censure et le pouvoir en raison de leurs opinions conservatrices et de leurs activités de collaboration avec la censure et la police politique. De plus, Zilber met l'accent sur une distinction théorique qu'il identifie dans les œuvres de Senkovski entre la personnalité de l'auteur et celle de son « personnage littéraire » (*literaturnaja ličnost'*). Il pose ainsi des jalons pour l'étude des masques littéraires et ouvre la voie à une possible réhabilitation de Senkovski dans l'histoire de la littérature russe.

L'article de Guinzbourg découle de la volonté de remettre au centre de l'attention des chercheurs l'écrivain Viazemski, non pas seulement l'ami de Pouchkine et Joukovski, mais aussi le jugement des contemporains sur ce même écrivain. Viazemski est un écrivain à présent oublié mais qui fut très apprécié de ses contemporains, au même titre que Veltman. Comme lui, sa carrière littéraire a été extrêmement longue et comme lui, après quelques décennies de succès littéraire et d'influence manifeste sur le développement de la littérature, il cesse pratiquement d'exister, sans pourtant cesser d'écrire. Guinzbourg souligne, à la suite de Boris Eichenbaum, l'importance de la question du renouvellement de la langue littéraire dans les années 1830, tout en précisant un point important : cette question, écrit-elle, ne se pose pas dans les termes, familiers à Viazemski, de l'introduction de la langue parlée dans la langue littéraire, mais de « l'introduction d'éléments dialectiques et archéologiques » telle que l'ont pratiquée Dahl et Veltman.

Par son titre même, *La prose russe* témoigne de l'attention particulière accordée par les formalistes à l'élaboration et la théorisation de la prose littéraire, mais aussi de l'exigence qui leur est propre de replacer un phénomène dans le contexte de son époque, dans un processus évolutif envisagé comme une

« lutte », donc produisant la parodie et la stylisation entre les écrivains. Les articles sont tous issus d'un séminaire de recherche, ce qui explique les recoupements entre eux et la même tendance générale des analyses à voir la prose des auteurs « mineurs » comme des laboratoires, des exemples de processus communs à l'ensemble de la littérature russe. Le caractère inachevé, ou du moins suspendu de ces textes représente leur attrait pour les « jeunes formalistes », mais il constitue aussi un défi que peu de lecteurs après les années 1850 acceptent de relever.

Le meilleur exemple reste la réception des romans de Veltman. Devenu célèbre grâce à ses deux premières œuvres, *Le pérégrin* et *Kochtchéi l'immortel*, l'écrivain poursuit jusque dans les années 1860 sa carrière de romancier. Nadiejdine reprochait déjà au *Pérégrin* son absence d'unité, d'ordre, de lien entre les parties⁷¹⁵. Lors de la parution du roman *Le faiseur de miracles (čudodej)*, en 1856, la recension du *Contemporain* permet de délimiter clairement deux époques dans la littérature russe et dans les goûts des lecteurs :

« Si le *Faiseur de miracles* avait paru à l'époque où étaient encore à la mode les romans qui irritaient les nerfs des lecteurs, il aurait eu un important succès ; mais, à présent, il est douteux que quiconque le lise du début à la fin, et s'il se trouve de tels amateurs, il est douteux que le roman leur plaise⁷¹⁶. »

De manière générale, le formalisme s'appuie sur le concept de la mécanisation du procédé pour poser l'art littéraire comme défamiliarisation, c'est-à-dire comme rupture volontaire et revendiquée de la reconnaissance pour accéder à la connaissance (*videnije*). Il s'agit de briser les préconceptions des lecteurs, de les entraîner dans un processus de renouvellement de la perception. La littérature est envisagée en termes d'effets et de procédés qui servent à obtenir ces effets. Aussi les formalistes accordent-ils une place importante dans leur

⁷¹⁵ Voir à ce sujet les expressions de Nadeždin citées par B. Buxštab dans « Pervyje romany Vel'tmana », *ibidem*, p. 81 : « stranničanjem jurodstvujuščego voobraženija », « soveršennym sujeslovijem », « nesvjaznoj i nelepoj tarabarščinoj ».

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 76 : « Явись Чудодей в ту пору, когда еще в моде были романы, раздражительно действующие на нервы читателей, он имел бы значительный успех; но теперь сомнительно, чтобы кто прочел его от начала до конца, а если и найдутся такие охотники, то сомнительно, чтобы роман им понравился ».

théorie littéraire à la parodie. En effet, comme l'ironie, la parodie doit se voir pour être comprise, pour produire son effet d'ambivalence. Quand la parodie concerne non plus une œuvre en particulier, mais un style, sa signification en tant que procédé se rapproche de l'ironie romantique, grâce à la stylisation et à la double orientation du discours. Dans l'article « De la parodie », Tynianov explique que la parodie n'entraîne pas nécessairement le comique, mais plutôt l'« orientation » (*napravlennost'*) sur une autre œuvre⁷¹⁷. Ce que les formalistes trouvaient digne d'intérêt dans la prose russe des années 1820-1830 était précisément son statut transitionnel, son rôle de laboratoire pour l'élaboration de la tradition littéraire russe. Leur valorisation de l'auto-réflexivité, du procédé littéraire en tant que signe différentiel inséré dans un système, se reflète dans la place privilégiée qu'ils accordent à des modèles romanesques tels que *Don Quichotte* ou *Tristram Shandy*. En cela, ils reprennent les sources d'inspiration des écrivains romantiques et annoncent, d'une certaine manière, l'orientation « dialogique » des travaux de Bakhtine.

2. La dialogisation bakhtinienne : l'introduction en littérature de toutes les formes de parole

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine expose sa conception du roman comme « un phénomène pluristylitique, plurilingual, plurivocal⁷¹⁸ », conception qu'il a élaborée, entre autres, à travers l'étude des romans de Dostoïevski et de Rabelais. Il distingue langage et parole, celle-ci venant actualiser, animer d'intentions le langage. Or, selon les mots de Michel

⁷¹⁷ Тынянов, Ю. Н. *О пародии, Поэтика. История литературы. Кино, op.cit.*, p. 288-289 : « Тем важнее для нас первая половина определения: "направленная на какое-либо произведение". Эта направленность есть, конечно, важный признак ».

⁷¹⁸ Bakhtine, M. *Esthétique et théorie du roman, op.cit.*, p. 87.

Aucouturier, « la parole n'est rien en dehors du dialogue, qui la fait vivre⁷¹⁹ ». Ce principe dialogique qui traverse la prose littéraire, autant que n'importe quelle autre sphère des phénomènes de langage, définit le roman. En effet, « l'objet principal du genre romanesque qui le "spécifie", c'est *l'homme qui parle et sa parole*⁷²⁰ », ce qui implique que « le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme *problème de la représentation littéraire du langage*⁷²¹ ». Les différentes réponses que les œuvres apportent à ce problème permettent de définir deux lignes d'évolution historique de la forme romanesque. La première prend son origine dans les romans sophistes. Elle est dominée par une parole, donc une vision du monde, monologique. La seconde ligne est dérivée des satires ménippées. Ses plus fameux représentants modernes sont les auteurs du roman « humoristique », Cervantès, Rabelais, Fielding, Smollett, Sterne. Le discours représente en effet, selon Bakhtine, non seulement la parole d'un individu, mais également sa vision du monde. Bakhtine insiste sur la signification sociologique et idéologique de tout discours, intégrant ainsi le moment axiologique du phénomène esthétique. En d'autres termes :

« Voir ou entendre simplement quelque chose n'est pas encore percevoir sa forme esthétique. Il faut que ce qui est vu, entendu, prononcé, devienne l'expression de notre relation active, axiologique. Il faut pénétrer en créateur dans ce que l'on voit, entend, exprime, et par là même transcender la matérialité, la détermination extra-artistique de la forme⁷²². »

Cependant, une telle conscience esthétique n'est possible que dans un contexte de relativisme linguistique, lorsqu'émerge « une attitude nouvelle, réflexive et critique, vis-à-vis du langage » : « l'histoire du genre romanesque est liée à celle de la conscience linguistique⁷²³ ». Ainsi, là où la première ligne du roman européen construit une encyclopédie des genres, là où elle met en avant la catégorie de la littéarité, la seconde ligne embrasse des « genres intercalaires » pour « introduire la diversité et la multiplicité des langages de l'époque dans le

⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁷²⁰ *Ibidem*, p. 152-153.

⁷²¹ *Ibidem*, p. 156.

⁷²² *Ibidem*, p. 71.

⁷²³ *Ibidem*, p. 17.

roman⁷²⁴ ». De cette manière, elle « met en avant la critique du discours littéraire en tant que tel, et avant tout du discours romanesque. C'est une *autocritique du discours*⁷²⁵ ». Bakhtine indique que l'opposition ferme entre les deux lignes cesse au début du XIX^e siècle, avec l'avènement d'une forme romanesque à « caractère mixte où prédomine dorénavant la seconde ligne⁷²⁶ ».

A la lumière de la théorie dialogique du roman, il devient clair que les œuvres de notre corpus représentent le moment de la transition entre une opposition des deux lignes du roman européen et une prédominance de la seconde ligne. Selon ce modèle, l'histoire de la prose russe des années 1820-1830 présente toutes les caractéristiques d'une telle transition.

Le premier trait caractéristique est l'importance accordée à la parodie dans les œuvres. Pour Bakhtine, c'est dans la parodie que se manifeste d'abord la nouvelle attitude face au langage qui rend possible le roman polyphonique. La parodie est liée au carnaval, à la contre-culture populaire du rire. Elle est « l'exemple le plus simple d'un langage "bivoque", où le parodiste superpose son intention comique à l'intention sérieuse du parodié⁷²⁷ ». Bakhtine distingue, comme Tynianov, entre parodie et stylisation. Autant la parodie rend manifeste un renversement carnavalesque des valeurs, autant la stylisation constitue une étape de la formation de la prose littéraire :

« Les stylisations enseignèrent à la prose la représentation littéraire des langages⁷²⁸. »

Nous avons étudié au chapitre deux les différentes stylisations présentes dans les textes, notamment les nombreux exemples d'entremêlement des discours du narrateur et du personnage dans *L'épreuve* et *Une soirée aux eaux caucasiennes en 1824*. Notons ici combien la description du vieux cahier graisseux de Sevastianytch, dans le *Conte du corps mort au propriétaire inconnu*, correspond à un tel entremêlement des discours, que Bakhtine appelle « construction hybride ».

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 222.

⁷²⁵ *Ibidem*, p. 224.

⁷²⁶ *Ibidem*, p. 226.

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 180.

Le cahier qu'il hérite de son père est présenté à la fois sous l'angle du personnage et sous celui du narrateur ironique. Il recèle un pouvoir magique pour Sevastianytsch, puisqu'il lui permet de garder tout le district soumis à sa volonté, alors qu'il n'est composé que de copies d'actes juridiques et de particules (« ne, mais, et⁷²⁹ »). Bakhtine définit une « construction hybride » comme « un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques⁷³⁰ ». Or, la frontière entre les paroles d'autrui et les paroles de l'auteur n'est jamais « tranchée », ce qui fait de « ce jeu multiforme des frontières des discours, des langages et des perspectives » l'un des traits essentiels du roman humoristique :

« C'est précisément la diversité des langages, et non l'unité d'un langage commun normatif, qui apparaît comme la base du style⁷³¹. »

Ceci forme le second trait caractéristique de la transition vers le roman dialogique. Le jeu de l'auteur sur les frontières des discours se traduit, dans les œuvres de notre corpus, par une orientation sur la parole directe, contredite par la mise en évidence du caractère littéraire et artificiel du texte :

« Le style humoristique exige ce mouvement de va-et-vient entre l'auteur et son langage, cette continuelle modification des distances, ces passages successifs entre l'ombre et la lumière tantôt de tel aspect du langage, tantôt de tel autre⁷³². »

Bakhtine voit le signal d'une perception esthétique spécifique au langage et à la parole « dans les stylisations, le "récit direct" (*skaz*), les parodies, les formes multiples de la mascarade verbale, du "parler allusif"⁷³³ ».

Cependant, cette organisation stylistique du matériau romanesque se fait aux dépens de l'individualisation du narrateur, qui représente « une tout autre

⁷²⁹ Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 19 : « разные незначащие частицы, как-то: не, а, и и проч., и естественным образом Севатьяничу приходило на ум: как глупы люди и как умны он и его батюшка ».

⁷³⁰ Bakhtine, M. *op.cit.*, p. 125-126.

⁷³¹ *Ibidem*, p. 129.

⁷³² *Ibidem*, p. 123.

⁷³³ *Ibidem*, p. 98.

manière d'introduire et d'organiser le "plurilinguisme"⁷³⁴». Ceci se trouve dans le « jeu de l'auteur supposé », procédé de composition hérité de *Don Quichotte* et servant à mettre en scène le discours direct de l'auteur, c'est-à-dire à « corroborer[r] la relativisation et l'objectivation générales⁷³⁵ » des différents langages dans le roman humoristique. Mais le procédé peut servir à l'individualisation du narrateur lorsqu'il est introduit « comme vecteur [...] d'une perspective linguistique, d'une vision particulière du monde et des événements » dont Bakhtine trouve un exemple dans Belkine, le narrateur fictif de Pouchkine qui « est créé en tant que point de vue particulier, "non poétique" sur des objets et des sujets traditionnellement poétiques⁷³⁶ ». Gomozeïko entre tout à fait dans cette catégorie de narrateur individualisé, au point de vue limité sur la littérature.

Troisième trait caractéristique, l'inclusion de genres étrangers au roman, « tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.)⁷³⁷ ». Parmi toutes ces possibilités d'ouverture du roman, les genres « intercalaires » ont joué « un rôle spécial dans la constitution du roman » : la confession, le journal intime, le récit de voyage, la biographie, les lettres. Bakhtine signale leur apport à la transition romanesque dans les « formes verbales et sémantiques d'assimilation des divers aspects de la réalité », faisant du roman « l'unification syncrétique, au second degré, de ces genres verbaux premiers⁷³⁸ ».

D'après ces trois caractéristiques essentielles, nous pouvons voir que le modèle théorique de Bakhtine définit comme roman des œuvres qui présentent de forts liens de parenté avec les œuvres du corpus. Pourtant, ces dernières ne peuvent représenter qu'une étape de transition vers le véritable roman « syncrétique » et « polyphonique ». En revanche, Bakhtine attribue à la stylisation et à la parodie un rôle majeur dans ce processus de transition, mais aussi dans l'organisation du matériau linguistique dans le roman postérieur.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 123.

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 133.

⁷³⁶ *Idem*.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 141.

⁷³⁸ *Idem*.

Bakhtine donne une définition particulièrement intertextuelle et, surtout, principalement orientée sur la mise en scène de la parole qui anime le langage des locuteurs grâce à leurs intentions. Cette définition s'applique aux œuvres du corpus comme leur horizon, encore inatteignable, mais qui détermine toutes les orientations des textes. Ce que Bakhtine décrit comme le roman humoristique, sur la base d'exemples de la littérature britannique et allemande (Fielding, Smollett, Sterne, Dickens, Thackeray, Hippel, Jean-Paul Richter), apparaît à la fois comme le point de départ (chronologique) et l'objectif final des auteurs de notre corpus. D'après Bakhtine, le dialogisme de la prose littéraire russe naîtrait donc dans cette période de transition grâce à la parodie et à la stylisation, mais aussi grâce à l'orientation générale vers l'oralité : la « parole » bakhtinienne s'incarne, dans son étude « Du discours romanesque », avant tout dans le *skaz* (aussi appelé « discours direct »), mais nous avons vu que d'autres notions pouvaient aussi l'incarner, notamment les formes de la conversation (*razgovor*, *beseda*). D'une manière générale, la conception du roman par Bakhtine présente l'avantage d'attirer l'attention sur la parole vivante, l'énoncé, sur la narration elle-même et son organisation.

3. Des théories sur mesure ?

Chacune à leur manière, les théories formaliste et bakhtinienne semblent être faites pour les textes de notre corpus, ou à partir d'eux. Ceci est lié avant tout à la place prépondérante dévolue à la parodie dans leurs systèmes. Chez les formalistes, la vision de l'objet esthétique comme tentative de dés-automatiser une représentation donne à la parodie un rôle moteur dans l'évolution de la littérature, tandis que chez Bakhtine, la parodie est l'un des axes sur lesquels repose sa vision largement linguistique (ou, à la limite, langagière) et stylistique du roman.

Dans les deux cas, cependant, le roman « réaliste » occupe une place pour ainsi dire secondaire, à la différence d'une conception largement partagée, à leur époque mais encore aujourd'hui, qui définit téléologiquement le roman selon les

critères du réalisme en littérature : un narrateur omniscient et effacé, des personnages posés comme individus psychologiques, une narration motivée par les évolutions des personnages, un univers fictif d'une proximité maximale avec le monde réel. L'effacement de l'illusion mimétique, en représentant un univers fictif cohérent, continu, compréhensible, est manifestement à l'opposé de l'intention esthétique d'inspiration baroque qui domine les œuvres de notre corpus, avec leurs discordances, leur fragmentarité et leurs narrateurs omniprésents et facétieux.

D'autres théories de la littérature au ^{xx}e siècle prennent le parti de valoriser les caractéristiques de textes tels que ceux de notre corpus, notamment la narratologie et ce qu'on a appelé l'« école de Constance ». Ces deux ensembles théoriques, s'ils s'intéressent à ou privilégient d'autres aspects par rapport à la théorie formaliste ou bakhtinienne, n'en produisent pas moins un résultat similaire, formé par la valorisation théorique de ce que les textes de notre corpus mettent en avant : la réflexivité et l'autotélicité du texte littéraire, l'importance du lecteur dans le processus de constitution d'un objet littéraire. Leur conception de la modernité en littérature se fonde sur une certaine perception de l'objet esthétique, sur la prise de conscience, par l'auteur autant que par le lecteur, des forces agissant dans la littérature. Pourtant, aucune de ces deux théories, ni celle de Bakhtine n'est construite sur les exemples des œuvres de Veltman, Bestoujev-Marlinski, Odoïevski, Senkovski, Somov ou de Iakovlev. La référence commune à des ancêtres tels que Sterne, pour n'en citer qu'un, permet de considérer ces textes comme des champs d'application légitime de ces théories.

Ainsi, dès lors que, selon Jauss et Iser, le texte nécessite une actualisation par la lecture afin de se réaliser en tant qu'objet esthétique, c'est la réception de l'œuvre qui se trouve au centre de l'attention, c'est-à-dire l'interprétation personnelle du texte par son lecteur actif. Dans cette optique, les textes de notre corpus représentent des tentatives romantiques (et surtout ironiques) d'impliquer le lecteur dans l'acte de lecture. L'insistance ostentatoire des narrateurs sur les réactions supposées de leurs lecteurs est alors à prendre littéralement comme la manifestation d'une prise de conscience, peut-être en avance sur son temps, de l'importance capitale de l'interprétation personnelle du lecteur pour la constitution du texte en tant que texte littéraire.

Dans tous les cas, de telles théories littéraires rejoignent les recherches d'auteurs tels que Mann, Lotman, Todd, en ce qu'elles attribuent toutes à des textes tels que ceux qui nous intéressent un statut transitionnel, préparatoire ou précurseur. De plus, dans leur mise en avant de la littérarité en tant que catégorie de l'artifice affiché, la qualité littéraire propre à un texte, son mérite artistique sont passés sous silence. Il ne semble pas sacrilège de noter que les textes de notre corpus n'ont pas les qualités littéraires suffisantes pour constituer des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. Leur valeur est mieux définie par Sangsue, lorsqu'il parle de l'importance du récit excentrique dans la littérature française :

« Quand bien même tous les textes cités n'offriraient pas autre chose qu'une excentricité périphérique, elle vaudrait encore *en tant que symptôme*, le déchaînement de paratextes fantaisistes ou l'abondance des allusions à Sterne (même si l'on en reste au stade de l'allusion) accompagne un phénomène qui pourrait se développer ailleurs [...]. On l'a déjà vu toucher les textes de Hugo, Balzac ou Stendhal. De fait, l'excentricité marque la littérature des années 1830-1840 et il n'est pas d'écrivain qui n'ait été contaminé dans l'un ou l'autre des textes composés entre ces deux dates⁷³⁹. »

Il est d'ailleurs significatif que Sangsue, dont l'objet se situe à la limite du romanesque, de l'anti-roman, du roman humoristique et du roman parodique, s'appuie sur un appareil théorique constitué, entre autres, par Bakhtine et la narratologie. Il voit dans le récit excentrique la possibilité d'une « révolution romantique du roman⁷⁴⁰ », de la même manière que le drame romantique et le poème en prose ont été des révolutions dans le théâtre et la poésie. Le récit excentrique a partie liée avec l'anti-roman en ce sens que le roman représente un genre jamais codifié, plastique, à la différence des formes classiques de la poésie et du théâtre. Ainsi, la contestation romantique des formes classiques, en se tournant vers le roman, n'a eu d'autre choix que de remettre en question ce genre de manière fondamentale.

En d'autres termes, comme Sangsue le reconnaît dans son introduction, son approche post-structuraliste place l'anti-roman en position d'étalon de la

⁷³⁹ Sangsue, *op.cit.*, p. 28.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 47.

littérarité. D'une certaine manière, Bakhtine opère de semblables « glissements » dans sa propre théorie littéraire, ainsi que le fait remarquer Aucouturier dans la préface à *Esthétique et théorie du roman* :

« On a reproché à Bakhtine de céder parfois à l'entraînement d'une idée nouvelle, et de brouiller, à force de les étendre et de les généraliser, les notions lumineuses qu'il a lui-même créées. Ainsi la polyphonie, d'abord marque distinctive du roman dostoïevskien, par opposition au "monologue" du roman traditionnel, devient bientôt une caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement (le stade du "plurilinguisme"), et enfin de tout langage [...]. De même, les structures du rire carnavalesque, qui ont d'abord servi à expliquer l'originalité de Rabelais, se retrouvent en fin de compte dans la plupart des formes du comique [...], y compris du comique "réduit", d'où le rire est totalement absent et qui se confond à la limite avec l'ironie, c'est-à-dire la distance que le plurilinguisme introduit entre le locuteur et son langage. Et le roman lui-même, en se rattachant à toute la variété des genres parodiques, travestis, burlesques, à toutes les façons de retransmettre le discours d'autrui, finit par perdre ses contours, et reste aussi mal défini, en tant que genre, qu'il pouvait l'être avant Bakhtine⁷⁴¹. »

En outre, ces théories ont en commun de passer sous silence le problème de l'ironie, *a fortiori* de l'ironie romantique. En effet, si Bakhtine mentionne au passage l'ironie romantique, c'est pour désigner un état limite de la parodie :

« L'épreuve du discours est alliée à sa parodisation, mais le degré de celle-ci, comme son degré de résistance dialogique du discours parodié, peuvent varier énormément : depuis une parodie littéraire qui a sa fin "en soi", extérieure et grossière, jusqu'à une quasi-solidarité avec le discours parodié ("ironie romantique")⁷⁴². »

Mais nous avons vu dans la deuxième partie de ce travail que l'ironie romantique recouvrait bien plus que la quasi-solidarité avec le discours parodié

⁷⁴¹ Bakhtine, M. *op.cit.*, p. 18.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 225.

de Bakhtine. Elle prendrait plutôt, dans ses propres termes, l'aspect d'une forme « architectonique » du discours, à la fois orientation non sérieuse du ton et du style, mais aussi vision subvertie, ou subversive, du monde et du langage. Cette absence criante de l'ironie romantique dans les analyses de Bakhtine, comme dans celles des formalistes ou de la nouvelle critique, s'explique sans doute par une vision trop moderniste de la littérature. Les analyses manquent la spécificité historico-littéraire de l'ironie romantique car elles prennent pour point de départ ce que l'ironie romantique a produit comme résultat dans la littérature : le doute, l'écart, la possibilité des contradictions. Dans les textes de notre corpus, l'ironie romantique n'est (post)moderne qu'*a posteriori*, elle est avant tout une disposition esthétique, aussi bien chez le lecteur que chez l'auteur, et elle convoque la parodie, la stylisation, le discours bivocal, la lutte contre l'automatisation des procédés, l'autoréflexivité (la métalittérarité) et la participation du lecteur comme autant de moyens pour parvenir à son objectif esthétique : le vertige, la remise en question des fondements de la représentation mimétique. En cela, elle est proche de l'anti-roman.

Dans le contexte de la Russie des années 1820-1830, cependant, que signifie l'anti-roman ? A quel titre mener une contestation du romanesque, quand tous les témoignages de l'époque indiquent que le roman russe n'existe pas ou, au mieux, qu'il vient de naître ? Que signifie l'apparition d'une telle veine dans la littérature russe ?

Nous avons vu que les différentes théories citées plus haut, en s'éloignant d'une conception du roman fondée sur l'exemple du roman réaliste, font parfois évoluer le champ d'application du terme « roman » jusqu'à le distendre. L'anti-roman cité par Sangsue, par exemple, fait bien partie du roman, mais jusqu'à quel point ? En ce qui concerne la littérature russe, les romans du XVIII^e siècle sur lesquels les auteurs des années 1820-1830 auraient pu s'appuyer, ne serait-ce qu'en prenant leurs distances avec eux, ne sont pas reconnus en tant que littérature russe, ni même en tant que littérature (à l'exception de Narejny). Les modèles contre lesquels les textes de notre corpus se construisent sont donc avant tout européens, et, lorsqu'ils sont russes, ce sont des modèles relativement contemporains tels que Karamzine et Joukovski. Nous avons vu au chapitre 5 à quel point l'imitation, l'assimilation, la « distillation » des modèles européens constituent le noyau problématique de la pensée de la littérature par les

contemporains. La dévalorisation de l'imitation doit bien sûr beaucoup au romantisme, mais elle est symptomatique d'une interrogation identitaire fondamentale pour la jeune prose littéraire russe. En outre, l'idée d'un roman romantique n'est pas loin de constituer un oxymore. A l'exception des romans historiques, les écrivains russes de la période romantique n'ont pas produit de romans. Le meilleur exemple est Bestoujev-Marlinski, que Pouchkine pressait de s'atteler à l'écriture d'un roman⁷⁴³, mais qui n'a publié durant toute sa carrière que des nouvelles et des récits. Veltman a bien publié des œuvres que l'on qualifierait volontiers de romans s'il ne leur avait pas donné d'autres dénominations génériques⁷⁴⁴. Senkovski, Somov et Iakovlev n'ont jamais écrit autre chose que des formes courtes, telles que le récit, le feuilleton et la nouvelle, tandis qu'Odoïevski n'a publié son grand œuvre, les *Nuits russes*, qu'en 1844. Toute la littérature russe de l'époque tend malgré tout à l'élaboration de la forme longue par excellence, le roman moderne. Pourtant, comme le remarque Kovarski dans son article consacré à Marlinski :

« Bestoujev n'a pas réussi à créer un roman sans éclats. Les "gouttes bestoujéviennes" et la grande forme se sont avérées incompatibles⁷⁴⁵. »

L'idée même d'anti-roman comme critère de la modernité littéraire - ou post-modernité - implique que soient constitutifs du roman, d'une part, le caractère réflexif d'un texte et, d'autre part, son jeu avec l'illusion mimétique. Cela érige des textes comme ceux de notre corpus en jalons importants, pour ne pas dire majeurs, de l'histoire littéraire russe. Ne serait-ce pas leur attribuer une trop grande importance au vu de leur qualité littéraire ? Que dire de leur postérité, des œuvres qui se réclament d'eux ? Le fait est que très peu de romans russes, même après cette période, même après les travaux des formalistes, se

⁷⁴³ Пушкин, А. С., Письмо А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г., *Собрание сочинений в десяти томах, op.cit.*, т. 10, р. 149 : « Жду твоей новой повести, да возьмись-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма ».

⁷⁴⁴ Кощей бессмертный. *Былина старого времени*, 1833.

Светославич, вражий питомец. *Диво времен Красного Солнца Владимира*, 1837.

⁷⁴⁵ Коварский, Н. « Ранний Марлинский », *Младоформалисты*, указ. соч., с. 72 : « Роман без блесок Бестужеву создать не удалось. "Бестужевские капли" и большая форма оказались несовместимыми ».

réclament de Somov, Iakovlev, Senkovski, ou même Veltman, Odoïevski et Bestoujev-Marlinski. Pourquoi renverser ainsi la perspective historique ?

Comme le montre l'exemple de la relecture romantique de *Don Quichotte* et de Shakespeare, l'histoire de la réception d'une œuvre par la postérité répète, parfois en creux, l'histoire des idées. La conception valorisante de la discontinuité, comme l'écrit Pavel, revient périodiquement dans l'histoire de la littérature. C'est le cas à différentes périodes du ^{xx}e siècle, de l'intérêt formaliste pour l'étude du procédé à l'insistance sur la (méta)littéarité de la nouvelle critique française, en passant par les travaux de Jakobson. Sans doute le changement des mentalités initié à la période romantique se poursuit-il bien après cette époque. Ce sont les éléments du doute et de l'ambiguïté, du jeu avec l'illusion, du jeu avec l'oralité du langage qui restent actuels, au long du siècle passé, mais aussi à notre époque, marquée par la discontinuité, l'instantanéité, la rapidité, le doute.

CHAPITRE 9

(POURQUOI) CES ŒUVRES ONT-ELLES ÉTÉ OUBLIÉES ?

Notre dernier chapitre tentera de répondre à cette double question : les œuvres de notre corpus ont-elles été oubliées ? Et si oui, pourquoi ? En effet, la réponse à la première question est une affaire de lieux communs, de représentations devenues traditionnelles dans l'histoire littéraire russe, tandis que la seconde met en jeu les attentes des lecteurs et l'histoire de la réception en général.

Nous avons déjà remarqué que la plupart des travaux de recherche, mais aussi des articles critiques consacrés de près ou de loin à nos auteurs, ou à leurs œuvres, commencent par affirmer que leur objet a été oublié. Outre le poncif des auteurs célèbres en leur temps et rapidement passés de mode, les chercheurs adoptent souvent une perspective de réhabilitation posthume. Ainsi, les travaux récents concernant Veltman, Senkovski, mais aussi Boulgarine, Bestoujev-Marlinski, Polévoï, Narejny, en somme, tous les auteurs « oubliés » des années 1820-1830, tentent de rétablir la perspective historique en attribuant à leurs œuvres une valeur spécifique d'étape transitionnelle dans l'évolution de la

littérature russe, quand ils ne sont pas orientés vers la démonstration de leur mérite artistique ou conceptuel⁷⁴⁶. Depuis les années 1970, les études (travaux de recherche ou essais critiques) sur la période abondent, non seulement en Russie, mais à l'étranger également.

Il est révélateur que la série « Monuments littéraires » des éditions de l'Académie des Sciences d'URSS ait choisi de rééditer certains de ces textes : le *Pérégrin* de Veltman en 1977, les *Contes bigarrés* d'Odoïevski en 1996, les *Nouvelles caucasiennes* de Bestoujev-Marlinski en 1995, ainsi que d'autres textes d'une importance capitale pour l'étude de la période, tels que les trois numéros de l'almanach de Bestoujev et Ryléïev *L'étoile du nord* (1960), les *Carnets* de Viazemski (1963) et tant d'autres⁷⁴⁷. En dehors de ces rééditions à caractère scientifique, le lecteur a aujourd'hui accès aux œuvres qui n'ont pas eu le bonheur d'être choisies par l'Académie des Sciences grâce à des recueils destinés au lectorat le plus large. Citons des anthologies thématiques telles que *La prose fantastique russe*⁷⁴⁸ ou *La prose gothique russe*⁷⁴⁹, de même *La nouvelle romantique russe*⁷⁵⁰ et *La prose russe de la première moitié du XIX^e siècle*⁷⁵¹. Ce dernier recueil est clairement orienté sur les écrivains « mineurs », aussi appelés « de la seconde vague » par Galkin dans son article introductif, intitulé de manière significative « L'âge d'or de la prose russe ».

⁷⁴⁶ C'est le cas, par exemple, dans les travaux d'Akutin sur Vel'tman et de Frazier sur Senkovskij.

⁷⁴⁷ Le catalogue alphabétique des auteurs publiés depuis le début de la série est disponible en ligne sur la page (consultée le 29.08.2013) : http://publ.lib.ru/ARCHIVES/L/%27%27Literaturnye_pamyatniki%27%27/_%27%27Literaturnye_pamyatniki%27%27_A-V_.html. Citons encore *Severnoye cvety na 1832 god* (1980), *Severnaja lira na 1827 god* (1984), *Uranija na 1826 god* (1998), *Vospominanija Bestuževykh* (1951-2005), A. Pogorel'skij *Sočinenija, Pis'ma* (2010).

⁷⁴⁸ Plusieurs recueils ont paru sous ce titre *Russkaja fantastičeskaja proza : Russkaja fantastičeskaja proza XIX - načala XX veka*, сост. Ю. Медведев, Москва, 1986. *Russkaja i sovetskaja fantastika: povesti i rassказы*, сост. Ю. Медведев, Москва, 1989. *Russkaja fantastičeskaja proza epohi romantizma (1820-1840)*, сост. М. Виротайнен, Ленинград, 1991. *Записки Домового: русская фантастика первой половины XIX века*, сост. Ю. Медведев, Москва, 1996. *Космосама: фантастические повести первой половины XIX века*, сост. Ю. Медведев, Москва, 1997.

⁷⁴⁹ *Russkaja gotičeskaja proza*, сост. Н. Будур, Москва, « Терра », 1999.

⁷⁵⁰ *Russkaja romantičeskaja povest',* Москва, 1980. Сост., вступ. ст. и примеч. В. И. Сахарова. Deux autres ouvrages ont un titre très proche de celui-ci : *Russkaja romantičeskaja povest' (Pervaja tret's' XIX veka)*, Москва, 1983. Сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. В. А. Грихина, et *Russkaja romantičeskaja novella*, Москва, « Художественная литература », 1989. Сост., вступ. ст. и примеч. А. Немзера.

⁷⁵¹ *Russkaja proza pervoj poloviny XIX veka*, сост. вступ. ст. и комментарии А.Б. Галкина, Москва, « Дрофа », 2009.

A l'étranger, les travaux de recherche sur ces auteurs « oubliés » sont loin d'être aussi nombreux qu'en Russie, mais il est possible de distinguer, d'une manière générale, un renouveau de l'intérêt depuis les années 1970-1980. L'étude de la période se fait avant tout à travers le prisme pouchkinien, parfois à travers le prisme « Pouchkine, Gogol, Lermontov ». Ainsi, des ouvrages tels que *Pouchkine dans la critique contemporaine*⁷⁵², anthologie de la littérature critique de l'époque sur les œuvres de l'écrivain, ou encore *Comment Pouchkine est devenu un génie*⁷⁵³, de Reitblat, représentent une source sans pareille d'informations de première main. L'horizon pouchkinien informe aussi les travaux de Todd, Tosi et Stewart. Ces recherches ont pour but d'éclairer la transition, de permettre de mieux comprendre le mouvement général de la littérature russe autour de Pouchkine : avant, pendant et après lui. Bien que ces ouvrages aient chacun une perspective différente, ils se rejoignent dans la volonté de mettre en lumière une période charnière capitale dans l'histoire de la littérature russe, mais également dans l'intention de faire apparaître le contexte dans lequel Pouchkine est apparu, et par là de montrer que Pouchkine, Gogol et Lermontov ne sont pas les seuls représentants de cette littérature, qu'ils ne sont pas nés du néant. C'est ce que Galkin exprime par la formule : « on ne peut juger d'une époque d'après ses seuls génies⁷⁵⁴ ».

Ainsi, les travaux récemment publiés, dans leur grande majorité, se tournent plus volontiers vers l'analyse et l'approfondissement de relations diverses : études de contexte⁷⁵⁵, d'influences et d'originalité⁷⁵⁶, discussion du rôle de tel auteur ou de tel procédé⁷⁵⁷, résolution de problèmes situés à la croisée de la littérature, de l'histoire et de la sociologie⁷⁵⁸.

⁷⁵² Пушкин в прижизненной критике, *op.cit.*

⁷⁵³ Рейтблат, А.И. Как Пушкин вышел в гении, *op.cit.*

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 5 : « только по гениям об эпохе судить нельзя ».

⁷⁵⁵ Татарчук Е.П. Переводная французская литература в журналах 1820-1830-х гг. и формирование русской прозы, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, 2005.

Meyer, P. *How the Russians read the French. Lermontov, Tolstoy, Dostoevsky*, University of Wisconsin Press, 2008.

⁷⁵⁶ Stewart, N. *Glimmerings of wit*, *op.cit.*

⁷⁵⁷ Шпрага Е.А. Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820-1830-х гг., автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Санкт-Петербург, 2008.

⁷⁵⁸ Frazier, Melissa. *Romantic encounters: writers, readers and the Library for reading*, *op.cit.*

A partir des années 1980, une ligne de recherche sur le romantisme se développe en Russie à la suite des ouvrages de Mann⁷⁵⁹. On trouve ainsi des ouvrages traitant de poétique et d'esthétique⁷⁶⁰ de la littérature romantique. Ce sont principalement des études de genre, de forme littéraire, ou encore des études portant sur un auteur en particulier. Cependant, dès la décennie 1980, les chercheurs russes se penchent sur la spécificité de la prose, notamment chez certains écrivains oubliés. Le cas de Veltman est particulièrement représentatif, mais l'on pourrait aussi bien parler de Pogodin. Ainsi, dès 1979, I. Akoutine publie une étude intitulée « La prose de Veltman⁷⁶¹ ». De 1983 à 2004, pas moins de sept travaux sont publiés sur la prose littéraire⁷⁶² de Veltman, tantôt pour la replacer dans son contexte historique⁷⁶³, tantôt pour la caractériser en tant que phénomène de transition⁷⁶⁴, tantôt encore afin de souligner son ancrage historique⁷⁶⁵. Récemment, de nombreux chercheurs russes se penchent sur l'étude d'un procédé et son rôle dans l'émergence de la prose littéraire⁷⁶⁶. Ainsi, les masques auctoriaux, la catégorie linguistique du narrateur, pour ne citer que ces exemples, sont analysés pour déterminer leur apport à l'édification du monument nouveau de la prose littéraire.

⁷⁵⁹ Ю. Манн *К истории русского романтизма*, Москва, « Наука », 1973. *Поэтика русского романтизма*, Москва, « Наука », 1976.

⁷⁶⁰ Канунова, Ф.З. *Эстетика русской романтической повести: А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х гг XIX века*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва 1973.

⁷⁶¹ Вельтман А. Ф. *Повести и рассказы*. Подготовка текста, составление, вступительная статья и примечания Ю. М. Акутина. Москва, « Советская Россия », 1979.

⁷⁶² Ковыршина С.А. *Метризованная проза А.Ф.Вельтмана*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 1995.

⁷⁶³ Крекнина, Л.И. *Жанровое своеобразие прозы А.Ф. Вельтмана 1830-1840-х годов*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 1985.

⁷⁶⁴ Балашова, Е.А. *Проза Вельтмана как явление переходной эпохи*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Елец, 2001.

⁷⁶⁵ Скачкова О.А. *Художественное своеобразие фольклорно-исторических романов А.Ф. Вельтмана : Кощей бессмертный и Светославич, вражий питомец*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2004.

⁷⁶⁶ Губернская, Т.В. *Языковое воплощение категории повествователя в раннем русском романе*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2002.

Осьмухина, О.Ю. *Авторская маска в русской прозе 1760-1830-х годов*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2009.

Шрага, Е.А. *Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820-1830-х годов*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2008.

Il semble donc que les œuvres et les auteurs de notre corpus ne soient pas aussi oubliés que ce que soulignent à l'envi les divers ouvrages les concernant. La véritable question n'est donc pas « ont-ils été oubliés ? », mais « pourquoi sont-ils oubliés ? », c'est-à-dire « qui les a oubliés ? ». Tout comme l'oubli de la prose romanesque de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle par les romantiques, l'oubli des œuvres et des auteurs de notre corpus est lié à une certaine conception de la littérature russe qui prend racine chez les contemporains mêmes, au premier rang desquels Biéliniski, père de l'idée que la littérature russe commence avec Pouchkine. Comme l'indique Stredter dans son article consacré au « rôle du roman picaresque dans l'évolution du roman russe⁷⁶⁷ », l'histoire du roman picaresque en Russie remonte au XVIII^e siècle, époque à laquelle le roman, déjà, obtient la faveur du public tout en étant délaissé par la théorie esthétique. Il situe également la transition « de la poésie romantique à la prose réaliste⁷⁶⁸ » dans les années 1830 et souligne deux points importants : d'une part, si le roman était le genre le plus populaire au tout début du XIX^e siècle, la poésie l'a remplacé pendant ce qu'il est convenu d'appeler l'âge d'or de la poésie russe, à tel point qu'il a fallu au roman se réinventer en adaptant les éléments du roman picaresque aux nouvelles exigences du temps ; d'autre part, comme en atteste l'histoire du genre picaresque en Russie, « une évolution romanesque qui dans le reste de l'Europe s'était étalée sur plusieurs siècles, s'accomplit là en quelques décennies⁷⁶⁹ », ce qui explique le caractère expérimental d'un grand nombre d'œuvres en prose du début du XIX^e siècle.

Cependant, il n'est aujourd'hui plus possible de plaider l'ignorance, comme le démontrent les rééditions et l'abondance de travaux de recherche et d'essais critiques dont l'objet concerne les auteurs et les œuvres « mineurs » de l'époque pouchkinienne. Notons que le terme « oublié » tend à laisser la place au terme de « mineur » ou « secondaire ». Une autre explication, du moins au sujet de Veltman, est avancée par Kobrin en 1998 :

⁷⁶⁷ Stredter, J. « Le rôle du roman picaresque dans l'évolution du roman russe », *Histoire de la littérature russe*, ouvrage dirigé par Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada, *Le XIX^e siècle. L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Fayard, Paris, 1996, p. 844-862.

⁷⁶⁸ *Ibidem.* p. 856.

⁷⁶⁹ *Ibidem.* p. 844.

« Veltman ne se cachait pas, il s'était dissous. Semble-t-il, sans laisser de trace. Toute la question est : dans quoi s'est-il dissous ?

Dans la littérature russe. [...] Les œuvres de Veltman se trouvent dans l'inconscient de la littérature russe⁷⁷⁰. »

Kobrin dresse ensuite l'arbre généalogique des auteurs redevables à Veltman, de manière affichée ou inconsciente : « Plus on lit ce roman [Kobrin parle du *Pérégrin*], plus l'on se persuade qu'un grand nombre de vaines fantaisies dans la littérature russe remontent au *Pérégrin* ». Dans la tentation du « livre sur rien », le *Pérégrin* représente la tendance de la « causerie », qui parle de tout et de rien de manière excessivement bavarde. Kobrin y reconnaît la prolixité (*mnogoslouïje*) de Leskov, les « pages profondes et vides » de Kouzmine et le « fanatisme lexical » de Remizov. Il cite des noms aussi divers que Dostoïevski, Niékrassov, Gorki, Biély ; Remizov, Sologoub, Vs. Ivanov, Khlebnikov ; Zabolotski, Maïakovski⁷⁷¹, Kafka, Borges⁷⁷². Une telle énumération est nécessairement subjective et sans doute peut-on dire qu'elle embrasse trop. Pourtant, il faut reconnaître que certains noms apparaissent plus fréquemment que d'autres parmi les auteurs du XX^e siècle qui doivent quelque chose à Veltman. Ceux de Remizov, Pilniak et Biély sont associés à la notion de « prose ornementale », de prose poétique, et il n'est pas rare de rencontrer le nom de Veltman, mais aussi de Marlinski et de Dahl dans leur lignée. Cette idée avait d'ailleurs déjà été émise dans *La prose russe*. L'article consacré à la lettre intime qualifie la prose de Viazemski de « prose ornementale », ou encore, d'après les mots de Viazemski lui-même, de « voltige de la plume⁷⁷³ ». Dans l'article consacré au *skaz* folklorique de Dahl, l'auteur fait remonter les origines de la « prose ornementale », ou « prose orientée sur le style⁷⁷⁴ » à Joukovski, Marlinski, Veltman, Gogol, Leskov, Biély et Rémizov. Nous reviendrons à l'article consacré à Pilniak.

⁷⁷⁰ Кобрин, К. « Поставщик ее величества русской литературы », *Октябрь*, 1998, №6 : <http://magazines.russ.ru/october/1998/6/kobrin-pr.html> «Октябрь» 1998, №6.

⁷⁷¹ Pour la prose versifiée et le poème en prose.

⁷⁷² « Книги без жанра и руля ».

⁷⁷³ *Младоформалисты. Русская проза, op.cit.*, p. 47 : « наездничество пера ».

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 180-181 : « Возникает проза с установкой на стиль, так называемая «орнаментальная» проза. Такова проза Жуковского, Марлинского, Гоголя, Ремизова, Белого и др. ».

Il est cependant manifeste que l'intérêt formaliste pour la période des années 1820-1830 fait écho aux questionnements du début du xx^e siècle à propos de la langue de la prose et de son renouvellement. C'est sans doute la raison pour laquelle les jeunes formalistes ont étendu la notion de prose ornementale à des œuvres datant de près d'un siècle, alors que la notion met en jeu principalement le contexte et la vision du monde symbolistes et, plus généralement, de l'avant-garde russe.

D'après les caractéristiques de l'« ornementalisme » données par Chmid dans son ouvrage *Narratologie*⁷⁷⁵, il est aisé de pointer les points communs entre la prose ornementale et les œuvres que nous avons étudiées. Tout d'abord, « comme cela se produit dans la prose ornementale pure », il n'y a souvent pas d'histoire racontée, c'est-à-dire que l'ornementalisme entraîne inévitablement l'affaiblissement de l'aspect événementiel de la narration⁷⁷⁶. Les leitmotifs et l'équivalence (une chaîne de leitmotifs) des thèmes, des sons, des motifs créent un texte en prose rythmée, décoré de répétitions sonores. De plus, « pour la prose ornementale, la loi de la présomption du caractère thématique de tous les liens formels s'applique au plus haut degré⁷⁷⁷ ». Or, comme la prose ornementale affaiblit les frontières entre le mot et la chose, le texte narratif et l'histoire narrée, elle permet des passages entre ces plans,

« effaçant l'opposition entre l'expression et le contenu, l'extérieur et l'intérieur, le périphérique et l'essentiel, transformant des motifs purement sonores en éléments thématiques ou développant des figures verbales en formules du sujet de l'histoire⁷⁷⁸. »

⁷⁷⁵ Шмид В. *Нарратология*, Москва, « Языки славянской культуры », 2003, с. 263-267. Le texte est aussi disponible sur la page <http://slovar.lib.ru/dictionary/ornamentalizm.htm> (consultée le 30.08.2013).

⁷⁷⁶ *Ibidem* : « Орнаментализация прозы неизбежно влечет за собой ослабление ее событийности ».

⁷⁷⁷ *Ibidem* : « для орнаментальной прозы в высшей мере действителен закон о презумпции тематичности всех формальных связей: каждая формальная эквивалентность подсказывает аналогичную или контрастную тематическую эквивалентность ».

⁷⁷⁸ *Ibidem* : « Орнаментальная проза создает переходы между этими планами, стирая оппозицию между выражением и содержанием, внешним и внутренним, периферийным и существенным, превращая чисто звуковые мотивы в тематические элементы или же развертывая словесные фигуры в сюжетные формулы ».

L'anachronisme des jeunes formalistes concernant Dahl, Veltman et Marlinski révèle une même préoccupation pour la langue de la prose littéraire, des recherches et des expérimentations semblables.

Cependant, il ne faudrait pas oublier que les contextes sont radicalement différents, à un siècle d'écart. En effet, le fond sur lequel se développe la prose littéraire russe des années 1820-1830, pour reprendre l'expression de Lotman, est la poésie, tandis qu'au début du XX^e siècle, le fond de la prose ornementale est la prose des romans réalistes du second XIX^e siècle. Si, dans le premier cas, la prose doit se détacher de la poésie afin de devenir autonome et de conquérir ses lettres de noblesse littéraire, dans le second cas, la prose est perçue comme trop éloignée de la langue littéraire, pas assez « artistique ». Il s'agit, dans les deux cas, du problème de la frontière du littéraire et du non-littéraire dans le domaine de la prose romanesque. Lotman a souligné combien la simplicité littéraire est le fruit d'une simplification, c'est-à-dire qu'elle ne peut s'imposer comme critère de l'art romanesque qu'à partir du moment où la différence entre la langue quotidienne et la prose littéraire est solidement établie. Ce n'était pas encore tout à fait le cas dans les années 1820-1830, alors qu'au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, la frontière entre les deux commençait à s'estomper. Le rôle de la poésie n'est donc pas le même dans la poétique de l'ornementalisme et dans celle des auteurs romantiques. Cependant, comme le souligne Kojevnikova dans un article consacré à la « prose non-classique (ornementale) », les formes hybrides de prose poétique de cette tendance littéraire sont conditionnées « par un caractère romantique commun de la perception du monde, à savoir son caractère associatif et synthétique⁷⁷⁹ ». Nous avons vu au chapitre trois comment l'usage de la métalepse pouvait correspondre à une perception du monde associative et synthétique.

Il est aussi souvent question du post-modernisme lorsqu'on évoque la postérité des auteurs des années 1820-1830. Sont citées des œuvres telles que *La*

⁷⁷⁹ Кожевникова Н.А. « Из наблюдений над неклассической ("орнаментальной") прозой », Серия литературы и языка, т.35, № I, Москва, 1976, с. 66 : « Особый поэтический язык в орнаментальной прозе, - это выход за рамки литературного языка, осуществлённый в рамках самого литературного языка, и обусловленный общим романтическим характером мировосприятия - а именно его ассоциативностью и синтетичностью ».

maison Pouchkine de Bitov (1978 aux Etats-Unis), *Promenades avec Pouchkine* (1966-1968) et *Dans l'ombre de Gogol* (1970-1973) de Terts (Siniavski) ou encore le poème en prose *Moscou – Pétouchki* d'Erofeïev (1973-1977). Dans un manuel russe consacré à la littérature post-moderne, les auteurs rappellent que leur objet est souvent qualifié d'« harmonie disharmonique », de « symétrie asymétrique », de « contexte intertextuel », de « poétique du dualisme⁷⁸⁰ ». Certains des modes d'expression d'une telle vision du monde et de la littérature, tels qu'ils sont définis dans ce manuel, rappellent à s'y méprendre les œuvres de notre corpus. Le post-modernisme russe crée des « formes hybrides » soit à partir du mélange des langues de la littérature et de « langues diverses du savoir scientifique », telles que la langue de la philosophie, de la critique littéraire, de la critique d'art, de l'histoire, de l'essai critique, soit à partir de genres secondaires comme les essais, les mémoires, les chroniques, les commentaires, les traités. Le post-modernisme russe est caractérisé par un « bi-/plurilinguisme parodique et citationnel⁷⁸¹ », par la « tendance à pasticher⁷⁸² », par le « rabaissement travesti des modèles classiques⁷⁸³ », par l'« ironisation » et la « parodisation », par l'« organisation à deux ou plusieurs niveaux du texte doublement adressé⁷⁸⁴ ». Enfin, le post-modernisme utilise la « symbolique post-structuraliste » de la philosophie de la culture, qui s'exprime ainsi : « le monde, le texte, le livre, le dictionnaire, l'encyclopédie, la bibliothèque, le labyrinthe⁷⁸⁵ ».

Nous avons déjà vu aux chapitres deux, trois et sept comment les trois derniers termes de cette énumération correspondent à l'esthétique romantique d'œuvres telles que le *Pérégrin*, les *Contes bigarrés* et *l'Epreuve*. Le chapitre deux était consacré à la parodie, à la stylisation et à l'assimilation de modèles classiques et contemporains, tandis que le chapitre huit a permis de dégager les grandes lignes du « bi-/plurilinguisme parodique et citationnel ». Enfin,

⁷⁸⁰ Кузнецов, С.Ю., Курицын, В.Н., Скоропанова И. С. *Русская постмодернистская литература: Учебное пособие*, 3-е изд., Москва, «Флинта», Наука, 2001. (aussi sur la page http://yanko.lib.ru/books/cultur/skoropanova-russ-postmodern-lit.htm#_Toc15730415, consultée le 30.08.2013).

⁷⁸¹ *Ibidem* : « это находит выражение [...] в цитатно-пародийном дву-/многоязычии ».

⁷⁸² *Idem* : « в пастишизации ».

⁷⁸³ *Idem* : « в травестийном снижении классических образцов, иронизировании и пародировании ».

⁷⁸⁴ *Idem* : « в двууровневой или многоуровневой организации "двуадресного" текста ».

⁷⁸⁵ *Idem* : « в использовании культурфилософской постструктуралистской символики "мир — текст — книга — словарь — энциклопедия — библиотека — лабиринт" ».

l'ironisation et la « poétique de la dualité » renvoient directement à la notion d'ironie romantique. Ainsi, les ressemblances éclatent au grand jour, tout comme le fait que le post-modernisme russe fait la part belle, dans son intertextualité, aux grands écrivains des années 1820-1830. Il semblerait donc que Kobrin voyait juste en affirmant que Veltman s'était dissous dans la littérature russe, que les auteurs postérieurs ont du employer cet « élixir surconcentré⁷⁸⁶ » de manière diluée. Les références communes sont plus volontiers affichées : l'œuvre de Sterne, l'œuvre de Pouchkine et de Gogol, mais la spécificité des œuvres romantiques des années 1820-1830, cette ironie romantique qui s'étend à tous les domaines de la création et de la représentation, n'est pas prise en compte. Tout se passe comme si les signes extérieurs (et parfois, d'après les mots de Bakhtine, ces signes extérieurs sont des formes architectoniques, comme la parodie ou la conversation) caractéristiques des œuvres de notre corpus avaient été réinterprétés à la lumière des nouvelles exigences esthétiques qu'a révélées le XX^e siècle.

Revenons à nos questions liminaires. Les œuvres de notre corpus ont-elles été oubliées ? Manifestement, leur oubli n'est que relatif. Dans les travaux de recherche du XX^e siècle, la notion de littérature oubliée a été remplacée par celle de littérature « secondaire », « mineure ». La réintégration des auteurs de notre corpus, ainsi que d'autres de la même catégorie, dans le corps principal de l'histoire de la littérature russe s'est donc faite en suivant deux lignes, celle de la recherche et celle de la création littéraire. Pourquoi donc ces œuvres sont-elles à présent des œuvres « mineures » ?

Les réactions des lecteurs peuvent nous aider à comprendre les raisons de cette relégation au second plan, de ce désintérêt parmi le lectorat le plus large. En effet, comme l'a montré ce travail, la distance culturelle et esthétique (ou, selon les mots de Jauss, « l'écart esthétique ») entre le lecteur du XXI^e siècle et ces œuvres s'avère trop grande pour être surmontée avec les moyens traditionnels

⁷⁸⁶ Кобрин, К. *art.cité* : « Только очень молодые словесности имеют такой поставец, где в зеленых и коричневых бутылочках прошлого столетия хранятся сверхконцентрированные первоэликсыры; по надобности их достают, гулко откупоривают и капают из них в заранее приготовленную смесь. Получают: то Ремизова, то Сологуба, то Вс. Иванова, то Хлебникова ».

du lecteur de romans habitué à la tradition romanesque du second XIX^e siècle. De plus, outre la qualité littéraire des œuvres, le lecteur non professionnel n'apprécie pas nécessairement ce qui fait la joie du lecteur critique et du chercheur. Ce qui est signe de mérite littéraire pour les lecteurs critiques et les théoriciens de la littérature peut représenter un défaut irrémédiable pour un lecteur dont l'horizon d'attente est le roman réaliste. Mais la confusion du lecteur, perdu au milieu d'un texte fragmentaire, discontinu, virtuose, se lit déjà à l'époque.

Ainsi, on peut distinguer quatre grands types de reproches faits aux œuvres de notre corpus au cours des siècles, et qui démontrent l'existence de cet écart esthétique. Tout d'abord, l'étonnement qu'ont produites ces œuvres à leur parution, souligné de manière presque systématique, est exprimé par des termes comme *pričudlivost'*, *strannost'*. A ce propos, l'article de Gofman consacré à Pilniak dans *La prose russe* fait part d'une certaine lassitude pour le « schématisme du sujet, la déclamation cérémonieuse, la trivialité physiologique des descriptions, les dialectes et les jargons [...] – personne ne s'en étonne plus⁷⁸⁷ ». Pereverzev, dans son commentaire au roman de Veltman *Salomeïa*, cite la réaction des *Annales de la Patrie* en 1849, lors de la parution du roman :

« La recension commençait par reconnaître la légitimité des reproches que les lecteurs et la critique du bon sens adressent à son talent depuis longtemps [...] Ces reproches sont dirigés vers sa fantaisie capricieuse, étrange, bizarre, vers le manque de tact esthétique qui signalerait ses limites à la fantaisie⁷⁸⁸. »

La recension de Biéliniski à propos du *Pérégryn* attribuait précisément à cette fantaisie une valeur positive d'originalité. Cependant, la nouveauté passe, et dans le cas de Veltman, d'Odoïevski, de Senkovski et leurs confrères, il semble qu'elle soit passée très rapidement. La conséquence se manifeste dans la

⁷⁸⁷ Гофман, В. *Младоформалисты. Русская проза, op.cit.*, « Место Пильняка », р. 227 : « Сюжетный схематизм, торжественная декламация, физиологическая грубость описаний, диалекты и жаргоны, все это стало легко, невесомо, – этим никого не удивишь ».

⁷⁸⁸ Вельтман, А. Ф. *Приключения, почерпнутые из моря житейского*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1957. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В.Ф. Переверзева, с. 569 : « Рецензия начиналась признанием справедливости тех упреков, которые “и читатели и здравая критика давно уже повторяют его таланту... Упреки эти обращены на прихотливость, странность, причудливость его фантазии, на недостаток художественного такта, который указывал бы границы этой фантазии” ».

perception de ces textes comme des œuvres d'épigones⁷⁸⁹, donc par définition de second rang, et dans le risque d'ennuyer le lecteur, contre lequel tous les auteurs de notre corpus affirment se battre⁷⁹⁰.

Le second type de reproches concerne le caractère ludique de ces œuvres, exprimé par des termes comme *prixotlivost'*, littéralement l'humeur capricieuse, le caractère joueur. De fait, le jeu littéraire emmène le lecteur dans un univers fictif, constitué de mots et non d'objets réels. Buchstab, dans l'article consacré aux premiers romans de Veltman, rappelle l'opinion du *Contemporain* en 1851 :

« Le début et l'apogée de l'activité d'auteur de M. Veltman sont trop éloignés de l'actualité, si bien que [...] la majorité des lecteurs n'a sans doute pas conservé de souvenir précis de ses premières œuvres⁷⁹¹. »

En effet, il est juste de dire que, pour des raisons idéologiques ou des raisons liées à la censure politique, la possibilité de parler directement dans la littérature de questions politiques ou sociales actuelles était très largement limitée. Cependant, ceci n'est pas vrai pour des auteurs tels que Senkovski, Iakovlev, et à un degré moindre, les auteurs de tous les autres textes de notre corpus : leur plus forte caractéristique thématique est justement constituée par leur extrême actualité dans le domaine littéraire. Les références à Veltman et à *Eugène Onéguine*, les constants clins d'œil à la littérature contemporaine en France, en Grande-Bretagne, en Allemagne, aux Etats-Unis, forment une trame commune et fortement marqué par l'actualité littéraire. Or, ici, c'est précisément cette trop grande actualité qui prive les lecteurs postérieurs d'un accès direct au texte. Elle exige d'eux qu'ils reconstituent d'abord le contexte social, historique et littéraire, avant de pouvoir espérer comprendre les allusions et découvrir l'ironie du texte. Aussi le lecteur non professionnel, à moins d'être déjà connaisseur de la

⁷⁸⁹ C'est l'avis de D. Sangsue, *op.cit.*, p. 10 : « Fondamentalement conditionné par son intertexte, soumis à des modèles et aux modes du moment, le texte "excentrique" est souvent (paradoxe) un *texte d'épigones*, et par conséquent une littérature "du second rayon" ».

⁷⁹⁰ Que l'on se rappelle les incipits du *Manuscrit de... Xabarov*, du *Pérégrin* et d'*Automne et ennui* dans les *Voyages fantastiques du baron Brambeus*.

⁷⁹¹ Бухштаб, Б. « Ранние романы Вельтмана », *Младоформалисты. Русская проза, op.cit.*, p. 73 : « начало и блистательнейшая пора авторской деятельности г. Вельтмана слишком отдалены от современности, так что [...] едва ли большинство читателей сохранило отчетливое воспоминание об его первых произведениях ».

période, ne recevra-t-il pas le même plaisir de connivence, la même impression de jeu avec le narrateur, que le lecteur documenté.

Troisième type de reproches, le caractère arbitraire et négligé du ton de l'œuvre. Outre le terme de *prixotlivost'*, on trouve également *xaltura* (littéralement : travail bâclé) :

« Les incursions de l'auteur, le jeu avec la narration et la description, les fioritures stylistiques – tout cela s'est dépouillé de son sens et a lassé, tout cela s'est confondu ouvertement, sans se cacher, dans le flot grandiose du travail bâclé de toutes sortes⁷⁹². »

Un tel reproche n'est pas limité aux seuls auteurs russes. On se rappelle de la sortie de Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet* à propos des romans humoristiques :

« Ensuite, ils tâtèrent des romans humoristiques, tels que le *Voyage autour de ma chambre*, par Xavier de Maistre, *Sous les tilleuls*, d'Alphonse Karr. Dans ce genre de livres, on doit interrompre la narration pour parler de son chien, de ses pantoufles, ou de sa maîtresse. Un tel sans-gêne, d'abord les charma, puis leur parut stupide ; car l'auteur efface son œuvre en y étalant sa personne⁷⁹³. »

Le sans-gêne de l'auteur face à son lecteur, voilà une caractéristique de la causerie à laquelle se livrent les narrateurs de nos textes. De fait, l'arbitraire du narrateur, dont il a été question au chapitre trois, et le caractère fragmentaire de la narration peuvent (doivent) dérouter le lecteur. Ici comme pour tous les autres reproches, les œuvres apparaissent comme des médailles dont le revers, le défaut serait la copie inversée du côté pile, de leurs qualités. Si les textes de notre corpus avaient pour objectif de dérouter le lecteur, de l'impliquer plus qu'il n'avait été proposé jusqu'alors, c'est sans doute également ce qui les rend rébarbatifs à des lecteurs habitués à une position plus passive dans la lecture. Ces textes

⁷⁹² Гофман, В. « Место Пильняка », *Младоформалисты. Русская проза, op.cit., op.cit.*, p. 227 : « Авторские наскоки, игра с повествованием и описанием, стилистические фиоритуры – все это обесмыслилось и надоело, все это влилось в один поток с грандиозной волной откровенной и неприкрытой халтуры всех сортов ».

⁷⁹³ Flaubert, G. *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Louis Conard, 1910, p. 168. Alphonse Karr est l'auteur d'un *Voyage autour de mon jardin*, paru en 1845.

demandent plus et, lorsque l'effet de mode est passé, les lecteurs ne sont pas toujours enclins à plus d'effort d'attention, voire dans certains cas à une véritable lutte contre l'auteur-narrateur pour reconstruire le sens, la continuité de l'histoire.

Enfin, le dernier reproche concerne le caractère excessif des textes. Ainsi, la causerie, le bavardage peuvent être vus comme de la verbosité (*mnogosloviye*). Le jeu avec le lecteur peut être qualifié de mode pour « les romans qui agissent de manière irritante sur les nerfs des lecteurs⁷⁹⁴ ». En un mot, la complexité rebute, elle n'attire plus. En cela, les œuvres de Somov, Iakovlev, Bestoujev-Marlinski, Veltman, Odoïevski, Senkovski appartiennent bien à une époque révolue de l'histoire de la prose littéraire russe, une époque qui voit la transition de la complexité à la simplification, de la distance maximale de l'art par rapport aux réalités du quotidien, à la poétique de la simplicité, du naturel, de l'illusion mimétique, de l'effet de réel, du « réalisme » enfin. La définition de l'art moderne comme « simple », c'est-à-dire « simplifié » que donne Lotman met particulièrement bien en relief toutes les caractéristiques des textes de notre corpus :

« La perception de la « simplicité » de l'art n'est possible que sur le fond d'un art « orné », dont le souvenir est présent dans la conscience du spectateur-auditeur. Pour que la simplicité soit reçue précisément comme simple, et non comme primitive, il faut qu'elle soit simplifiée, c'est-à-dire que l'artiste n'emploie pas, consciemment, des éléments déterminés de construction, et que le spectateur-auditeur projette son texte sur un fond, dans lequel ces "procédés" auraient été réalisés. [...] Si la structure "ornée" se réalise principalement dans le texte, la structure "simple" se réalise dans une large mesure en dehors

⁷⁹⁴ Бухштаб, Б., *art.cit.*, p. 76, à propos du roman de Veltman *Le faiseur de miracles*: « Явись Чудодей в ту пору, когда еще в моде были романы, раздражительно действующие на нервы читателей, он имел бы значительный успех; но теперь сомнительно, чтобы кто прочел его от начала до конца, а если и найдутся такие охотники, то сомнительно, чтобы роман им понравился ».

de ses frontières, puisqu'elle est perçue comme un système de "procédés en creux", de relations non matérialisées⁷⁹⁵. »

Les « procédés en creux » de Lotman semblent recouvrir toute la gamme des extravagances narratives, thématiques, stylistiques du corpus. Au sens de Lotman, les œuvres du corpus ont donc servi de « fond », dont la prose « simple » c'est-à-dire simplifiée, a pu se démarquer. Elles ont joué, en quelque sorte, un rôle de repoussoir dans l'évolution de la prose littéraire russe. Cependant, ainsi que nous l'avons déjà souligné, l'orientation du ton de ces œuvres sur la familiarité, l'oralité de la conversation, la perspective de représenter un personnage par son discours, ont bien été reprises dans les œuvres postérieures sous la forme du *skaz*. Dans ce cas précis, il est possible de parler de postérité, mais il n'est pas difficile de convenir qu'une telle postérité semble réduite à peau de chagrin.

En somme, pour toutes les raisons énumérées plus haut, cette littérature, parfois vue comme littérature pour l'élite intellectuelle, se reconnaît à des dénominateurs communs qui ne forment pas nécessairement un ensemble très accessible au grand public. Les œuvres de notre corpus ne proposent pas exactement une vision du monde unifiée, stable, confortable. Leur aspect tape-à-l'œil et ludique vient soutenir l'ambivalence et le doute propagés par l'ironie romantique. L'anti-roman ne s'est pas trouvé être le « modèle » dont parlait Viazemski⁷⁹⁶.

Les œuvres de notre corpus, au même titre que la majorité des œuvres contemporaines, ont servi de cahiers d'écolier. Là, les prosateurs russes ont pu apprendre à écrire de la prose littéraire, apprendre à rendre la langue littéraire dialogique, apprendre à raconter (*skaz*, stylisations, problème de la motivation

⁷⁹⁵ Lotman, « Поэзия и проза », *О Поэтах и поэзии, op.cit.*, p. 39 : « Ощущение "простоты" искусства возможно лишь на фоне искусства "украшенного", память о котором присутствует в сознании зрителя-слушателя. Для того чтобы простое воспринималось именно как простое, а не как примитивное, нужно, чтобы оно было упрощенным, то есть чтобы художник сознательно не употреблял определенные элементы построения, а зритель-слушатель проецировал его текст на фон, в котором эти «приемы» были бы реализованы. [...] Если "украшенная / сложная" структура реализуется главным образом в тексте, то "простая" - в значительной степени за его пределами, воспринимаясь как система "минус-приемов", нематериализованных отношений ».

⁷⁹⁶ Dans la « Conversation d'un éditeur avec un classique du côté de Vyborg ou de l'île Vassilievski », cf. note 1.

chez les formalistes), enseigner à lire à leurs lecteurs toujours plus nombreux et distants. Les années 1820-1830 forment donc un grand laboratoire où peuvent être expérimentées toutes les variantes de la prose littéraire.

CONCLUSION

L'analyse des œuvres de notre corpus a permis de dégager plusieurs apports de l'ironie romantique, telle qu'elle est pratiquée par Bestoujev-Marlinski, Iakovlev, Odoïevski, Senkovski, Somov et Veltman, à l'essor et à l'anoblissement de la prose littéraire en Russie.

Au cours des années 1820-1830, l'ironie romantique a contribué à élargir le champ de la prose et de la langue littéraires, d'abord en se modelant sur une situation de communication orale, puis en adoptant le ton de la lettre intime. Les figures de l'ironie romantique telles que le lecteur-interlocuteur, l'auteur-narrateur seul maître à bord, la métalepse ont servi à la fois de laboratoire pour la formation d'une langue littéraire et de schémas narratifs adaptés aux exigences de l'époque, de tribune aux réflexions sur le destin et le contenu de la prose littéraire russe, et d'« incubateur » pour le nouveau lecteur, grâce à la création de lecteurs fictifs dans le texte. La haute conscience intertextuelle des œuvres, leur poétique du jeu métaleptique, leur ambition encyclopédique et métalittéraire ont donné voix aux processus qui transformaient la littérature russe de l'intérieur et de l'extérieur. Ce faisant, elles ont permis l'évolution consciente et accélérée de la littérature russe vers le roman en prose et le réalisme du second XIX^e siècle.

En outre, l'étude de la réception des œuvres du corpus a permis de révéler que celles-ci n'ont pas réellement été oubliées, hormis peut-être en France. Elles sont passées à la postérité soit en tant qu'exemples privilégiés des théories de la

parodie chez les formalistes et chez Bakhtine, soit en tant qu'ancêtres « inconscients » de la littérature des années 1920 (le *skaz*, la prose ornementale) et du post-modernisme (l'œuvre consciente d'elle-même et de ses lecteurs). Cette situation ambiguë convient bien à des auteurs qui revendiquaient leur originalité, leur ambition novatrice en clamant qu'ils n'avaient pas de prédécesseurs, en niant l'existence même de leur littérature nationale. Une telle position, si elle peut être vue comme une stratégie, révèle toutefois la perspective éminemment ironique du romantisme, et en particulier du romantisme russe. En effet, le miroir perpétuellement tendu par le texte à son lecteur et à son auteur reflète une intention critique omniprésente, tant sous la forme du commentaire stylistique que de l'invocation pathétique, du clin d'œil ludique ou de l'autoparodie. Cette conséquence de la conscience aiguë de soi qu'a le romantisme vient équilibrer la fascination pour les génies et la pensée historico-littéraire assez traditionnelle des théoriciens romantiques russes, toujours fondée sur les modèles classiques et la périodisation de l'histoire littéraire d'après l'influence d'un écrivain unique.

Notre analyse des textes du corpus a fait valoir l'importance de l'héritage sentimentaliste dans la forme, mais aussi le caractère de ces œuvres. Incontestablement, le rôle primordial joué par la conversation dans la poétique, la structure, le ton des œuvres aussi bien que dans la critique littéraire dévoile ce lien intime entre le sentimentalisme, - russe, français, anglais ou allemand, - et le romantisme russe. Poursuivant notre idée de remettre sur le devant de la scène une littérature méconnue, nous avons trouvé dans les œuvres de notre corpus un double enjeu, et une double satisfaction : afin de mieux révéler les caractéristiques de notre corpus, il a fallu redécouvrir les fastes de la littérature sentimentaliste. Nous avons voulu répondre à la nécessité de reconstruire l'horizon d'attente des lecteurs de l'époque. Notre analyse a ainsi révélé beaucoup plus sur le romantisme et les décennies précédentes que sur les époques suivantes. A l'issue de cette recherche, il ne nous semble plus possible de faire valoir le mérite littéraire d'une œuvre au prix d'une filiation plus ou moins contestable à l'esthétique réaliste. Au contraire, il nous est apparu que les qualités littéraires de ces œuvres résident principalement dans leur fonction de puzzle pour le lecteur d'aujourd'hui, dans ce « caractère kaléidoscopique » si bien exprimé par Biéliniski à propos du *Pérégrin*.

Ainsi, nous avons vu que les écrivains romantiques « mineurs » se réfèrent en premier lieu à la prose sentimentaliste et karamzinienne pour une raison évidente : lorsqu'il s'agit d'écrire en prose, les écrivains ne disposent pas encore d'autre modèle en langue russe. Or ce n'est pas un modèle à la mode dans les années 1820-1830, ce qui explique sans doute que les auteurs ne revendiquent pas leur filiation, mais au contraire la soumettent à toutes sortes de parodies. Il semble pourtant que la prose karamzinienne, en particulier, remplisse précisément le rôle du « patron » dont parle Viazemski dans la préface à la *Fontaine de Bakhtchisarai*.

De plus, ainsi que le note Marie de Gandt dans un article récent sur l'ironie romantique de Stendhal, les textes de Schlegel résonnent tous du même écho, qui n'a cependant pas été théorisé, la notion de sociabilité. L'obsession schlegélienne de recréer une communauté, un cercle, une sorte de salon trouve un écho chez Stendhal, une ironie solitaire et triste. Il nous apparaît que ce « fantôme d'une intersubjectivité possible⁷⁹⁷ » a trouvé chez les romantiques russes une autre incarnation, avant tout satirique et spirituelle. La conclusion de notre thèse rejoint donc celle de l'article de Marie de Gandt, selon laquelle « pour les romantiques européens, l'écriture ironique doit recréer un salon d'êtres inconnus, dispersés dans l'espace ou le temps, à l'image des correspondances littéraires du XVIII^e siècle, comme une conversation fantôme⁷⁹⁸ ». Nous avons vu l'influence du « patron » épistolaire sur la langue et le ton de nos œuvres, mais aussi l'importance du cercle littéraire en tant qu'horizon (modèle idéal ou contraignant) de la nouvelle communication littéraire. Il s'agit bien de conversation fantôme, mais les visées des auteurs russes sont, nous l'avons vu, bien plus didactiques et éducatives que chez leurs confrères européens, puisqu'elles prennent en compte, tant bien que mal, les compétences littéraires jugées modestes du nouveau public.

En effet, les dix textes de notre corpus ont en commun une orientation générale vers un public élargi, à qui la littérature doit fournir du divertissement tout en contribuant à son éducation esthétique. Le titre de l'ouvrage de Margaret

⁷⁹⁷ Gandt, Marie de, « L'ironie ou la littérature relative », *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, études réunies par Mustapha Trabelsi, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, p. 212.

⁷⁹⁸ *Idem*.

Cohen, *L'éducation sentimentale du roman*, peut donc lui aussi s'appliquer aux années 1820-1830 en Russie.

La jubilation de la découverte, la capacité unique de la littérature romantique russe à absorber ses consœurs européennes sont contrebalancées, dans nos textes, par leur prédilection pour des thèmes courants à l'époque. Un grand nombre de ces textes est construit sur une question d'actualité, ou en réaction à un fait contemporain. Il semble que cet aspect ait joué un rôle considérable dans l'effet de mode dont nos textes ont bénéficié, aussi bien positivement pour leurs contemporains que négativement pour les générations postérieures⁷⁹⁹. La mosaïque, le miroir et la bibliothèque de l'ironie romantique auront ainsi porté à son paroxysme une littérature du jeu, fort adaptée aux formes courtes et parfois comparable à de la poésie dans son rapport au mot et à l'esprit, mais somme toute très éloignée des enjeux sociaux et historiques sérieux de la prose des années 1840-1850. La cornue d'Odoïevski et le samovar de Senkovski auront mis en ébullition la prose littéraire russe, mais l'essence obtenue ne pouvait, au sein d'une époque de transition vers le roman, qu'être d'une teinte différente.

L'alchimie à laquelle se livrent les auteurs de notre corpus afin de créer à partir de sources variées une prose littéraire en russe a connu un destin semblable aux ouvrages cabalistiques dont Gomozeïko se réclame. La révolution du roman que Sangsue attribue à l'anti-roman dans la littérature romantique française n'a pas pu être comprise ainsi en Russie. Ce n'est qu'un siècle plus tard que les chercheurs et les écrivains ont commencé à apprécier à sa juste valeur la vaste entreprise d'appropriation, d'assimilation et de lecture critique de l'expérience littéraire européenne que menaient les auteurs des années 1820-1830. A la lumière des fortunes diverses de la veine ironique dans la littérature russe du XX^e siècle, il apparaît que ces textes étaient à la fois à la pointe de la mode littéraire de leur époque et, d'une certaine manière, en avance sur leur temps.

⁷⁹⁹ М.А. Турьян, « Пестрые сказки Владимира Одоевского », Одоевский, В.Ф. *Пестрые сказки*, *op.cit.*, p. 145: « Склонность к "злободневности" найдет потом место и в других сказках Одоевского, и не случайно именно они, и в первую очередь *Новый Жок*, потеряют со временем в глазах читателя всякий интерес – "смысловой" ключ к ним окажется утраченным ».

ANNEXE 1. Résumé des œuvres

Une terrible prédiction

(*Strašnoje gadanije*), signé Aleksandr Marlinskij, première publication dans le *Moskovskij Telegraf*, 1831, N°5-6.

Le narrateur est l'amant d'une femme mariée, Polina. Il appartient au régiment des chasseurs à cheval du Nord qui est cantonné dans le gouvernement d'Orlov, près de la propriété du mari de Polina. Son régiment est déplacé dans le gouvernement de Toula, il s'en va sans la revoir. La veille du nouvel an, il est invité par un ami à une soirée chez le prince Lvinskij, à laquelle Polina se trouve déjà. Il hésite longtemps et prend la décision de s'y rendre pour revoir Polina une dernière fois. Après avoir parcouru quarante-deux verstes sur la grand-route, il lui reste encore dix-huit verstes à parcourir sur de petits chemins. Son cocher se perd et pense qu'ils ont été dirigés jusqu'au lac noir, lieu d'apparition des êtres surnaturels. Ils trouvent leur chemin jusqu'à un village, prennent part à la veillée des paysans lorsqu'un inconnu arrive et par ses cadeaux et ses actions transforme une pieuse et chaste veillée de nouvel an en un moment de débauche. Lorsqu'un jeune paysan propose au narrateur de l'accompagner au cimetière pour lire l'avenir, il accepte. Une fois le paysan endormi, l'inconnu du village lui propose de l'emmener à travers le lac gelé chez le prince et lui révèle, à sa grande indignation, qu'il connaît le secret de Polina et du narrateur. Une fois chez le prince Lvinski, le narrateur danse avec Polina, lui explique pourquoi il est venu alors qu'il avait promis de ne plus tenter de la revoir, elle accepte de passer du temps seule avec lui dans une des salles, servant de théâtre. L'inconnu les interrompt pour les prévenir que le mari de Polina, fou de rage, la cherche et la poursuivra, il leur conseille de prendre la fuite. Pendant la traversée du lac, peu avant l'aube, le mari les rattrape, mais le narrateur le tue. Puis l'inconnu les

ramène au cimetière d'où ils étaient partis et les emmène avec lui dans une tombe. Le narrateur se sent mourir et se réveille. Le narrateur reproche à ses lecteurs d'être déçus lorsqu'ils comprennent que tout son récit n'était qu'un rêve qui lui aura permis d'éviter de commettre des crimes.

Soirée aux eaux caucasiennes en 1824

(*Večer na kavkazskix vodax v 1824 godu*), signé A.M., première publication dans *Syn Otečestva i Severnyj Arxiv*, 1830, N°37-41.

Le narrateur se rend dans le Caucase pour prendre les eaux, le récit s'ouvre sur son arrivée à Kislovodsk. Il dîne à l'auberge en compagnie de militaires et de voyageurs civils. Un jeune homme, présenté comme le neveu d'un des convives, un colonel, quitte la salle commune, très agité.

Un homme mystérieux en redingote verte commence à raconter l'histoire de l'amitié entre ce jeune homme et un étranger. Celui-ci était Hongrois et franc-maçon, supposément venu à Kislovodsk pour découvrir un trésor fabuleux datant de l'antiquité byzantine. L'homme à la redingote verte retrace la mort du Hongrois, l'année précédente, grâce au témoignage de l'un de ses amis, qui était alors son voisin. Au moment où la redingote verte atteint, dans son récit, l'apparition d'un être surnaturel après le dernier souffle du Hongrois, son récit est interrompu par l'irruption brutale du neveu du colonel. S'ensuit une scène muette pendant laquelle le neveu réussit à convaincre son oncle de l'accompagner au cimetière. Les convives se lancent le défi de les suivre au cimetière et d'en rapporter un crâne, mais lorsqu'aucun ne relève le défi, leur attention se tourne à nouveau vers le récit de la redingote verte. Celui-ci, cependant, refuse de poursuivre son histoire au prétexte que la fin n'en est pas encore écrite, puisqu'elle dépend des actions du neveu du colonel.

Un capitaine de dragons accepte de raconter l'histoire de son frère, lieutenant des gardes marins russes ayant fait ses classes sur les vaisseaux britanniques. Le marin russe, faisant escale en Norvège avec ses amis marins britanniques, conclut un pari avec eux : il devra aller trouver un pendu et l'inviter à venir partager leur souper. Il s'exécute mais le pendu lui raconte son histoire et lui ordonne d'aller réparer ses torts envers une certaine jeune fille qu'il a trompée et ruinée avant d'être pendu. Le marin russe commence à déterrer le trésor que le pendu lui a ordonné de restituer à la jeune fille, mais il se réveille brutalement à l'endroit d'où il était parti, ses amis britanniques ne lui ayant laissé que la somme convenue pour le vainqueur du pari.

Puis un remonteur d'artillerie raconte l'histoire de son oncle pendant le soulèvement polonais de 1794. Revenant à Varsovie, son oncle est menacé par des Polonais sur la route et il trouve refuge, avec son fidèle Zarubajev, dans un château abandonné. Lorsqu'ils pénètrent dans le château, ils découvrent une grande assemblée de conspirateurs polonais. L'hôte du banquet raconte l'histoire de ce château et de ses derniers occupants, qui sont également ses ancêtres. Le château est hanté par le fantôme d'une jeune Italienne que le comte Glemba avait séduite et abandonnée, puis, lorsqu'elle s'était présentée chez lui en exigeant qu'il la reconnaisse et la reprenne, qu'il avait assassinée. Au beau milieu d'une tentative de séduction, l'oncle s'endort. Pendant ce temps, Zarubajev le défend contre les conspirateurs qui voulaient le tuer. Zarubajev est mortellement blessé et expire dans les bras de son maître lorsque celui-ci se réveille seul dans la salle du banquet et, effrayé, tente de fuir. Resté seul, l'oncle tente de retrouver la sortie mais il se perd dans le château. Il arrive dans une chambre lambrissée, s'endort, et se réveille à côté d'une apparition, qu'il prend pour le fantôme de la jeune femme trompée par le comte Glemba. Celle-ci le conduit hors du château et lui montre le chemin pour échapper à ses poursuivants. Le dénouement révèle que la rencontre de l'oncle avec le fantôme de l'Italienne n'était qu'une supercherie, organisée par un chasseur et sa femme qui, vivant aux environs du château, ont entendu les Polonais débattre du sort du lieutenant russe et ont voulu le sauver.

Un hussard raconte une aventure en Lituanie, dont les conséquences sur sa santé nerveuse l'ont conduit à venir se faire soigner à Kislovodsk. Après une fête chez un petit noble, « pan » Listvinskij, le narrateur fait le récit de son voyage de retour à travers la forêt, en pleine nuit, vers le campement de son escadron. Il se perd dans la forêt et, lorsque la pluie se met à tomber, trouve refuge dans une chapelle uniate, laquelle se trouve déjà occupée par un mort dans son cercueil. Quand celui-ci l'attaque, avec trois autres comparses, le narrateur comprend que ce sont des bandits et s'enfuit grâce au sacrifice de son caniche. Il est poursuivi par les bandits et cherche à nouveau refuge dans une ferme. Il se trouve alors devant un autre cercueil, s'évanouit et se réveille chez « pan » Listvinskij.

Les convives se séparent après cette dernière histoire, tandis que le premier narrateur promet d'apprendre le fin mot de l'histoire du Hongrois, du colonel et de son neveu.

L'épreuve

(*Ispytanije*), signé A.M., première publication dans *Syn Otečestva i Severnyj Arxiv*, 1830, N°29-32.

Chapitre 1. Près de Kiev, le prince Nikolaj Petrovič Gremin, commandant d'un escadron de hussards, fête la saint Nicolas avec de nombreux officiers. Son ami le major Valerian Strelinskij vient lui présenter ses meilleurs vœux avant son départ pour Pétersbourg. Gremin lui confie son histoire d'amour avec la comtesse Alina Aleksandrovna Zvezdič, mariée à un vieillard malade et forcée de le suivre pour prendre les eaux en Europe. Devenue veuve, Alina revient à Pétersbourg et Gremin charge Strelinskij d'éprouver la fidélité de son ancienne amante. Strelinskij accepte, non sans rechigner. Pourtant, une fois qu'il est parti, Gremin change d'avis et prend la décision de partir à Pétersbourg dans l'espoir d'arriver avant lui.

Chapitre 2. La veille de Noël, le narrateur arrive à Pétersbourg par la place des Foins, dont il décrit l'effervescence.

Chapitre 3. A un bal, le surlendemain de Noël, la comtesse Alina Zvezdič danse avec un homme masqué qui se présente comme don Alonzo de Herrera e Molina e Fuentes e Riego e Colibrados, et qu'elle prend pour Gremin.

Chapitre 4. Le lendemain, Alina reçoit chez elle Strelinskij, qui avoue sa double identité. Ils tombent amoureux et vivent quelque temps dans le bonheur le plus innocent.

Chapitre 5. Apparaît le personnage d'Ol'ga, sœur cadette de Valérian et amie d'Alina. Elle avoue à son frère qu'elle est tombée amoureuse de Gremin à l'époque où il venait avec Strelinskij lui rendre visite au monastère de Smolnyj. Strelinskij se décide à tout faire pour garder Alina pour lui et marier Ol'ga à Gremin.

Chapitre 6. Quelques mois passent, Strelinskij et Alina vivent heureux, s'étant avoué leur amour, mais Strelinskij n'ose pas s'ouvrir à Alina des projets qu'il a d'aller vivre à la campagne, s'occuper de ses terres et de ses paysans.

Lorsqu'il le fait, finalement, elle lui demande trois jours de délai avant de lui donner sa réponse.

Chapitre 7. Gremin revient à Pétersbourg. Il a entendu parler du mariage prochain de Strelinskij et d'Alina et, tourmenté de jalousie, il provoque en duel son ancien ami, mais pas avant d'avoir surpris Ol'ga au piano et d'en être tombé amoureux.

Chapitre 8. Olga épie les préparatifs du duel chez son frère et apprend tout. Mais le duel n'a finalement pas lieu, grâce à l'intervention d'Ol'ga auprès de Gremin et à l'arrivée de la lettre d'Alina pour Strelinskij, qui explique que les trois jours ont été sa peine pour avoir douté d'elle.

Haydamak, chapitres d'une nouvelle petite-russienne

(*Gajdamak, glavny iz malorossijskoj povesti*), paru en trois fragments.

Chapitres I à III, première publication, signée *P. Bajskij*, dans *Severnyje cvety na 1828 god*, Saint-Pétersbourg, 1827, p. 227-300.

Chapitre I. Le jour de la fête de l'exaltation de la Sainte-Croix, quelque part en Ukraine, « pan » Gricenko donne un banquet en l'honneur de sa fille Evfrosinija. Les invités ne parlent que du « gajdamak », le bandit de grand chemin que tous craignent de rencontrer à leur retour de la fête. Un juge arpenteur raconte l'histoire de la capture de Garkuša grâce à la magie noire d'un Juif et une troupe de cosaques, puis son évasion tout aussi magique lors du passage de la rivière Kleven'. Pendant ce temps, Evfrosinija (Prisja) se languit de son bien-aimé Demjan Kvetčinskij, qu'elle n'a pas vu depuis un an, depuis que son père lui a refusé la main de sa fille car il était trop pauvre. Gricenko envoie son domestique Stec'ko chercher le musicien aveugle Nesterjak et sa bandura (sorte de guitare), afin de distraire Prisja. En chemin, Stec'ko est abordé par un individu qui tente de le convaincre de le laisser entrer de nuit chez son maître afin de lui voler ses richesses et de rétablir une sorte de justice sociale. Nesterjak chante une chanson de sa composition à propos du *gajdamak*.

Chapitre II. Un riche inconnu vêtu à la polonaise fait irruption dans la fête, accompagné de Demjan en costume de hussard. L'inconnu devient le centre de l'attention générale tandis que Prisja et Demjan peuvent parler en aparté. Demjan explique à Prisja qu'il a rencontré ce riche inconnu à l'auberge, qu'il s'est confié à lui et que celui-ci lui a promis de l'aider.

Chapitre III. Le lendemain de la fête, l'inconnu arrange le mariage entre Prisja et Demjan en offrant à Gricenko un coffret plein de pièces d'or. Le mariage doit avoir lieu le lendemain. Pendant le banquet, l'inconnu et ses gens disparaissent, laissant à Stec'ko une lettre pour Gricenko. Le lendemain, Gricenko découvre la lettre et l'explication de toute l'histoire. L'inconnu était Garkuša, il avait d'abord décidé de voler les richesses de Gricenko, mais il a changé d'avis en écoutant l'histoire de Demjan. Il ordonne à Gricenko d'être un bon père pour les

jeunes mariés, un bon maître pour ses gens, en le menaçant de le retrouver s'il ne lui obéit pas.

Chapitres XIX à XXI, première publication, signée *Porfirij Bajskij*, dans *Syn Otečestva*, 1829, N° 23-25.

Chapitre XIX. A midi, un jour de juillet, deux paysans regardent passer un étrange convoi, celui du riche pan Prosečinskij, qui voyage avec sa famille, ses gens, ses chiens, et toute sa richesse. Ils dressent le portrait d'un homme cruel et avide. Un mendiant les écoute, puis se dirige vers l'endroit où le convoi s'est arrêté afin que pan Prosečinskij et sa famille puissent déjeuner. Le cuisinier et son maître s'accordent sur un menu de festin. Le mendiant apparaît, Prosečinskij lui refuse l'aumône et ses fils tentent de l'humilier jusqu'à ce que leur père les appelle pour déjeuner.

Chapitre XX. Tandis que les maîtres déjeunent sous la tente, le bouffon Rjabko et le mendiant regardent, depuis l'entrée de la tente, le déjeuner des maîtres. Lorsque Prosečinskij lui refuse à nouveau l'aumône et qu'il le menace de ses chiens, de ses fouets et de ses fils, le mendiant saisit les deux hommes par le collet, il les maîtrise et siffle un signal. Les hommes du Gajdamak apparaissent, se saisissent du trésor de Prosečinskij, de ses gens et de sa famille. Garkuša sépare Prosečinskij et ses fils des autres prisonniers. La fille de Prosečinskij et son gendre sont épargnés par les bandits. Garkuša fait un sermon à Prosečinskij et l'envoie faire ses dernières prières dans la chapelle toute proche.

Chapitre XXI. Les hommes de Garkuša escortent Prosečinskij hors de la chapelle comme pour une exécution. Garkuša tente de remettre Prosečinskij dans le droit chemin de la morale chrétienne dans un discours qui l'émeut lui-même jusqu'aux larmes. Le châtiment que Garkuša inflige à Prosečinskij n'est finalement que l'obligation de regarder les bandits se partager tous ses biens et disparaître.

Chapitre XXVII. *Nočleg gajdamakov*, première publication signée *Porfirij Bajskij*, dans *Dennica na 1830 god*, Moscou, 1830.

Le campement des gajdamak se trouve dans la forêt. Dans l'une des tentes de l'ataman Garkuša sont réunis ses plus proches camarades, Nesuvid, Zakrutič,

Les'ko et Ivas'. Garkuša leur parle d'un rêve récurrent, d'une sorte de pressentiment qui l'empêche de trouver la paix tant qu'il n'aura pas retrouvé sa patrie. Ils discutent ensuite des rêves, d'êtres surnaturels. Les'ko raconte sa rencontre avec une sorcière. Zakrutič raconte les aventures qui l'ont amené à devenir un gajdamak. Ses compatriotes l'ont forcé à l'exil après que son adversaire Janko Lapan l'a fait passer pour un vampire afin de l'empêcher d'épouser celle qu'il convoitait. Zakrutič s'est vengé avant de quitter Zvonigrad à jamais. Puis il raconte l'histoire d'un ancien camarade, Skorba le gajduk, à propos de l'existence des vampires, mais le chapitre s'interrompt avant que Skorba n'ait vraiment commencé son histoire, sur la promesse d'une histoire effrayante.

Le pérégrin

(*Strannik*), paru en trois parties. La première et la deuxième en 1831, la troisième en 1832.

Cette œuvre est, dans la pratique, impossible à résumer de telle façon que le résumé rende compte de tout le texte. La ligne des actions militaires est la plus cohérente parmi les plans narratifs variés, mais elle ne donne qu'un aperçu des tribulations du voyage dans le *Pérégrin*.

Première partie. Les quinze journées voient le narrateur partir de chez lui grâce à son imagination, et emmener avec lui le lecteur vers Xotin. De là, ils poursuivent le long du Dniepr jusqu'à Kišinev, qui est décrit avec ses factotum juifs, ses équipages, ses demoiselles. Puis il reprend la route vers Tiraspol' et parvient à Tul'čîn pour apprendre la déclaration de guerre de la Russie à la Turquie. Il quitte Tul'čîn le 20 avril 1828 pour Kišinev et la campagne militaire commence par le franchissement de la rivière Prut.

Deuxième partie. La relation militaire est toujours entremêlée au voyage imaginaire, ce qui mène le narrateur à faire de ses lecteurs une armée. Les opérations militaires se déplacent vers les Balkans.

Troisième partie. Les actions militaires se passent en Bulgarie, sur la route de Constantinople.

Les voyages fantastiques du baron Brambeus

(*Fantastičeskije putešestvoja barona Brambeusa*), paru en 1833.

« Automne et ennui » (*Osenjnaja skuka*). Le narrateur est si désespéré de l'ennui qui règne dans la ville et dans la littérature qu'il envisage différentes possibilités d'y mettre fin : le suicide en se jetant dans la Néva ; le métier de magistrat ; le mariage ; les animaux domestiques ; la compagnie de son amour-propre, c'est-à-dire la relecture de sa biographie. Il annonce les textes suivants comme des récits de voyage, des fragments de sa sottise destinés à divertir le public.

« Voyage poétique de par le monde » (*Poetičeskoje putešestvoije po belu svetu*). Le narrateur, secrétaire de collègue, aspire à une autre vie que la sienne, à des sensations fortes. Il se met à leur quête et prend la direction de la Petite-Russie. Sa voiture s'embourbe sur les chemins pluvieux, il est heureux de trouver de la poésie sur son chemin. Il arrive à Odessa, et s'introduit dans le quartier en quarantaine afin d'échapper à deux hobereaux à qui il vient de gagner quinze mille roubles aux cartes. Les puces de sa paillasse le dévorent, il est encore plus heureux d'être enfermé en compagnie de pestiférés. Alléché par la description du tandur de Constantinople, sorte de poêle sur lequel on s'assied, dont la fonction, selon le marchand grec qui lui en parle, est de répandre les doux sentiments et les ragots, il décide de s'y rendre. Il est accueilli par les douaniers turcs en haut dignitaire, et par la population du quartier de Pera en tant qu'homme à espionner. Il a une histoire passionnée avec mademoiselle Doudou, la fille du signor Petraki, et leur amour enflamme 9 850 maisons. Puis Doudou contracte la peste et meurt. Lui aussi tombe malade et, pendant sa convalescence, son médecin fait de lui un savant, érudit et ennuyeux.

« Voyage scientifique à l'Île aux Ours » (*Učenoje putešestvoije na medvežij ostrov*). Brambeus et son compagnon, le naturaliste Spurzmann, quittent Irkoutsk pour Berendino, au nord-est. Ils embarquent ensuite sur la Lena vers Iakoutsk. Le narrateur est enthousiasmé par les théories de Spurzmann à propos de l'anatomie comparée et d'un état antédiluvien paradisiaque du nord de la Sibérie. Il voit le Nil dans la Léna, d'autant plus que sa rencontre avec Champollion l'a converti à son système d'interprétation des hiéroglyphes. Les deux savants se

joignent ensuite à une expédition minéralogique vers l'embouchure de la Lena, dans le but de découvrir l'île aux Ours, sur laquelle se trouve la Chambre peinte qui doit réaliser tous les désirs de gloire des deux savants. Ils trouvent dans cette grotte des hiéroglyphes que le baron entreprend de déchiffrer tandis que Spurzmann note la traduction. Ces hiéroglyphes racontent l'histoire du dernier déluge qu'a connu la Sibérie sous la forme d'un journal intime gravé dans la pierre. Le narrateur raconte la vie cultivée qu'il menait avant le déluge, les frivolités de sa fiancée, sa tromperie. La catastrophe commence lorsqu'une comète est repérée par un vénérable astronome. Suivent une émeute du peuple contre les riches, une éclipse du soleil, un tremblement de terre, une inondation, l'exode du peuple vers les montagnes. Pendant tout ce temps, le narrateur recherche sa femme, qui s'est enfuie avec un rival. Réfugié sur la montagne, il observe le comportement erratique du soleil, survit à un embrasement de l'atmosphère et finalement au déluge qui retient tous les rescapés sur la montagne dont l'île aux Ours constitue le sommet. Il retrouve sa femme, puis elle meurt, il la dévore et meurt de froid dans un post-scriptum. Lorsque le chef de l'expédition minéralogique revient chercher les deux savants, il leur explique que leurs hiéroglyphes n'étaient en réalité que des stalactites. Brambeus jure de ne plus jamais entreprendre de voyage scientifique.

Voyage sentimental au mont Etna (*Sentimental'noje putešestviije na goru Etnu*). Le baron a entrepris un voyage vers l'Etna, tandis que sa femme est restée à Messine. Il fait l'ascension du volcan en compagnie d'un Suédois et d'une Italienne. Arrivés au sommet, le baron est poussé dans le cratère par le Suédois jaloux. Il découvre un monde inversé, où les hommes marchent les pieds vers l'extérieur de la Terre, où un compliment est une insulte et un coup de pied une déclaration d'amitié. Il passe deux ans sous Terre, voyage dans tous les royaumes et se marie. Soudain, lors d'une éruption, il est projeté à travers le cratère sur un rocher qui vient s'écraser sur la voiture de sa femme, tuant sur le coup son amant anglais. Les deux époux rentrent à Messine, mais la baronne ne veut pas venir se promener au plafond avec son mari et le dénonce à la police comme nécromancien. Alors qu'il attend son exécution, il est libéré à condition d'accepter d'arrêter de marcher au plafond et l'annulation de son mariage.

Une grande réception chez Satan

(*Bolšoj vyxod u Satany*), paru pour la première fois dans *Novoselje*, 1833 sous la signature du baron Brambeus.

Satan déjeune en présence de sa cour. Il mange des livres récents en guise de pain et boit du goudron en guise de café. Il ordonne à son architecte de colmater les trous du plafond par des ouvrages de philosophie allemande. Les audiences de la soirée voient se succéder le ministre des révolutions, celui de la journalistique, de la littérature et des affaires conjugales.

Théorie de la conversation élégante

(*Teorija obrazovannoj besedy*), paru pour la première fois dans *Biblioteka dlja čtenija*, 1835, t. XII, sous la signature du baron Brambeus.

Ceux qui déplorent que nous n'avons pas de conversation doivent nous l'enseigner. La conversation est l'art de se mêler de ce qui ne nous regarde pas. Elle possède cinq types : la conversation stupide, la calomnie, l'édification, la tromperie mutuelle et la conversation élégante qui ne juge de rien ni personne. Cette dernière est donc constituée de monologues des interlocuteurs, parlant chacun de soi, à défaut de pouvoir parler de quelque chose ou de quelqu'un. Pour atteindre à ce type de conversation, il faut d'abord découvrir le centre des mœurs, que Brambeus a trouvé dans le samovar vespéral, puisque celui-ci a la capacité de refléter la véritable physionomie de chacun. Car la société est le rassemblement des idées individuelles d'une époque. Chaque idée est incarnée par un individu et la conversation élégante repose sur la lutte de ces idées. Or, comme Brambeus n'a pas réussi, pendant la soirée de la veille chez son ami, à placer une seule fois son idée dans la conversation, il utilise ce texte pour se consoler.

Contes bigarrés

(*Pestryje skazki s krasnym slovom, sobrannyje Irinejem Modestovičem Gomozejkoju, magistrom filosofii i členom raznyx učenyx obsščestv, izdannyye V. Bezglasnym*), 1833.

La cornue (Retorta). Chapitre 1. Dans l'ancien temps, les savants recherchaient le remède universel, la langue de l'univers. Ils utilisaient leur imagination et la science pour découvrir les lois de la nature, de l'univers, de l'alchimie. Nos ancêtres, grâce à leur imagination, avaient des idées plus larges et faisaient de plus grandes découvertes que nos contemporains, avec leurs systèmes et leurs statistiques. Le narrateur a étudié ces sciences oubliées, telles que la chiromancie, l'astrologie, la magie, et peut démontrer le rôle de la calcination, de la sublimation et de la distillation philosophique dans la bonne société. Chapitre 2. Gomozejko se trouve à un bal. Les invités sont très nombreux et il fait très chaud. Après avoir monologué sur des sujets historiques divers, il est délaissé par son interlocuteur et, pour se consoler de cette vexation, il ouvre une fenêtre. Il s'aperçoit alors que la maison se trouve enfermée dans une cornue de verre qui ne laisse pas passer l'air froid du dehors. Chapitre 3. Gomozejko grime jusqu'au col de la cornue et voit un diabolotin à l'extérieur. Chapitre 4. Le diabolotin attrape Gomozejko dès qu'il s'extirpe de la cornue et le jette dans un dictionnaire latin. Gomozejko réussit à traverser ce dictionnaire grâce aux trous dans la reliure, et rencontre une araignée, un corps mort, un bonnet, Igoša et d'autres jeunes gens. Tous ces personnages se transforment en contes par absorption du dictionnaire. Le bal prend fin, les invités font éclater la cornue en partant, et le diabolotin, prenant la fuite, laisse échapper quelques pages de son dictionnaire, parmi lesquelles se trouve Gomozejko. Il parvient à se retransformer en homme grâce à ses connaissances en magie, mais garde ses compagnons dans leur forme de conte, qu'il présente au lecteur dans ce recueil.

Le conte du corps mort au propriétaire inconnu (Skazka o mertvom tele, neizvestno komu prinadležaščem). Le tribunal du district de Režensk lance un avis de recherche du propriétaire d'un corps retrouvé sur les terres du village de Morkovkino. Trois semaines plus tard, en l'absence de réponse, le médecin du district et le juge se rendent au village pour faire une autopsie et enterrer le corps.

Le clerc Sevastjanyč les accompagne et il passe la nuit dans une izba abandonnée avec le corps. Il se met à préparer les documents pour le lendemain, tout en buvant de l'eau de vie. Au trois quarts de la bouteille, une voix s'adresse à lui pour lui demander de lui rendre son corps. Sevastjanyč demande accepte d'écrire une requête selon les formes, à la place du propriétaire du corps. Celui-ci explique qu'il a la malheureuse habitude de voyager hors de son corps, qu'il était allé en avant à l'auberge et attendait son corps lorsque la voiture a eu un accident. Ses recherches l'ont mené jusqu'à Sevastjanyč pour réclamer qu'on lui rende son corps. Sevastjanyč est brusquement quitté par le propriétaire du corps. Il s'endort en tentant de comprendre la situation. Le lendemain, il apporte la requête au juge qui lui conseille de revenir lorsqu'il sera moins soûl. Le médecin pratique l'autopsie, le corps ne réagit pas et ils l'enterrent. La requête du cadavre acquiert rapidement une grande réputation et passe de main en main. Selon l'une des versions de cette histoire, lorsque le bistouri a touché le corps, son propriétaire a pu sauter dedans et s'enfuir, tandis que Sevastjanyč lui courait après pour réclamer ses cent roubles de pot de vin. Selon une autre version, tous les matins et tous les soirs, le propriétaire du corps pose à Sevastjanyč la même question : quand me rendrez-vous mon corps ? et Sevastjanyč répond : les documents sont en train d'être réunis.

Vie et aventures de l'un des habitants de cette boîte en verre, ou le Nouveau Jocko (Žizn' i poxoždenija odnogo iz zdešnjix obyvatelej v stekljannoj banke, ili Novyj Žoko). Le narrateur est une araignée mâle qui raconte la perte de son pays idyllique par la faute de l'avidité de son père qui nourrissait même des pensées adultères avec la compagne de son fils. En désespoir de cause, le narrateur tente de fuir avec sa compagne, mais lui seul est attrapé par de gigantesques pinces qui le déposent dans un château aux parois brillantes. Bientôt, sa compagne lui est rendue, en même temps que son père est introduit dans le château. La famine est telle que les nouveaux nés sont rapidement dévorés par leur mère, que son compagnon tue et mange à son tour. Le récit s'interrompt au moment où le narrateur et son père s'apprêtent à se battre pour le dernier petit de la portée : le château en verre explose. Le narrateur, très virulent contre les cruels naturalistes, adresse en guise de conclusion une tirade à ses lecteurs à propos de leur supposée certitude que ce monde est bien ce qu'ils croient être et qu'ils sont bien des hommes.

Le conte de l'événement qui a empêché Ivan Bogdanovitch Otnochénié de présenter ses vœux de Pâques à ses supérieurs (Skazka o tom, po kakomu slučaju kolležskomu sovetniku Ivanu Bogdanoviču Otnošénju ne udalosja v Svetloje voskresenje pozdravit' svoix načal'nikov s prazdnikom). Ivan Otnošénje mène une vie réglée et calme entre les affaires de sa commission et les parties de boston de l'après-midi avec ses collègues. La veille de Pâques, une affaire urgente bouleverse l'emploi du temps d'Otnošénje. La partie de cartes ne commence que plusieurs heures après son horaire habituel. Les fonctionnaires jouent toute la nuit, oublieux de leur devoir religieux, isolés du monde extérieur par la magie des cartes, jusqu'à ce que les cartes s'animent et prennent la place des hommes, tandis que les hommes se transforment en cartes. Lorsque la mère d'Otnošénje revient de la veillée de Pâques, elle trouve les hommes endormis. La même question était dans toutes les chancelleries: pourquoi Ivan Bogdanovič n'a-t-il pas pu souhaiter de bonnes Pâques à ses chefs ?

Igocha (Igoša). Le narrateur est obnubilé par l'idée d'un être sans bras ni jambes qui ouvrirait les portes et les fenêtres tout en restant invisible. Lorsque son père lui rapporte de nouveaux jouets, il raconte l'histoire d'Igoša, un petit garçon susceptible sans bras ni jambes qui protège ceux qui le nourrissent. Il a entendu cette histoire de trois cochers dans une izba sur la route. Le père demande de leur donner cet Igoša en promettant en échange des bons services d'Igoša, de le traiter bien et de le payer. Lorsqu'il repart, son trajet est ralenti par de nombreux accidents mineurs. Le narrateur revient dans sa chambre et voit Igoša apparaître et casser ses nouveaux jouets. Il demande des moufles et s'en fait un manteau. Puis il demande des bottes. Le père se met en colère contre son fils et le met au coin. Igoša continue ses tracasseries pour punir le père, mais le fils est puni à sa place. La nuit, le garçon vole des bottes et les lance par la fenêtre à Igoša. Celui-ci décide de changer de maître pour un médecin allemand qui passe par cette maison.

Conte comme ça (Prosto skazka). Une fois leur maître endormi, les objets prennent vie. Un bonnet très fier de lui discute avec une pantoufle. Elle le séduit, en dépit des conseils d'un porte-savon, et l'emmène avec elle dans son royaume. L'aspect idyllique du lieu est rapidement bouleversé par un tremblement de terre

qui met les habitants dans une sorte de frénésie et le bonnet se retrouve couvert de cire. Mais il n'a pas le temps de se laver que le maître se réveille.

Le conte du grand danger que courent les troupes de jeunes filles sur la perspective Nevski (Skazka o tom, kak opasno devuškam xodit' tolpoju po Nevskomu prospektu). Un groupe de onze jeunes filles et trois de leurs mères entre dans une boutique de mode sur la perspective Nevski. Après avoir tout examiné, elles repartent, mais les mères ne sachant compter que jusqu'à dix, elles oublient la dernière dans la boutique. Le marchand, un magicien étranger, transforme la jeune fille en poupée, lui ôtant tout ce qu'elle a de russe et tout son esprit. Un jeune homme paisible et solitaire achète la poupée. Celle-ci, se croyant oubliée, attire l'attention de son propriétaire et lui parle. Mais la poupée ne peut s'exprimer qu'avec des formules de politesse, tandis que le jeune homme veut avoir une discussion philosophique sur le bien et l'art. Leur incapacité à communiquer pousse le jeune homme à jeter sa poupée par la fenêtre.

Le même conte, mais à l'envers (Ta že skazka, tol'ko na izvorot). L'introduction est une diatribe colérique contre les collègues de Gomozejko qui écoutent aux portes du salon depuis le vestibule, qui ne connaissent pas le grand monde et lui adressent des reproches vains. Puis Gomozejko adresse à ses lecteurs (masculins) une véritable déclaration d'amour au motif qu'une discussion est possible avec eux, à la différence des femmes. Enfin, il explique que ce dernier conte lui a été demandé par les femmes pour rétablir l'équilibre conjugal.

L'hôte de bois, ou conte à propos d'une poupée qui reprend ses esprits et de monsieur Kivakel (Derevjannyj gost', ili skazka ob očnuvsejšja kukle i gospodine Kivakele). La poupée est ramassée par l'ancêtre de la tribu slave, un magicien venu d'Inde. Il lui rend la vie et son esprit, agrémenté du goût pour la poésie russe et romantique. En rêve, elle est unie à un jeune homme devant l'autel de la poésie et de l'amour, mais elle est réveillée par le rire de Kivakel', c'est-à-dire du jeune homme qui l'avait achetée lorsqu'elle était poupée, mais à présent transformé en bonhomme de bois par le même magicien étranger. Elle a pitié de lui et résout de s'en occuper comme il l'avait fait pour elle. Mais Kivakel' n'est intéressé que par ses pipes et ses chevaux, et les efforts de la jeune fille pour éveiller la capacité de penser en lui se révèlent vains. Finalement, comme la jeune

filles a reçu du mage indien la capacité de souffrir mais non de supporter les souffrances, elle jette Kivakel' par la fenêtre. L'épilogue reprend l'épigraphe.

ANNEXE 2. Sommaire de l'almanach *Nouvelle demeure*

Новоселье, № 1, 1833

ОГЛАВЛЕНИЕ

Проза

Байского, Порфирия:

Киевские ведьмы

Берха, Василия Николаевича:

Ордин-Нащокин

Брамбеуса, барона (вымышленное название):

Незнакомка

Большой выход у Сатаны

Булгарин, Фаддея Венедиктовича:

Омар и просвещение

Ничто, или альманачная статейка о ничем

Греча, Николая Ивановича:

Воспоминания

Луганского (Казака) Владимира:

Сказка о некоем покойном православном мужичке и о сыне его, Емеле-дурачке

Масальского, Константина Петровича:

Русский Икар

Михайловского-Данильевского, Александра Ивановича:

Черты из жизни Государя Императора Александра Павловича

О.К.В.Ф.:

Бал

Бригадир

Панаева, Владимира Ивановича:

Раскольник. Повесть первой половины 17 столетия

Сенковского, Осипа Ивановича:

Антар. Восточная повесть

Шишкова, Александра Семеновича:

Анекдоты Императрицы Екатерины
Федорова, Бориса Михайловича:
Призрак, исторический рассказ

СТИХИ

- | | |
|-------------------------------------|--|
| Баратынского, Евгения Абрамовича: | <i>На смерть Гёте</i>
<i>Кольцо С.Э.-т</i> |
| Вяземского, Князя Петра Андреевича: | <i>Да как бы не так!</i>
<i>Сновидение</i>
<i>К старому Гусару</i>
<i>Разговор 7 Апреля</i>
<i>Бирюза</i>
<i>Прощание</i> |
| Гнедича, Николая Ивановича: | <i>Кавказская быль</i> |
| Жуковского, Василия Андреевича: | <i>Сказка о Царе Берендее, о</i>
<i>сыне его Иване Царевиче, о хитростях Кощея бессмертного и о премудрости</i>
<i>Марьи Царевны Кошечевой дочери.</i> |
| Зайцевского: | <i>Полдень в Венеции</i> |
| Козлова, Ивана Ивановича: | <i>Два челнока</i> |
| Крылова, Ивана Андреевича: | <i>Басни I. Пастух</i>
<i>II. Белка</i>
<i>III. Мыши</i>
<i>IV. Лиса</i>
<i>V. Волки и Овцы</i> |
| Лобанова, Мизайла Евстафиевича: | <i>Михаил Никитич Романов</i> |
| Норова, Абрама Сергеевича: | <i>Две розы. Письмо из</i>
<i>Венеции</i> |
| Погодина, Михаила Петровича: | <i>Отрывок из драматической</i>
<i>поэмы</i> |
| Пушкина, Александра Сергеевича: | <i>Домик в Коломне</i> |
| Розена, Барона Егора Федоровича: | <i>Домовой; старинная быль</i> |
| Хвостова, Графа Дмитрия Ивановича: | <i>Стихи на Новоселье</i> |
| Хомякова: | <i>Жаворонок. Орел и поэт</i> |

ANNEXE 3

Manuscrit de Khabarov

Рукопись покойного Клементия Акимовича
Хабарова,
содержащая разсуждение о русской азбуке,
и биографию его, им самим писаную,
с присовокуплением портрета,
и съемка с почерка сего знаменитого мужа.

Non lo conobbio il mondo

Petrarca

Москва

в типографии С. Селиванского

1828

Я Евгений Третьейской, пока не уличили меня хорошие приятели, признаюсь торжественно и добровольно, что написал это предисловие в подражание хитроумному автору забавного Евгения Вельского.

Разговор с публикою

Вместо разговора с книгопродавцем

Разговор с публикою

O imitatores!

Я. Милостившая государыня! добрая страстотерпица публика! почтенная благодетельница! предлагаю вам, матушка, книжку новую.

Публика. Кто ты?

Я. Евгений Третьейской.

Публика. *(Зевая)* Евгений?.. уже есть Евгений Вельской *(Зевает)*

Я. Но, матушка, моя единственная благодетельница! то Евгений Вельской, а я Третьейской! Прочти мою книжку! Посмотри, как хорошо она напечатана! Настоящими французскими, парижскими чернилами; литеры новые, портрет автора, его *fac simile*... разговор.

Публика. Ненадо! ненадо! Меня уже много обманывали этими французскими чернилами, и портретами.

Я. Как угодно, благодетельница и заступница моя... Но я не отстану – вот моя книжка – прочтите ее... прочтите... прочтите!

Вместо романа в стихах

Рассказ в прозе

Глава I

В 1801 году, я возвращался с макарьевской ярмонки. Я... угодно ли вам знать, кто я? Я и теперь тоже, что был тогда... отставной студент. Занимаюсь литературою, древнею и новою, философиею, богословием, всеми науками и искусствами; знаком со всеми учеными, со всеми литераторами, типографщиками, переплетчиками, книгопродавцами, бумажными фабрикантами и любителями приятного и полезного чтения. Но это обширное знакомство, не мешает мне заниматься настоящим моим делом... а настоящее мое дело: промысел книжный! Я книгопродавец – кочующий.

II, III IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI. XII

Я очень знаю, что теперь не в моде большие главы, и что не надобно порядка в нумерации глав.. Знаю – за то вот вдруг глава XII-я!

Это право лучше старинного порядка!... Божусь! наши старики никак бы не связали главу первую с двенадцатою! А для нас это ничего не стоит..

Вы знаете, кто я – так слушайте же продолжение первой главы. В 1801 году я возвращался с макарьевской ярмонки. - Счастливое время! Как я тогда был весел, безпечен! Я, все тот же отставной студент: волосы мои не седы, (потому что я ношу парик): но все не то! все не то, что тогда было! Я

устаю всходя на лестницу – голос мой немножко дрожит; глаза *не смотря на очки* и смотря в очки плохо видят! -

Старость! старость! ----- ----..... --

XIII.

.....

XIV -XV.

XVI.

Эти тире и точки также имеют свои приятности. Добросовестный читатель подумает, что тире и точки заменили какуюнибудь свежую, яркую, смелую мысль, непропущенную цензором; читатель таинственный пустится в догадки: *что бы значили* эти тире? Не скрывается ли тут какого умысла?.. и пр. пр.

Я откровенен – и говорю (с откровенностью автора Ев. В..) что наши точки, наши тире поставлены так... не для чего... а потому, что тире и точки имеют свои приятности, и без них не бывает в наше время поэм и романов. Вот вам и еще ----- и - ----- - ----.....

XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII.

Я вошел на постоялый двор..

« Ей! хозяйка! принеси самовар! Живо! » Так закричал человек, имевший приятную наружность. Он был в сером сертуке – в желтых

нанковых брюках – на белый жилет полосами прилегла дорожная пыль – подле него лежала кожаная сумка для бумаг – зеленый сафьянный картуз, и корневая трубка с коротеньким чубуком.... Он сидел спиной к окну, прямо против двери, в которую я вошел.

XXXIV.

Мы обменялись поклонами.... и знакомство наше получило прочную основу.. - - - - -

XXXIX.

Самовар затих – только прыгали пузырьки из-под опрокинутых чашек.. Белая кошка улеглась на полу против нас, и пристально смотря на чайный прибор, мяукала жалобно и томно.. Я сидел *повеся* голову... Он стал рыться в кожаном мешке.

XL.

Зашумела бумага. Он вытащил из сумки тетрадку и стал ее перелистывать.. Я *поднял* свою голову... и сделался его соглядатаем. - - -

Лицо его приняло вдруг самое жалостное выражение – лоб сморщился как лист кочанной капусты....

У всякого свое горе! подумал я. Бедняк верно принадлежит к огромной семье горемычных.

XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI. XLIX.

Мы ехали до самой Москвы, все вместе.... От Перова представилась она жадным взорам нашим и взоры наши не могли насытиться глядя на величественную... Свободный разговор о том, о сем, о всем, невольно настроил души до самых заветных откликов... Я узнал жизнь его – узнал, что книга в кожаном мешке, которую он читал с такою выразительною

горестью, называется: новейшая русская азбука... его сочинение – плод долголетних соображений – единственное дитя его литературных вдохновений.

L.

И в Москве мы стали жить вместе. Я оставил свой промысел – перестал кочевать по уездам – и сел в его книжную лавку. Добрый человек! Он полюбил меня... Извините! воспоминание!.. Слеза!...

LII, LIII, LIV.

LV.

В Феврале 1803 года он занемог – Доктор тотчас сделал ему из простой простуды неизлечимую чахотку. - За месяц до смерти своей, он призвал меня к себе.. Могильное спокойствие уже водворилось на лице его – бледном, но приятном.

LVI.

« Евгений! сказал он мне, я умру! умру скоро! Ты мой наследник! Не кланяйся, а слушай. - Требую от тебя одного – чтоб ты издал в свет эту рукопись. (Он указал мне на известную тетрадь.) При ней есть моя биография. Чтоб издание соответствовало важности содержания, можешь прибавить коротенькое предисловие, сообразное со вкусом времени. Но этого мало. Приложи к сочинению мой портрет, и съмок с моего почерка. Напечатать в лучшей типографии не жалея бумаги – французскими чернилами, а портрет нельзя ли будет выгравировать в Вене? Но приступить к изданию через 25 лет со дня моей смерти – через 25 лет, не прежде! след. в 1828-м году!

LVII.

И его не стало в Июле месяце. -- Я схоронил остатки его на даниловском кладбище. Нет камня на могиле его – нет надписи – так завещал он, беседуя со мною о близкой смерти своей. Желания умирающих священны!

LVIII.

Прошло 25 лет!.. Он умер в 1803 году, теперь 1828... Исполняю завещание моего благодетельного друга. Вот его биография, его портрет, его *fac simile*, и его азбука. Кажется я исполнил то, чего он желал! Не правда ли, почтенная благодетельница, покровительница публика? Бумага усачевская, чернила настоящие парижские – предисловие в нынешнем вкусе, а портрет печатан в литографии художника.... который бывал в Вене.

Какая рассеянность однакож! Я еще не сказал, кто он, этот благодетельный друг мой! Извините: он называется Клементий Якимов Хабаров, а что он был – кто он был – что делал на этом свете, расскажет он сам в своей биографии.

Евгений Третьейской,
кочующий книгопродавец.

1828 года, Июня 26 дня.

(en manuscrit fac simile)

Любезный друг, Евгений Кириллович!

Убежденный здравым разсудком, в несомненной пользе, которую принесет Российскому слову сочинение мое, прошу тебя, издать в свет сию рукопись, по прошествии 25 лет, после смерти моей.

Клементий Хабаров

1802 года, Июня 25 дня

на бутылках

(cette dernière ligne est entourée d'un trait de plume)

Жизнь К. А. Хабарова,
писаная им самим

Non omnis moriar..

HOR.

Я считаю себя... сорок, сорок один, или сорок два года, не более. Следовательно, я родился... в 1763 или 1764 или 1765 году... так! Впрочем, не знаю наверное : не помня ни отца, ни матери, и никого из родных, простительно не знать, в котором году я родился, где я родился и кто меня крестил.

Этот маленький недостаток в моей биографии, нимало не тревожит меня, потому что нет никакой пользы знать год, месяц и число своего рождения.. Это пустое обыкновение, закоренелая привычка людей, также полезна, для каждого из нас, как изтлевшая расходная книга давних времен. Я никогда не писал и не пишу расходов: деньги приходят и уходят своим порядком – так и жизнь: считаем ли мы ее, или не считаем, приходит, идет и уходит – своим порядком!

Опять не моя вина, что я не знаю, как назывались мои предки, кто был отец мой... Как быть! жалеть о том бесполезно – я как Шлецер, думаю, что весь свет есть одно великое семейство.. и что мужик с родни Габсбургскому двору, но, если хотите непременно, что я указал вам своих предков – я скажу: мой преродитель Адам, а вы, любезный или почтенный читатель, мне близкий родственник; довольно ли с вас?

Когда моя мыслительная сила была еще безсилie, и я действовал только одним осязанием – тогда, разумеется, я ничего не понимал. Что мелькало перед глазами – на какие звуки откликалась моя машина – не

помню... разумеется! Но вот что залегло в мою память: маленький домик (на Шаболовке), дворик, садик, женщина повязанная розовым платком.... мужчина в светло-зеленом мундире.... и еще.. но как будто во сне, помню, человека в красном плаще... Книжки под столом, где я показал... акации перед окнами. Женщина с розовым платком кормила меня – я ее очень помню. Этот первый отпечаток на памяти моей случился вероятно на третьем году от моего рождения.

Я откликнулся на слово: Клемя! но слова: папа, мама, тятя, тетя никогда не касались моего слуха. Вероятно, эти люди, которых схватили на первых порах моя память, - были также чужие для меня – и принимали участие по денежным убеждениям.

Помню, будучи уже лет четыре, пять, что мужчина в светло-зеленом мундире, которого звали барином, и Якимом Иванычем, обыкновенно очень рано уходил со двора, возвращался к обеду, потом садился к окну, перед столиком и писал. У него была жена – сердитая, бранчивая, - она часто секла меня... Бог знает за какие вины, только верно понапрасну: я не помню *за что* меня наказывали. У нас обыкновенно бьют и секут ребенка, если он не спит, когда его уложат в постель; если уронит стакан, разольет молоко, или не смеется когда ему приказывают смеяться... Забавно! как будто ребенок понимает, что стекло ломко, что он *должен спать*, когда ему не хочется спать.. Взрослые люди всегда торопятся приноравливать свои десткие понятия к машинке двигающегося животного, которую мы называем младенцем, и ребенком.. За то эти взрослые люди, еще более сердятся на того же ребенка, сделавшегося уже человеком, если он опередил их своими понятиями о вещах, о всем видимом, постигаемом разумом.

Но помню первых уроков – но как будто вчера случившееся, память моя сохранила, как я сидел у ног сердитой жены Якима Иваныча, и тянул в след за нею: аз наш глагол есть ге, анге, люди ер – Ангел – буки люди аз ла, бла; глагол он го, благо; добро аз да, благода, твердо ерь-ть, благодать, и пр... Как она меня колотила по голове, как она брыкала меня ногами, как секла, и ставила на колени с азбукой намокшей от слез моих. Помню и частые споры ее с мужем за меня. Он говорил, что не хорошо бить ребенка, особливо по голове; а она твердила, что я непонятный мальчишка, и не хочу учиться из одного упрямства. Бог ей судья! Истинно не знаю, чего она от меня хотела, заставляя корпеть половину дня над изорванною книжонкою, и указывая на уродливые каракульки, от которых у меня пестрело в глазах, распевать с

нею: аз наш глагол есть ге, анге, люди ер, Ангел?. Что ей казалось так легко, и понятно, и ясно – для меня было непостижимой загадкой. Понятия мои спали глубоким сном, засыпали все крепче и крепче от розог, крику, толчков и брани.

Однажды, в летнее утро, кажется в Июне, моя сердитая наставница нарядила меня в новинькое белое канифасное платье, дала в руки красный сафьянный картуз, тросточку с шелковым шнурком, с золотыми кистями, и сказала, что ученье мое кончилось.. что я пойду гулять с Якимом Иванычем. Не умею выразить тогдашних ощущений моих. Это была *первая радость* в жизни, первое ощущение удовольствия в свежем, юном существе. О! как я помню это утро! Пробужденная душа моя, почуя свободу, как птичка вытелефшая из клетки, весело смотрелась во все предметы; ловила и угадывала все, что представлялось взорам.

Мы прошли множество улиц. Все дивило меня, все щекотало любопытство, все разпаляло нестерпимую, но отрадную жажду познавать. Наконец мы остановились у одного высокого каменного дома; «Здесь училище, Клементий! здесь тебе весело будет; тут множество таких же, как ты, мальчиков! Учись прилежно – и тебе будет хорошо, и все полюбят тебя!» Вот слова, сказанные мне Якимом Иванычем, когда мы всходили на высокую, крутую лестницу – это была гимназия. Яким Иваныч привел меня к начальнику, сказал: вот он! Тот отвечал: очень хорошо!.. Яким Иваныч поклонился и ушел, а я остался перед начальником.

Я был в совершенном разсеянии: глаза не успевали обсматривать все новые предметы, которые им представились в кабинете ученого мужа... Я забыл свою Шаболовку, азбуку, розги, буки аз ба... Но начальник прервал мое раздумье – звоном в колокольчик. Явился сторож, - старик, в сером сертуке с медалями, и с почтительностью уставился против начальника. «Проводи этого мальчика в нижний класс, сказал он, указывая на меня – и приготовь для него кровать в маленькой комнате.. - Слушаю, ваше высокоблагородие! сказал сторож – и схватя меня за руку, повел, куда ему было приказано. Я последовал за ним с покорностью ягненка.

Но довольно! довольно о днях моего безцветного младенчества... Зачем томить память свою этими воспоминаниями, а вас читатели, скучною повестью, занимательною только для одного меня... Но, вы мои родные – и я вам рассказываю все, так как рассказал бы виновникам моего бытия.. Я их не

знаю – не знал... никогда не узнаю – и умру, никем не оплаканный – поговоримте же покуда, мои родные!

Я пробыл восемь лет в гимназии. Учился – старался – догадывался. Во все это время – ни разу я не видал ни Якима Иваныча, ни жены его: я не грустил о них и не раздумывался – они вероятно еще менее заботились обо мне. Начальник гимназии, надзиратель и учитель также, не привлекали меня к себе – и я очень равнодушно выслушал объявление, что после наступающих экзаменов *меня выпустят...* Еслиб ктонибудь, тогда, спросил меня: куда?.. Я удивился бы этому простому вопросу. Не имея понятия о родительских ласках и связях родства, я вырос круглым сиротою; но положение мое в свете не представлялось мне ни жалким, ни затруднительным. Я смотрел на жизнь и свет без страха, без ожидания дурного, или хорошего. Оставленный с младенчества на собственную волю, мне должно было искать в самом себе силы совета, а потому я рано узнал великую истину, что человек рожден для трудов, и что только посредством трудов, можно сделаться независимым от людей и их прихотей. Трудисься, чтоб быть независимым, не тратьши времени на желания и ожидания – вот мои правила и теперь. Может быть, я думал бы иначе, еслиб судьба понежнее ввела меня в мир божий... Может быть я, по следам других стал бы добиваться бригадирства, пенсий, крестиков. Но природа мать, дала мне спокойный характер, - вот, от чего неощущаю благородного стремления к чинам и почестям! Мне все равно! - Я ни мало не забочусь о том, что над могилою моею не будет означен год моего рождения, чин, имя, отчество, фамилия, ордена... Это каррикатурное утешение никогда не дурачило моего разсудка, и забавкам, гуляющим по кладбищам, не удастся прочесть мой формулярный список, - очень нужный для потомства!

Мне уже за сорок лет; но, благодаря моим понятиям, я ни одного раза еще не испытал припадков честолюбия. Чувствую, что нынешний год будет последним годом моей жизни, - не жалею, ни о жизни, ни о том, что остается в этом свете! Дни мои прошли и проходят однообразно и тихо! Я спокоен, но иногда приходит мне на мысль странный вопрос: для чего я был создан? за чем живу на этом свете? - стоило ли труда родиться, чтоб жить так, как я живу? Думаю, думаю, и не зная, как распутать целый клубок вопросов: для чего? почему? на что? за чем? от чего? говорю в свое утешение: я жил для того, чтоб сочинить новую русскую азбуку! и это решение, отсекает клубок вопросов моих, как мечь александров разсек гордиев узел.

У всякого свой конек, у всякого свои затеи, у всякого барона своя фантазия. Моя, не баронская фантазия, не вредит никому; я уверен даже, что она полезна: но объявить ее должно через двадцать пять лет после моей смерти.

Продолжаю мою повесть о себе. Экзамены кончились; - сказали, что я хорошо учился, дали мне аттестат – и я вышел из училища! Я вышел! Куда же войти? Куда идти? Работать! работать! сказал я сам себе (мне было лет 15 или 16); но какую избрать работу? переписывать, или определиться в книжную лавку в сидельцы, или в типографию, в наборщики, корректоры? Тут вспомнил я, что, недалеко от домика Якима Иваныча была типография. Не теряя времени, я пошел туда.

Вошед на эту улицу, меня разсмешило воспоминание о розгах и азбуке. Мне захотелось взглянуть на домик, где я узнал жизнь, на дворик, по которому ползал.. посмеяться над собою, с Якимом Иванычем, и его женою... и сказал я, невольно предаваясь раздумью: может быть – тут узнаю чтонибудь о родных своих. Иду. Вот типография.. Где же домик Якима Иваныча? Там, где он стоял некогда – пустырь; место заросло высокою крапивою; кой-где из-под ее жгучих листьев высовываются кирпичи, печные изразцы... Дом сгорел... это ясно! Смотря на печальные остатки моего приюта, я невольно задумался... Мне стало грустно... Казалось, что еще курился дымок в куче разбитых кирпичей – и с этими дымком, исчезали навсегда мои веселые мечты и утешительные надежды! Я вздохнул, поклонился печальному пожарищу как гробу знакомого человека, и пошел в типографию.

« Что тебе надобно дружок? А? - спросил меня красноносый старичок в затрапезном халате.. А? Что тебе надобно? - Хозяина типографии, сударь? - Ну, я хозяин типографии, чтож тебе надобно? Я ищу места, сударь: не примете ли вы меня? - Да на какую потребу? А? - Я могу быть наборщиком. А в какой типографии ты был прежде, дружок? - Я ни в какой еще не был. - Так стало ты ничего не знаешь, а мне таких не надо. - Я сударь, скоро выучусь, могу быть и корректором.. Да кто ты? - Вот извольте посмотреть! »

Он принял мой аттестат..... « Хорошо! Корректора мне нужно, да ты молод, дружок!... - Постарею, сударь, - Гдеж ты живешь? - Нигде, сударь! »

О! как мне стало горько! Первый человек, которому предложил свои услуги, не милосердно дал мне почувствовать мое ничтожество - - жестокий,

грубый человек! Видя, что я бедняк безприютный, он холодно сказал мне еще раз: « мне тебя не нужно, дружок! ступай с Богом! » - Он знал, варвар, что я из одного хлеба решусь служить у него. « Прощайте! » сказал я, и пошел, но он воротил меня. « Мне тебя жаль – останься у меня – я принимаю тебя к себе: ты мне понравился, дружок! Ступай же теперь за своими пожитками перевозись. - За какими пожитками? Кого перевозить? спросил я, смотря на содержателя типографии. - Ну, свое имение - - Оно все со мною, сказал я. - Как? у тебя ничего нет: - Все, что я имею, со мною! » сказал я, и не постигал, чего еще надобно, когда я одет?

Я поселился в типографии. Стал набирать, печатать, читать корректуру, - и в год выучился всему типографскому делу. Работа трудная – за то здоровая. Всем, потерявшим аппетит, всем разслабленным от удовольствий, я бы советовал только один месяц поработать в типографии в должности тередорщика.. Уверен, что они выздоровеют совершенно.

В этой типографии я пробыл два года: работал как лошадь, не получая жалованья; довольствовался самою постною пищею и сверх своей должности, отправлял разные домашние работы, как то: караулил сад, считал кур, ходил на рынок за провизией, носил на почту письма, посылки и пр.. Однажды я попросил жалованья – и мне указали двери, сказав: с Богом! - Я поклонился, поблагодарил за все милости, и перешел в другую типографию, Наконец, 22 года, постоянно занимаясь при разных типографиях, я кое-как накопил от остатков жалованья, пять тысяч рублей и – приобрел обширное знакомство. Все московские ученые, поэты, переводчики, библиоманы, книгопродавцы, компиляторы, разносчики книг, бумажные фабриканты, - все любили меня, и старались помогать мне завести свою типографию – но я предпочел книжную торговлю, и сделался продавцем произведений российских писателей и переводчиков. Конечно, иметь типографию выгоднее – но в 22 года, мне так надоел скрип станков, глухой звук литер, что я, и теперь обхожу все улицы на которых есть типографии. Сверх того, я очень не доволен нашими типографиями: как много надобно и времени и трудов, чтоб довести их до возможного совершенства! Русская азбука, форма литер, также, требуют больших преобразований! Всякой раз, набирая какую нибудь книгу, я думал о улучшеньи литер азбуки: вместо отдыха, после работы, чертил формы букв, или задумывался над безтолковой азбукой нашей! Сделавшись книгопродавцем, и имея много свободного времени, я стал записывать свои

мысли, и предположения о литерях и азбуке – вышло небольшое сочинение, которое и назначаю издать в свет, через двадцать пять лет после моей смерти....

Кочевая жизнь книгопродавца, едущего по ярмаркам мне очень нравилась... Чуждый всем людям, не стесненный в воле своей, я прокочевал бы всю жизнь – но в прошедшем году, возвращаясь из Ростова, я простудился – закашлял – и благодаря Ивана Давыдовича моего лекаря, теперь едва дышу. В утешенье мое, он объявил мне что у меня изнурительная чахотка. И так, в ожидании верного спутника ее, смерти, спокойно смотрю на жизнь свою, безбурную, безцветную – и утешаюсь мыслию, что прожил и живу как добрый человек! Не страшусь смерти и суда божия! Я был типографщиком – но зарабатывал свое жалованье трудами тяжелыми, изнурительными. Я был книгопродавцем – но авторы и переводчики любили меня: я неругался над их бедностию, не скупал за безценок их сочинений, не брал по 20 и 25 проц. за комиссию как мои товарищи, а довольствовался 5-ю процентами!

Я был знаком со всеми типографщиками но ни с одним не имел тайных сношений: не покупал от них за пятую часть цены сочинений, отпечатанных тайно от хозяина книги – и называемых дефектами!

Я переходил из типографии в типографию потому, что не мог равнодушно видеть плутней факторов, припечатывающих в свою пользу по 500 и 600 экземпляров чужого сочинения.....

Я не перепечатывал старинных книг, и не подделывал старинных букв.

Желаю, чтоб все типографщики и книгопродавцы думали, и поступали так как я: тогда книжная торговля наша распространится потому, что будет основана на взаимном доверии, на честности. Еще надобно прибавить:

Что хотел прибавить Клементий Акимович остается неразрешимую загадкою, потому что, написав: еще надобно прибавить, он окпрокинулся на спинку стула... перо выпало из рук его, и смерть убавила его из числа живых.

Усовершенствованная Русская азбука
или средства облегчить изученіе оной
и способъ сократить число русскихъ буквъ,
поясненные примѣрами⁸⁰⁰

Сочиненіе К.А. Хабарова
отставного корректора

Бутырки

1800 года Генваря 5 дня.

⁸⁰⁰ Etant donnée l'importance de l'orthographe dans cette dernière partie, nous avons choisi de respecter l'orthographe originale, à la différence du début du texte, dont nous avons modernisé l'orthographe pour des raisons de lisibilité.

Exegi monumentum aere perennius

Regalique situ pyramidum altius

HORAT.

Предисловіе

Я провелъ 22 года у станковъ типографскихъ, передъ кассами литерными, и читая корректуру. Если бъ разсудокъ мой не работалъ въ то самое время, когда я прикладывалъ литеру къ литерѣ, сверстывая полосы, и сравнивая напечатаное съ оригиналомъ, я сказалъ бы, что эти 22 года, - я проспалъ, и виделъ одинъ сонъ, однообразный и утомительный. Машинальная работа типографская не совсѣмъ придавила мой разсудокъ. Правда, сначала, я набиралъ литеры какъ и всѣ прочіе наборщики, - работалъ одними глазами и ручною памятью; безъ малѣйшего вниманія къ тому что набираю, не думая о возможности сдѣлать эту работу простѣе.

Мысль о возможности улучшенія русской азбуки, представилась мнѣ, когда я сталъ набирать съ одной рукописи, въ которой авторъ исключилъ Ъ, и И. То была рукопись профессора Барсова* (см. *Москов. Журналь* 1792 года)

Я сталъ изыскивать средства усовершенствовать нашу азбуку, - и вотъ слѣдствія моихъ думъ, и соображеній.

Часть первая

О теперешней русской азбукѣ, и способѣ улучшить оную

§ 1. Въ русской азбукѣ считается теперь 35 буквъ

А, б, в, г, д, е, ж, з, и, і, к, л, м, н, о, п, р, с, т, у, ф, х, ц, ч, ш, щ, ъ, ы, ъ, ѣ, э, ю, я, ѳ, ѵ.

Сколько же бесполезныхъ буквъ! а недостаетъ нужныхъ, слышимыхъ въ разговорахъ.

§ 2. Бесполезныя: і, щ, ъ, ъ, ѣ, э, ѳ, ѵ.

Нужныя: ю[^], й.

§ 3. По моему мнѣнію для рускаго языка нужны только 27 буквъ.

А, б, в, г, д, е, ж, з, и, к, л, м, н, о, п, р, с, т, у, ф, х, ц, ч, ш, ы, ю, я.

Этихъ 27 буквъ достаточно, чтобы выразить посредством ихъ всякое руское слово.

§ 4. Я сказалъ, что у насъ недостаетъ двухъ буквъ: ю[^], и й. Въ моей азбукѣ онѣ не нужны: е, с двумя точками наверху замѣнить ю[^], а знакъ [~] надъ а, е, и, о, у, ы, у, я замѣню й.

Напримѣръ, вмѣсто того, чтобъ писать: подай – понятно, если напишете: подѣ; вмѣсто: поскорѣй, поскорѣ; - вмѣсто: свой, свѣ; - вмѣсто: пожалуй, пожалѣ; - вмѣсто: кроткій, кроткй; - вмѣсто: воюй, вою^; - вмѣсто: валяй, валя^.

§ 5. Такимъ образомъ, вся азбука руская можетъ состоять изъ 27 буквъ, 19 согласныхъ и 8 гласныхъ.

Я говорю: восемь гласныхъ, вотъ почему: у насъ принята жестокая, затруднительная для ребенка метода означать буквы, цѣлыми складами. Но буква есть знакъ - знакъ долженъ быть кратокъ, и тотчасъ понятенъ.*

Что можетъ быть оскорбительнѣе для человѣческаго понятія какъ наши: азъ, буки, вѣди, глаголь, добро, есть? Бѣдный ребенокъ! Чтобъ сложить слово ангель, заставляють его произносить: азъ, нашъ, глаголь, есть – анге, люди-ерь - ангель! Ужасно! Надобно ангельское терпѣніе для учителя, и ангельскую понятливость ученику, чтобы сладить съ этою азбукою.**

§ 6. Вотъ простой, и понятный способъ означать буквы

А, б, в, г, д, е, ж, з, и, к, л, м, н, о, п, р, с, т, у, ф, х, ц, ч, ш, ы, ю, я.

А, ба, ва, га, да, е, жа, за, и, ка, ла, ма, на, о, па, ра, са, та, у, фа, ха, ца, ча, ша, ы, ю, я.***

§ 7. Если произносить буквы такимъ образомъ, видно что у насъ 8 буквъ гласныхъ: а, е, и, о, у, ы, ю, я, а остальные 19 согласныхъ.

* Буква есть изображеніе начальнаго звука, служащаго к составленію слова, говоритъ Греч.

** Писано в 1800 году.

*** И Французы учатъ теперъ уже не ефъ (F) а фе; не ель (L) а ле, - не емь (M), а ме, - не ень (N), а не и т.д. что гораздо ближе к звуку буквы, и понятію ребенка.

Етотъ простой способъ означать буквы, безъ всякаго сомнѣнія цѣлыми мѣсяцами ускоритъ обученіе ребенка.

Часть вторая

О бесполезныхъ буквахъ в русской азбукѣ

§ 8. Бесполезныхъ буквъ въ русской азбукѣ считаю 8: і, щ, ъ, ь, ѣ, ѿ, ѹ.

§ 9. Постараюсь доказать это.

Въ произношеніи вы не различаете І отъ И, - Іоаннь, Иоаннь - Іона, Иона – Іерусалимъ, Иерусалимъ – звукъ тотъ же!

Но І употребляется у насъ при окончаніи именъ прилагательныхъ: великій, одинакій, кривобокій... Какъ вы ихъ напишете безъ І? Я замѣню ее знакомъ ˘ надъ И – и буду писать великій, одинокій, кривобокій.

Но какъ различимъ на примѣръ міръ отъ мира? – По смыслу! Развѣ мы неразличаемъ множества словъ, которые пишутся одинаково на пр. градъ – ключ – ломъ – икра – змѣй – покой, - бубны и т.п.

§ 10. Щ. Произнося эту букву мы слышимъ, что она состоитъ изъ С и Ч, или изъ Ш и Ч. Многіе уже начали писать: счастье, счетъ, считаль*, вмѣсто щастіе, щеть, щитать. Да и всѣхъ словъ у насъ не найдется семидесяти начинающихся съ Щ – и если эту букву исключить изъ нашей азбуки мы ничего не потеряемъ, ибо можемъ замѣнить ее С и Ч, или Ш и Ч. Дайте мнѣ любое слово гдѣ слышно Щ, или которое начинается съ Щ, и я вамъ напишу спосредствомъ С и Ч, или Ш съ Ч. – Ещче; щелкать – щетина – щолокъ – щупъ – не то ли же самое, что: еще, щелкать, щетина, щелокъ, щупъ?..

* Теперь всѣ такъ пишутъ. Прим. Евгенія Третьякаго, 1828.

Но обыкновеніе, - но глаза наши, которые присмотрѣлись ко всѣмъ етимъ буквамъ! Милостивые государи!.. Господь Богъ даровалъ намъ разсудокъ – а не одни глаза!

§ 11. Ъ. Вотъ буква, которая зашла въ рускую азбуку Богъ знаетъ для чего!

– «Какъ? Она необходима, ета буква Ъ, говорятъ нѣкоторые старовѣры... Какъ написать безъ Ъ, объявленіе, изъясненіе, изъявленіе?

– Вотъ какъ, милостивые государи! Объявленіе, - обясненіе, - изясненіе, - изявленіе! – Вамъ ето не нравится? Можно иначе: об-явленіе – из-ясненіе – об-ясненіе, и ето не хорошо? – Такъ вотъ еще средство об’явленіе, - из’ясненіе, - из’явленіе - ... Хотя изъ экономическихъ видовъ согласитесь, милостивые государи!.. Сочтите на досугъ, сколько сбережемся времени, бумаги, свинцу, чернилъ, безъ етого бесполезнаго Ъ... А что онъ въ окончаніи слова совершенно бесполезень, о томъ никто не спорить. За чѣмъ же держать тунеядца?

§ 12. Ь. Ето не буква, ибо означаетъ только звукъ слышимый нами отъ сліянія разныхъ буквъ - ... за чѣмъ же давать ему право гражданства въ руской азбукѣ? Не прикажете ли его замѣнить знакомъ ^ и писать вмѣсто: пѣнь, тѣнь, сѣнь, лѣнь, ѣхатъ, скакатъ, игратъ, вотъ такимъ образомъ: пен^, тен^, сен^, лен^, ѣхат^, скакат^, играт^?

§ 12. Ъ. Вотъ еще буква – бесполезная, но которая, какъ пронырливый лицемѣръ, или хлопотливый бездѣльникъ, сдѣлалась, не только нужною, но необходимою, полезною, - она одна можетъ дать вамъ патентъ на званіе грамотнаго и ученаго человѣка – только узнайте напередъ гдѣ ее употреблять... а етого-то... никто не знаетъ! Ъ, совершенный лицемѣръ...

Одни говорятъ, пишите Ъ, во всѣхъ тѣхъ словахъ въ которыхъ малороссіяне произносятъ И! Покорнѣйше благодаримъ! Слѣдов. чтобъ писать по руски надобно ѣхатъ въ Малороссію, или имѣть у себя ручнаго Малороссіянина, для справокъ?...

Другіе, Богъ знаетъ съ чего рѣшительно вопіютъ: пишите Ъ въ словахъ: гнѣздо, приобрѣль, блѣдный, мѣль, свѣтъ, рѣка, мѣсяць... Но почему? За чѣмъ? Развѣ меня не поймутъ если я напишу: приобрелъ,

бледный, мель, светъ, река, месяцъ? Развѣ смыслъ слова измѣнится отъ моей антипатіи къ езуитской буквѣ Ъ?

Никакія усилія учености не могутъ доказать, что для насъ, имѣющихъ уже букву Е, нужно еще Ъ?.. Одно изъ самыхъ убѣдительныхъ доказательствъ есть: такъ писали – такъ пишутъ всѣ грамотные – но будто это доказательство? Я говорю: *сегодня, я поѣду въ театръ...* и изображаю буквами эти слова, и они понятны всякому если я напишу: *сегодня, я поеду въ театръ – равно понятно было бы, еслибъ я написалъ и такъ: сѣгодня, я поѣду въ оеатрѣ!* Скажу: *вѣдѣніе* – напишу *веденіе*, или *вѣдѣніе* – все равно! К чему затруднять доступъ къ благодѣтельному источнику изъяснить свои мысли посредствомъ знаковъ? Чѣмъ ихъ менѣе – тѣмъ лучше – чѣмъ они простѣе – тѣмъ скорѣе они затверживаются!

- При томъ, мы узнаемъ языкъ прежде грамматики – грамматика составлялась тогда, какъ образовался языкъ... Зная языкъ, мнѣ не нужно отличительныхъ знаковъ, которые бы не смѣшали въ моемъ понятіи различныхъ словъ пишущихся одинаково.

Я пойму и всякій пойметъ, что *хочу есть* значить: я хочу кушать! какъ бы я ни написалъ это. – *Ломъ въ костяхъ*, - и *ломъ желѣзный* – миръ съ Персіанами, и миръ Божій... *ключъ отъ дверей*, и *ключъ воды*... Нужно ли тутъ для рускаго: Ъ чтобъ отличить миръ Божій отъ мира съ Персіанами – и Ъ, чтобъ понятно для другихъ сказать: я хочу ѣсть!

Но, стало бытъ, скажутъ нѣкоторые изъ нашихъ грамотеевъ, етотъ Хабаровъ, хочеть совсѣмъ уничтожить правила правописанія? Какъ? исключать изъ нашей азбуки: І, Ш, Ъ, Ь и особенно нашу любезную Ъ, вывѣску нашей учености, букву, которую мы едва узнали примѣчая за нею 20, 25 лѣтъ?

- Нѣтъ, милостивые государи! высокоученные господа! Хабаровъ думаетъ, что и безъ Ъ останется много труда, желающімъ правильно писать по руски; ваша ученость всегда будетъ нужна! Мы говоримъ, или произносимъ слова, совсѣмъ не такъ какъ требуетъ того правописаніе; говоримъ: *Бохъ, жизь, харашо, чюдесно, прашу, хочетца*, .. а пишемъ по законамъ грамматики (ибо грамматика учитъ правильно писать а не говорить): *Богъ, жизнь, хорошо, чудесно, прошу, хочется!*..

- Что именно такъ должны писаться эти слова – есть доказательства, и никто с вами о томъ не спорить – но за чѣмъ причислять къ правописанію, употребленіе буквъ *İ* и *Ђ*, когда у насъ есть *И* и *Е*, которыми можемъ изъяснить все безъ помощи *İ* и *Ђ*? Но Французы, но Англичане? – ихъ писаніе гораздо мудренѣе выговора: Французы имѣютъ *E*, а пишутъ *Aİ*, что равно *E* – у Англичанъ тоже есть *İ*, а они часто замѣняютъ его двумя *E* (*EE*)...

Милостивые государи!.. за чѣмъ сравненія?.. они не доказательства! И Французы, и Англичане, невыигриваютъ отъ того, что ихъ орѳографія затруднительна, збивчива, безтолкова. Тѣмъ лучше для насъ русскихъ, если наша азбука, и способъ правильно выражать буквами свои мысли – простъ, понятенъ, и ясенъ! Это не порокъ – а достоинство, которымъ смѣло можемъ гордиться передъ ученою Европою!

§ 14. Э. Въ рускомъ языкѣ нѣтъ словъ для Э, а иностранные слова выучиваются не по рускимъ азбукамъ – *Ей! Етотъ, ехъ, екой!*... вотъ всѣ рускіе слова, которые угодно нашимъ грамотеямъ писать посредствомъ Э! Но за чѣмъ Э? Говоря по руски, я знаю какъ говорить *ей, етотъ, ехъ!* Безъ Э! – А какъ отличить поэта, от поетъ? Я хочу сказать: поэтъ поетъ – это понятно; а если оба слова будутъ с *E*, какъ ихъ различить? Вотъ какъ: поетъ, поётъ.

§ 15. Ф. Рускіе произносятъ Ф какъ Ф. – Федоръ – Федоръ, Фивы – Фивы, Федотъ – Федотъ.

Но грамматическая полиція вопіетъ: «Ф пишется только въ рускиихъ словахъ – а въ иностранныхъ, Ф пишете тамъ, гдѣ у Французовъ или Римлянъ *f* и *ph*! – (Прекрасное – удовлетворительное правило!) – Ф, употребляется только въ словахъ принятыхъ нами отъ иностранцевъ и замѣняетъ *th*!...

Ergo – приказываемъ писать: ферози, фита, - французъ, физика, фундаментъ, фыркать – феатръ, Феодоръ, Фивы, Федотъ!..

Но если мы осмѣлимся написать Федоръ, Федотъ, Фивы? Какое зло произойдетъ отъ того?... И будто мы обязаны писать Ф, для того чтобъ означить ею слова пришедшія къ намъ изъ Греціи? Чему же намъ учиться прежде: русской грамоте, или греческому, латинскому, французскому и татарскому языкамъ?.. Довольно, что нашъ Ф выговаривается нами точно

такъ, какъ Ѳ... и намъ не надобно ея! Будемъ писать Федоръ, Фивы, Фезей, Феатръ... и насъ поймутъ рускіе читатели!

§ 16. V. Благодаря здравому разсудку V изстреблена – ея не употребляютъ – но она все еще торчитъ въ русской азбукѣ.

Часть третія

Примѣры рускаго правописанія,

въ которыхъ нѣтъ і, щ, ъ, ь, ѣ, э, ѳ, v⁸⁰¹.

⁸⁰¹ Pour des raisons typographiques, nous ne reproduisons pas ces quelques exemples de nouvelle orthographe, dont le principe est détaillé à loisir dans les deux parties précédentes.

ANNEXE 4. BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES. FICTION

EN RUSSE

БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ, АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ.

- *Аммалат-бек. Кавказская быль, Московский Телеграф, 1832, № 1, 2, 3, 4.*
- *Вечер на кавказских водах в 1824 году, Сын Отечества и Северный Архив, 1830, № 38, 39, 40, 41.*
- *Вечер на бивуаке, Полярная звезда, 1823.*
- *Второй вечер на бивуаке, Соревнователь просвещения и благотворения, 1823, ч. XXIII, № 7.*
- *Замок Нейгаузен. Рыцарская повесть, Полярная звезда, 1824.*
- *Изменник, Полярная звезда, 1825.*
- *Испытание, Сын Отечества и Северный Архив, 1830, № 29, 30, 31, 32.*
- *Латник. Рассказ партизанского офицера, Сын Отечества, 1832, № 1, 2, 3, 4.*
- *Лейтенант Белозор, Сын Отечества и Северный Архив, 1831, № 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42.*
- *Роман и Ольга. Старинная повесть, Полярная звезда, 1823.*
- *Следствие вечера на кавказских водах, Марлинский А. Полное собрание сочинений, третье издание, Санкт-Петербург, 1839, ч. 12.*
- *Страшное гадание. Рассказ, Московский телеграф, 1831, № 5-6.*
- *Фрегат « Надежда », Сын отечества и Северный архив, 1833, № 9-17.*

- *Кавказские повести*, подг. изд. Ф.З. Канунова, Санкт-Петербург, « Наука », Литературные памятники, 1995.

- *Испытание*, составление и примечания А.Л. Осповата, Москва, « Правда », 1991.

БУЛГАРИН, ФАДДЕЙ ВЕНЕДИКТОВИЧ.

- *Мазепа*, Санкт-Петербург, 1833-1834.

- *Иван Иванович Выжигин. Нравственно-сатирический роман*, Санкт-Петербург, 1829.

- *Петр Иванович Выжигин*, Санкт-Петербург, 1831.

- *Сочинения*, Москва, « Современник », 1990.

ВЕЛЬТМАН, АЛЕКСАНДР ФОМИЧ.

- *Генерал Каломерос*, Москва, 1840.

- *Картины света. Энциклопедичный живописный альманах на 1836 год*.

- *Кощей бессмертный. Былина старого времени*, Москва, 1833.

- *Лунатик. Случай*, Москва, 1834.

- *Ратибор Холмоградский*, Москва, 1841.

- *Светославич, вражий питомец. Диво времен Красного Солнца Владимира*, Москва, 1835.

- *Странник*, Москва, 1831-1832.

- *Повести и рассказы*, подготовка текста, составление, вступительная статья и примечания Ю. М. Акутина, Москва, « Совестькая Россия », 1979.

- *Странник*, подготовка текста, составление, вступительная статья и примечания Ю. М. Акутина, Москва, « Наука », Литературные памятники, 1977.

ГОГОЛЬ, НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ.

- *Вечера на хуторе близ Диканьки*, Санкт-Петербург, 1831-1832

- *Арабески*, Санкт-Петербург, 1836.

- *Миргород*, Санкт-Петербург, 1836.

- *Похождения Чичикова или Мёртвые души, поэма*, Москва, 1842.

- *Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород*, Москва, «ЭКСМО», 2002.

- *Полное собрание сочинений в четырнадцати томах*, АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Москва-Ленинград, 1937-1952. Т. 3 *Повести*.

ДАЛЬ, ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ.

- *Цыганка, Московский телеграф*, 1830, ч. 36, № 21, 22.

- *Русские сказки и предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приноровленные и поговорками ходячими разукрашенные Казаком Владимиром Луганским. Пяток первый*, Москва, 1832.

- *Были и небылицы Казака Луганского*, 1833-1839.

- *Пословицы русского народа* Москва, 1862.

- *Повести и рассказы*, Уфа, Башкирское книжное издательство, «Золотые родники», 1981.

- *Повести и рассказы*, сост. Ю. М. Акутина и А. А. Ильина-Томича, Москва, «Советская Россия», 1983.

ЖУЕВ, ВАСИЛИЙ ФЕДОРОВИЧ. *Путешественные записки от Санкт-Петербурга до Херсона в 1781-1782*, Санкт-Петербург, 1787.

ЖУКОВСКИЙ, ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ.

- *Светлана, Вестник Европы*, 1813, № 1, 2.

- *Людмила*, 1808.

- *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва-Ленинград, Государственное издательство художественной литературы, 1959-1960. Т. 2: *Баллады, поэмы и повести*.

КОМАРОВ, МАТВЕЙ. *Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика*

Ваньки Каина; второго французского мощенника Картуша и его сотоварищей, Санкт-Петербург, 1779.

КЮХЕЛЬБЕКЕР, ВИЛЬГЕЛМ КАРЛОВИЧ.

- *Европейские письма, Невский Зритель, 1820, ч. 1.*
- *Земля Безглавцев, Мнемозина, 1824, ч. 2.*
- *Последний Колонна. Роман в двух частях, 1832, 1843, Ленинград, 1937.*

ЛЕРМОНТОВ, МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ

- *Княгиня Лиговская, Санкт-Петербург, 1838.*
- *Герой нашего времени, Санкт-Петербург, 1840.*

ОДОЕВСКИЙ, ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ.

- *Живой мертвец, 1844.*
- *Живописец, 1839.*
- *Княжна Зизи, Отечественные записки, 1839, т. I, отд. III, 1839.*
- *Княжна Мими, Библиотека для чтения, Санкт-Петербург, 1834, т. VII, отд. I, 1834.*
- *Новый год, 1837.*
- *Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным, изд. подг. М.А. Турьян, Санкт-Петербург, « Наука », 1996.*
- *Привидение, 1838.*
- *Русские ночи, 1843.*
- *Черная перчатка, 1838.*
- *4338 год. Петербургские письма, Романтические повести, Москва, « Прибой », 1929.*

- *Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным, подготовка текста, составление, вступительная статья и примечания М. А. Турьян, Санкт-Петербург, « Наука », Литературные памятники, 1996.*

ПАВЛОВ, НИКОЛАЙ ФИЛИППОВИЧ.

- *Три повести*, 1835.

ПУШКИН, АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ.

• *Евгений Онегин. Роман в стихах*, Санкт-Петербург, в типографии А. Смирдина, 1833.

- *Повести покойного Ивана Белкина*, Санкт-Петербург, 1831.

- *Путешествие в Арзрум в 1829 году*, *Современник*, 1835, № 1.

• *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Ленинград, «Наука», 1977-1979.

• *Полное собрание сочинений в шестнадцати томах*, Москва – Ленинград, Издательство АН СССР, 1937-1959.

СЕНКОВСКИЙ, ОСИП ИВАНОВИЧ

- *Большой выход у Сатаны, Новоселье*, Санкт-Петербург, 1832.

• *Вся женская жизнь в нескольких часах*, Библиотека для чтения, т. 1, 1834.

- *Записки домового*, Библиотека для чтения, т. 13, 1835.

- *Незнакомка, Новоселье*, Санкт-Петербург, 1833.

- *Петербургские нравы, Северная пчела*, 1833-1834.

• *Потерянная для света повесть*, Библиотека для чтения, т. 10, 1834.

• *Похождения одной ревельской души, Новоселье*, Санкт-Петербург, 1834.

• *Превращение голов в книги и книг в головы, Сто русских литераторов*, т. I, Санкт-Петербург, 1839.

• *Теория образованной беседы*, Библиотека для чтения, 1835, т. 12.

- *Турецкая цыганка*, Библиотека для чтения, 1835, т. 12.

- *Фантастические путешествия барона Брамбеуса*, 1833.

- *Что такое люди!*, *Комета Белы*, Санкт-Петербург, 1833.

• *Сочинения барона Брамбеуса*, Москва, «Советская Россия», 1989.

- *Русская романтическая повесть, « Советская Россия », Москва, 1980.*

СОМОВ, ОРЕСТ МИХАЙЛОВИЧ.

- *Кикимора, Северные цветы на 1830 год, Санкт-Петербург, 1829.*
- *Оборотень, Подснежник на 1829 год, Санкт-Петербург, 1829.*
- *Сказки о кладах, Невский альманах на 1830 год, Санкт-Петербург, 1829.*
- *Гайдамак. Малороссийская быль, Звездочка на 1826 год, Санкт-Петербург, 1827.*
- *Гайдамак. Главы из малороссийской повести, гл. I-III : Северные цветы на 1828 год, Санкт-Петербург, 1827; гл. XIX-XXI : Сын Отечества, 1828, № 23; гл. XXVII : Денница на 1830 год, Москва, 1830.*

- *Сомов, О.М. Были и небылицы, Москва, « Советская Россия », 1984.*

ХМЕЛЬНИЦКИЙ, НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ. *Воздушные замки, Санкт-Петербург, 1818.*

ЯКОВЛЕВ, ПАВЕЛ ЛУКЬЯНОВИЧ.

- *Чувствительное путешествие по Невскому проспекту, Москва, в типографии С. Селиванского, 1828.*
- *Удивительный человек !, Москва, в Университетской Типографии, 1831.*
- *Рукопись покойного Клементия Акимовича Хабарова, содержащая разсуждение о русской азбуке, и биографию его, им самим писаную, с присовокуплением портрета, и съёмка с почерка сего знаменитого мужа, Москва, в типографии С. Селиванского, 1828.*

EN FRANÇAIS

BALZAC, HONORE DE.

- *La comédie du Diable, Lume, Saint-Epain, 2005.*

- *Traité de la vie élégante, suivi de la théorie de la démarche*, Bossard, Paris, 1922.

FLAUBERT, GUSTAVE. *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Louis Conard, 1910.

JANIN, JULES. *Contes nouveaux*, Paris, Levavasseur et Monnier, 1833

MAISTRE, XAVIER DE. *Voyage autour de ma chambre*, José Corti, Paris, 1984.

MARIVAUX, PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN. *L'épreuve*, Mérimot, Paris, 1740.

MERIMEE, PROSPER. *Colomba et dix autres nouvelles*, Gallimard, Paris, 1964.

NODIER, CHARLES.

- *De quelques phénomènes du sommeil*, Le Castor Astral, Paris, 1993.

- *Moi-même*, José Corti, Paris, 1985.

- *L'histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Ressouvenances, Coeuvres-et-Valsery, 2007.

- *L'amateur de livres*, Le Castor Astral, Paris, 1993.

POUGENS, CHARLES DE. *Jocko, anecdote détachée des Lettres inédites sur l'instinct des animaux*, Paris, 1824.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES.

- *L'Emile ou de l'éducation*, La Haye, 1762.

- *Julie, ou la nouvelle Héloïse*, Amsterdam, 1761.

EN ANGLAIS

STERNE, LAURENCE.

- *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

- *A sentimental journey through France and Italy, and other writings*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

АКСАКОВ, КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ. « Несколько слов о поэме Гоголя: *Похождения Чичикова, или мертвые души* », Москва, 1842. Texte consulté le 31.10.2012 sur le site http://az.lib.ru/a/aksakow_k_s/text_0100.shtml.

БЕЛИНСКИЙ, ВИССАРИОН ГРИГОРЬЕВИЧ.

- « *Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский*, сочинение А.Ф. Вельтмана », *Молва*, 1836, ч. 11, № 6.
- « *Литературные Мечтания* », *Молва*, 1834, ч. 8, № 38, 39, 41, 42, 45, 46, 49-52.
- « *Ничто о ничем, или отчет г. издателю Телескопа за последнее полугодие (1835) русской литературы* », *Телескоп*, 1836, ч. 31, № 1-4.
- « *Общее значение слова литература* », 1841. Впервые : в издании сочинений Белинского К. Солдатенкова и Н. Щепкина, 1862, ч. XII, стр. 393-443.
- « *О русской повести и повестях г. Гоголя* », *Телескоп*, 1835, ч. 26, № 7-8.
- « *Русская литература в 1840 году* », *Отечественные записки*, 1841, т. 14, № 1.
- « *Русская литература в 1841 году* », *Отечественные записки*, 1842, т. 20, № 1.
- « *Разделение поэзии на роды и виды* », *Отечественные записки*, 1841, т. XV, № 3.
- « *Путевые записки Вадима* », *Молва*, 1835, ч. 9, № 10.
- *Собрание сочинений в девяти томах*, Москва, « Художественная литература », 1976.

БЕСТУЖЕВ, АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ.

- « *Взгляд на старую и новую словесность в России* », *Полярная звезда*, 1823.
- « *Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года* », *Полярная звезда*, 1824.

- « Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов », *Полярная звезда*, 1825.

- « Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века. Сочинение Н. Полевого », *Московский телеграф*, 1833, № 15.

- Марлинский: « О романтизме », *Новогодник, собрание сочинений в прозе и стихах современных русских писателей*, изданном Н. Кукольниковом. Санкт-Петербург, 1839.

- *Полярная звезда, иданная А. Бестужевым и К. Рылевым*, Москва-Ленинград, Издательство Академии Наук, 1960.

БУЛЬГАРИН, ФАДДЕЙ ВЕНЕДИКТОВИЧ.

- « Литературные призраки », *Журнал нравов и словесности, Литературные листки*, 1824, № 16.

- « Евгений Онегин, роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. Глава вторая », Москва, 1826.

- « Письма о русской литературе », Санкт-Петербург, 1833.

ВЯЗЕМСКИЙ, ПЁТР АНДРЕЕВИЧ

- « О духе партий, о литературной аристократии », *Литературная газета*, 1830, т. 1, № 23.

- « Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина », 1847, *texte disponible sur la page (consultée le 28.09.2013) : http://www.azlib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0460.shtml*.

- « Новая тяжба о букве Ъ », *Полное собрание сочинений в двенадцати томах*, Санкт-Петербург, 1879. Т. 2. Ce texte est également disponible sur la page : <http://vyazemskiy.lit-info.ru/vyazemskiy/public/novaya-tyazhba-o-bukve.htm>, consultée le 28.09.2013.

- « Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова: Вместо предисловия <к Бахчисарайскому фонтану> », *Пушкин в прижизненной критике: 1820-1827*, Санкт-Петербург, Государственный пушкинский театральный центр, 1996.

- « О литературных мистификациях, по случаю напечатанного в 5-й книжке *Вестника Европы* второго и подложного разговора между Классиком и Издателем *Бахчисарайского фонтана* », *Московские ведомости*, 1824, № 29. Пушкин в прижизненной критике : 1820-1827, Санкт-Петербург, ИРЛИ АН, 1996. Texte également disponible sur la page (consultée le 30.12.2012) http://www.azlib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0170.shtml.

ГАЛИЧ АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ. *Опыт науки изящного*, СПб., 1825.

ГОГОЛЬ НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ.

- « О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году », *Современник*, 1836, т. 1.
- *Статьи и рецензии 1831-1842. Учебная книга словесности для русского юношества*, Москва, « Директ-Медиа », 2010.
- *Полное собрание сочинений в четырнадцати томах*, АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Москва-Ленинград, 1937-1952.

ГРЕЧ НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ.

- *Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики и истории российской словесности, изданные Николаем Гречем*, Санкт-Петербург, 1820.
- *Опыт краткой истории русской литературы*, Санкт-Петербург, 1822.

ДМИТРИЕВ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ. « Второй разговор между Классиком и Издателем *Бахчисарайского фонтана* », *Вестник Европы*, 1824, № 5.

ЖУКОВСКИЙ, ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ.

- « Писатель в обществе », *Вестник Европы*, 1808, № 22.

- *Собрание сочинений в 4 томах*, Москва-Ленинград, Государственное издательство художественной литературы, 1959-1960. Т. 4, *Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма*, 1960.

КАРАМЗИН, НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ.

- « О книжной торговле и любви ко чтению в России », *Вестник Европы*, 1802, № 9.
- « Отчего в России мало авторских талантов? », *Вестник Европы*, 1802, № 14.
- « О любви к отечеству и народной гордости », *Вестник Европы*, 1802, № 4.
- « Письмо к издателю », *Вестник Европы*, 1802, № 1.

КЮХЕЛЬБЕКЕР, ВИЛЬГЕЛМ КАРЛОВИЧ.

- *Дневник Вильгельма Кюхельбекера*, часть вторая, *Русская старина*, 1891. Texte également disponible sur la page (consultée le 28.09.2013) : http://az.lib.ru/k/kjuhelxbeker_w_k/text_0310.shtml.
- « Поэзия и проза », 1835-1836 , texte disponible sur la page (consultée le 28.09.2013) http://www.imli.ru/litnasledstvo/Tom59/23_Стать_Кюхельбекера_LN_59.pdf.
- « О направлении нашей поэзии особенно лирической », *Мнемозина*, 1824, ч. II, с. 29-44. Texte également disponible sur la page : http://az.lib.ru/k/kjuhelxbeker_w_k/text_0180.shtml (consultée le 28.09.2013).

МЕРЗЛЯКОВ АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ.

- *Краткое начертание теории изящной словесности*, ч. 1-2, М., 1822.
- « Об изящной словесности, ее пользе, цели и правилах », *Вестник Европы*, 1813, ч. 68, № 7-8.
- *Общие правила краткой риторики*, Москва, 1809.

НАДЕЖДИН, НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ.

- « *Борис Годунов*. Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев », *Телескоп*, 1831, ч. 1, № 4. Texte également disponible sur la

page http://www.azlib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0060.shtml, (consultée le 28.09.2013).

- «Европеизм и народность, в отношении к русской словесности», *Телескоп*, 1836, ч. 31, № 1-2. Texte également disponible sur la page http://www.azlib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0080.shtml (consultée le 28.09.2013).

- «Иван Выжигин, нравственно-сатирический роман. Сочинение Фаддея Булгарина IV части», Санкт-Петербург, в типографии вдовы Плюшар, 1829. Texte également disponible sur la page http://www.azlib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0110.shtml (consultée le 28.09.2013).

- «Литературные опасения за будущий год», *Вестник Европы*. 1828. № 22. Texte également disponible sur la page (consultée le 28.09.2013) http://www.azlib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0150.shtml.

- «Новоселье, часть вторая», *Молва*, 1834, ч. 7, № 22-23. Texte également disponible sur la page (consultée le 28.09.2013) http://www.azlib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0180.shtml.

- «О современном направлении изящных искусств», *Ученые записки императорского Московского университета*, 1833, ч. 1, № 1-3. Texte également disponible sur la page (consultée le 28.09.2013) http://www.azlib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0210.shtml.

- «Обозрение русской словесности за 1833 год», *Телескоп*, 1834, ч. 19, № 1. Texte également disponible sur la page (consultée le 28.09.2013) http://www.azlib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0190.shtml.

- История поэзии, *Чтения адъюнкта Московского университета Степана Шевырева, Том первый, содержащий в себе историю поэзии индейцев и евреев, с приложением двух вступительных чтений о характере образований и поэзии главных народов новой Западной Европы*, Москва, в типографии А. Семена, 1835. Texte également disponible sur la page http://www.azlib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0100.shtml (consultée le 28.09.2013).

- *Литературная критика. Эстетика*, вступительная статья, составление и комментарии Ю. Манна, Москва, «Художественная литература», 1972.

ОДОЕВСКИЙ, ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ.

- «Психологические заметки», *Современник*, 1843, с. XXXII.
- «Русские Ночи или о необходимости новой науки и нового искусства», *Русские ночи*, Москва, «Наука», 1975.

ПОЛЕВОЙ, НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ. «О романах В. Гюго и вообще о новейших романах», 1832. Полевой Н., Полевой Кс. *Литературная критика: Статьи, рецензии 1825-1842*, Ленинград, 1990.

ПУШКИН, АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ.

- «О прозе», 1822.
- «О причинах, замедливших ход нашей словесности», 1824.
- «Возражение на статью А. Бестужева "Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов"», 1825.
- «Возражение на статьи В. Кюхельбекера в *Мнемозине*», 1825-1826.
- «Письмо к издателю *Московского Вестника* (по поводу "Обозрения русской словесности за 1827 год" Шевырева)», 1828.
- «О журнальной критике», *Литературная газета*, 1830, № 3.
- «О народности в литературе».
- «О новых блюстителях нравственности».
- «О критике», 1830.
- «Путешествие по святым местам А.Н. Муравьева», 1832.
- «Путешествие из Москвы в Петербург», 1833-1835.
- «О ничтожестве литературы русской» 1834.
- «Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов», *Телескоп*, 1831, ч. 4, № 13.

- «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем», *Телескоп*, 1831, ч. 4, № 15.

- « Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений ».

- *Собрание сочинений в десяти томах*, АН СССР (Пушкинский дом); Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским, Ленинград, « Наука »

- Пушкин, А.С. *Полное собрание сочинений в шестнадцати томах*, Москва-Ленинград, « Наука », 1937-1959.

СЕНКОВСКИЙ, ОСИП ИВАНОВИЧ.

- « Первое письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу », *Библиотека для чтения*, 1837, т. 22.

- « Брамбеус и юная словесность », *Библиотека для чтения*, 1834, т. 3, ч. 1.

СОМОВ, ОРЕСТ МИХАЙЛОВИЧ.

- « Обзор российской словесности за 1828 год », *Северные цветы на 1829 год*, Санкт-Петербург, 1828.

- *О романтической поэзии. Опыт в трех статьях*, *Соревнователь просвещения и благотворения*, Санкт-Петербург, 1823. Ч. 24, № 11.

СУМАРОКОВ, АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ. « Письмо о чтении романов », 1759. Texte également disponible sur la page (consultée le 28.09.2013) : http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0390oldorfo.shtml.

ТИТОВ ВЛАДИМИР ПАВЛОВИЧ. « О романе как представителе образа жизни новейших европейцев », *Московский вестник*, 1828, № 2.

ШЕВЫРЕВ, СТЕПАН ПЕТРОВИЧ.

- « О критике вообще и у нас в России », *Московский наблюдатель*, 1835, ч. 1, с. 494-525. Texte également disponible sur la page http://az.lib.ru/s/shewyrew_s_p/text_0220.shtml, consultée le 05.08.2013.

- « Словесность и торговля », *Московский наблюдатель*, 1835, № 1. Texte également disponible sur la page, consultée le 05.08.2013 : http://az.lib.ru/s/shewyrew_s_p/text_0031.shtml.

SOURCES PRIMAIRES. TRADUCTIONS

GOETHE, JOHANN WOLFGANG. *Les souffrances du jeune Werther*, traduction de Bernard Groethuysen, Gallimard, Paris, 1973.

HEGEL, G.W. *Cours d'esthétique*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997.

HOFFMANN, E.T.A.

- *Contes fantastiques tirés des Frères de Sérapiion et des Contes nocturnes*, traduction de Loève-Veimars Paris, Librairie des bibliophiles, 1883.

POUCHKINE, ALEXANDRE.

- *Eugène Onéguine*, traduction de Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, 1996.

- *Voyage à Arzroum au cours de la campagne de 1829*, traduction de Bernard Kreise, Petite bibliothèque Ombres, Toulouse, 2009.

SCHILLER, FRIEDRICH. *Marie Stuart*, traduction d'Henri de Latouche, Bataille, Paris, 1820.

SCHLEGEL, WILHELM AUGUST. *Cours de littérature dramatique*, Paris-Genève, 1814.

SCOTT, WALTER. *Waverley, Rob Roy, La fiancée de Lammermoor*, traduction d'Auguste Defauconpret, Paris, Robert Laffont, 1981.

SENKOVSKI, OSSIP. *Voyages fantastiques du baron Brambeus*, traduction de Paul Lequesne, L'esprit des péninsules, Paris, 2001.

STERNE, LAURENCE.

- *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, traduction de Charles Mauron, GF Flammarion, Paris, 1982.

- *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, traduction d'Aurélien Digeron, GF Flammarion, Paris, 1981.

АКУТИН, Ю.

- « Проза А. Вельтмана », *Повести и рассказы*, Москва, « Советская Россия », 1979.
- « Александр Вельтман и его роман *Странник* », А.Ф. Вельтман, *Странник*, Москва, « Наука », 1977.

АТАРОВА, К. Н. *Жанровое новаторство Лоренса Стерна и его влияние на европейскую литературу*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 1976.

АФАНАСЬЕВ, Е.С. « *Повести Белкина А.С. Пушкина, ироническая проза* », *Русская литература*, 2000, № 2

БАЗАНОВ, В.Г. и ВАЦУРО, В.Э. ред. *Литературное наследие декабристов*, Ленинград, « Наука », 1975.

БАЛАШОВА, Е.А. *Проза Вельтмана как явление переходной эпохи*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Елец, 2001.

БАРСУКОВ Н. *Жизнь и труды М. П. Погодина*, 22 т., Санкт-Петербург, 1888-1907.

БАРЫКИНА, А.В. *Жанр новеллы в русской литературе первой трети XIX века*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2007.

БАХТИН, М. М., « Слово в романе », *texte original consulté le 03.05.2013 sur la page http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/slov_rom.php*.

БАХТИН, М. М.

- *Проблемы поэтики Достоевского*, *Собрание сочинений М. М. Бахтина*, Москва, Институт мировой литературы им. Горького, 2002, т. 6.

- *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, «Художественная литература», 1975

БЕЛКИНА, М.А. *Светская повесть 1830-х годов и Княгиня Лиговская Ю.М. Лермонтова*

БЕЛОЗЕРСКАЯ, Н.А. «Василий Трофимович Нарезный: Историко-литературный очерк», *Русская старина*, Санкт-Петербург, 1896.

БЛАГОСВЕТЛОВ, Г.Е. *Исторический очерк русского прозаического романа, Сын Отечества*, 1856, № 28, 31, 38.

БОБИНА, Т.О. *Проза Николая Александровича Бестужева и русская литература 1820-1830х годов*, 1991.

БОГДАНОВ, А.П. «А. Вельтман – писатель-историк», А.Ф. Вельтман, *Романы*, Москва, «Современник», 1985.

БУДУР, Н. (составитель) *Русская готическая проза*, Москва, «Терра», 1999.

ВАЦУРО, В.Э.

- «Пушкин в общественно-литературном движении начала 1830-х годов»: автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Ленинград, 1970.
- «София: Заметки на полях *Косморамы* В.Ф. Одоевского», *Новое Литературное Обозрение*, № 42, 2000.
- «От бытописания к поэзии действительности», *Русская повесть XIX века*, Ленинград, 1973, с. 200-244.

ВАЦУРО В. Э., ГИЛЛЕЛЬСОН М. И. *Сквозь «умственные плотины»: Из истории книги и прессы пушкинской поры*, Москва, «Книга», 1972.

ВЕСЕЛОВСКИЙ, А.Н. «История русского романа: Записки слушательниц Высших женских курсов по лекциям А.Н. Веселовского» М., 1907-1908.

ВИНОГРАДОВ, В.В. *Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка*, Москва-Ленинград, Academia, 1935.

ВИРОЛАЙНЕН, М.Н.

- «“Золотой век” как литературный феномен. Попытка определения», *Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт*: В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. Ч.1, с. 32-39.

- *Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности*, Санкт-Петербург, 2003.

- *Исторические метаморфозы русской словесности*, Санкт-Петербург, 2007.

- *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840)*, сост. М. Виролайнен, Ленинград, 1991.

- «Молодой Погодин», Погодин М. П. *Повести. Драма*, Москва, 1984.

ГАДЖИЕВ, А.Д. «Путешествие в Арзрум Пушкина и русская очерковая проза второй половины 20х-30х годов XIX века», 1973.

ГАЛАХОВ, А.Д. «История русской словесности, древней и новой», Санкт-Петербург, 1863 – 1875.

ГЕТЕ, И.В., ШИЛЛЕР, Ф. «Переписка в двух томах», Москва-Ленинград, 1937, т.1.

ГЕССЕН, С.И. *Книгоиздатель А. Пушкин: литературные доходы Пушкина*, Ленинград, Академия, 1930.

ГРИХИН, В. А. (сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент.) *Русская романтическая повесть (первая треть XIX века)*, Москва, 1983.

ГРИЦ, Т. ТРЕНИН, В., НИКИТИН, М. *Словесность и коммерция (Книжная лавка А.Ф. Смирдина)*, под ред. В.Б. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума, Москва, «Федерация», 1929. Reprint Москва, «Аграф», 2001.

ГУБЕРНСКАЯ, Т.В. *Языковое воплощение категории повествователя в раннем русском романе*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2002.

ГУКОВСКИЙ, Г.А.

- *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, Москва, « Государственное издательство художественной литературы », 1957.
- *Реализм Гоголя*, Москва-Ленинград, « Государственное издательство художественной литературы », 1959.
- *Пушкин и русские романтики*, Москва, « Художественная литература », 1965.

ГУМИНСКИЙ, ВИКТОР МИРОСЛАВОВИЧ. *Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе*, Москва, 1979.

ДУШЕЧКИНА Е. В. *Русский святочный рассказ: становление жанра*, Санкт-Петербург, 1995.

ЗАПАДОВ, А.В. ред. *История русской журналистики XVIII – XIX веков*, Москва, « Высшая школа », 1963.

ЗОРИН, АНДРЕЙ ЛЕОНИДОВИЧ. « Кормя двуглавого орла... (Русская литература и государственная идеология конца XVIII – начала XIX века) », Москва, НЛО, 2001.

КАЛАШНИКОВА О.Л.

- *Становление русского реально-бытового романа XVIII века*, Днепропетровск, 1986.
- *Жанровые разновидности русского романа 1760-1770-х годов*, Днепропетровск, 1988.

КАНУНОВА, Ф.З. *Эстетика русской романтической повести: А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х годов XIX века*, автореферат диссертации, Москва, 1973.

КАРПОВ, А.А. «К истории одного “неистового” мотива », *Памяти Г. П. Макогоненко: Сборник статей, воспоминаний и документов*, под ред. В. М. Марковича и А. А. Карпова, Санкт-Петербург, издательство СПбГУ, 2000.

КАПИТАНОВА Л. А. « Светская повесть М. П. Погодина », *Филология = Philologica*, № 3, Краснодар, 1994.

КИСЕЛЕВ, ВИТАЛИЙ СЕРГЕЕВИЧ. *Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII - первой трети XIX века*, автореферат

диссертации на соискание степени доктора филологических наук, Томск, 2006.

КОБРИН, К. «Поставщик ее величества русской литературы», *Октябрь*, 1998, № 6.

КОВЫРШИНА С.А. *Метризованная проза А.Ф.Вельтмана*, автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук, Москва, 1995.

КОЖИНОВ В.В. *Происхождение романа*, Москва, 1963.

КОЖЕВНИКОВА Н.А. «Из наблюдений над неклассической ("орнаментальной") прозой», *Серия литературы и языка*, т. 35, № I, Москва, 1976.

КОЗЛОВА, А.В.

- «Традиция романтического двойничества в *Фантастических путешествиях* О. Сенковского», *Вестник Томского Государственного Педагогического Университета*, 1-26, Томск, 1999, с. 7-9.

- *Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820-1830-х годов*: Дисс... канд. Филол. Наук, Томск, 1999.

КРЕКНИНА Л.И. *Жанровое своеобразие прозы А.Ф.Вельтмана 1830-1840-х годов*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Елец, 2001.

КОВЫРШИНА С.А. *Метризованная проза А.Ф.Вельтмана*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 1995.

КУЗНЕЦОВ, С.Ю. КУРИЦЫН, В.Н. СКОРОПАНОВА И. С. *Русская постмодернистская литература*, 3-е изд., Москва, «Флинта», Наука, 2001.

КУЛЕШОВ, В.И. «Александр Бестужев-Марлинский». Le texte de l'article est disponible sur la page (consultée le 28.09.2013) http://modernlib.ru/books/kuleshov_v/aleksandr_bestuzhevmarlinskiy/read_1/.

КУЛЬМАН, Н. *Вяземский как критик*, «Изв. Отд. Русского языка и слова А.Н.», 1904, книга 1.

ЛАЗАРЕСКУ, О.Г. *Литературное предисловие: вопрос истории и поэтики*», автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук, Саранск, 2008.

ЛАРИОНОВА, Е.О. (под общ. ред.) *Пушкин в прижизненной критике*, Санкт-Петербург, ИРЛИ АН. Т.1. 1820-1827, 1996. Т. 2. 1828-1830, 2001. Т. 3. 1831-1833, 2003. Т.4. 1834-1837, 2008.

ЛЕБЛАНКТ, РОНАЛЬД. «Русский Жильблаз Фаддея Булгарина», *Новое Литературное Обозрение*, 1999, № 40.

ЛОТМАН, ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ.

- « Сюжетное пространство русского романа XIX века », « Декабрист в повседневной жизни », « Своеобразие художественного построения *Евгения Онегина* », *В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, Москва, « Просвещение », 1988.

- *Карамзин. Сочинение Карамзина*, Санкт-Петербург, « Искусство-СПБ », 1997.

- « К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи », *О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы*, Санкт-Петербург, « Искусство-СПБ », 2012.

- « Структура художественного текста », « Статьи по типологии культуры », « Поэзия и проза », *О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста*, Санкт-Петербург, Искусство, 1996. *Et Об искусстве*, Санкт-Петербург, « Искусство – СПб », 1998.

- *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, Москва, « Просвещение », 1988.

МАНН, ЮРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ.

- *Русская литература XIX века, Эпоха романтизма*, Москва, « Аспект Пресс », 2001.

- *Русская философская эстетика (1820-1830-е гг.)*, Москва, «Искусство», 1969.
- *Динамика русского романтизма*, Москва, «Аспект-Пресс», 1995.
- *К истории русского романтизма*, Москва, «Наука», 1973.
- *Поэтика русского романтизма*, 1976.
- «У истоков русского романа», В. Т. Нарезный, *Собрание сочинений в двух томах*, Москва, «Художественная литература», 1983, Т. 1, *Романы и повести*.
- *Диалектика художественного образа*, Москва, 1987.

МАТВЕЕВА, Ю.А. *Орест М. Сомов – литературный критик. Научная биография*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2007.

МЕДВЕДЕВ, ЮРИЙ

- «На границе грядущего с беспредельным...», *Русская фантастическая проза XIX – начала XX века*, Москва, «Правда», 1986.
- *Русская и советская фантастика: повести и рассказы*, сост. Ю. Медведев, Москва, 1989.
- *Записки Домового: русская фантастика первой половины XIX века*, сост. Ю. Медведев, Москва, 1996.
- *Косморама: фантастические повести первой половины XIX века*, сост. Ю. Медведев, Москва, 1997.

НЕМЗЕР, А. (сост., вступ. ст. и примеч. А. Немзера) *Русская романтическая новелла*, Москва, «Художественная Литература», 1989.

ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ Д. Н., *Теория поэзии и прозы. Руководство для средней школы*. Издание Т-ва И.Д. Сытина, Москва, 1908.

ОРЛИЦКИЙ, Ю.Б. *Динамика стиха и прозы в русской словесности*, Москва, РГГУ, 2008.

ОСТАПЦЕВА, Вера Николаевна, *Лиризм русской прозы 30-х годов XIX века: В.Ф. Одоевский, М.Ю. Лермонтов*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2004.

ОСЬМУХИНА, О.Ю. *Авторская маска в русской прозе 1760-1830-х годов*, автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук, Саранск, 2009.

ПЕРЕВЕРЗЕВ В.Ф. *У истоков русского реалистического романа*, Москва, 1965.

ПЕТРУНИНА, Н.Н. «Орест Сомов и его проза», О.М. Сомов, *Были и небылицы*, Москва, «Советская Россия», 1984.

ПОПЛАВСКАЯ, И. А. *Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX века*, автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук, Томск, 2010. Texte intégral du résumé sur le site : <http://dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-filologiya/a290.php>, consulté le 12.11.2012.

ПОТЕБНЯ, А. *Из записок по теории словесности*, Харьков, 1905. Переиздание *Теоретическая поэтика*, Москва, 1990.

ПУРЯЕВА, Н.Н. *Погодин-литератор*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2006.

РЕЙТБЛАТ, А.

- *Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи*, Москва, «Новое литературное обозрение», 2001.

- «Видок Фиглярин (История одной литературной репутации)», *Вопросы литературы*, Москва, 1990, № 3.

РУБЛЕВА, Л. И. *Романы В. Т. Нарезного в контексте русской прозы конца XVIII - начала XIX веков*, автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук, Москва, 2002.

САКУЛИН П. Н.

- *Из истории русского идеализма. Кн. В.Ф.Одоевский. Мыслитель-писатель, т.І, чч.1 и 2, Москва, 1913.*

- *Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей, ч.1. Литературная старина, Москва, 1928, ч.2. Новая литература, Москва, 1929.*

САЛАМОВА, Л. Б. *Повести Вельтмана. Проблематика, жанр, стиль, Москва, МГУ, 1983.*

САХАРОВ, В.И. *Русская романтическая повесть, (сост., вступ. ст. и примеч.), Москва, 1980.*

СИЗОВА, М.А. *Жанр « светской повести » в русской литературе 1830-х годов: творчество Е.А. Ган, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2007.*

СКАЧКОВА О.А. *Художественное своеобразие фольклорно-исторических романов А.Ф. Вельтмана : Кощей бессмертный и Светославич, вражий питомец, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Москва, 2004.*

СОЛЛЕРТИНСКИЙ Е.Е. *Русский реалистический роман первой половины XIX века: проблема жанра, Вологда, 1973.*

СОМОВ, В. « Пародии на сентиментально-романтическую прозу XIX века (1800-1830 годы) », *Вопросы русской литературы, ред. А.И. Ревякин, Москва, 1968.*

СТЕПАНОВ, Н.Л. « Романы В.Т. Нарезного », *В.Т. Нарезный, Избранные сочинения: в 2 томах, т. 1, Москва, 1956.*

ТАТАРЧУК, Е.П. *Переводная французская литература в журналах 1820-1830-х годов и формирование русской прозы, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, 2005.*

ТРОЙЦКИЙ, В.Ю. *Художественные открытия русской романтической прозы 1820-1830-х годов, Москва, « Наука », 1985.*

ТУРЬЯН, М.А. «*Пестрые сказки Владимира Одоевского*», В.Ф. Одоевский, *Пестрые сказки*, Санкт-Петербург, «Наука», 1996.

ТЫНЯНОВ, Ю.Н.

- «*Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*», *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, «Наука», 1977.

- *Архаисты и новаторы*, Ленинград, 1929, reprint Wilhelm Fink Verlag, München, 1967.

ШАТИН Ю. В. *Живая риторика. Жуковский*, 2000.

ШКЛОВСКИЙ, В.

- *Тристрам Шанди и теория романа*, Санкт-Петербург, 2000.
- *О теории прозы*, Москва, «Федерация», 1929.

ШМИД В. *Нарратология*, Москва, «Языки славянской культуры», 2003.

ШРАГА, Е.А. *Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820-1830-х годов*, автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Санкт-Петербург, 2009.

ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.

- *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*, Ленинград, 1924, reprint Slavische Propylaen, München, 1967.

- «*Как сделана Шинель Гоголя*», *Поэтика*, 1919. Reprint *О прозе*, Ленинград, «Художественная литература», 1969.

ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. и ТЫНЯНОВ, Ю. ред., *Русская проза*, Ленинград 1926, reprint *Младоформалисты: Русская проза*, сост. Я. Левченко, Санкт-Петербург, «Петрополис», 2007.

ЭСАЛНЕК А.Я. *Своеобразие романа как жанра*, Москва, 1978.

EN ANGLAIS

CONRAD PETER, *Shandyism: the character of romantic irony*, Oxford, B. Blackwell, 1978.

CRAVEN, KENNETH, *Laurence Sterne and Russia – Four case Studies*, Ann Arbor, 1970.

COHEN, MARGARET. *The sentimental education of the novel*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1999.

DOODY, MARGARET. *The true story of the novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996.

GASPARETTI, DAVID. *The Rise of the Russian Novel. Carnival, Stylization, and Mockery of the West*, Northern Illinois University Press, DeKalb, 1998.

GREENLEAF, MONIKA. *Pushkin and Romantic fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford University Press, Stanford, California, 1995.

FRAZIER, MELISSA.

- “Erasing the boundaries of criticism: Senkovskij, readers and writers”, *Russian Literature*, XLVII (2000), p. 15-32.

- *Romantic encounters. Writers, readers and the Library for Reading*, Stanford University Press, Stanford, California, 2007.

FURST, LILIAN R. *Fictions of Romantic Irony*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.

HAMMARBERG GITTA, *From the idyll to the novel: Karamzin’s sentimentalist prose*, Cambridge University Press, New York, 1991.

MEYER, PRISCILLA. *How the Russians read the French. Lermontov, Tolstoy, Dostoevsky*, University of Wisconsin Press, 2008.

NEUBAUER, JOHN and VOOGD, PETER de, éd., *The reception of Laurence Sterne in Europe*, London - New York, Thoemmes Continuum, 2004.

- NEUBAUER, JOHN & STEWART, NEIL. « Shandean theories of the novel: from Friedrich Schlegel’s German Romanticism to Shklovsky’s Russian Formalism ».

- STEWART, NEIL. « From imperial court to peasant’s cot: Sterne in Russia ».

NEUHAÜSER, RUDOLF. *Towards the romantic age. Essays on sentimental and preromantic literature in Russia*, La Hague, 1974.

PEDROTTI, LOUIS. *The fantastic journeys of baron Brambeus*, Middelbury Studies in Russian language and Literature, Peter Lang, NY, 1993.

SCHÖNLE, ANDREAS. *Authenticity and fiction in the Russian literary journey, 1790-1840*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000.

TODD, WILLIAM MILLS III. *Fiction and Society in the age of Pushkin. Ideology, institutions and narrative*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London, 1986.

TOSI, ALESSANDRA. *Waiting for Pushkin. Russian fiction in the reign of Alexander I (1801-1825)*, Studies in Slavic literature and poetics, Amsterdam - New York, Rodopi, 2006.

EN FRANÇAIS

AUDET, R. & GEFFEN, A. éd., « Comment définir la fiction ? » in *Frontières de la fiction*, Éditions Nota bene & Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 3-13.

BAKHTINE, MIKHAIL. *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Tel, Gallimard, Paris, 1978.

BASSY, A.-M. « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », in *Romantisme*, N°43, 1984.

BAUDORRE, PHILIPPE. « Les enjeux d'un dialogue Bakhtine-Lukàcs » dans *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, éd. préparée par Catherine Depretto, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

BLANCHOT, MAURICE. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969

BOURGOIS, RENE. *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de M^{me} de Staël à G. de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1974.

CHKLOVSKI, VIKTOR.

- *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 2001.
- *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991.

DELOFFRE, FREDERIC. *Mariovaux et le mariovaudage : une préciosité nouvelle*, 3^e édition, Slatkine Reprints, Genève, 1993.

DESPRES, ISABELLE. *Théories esthétiques et polémiques littéraires dans les revues moscovites de l'époque romantique*, Paris, 1994.

ETKIND, E. NIVAT, G., SERMAN, I. ET STRADA, V. (direction) *Histoire de la littérature russe, Le XIX^e siècle. L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Fayard, Paris, 1996.

FREBY, FRANÇOIS. « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », colloque Fabula « Effet de fiction », 2001.

GANDT, MARIE DE. *Ironies romantiques : Schlegel - Stendhal*; sous la direction de Jacques Neefs, Paris VIII, 2004.
http://books.google.fr/books?id=cKr2jRK_Y1kC&pg=PA212&lpg=PA212&dq=sympo%C3%A9sie&source=bl&ots=aq0LomH7om&sig=oy2BfoXcmR7KhKHR8Pzswt27_1I&hl=fr&sa=X&ei=dJFAUusbXB0md7gb8zYGwBg&ved=0CFIQ6AEwBw#v=onepage&q=sympo%C3%A9sie&f=false

GANNIER, ODILE. *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001.

GENETTE, GERARD. *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

GLINOER, ANTHONY.

- *La littérature frénétique*, Presses Universitaires de France, collection « Les littéraires », Paris, 2009.
- *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Droz, Genève, 2008.

HAMON, PHILIPPE. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes obliques de l'écriture*, Paris, 1996.

ISER, WOLFGANG.

- *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Philosophie et langage, Mardaga, Liège, 1976.

- *L'appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. Vincent Platini, Allia, Paris, 2012

JAKOBSON, ROMAN. « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, traduction de Nicolas Ruwet.

JAUSS, HANS ROBERT. *Pour une esthétique de la réception*, Tel, Gallimard, Paris, 1978.

KRAUSS, CHARLOTTE. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX^e siècle (1812-1917). D'une image de l'autre à un univers imaginaire*, Rodopi, Amsterdam - New York, 2007.

LEJEUNE, PHILIPPE. *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

MILLET, CLAUDE. *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Le livre de poche, LGF, 2007.

MUZELLE, ALAIN. *L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2006.

PAVEL, THOMAS.

- *La pensée du roman*, NRF Essais, Gallimard, 2003.
- *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988.

ROUSSET, JEAN. *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954.

SANGSUE, DANIEL. *Le Récit excentrique : Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, José Corti, Paris, 1987.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE. *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE & PIER, JOHN (dir.). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Editions de l'EHESS, Paris, 2005.

STREDTER, J. « Le rôle du roman picaresque dans l'évolution du roman russe », *Histoire de la littérature russe*, ouvrage dirigé par Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada, *Le XIX^e siècle. L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Fayard, Paris, 1996.

THERENTY, MARIE-EVE. *Mosaïques. Etre écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003.

EN ALLEMAND

BEHLER, ERNST. *Frühromantik*, Berlin, New York, Walter de Gruyter & Co., 1992.

STEWART, NEIL. *"Glimmerings of wit", Laurence Sterne und die Russische Literatur von 1790 bis 1840*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2005.

DICIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES.

Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, Санкт-Петербург, « Брокгауз-Ефрон », 1890-1907.

Даль, В. *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва, « Русский язык », 1981.

Масанов И. Ф. *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*: В 4 т. Москва, Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1956-1960.

Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. *Толковый словарь русского языка*, Москва, « Азбуковник », 1999.

Словарь языка Пушкина, Российская Академия Наук, Институт русского языка имени В.В. Виноградова, Москва, 2000.

ANNEXE 5. INDEX

A

Arzamas, 325, 326

B

Bakhtine, 18, 20, 132, 211, 241, 354, 364, 366,
367, 368, 369, 370, 371, 372, 386, 394, 469
Balzac, 12, 30, 91, 120, 121, 122, 124, 125, 126,
127, 131, 289, 316, 371, 446
Biéliniski, 8, 17, 195, 196, 199, 200, 201, 211,
212, 214, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 245,
248, 250, 253, 255, 259, 260, 261, 262, 263,
265, 277, 278, 279, 285, 287, 292, 297, 299,
301, 302, 309, 310, 320, 329, 330, 381, 387
Белинский, 201, 236, 237, 243, 248, 249,
250, 255, 260, 261, 265, 277, 278, 279,
293, 297, 298, 301, 320, 330, 448
Boulgarine, 97, 188, 214, 221, 224, 271, 273,
275, 276, 283, 285, 286, 287, 301, 306, 307,
309, 310, 315, 316, 340, 377

C

Chevyriev, 17, 195, 285, 295, 296, 298, 299,
301, 310
Шевырев, 17, 295, 296, 454
Cohen, 54

D

Dahl, 31, 34, 36, 60, 81, 83, 164, 194, 202, 216,
274, 345, 358, 362, 382
Даль, 31, 47, 60, 61, 83, 105, 122, 164, 216,
442, 472
Dostoïevski, 111

E

Eichenbaum, 202, 203, 206, 208, 213, 216, 330,
355, 358, 360, 362

Эйхенбаум, 202

Eugène Opéguine, 8, 19, 74, 76, 78, 80, 85, 86,
133, 223, 256, 303, 305, 316, 320, 388, 456
Евгений Онегин, 223

F

fantaisie, 10, 70, 73, 128, 136, 148, 167, 176,
177, 183, 186, 221, 243, 244, 262, 265, 348,
387
fantastique, 10, 41, 43, 46, 48, 54, 64, 66, 102,
104, 106, 107, 108, 110, 114, 117, 118, 129,
165, 170, 172, 174, 243, 244, 256, 262, 265,
304, 309, 322, 324, 348, 349, 378
Frazier, 10, 16, 279, 280, 281, 282, 283, 284,
291, 294, 296, 299, 301, 305, 307, 310, 311,
321, 378, 379, 468

G

Genette, 22, 159
Germaine de Staël, 16
Gogol, 8, 13, 14, 20, 41, 64, 66, 97, 98, 108,
110, 111, 154, 170, 196, 203, 239, 241, 259,
276, 278, 285, 297, 303, 314, 315, 316, 327,
355, 356, 359, 379, 381, 382, 385, 386, 470,
471
Гоголь, 239
Gretch, 46
Греч, 209

H

Hammarberg, 10, 16, 29, 52, 53, 140, 304, 468
Hegel, 197, 238, 456
Hoffmann, 45, 67, 102, 108, 110, 153, 244, 262,
263
Hugo, 12, 324, 331, 359

I

Iser, 28

J

Jauss, 27

Jean-Paul, 15, 67, 96, 97, 169, 369

Joukovski, 50, 51, 52, 84, 97, 101, 110, 118,
119, 120, 127, 131, 198, 247, 257, 265, 266,
268, 330, 362, 373, 382

K

Karamzine, 13, 15, 28, 29, 34, 52, 96, 136, 196,
206, 217, 222, 231, 234, 237, 248, 254, 255,
257, 260, 261, 268, 272, 284, 301, 302, 304,
325, 329, 330, 337, 339, 360, 361, 373
Küchelbecker, 199, 214, 236, 267, 270, 273

L

Lermontov, 8, 21, 44, 57, 97, 138, 196, 202,
206, 208, 247, 303, 315, 316, 358, 379, 468
Lotman, 14, 22, 29, 52, 53, 74, 200, 216, 221,
248, 315, 330, 331, 346, 353, 359, 371, 384,
390, 391

M

Mann, 22, 99, 151, 153, 250, 253, 353, 371, 380
mimesis, 257, 294, 309, 337

N

Nadejdine, 223, 276
Надеждин, 195, 223, 224, 225, 227, 242, 256,
276, 451
Narejny, 116, 135, 248, 250, 252, 276, 285, 286,
373, 377
narodnost', 8, 35, 223, 256, 270, 272, 273, 274,
276, 277, 278, 279, 309
Nodier, 12, 13, 144, 145, 147, 148, 149, 150,
283, 289, 446, 471

P

Polévoï, 97, 198

Pouchkine, 7, 8, 12, 13, 15, 20, 30, 34, 44, 74,
76, 86, 97, 107, 110, 133, 162, 188, 194, 196,
198, 199, 202, 206, 207, 208, 209, 212, 216,
218, 220, 223, 224, 227, 228, 229, 237, 241,
247, 254, 255, 257, 258, 260, 261, 270, 271,
272, 273, 276, 282, 285, 286, 291, 295, 298,
299, 301, 303, 308, 309, 310, 314, 315, 316,
320, 338, 344, 345, 346, 355, 358, 359, 362,
368, 374, 379, 381, 385, 386, 456, 470, 471

R

Reitblatt, 316, 379

S

Sangsue, 12, 76, 77, 85, 88, 148, 159, 324, 371,
372, 373, 388, 471
Schlegel, 15, 25, 96, 153, 292, 294, 295, 299,
307, 331, 468
Scott, 34, 35, 98, 102, 104, 110, 131, 228, 260,
275, 291, 304, 327
skaz, 14, 327, 328, 356, 362, 367, 369, 382, 391,
394
slovesnost', 4, 16, 34, 92, 193, 194, 195, 196,
229, 297, 308, 336
Stendhal, 12, 359, 371
Sterne, 12, 13, 15, 73, 79, 81, 82, 90, 93, 96,
119, 144, 148, 149, 159, 171, 280, 359, 361,
365, 369, 370, 371, 386, 468, 472

T

Tieck, 97, 103, 108, 110
Todd, 3, 14, 22, 30, 131, 132, 253, 282, 283,
301, 302, 303, 315, 371, 379, 469
Tristram Shandy, 15, 55, 71, 73, 79, 81, 82, 96,
120, 132, 142, 159, 178, 188, 288, 359, 364,
446
Tynianov, 18, 23, 45, 111, 112, 114, 132, 245,
266, 267, 270, 309, 325, 327, 356, 358, 360,
364, 366

V

Viazemski, 7, 14, 15, 218, 220, 221, 222, 241,
248, 250, 253, 255, 256, 268, 269, 270, 273,
274, 282, 285, 301, 326, 362, 378, 382, 391

X

Xavier de Maistre, 144

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	5
CONVENTIONS ADOPTEES.....	6
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	9
PREMIERE PARTIE. FORMES DE L'IRONIE ROMANTIQUE : LA CONVERSATION, LA BIBLIOTHEQUE ET LE MIROIR	27
CHAPITRE 1. LE PACTE DE LECTURE IRONIQUE : FORMES DE LA CONVERSATION	29
1. La manière légère	32
2. La conversation ironique	57
3. Le bavardage.....	75
CHAPITRE 2. L'INTERTEXTUALITE ET L'IRONIE : ASSIMILATION, PARODIE, VERTIGE DE L'UNIVERSALISME ENCYCLOPEDIQUE	97
1. L'assimilation des intertextes	100
2. L'intertextualité parodique	113
3. L'intertextualité et le vertige de l'universalisme encyclopédique	133
CHAPITRE 3. METATEXTUALITE : METALEPSES, FIGURES DU NARRATEUR ET DU LECTEUR.....	161
1. La métalepse, digression et commentaire.....	163
2. La figure du narrateur ou métalepse de l'auteur	175
3. La figure du lecteur.....	181
DEUXIEME PARTIE. LA CRITIQUE, MIROIR DE LA FICTION	193
CHAPITRE 4. LES MOTS DE LA CRITIQUE LITTERAIRE EN RUSSIE	195
1. Littérature et poésie	195
2. Le problème de la langue littéraire.....	203
3. Le genre de la discussion dans la critique	218
CHAPITRE 5. DEBATS DE GENRES	233
1. Les poétiques et les esthétiques	233
2. « Nous n'avons pas de littérature »	247

3. L'héritage embarrassant du sentimentalisme et du roman d'aventures, l'emprunt polémique au romantisme français face à la veine fantastique allemande et à la veine historique britannique	258
CHAPITRE 6. LA CRITIQUE ET LE LECTEUR FACE A LA MARCHANDISATION DE LA LITTERATURE	283
1. Le problème de la marchandisation de la littérature.....	285
2. Rôle de la critique dans la littérature	294
3. Débats sur le rôle du lecteur dans la littérature : qui lit ? comment guider la lecture ?	303
TROISIEME PARTIE. OUBLI ET REDECOUVERTE. UNE POSTERITE SELECTIVE	315
CHAPITRE 7. LA JUBILATION DE LA DECOUVERTE	321
1. Le plaisir de la chute	321
2. L'illusion d'une conversation	327
3. Expérimentations.....	334
4. La prose, la fiction et la simplicité.....	341
CHAPITRE 8. LA FORME CONSCIENTE D'ELLE-MEME	355
1. La redécouverte des auteurs contemporains de Pouchkine et Gogol par les formalistes : la parodie.....	357
2. La dialogisation bakhtinienne : l'introduction en littérature de toutes les formes de parole.....	366
3. Des théories sur mesure ?.....	371
CHAPITRE 9. (POURQUOI) CES ŒUVRES ONT-ELLES ETE OUBLIEES ?	379
CONCLUSION	395
ANNEXE 1. Résumé des œuvres.....	399
<i>UNE TERRIBLE PREDICTION</i>	399
<i>SOIREE AUX EAUX CAUCASIENNES EN 1824</i>	401
<i>L'EPREUVE</i>	403
<i>HAYDAMAK, CHAPITRES D'UNE NOUVELLE PETITE-RUSSIENNE</i>	405
<i>LE PEREGRIN</i>	408
<i>LES VOYAGES FANTASTIQUES DU BARON BRAMBEUS</i>	409
<i>UNE GRANDE RECEPTION CHEZ SATAN</i>	411
<i>THEORIE DE LA CONVERSATION ELEGANTE</i>	411
<i>CONTES BIGARRES</i>	412

ANNEXE 2. Sommaire de l'almanach <i>Nouvelle demeure</i>	417
<i>Новоселье</i> , № 1, 1833	417
ANNEXE 3. <i>Manuscrit de Khabarov</i>	419
ANNEXE 4. BIBLIOGRAPHIE	444
SOURCES PRIMAIRES. FICTION	444
SOURCES PRIMAIRES. CRITIQUE.....	451
SOURCES PRIMAIRES. TRADUCTIONS	459
SOURCES SECONDAIRES. CRITIQUE	460
ANNEXE 5. INDEX.....	475
TABLE DES MATIERES.....	479

La mosaïque, le miroir et la bibliothèque. L'ironie romantique dans la prose littéraire des écrivains « mineurs » en Russie : les années 1820-1830.

Résumé

Au cours des années 1820-1830, l'ironie romantique a contribué à élargir le champ de la prose et de la langue littéraires, en se modelant sur une situation de communication orale puis en adoptant le ton de la lettre intime. Les figures de l'ironie romantique telles que la métalepse, l'auteur-narrateur tout-puissant ont servi à la fois de laboratoire pour la formation d'une langue littéraire et de schémas narratifs adaptés aux exigences de l'époque, de tribune aux réflexions sur le destin et le contenu de la prose littéraire russe, et d'« incubateur » pour le nouveau lecteur, en créant des lecteurs-interlocuteurs fictifs. Le corpus comprend : *Gajdamak* (1826-1827) d'O.M. Somov ; *Rukopis' [...] Xabarova* (1828) de P.L. Jakovlev ; *Ispytanije* (1830), *Večer na kavkazskix vodax v 1824 godu* (1830) et *Strašnoe gadanie* (1831) d'A.A. Bestužev-Marlinskij ; *Strannik* (1831-1832) d'A.F. Vel'tman ; *Pestrye skazki* (1833) de V.F. Odoevskij ; *Fantastičeskie putešestvija barona Brambeusa* (1833), *Bol'šoj vyxod u Satany* (1834) et *Teorija obrazovannoj besedy* (1835) d'O.I. Senkovskij. La haute conscience intertextuelle des œuvres, leur poétique du jeu métaleptique, leur ambition encyclopédique et métalittéraire ont exprimé les processus qui transformaient la littérature russe de l'intérieur (références à Karamzin, Žukovskij, Puškin, Gogol') et de l'extérieur (la littérature européenne). L'ironie romantique a donc permis l'évolution consciente et accélérée de la littérature russe vers le roman en prose et le réalisme du second XIX^e siècle. Elle apparaît comme un phénomène de mode, mais aussi comme une source d'inspiration pour les théories formaliste et bakhtinienne, et pour le postmodernisme russe.

Mots-clés : ironie romantique ; A.A. Bestužev-Marlinskij ; A.F. Vel'tman ; V.F. Odoevskij ; O.I. Senkovskij ; O.M. Somov ; sentimentalisme ; métalepse.

The mosaic, the mirror and the library. Romantic irony in the literary prose of “minor” writers in Russia: 1820s-1830s.

Summary

Between 1820 and 1840, Romantic irony has contributed to widen the spectrum of Russian literary prose and language, fashioning itself after a situation of oral communication, then adopting the tone and structure of the intimate letter. Figures of Romantic irony such as the reader-conversationalist, the author as sole master, the metalepsis, served not only as a laboratory for the formation of a literary language and narrative plots adapted to contemporary demands, but also as a tribune for debates on the fate and content of Russian literary prose, and as an incubator for the new reader. Works such as *Gajdamak* (1826-1827) by O.M. Somov, *Rukopis' [...] Xabarova* (1828) by P.L. Jakovlev, *Ispytanije* (1830), *Večer na kavkazskix vodax v 1824 godu* (1830) and *Strašnoje gadanije* (1831) by A.A. Bestužev-Marlinskij, *Strannik* (1831-1832) by A.F. Vel'tman, *Pestryje skazki* (1833) by V.F. Odojevskij, *Fantastičeskie putešestvija barona Brambeusa* (1833), *Bol'šoj vyxod u Satany* (1834) and *Teorija obrazovannoj besedy* (1835) by O.I. Senkovskij, show a vivid self-consciousness, a widely shared concern for intertextuality and common poetics involving metaleptic games, encyclopaedic ambition. These reveal the transformation of Russian literary prose, working simultaneously from within (Karamzin, Žukovskij, Puškin, Gogol') and from outside. Romantic irony in Russian literary prose therefore allowed a conscious and rapid evolution of Russian literature toward the novel in prose and the realism of the second XIXth century. Thus, Romantic irony appears not only as a fashion, but also as a distant source of inspiration for Formalist and Bakhtinian theories, and for postmodernist literature.

Keywords : romantic irony ; A.A. Bestužev-Marlinskij ; A.F. Vel'tman ; V.F. Odoevskij ; O.I. Senkovskij ; O.M. Somov ; Sentimentalism ; metalepsis.

UNIVERSITE PARIS-SORBONNE

ECOLE DOCTORALE IV, Civilisations, cultures, littératures et sociétés, Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE.

DISCIPLINE : Etudes slaves.