

Nation littéraire et comparatisme : le cas russe

*SOUS LA DIRECTION DE
Manon Amandio, Nicolas Aude*

*Colloque coorganisé avec Karen Haddad
30 et 31 mai 2018 – Université Paris Nanterre
Centre de recherches en Littérature et Poétique Comparées
(EA 3931)*

SOMMAIRE

Introduction – Nicolas Aude (Université Paris Nanterre)

I – Histoires littéraires, réceptions, transferts

Catherine Géry (INALCO) – Repenser le XIXe siècle littéraire russe à partir du féminin : questions d'historiographie

Élise Duclos (Université Paris Nanterre / INALCO) – Transferts littéraires russo-turcs (XIXe-XXe siècles) : pour une histoire globale, transnationale et décentrée de la littérature

Delphine Rumeau (Université Toulouse – Jean Jaurès) – Walt Whitman en Russie : plonger dans l'« océan » de la littérature mondiale

II – Romans nationaux et formes épiques

Marie-Agathe Tilliette (Université Paris Nanterre) – Rob Roy et Pougatchev : le hors-la-loi dans l'Histoire nationale

Loïk Maille (Université Paris Nanterre) – Aux sources d'un nouvel imaginaire national : modernité et tradition littéraire chez Léon Tolstoï et James Fenimore Cooper

Pierre-Yves Boissau (Université fédérale de Midi-Pyrénées) – Naï-Tours, un croisé en Ukraine : réflexions à partir de La Garde blanche sur le nationalisme russe de M. Boulgakov

Daria Sinichkina (Sorbonne Université) – *Le Dit de l'ost d'Igor* dans la poésie russe des années 1920 : de la réactualisation des motifs à la réinvention du langage poétique

III – Du comparatisme comme déconstruction identitaire

Margot Buvat (Université Bordeaux-Montaigne) – Dostoïevski et Pétersbourg : qu'est-ce qu'une forme russe ?

Agnès Edel-Roy (Université de Paris Est Créteil) – La déconstruction de la « nation littéraire » par le comparatisme, ou pourquoi « mettre de côté Nabokov »

Julie Loison-Charles (Université de Lille) – Multilinguisme, psycholinguistique et écriture chez l'écrivain Vladimir Nabokov

Cécile Rousselet (Université Sorbonne Nouvelle) – Identités nationales, identités narratives : approche comparatiste et anachronique des personnages féminins dans le roman soviétique

COMITÉ DE LECTURE

Manon Amandio (Université Paris Nanterre)

Nicolas Aude (Université Paris Nanterre)

Carole Boidin (Université Paris Nanterre)

Victoire Feuillebois (Université de Strasbourg)

Karen Haddad (Université Paris Nanterre)

Amandine Lebarbier (Université Paris Nanterre)

Virginie Tellier (Université de Cergy-Pontoise)

Sébastien Wit (Université de Picardie Jules Verne)

Introduction

Nicolas Aude

Université Paris Nanterre

Centre de recherche en Littérature et Poétique comparées

Souvent utilisée pour qualifier l'histoire culturelle de la France moderne, l'expression « nation littéraire » recouvre une certaine mythologie de l'identité politique française. Replacé récemment au centre de l'attention critique et publique¹, ce mythe du génie littéraire de la nation ne nous paraît pas totalement indigène. Certains observateurs étrangers ont bien voulu renvoyer à la France cette image idéalisée de sa propre cohésion nationale, si ce n'est de sa mission historique. C'est le cas du célèbre philologue romaniste Ernst-Robert Curtius qui pouvait écrire dans son *Essai sur la France* publié dans l'Allemagne de Weimar au début des années 1930 :

La littérature joue un rôle capital dans la conscience que la France prend d'elle-même et de sa civilisation. Aucune autre nation ne lui accorde une place comparable. Il n'y a qu'en France où la nation entière considère la littérature comme l'expression représentative de ses destinées.²

L'expression, située à l'intersection de différents discours littéraires, politiques et identitaires, s'avère difficilement traduisible dans les autres langues du continent européen. Pourtant, à partir de la fin du XVIII^e siècle, nous savons que l'hégémonie culturelle européenne de la France, en tant que « nation littéraire » par excellence, n'a cessé d'être contestée. Cette remise en question a notamment pour cause l'essor des différentes littératures nationales. Comme le remarque l'historienne Anne-Marie Thiesse, « l'ébranlement de la suprématie acquise à l'âge classique a induit une conception anxieuse de la France comme nation littéraire pour laquelle la première place n'est pas un objectif mais une condition d'existence »³.

Pascale Casanova le soulignait déjà dans *La République mondiale des lettres* (1999) : « La France est la nation littéraire la moins nationale, c'est-à-dire qu'elle peut exercer une domination quasi incontestée sur le monde littéraire. »⁴ Pourtant, à partir du XIX^e siècle,

1. Voir Régis Debray, *Du génie français*, Paris, Gallimard, 2019 ; Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national : entre littérature et politique*, Paris, Gallimard 2019.

2. Ernst-Robert Curtius, *Essai sur la France* (1930), trad. de l'allemand J. Benoist-Méchin, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1995, p. 155.

3. Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 74

4. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* (1998), Paris, Seuil, 2008, p. 134.

d'autres nations prétendent à l'universalité que la culture littéraire française croyait s'être arrogée. C'est notamment le cas de la littérature russe et de son génie national tels que les décrit Fédor Dostoïevski dans un célèbre discours prononcé en juin 1880 à l'occasion des commémorations du poète Alexandre Pouchkine :

[...] montrez un seul de ces grands génies qui possède autant que notre Pouchkine la faculté de faire écho au monde entier ! Et cette faculté, qui est la toute première faculté de notre nationalité, il la partage justement avec notre peuple et c'est en cela principalement qu'il est un poète national !⁵

Dostoïevski proclame ici l'avènement d'une nouvelle nation littéraire à vocation universelle dont l'ambition principale aura été selon lui, tout au long du XIXe siècle, de concurrencer la France, l'Allemagne et l'Angleterre. Au XXe siècle, dans un espace littéraire international toujours constitué de rapports inégaux, l'Union Soviétique se concevra davantage comme un état multiethnique sous domination de Moscou⁶. Contre Paris, ce « méridien de Greenwich de la littérature »⁷, Moscou se veut le nouveau centre de la littérature mondiale. Issus d'un colloque international qui a eu lieu les 30 et 31 mai 2018 à l'Université Paris Nanterre, les articles présentés ici ont vocation à décentrer le regard français sur les rapports entre identité, littérature et nation, la concurrence symbolique entre les littératures française et russe mettant en lumière la confrontation de « deux impérialismes de l'universel »⁸.

Mythologie de l'« âme russe »

Il faut tout d'abord considérer certaines spécificités du lexique identitaire russe. Dans celui-ci, le terme *narod* et les signifiants qui lui sont apparentés diffèrent considérablement du mot français *nation*. Le concept d'« esprit national » [*narodnyj dux*] puise davantage dans les

5. Fédor Dostoïevski, « Pouchkine » (1880), dans *Journal d'un écrivain*, trad. du russe G. Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1369-1370 – « Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такою способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин. И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт. » F. M. Dostoevskij, « Puškin » (1880), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomah*, Leningrad, Nauka, 1984, t. 26, p. 145.

6. Pour une critique globale de la nation comme cadre épistémique dans le champ des études russes, voir Andy Byford, Connor Doak, Stephen Hutchings (dir.), *Transnationalizing Russian Studies*, Liverpool, Liverpool University Press, 2020.

7. Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 135.

8. Nous empruntons cette expression à Pierre Bourdieu qui l'emploie pour comparer les identités politiques française et américaine : Pierre Bourdieu, « Deux impérialismes de l'universel », dans Christine Fauré, Tom Bishop (dir.), *L'Amérique des Français*, Paris, Ed. François Bourin, 1992, p. 149-157.

idées de la philosophie romantique allemande que dans les conceptions contractualistes de la nation héritées de la Révolution française. Face à aux représentations françaises, Herder et Fichte ont développé une conception à la fois spiritualiste et organique du groupe national tournant autour du concept de *Volkgeist*. La même idée transparaît dans les usages du terme *narodnost'*, substantif forgé par le poète Piotr Viazemski en 1819 pour traduire le concept politique français de *nationalité*. Cet équivalent du terme allemand *Volkstum* sera diffusé dans les discours littéraires et esthétiques russes tout au long de la décennie 1820 avant d'être repris par le ministre de l'Instruction Publique Sergueï Ouvarov au début des années 1830 pour en faire un des trois piliers de l'idéologie impériale⁹. Les représentations de nation littéraire en Russie se cristalliseront bientôt autour d'un mythe, celui de l'« âme russe », expression cliché dans laquelle Michel Niqueux voit volontiers « la variante de l'âme du peuple [*Volkseele*] que Herder et d'autres avait trouvée dans la langue et les chants populaires »¹⁰.

Un préjugé tenace attribue l'invention de ce syntagme au vicomte Melchior De Vogüé. En publiant ses études sur *Le Roman russe* en 1886, le critique diplomate accorde à la littérature un rôle de premier plan dans le rapprochement franco-russe qui aboutit à la signature de l'alliance militaire en 1891. Les analyses de Vogüé désignent l'âme russe comme une énigme : « Les questions d'art ont leur intérêt et leur grandeur ; mais il y a plus encore d'intérêt et de grandeur dans le secret qu'elles m'aident à poursuivre, le secret de cet être mystérieux, la Russie. »¹¹ Dans son livre, de Vogüé choisit de multiplier les parallèles comparatistes, arguant que « pour nous faire deviner l'inconnu, il n'y a encore qu'un processus rapide et sûr, la comparaison avec le connu »¹². Comme l'a montré Michel Niqueux, il convient néanmoins, pour identifier, dans le corpus français, l'origine de l'âme slave, de remonter jusqu'aux *Légendes démocratiques du Nord* (1854) de Jules Michelet et peut-être même jusqu'au cours dispensé par Adam Mickiewicz au collège de France au début des années 1840. En Europe occidentale, l'histoire du mythe russe se confond en effet avec l'histoire du mot *slave* et avec son imaginaire lexical si particulier, étudié par Cécile Gauthier¹³. Du côté des auteurs russophones, de Gogol à Berdiaev en passant par Apollon Grigoriev, l'expression *russkaja duša*

9. Catherine Lemagnen, « Un élément constitutif de l'identité nationale : le concept de *narodnost'* dans la pensée russe du XIXe siècle, essai de position du problème », *Revue Russe*, N°36, 2011, p. 11-20.

10. Michel Niqueux, « Des sources occidentales de l'âme russe », dans Serge Rolet (dir.), *La Russie et les modèles étrangers*, 2010, p. 21-31, p. 29.

11. Melchior De Vogüé, *Le Roman russe* (1886), éd. critique J.-L. Backès, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 78.

12. *Ibid.*,

13. Cécile Gauthier, *L'Imaginaire du mot "slave" dans les langues française et allemande, entre dictionnaires et romans*, Paris, Pétra, 2015.

participe d'un processus de prise de conscience nationale [*samosoznanie*] auquel œuvre l'ensemble de la vie littéraire tout au long du XIXe siècle.

Mettre en regard ces deux mythes, celui de la nation littéraire et celui de l'âme russe, revient à défendre une conception constructiviste du fait national. Envisagée comme un artefact culturel, cette idée de la nation est notamment développée par l'historien Benedict Anderson à partir du concept de « communauté imaginaire » [*imagined community*]. Distincte de la communauté religieuse ou encore du royaume dynastique, la nation est un phénomène politique paradoxal dont il convient de souligner la « modernité objective »¹⁴ par rapport à son « ancienneté subjective »¹⁵. Pour faire vivre ensemble des individus qui ne se connaissent pas et leur donner un sentiment d'appartenance, cet artefact doit être mis en images, en musique mais aussi en textes. À partir de l'époque romantique, le mouvement de textualisation des identités nationales requiert la collecte du folklore. Les chansons, contes et autres *bylines* passent alors de la tradition orale populaire au livre imprimé, le peuple paysan étant considéré comme le vrai détenteur du génie national, dans la lignée du *Volk* allemand. Idéalisé par les intellectuels slavophiles des années 1840 puis, à partir de l'abolition du servage, par les radicaux populistes qui espèrent son soulèvement, le moujik russe s'apprête à devenir un véritable type littéraire. À l'image du Platon Karataïev de *Guerre et paix* (1865), le paysan imaginaire incarne le noyau spirituel et la sagesse ancestrale du peuple russe.

La fabrique des classiques nationaux

Pour établir ses textes fondateurs, la nation littéraire doit s'adjoindre les services d'une science nouvelle née en Allemagne au début XIXe siècle : la philologie. En octobre 1797, la revue hambourgeoise *Le Spectateur du nord* annonce la découverte du *Dit de la campagne d'Igor*, manuscrit du XIIe siècle miraculeusement retrouvé par le comte Moussine-Pouchkine dans la bibliothèque d'un monastère. Quinze années après cette découverte, le manuscrit disparaît dans le grand incendie de Moscou perpétré par les troupes françaises en 1812. L'histoire de la réception du *Dit* s'apparente à un véritable roman philologique, divisant le camp des « sceptiques » et celui des « défenseurs » de l'authenticité du texte, des débuts du

14. Benedict Anderson, *L'Imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais P.-E. Dauzat, Paris, La Découverte, 1996, p. 18.

15. *Ibid.*

XIXe siècle jusqu'à nos jours¹⁶. À côté du folklorisme, du « populisme » littéraire ou encore des développements du patriotisme philologique, la Russie commence à promouvoir ses propres « classiques » nationaux pour mieux lutter contre l'hégémonie de la littérature classique française. Le sociologue Boris Doubine distingue quatre grandes phases dans l'histoire des représentations de la « littérature classique russe » [*rususkaja klassika*]. Au XIXe siècle, les écrivains reçoivent la mission de représenter la nation, de lui donner chair. Durant cette période, « l'histoire de la littérature (entendez bien de la littérature classique) apparaît bien comme une image idéalisée de l'histoire nationale »¹⁷. Soutenue par la critique, par des pratiques éditoriales, par l'université et par les programmes scolaires, le culte du grand écrivain culmine en juin 1880, au moment de l'inauguration du fameux monument Pouchkine érigé à Moscou.

Il convient dès à présent d'interroger la dimension exclusivement masculine de ce canon tel que le construit le XIXe siècle. Comme le note Anne-Marie Thiesse à propos des classiques nationaux, « plus le culte de l'écrivain est poussé, plus il s'inscrit dans l'espace public, plus il est masculinisé »¹⁸. Durant les décennies qui précèdent la révolution, l'accès aux classiques s'étend progressivement aux masses urbanisées, alors en cours d'alphabétisation. Les éditions de textes classiques abrégés ou adaptés entrent en concurrence avec l'ancienne littérature populaire de colportage, dite aussi en russe « littérature du *lubok* ». Si certaines avant-gardes ont pu envisager de faire table rase du passé en jetant Pouchkine du bateau de la modernité, la période soviétique voit s'amorcer une entreprise d'« étatisation de la littérature classique nationale »¹⁹. Afin de mieux aider les lecteurs soviétiques à se construire une « nouvelle conscience »²⁰, pour reprendre une expression célèbre de Léon Trotski, le régime s'est appliqué à fonder un nouveau panthéon littéraire. Serge Rolet y voit la raison d'un décalage :

C'est toute notre littérature russe à nous, même celle du XIXe siècle, qui diffère de celle des Soviétiques. Les classiques ne sont pas les mêmes, et de toute façon on ne les lit pas de la même manière. Pour les Soviétiques, à l'école, à l'université, dans la presse, Tchernychevski était plus important que Dostoïevski. Tolstoï était enseigné à partir des articles que Lénine avait écrits sur

16. Victoire Feuillebois, « Le Dit de la campagne d'Igor : le mythe russe d'une épopée nationale », dans Florence Goyet et Eve Feuillebois (dir.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 389-424.

17. B. V. Dubin, « Slovesnost' klassičeskaja i massovaja : literatura kak ideologija i literatura kak civilizacija » [Production littéraire classique et production de masse : la littérature comme idéologie et comme civilisation], dans *Slovo – pis'mo – literatura : očerki po sociologii sovremennoj kul'tury* [Mot – écrit – littérature : essais de sociologie de culture contemporaine], Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001, p. 310 – nous traduisons.

18. Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 417.

19. *Ibid.*, p. 306.

20. Léon Trotski, *Littérature et Révolution* (1924), trad. du russe P. Frank, C. Ligny et J.-J. Marie, Paris, Editions de la Passion, 2000, p. 24.

lui avant la révolution, grâce auquel il se retrouvait du bon côté de la frontière que la culture soviétique trace entre « les nôtres » et « les autres ».²¹

Dans l'histoire des représentations que la Russie se donne d'elle-même, l'image mythique du « pays qui lit le plus au monde » [*samaja čitajuščaja strana v mire*] s'oppose à celle de la Russie postsoviétique. Les milieux intellectuels de ce nouveau pays, appelé désormais Fédération de Russie, déplorent encore de nos jours la perte de prestige des anciens classiques littéraires, celle-ci étant liée à la fin du monopole culturel d'État et à l'entrée de la littérature dans un marché concurrentiel.

Nationalité, mondialité, impérialité

Dès leur apparition, les différentes littératures nationales sont pourtant toujours prises dans un système géopolitique et économique foncièrement inégalitaire. Comme l'a montré Pascale Casanova, le fonctionnement de la « République mondiale des lettres » suppose en son principe même l'existence de plusieurs petites nations périphériques. Dotées d'un plus faible capital littéraire comparé à celui des grandes nations littéraires centrales que sont la France et l'Angleterre, ces petites nations se voient obligées d'importer leurs modèles sous forme de traductions. Depuis les *Lettres philosophiques* de Piotr Tchaadaev, qui inaugurent deux siècles de débats sur les voies du développement en Russie, le lecteur connaît l'importance accordée par le discours littéraire et social au thème du « retard » russe. Fortement importatrice depuis le début du XVIIIe siècle, la Russie ne devient exportatrice, du point de vue littéraire, qu'à partir des dernières décennies du XIXe siècle, ce qui la maintient encore aujourd'hui, selon certains spécialistes, dans la position ambiguë d'une nation « à la fois centrale et périphérique »²². En Russie, la question de l'importation des modèles occidentaux dépasse d'ailleurs largement le domaine des études littéraires. Comme l'ont montré les travaux de Iouri Lotman et Boris Ouspenski²³, c'est toute la sphère culturelle russe qui s'est construite au contact des différents systèmes européens. Sensible chez les élites nobiliaires, cette tendance à la fois imitative et intégrative s'est incarnée, au début du XIXe siècle, dans un archétype littéraire : Eugène Onéguine, cette parodie d'européen.

21. Serge Rolet, *Qu'est-ce que la littérature russe ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 54.

22. *Ibid.*, p. 68.

23. Iouri Lotman, Boris Ouspenski, *Sémiotique de la culture russe : études sur l'histoire*, trad. du russe F. Lhoest, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.

Reprise par Marx et Engels dès 1848 dans leur *Manifeste du parti communiste*, la notion goethéenne de *Weltliteratur* va connaître en Russie une destinée particulière après la révolution. Des Éditions de la Littérature mondiale [*Vsemirnaja literatura*] seront créées dès 1919 à l'initiative de Maxime Gorki pour soutenir l'internationalisme littéraire et la politique de traduction réclamée par l'avènement de la nouvelle culture prolétarienne. À son retour d'exil en 1932, Gorki sera également à l'origine de la création d'un Institut de Littérature Mondiale [*Institut Mirovoj Literatury*] qui porte encore aujourd'hui son nom à Moscou. Jérôme David n'a pas manqué de relever, dans le discours soviétique de cette époque, des lignes tensions entre les usages de l'adjectif *vsemirnaja* et ceux de son synonyme *mirovaja*, décelant ainsi au sein de cette postérité du concept de Goethe plusieurs conceptions rivales de l'universel²⁴. Il faut dire qu'à la même époque la nation littéraire russe paraît elle-même divisée. Ayant trouvé refuge à Prague, Berlin et surtout à Paris durant les années 1920, l'émigration russe se conçoit désormais comme une « Russie hors frontières » et comme la véritable héritière de la grande littérature russe. Cette littérature de l'émigration ignore d'ailleurs consciencieusement les développements de la nouvelle littérature soviétique.

À ces étranges dédoublements historiques de la nation littéraire s'ajoute un fait étrange : la littérature russe semble avoir payé son entrée sur la scène de la littérature mondiale au prix d'un refoulement partiel de sa propre situation impériale. Petite littérature nationale périphérique devenue grande nation littéraire parmi le concert des nations, la Russie n'est elle-même qu'un tissage de voix minoritaires. Dès le XIXe siècle, son histoire est marquée par le surgissement de voix littéraires dissidentes qui à, l'instar du poète ukrainien Tarass Chevtchenko, deviennent rapidement des symboles pour la lutte nationale des peuples dominés. Acteurs des dynamiques centrifuges qui menacent l'empire tsariste, ces écrivains sont priés, après la révolution, de s'engager dans la politique d'« indigénisation » [*korenizacija*] censée impliquer les différentes nationalités allogènes du Caucase et de l'Asie centrale dans l'édification du socialisme. Le nom de l'auteur kirghize Tchinguiz Aïtmatov reste associé à l'histoire de ces « éveils nationaux » sous contrôle.

Repenser la nation littéraire à l'aune du fait impérial implique de s'intéresser aux modalités de production de l'altérité par la littérature dans la mesure où celle-ci participe toujours, en régime impérial, d'un édifice discursif plus vaste. Si Edward Saïd choisit en 1978

24. Voir le chapitre « Petrograd 1918 », dans Jérôme David, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la littérature mondiale*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011. Voir aussi l'étude classique de Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable : l'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*, Paris, Gallimard, 1985.

d'exclure le cas russe du champ d'étude de son ouvrage fondateur²⁵, plusieurs auteurs ont essayé depuis cette date de combler ce manque en s'intéressant au rôle de la conquête coloniale dans la construction du discours identitaire russe²⁶. En s'attachant aux œuvres romantiques de Pouchkine, Beztoujev-Marlinski et Lermontov pour mieux étudier ensuite la déconstruction du mythe caucasien effectuée par Léon Tolstoï dans *Hadji Mourat* (1912), les travaux de Susan Layton ont montré comment la littérature construisait l'altérité des montagnards du Caucase de façon à rassurer les lecteurs russes sur leur propre retard culturel et intellectuel vis-à-vis de l'Occident²⁷. Après les guerres du Caucase et l'annexion du Turkestan viendra le temps des avancées en Extrême-Orient, celles-ci débouchant sur la guerre russo-japonaise de 1905. Depuis le « panmongolisme » du philosophe Vladimir Soloviev jusqu'aux inspirations japonaises de l'écrivain soviétique Boris Pilniak en passant par le « scythisme » des poètes de l'Âge d'argent²⁸, le rêve littéraire d'une Russie asiatique constitue l'autre versant de cette situation impériale qui ne cesse de questionner la nation littéraire sur les coordonnées de sa propre identité.

L'autre nation littéraire

À côté des ambiguïtés historiques d'un pays qui oscille, depuis bientôt trois siècles, entre ses ambitions impériales et sa destinée d'État-nation impossible, il ne faudrait pas négliger de prendre en compte le « littératurocentrisme » de la culture russe, une culture où la vie littéraire a paru longtemps dominer toutes les autres productions symboliques. Les phénomènes évoqués ci-dessus désignent en réalité la Russie comme un cas unique pour les études comparatistes, la littérature comparée ayant vocation à faire émerger des singularités du monde globalisé tout en fournissant aux chercheurs des outils pour historiciser leurs définitions du fait littéraire. Dans l'introduction de leur ouvrage collectif *Penser par cas* (2005), Jean-Claude Passeron et Jacques Revel insistent sur l'écart irréductible qui existe entre l'épistémologie du cas et la rationalité de

25. Edward W. Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (1979), trad. de l'américain C. Malamoud, Paris, Seuil, 1997.

26. Voir David Schimmelpenninck van der Oye, *Russian Orientalism : Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, New Haven, Yale University Press, 2010 ; Lorraine de Meaux, *La Russie et la tentation de l'Orient*, Paris, Fayard, 2010 ; Alexander Etkind, *Internal colonization : Russia's imperial experience*, Cambridge, Polity Press, 2011.

27. Susan Layton, *Russian Literature and Empire : Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

28. Voir le chapitre 9 « Du "panmogolisme" au "mouvement eurasién" » dans Georges Nivat, *La Fin du mythe russe : essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1982. Voir aussi Dany Savelli (dir.), *Le Japon en Russie : imaginaire, savoir, conflits et voyages*, revue *Slavica Occitania*, n° 33, 2011.

l'exemple : si ce dernier renvoie à l'application singulière d'une norme, le cas, quant à lui, relève davantage de l'énigme, de ce qui fait obstacle à l'interprétation. Les sociologues insisteront dès lors sur la singularité du cas comme « moment d'une élaboration théorique en construction »²⁹. Mais de quelle théorie de la nation littéraire les onze études de cas réunies dans ce volume vont-elles accoucher ?

Intitulée « Histoires littéraires, réceptions, transferts », la première partie du volume s'attache à problématiser la constitution du canon littéraire russe en mettant en lumière les phénomènes d'exclusion qui sous-tendent ce processus mais aussi les interactions entre la littérature russe et d'autres nations littéraires. L'article de Catherine Géry constate un paradoxe : si la nation en Russie se conçoit souvent en des termes féminins, l'histoire littéraire de ce « siècle d'or » qu'est le XIXe siècle repose sur un principe rigide d'exclusion des femmes. En suivant la trajectoire de certaines autrices russes, Catherine Géry retrace avant tout l'histoire d'une dévalorisation tout en se chargeant d'ériger « une sorte de cénotaphe ou de monument [...] à toutes les oubliées de l'historiographie littéraire russe ».

Les articles d'Élise Duclos et de Delphine Rumeau s'ancrent davantage dans le champ des études de réception transnationales. Dans son essai, Élise Duclos s'intéresse aux échanges littéraires russo-turcs, enquête comparatiste qu'elle situe dans un cadre épistémologique plus général : la « comparaison impériale ». Sensible aux échos évidents entre les histoires respectives de ces deux empires rivaux que sont la Russie et la Turquie ottomane, cette étude met à l'honneur la figure d'Olga Lebedeva, traductrice issue de l'école orientaliste de Kazan. Dans son article, Élise Duclos dessine enfin les contours d'une histoire littéraire radicalement décentrée ayant pour ambition de déseuropéaniser les études littéraires. Sa démarche rejoint celle de Delphine Rumeau qui s'intéresse, de son côté, au rôle joué par la réception de Walt Whitman dans la constitution du canon soviétique. Débutée avant la révolution, cette histoire de la *whitmaniana* russe rend visibles les lignes de tension qui traversent les conceptions soviétiques de la « littérature mondiale » (*mirovaja* ou *vsemirnaja*). Au sein de cette nouvelle internationale littéraire, Delphine Rumeau rend hommage au travail d'un médiateur d'exception, l'écrivain-critique Korneï Tchoukovski, en lui rendant sa place dans l'histoire littéraire mondiale des échanges transatlantiques.

Sous le titre « Romans nationaux et formes épiques », la seconde partie des actes regroupe diverses contributions qui s'intéressent aux formes génériques prises par le récit

29. Jean-Claude Passeron, Jacques Revel « Penser par cas : raisonner à partir de singularités », dans Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 20.

national en Russie. En proposant une lecture croisée de *Rob Roy* et de *La Fille du capitaine*, Marie-Agathe Tilliette se penche sur la diffusion européenne du roman scottien en s'attardant sur son appropriation singulière par Alexandre Pouchkine au milieu des années 1830. Son article aborde la figure du hors-la-loi Emelian Pougatchev qu'elle envisage, à l'instar du rebelle écossais Rob Roy, comme une incarnation des forces centrifuges, tour à tour politiques et sociales, qui menacent l'unité nationale de l'intérieur. La contribution de Loïk Maille tente elle aussi de réévaluer la fonction du roman historique dans l'élaboration du discours national. En comparant les textes de Fenimore Cooper à ceux de Léon Tolstoï, l'article souligne l'hétérogénéité des représentations du temps historique propres à ces romans où des événements issus d'un passé national récent viennent s'inscrire dans des formes narratives jugées plus anciennes. Pour Loïk Maille, de telles œuvres romanesques, en dialoguant avec le genre de l'épopée, viennent surtout résumer le paradoxe de l'imaginaire national lui-même, qui oscille toujours entre son ancienneté subjective et sa modernité objective.

Les articles de Pierre-Yves Boissau et de Daria Sinichkina sont tous les deux consacrés au renouveau des formes épiques durant le XXe siècle. Le premier propose une analyse mythopoétique du roman de Mikhaïl Boulgakov *La Garde blanche* où l'actualisation du registre épique situe les soubresauts historiques de la Russie révolutionnaire sur un fond eschatologique. Selon Pierre-Yves Boissau, la figure christique ambiguë du colonel Naï-Tours permet à Boulgakov d'esquisser un « requiem du monde russe et de ses valeurs », l'image du croisé posant à nouveau frais la question du partage identitaire de la Russie entre Orient et Occident. L'article de Daria Sinichkina nous invite enfin à nous éloigner des formes narratives en prose pour chercher le véritable renouveau de l'épopée dans la poésie moderniste des années 1920. Sa réflexion se penche sur les modalités de réécriture du *Dit de la campagne d'Igor* chez des poètes comme Sergueï Essénine, Nikolaï Kliouev ou encore Vélimir Khlebnikov, l'article tenant particulièrement compte de la double signification historique et métapoétique d'un tel geste de reprise.

Intitulée « Du comparatisme comme déconstruction identitaire », la troisième section place définitivement la construction de la nation littéraire sous le signe de l'hétérogène et du composite. Les articles réunis ici envisagent plusieurs configurations identitaires toutes plus ou moins polyphoniques et décentrées. Ces contributions mettent en lumière la pertinence épistémologique des outils théoriques issus du comparatisme pour appréhender de telles multiplicités. L'article de Margot Buvat propose, dans un premier temps, de remettre sur le

métier de la recherche la question du « texte pétersbourgeois »³⁰ de Fédor Dostoïevski. Inscrite dans le sillage de l'école sémiotique de Tartu, cette réflexion situe d'emblée son objet dans un cadre interdisciplinaire. En allant des « recoins » aux « sous-sols » tout en passant par les quais et autres palais de Pétersbourg, ce parcours phénoménologique de l'espace urbain révèle la part de fragilité inhérente à toute construction identitaire, qu'elle soit subjective ou collective.

Les deux contributions suivantes se penchent sur l'œuvre de Vladimir Nabokov qui peut être légitimement considérée comme un véritable cas d'école à l'intérieur du « cas russe ». Pour Agnès Edel-Roy, l'œuvre de Nabokov n'a rien d'autotélique. À rebours d'une réception qui aurait réduit l'écrivain à son statut de précurseur américain du postmodernisme, son article propose de lire dans *Ada ou l'ardeur* une réflexion sur « la possibilité d'échapper aux politiques identitaires » en résonance avec les thèses esthétiques de Jacques Rancière. Cette lecture revient en effet à souligner le caractère toujours politique de la revendication d'autonomie esthétique qui fait l'originalité de Nabokov dans le champ de la littérature de l'émigration. De son côté, Julie Loison-Charles se demande si les écrivains bilingues ne forment pas une nation littéraire à part entière en se fondant sur une déclaration de Nabokov lui-même : « L'art de l'écrivain est son véritable passeport. »³¹ Son article adopte une perspective psycholinguistique visant à répertorier les différentes fonctions littéraires des mots étrangers dans les romans anglais de l'écrivain. En mettant l'accent sur la pratique nabokovienne de l'auto-translation, à l'œuvre dans la genèse du récit *Autres rivages*, Julie Loison-Charles révèle le caractère kaléidoscopique d'une identité traversée par de multiples appartenances.

C'est à Cécile Rousselet que revient la tâche de clôturer cette section consacrée aux déconstructions identitaires de la nation. Son article propose une analyse des personnages féminins à l'intérieur du roman soviétique tout en revenant sur la tendance, déjà évoquée par Catherine Géry, qui consiste à allégoriser la nation sous les traits d'une femme. Contre une telle tradition allégorique, Cécile Rousselet n'hésite pas à recourir à des approches directement inspirées des études culturelles, *gender studies* et autres *postcolonial studies*, de façon à faire entendre dans le texte national russe des identités minoritaires. En effet, ces voix romanesques subalternes charrient, selon elle, de véritables hétérodoxies discursives.

Une autre nation littéraire doit émerger de ce parcours. Celle-ci n'est plus seulement le vis-à-vis de la nation littéraire française, héritière autoproclamée des Belles Lettres gréco-latines. Cette nation imaginaire ne renvoie pas seulement à la Russie d'ailleurs : elle apparaît

30. V. N. Toporov, *Peterburgskij tekst russkoj literatury : izbrannye trudy* [Le texte pétersbourgeois de la littérature russe : sélection d'articles], Moscou, Nauka, 2009.

31. Vladimir Nabokov, *Partis Pris*, trad. Vladimir Sikoski, Paris, 10/18, 2001, p. 75.

comme l'ombre ou le double théorique d'un concept politique hérité de la Révolution française mais aussi du tournant romantique allemand. Face à certaines résurgences impérialistes et à la violence des processus de mondialisation économique, la littérature se conçoit peut-être, dans toutes les études réunies ici, comme la face cachée des différents discours politiques qui entourent la nation, soit, plus fondamentalement, comme une hétérotopie salutaire.

Repenser le XIXe siècle littéraire russe à partir du féminin : questions d'historiographie

Catherine Géry

INALCO

CREE

Dans son célèbre ouvrage intitulé *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, paru en 1983, Benedict Anderson confère une origine littéraire au concept de Nation¹, tissant entre littérature, langue vernaculaire et construction nationale un lien à double sens, puisque, comme nous le rappelle également Anne-Marie Thiesse, si la culture littéraire « élabore et diffuse les modalités de perception, d'appréhension intellectuelle, affective et esthétique de la société moderne d'individus [la Nation – CG] », elle « est aussi supposée exprimer fidèlement l'esprit national et mettre en valeur le patrimoine commun »².

Ce lien entre littérature et Nation est particulièrement solide en Russie, un pays où le texte écrit occupe depuis près de deux siècles une place si importante et fait l'objet d'un tel surinvestissement de la part des autorités culturelles et politiques successives qu'on peut parler de « littératurocentrisme » pour la culture nationale russe. Ce littératurocentrisme s'est essentiellement incarné dans le XIXe siècle, où il a trouvé sa légitimité et ses figures tutélaires. Les Histoires de la littérature russe, qu'elles soient endogènes ou exogènes, identifient généralement le XIXe siècle comme ce moment de cristallisation des mythes nationaux, d'établissement du canon littéraire, de normalisation de la langue nationale et de sacralisation de la personne de l'écrivain que connaissent la plupart des cultures écrites sous diverses appellations : « siècle d'or », « grand siècle », « siècle classique », « siècle de renaissance nationale », etc. Le XIXe est bien le « siècle d'or » (*zolotoj vek*) ou le « grand siècle russe », en ce qu'il a qu'il a établi la « valeur littérature », lui a conféré son champ autonome, au sens bourdieusien du terme, et a connu sa querelle des Anciens et des Modernes (celle des Archaïstes et des Novateurs au cours des années 1810), tout en générant sa langue littéraire et ses classiques.

1. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983. En français : *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, La Découverte, 1996.

2. Anna-Marie Thiesse, « Communautés imaginées et littératures », in *Romantisme*, 2009/1 (n°143), URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-61.htm#no154>, consulté le 10/09/2018

Au sein de toute culture littératurocentrée, la réception des œuvres littéraires n'est pas seulement individuelle : elle se double toujours d'une réception patrimoniale et collective, les écrivains élus au rang de classiques étant des vecteurs importants des processus de reconnaissance culturelle (nos grands écrivains, notre fierté nationale, notre visibilité à l'étranger). Comme l'ont montré dans leurs nombreux travaux les sociologues de la littérature Abram Rejtblat, Boris Doubine ou Lev Goudkov³, la notion de classique est en Russie indissociable du concept forgé par le romantisme de *narodnost'* (la variante russe du génie des peuples), et les classiques russes sont adossés à un corpus littéraire figé dans ses dimensions territoriales, temporelles et symboliques. En tant que discipline institutionnelle au service de l'élaboration d'un récit national, l'histoire littéraire qui diffuse ce corpus de textes classiques à travers les manuels, l'apprentissage scolaire, les cours d'Université, mais aussi les politiques de publication et de traduction, le système de prix et de subventions, etc., exclut donc *de facto* tout ce qui relèverait d'une littérature « mineure » ou subalterne.

Depuis la fin du XIXe siècle, qui est le moment où la pratique de rédaction des histoires littéraires se généralise dans toute l'Europe et que les historiens, porteurs d'une idée nationale et fondateurs d'une conception scientifique de leur discipline, « mettent au centre de leurs préoccupations une histoire politique de la nation et de ses grands hommes »⁴, les histoires du « siècle d'or » russe sont des *histoires mémorielles* plutôt que des *histoires critiques*. Porteuses d'une mystique nationale, elles sont rédigées de façon hagiographique (les grands auteurs), anthologique (les grands textes), ethno-centrée (les écrivains de langue russe), et andro-centrée : aucune femme ayant écrit avant les années 1890 n'entre dans le panthéon constitué au XIXe siècle des Pouchkine – Lermontov – Gogol – Tourguéniev – Dostoïevski – Tolstoï – Tchekhov... ; car un classique russe est forcément un homme, l'une des choses parmi les plus difficiles à repenser étant celle du rapport à la virilité de la Nation et à ses attributs culturels, même si en Russie, paradoxalement, la Nation est souvent qualifiée par des substantifs féminins et surtout maternels (*mat'-rodina*). Si l'on part du principe que l'histoire littéraire est aussi un discours sur la littérature, on ne peut que constater la violence de ce discours et des mécanismes d'exclusion qui le fondent et l'accompagnent, dont les femmes ne sont d'ailleurs pas les seules victimes. En effet, le classique russe n'est pas juste un homme : c'est un homme de religion orthodoxe et de langue russe, ce qui est assez curieux dans le cas d'une culture « impériale »

3. On citera entre autres : A. I. Rejtblat, *Ot Bovy k Bal'montu. Očerki po istorii čtenija v Rossii vo vtoroj polovine XIX veka*, Moscou, Izd-vo MPI, 1991 ; *Kak Puškin vyšel v genii. Istoriko-sociologičeskie očerki o knižnoj kul'ture pušinskoj èpoxi*, Moscou, NLO, 2001. B. V. Dubin, L. D. Gudkov, *Literatura kak social'nyj institut*, Moscou, NLO, 1994.

4. Michelle Zancarini-Fournel, *Une histoire nationale est-elle encore possible ?*, Bordeaux, PUB, 2018, p. 31.

ou aujourd'hui « fédérative », c'est-à-dire une culture multiethnique, multiconfessionnelle, multilingue, et donc forcément métissée.

Le texte féminin reste jusqu'à aujourd'hui encore un *dark continent*, c'est-à-dire la partie inapparente et quasiment inexplorée d'un monde quant à lui parfaitement répertorié : la « grande » littérature russe des hommes ; c'est, pour reprendre certaines des implications que Freud a pu donner à l'expression *dark continent*, la partie invisible, secrète, minorée, oubliée (peut-être parce que dangereuse et subversive ?) et peuplée d'êtres mystérieux de cette littérature si prestigieuse. De la même façon que le monde occidental, à la fois fasciné et terrifié par l'Afrique, ne lui a que rarement permis d'intégrer l'Histoire (qu'on pense au tristement célèbre discours de Dakar prononcé par un président de la République française il n'y a pas si longtemps encore), les histoires littéraires et le canon littéraire russes restent interdits aux femmes. Les écrivaines du XIXe siècle restent littéralement « sans voix », effacées de l'historiographie et pour la plupart d'entre elles non rééditées. Ce qui est d'autant plus dommageable que leur place dans le paysage littéraire de leur époque est tout à fait attestée, que ce soit par leurs contemporains ou par des recherches récentes, que leurs écrits étaient publiés, lus et appréciés de leurs lecteurs. Les femmes de lettres ont d'ailleurs été recensées tout au long du XIXe siècle par une série de catalogues et de dictionnaires spécifiques, du *Catalogue bibliographique des écrivaines russes* de Stepan Roussov en 1826, qui comportait 97 noms, au *Dictionnaire des écrivaines russes* du Prince Golitsyne paru à Saint Pétersbourg en 1885 (avec 1286 noms).

Cependant, cette fin de siècle qui marque une véritable reconnaissance de la légitimité des écrivaines dans l'espace littéraire public russe est aussi le moment où s'enclenche le processus de leur dévalorisation dans l'historiographie. Aujourd'hui, seul Internet permet de sauver de l'oubli auquel les institutions culturelles les ont condamnées les Ekaterina Kniajnina, Maria Zoubova, Anna Bounina, Zinaïda Volkonskaïa, Evdokia Rostopchina, Karolina Pavlova, Maria Joukova, Anna Zontag, Elena Gan, Avdotia Panaïeva, etc. Autant de noms totalement inconnus du grand public mais aussi, et c'est plus grave, d'un certain nombre de slavistes, et même de spécialistes du XIXe siècle littéraire russe.

Nommer quelqu'un étant la première façon de la faire sortir de l'anonymat, je me propose d'ériger une sorte de cénotaphe ou de monument (*exegi monumentum...*) à toutes les oubliées de l'historiographie littéraire russe, et ceci d'autant plus que l'anonymat fut le lot de la plupart d'entre elles déjà de leur vivant, puisque nombre de leurs textes furent publiés sans nom d'auteur, ou sous un pseudonyme masculin – une pratique répandue jusque dans la seconde moitié du XIXe siècle, qui pose d'ailleurs aujourd'hui des difficultés assez importantes dans le

domaine de l'attribution des œuvres (difficultés encore augmentées par les cas de « vols de textes » dont les femmes furent parfois victimes de la part d'éditeurs, de confrères voire de maris peu scrupuleux).

Pour être nécessaire, le geste qui consiste à redonner un nom aux écrivaines russes n'est pas que mémoriel, il est aussi et surtout épistémologique : il suffit en effet de consulter les index des différentes histoires de la littérature russe du XIXe siècle parmi les plus récentes pour constater qu'elles continuent à s'élaborer selon les principes du patriarcat culturel et qu'elles sont restées à l'écart des questionnements qui ont rénové en profondeur l'écriture historique depuis la fin du XXe siècle sous l'influence des différentes *studies* : *gender studies*, *cultural studies*, *subaltern studies*... On ne trouve ainsi pas une seule écrivaine dans l'*Histoire de la littérature russe du XIXe siècle* de Vassili Koulechov parue en 1997⁵ et que son auteur voulait pourtant novatrice, car il y faisait la critique des histoires soviétiques de la littérature (cet ouvrage était officiellement recommandé par le Ministère de l'Instruction de la Fédération de Russie comme manuel pour les étudiants des universités qui se spécialisent en philologie). Il en va de même pour l'*Histoire de la littérature russe du XIXe siècle* en trois tomes, publiée à Moscou en 2005 sous la direction de Valentin Korovine (disponible en ligne, c'est aussi un manuel à destination des étudiants des VUZ – les établissements supérieurs russes, et de leurs enseignants)⁶. Le manuel d'*Histoire de la littérature russe du XIXe siècle* le plus récent à ce jour, celui de Iouri Mineralov (2007), rétablit un peu la situation, même si l'iconographie de la couverture réaffirme sans ambiguïtés la virilité de la littérature russe classique (elle représente un hussard orné d'une magnifique paire de moustaches) : l'auteur consacre quelques maigres paragraphes aux poétesses Anna Volkova et Anna Bounina dans sa section sur le romantisme russe. Mais il ne dit en revanche pas un mot des romancières, reléguant la littérature des femmes aux seuls genres « autorisés » pour elles au XIXe siècle de la poésie lyrique et du journal intime – autrement dit à la sphère du privé qui a pendant longtemps constitué leur seul domaine et leur seul horizon d'*expérience* ; ce faisant, Mineralov nie la présence des femmes dans le champ de la littérature classique ou de la littérature « sérieuse », spéculative, humaniste et didactique, telle qu'elle s'est constituée pendant son âge d'or autour du poème narratif puis du genre romanesque. Car la question du genre est aussi la question des genres : les genres littéraires.

Enfin, s'il s'agit d'écrire selon la mode de notre temps une « anti-histoire de la littérature russe », ce qu'a prétendu faire tout récemment Maroussia Klimova, celle-ci ne devrait-elle pas s'inspirer des principes énoncés par Walter Benjamin qui appelait à rédiger une autre histoire à

5. V. I. Kulešov, *Istorija russskoj literatury XIX veka*, Moscou, Izdatel'stvo MGU, 1997.

6. V. I. Korovin, *Istorija russskoj literatury XIX veka. V 3-x častjax*, Moscou, Vlados, 2005.

partir des oubliés de l'historiographie officielle, en renversant le rapport dominants/dominés ? Or, l'anti-histoire de Maroussia Klimova, qui revendique une lecture iconoclaste des classiques russes, reste une histoire d'hommes, et n'est finalement « anti » que dans ses intentions et dans son titre⁷.

Les histoires exogènes (françaises, russes ou allemandes) de la littérature russe, qui obéissent pour l'essentiel aux mêmes hiérarchies que les histoires endogènes, nous conduisent à la même constatation d'une permanence de l'invisibilisation des auteures du XIXe siècle. Même l'ouvrage de référence *Russian Literature* d'Andrew Baruch Wachtel et Ilya Vinitsky paru en 2009⁸ ne cite, pour la période qui nous intéresse, que les noms d'Ekaterina Dachkova et d'Evdokia Rostopchina (qui apparaît dans le chapitre consacré à Mikhaïl Lermontov), aucune des deux n'étant par ailleurs mentionnée pour son œuvre littéraire... Quant à l'article de Ruth Zernova datant de la période soviétique et traduit du russe sur « Les femmes écrivains » que les éditeurs ont jugé bon, en l'absence d'autres sources (?), d'insérer dans le tome « Le XIXe siècle. L'époque de Pouchkine et Gogol » de l'*Histoire de la littérature russe* paru chez Fayard en 1996, bien qu'écrit en Israël où l'auteure avait émigré en 1976, il témoigne involontairement des tristes destinées de la pensée historiographique et féministe en URSS et ne présente pas d'intérêt herméneutique particulier – juste un intérêt informatif⁹.

Dire que les femmes sont absentes de l'historiographie littéraire russe pour ce qui est de sa période « classique », c'est parler des femmes en tant que sujets, bien sûr. En tant qu'objets, elles seraient au contraire les *victimes* d'une surreprésentation et d'une sur-idéalisation. La dialectique sujet/objet est ici fondamentale, car on constate que la place accordée aux femmes dans les histoires de la littérature russe est inversement proportionnelle à l'idéalisation de la figure féminine dans les œuvres de fiction russe écrites par les hommes. Autrement dit, plus les femmes jouent un rôle majeur en tant qu'héroïnes de romans ou de poèmes (objets de la littérature), plus elles jouent un rôle mineur en tant qu'écrivaines (sujets de la littérature). C'est ce qu'explique Barbara Heldt dans son ouvrage fondateur de 1987 *Terrible Perfection : Women and Russian Literature*¹⁰, qui souligne tout le paradoxe entre la marginalisation sociale et la

7. Marusja Klimova, *Moja anti istorija ruskoj literatury*, Moscou, AST, 2014.

8. Andrew Baruch Wachtel et Ilya Vinitsky, *Russian Literature*, Cambridge, Wiley (Polity Cultural History of Literature), 2009.

9. Ruth Zernova, « Les femmes écrivains », in Efim Etkind *et alii*, *Histoire de la littérature russe*, tome 1, « Le XIXe siècle. L'époque de Pouchkine et Gogol », Paris, Fayard, 1996, p. 675-701. Mentionnons aussi, dans le même volume, l'article de Frank Göpfert sur Karolina Pavlova, p. 701-715, seul autrice à faire l'objet d'un article séparé pour toute la littérature russe du XIXe siècle.

10. Barbara Heldt, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

centralité symbolique (Barbara Heldt est l'un des tous premiers chercheurs à avoir examiné l'histoire de la littérature russe sous l'angle de vue du féminisme).

En raison du caractère muséographique de l'historiographie littéraire telle qu'elle s'est constituée en Russie, on peut affirmer les histoires de la littérature russe du XIXe siècle sont un très beau musée qui, en ce qui concerne les modalités de la présence des femmes, pourrait faire penser au *Metropolitan Museum* à New York – mais on pourrait en dire autant du Louvre à Paris ou de l'Ermitage à Saint Pétersbourg : comme nous le rappelait fort opportunément en 2009 une affiche des *Guerrilla Girls*¹¹ située à l'entrée de l'accrochage *Elles@* des collections du au Centre Georges Pompidou (un accrochage qui fera assurément date dans l'histoire de la muséographie), au Met 76% des nus sont féminins, mais moins de 4% des artistes exposés sont des femmes. L'historiographie littéraire et le système de représentation dominant en Russie obéissent au même type de dialectique sujet/objet, à cette différence près que les femmes sont très rarement nues dans la littérature russe du XIXe siècle, qui les a parées de toutes les vertus spirituelles en les privant si ce n'est de corps, du moins de sexualité. Car la littérature du « grand siècle russe », qui ne possède pas de tradition érotique semblable à celle des littératures occidentales, n'a jamais consommé les noces de l'*Eros* et du *Logos*¹². La culture savante russe est, en ce qui concerne le corps et la sexualité, une culture de la rétention, d'où un imaginaire élaboré autour d'un « éternel féminin » passablement désincarné, dont les figures archétypales sont la Tatiana de Pouchkine dans le poème narratif *Evgueni Oniéguine* ou de nombreux personnages féminins de la prose de Tourguéniev qui ont pour fonction majeure d'accomplir l'acte le plus élevé dans le registre des valeurs russes : le sacrifice de soi. Il faudra attendre les grands mouvements modernistes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle pour que les héroïnes de la littérature russe accèdent véritablement à leur corps, au moment même, d'ailleurs, où des auteures comme Zinaïda Hippis, Anna Akhmatova, Marina Tsvetaïeva ou Nadejda Teffi trouvent enfin des portes d'entrée dans l'historiographie littéraire.

Pour illustrer la permanence jusqu'à nos jours des processus de minorisation des écrivaines russes du XIXe siècle, je me propose d'étudier les résultats d'un sondage du *Centre Levada* (organisation indépendante de recherches sociologiques et de sondages). Effectué en mars 2016, le questionnaire posait la question suivante : « quels sont les plus grands écrivains

11. Les *Guerrilla Girls* sont un groupe d'artistes féministes qui a vu le jour en 1985 à New York.

12. Voir Catherine Géry, *Crime et sexualité dans la culture russe (à propos de la nouvelle de Nikolai Leskov Lady Macbeth du district de Mtsensk et de ses adaptations)*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 71-89.

russes que vous pouvez citer ? »¹³. Tolstoï y occupe la première place avec 45% des réponses, Dostoïevski la seconde avec 23%, Tchekhov la troisième avec 18%. Viennent ensuite Pouchkine (15%) et Gogol (13 %). Le sondage met la première femme à la quinzième place en la personne de Daria Dontsova (auteure de romans policiers et, surtout, animatrice de télévision). Beaucoup plus loin arrivent Tatiana Oustinova et Alexandra Marinina (qui sont aussi des auteures de romans policiers) et, dans un gros paquet d'écrivains ayant obtenu moins de 1%, Ludmila Oulitskaïa – sans doute la seule femme de cette liste qui mérite pleinement l'appellation d'écrivain classique (ou en voie de *classicalisation*).

Les résultats de ce sondage ne montrent pas, comme on pourrait le croire de façon superficielle, les pratiques de lecture des Russes qui sont au demeurant fort peu éloignées de celles des autres lecteurs dans le monde ; ce qu'ils révèlent, c'est la place occupée par les femmes dans le schéma « littérature savante/littérature populaire » ou « littérature classique/littérature de masse ». Le sondage dévoile le très grave défaut de notoriété des autrices au sein de la première catégorie (la littérature savante) et le cadre de la seule visibilité qui leur est accordée : la littérature dite populaire, ou de masse, ou de divertissement.

Les Russes citent en premier lieu les auteurs hommes qu'ils ne lisent plus mais dont ils savent par l'école et par l'ensemble du système d'évaluation culturelle que ce sont des auteurs importants – en effet, d'autres sondages montrent qu'à peine 10% des Russes lisent aujourd'hui les auteurs classiques ; or, ce sont eux qui arrivent en tête du classement. Les auteures majeures de l'histoire littéraire sont en revanche inconnues des lecteurs russes contemporains, et les seules écrivaines qu'ils peuvent citer sont celles qu'ils *lisent effectivement* ou qu'ils connaissent par leur exposition importante dans les media (c'est le cas de Daria Dontsova ou Tatiana Oustinova).

Pour résumer : les Russes mentionnent au titre des plus grands écrivains qu'ils connaissent ou dont ils peuvent citer le nom 1) les classiques masculins du XIXe siècle qu'ils ne lisent pas, et 2) la littérature contemporaine de masse écrite par des femmes, qu'ils lisent. Et dans un pays où la littérature classique est encore aujourd'hui un véritable signe de prestige et de reconnaissance sociale et nationale, ces résultats sont tout sauf anodins.

Pour atténuer la désagréable impression que le sondage du *Centre Levada* ne peut manquer de produire sur nous, je me propose d'enchaîner par un éloge de la marginalisation et des multiples avantages de l'invisibilité. Je pense en effet que la position spécifique des

13. En russe : « каких наиболее выдающихся, на ваш взгляд, отечественных писателей Вы можете назвать ? » URL : <http://bolshefaktov.ru/kultura/samye-vydayushhiesya-pisateli-rossii-1782>, consulté le 10/09/2018.

écrivaines russes, qui se situent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des processus littéraires qu'elles ont contribué à façonner tout en restant exclues, leur long bannissement de la plupart des genres littéraires prétendument « sérieux » (et en ce sens, la *Théorie des trois styles* de Mikhaïl Lomonossov, remplacée au XIXe siècle par une stricte hiérarchie des genres, était aussi une théorie de la partition masculin/féminin)¹⁴, leur cantonnement dans des formes d'écriture « mineures » voire « domestiques », en tous cas considérées comme « secondaires », sont autant de facteurs qui ont permis à ces auteures d'être des agents actifs de la modernité, entre autres si l'on comprend cette dernière, à l'instar des formalistes russes, comme l'intrusion des « petits genres » dans le champ littéraire. La modernité, c'est bien l'égalité des genres entre eux, ici l'égalité des genres littéraires.

Ce sont en effet les femmes qui, dans leurs œuvres, ont souvent contribué à faire tomber un certain nombre de tabous et d'archaïsmes propres à la littérature russe écrite. Ce sont elles qui s'emparent des refoulements culturels et sociaux et qui en sont les premières interprètes, et ceci au moins à trois moments cruciaux de l'histoire littéraire en Russie :

1) les années 1760 à 1790, quand par un fructueux paradoxe, les femmes utilisent le seul instrument laissé à leur disposition, celui du privé, comme vecteur de leurs revendications à intégrer la sphère publique de la littérature, en pratiquant avant les hommes l'autobiographie confessionnelle et la poésie d'amour élégiaque¹⁵ ; elles anticipent ainsi de plusieurs décennies sur les pratiques littéraires masculines et préparent en quelque sorte l'avènement du romantisme en Russie (on peut citer Natalia Dolgoroukaïa, Anna Kern, Maria Zoubova, Ekaterina Kniajnina). Certains chercheurs parlent d'ailleurs pour ces trois décennies d'une « féminisation » de la culture russe (parler d'une « ébauche de féminisation » serait sans doute un peu plus juste). Je rappellerai rapidement ici que les valeurs liées à l'individu et au privé, qui ont été une des grandes conquêtes de l'Europe de la Renaissance et du XVIIIe siècle, sont remarquablement absentes du paysage culturel russe à cette époque, du moins dans ses productions officielles. Les autobiographies féminines annoncent donc une forme de modernité

14. Au XIXe siècle, la percée des femmes dans l'écriture s'opère le plus souvent par le niveau *bas* de la Théorie des trois styles de Mikhaïl Lomonossov, à savoir : le journal intime, la correspondance, les chroniques familiales (souvent à usage interne – réservés aux seuls membres de la famille), les récits d'enfance, les récits d'éducation scolaire, les écrits éducatifs pour la jeunesse sur des thèmes religieux ou de morale, les contes historiques pour enfants, les traductions adaptées pour jeunes lecteurs, auxquels s'ajoutent à partir de la seconde moitié du XIXe siècle : les mémoires d'enseignantes, les souvenirs d'anciennes élèves d'institutions pour jeunes filles, le journalisme (la dénonciation du travail des enfants par exemple), les manuels scolaires, les manuels de la vie pratique (manuels de « bonne ménagère », conseils aux jeunes maîtresses de maison ou sur la santé, le jardinage, l'horticulture ou la cuisine) et les souvenirs des premières femmes médecins.

15. Selon Barbara Heldt, la tradition élégiaque féminine en Russie trouverait ses racines dans le genre oral de la « lamentation » (*плач*) ; ce serait donc un genre « original » dont les codes n'auraient pas été définis par les hommes. Voir Barbara Heldt, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, *op. cit.*

que la culture dominante, exclusivement masculine et sans doute trop impliquée dans la quête de vérités universelles, peine encore à entrevoir.

2) Les années 1890 à 1910, avec des textes qui transgressent l'interdit de représentation du corps sexualisé dans la littérature russe écrite (Mirra Lokhvitskaïa, Zinaïda Hippus, Lidia Zinoveva-Annibal, Anastassia Verbitskaïa, Anna Mar, Evdokia Nagrodskaiïa). Les nouveaux mouvements littéraires symbolistes de la fin du XIXe siècle mènent une attaque en règle contre tous les principes qui faisaient vivre l'*intelligentsia* russe depuis un demi-siècle, remplaçant la morale civique et le credo progressiste par de nouveaux préceptes censés émanciper l'écrivain de toute obligation sociale. On serait presque tenté d'en conclure qu'esthétisme et apolitisme se conjuguaient mieux au féminin qu'engagement politique et réalisme social... C'est d'ailleurs ce que font Jane T. Costlow, Stephanie Sandler et Judith Vowles dans leur ouvrage *Sexuality and the Body in Russian Culture*, en expliquant la révolution copernicienne accomplie par la littérature russe de l'« Âge d'argent » par le passage d'une culture « caractérisée par la prose, la satire, la politique, le matérialisme, le *littéral* sous toutes ses formes et dans toutes ses tyrannies » à une culture marquée par « la poésie, la métaphore, le jeu, l'identité insaisissable »¹⁶. Il me semble cependant difficile de les suivre sur cette voie qui consiste à retourner sans le désavouer le système précédent d'attribution au féminin et au masculin de sphères d'activité strictement partagées. On notera également que le contexte symboliste reste particulièrement ambigu en ce qui concerne la dialectique sujet/objet que j'ai eu l'occasion d'évoquer : si d'un côté, les poètes symbolistes sont à l'origine d'un discours abondant sur le féminin et d'images de femmes extrêmement valorisantes, d'un autre côté ils ne tiennent pas compte de leur existence en tant qu'écrivaines et les prennent au piège de ces images (on est en effet frappé par la rareté de leurs commentaires sur la production littéraire désormais abondante des femmes *concrètes* qui les entourent).

3) Enfin, plus proches de nous, les décennies de la fin de l'URSS et des débuts de l'ère post-soviétique ont vu l'émergence d'une nouvelle esthétique en grande partie portée par des écrivaines : celle de la laideur et de la noirceur (*černuxa*), en tant que protestation radicale adressée au système de représentation de la littérature soviétique et du réalisme socialiste (avec Lioudmila Petrouchevskaïa, Nina Sadour ou Marina Paleï). Cette désaliénation des contraintes du politique s'accompagne une nouvelle fois chez les auteures de la réappropriation de leur corps propre, qui n'est pas celui imposé par le discours politique (le corps de la mère héroïque, le corps de la travailleuse, etc.). Marina Paleï ou Ludmilla Oulitskaïa redynamisent le roman en

16. Jane T. Costlow, Stephanie Sandler et Judith Vowles, *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 11.

lui injectant une bonne dose de cette sexualité féminine qui était remarquablement absente de presque toute la littérature soviétique – comme elle l’avait été de la littérature classique du XIX^e siècle. Peut-être ces auteures profitent-elles aussi des conditions relativement favorables que leur procurent la fin d’un régime et une période historique de transition, quand un complexe de normes sociales, politiques, culturelles est en train de disparaître et qu’aucun autre n’est encore venu le remplacer.

Pour certains, la période actuelle est enfin considérée comme *le véritable* « temps des femmes »¹⁷, avec des figures littéraires aussi importantes et mondialement reconnues que Lioudmila Oulitskaïa et Tatiana Tolstaïa, qui a récemment eu l’honneur d’être mise au programme de l’Agrégation de russe en France. *Classicus scriptor*, donc. (Puisque nous évoquons programmes scolaires et universitaires, il n’est pas inutile de rappeler qu’en France, il a fallu attendre 2017 pour qu’un texte de femme soit inscrit au programme du baccalauréat littéraire : il s’agissait de *La Princesse de Montpensier* de Madame de La Fayette ; celle-ci a depuis été accompagnée par trois autres autrices en 2018 : Madame de Staël, Colette et Marguerite Yourcenar)¹⁸.

On remarque ainsi que chaque fois qu’en Russie les femmes se sont constituées en sujets littéraires, elles ont imposé des formes ou des thématiques traditionnellement refoulées à la périphérie de l’ainsi nommée « grande » littérature russe, celle des hommes. La question de l’exclusion des femmes de la culture écrite et savante et de l’historiographie littéraire n’est finalement pas sans rapport avec la question de l’exclusion du discours introspectif et du discours sur le corps dans cette même littérature (il y a d’ailleurs une articulation évidente entre le moi et le corps), mais aussi, de façon plus inattendue, du discours politique.

Aujourd’hui, même si les femmes sont effectivement très présentes dans l’espace éditorial et médiatique russe et international, et sans aucun doute plus qu’elles ne l’ont jamais été, je me permettrai cependant de douter un peu de ce « temps des femmes » : si l’on regarde en effet le pourcentage d’écrivaines invitées au Salon du livre de Paris en 2018, où la Russie était « invitée d’honneur », on reste loin de la parité – 7 femmes pour 17 hommes. Le bilan du Salon du livre de 2019 n’est pas meilleur (12 femmes sur 38 écrivains). Ce qui prouve le bien-fondé d’une des affirmations du sociologue de la littérature Boris Doubine, à savoir que la littérature, même si elle a subi toute une série de dévalorisations dans le monde contemporain,

17. URL : <https://pages.shanti.virginia.edu/russian/works-of-contemporary-russian-women-writers/>, consultée le 10/09/2018.

18. Voir Djamilia Belhouchat, Céline Bizière, Michèle Idels et Christine Villeneuve, *Des Femmes en littérature. 100 textes d’écrivaines à étudier en classe*, Paris, Belin – Editions des femmes, 2018.

reste un signe fort de pouvoir symbolique et de prestige qui se maintient de façon surtout démonstrative dans l'espace culturel¹⁹ mais aussi, pourrait-on ajouter à la suite de Dubine, dans l'espace économique. Or, on sait bien que ce dernier espace est encore loin d'être investi par les femmes à l'égal des hommes.

En conclusion, et pour revenir à mon propos initial, faire entrer les femmes dans l'Histoire et dans les histoires de la littérature du XIXe siècle serait la meilleure façon de repenser et de refonder ces dernières sur des bases à la fois plus actuelles et plus conformes à la réalité des processus littéraires, tels qu'on peut les retracer à partir des œuvres et de leur environnement plutôt qu'à partir des reconstructions de l'historiographie ; de bousculer les hiérarchies, de repenser les périodisations (comme le suggère Catriona Kelly dans *A History of Russian Women's Writing*), de rejeter les approches verticales, linéaires et surplombantes pour donner la primauté au foisonnement et à la complexité des situations, aux circulations et à l'hybridation²⁰ ; de considérer l'identité littéraire en termes de rhizome plutôt que de racine, pour reprendre Gilles Deleuze et Félix Guattari, ce qui permettrait une redistribution de l'autorité dans l'espace et l'historiographie littéraires²¹. Enfin, on peut faire appel à la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar²² comme ensemble ou structure souple, multiforme, hétéronome et changeante, lieu de tensions constantes entre des genres mineurs et majeurs, des textes peu et très reconnus, des formes conservatrices (« secondaires ») ou innovatrices (« primaires »), des forces centrifuges et centripètes.

19. B. V. Dubin, *Klassika, posle i rjadom*, Moscou, NLO, 2010.

20. Il s'agirait de faire pour la littérature du XIXe siècle ce qu'on a déjà commencé à faire pour l'Histoire – je pense ici à l'ouvrage d'Emmanuel Fureix et de François Jarrige, *La Modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIXe siècle*, Paris, La Découverte, 2014. Les histoires de la littérature russe pourraient aussi s'inspirer de la démarche adoptée par Denis Hollier et ses collaborateurs dans leur magistrale et profondément originale histoire de la littérature française, si magistrale et si originale qu'elle s'est rapidement retrouvée... au pilon. Denis Hollier (dir), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993.

21. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 13.

22. Itamar Even-Zohar, « Polysystem Theory », in *Poetics Today*, 1(1-2), Duke University Press, 1979, p. 287–310. URL : <https://maenglishsite.files.wordpress.com/2017/03/polysystems-theory.pdf>

Transferts littéraires russo-turcs (XIXe-XXe siècles) : pour une histoire globale, transnationale et décentrée de la littérature

Élise Duclos

Université Paris Nanterre / Inalco

Littérature et Poétique Comparées / CERMOM

La littérature comparée ne prend pas en charge, sinon très rarement, les relations littéraires entre langues extra-européennes. Au mieux trouvera-t-on la mise en relation d'une littérature européenne avec une littérature extra-européenne. On ne s'étonnera donc pas de ne rien trouver dans la recherche comparatiste sur les échanges russo-turcs. En outre, la littérature turque n'est pas une grande langue européenne, objet traditionnel de l'attention des comparatistes comme l'anglais, l'allemand, l'italien, l'espagnol et le portugais. Au sein des littératures extra-européennes, il y a une importante différence de traitement institutionnel entre le russe, une grande langue littéraire qui a conquis ses lettres de noblesse depuis longtemps en Occident, et le turc moderne qui souffre, à l'instar des petites littératures et des langues rares, d'une certaine invisibilité. S'il existe bien une tradition orientaliste d'étude de l'histoire et de la littérature ottomanes, la rupture historique, culturelle et linguistique opérée par les fondateurs de la République avec le turc-ottoman a eu pour conséquence d'affaiblir le capital culturel et littéraire du turc moderne.

Pour se renseigner sur les échanges russo-turcs, il faut donc aller voir du côté des approches par aires culturelles. Ses spécialistes ont depuis longtemps adopté une démarche régionale, multi-aréale et transnationale. Le CETOBAC¹, qui résulte de la fusion en 1990 de l'Institut d'Études Turques de Paris 3 et du Centre d'études sur la Russie, l'Europe orientale et le domaine turc de l'EHESS, regroupe des spécialistes des études turques, ottomanes, balkaniques, centrasiatiques et russes. Le Groupe d'Études Orientales, Slaves et Néo-Helléniques de l'Université de Strasbourg regroupe des spécialistes en études arabes, hébraïques, persanes, turques, slaves, grecques modernes, japonaises, chinoises et sanskrites. Le CERMOM² de l'INALCO regroupe des spécialistes des études hébraïques, arabes, et turques. Mais là encore, les études littéraires sont en position de faiblesse, car ces domaines,

1. Le Centre d'Études Turques, Ottomanes, Balkaniques et Centrasiatiques, est rattaché à trois tutelles : CNRS, EHESS et Collège de France.

2. Centre de Recherches Moyen Orient Méditerranée.

fondés dans une visée géopolitique, sont dominés par les sciences humaines, les sciences sociales et les sciences politiques.

Toutefois, grâce aux approches aréales, la façon d'envisager le monde turc a changé. Depuis le début du XXI^e siècle, il y a un intérêt très fort pour la « comparaison impériale »³, l'histoire comparée des deux Empires. C'est « l'impériologie comparée »⁴. On étudie les parallèles entre histoires russe et ottomane, les « ressemblances impériales » (« autocratisation du régime », « modernisation des institutions », « table rase révolutionnaire », « éradication des élites impériales »), l'histoire comparée de l'occidentalisation et du transfert culturel de la modernité européenne, du rôle des nobles à celui du sultan et du tsar réformateurs, Pierre le Grand ou Mahmud II (1808-1839)⁵. Cette historiographie s'intéresse également à l'histoire des relations entre les États, au « face-à-face géographique »⁶ de deux grands voisins, à la rivalité géopolitique pour les Détroits, le Caucase et l'Asie centrale. En outre, il faut signaler le déplacement du paradigme de l'occidentalisation pour celui de la globalisation. L'aire culturelle ottomane, turque, balkanique et centrasiatique est étudiée comme un monde global, comme la rencontre de multiples « espaces-temps d'une globalisation (post-)ottomane »⁷. L'attention se porte particulièrement sur les phénomènes de transferts, de traductions, sur les logiques transnationales entre espaces turcs, russes et balkaniques. Enfin, depuis la fin de l'URSS, les russisants s'intéressent aux aires particulières de l'ex-URSS : Caucase, Asie centrale, Tatarstan et Crimée, à l'histoire des khanats et à la question des populations musulmanes de Russie.

Cette absence de ressources critiques en comparée, à même de fournir une assise matérielle à une histoire globale de la littérature, déseuropéanisée et décentrée, soulève de nombreuses questions d'ordre épistémologique et méthodologique qu'il n'y a pas lieu de développer ici : la formation du comparatiste, la question de la compétence linguistique, la structuration des départements de langue et de littérature, la conception même de la recherche en comparée, la posture du chercheur entre spécialisation et généralisation, sédentarité et

3. Olivier Bouquet, « De Turquie, de Russie et d'ailleurs, Transfaires d'empire », in Olivier Bouquet (dir.), « Transfaires d'empire, Ottomans et Russes, pour une histoire croisée », *European Journal of Turkish Studies*, n°22, 2016, en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/ejts/5349>, page consultée le 11 mars 2019.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, voir aussi, pour une approche littéraire de la comparaison entre les deux empires, Élise Duclos, « Pamuk et les Russes : des “affinités électives” », in Sophie Basch et Nilüfer Göle (dir.), *Cahier de l'Herne* « Orhan Pamuk », éditions de l'Herne, Paris, 2017, p. 95-100, et Élise Duclos, *Orhan Pamuk et la littérature mondiale*, Paris, éditions Pétra, coll. « Littérature comparée / Histoire et critique », 2017, chapitre 4, « Dostoïevski ou le maître russe de Pamuk », p. 241-306.

6. Olivier Bouquet, art. cit.

7. Voir le programme de recherche du même nom porté par le CETOBAC : URL : <http://cetobac.ehess.fr/index.php?1257>, page consultée le 21 mars 2019.

nomadisme critiques. Le comparatiste français, peut-il – c'est-à-dire, en a-t-il les moyens ? –, et doit-il – au regard de l'ambition « générale » de la discipline –, s'autoriser cette incursion dans les domaines extra-européens ? La question des relations entre littératures extra-européennes pointe du doigt certaines apories méthodologiques et épistémologiques du comparatisme auquel la mondialisation rappelle impitoyablement ses ambitions disciplinaires. L'histoire globale, en tant qu'histoire matérielle, sociale et transnationale, pourrait fournir aux comparatistes des munitions pour commencer à mettre en place un tel programme de recherche.

Notre investigation dans le champ des rapports littéraires russo-turcs sera gouvernée par un triple questionnement : 1) Comment se produit le transfert de textes littéraires entre deux grands empires voisins, celui des tsars et celui du sultan, qui connaissent des histoires parallèles d'occidentalisation mais sans influence notable l'une sur l'autre ? Comment circulent ces textes et qui sont les agents d'une telle circulation, dans un Empire ottoman resté longtemps peu curieux du grand voisin du Nord ? 2) La traduction et l'importation de la littérature russe en Turquie suit-elle les vicissitudes de la relation politique avec la Russie tsariste puis avec l'URSS ? Histoire littéraire, histoire politique et culturelle se recouper-elles ? 3) Quelle est la place du russe dans un Empire ottoman qui se tourne vers l'Europe pour s'occidentaliser et qui est en particulier très polarisé par la France ? En d'autres termes, quelle est la place du russe sous « l'empire du français » qui s'étend de la fin de l'Empire ottoman jusqu'au début de la seconde guerre mondiale ?

Cet article tentera de brosser le panorama d'une histoire culturelle transnationale, celle du transfert de textes littéraires russes dans l'espace ottoman et post-ottoman, de la fin de l'empire à la première moitié du XXe siècle.

Russie-Turquie : une asymétrie historique

Les relations russo-turques sont historiquement asymétriques⁸ : la Russie mène une politique orientale offensive, chevillée au souvenir de la perte de Constantinople en 1453 par le christianisme oriental. Elle convoite depuis longtemps le contrôle de la mer Noire, l'accès aux mers chaudes, les détroits du Bosphore et des Dardanelles. C'est le principal ennemi des sultans, « l'empire intrusif ». Elle mène une politique d'expansion dans le Caucase nord dès le

8. Sur cette mise au point concernant les relations russo-turques, nous renvoyons à l'article déjà cité d'Olivier Bouquet. Voir aussi Constantin Zhukov, « Russie », in François Georgeon, Nicolas Vatin, Gilles Veinstein (dir.), *Dictionnaire de l'Empire ottoman*, Paris, Fayard, 2015, pp. 1028-1034.

milieu du XVI^e siècle. À la fin du XVII^e siècle, elle est frontalière de l'Empire ottoman. Entre 1676 et 1878, on compte dix guerres entre les deux empires, dont huit grandes défaites pour le sultan. À l'issue de la dernière guerre, en 1878, les Russes parviennent à quelques kilomètres d'Istanbul. Pour servir son ambition orientale et européenne, mais aussi pour des raisons de politique interne (le gouvernement des tatars de Kazan et de Crimée), la Russie met sur pied des programmes d'études orientales destinés à la formation de diplomates et de traducteurs envoyés en mission en Turquie et en Iran, et ce dès le règne de Pierre le Grand (1682-1725). Le savoir académique russe, comme dans le cas des conquêtes de l'Europe occidentale, aura cette fonction de précéder et de préparer l'administration de peuples allogènes en produisant des études géographiques et ethnologiques⁹. La Russie fait partie des nations fondatrices de la philologie turcique.

En revanche, les Ottomans s'intéressent peu au monde russe. Il y a pourtant dans l'empire des minorités qui parlent russe (réfugiés caucasiens, sujets arméniens, grecs et orthodoxes de diverses origines), mais on ne trouve pas d'équivalent des programmes orientalistes pour connaître le grand voisin, comme dans la Russie tsariste. On pourrait également penser que l'antériorité de l'occidentalisation russe aurait pu susciter l'intérêt des élites ottomanes. À partir de 1789, mentionne Olivier Bouquet, des voix s'élèvent dans l'entourage du sultan pour l'inciter à s'inspirer des réformes entreprises en Russie, mais elles sont minoritaires et ces adjurations restent sans effet¹⁰. Les élites et les hauts-fonctionnaires ne parlent pas le russe et peu de hauts dignitaires ottomans se rendent à Saint-Pétersbourg, Moscou ou Kazan. Les ambassadeurs en poste à Saint-Pétersbourg correspondent en français, langue d'enseignement dans les nouvelles institutions de l'Empire depuis les réformes des Tanzimat (1839). Peu de voyageurs ottomans mettent le cap au Nord, et les récits de voyage, dans les lettres ottomanes, portent surtout sur les pays d'Europe occidentale, en particulier la France et l'Allemagne¹¹. Tandis qu'on ne recense pas plus d'une vingtaine de témoignages ottomans sur la Russie en trois siècles et demi, inversement, l'Empire russe en aurait produit 4 000 en deux siècles (entre 1713 et 1917)¹².

A partir du XIX^e siècle, il s'agira de contenir cette menace expansionniste du nord. « Pour le sultan, la Russie n'a jamais été un espace à conquérir ou à dominer, mais une

9. Lorraine de Meaux, *La Russie et la tentation de l'Orient*, Paris, Fayard, 2010.

10. Olivier Bouquet, art. cit.

11. Özgür Türesay, « Un récit de voyage ottoman sur la Russie », in Olivier Bouquet (dir.), « Transfaires d'empire, Ottomans et Russes, pour une histoire croisée », *op. cit.*

12. *Ibid.*

menace à contenir »¹³, écrit Olivier Bouquet. La multiplication des guerres avec la Russie, la menace du grand empire chrétien au nord ont imprimé dans les esprits ottomans une vive russophobie, comme chez le Jeune Ottoman Namık Kemal. Les Russes sont désignés péjorativement comme des « Moscovites ». Pierre le Grand est surnommé « Pierre le fou » par le chroniqueur Ahmed Cevdet. Le sultan Abdülhamid II censure systématiquement les ouvrages écrits en russe et fait brûler toute publication suspecte¹⁴. La politique russe de l'Empire ottoman va donc d'abord se développer en réaction à l'expansionnisme des tsars. Elle prend la forme d'une politique d'influence panislamiste qui vise à fédérer les populations turques et musulmanes de la Russie européenne, de l'Asie centrale et du Caucase, et à renforcer la solidarité turco-musulmane. Dès lors, l'État ottoman multiplie, plus que partout ailleurs, les missions consulaires, et ouvre des cours de russe pour les officiers à l'École militaire à partir de 1880. Si l'enjeu de la rivalité géopolitique pousse les Ottomans à instaurer des relations diplomatiques avec la Russie et à s'y intéresser davantage, cette dernière n'est pas perçue comme un possible modèle d'occidentalisation. Alors que l'influence française, sa mode, sa littérature, sa culture, déferlent massivement sur les élites ottomanes, l'influence russe est quasiment inexistante¹⁵. D'ailleurs, jusque dans les années 30 du siècle suivant, les publications du russe se feront principalement à partir du français.

L'orientalisme russe à l'origine des premiers transferts littéraires russo-turcs

De ce paysage se détache toutefois la figure d'Olga de Lebedev, première femme orientaliste russe qui introduit la littérature russe en Turquie sous le nom de plume de Gulnar Hanım¹⁶. Cette aristocrate, mariée en secondes noces au gouverneur de Kazan, est la figure cardinale des échanges littéraires russo-turcs du XIXe siècle. Née en 1854 à Kazan, on perd sa trace en 1912 à Saint-Pétersbourg. Kazan est à cette époque le centre de la renaissance culturelle et du réformisme tatars, et l'un des centres, avec Moscou, de la renaissance de

13. Olivier Bouquet, art. cit.

14. *Ibid.*

15. Timour Muhidine, « Les Russes à Constantinople », in Nicolas Monceau (dir.), *Istanbul, Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », 2010, p. 600.

16. Voir Türkan Olcay, « Olga Lebedeva : A russian orientalist and translator enchants the Ottomans », *Slovo*, vol. 29, n°2, Summer 2017, p. 40-71, et Johann Strauss, « Olga Lebedeva (Gülzar Hanım) and her Translations into Ottoman Turkish » in S. Prätör und Christoph K. Neumann (dir.), *Arts, Women and Scholars. Studies in Ottoman Society and Culture – Festschrift Hans Georg Majer*, 2 volumes, Istanbul, 2002, vol. 1, p. 287-314.

l'orientalisme russe. Le maître d'Olga de Lebedev à l'Université de Kazan, Kaium Nasyri (1825-1902) est un intellectuel et pédagogue réformiste, promoteur également de la langue et de la littérature tatars¹⁷. Il enseigne à Olga de Lebedev le turc-ottoman, le persan, l'arabe et le tatar qu'elle a déjà appris au contact des paysans employés sur le domaine familial. Fondatrice de la Société des études orientales de St Pétersbourg, elle mène plusieurs projets littéraires, dont celui de publication d'une anthologie orientale (persan, arabe et ottoman). Elle reçoit en 1878 d'Abdülhamit II une distinction honorifique pour services rendus aux études orientales. C'est aussi une militante féministe qui traduira de l'ottoman vers le français – une langue qu'elle maîtrise aussi parfaitement – un texte de Fatma Aliye, première romancière ottomane, sur la place de la femme dans la société musulmane¹⁸.

En 1889, elle rencontre Ahmet Mithat (1844-1912), intellectuel majeur de la fin de l'Empire ottoman, journaliste, père du roman ottoman, philologue et auteur de nombreux dictionnaires¹⁹. C'est le début d'une fructueuse collaboration et d'une grande amitié entre l'intellectuel ottoman et l'orientaliste russe. C'est elle qui fait découvrir à Ahmet Mithat la littérature russe. Fasciné par cette femme polyglotte, sa double culture occidentale et orientale, ses talents littéraires, il publie dans son journal ses premières traductions, bientôt suivies de publication en volumes. Parmi ces premières publications, il faut citer *La Tempête* de Pouchkine, *Le Démon* de Lermontov, une monographie sur Pouchkine, *La Dame de Pique* publiée sous le titre *Un jeu de cartes*. Elle traduit *La Fontaine de Bakhtchisarai* parallèlement en turc et en tatar. De Tolstoï, elle publie d'abord *Ilyas* puis, en 1892, *Le Bonheur conjugal*. C'est en 1895 qu'elle publie une étude introductive à la littérature russe pour le public ottoman au moment même où, comme le note Timour Muhidine²⁰, Eugène Melchior de Vogüé fait le même travail à Paris. De ce point de vue, il y a une certaine synchronicité dans l'introduction de la littérature russe en France et dans l'Empire ottoman. Cet abrégé explique l'évolution de la littérature russe des origines jusqu'au XVIIIe siècle, puis dresse le portrait de dix-neuf écrivains jusqu'à Tolstoï : Lomonossov, Kheraskov, Joukovski, Pouchkine,

17. Il publie une grammaire du tatar en russe et, en 1896, toujours en russe, une anthologie de la littérature nationale des tatars de Kazan. Il est le fondateur de la première école russe-tatar, enseignant du tatar et des langues orientales dans les écoles russes et à l'université. Voir *The Great Soviet Encyclopedia, 3rd Edition (1970-1979)*, article « Nasyri, Kaium ».

18. Fatma Aliye « Les Femmes musulmanes », trad. Olga de Lebedev, Paris, éditions N. Nicolaidès. Voir Türkan Olcay, *art. cit.*, p. 48.

19. Il est aussi le principal animateur des polémiques linguistiques sur la simplification du turc-ottoman et sur le rapprochement entre la langue écrite et la langue parlée. Voir Élise Duclos, *Réception de la littérature européenne dans les romans d'Orhan Pamuk, stratégies littéraires et négociations poétiques d'un auteur excentré*, Université Paris Ouest Nanterre, 20 novembre 2014. Nous renvoyons aussi à l'ouvrage de référence : Ahmet Hamdi Tanpınar, *Histoire de la littérature turque du XIXe siècle*, trad. Faruk Bilici, Catherine Erikan, Ferda Fidan, Gül Mete-Yuva, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2012.

20. Timour Muhidine, *art. cit.*, p. 603.

Griboïedov, Lermontov, Gogol, Gontcharov, Tourguenev, Ostrovski. Dostoïevski en est absent, lui qui a atteint une très grande notoriété et qui a eu des obsèques nationales quatorze ans plus tôt. Manque aussi Tchekhov dont les plus grandes pièces sont à venir (*La Mouette*, *Oncle Vania*, *Les Trois sœurs*, *La Cerisaie*) mais qui a déjà publié un certain nombre de textes. Les publications d'Olga de Lebedev ne se concentrent que sur une demi-décennie, de 1890 à 1895, mais elles font naître l'intérêt pour la Russie et sa littérature dans les milieux intellectuels ottomans. On peut dire, dès lors, que la littérature russe apparaît dans l'Empire.

Les Jeunes Turcs : changement de regard sur la Russie (1908-1918)

Si les années 1900-1908 sont marquées par un faible nombre de publications à cause de la censure²¹, l'intérêt pour la Russie, sa littérature, pour la question des populations musulmanes de Russie s'épanouit. Au tournant du XX^e siècle, la perception du grand voisin du Nord se modifie à la faveur du nationalisme panturquiste des Jeunes Turcs. « Pour la presse ottomane de l'époque, la condition des musulmans de Russie est un des sujets favoris »²², écrit Özgür Türesay. L'organe des turquistes, la revue *Türk Yurdu* (« La Patrie turque ») publie notamment de nombreux articles sur la question musulmane en Russie. L'écrivain et journaliste Celâl Nuri (1882-1936) compare quant à lui, dans ses notes de voyage en Russie intitulées « Lettres du Nord » et parues en 1912 dans le journal *Le Jeune Turc*, les « Turcs du Nord » aux « Turcs du Sud ». S'il loue les progrès accomplis par les Tatars dans le domaine socio-économique, il oppose leur simplicité et leur rusticité en comparaison au raffinement culturel des Ottomans²³.

La vie intellectuelle ottomane bénéficie en outre, à partir de 1908, d'une vague migratoire d'intellectuels musulmans de Russie. Azerbaïdjanais, Tatars de Crimée et de Kazan, Ouzbeks ou Turkestanais émigrent suite à la modification de la loi électorale qui annule dans les faits la représentation politique des peuples étrangers non russes de l'Empire du Tsar²⁴. Ces émigrés viennent chercher dans l'Empire ottoman une carrière politique qu'ils ne peuvent plus espérer en Russie, et contribuent à diffuser la connaissance des réalités sociales et politiques de la Russie, à l'image d'Ahmed Ağaoğlu (1869-1939), ou d'Ahmed

21. Altan Aykut, « Türkiye'de Rus Dili ve Edebiyatı Çalışmaları. Rus Edebiyatından Çeviriler (1887-1940) ve Rusça Öğrenimi (1883-2006) », *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 46/2, p. 8. Voir aussi, pour ce qui concerne la période pré-républicaine : Türkan Olcay, « Cumhuriyet Dönemi Öncesi Rus Edebiyatından Türkçe'ye Yapılan Çeviriler Üzerine », *Litera*, n°18, Istanbul, 2005.

22. Özgür Türesay, art. cit.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

Agayev, intellectuel azerbaïdjanais, figure de proue du nationalisme turc²⁵. Ils seront des acteurs de premier plan de la vie intellectuelle et politique ottomane.

Signe que la perception de la Russie se modifie, certains intellectuels prônent l'imitation du modèle russe. Dans son récit de voyage sur la Russie, *Souvenirs du Nord* (*Şimâl hâtıraları*), Celâl Nuri constate la supériorité de la Russie dans de nombreux domaines (économique, culturel, littéraire) et, tiraillé entre admiration et haine pour le puissant voisin chrétien, il propose aux Ottomans d'imiter Pierre le Grand et de quitter Istanbul pour fonder une Nouvelle Turquie dans les contrées balkaniques de l'Empire ottoman :

Imitons Pierre qui n'est guère fou. Sauvons-nous de ce résidu de Byzance, allons nous installer en Turquie d'Europe, en Albanie. Construisons là-bas le pays de l'avenir et de la liberté. Changeons notre style de vie. Jetons nos us et coutumes dans le fleuve de Kasımpaşa [...] La Russie ressemble à la Turquie à plusieurs égards. Nous pouvons nous inspirer de cet exemple de notre voisin qui n'est pas très respectueux de la liberté.²⁶

La figure de Tolstoï contribue également à changer le regard sur la Russie et à accroître l'intérêt et le prestige de la littérature russe dans l'empire. Il écrase de sa stature la littérature russe importée dans l'Empire jusqu'à la fin de la période impériale. Comme beaucoup d'autres intellectuels en Orient, les Ottomans sont séduits par sa philosophie, sa sagesse, sa morale du bonheur ; là aussi, il est perçu comme un prophète²⁷. Il est le grand auteur qui réconcilie l'Orient et l'Occident, féru de sagesse orientale, curieux de la religion mahométane – d'autant plus que l'Empire russe comptait plusieurs millions de sujets musulmans. Il avait d'ailleurs, comme on sait, passé plusieurs années de sa jeunesse à Kazan et s'était même inscrit à la faculté de langues orientales. On connaît aussi son attirance pour l'Orient russe et ses expériences de jeunesse dans le Caucase puis en Crimée pendant la guerre russo-turque (1853-1856). Après Olga de Lebedev, c'est l'éditeur Ibrahim Hilmi (1876-1963) qui l'introduit en Turquie. Lorsque la censure est levée, en 1908, on le traduit beaucoup, du français ou du russe. *Anna Karénine* est traduit du français en 1912²⁸. Ses écrits philosophiques sont traduits dès 1914 dans une collection qui lui est consacrée. Mais la mort

25. *Ibid.*

26. Celâl Nuri, *Şimâl hâtıraları*. *Yeni Rusya – Küçük Rusya – Büyük Rusya – Tataristan – Baltık – Finlandiya – İsveç – Norveç – Danimarka*, Istanbul, Matbaa-i İctihâd, Hicrî sene 1330, 1912, p. 116-117, cité par Özgür Türesay, art. cit.

27. Altan Aykut, art.cit., p. 8.

28. *Ibid.*, p. 11.

de son premier traducteur, Ahmed Mithat Rifatof, interrompt la collection qui reprend dès 1924 avec le second traducteur Ali Fuat²⁹.

Tolstoï entre en forte résonance avec les lecteurs turcs. On sait qu'il s'intéressait à la situation du peuple ottoman, qu'il était informé des événements dans les Balkans, qu'il réfléchissait à la conciliation de l'Islam et du christianisme. Il était en relation épistolaire avec de nombreux intellectuels ottomans, comme A. Rashid Saffet Bey, un rédacteur en chef qui lui disait son admiration³⁰ ; ou comme Olga de Lebedev même, avec qui il a correspondu au cours de l'année 1894. Elle lui parle de ses projets de traduction et lui décrit sa vie en Turquie. Elle lui décrit aussi l'aura et le prestige dont il jouit dans l'Empire : pas un journal qui ne cite Tolstoï ; ses paroles sont respectées comme un verset du Coran et de la Bible³¹. C'est dire le statut exceptionnel, vénérable, dont jouit Tolstoï dans la Turquie ottomane. À sa mort, en 1910, les journaux turcs publient beaucoup d'articles sur son œuvre littéraire mais aussi sur sa pensée philosophique, on publie des témoignages d'intellectuels russes, on sort des numéros spéciaux³².

La littérature russe commence d'ailleurs à être perçue dans l'Empire comme un grand modèle qu'il s'agit d'imiter. C'est ce à quoi appelle Celâl Nuri, tout en déplorant le retard de la littérature ottomane dans ce domaine :

Oui, l'Ours du Nord est versé dans la peinture, la sculpture et la musique. Surtout, sa position [avancée] dans la littérature ne peut être niée. Si nous avions nous aussi un Pouchkine, un Lermontov, un Gogol, un Tourgueniev, un Tolstoï ! Malgré la censure insupportable, malgré les efforts extrêmes du gouvernement autoritaire russe pour contrôler l'opinion, les écrivains ne manquent pas dans ce pays. Les classiques des autres langues ont leurs traductions en russe [...] Comme la Russie a donné beaucoup d'importance à la langue officielle [du pays], la littérature est un domaine d'activité particulièrement prisé.

Nous devons tirer des leçons du progrès et de la transformation de la littérature russe. Si nous aimons vraiment notre nation, nous devons imiter cette grande nation qui, ayant quitté son être asiatique, a acquis le droit d'être européenne. L'examen de l'itinéraire de ce pays dans le domaine du progrès, nous apprendra beaucoup plus que l'analyse des progrès de l'Allemagne ou de la France.³³

29. Şehnaz Tahir Gürçağlar, *The politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 153.

30. Altan Aykut, art. cit., p. 9.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, p. 12.

33. Celâl Nuri, *Şimâl hâtraları*, cité par Özgür Türesay, art. cit.

La Russie aurait, en somme, réussi sa mue en une grande puissance européenne et indiquerait la voie – littéraire – aux Ottomans, eux aussi pris dans les tenailles de leur double identité eurasiennne. Quoiqu'il en soit, à l'aube du XXe siècle, la littérature russe est perçue comme une grande littérature, dominée par la figure monumentale de Tolstoï, et pour certains, comme un modèle à imiter.

À partir de 1917, les relations intellectuelles entre la Russie et l'Empire se renforcent encore à la faveur de l'avancée bolchévique dans le Caucase et en Asie centrale, qui déclenche une nouvelle vague migratoire d'intellectuels tatars, azéris et turkestanais dans l'Empire. La russologie turque en bénéficie directement : ces réfugiés viennent dynamiser l'étude des peuples et des langues caucasiennes et centrasiatiques dans les nouvelles universités, comme Ahmed Caferoğlu (1895-1975), linguiste et universitaire azerbaïdjanais, fondateur de la turcologie des années 30 et pionnier du transfert de savoirs académiques entre la Russie et la Turquie³⁴. Olivier Bouquet souligne également le rôle des universitaires russophones accueillis parmi les vagues de réfugiés de 1917-1922 dans le développement de la mouvance panturquiste et dans la vie scientifique ottomane³⁵. Cette influence se traduit aussi sur le plan culturel, comme le note A. H. Tanpinar dans *Cinq Villes* en 1946 : l'immigration massive des Russes blancs a modifié le visage et les pratiques d'Istanbul avec l'apparition de nouvelles modes vestimentaires, de restaurants, bars, des bains de mer, de la diffusion d'un modèle de femme émancipée. Mais, déplore-t-il, le russe n'a jamais concurrencé le français ou l'italien et cette vague migratoire ne s'est pas traduite par une influence littéraire³⁶. Même si les liens avec la Russie se resserrent, et même si la littérature russe gagne du terrain, la Turquie ottomane reste sous l'empire du français.

La jeune République turque et la Russie : un intérêt qui s'enracine durablement (1919-1939)

Pendant la guerre d'Indépendance (1919-1922), où l'URSS a accordé son appui militaire à la Turquie, de nombreux intellectuels, dont Nazim Hikmet, des étudiants et des cadres du kémalisme vont se former à Moscou³⁷. L'heure est à la russophilie. La proclamation de la République turque en 1923 et les réformes qui l'accompagnent, notamment l'adoption

34. Zaur Gasimov, « Science Transfer to Turkey », in Olivier Bouquet (dir.), « Transfaires d'empire, Ottomans et Russes, pour une histoire croisée », *op. cit.*

35. Olivier Bouquet, art. cit.

36. Timour Muhidine, art. cit., p. 601.

37. *Ibid.*

de l'alphabet latin en 1928, conduisent à une renaissance de la traduction et de l'édition qui sera très favorable au transfert de la littérature russe. Le contexte idéologique nationaliste et républicain est également propice à la traduction des classiques : il s'agit, par cette politique volontariste de la traduction, de créer un imaginaire national et de susciter une renaissance littéraire et culturelle³⁸. Les éditeurs privés Remzi et Varlik sont très actifs sur la période 1923-1940. Ils publient de nombreux classiques occidentaux et proposent de nouvelles éditions des œuvres russes avec le nouvel alphabet³⁹. Dostoïevski, comme Gogol, est introduit assez tard dans la littérature turque mais il y a malgré tout des publications dans des journaux. L'intérêt pour Dostoïevski croît au début du XXe siècle, jusqu'à éclipser, après la première guerre mondiale, l'engouement envers Tolstoï et Tourgueniev⁴⁰. Dans ce contexte russophile des années 20, les traductions de la littérature russe augmentent rapidement en dépit de la dégradation des rapports entre la Turquie et la Russie après 1925, où le Parti Communiste est interdit en Turquie et ne sera plus jamais le bienvenu sur le sol turc. Si les rapports entre la République turque et l'État soviétique se tendent dans les années 20, la littérature russe jouit dorénavant d'un prestige assuré en Turquie.

Dans les années 30, la littérature russe accède à cette forme de consécration et de légitimation qu'est l'apparition d'une littérature para- et métatextuelle. Les publications d'essais et d'ouvrages critiques, dans la lignée de l'ouvrage d'Olga de Lebedev, se succèdent, et l'on voit prendre forme le canon turc de la littérature russe. Ces essais sont tantôt produits par des intellectuels et éditeurs turcs, tantôt importés de France et d'Angleterre – mais pas de Russie. En 1933, Suud Kemal fait paraître *Büyük Mustarıpler*, « Les Grands Maîtres », un essai sur Schopenhauer, Nietzsche et Tolstoï⁴¹. La même année, le grand romancier de la période républicaine, Reşat Nuri Güntekin (1889-1956) publie *Tolstoï : sa vie et son œuvre*. Il y étudie séparément *Guerre et Paix*, *Anna Karénine*, *La Mort d'Ivan Ilitch* et *La Sonate à Kreutzer*. Il voue à Tolstoï une immense admiration : « Dans son portrait de la mort, Tolstoï ne peut être comparé qu'à Dante. Je ne connais rien de plus profond, de plus impressionnant que ses trois histoires de mort... Le style de Tolstoï est l'un des plus beaux et des plus puissants du siècle dernier⁴² ». La traduction du *Dostoïevski* de Gide [1923] paraît en 1933-34. Ibrahim Hilmi, une des premières grandes figures d'éditeur de la littérature turque, publie en

38. Ces idées sont discutées parmi les intellectuels depuis la fin du XIXe siècle et c'est Ziya Gökalp (1876-1924), le principal architecte du nationalisme turc, qui le théorise au début du XXe siècle. Voir Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 100, et Élise Duclos (2014), *op. cit.*, p. 92.

39. Altan Aykut, art. cit., p. 15.

40. *Ibid.*

41. Suud Kemal, *Büyük Mustarıpler*, 1933.

42. Reşat Nuri Güntekin, *Tolstoy, Hayatı ve eserleri*, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1933, p. 21-22, cité par Altan Aykut, art.cit., p. 18.

1936 un essai sur Tolstoï dans sa propre maison d'édition (Hilmi Kitabevi) : *Tolstoy, Hayatı ve Eserleri*⁴³. L'année suivante, Hasan Âli Ediz (1905-1972) publie *Aleksandr Puşkin ve Klasik Rus Edebiyatı*, un essai de 80 pages sur Pouchkine et la littérature russe⁴⁴. La même année, Kâzım Nâmi (1876-1967) fait paraître un essai de 158 pages sur Pouchkine : *Duru'nun Puşkin*⁴⁵. En 1939, Belkıs Boyar traduit le livre d'Edward Garnett sur Tolstoï : *Hayatı ve Eserleri*⁴⁶. Enfin, *Trois maîtres* de Zweig (1920) paraît en revue en 1940-41⁴⁷. On voit aussi se développer la pratique de la préface qui sert à introduire l'auteur et l'œuvre. De plus, les auteurs russes sont beaucoup joués ou adaptés au théâtre⁴⁸.

Le Bureau de la traduction (1940-1966) : un âge d'or de la littérature russe ?

Mais la traduction des œuvres occidentales, même si elle a beaucoup augmenté au cours des années 30, est toujours jugée insuffisante par les intellectuels turcs. Les traductions resteraient sporadiques et ne formeraient pas de corpus homogène et cohérent, en dépit du travail pionnier des éditeurs Remzi et Varlik. A. H. Tanpınar résume ainsi l'état du champ littéraire turc dans les années 1930 :

Un grand nombre d'œuvres a été traduit dans notre langue. Pourtant, ces traductions, sélectionnées de manière aléatoire et menées sans être l'objet d'un programme spécifique, ne rencontrèrent pas de besoin, et de plus, ne créèrent même pas le besoin de traductions. Notre langue n'a pas la connaissance d'un vaste passé littéraire. Quelques nouvelles, de cinq à dix livres de philosophe, et quelques œuvres d'information élémentaires : voici les gains réalisés par notre langue dans une période proche d'un siècle...⁴⁹

43. İbrahim Hilmi, *Tolstoy, Hayatı ve Eserleri (1828-1910) Leon Tolstoy, Kreutzerova sonata (Kroyçer Sonatı), Niçin? (Ayrı bir hikâyledir)*, çev. Ali Kâmi Akyüz, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1936.

44. Hasan Âli Ediz, *Aleksandr Puşkin ve Klasik Rus Edebiyatı*, 1937.

45. Kâzım Nâmi, *Duru'nun Puşkin*, 1937.

46. Edward Garnett, *Tolstoy : Hayatı ve Eserleri*, çev. Belkıs Boyar, 1939.

47. Altan Aykut, art. cit., p. 16.

48. *Ibid.*

49. Ahmet Hamdi Tanpınar, « Tercüme Meselesi » dans *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, p. 77-79, cité par Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 68: « A great number of works have indeed been translated into our language. Yet these translations, which were selected randomly and carried out without being subject to a specific program, did not meet the need and what is more, they did not even create the need for translation. Our language has no knowledge of a vast literary past. A few novels, five or ten philosophy books, and a few elementary informative works. These are the gains made by our language in a time period approaching a century... » C'est nous qui traduisons.

De nombreux intellectuels en appellent à un véritable investissement de l'État dans ce domaine. Dès lors, la politique de la traduction de l'État kémaliste devient le pilier des réformes culturelles humanistes lancées en 1939 par celui qui en sera le principal maître d'œuvre : Hasan Ali Yücel, ministre de l'Éducation de 1939 à 1946. Cette politique de la traduction est capitale : en important les classiques occidentaux, il s'agit de créer en Turquie une renaissance culturelle, de susciter un néo-humanisme littéraire et de créer l'homme nouveau de la République turque.

Une des institutions centrales de ce mouvement de réforme est le nouveau Bureau de la traduction créé en 1940. Le ministère de l'Éducation lance plusieurs collections, des « *Dünya Edebiyatından Tercümelere* » (« Traductions de la littérature mondiale ») aux « *Okul Klâsikleri* » (« Classiques scolaires »)⁵⁰. Le Bureau de la traduction possède aussi son propre journal, *Tercüme*, plate-forme consacrée à la traduction, qui jouera un rôle considérable dans la révision et la diffusion de nouvelles normes de traduction des œuvres littéraires⁵¹. Il y a dorénavant toute une équipe de traducteurs du russe qui est associée au Bureau et qui publie des critiques et des analyses sur la littérature russe dans la revue *Tercüme* : Zeki Baştımar, Zeynel Akkoç, Oğuz Peltek, Hasan Âli Ediz, Rana Çakıröz, Orhan Şamhal, Servet Lünel, S. AYTEKİN, D. Sorakin, Nihal Yalaza Taluy, Memduh Tezel, Gaffar Güney, Şahin Akalın, Erol Güney, N. Tanur, A. Alpagut, A. Çakır. La plupart de ces traducteurs sont issus de la période précédente. Hasan Âli Ediz est l'auteur de *Pouchkine et la littérature russe* de 1937. Ce n'est pas encore la génération formée dans les départements de slavistique, qui apparaissent à Istanbul et Ankara dans la deuxième moitié du XXe siècle. Nihal Yalaza Taluy est originaire, comme Olga de Lebedev, de Kazan. Ce sont les émigrés russophones, russes ou issus des provinces balkaniques, qui fournissent à la Turquie ses premières générations de traducteurs littéraires.

Dominant le corpus de la littérature russe importé en Turquie, Tolstoï est le premier et le seul auteur russe de la liste des dix-huit premiers livres à traduire pour le Bureau⁵². Même si le français est toujours indétrônable dans la liste des littératures-sources, le russe est tout de suite très bien placé. C'est la quatrième littérature traduite entre 1940 et 1966 avec 88 œuvres traduites du russe. Elle se retrouve derrière le français (308 œuvres), l'allemand (113) et le grec (94), mais devant l'anglais (80). De plus, sur les huit auteurs les plus traduits sur cette

50. Şehnaz Tahir Gürçağlar, *ibid.*, p. 71.

51. *Ibid.*, p. 64.

52. *Ibid.*, p. 70.

période, trois sont russes : Dostoïevski (14), Tolstoï (9) et Tchekhov (8)⁵³. Les auteurs russes sont aussi très prisés des éditeurs privés. On les trouve notamment chez Remzi (Gorki et Dostoïevski) dans une collection qui durera jusqu'en 1967, ou dans la collection des « Chefs d'œuvre de la Littérature Mondiale » de Semih Lütfi (Tourgueniev) entre 1938 et 1948. Gogol et Dostoïevski sont très présents dans la collection très populaire dans les années 1950 des *Varlik Cep Kitaplari* (« Livre de poche *Varlik* ») et connaîtront de nombreuses rééditions⁵⁴. Les années 40 représentent un véritable âge d'or de la traduction du russe en Turquie.

Trois choses sont ici à remarquer. D'une part, l'intraduction de la littérature russe reproduit le canon genré, traditionnel, de l'historiographie russe ; d'autre part, la littérature russe rejoint le canon de la littérature mondiale, comme en atteste le nom des collections dans lesquelles elle est présentée ; enfin, le nationalisme républicain en fait une littérature patrimoniale destinée à être enseignée dans les écoles de la République, dans le cadre d'une politique de l'éducation humaniste. Le regard sur la Russie a profondément changé. Elle n'est plus le rival du nord, l'« empire intrusif », mais une nation du monde civilisé dont on doit traduire les classiques. Le russe prend une pleine part au mouvement de renaissance culturelle et dès ce moment on peut dire que sa littérature participe de la construction symbolique de la nation turque.

Avec l'entrée dans la guerre froide, les années 50 voient le déclin des traductions du russe. La Turquie atlantiste rejoint l'OTAN en 1952 et l'URSS devient l'ennemi communiste. La déplanification de la culture et la purge des influences communistes entraînent le déclin du Bureau à partir de 1947. H. A. Yücel, le ministre de l'éducation à l'origine de la création du Bureau, est contraint de partir. Les conservateurs arrivent au pouvoir en 1950 avec le Parti démocrate de Menderes, la doctrine patriotique remplace l'humanisme des débuts de la République et le régime revient à une orientation religieuse et traditionnelle⁵⁵. À partir de là, les activités du Bureau ralentissent fortement. Si 68 classiques russes avaient été traduits entre 1943 et 1950, ils ne sont plus que 6 entre 1950 et 1960⁵⁶. Le Bureau fermera en 1966, mais la littérature russe s'est durablement implantée dans le paysage littéraire de la République turque.

53. *Ibid.*, p. 66. Les autres auteurs les plus traduits sont Platon (30 œuvres traduites), Molière (27), Balzac (22), Shakespeare (22), Goethe (10).

54. *Ibid.*

55. Berkiz Berksoy, *Ahmet Hamdi Tanpınar, une esthétique baroque*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 183.

56. Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op. cit.*, p. 165.

Turquie : une prédilection pérenne pour la littérature russe

Ainsi, la Turquie s'ouvre progressivement aux productions littéraires du grand voisin du nord après une longue période de défiance, de méconnaissance et de désintérêt, mais selon une temporalité qui n'est pas forcément « en retard », au regard des dates d'introduction de la littérature russe en France, par exemple. Olga de Lebedev, en important dans l'Empire l'orientalisme russe et en produisant des traductions de textes littéraires, amorce un vaste mouvement de transfert de connaissances, de textes et de savoirs entre intellectuels musulmans de Russie et intellectuels ottomans. Ces déplacements et cette émigration russes sont favorisés par plusieurs événements d'ordre politique. Les intellectuels musulmans russes, du Caucase ou d'Asie centrale contribuent au patriotisme panislamique, à la vie intellectuelle ottomane et au développement de réseaux culturels russes en Turquie. Pendant la période soviétique, ces réseaux d'échanges intellectuels continuent de se développer, mais la République turque se ferme progressivement à l'influence communiste. Une fermeture toujours actuelle puisque les auteurs communistes russes, dont Lénine notamment, sont toujours traduits de l'anglais ou du français⁵⁷.

En dépit de ces vicissitudes, l'intérêt pour la Russie et sa littérature s'implantent durablement en Turquie et, progressivement, les logiques d'importation et de traduction littéraires se dissocient de la série politique, même si la politique de la traduction du kéralisme républicain représente un formidable accélérateur, piloté par l'État, de l'introduction de la littérature russe en Turquie. La littérature russe a rejoint le canon – occidental-centré – de la littérature mondiale sur lequel se construit la nation littéraire turque. Elle suscite toujours en Turquie un intérêt et un engouement très forts qui ne se démentent pas. Il se joue quelque chose de très intime dans le rapport à l'Europe de ces deux anciens empires, éternels postulants à l'européanité, hésitant entre valeurs nationales, repli confessionnel et modernité occidentale ; deux grands Autres de l'Occident incarnant historiquement, de manière intermittente, un repoussoir à l'Europe⁵⁸. Ceci explique en partie, par exemple, la fortune turque de Dostoïevski. Le critique et éditeur Yaşar Nabi Nayır soulignait déjà, dans les années 60, l'autorité et la notoriété que l'auteur russe avait conquises dans le champ des lettres turques⁵⁹. Ce n'est pas un hasard non plus si Orhan Pamuk, le Nobel

57. Olivier Bouquet, art. cit.

58. Élise Duclos, « Pamuk et les Russes, des “affinités électives” », art. cit.

59. Élise Duclos, « Circulation turco-balkanique et francophonie post-ottomane : Panaït Istrati en Turquie », in Yves Clavaron et Yvan Daniel, *Francophonie et mondialisation*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, à paraître en 2020.

turc de littérature, s'est fait le préfacier de cinq des treize volumes de la réédition de ses œuvres complètes chez İletişim dans les années 2000, dans la collection des « Classiques de la littérature mondiale ».

Les échanges russo-turcs dessinent donc, *in fine*, les contours d'une histoire littéraire qui est aussi une histoire culturelle et intellectuelle transnationale ; autrement dit, ils esquissent une histoire globale, décentrée, de la littérature qui permet, tout en s'adossant à un matérialisme méthodologique, de déseuropéaniser les études littéraires et de prêter attention aux logiques transnationales et aux échanges culturels entre des aires extra-européennes.

Walt Whitman en Russie : plonger dans l'« océan » de la littérature mondiale

Delphine Rumeau

Université Toulouse – Jean Jaurès

LLA-Créatis

Walt Whitman est souvent considéré comme le « poète national » américain, image programmée par l'œuvre, *Leaves of Grass (Feuilles d'herbe)*, par sa préface manifeste de 1855, ses déclarations tonitruantes et ses accents programmatiques. L'Amérique de Whitman n'en est pas moins ouverte sur le monde, dont elle accepte les « leçons du passé » et à qui elle envoie désormais un grand exemple démocratique. Ces deux aspects se conjuguent pour expliquer l'immense fortune internationale de Whitman, qui implique des allers et retours, des réseaux serrés de dialogues, essentiellement transatlantiques dans un premier temps. Le poème « Salut au monde » (titre en français dans le texte) est l'un des plus traduits et cités, comme un signe de l'envergure de cette œuvre à la fois image de l'Amérique et invitation à la circulation mondiale. Il faut ajouter que la réception de Whitman en Europe se joue essentiellement à deux moments cruciaux dans la mise en place d'une histoire de la littérature mondiale et dans la redistribution des espaces littéraires qu'elle implique, et à deux moments où la Russie est partie prenante, sinon fer de lance, de cette reconfiguration. Il s'agit d'abord du début du XXe siècle, lorsque s'affirme l'idée d'un « cosmopolitisme » littéraire¹. Valery Larbaud, l'un des grands whitmaniens français, rêvait d'une « société de lettrés », « une et indivisible en dépit des frontières »². L'intérêt pour Whitman se prolonge, du moins en URSS, dans les années 1920 (et dans une moindre mesure dans les années 1930), à un moment, où, comme le note Tiphaine Samoyault, l'idée de *Weltliteratur* se transforme considérablement sous l'influence de l'Internationale, devenant « la logique cumulative et patrimoniale venant soutenir la Révolution »³. Nous verrons qu'il s'agit à chaque fois d'un mouvement à double sens : Whitman participe au redécoupage de la « République des lettres », il invite la poésie

1. Voir pour la France Julien Knebusch, *Poésie planétaire. L'ouverture au monde dans la poésie française du xx^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2013.

2. Valery Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Paris, Gallimard, 1936, p. 11.

3. Tiphaine Samoyault, « La notion de littérature mondiale », dans Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 292. Voir également le chapitre « Petrograd, 1918 », dans Jérôme David, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la littérature mondiale*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011.

européenne au décentrement et au dialogue transatlantique ; en retour, les conceptions de la « littérature mondiale » qui émergent dans cette période informent la réception de Whitman. C'est cette dialectique qu'il s'agit d'examiner dans le contexte russe puis soviétique, au moment où convergent intérêt pour Whitman (voire appropriation de celui-ci) et promotion de la « littérature mondiale ».

La « whitmaniana »

La multiplication des revues littéraires en Europe à la Belle-Époque constitue un élément décisif pour la réception cosmopolite et polyphonique de Whitman : les traductions de son œuvre et les ouvrages publiés sur lui sont l'objet de multiples comptes rendus dans diverses langues⁴. Le cas de la réception russe est exemplaire, puisqu'elle est marquée par le filtre d'autres réceptions européennes, avec lesquelles elle dialogue ensuite.

Whitman a été lu en Russie, comme en Europe occidentale, sous l'angle du primitivisme, courant très fort des arts et de la pensée à cette période, mais qui recouvre en fait des sens assez différents selon les traditions culturelles. Ainsi Mandelstam lui-même, pourtant peu versé dans le primitivisme parle-t-il de la poésie de Whitman :

L'Amérique vaut mieux que cette Europe encore un temps concevable. L'Amérique ayant épuisé sa réserve philologique importée d'Europe a comme perdu la tête ; elle hésitait, et soudain elle fonda sa propre philologie, sortit Whitman on ne sait d'où et ce nouvel Adam se mit à donner des noms aux choses, nous offrit un modèle de poésie primitive, de poésie nomenclature qui vaut celle d'Homère.⁵

Même si la suite du texte affirme qu'un tel modèle ne convient pas à la Russie, liée à sa propre tradition philologique, encore féconde, hommage est rendu à ce modèle de poésie primitive (*obrazec pervobytnoj poèzii*), capable de « fondation ».

4. Sur cette réception européenne et plus généralement sur les réceptions croisées de Whitman, je me permets de renvoyer à mon livre paru 2019 aux éditions Classiques Garnier : *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*. Le présent article synthétise certaines des recherches qui y sont exposées tout en approfondissant les points qui touchent à la « littérature mondiale » en Russie.

5. Ossip Mandelstam, « De la nature du mot », dans *De la poésie*, trad. Christian Mouze, Paris, La Barque, 2013, p. 42 [1922] ; « Америка лучше этой, пока что умопостигаемой, Европы. Америка, истратив свой филологический запас, свезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась — и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмэна, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру. » О. Ё. Mandel'stam, « *O prirode slova* » [1922], dans *Sobranie sočinenij*, Moscou, Art-Biznes-Tsentr, 1993, tome 1, p. 224-225.

Le primitif est tantôt homérique, tantôt – et cela pourrait sembler contradictoire – « barbare », ce qui constitue un point de rencontre entre Whitman et certains symbolistes russes⁶. « Barbare » est en effet un grand mot whitmanien : « *I sound my barbaric yawp over the roofs of the world* »⁷ clame le sujet à la fin de « *Song of Myself* ». Or le symbolisme russe tardif est très marqué par l’imaginaire barbare, notamment par le culte des Scythes – ces barbares qui donnent aux Slaves leur antiquité glorieuse. On pense au poème de Valéri Brioussov, « *Grjaduščie Gunny* », « Les Huns futurs » (1905)⁸, ou plus tard à Blok, qui écrit en 1918 « *Skify* », « Les Scythes », prédisant la destruction de l’ancien monde et jouant d’une lyre « barbare »⁹. Le « scythisme » est en outre un mouvement important, avec l’almanach des Scythes, revue proche des Socialistes Révolutionnaires de Gauche, dirigée par Ivanov-Razoumnik, qui publie notamment les textes de « poètes paysans » comme Essénine et Kliouev (lui-même lecteur de Whitman)¹⁰.

La « whitmaniana »¹¹ s’empare donc des symbolistes au début du siècle, Whitman occupant beaucoup de pages de la revue *Vesy*¹². Pourtant, cette rencontre se place sous le signe de la tension voire de la contradiction, dans la mesure où la recherche formelle et musicale reste fondamentale pour les symbolistes : une lyre barbare, mais une lyre quand même. Le malentendu avec Whitman est particulièrement visible dans les traductions de Constantin Balmont, poète surtout connu pour ses recherches sonores : Balmont donne à Whitman une régularité rythmique qui lui est étrangère¹³. Cette traduction a d’ailleurs été très critiquée et ne s’est jamais imposée, alors que ses nombreuses traductions de Poe sont restées populaires. Notons aussi pour le sujet qui nous occupe que Balmont gomme l’américanité de Whitman en choisissant les poèmes les plus universels, ceux qui ont trait à la nature, à la mer et les poèmes « cosmopolites », comme « Salut au monde ».

6. Voir Catherine Depretto, « Quelques traits spécifiques du symbolisme russe », *Cahiers du monde russe*, 45/ 3-4, 2004, p. 579-590.

7. Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York, Norton, 2007, p. 77.

8. Ce poème donne en épigraphe un vers d’Ivanov, « *Topčī ix raj, Attila* », « Piétine leur Paradis, Attila ».

9. « Nous ne bougerons pas, quand le Hun bestial / Fouillera dans les poches des cadavres, / Au clair festin fraternel, — une dernière fois, / Te convie ma lyre barbare ! » (trad. *Revue de Genève*, 1921) ; « *He сдвинемся, когда свирепый гунн / В карманах трупов будет шарить, / [...] В последний раз на светлый братский пир / Сзывает варварская лира!* », A. A. Blok, *Poèzija, Dramy, Proza*, Moscou, Olma-Press, 2003, p. 296.

10. Voir Daria Sinichkina, « Nikolaj Kljuev et les Scythes : genèse de la révélation d’un “poète populaire” », *La Revue russe*, 2014, n° 42, p. 21-32.

11. K. I. Čukovskij, « *Russkaja Whitmaniana* », *Vesy*, 10 (octobre 1906), p. 43-45.

12. C’est dans cette revue que paraissent les premières traductions de Balmont en 1904, et toujours dans cette revue que Tchoukovski les critique en 1906. On trouve par ailleurs une recension de l’ouvrage de Bazalgette sur Whitman en 1908 dans le numéro 7 de *Vesy*.

13. Uol’t Uitman, *Pobegi travy*, trad. K. Bal’mont, Moscou, Scorpion, 1911; voir Martin Bidney, « Leviathan, Yggdrasil, Earth-Titan, Eagle: Bal’mont’s Reimagining of Walt Whitman », *Slavic and East European Journal*, 34 (Summer 1990), p. 176-191.

Korneï Tchoukovski entreprit ensuite délibérément de traduire Whitman contre Balmont (exilé après la Révolution). Rappelons qu'il s'agit d'une figure qui va vite devenir incontournable dans le monde des lettres soviétiques, et qui, fait assez rare, traverse toutes les époques du régime sans être trop inquiété (de même que la bonne renommée de Whitman ne se démentira pas). Tchoukovski, très connu pour ses traductions (de Twain notamment), était lié à de nombreux poètes, à qui il lisait ses traductions¹⁴ et qui ont connu par lui Whitman. Autodidacte qui a appris l'anglais tout en travaillant sur les docks d'Odessa, Tchoukovski a lui-même découvert Whitman en 1901, à l'âge de dix-huit ans :

Un jour, tandis que je travaillais sur le port, un marin étranger me fit signe et me mit dans les mains un gros livre, me le proposant pour 25 kopecks tout en jetant furtivement des regards à la ronde, comme s'il s'agissait d'un ouvrage interdit. Les marins des navires étrangers apportaient souvent des brochures et des livres prohibés en Russie.

Ce soir-là, après le travail, j'emportai mon livre avec moi jusqu'au phare, au bout de la jetée. C'était le livre d'un certain Walt Whitman, dont le nom m'était resté jusque-là tout à fait inconnu. Je l'ouvris au hasard et commençai à lire des poèmes insensés [extrait traduit de la section 33 de « *Song of Myself* »].

Je n'avais jamais rien lu de tel. À l'évidence, c'était l'œuvre d'un fol inspiré qui avait écrit ces vers dans un état de transe et de délire, s'imaginant absolument affranchi des illusions de l'espace et du temps. Le passé le plus lointain comparaisait pour lui près du moment présent et les chutes du Niagara, dans son pays natal, voisinaient avec les milliers de soleils tournoyant dans le vide de l'univers.

Le choc de ces vers a été un grand événement.¹⁵

Tchoukovski entend donner à lire ce « choc » dans ses traductions, qui ne cherchent plus à lisser les aspérités du vers whitmanien. Dans les nombreux articles (ou préfaces) qu'il publie

14. À Akhmatova donc, mais aussi à Maïakovski (voir plus loin) et à Pasternak, qui en avait « les larmes aux yeux » (raconté dans K. I. Čukovskij, *Sobranie sočinenij, Sovremenniki*, Moscou, Terra-Knižnyj Klub, 2001, p. 455.)

15. « И вот однажды, когда я работал в порту, меня поманил к себе пальцем незнакомый матрос и, сунув мне в руку толстенную книгу, потребовал за нее четвертак. При этом он пугливо озирался, словно книга была нелегальная. Матросы иностранных судов часто провозили контрабандой зарубежные брошюры и книги. Вечером после работы я ушел на волнорез к маяку и увидел, что это книга стихов, написанная неким Уолтом Уитменом, о котором я ничего не слышал. Я развернул, где пришлось и прочитал безумные стихи. [...] Подобных стихов я никогда не читал. Было ясно, что их написал вдохновенный безумец, который в трансе, в бреду вообразил себя абсолютно свободным от иллюзий пространства и времени, и далекая древность предстала пред ним рядом с сегодняшним днем, и родная Ниагара явилась в соседстве с миллионами солнц, вращающихся в мировой пустоте. Стихи потрясли меня, как большое событие. » K. I. Čukovskij, « *Uoltu Vitmanu, blagodarnost' i slava* », dans *Literaturnaja Gazeta*, 28 mai 1969. Nous reprenons (en ajoutant la dernière phrase de l'extrait) la traduction que donne Jean-Baptiste Para dans « La whitmanie russe », *Europe* n° 990, octobre 2011, p. 94-95. L'original est disponible sur <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/articles/uoltu-uitmenu-blagodarnost-i-slava>. Ce site contient (entre autres) tous les textes écrits par Tchoukovski sur Whitman.

sur le poète entre 1906 et 1915, il propose des lectures qui soulignent la force « titanesque » et « dionysiaque » de Whitman. L'un de ces textes, publié en 1906¹⁶, est tout entier écrit en référence à Nietzsche, cité à de multiples reprises pour montrer que Whitman nous mène sur le chemin de la personnalité (« *ličnost'* ») absolue, le « chemin vers Dionysos » ; Tchoukovski donne même la parole à Zarathoustra, qui déclare que Whitman est plus proche de Dionysos que Nietzsche lui-même.

L'édition de sa traduction de 1914¹⁷ contient pourtant une remarquable préface du peintre Ilia Répine¹⁸, qui apporte une lecture originale, à contre-courant de cette réception primitiviste et nietzschéenne¹⁹. Répine a Nietzsche en horreur et refuse d'associer Whitman à une pensée individualiste nocive : le poète américain en sera au contraire le meilleur antidote, lui qui célèbre « l'église, la communauté, l'amour » (« *sobornosti, sodružestva, ljubvi* »²⁰). Le terme de « *sobornost'* » appartient au vocabulaire orthodoxe et cristallise encore des connotations slavophiles au moment où Repine écrit²¹ : il désigne la communauté spirituelle, s'opposant à l'individualisme occidental. Whitman se trouve ainsi au cœur d'une controverse russe – il en va ainsi des études de réception, qui nous restituent parfois simplement sous un autre angle un contexte culturel, en l'occurrence le caractère inachevable du débat entre occidentalistes et slavophiles – mais il en déplace aussi certains termes : le sauvage, le primitif, peut venir d'Occident et constituer une force de régénération.

Ce goût du primitif est en revanche partagé par le futurisme (on pense en particulier au « néo-primitivisme » de Chevtchenko, Larionov et Gontcharova²²), ce qui peut expliquer la continuité de la référence à Whitman au début du XXe siècle. Larionov lui-même place en épigraphes de son article « La peinture rayonniste » dans le livre manifeste *La Queue de l'âne et la cible* de longues citations de Whitman²³. Dès 1913 encore, dans un article sur Whitman justement intitulé « *Poèzija buduščego. Pervyj futurist* » (« La poésie du futur. Le premier futuriste »), Tchoukovski reprend le topos symboliste des Huns déferlant, mais lui donne une

16. « *Uot Uitmèn. Ličnost' i demokratija v ego poèzii* », *Majak* n° 1, 1906, <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/uot-uitman-lichnost-i-demokratiya-v-ego-poezii>

17. Uot Uitmèn, *Poèzija grjaduščej demokratii*, Moscou, Izdanie Tovoriščestva I. D. Sytina, 1914.

18. Un des plus célèbres portraits de Tchoukovski est l'œuvre de Répine (1910).

19. Tchoukovski reprend ce texte à la fin de l'édition de 1918 comme de celle de 1919, à laquelle nous nous référons : Uot Uitmèn, *Poèzija grjaduščej demokratii*, Petrograd, Izdanie petrogradskogo soveta rabočix i krasnyx deputatov, 1919, *op. cit.*, p. 115.

20. *Ibid.*

21. Plus tard, il désignera l'œcuménisme ; la racine « sob- » indique le rassemblement (« *sobor* » : cathédrale).

22. Voir notamment Alexandre Chevtchenko, *Neoprimitivism. Ego teoria. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija*, Moscou, 1913 (*Le Néo-primitivisme, sa théorie, ses possibilités, ses réalisations*). La bibliographie sur la question est beaucoup trop vaste pour être développée ici.

23. M. F. Larionov, « *Lučistaja živopis'* », *Oslinyj xvost' i mišen'*, Moscou, Izd. Ts. A. Mjunster, 1913, p. 85. Larionov donne notamment en traduction le poème « *Beginners* » consacré aux grands inventeurs ou innovateurs.

charge iconoclaste futuriste : c'est la violence et l'audace (« *bujno* », « *derzko* ») de cette poésie de la table rase qui sont saluées. « La vieille poésie est mise en bière » (« *v grob* ») avec Whitman, premier futuriste donc²⁴. Comme dans tous ses textes critiques, Tchoukovski entrelace sa prose avec des traductions d'extraits de poèmes : à présent, Whitman est traduit en russe en vers libres. Cette lecture futuriste se renforce à mesure que s'efface l'horizon symboliste, et les illustrations de Whitman vont aussi jouer leur rôle. En 1918, Vera Ermolaeva (qui a étudié auprès de Larionov) fonde avec d'autres artistes (dont N. Lapchine et N. Altman) une coopérative d'édition à Petrograd, *Segodnja*. Parmi les treize livres qui y sont réalisés figure une édition illustrée par Ermolaeva du poème « *Pioneers! O pioneers!* »²⁵, tirée à 1 000 exemplaires, dont 125 sont peints en couleurs : Whitman rencontre l'avant-garde artistique.



Couverture de Uot Uitman, *Pionery*, trad. « M. S. », illustrations de Vera Ermolaeva, Petrograd, Artel Xudožnikov Segodnja, 1918. [Les initiales du traducteur (M. S.) laissent penser qu'il s'agit de l'historien Simon Dubnov (dont le pseudonyme était Semyon Mstislavsky, et dont la fille Sofia travaillait à la coopérative).]

24. K. I. Čukovskij, « Poèzija buduščego. Pervyj futurist », *Russkoe Slovo*, 4 juin 1913, voir <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/pervyj-futurist>, page consultée le 06/02/2020.

25. Uot Uitman, *Pionery*, trad. « M. S. », illustrations de V. Ermolaeva, Petrograd, Artel Xudožnikov Segodnja, 1918 (l'édition non colorée est reproduite en ligne <https://whitmanarchive.org/published/foreign/russian/pionery/text.html>, page consultée le 06/02/2020). Voir aussi sur cette édition Nina Murray, « Walt Whitman in Russia: Three Love Affairs », *Public Domain Review*, 29/05/2019, <https://publicdomainreview.org/2019/05/29/walt-whitman-in-russia-three-love-affairs/>, page consultée le 06/02/2020.

C'est ensuite avec Maïakovski que se fait la jonction, et dans une moindre mesure avec Khlebnikov. Tchoukovski raconte que Maïakovski se plaisait à citer certains vers de Whitman²⁶, commentait avec ardeur ses traductions, les trouvant trop adoucies, comme de la poésie de bonbonnière (« *bonbon'eročno* »), alors qu'il fallait être beaucoup plus rude (« *žěstče* »²⁷). Maïakovski estimait que même les traductions récentes étaient trop pleines de mélasse (« *patoka* »), insistant pour sa part sur le côté brutal, animal, de Whitman, voulant par exemple traduire « *flesh* » par « *mjaso* » (viande) plutôt que « *plot'* » (chair)²⁸. Maïakovski mettra en scène Whitman dans son long poème de 1921, *150. 000. 000* (non sans ambiguïté, Whitman apparaissant davantage comme le valet de Woodrow Wilson que comme un poète flamboyant). On peut aussi penser que le poème « Le pont de Brooklyn », écrit lors du voyage de Maïakovski en Amérique en 1925, est une méditation sur le poème « *Crossing Brooklyn Ferry* » de Whitman et un prolongement de celui-ci (comme Whitman, Maïakovski s'y projette dans l'avenir – un avenir au demeurant plus lointain, dans lequel la modernité est devenue objet d'étude archéologique). Le parallèle avec Maïakovski va durablement marquer la réception soviétique de Whitman²⁹.

« Se jeter avec audace dans la littérature mondiale »

Tchoukovski a pleinement conscience de l'importance de Whitman dans la constitution d'un corpus de littérature mondiale en URSS, et d'une certaine idée de celle-ci, fondée sur les notions d'échange et de circulation. Dans *Spectres de Goethe*, Jérôme David expose la différence entre deux conceptions de la littérature mondiale en URSS : la tendance « *vsemirnaja literatura* » – c'est le nom des « éditions de la littérature mondiale », fondées par Gorki à Petrograd en 1918 – surtout sensible à la dimension internationale de la littérature, et la

26. Voir Tchoukovski, « Maïakovski », dans *Sobranie sočinenij, Sovremenniki, op. cit.*, p. 232-235. Tchoukovski raconte qu'il déclamait « *Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son* » et que ce vers l'aurait invité à afficher son propre nom dans *Vladimir Maïakovski : Une tragédie ou Un nuage en pantalons*. Il cite aussi, « *I am not contained between my hat and my boots* » et « *The scent of these arm-pits is aroma finer than prayer* ». Pour ce dernier vers, on note l'écho avec « *Жилы и мускулы — молитв верней.* » (les veines et les muscles – plus fidèles que les prières) dans *Le Nuage en pantalon*.

27. *Ibid.*

28. Comme le montre Claire Cavanagh, ce dernier exemple relève d'une forme d'appropriation, le terme « *mjaso* » étant justement récurrent chez Maïakovski (voir Claire Cavanagh, « *Whitman, Mayakovsky, and the Body Politic* », dans Stephanie Sandler (dir.), *Rereading Russian Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 202-222 et p. 211-212 en particulier).

29. Yassen Zassoursky dans une conférence à Camden dans les années 1980 dit encore que le poème « Vladimir Maïakovski » est quasiment une traduction de « *Song of Myself* » (idée qui résiste mal à la lecture des textes) et que la « dette » de Maïakovski envers Whitman montre à quel point la poésie de Whitman a été fertile pour la poésie russe (voir Yassen Zassoursky, « Whitman's reception and influence in the Soviet Union », *The Mickle Street Review*, n° 9, 1988, p. 42-49).

tendance « *mirovaja literatura* » – c’est le nom de l’Institut de littérature mondiale fondé à Moscou en 1936 – plus attentive à la dimension *internationale*. Tchoukovski est clairement du côté de la première tendance – *vsemirnaja literatura* : sa conception de la « littérature mondiale » est moins cumulative que celle de Gorki et est particulièrement sensible aux relations entre les littératures. Voici ce qu’il écrit après avoir lu les revues *Nation* et *Nation and Athaeneum* en mars 1921 :

Je découvre de nouveaux matériaux sur Walt Whitman ! Et surtout je constate à quel point les différentes parties du monde se sont rapprochées : les Anglais parlent des Français, les Français répondent, les Grecs s’en mêlent. Toutes les nations sont entremêlées, la civilisation s’élargit et s’unifie. J’ai l’impression qu’on vient de me sortir d’un étang et qu’on me plonge dans un océan.

J’ai décidé de ne plus écrire sur Nekrassov, de ne plus m’occuper des petites querelles littéraires et de me jeter avec audace dans la littérature mondiale.³⁰

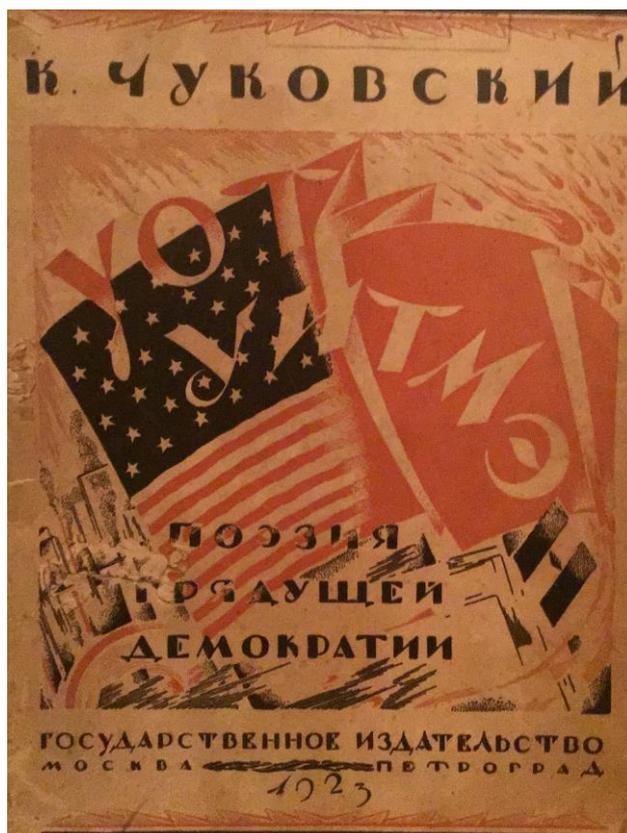
On note au passage que le terme employé ici est « *mirovaja* », alors même que c’est de tissage, d’entremêlement, qu’il est question – la distinction proposée par Jérôme David, si opératoire soit-elle pour notre propos, n’est pas si systématique dans l’usage (du moins pas encore).

Avec Zamiatine, Tchoukovski est en charge des œuvres en anglais pour les « éditions de la littérature mondiale »³¹. Ces éditions portaient un très grand projet de traductions (Gorki a proposé en 1919 un catalogue qui prévoyait de traduire 1 200 auteurs) ; 220 titres paraîtront finalement entre 1918 et 1924, les conditions économiques étant particulièrement difficiles pendant ces années. Les écrivains et traducteurs les plus en vue y travaillaient (Zamiatine et Tchoukovski donc, Maïakovski, Jirmounski, Lozinski, Goumiliev, avant son exécution en 1921), et beaucoup d’autres furent sollicités plus ponctuellement pour des traductions. En 1922, *Feuilles d’herbe* (sous ce titre, *List’ja travy*), dans la traduction de Tchoukovski, fait son entrée dans le catalogue, dans la collection principale (« *osnovnaja serija* »), plus académique que la collection populaire, puisqu’elle comporte des paratextes critiques. Cette édition, tirée à 4 000 exemplaires, rassemble des poèmes et des proses de Whitman et est précédée d’une préface de Tchoukovski, qui, comme souvent, revient sur la réception européenne précédente et dialogue

30. Korneï Tchoukovski, *Journal*, trad. Marc Weinstein, Paris, Fayard, t. 1 (1901-1929), 1997, entrée du 30 mars 1921, p. 194 ; « Новые матерьялы о Уоте Уитмэне! И главное — как сблизились все части мира: англичане пишут о французах, французы откликаются, вмешиваются греки — все нации туго сплетены, цивилизация становится широкой и единой. Как будто меня вытащили из лужи и окунули в океан! Отныне я решил не писать о Некрасове, не копаться в литературных дрязгах, а смело приобщиться к мировой литературе. » К. И. Čukovskij, *Dnevnik*, Moscou, Olma Press, 2003, t. 1, p. 186.

31. Voir le riche article de Maria Khotimsky, « World Literature, Soviet Style », *Ab Imperio*, 3/2013, p. 119-154.

avec d'autres lecteurs (y compris sur la question, souvent évitée en Russie, de l'homosexualité de Whitman). Tchoukovski fait plonger avec lui les lecteurs de ses traductions dans « l'océan » de la littérature mondiale. On note aussi que la sixième édition de la principale traduction de Whitman par Tchoukovski (*La Poésie de la démocratie future*), tirée à 5 000 exemplaires en 1923³², est illustrée de nouveau par un futuriste, Evgueni Beloukha, qui attache sur la couverture le drapeau rouge et le drapeau américain dans les plis du dessin.



Couverture de Uot Uitmèn, *Poèzija grjaduščej demokratii*, trad. Kornei Tchoukovski, Moscou, Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1923, illustration Evgueni Beloukha.

Whitman devient à cette période suffisamment populaire pour occuper l'espace public, être l'objet de débats, de mises en scènes, de discussions, dont Tchoukovski se fait l'écho dans son journal en 1922, déplorant que l'on soit passé d'une lecture esthétique à une lecture purement morale :

Hier j'ai assisté à une réunion du cercle des whitmaniens et je suis revenu un peu mortifié. En fait l'esprit whitmanien faisait singulièrement défaut : les gens se disputaient, criaient, s'accusaient d'insincérité. Quelle soif de sacré, de religion, quelles réserves de fanatisme ! Ces dernières années

32. Uot Uitmèn, *Poèzija grjaduščej demokratii*, Moscou, Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1923.

j'ai été tellement obsédé d'art littéraire que je n'imaginai plus qu'on puisse porter sur Whitman des jugements autres que littéraires. Et voilà qu'en dépit de mon travail purement littéraire, des jeunes gens, les yeux rouges de sommeil car il est deux ou trois heures du matin, débattent de l'importante question : comment vivre. L'un d'entre eux me lance : « Il y en a marre, de l'esthétique ! » Le mot « esthétique » est une insulte dans leur bouche. Ils n'ont pas besoin d'esthétique, ils sont fous de morale. Whitman les passionne en tant que prophète et maître à penser. Ils veulent s'embrasser, travailler et mourir à la façon de Whitman.³³

Quelques jours plus tard, Tchoukovski est de nouveau confronté à un whitmanisme galvaudé qui le désole, lorsqu'il assiste au début d'un spectacle « d'après Whitman, mis en scène par des ouvriers » (on peut penser qu'il s'agit de la tournée du spectacle du Proletkult, dirigé par A. Mgebrov, sur lequel nous allons revenir) :

La répétition avait à peine commencé que les acteurs ont placé sur la scène de gros fauteuils de cuir luxueux pris à l'Assemblée de la noblesse et se sont mis à sauter dessus avec leurs bottes. J'ai demandé à Mgebrov pourquoi ils faisaient cela. « C'est le mouvement ascensionnel ! » (*vosxoždenie vvyss'* : littéralement « l'ascension dans les airs ») a-t-il répondu. J'ai pris ma chapka et je suis parti. [...] Je suis parti et ne suis pas revenu. Leur Whitman a été un four.³⁴

Puis, quelques jours plus tard encore – 1922 est décidément une année whitmanienne en Russie – Tchoukovski raconte la fête organisée le 4 avril en l'honneur de Whitman aux Éditions de la littérature mondiale. Le débat porte sur *Democratic Vistas* et sur la « structure sociale transcendante » dans la pensée politique de Whitman. Tchoukovski raconte avoir écrit à Zamiatine pour lui rendre compte de l'événement et lui dire combien il désapprouvait cette vision « spiritualiste » de Whitman. Le billet de réponse de Zamiatine est collé dans le journal :

33. Korneï Tchoukovski, *Journal, op. cit.*, t. 1 (1901-1929), 1997, entrée du 18 mars 1922, p. 230-231 ; « Был вчера в кружке уитмэнианцев и вернулся устыженный. Правда, уитмэнианства там было мало: люди спорили, вскрикивали, обвиняли друг друга в неискренности, но — какая жажда всеосвящающей «религии», какие запасы фанатизма. Я в последние годы слишком залитературился, я и не представлял себе, что возможны какие-нибудь оценки Уитмэна, кроме литературных, — и вот, оказывается, благодаря моей чисто литературной работе — у молодежи горят глаза, люди сидят далеко за полночь и вырабатывают вопрос: как жить. Один вроде костромича все вскидывался на меня: «это эстетика!» Словно «эстетика» — ругательное слово. Им эстетика не нужна — их страстно занимает мораль. Уитмэн их занимает как пророк и учитель. Они желают целоваться и работать и умирать — по Уитмэну. » К. И. Суконский, *Dnevnik, op. cit.*, p. 225-226.

34. *Ibid.*, 21 mars, p. 233 ; « Едва только началась репетиция, артисты поставили роскошные кожаные глубокие кресла — взятые из Благородного Соборания — и вскопили на них сапожищами. Я спросил у Мгеброва, зачем они это делают. «Это восхождение ввысь!» — ответил он. Я взял шапку и ушел [...] Ушел, и больше не возвращался. Уитмэн у них провалился. » *Ibid.*, p. 228.

Et sa religion n'est absolument pas rationaliste, cérébrale, mais corporelle. Son iconostase n'est pas faite de courbes, ni de géométrie transcendante, mais de pierres, de locomotives, de policiers, de voleurs, de fil de fer, de grain, de vers de terre.³⁵

Le grief principal de Tchoukovski et de Zamiatine envers les whitmaniens soviétiques est que ceux-ci cherchent un prophète et non un poète : « nous sommes entre deux époques, nous n'avons plus de repères, nous sommes sans voile ni gouvernail. [...] il nous faut un maître et un guide (*učitel' i rukovoditel'*) tel que Whitman. »³⁶ Tchoukovski n'a pas tort : c'est de moins en moins Whitman le poète (auquel lui-même restera toujours fidèle, malgré quelques concessions à une lecture plus politique dans les années 1930) mais de plus en plus Whitman le grand camarade, qui occupe l'édition et la critique soviétique. En 1922 est par exemple traduit aux éditions d'État l'opuscule de James William Wallace (qui animait les lundis de Bolton dans le nord de l'Angleterre, réunions whitmaniennes socialistes), *Walt Whitman and the World Crisis*³⁷ (où l'on retrouve, mais autrement, l'idée de mondialité, et où Whitman fournit des solutions à des questions morales et politiques).

Enfin, Whitman n'est pas seulement diffusé par les livres, par les mises en scène, mais aussi par le cinéma. On pense ici surtout au film de Dziga Vertov, *Un sixième du monde* (*Šestaja čast' mira*), qui, en 1926, propose un travelogue, un enchaînement de plans, essentiellement du vaste territoire soviétique, mais aussi du monde occidental, rappelant très directement la vision panoramique et les énumérations de « Salut au monde »³⁸. C'est bien encore le Whitman mondial qui est au cœur de l'attention. On note dans *Un sixième du monde* un très grand nombre d'intertitres, qui n'ont pas de nécessité communicationnelle, le film ne déroulant aucune intrigue et ne proposant aucun dialogue ; les intertitres n'ont pas non plus pour vocation de donner des précisions référentielles, sur tel ou tel lieu par exemple. L'intertitre le plus récurrent dit simplement en très grandes lettres « Je vois » (« *Vižu* »), c'est-à-dire la traduction de l'anaphore « *I see* » dans « Salut au monde ». L'ensemble du film semble ainsi déployer et

35. *Ibid.*, 7 avril, p. 36 ; « И его религия — вовсе не рационалистическая, не мозговая, а телесная. В его иконостасе — не кривые, не геометрия трансцендентальная, а камни, паровозы, полицейские, воры, проволоки, зерна, черви. » *Ibid.*, p. 244-245.

36. *Ibid.*

37. Džo (*sic*) Ualles, *Uot Uimèn i mirovoj krizis*, trad. A. N. Gorlin, Leningrad, Gosizdat, 1922. Gorlin a par ailleurs surtout traduit (précisément pour les éditions de littérature mondiale, « *vsemirnaja literatura* ») les œuvres de O. Henry, écrivain américain très populaire en URSS (voir le film de Lev Koulechov, *Velikij Utešitel'*, *Le Grand consolateur*, en 1933).

38. Dans *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art* (Paris, Galilée, 2011), Jacques Rancière relève la dimension whitmanienne du cinéma de Dziga Vertov (dans le chapitre sur « le poète du nouveau monde », p. 100, et dans le chapitre sur Vertov, p. 277).

détailler les évocations de la Russie ou des steppes asiatiques dans le poème de Whitman³⁹, tout en sortant, comme ce dernier, des frontières nationales, ajoutant à ces incursions une dimension propagandiste, qu'il s'agisse de dénoncer les pays capitalistes ou de rendre hommage aux mouvements socialistes de l'Ouest.

Les années 1920 constituent ainsi le grand moment Whitman en URSS. Sa diffusion se prolonge cela dit dans les années 1930, avec notamment une édition de la traduction de Tchoukovski en 1935, préfacée par Mirski, grande figure de la critique littéraire russe. Prince lettré, proche des acméistes, puis exilé à Londres, enseignant au King's College, lié au groupe de Bloomsbury, Mirski est l'auteur d'une célèbre histoire de la littérature russe⁴⁰, qui a été très diffusée dans le monde anglophone. Au début des années 1930, Mirski se « convertit », adhère au Parti communiste britannique et demande à rentrer en URSS⁴¹. Par l'entremise de Gorki, sa requête est acceptée et il revient en 1932 ; il se lie alors d'amitié avec Tchoukovski, dont il va préfacer la traduction de Whitman. Il présente Whitman comme un poète individualiste, le dernier d'une lignée de poètes bourgeois ouverte avec Dante. Il ne faut pas juger les auteurs du passé à l'aune de l'idéologie, explique Mirski, seule la poésie de Whitman compte (ce qui est une position finalement proche de celle de Tchoukovski). À une époque où le débat sur les arts s'est considérablement restreint, cette préface détonne⁴². Mirski continue en tout cas à situer Whitman dans un panorama mondial de la littérature.

Transatlantique communiste

Il faut à présent en venir au volet plus proprement politique de cette réception, et montrer que l'Union soviétique occupe une place cardinale dans la circulation de certaines lectures de Whitman, en particulier comme poète socialiste internationaliste. On ne peut pas comprendre le Whitman prolétarien qui émerge aux États-Unis dans les années 1930 pour mener les manifestations de grévistes et redonner espoir aux chômeurs de la Grande Dépression sans faire le détour par la construction d'un Whitman pionnier du communisme, figurant sur les calendriers de l'URSS au début des années 1920 aux côtés de Lénine et de Marx.

39. « *You of the mighty Slavic tribes and empires! you Russ in Russia!* » (LG 124) et « *I see the steppes of Asia, / I see the tents of Kalmucks and Baskirs / I see the nomadic tribes with oxen and cows* » (LG 122).

40. D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature, From its Beginnings to 1900*, Londres, Routledge, 1926-1927 ; rééd. Northwestern University Press, 1999.

41. Voir Gerry Smith, *D. S. Mirsky, A Russian-English Life, 1890-1939*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

42. De fait, Mirski ne survivra pas longtemps à ce texte : en 1937, il est emporté par la vague de la Grande Terreur, condamné au Goulag, où il meurt, près de Magadan, en 1939.

Si l'intérêt pour Whitman dans la Russie du début du siècle était d'abord poétique, il n'en révélait pas moins d'entrée de jeu une dimension politique : en 1906, Tchoukovski écrit un article « Révolution et littérature, le poète-anarchiste Walt Whitman »⁴³. La réaction de la censure tsariste accroît cette charge politique et fait de Whitman l'un de ces auteurs interdits qui auront en retour un prestige certain dans le panthéon littéraire soviétique (à commencer par Pouchkine). La traduction de Balmont a été censurée ; celle de Tchoukovski connaît un grand succès dès qu'elle paraît en 1907, mais la réimpression, corrigée et augmentée de 1914, préfacée par le peintre Ilia Répine, est également interdite.

La situation change radicalement avec la révolution d'Octobre : en 1918, la traduction de Tchoukovski est publiée avec une postface d'Anatoli Lounatcharski. Ce dernier est une figure à la fois majeure et originale du bolchevisme : à la tête du Narkompros (Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique) entre 1917 et 1929, il joua un rôle décisif dans la politique culturelle – défendant les avant-gardes – et l'établissement d'un canon soviétique. Tchoukovski raconte dans ses souvenirs que Lounatcharski se plaisait à déclamer (en anglais) des poèmes de Whitman⁴⁴. Or Lounatcharski affirme que la puissance et la beauté du whitmanisme résident dans « le communisme, le collectivisme ». C'est aussi en 1918, en juillet, qu'a lieu la première d'un spectacle du Proletkult qui met en scène plusieurs poèmes de Whitman (dont « Europe », des passages de « Chant de moi-même », des poèmes de la Guerre civile), en présence de Meyerhold, et avec un discours d'introduction de Lounatcharski. Le metteur en scène, Alexandre Mgebrov, donne beaucoup de détails dans ses mémoires sur cette mise en scène qu'il considère comme une première expérience de « spectacle poétique » ; il insiste sur l'enthousiasme des soldats de l'Armée rouge dans le public⁴⁵. Parallèlement, on distribue en 1918 des traductions de poèmes de Whitman à des soldats : des exemplaires de « *Pioneers! O Pioneers!* » sur le front d'Arkhangelsk et de « *We Shall Hurry to Battle* » (« *V boi pospešim my skorej* ») à Totma.

L'année suivante, la quatrième édition de la traduction est tirée à 50 000 exemplaires. Des poèmes sont aussi distribués plus tard, en 1922, à Bakou⁴⁶. On relèvera également ce fait

43. « *Revoljucija i literatura. Poèt-anarxist Uot Uitman* », *Svoboda i žizn'*, 24 septembre (7 octobre) 1906. L'idée principale est que Whitman est un grand rebelle, mais sans récriminations, sans haine, un protestataire sans protestations, un anarchiste sans malédictions (« *anarxist bez proklatij* »). Voir <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/revolyuciya-i-literatura-poet-anarxist-uot-uitman>, page consultée le 06/02/2020.

44. K. I. Čukovskij, *Sobranie sočinenij, Sovremenniki, op. cit.*, p. 298.

45. Voir A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre*, Leningrad, Akademia, 1932, t. 2, p. 335-360 en particulier ; Mgebrov regrette que les circonstances difficiles de la tournée ne lui aient pas toujours donné l'écho mérité, mais il note aussi que c'est la soirée Whitman qui a été le plus gros spectacle de leur tournée moscovite en septembre.

46. Raconté par Albert Parry, « *Walt Whitman in Russia* », *American Mercury* n° 33 (septembre 1934), p. 100-107. On trouve aussi dans la bibliographie établie par Valentina Libman (*Amerikanskaja literatura v russkix*

en apparence anecdotique, mais qui dit encore quelque chose de l'importance de Whitman pour les bolcheviks. En 1924, l'économiste Alexandre Krasnochtchokov, ancien proche de Lénine, directeur en 1922 de la nouvelle Banque industrielle et commerciale, est jugé pour corruption⁴⁷. C'est l'un des premiers procès pour l'exemple, très médiatisé, et les accusations portées contre lui sont peu fondées. Condamné à la prison, il écrit derrière les barreaux un livre sur *Le Système bancaire américain*, en même temps qu'il se consacre à traduire... Walt Whitman⁴⁸.

Or cette réception soviétique agit en retour sur la construction d'un Whitman prolétarien dans les années 1930 aux États-Unis. Ce n'est certes pas le seul facteur à prendre compte, dans la mesure où les Britanniques avaient depuis longtemps fait de Whitman un poète socialiste⁴⁹, et que leurs lectures avaient déjà traversé l'Atlantique. Le légataire de Whitman, Horace Traubel, avait par exemple donné écho à ces interprétations et récupérations et était lui-même l'auteur de recueils aux élans socialistes et aux accents whitmanien⁵⁰. L'écrivaine prolétarienne Meridel Le Sueur se souvient que les socialistes américains, et surtout l'IWW (le syndicat où était impliqué Krasnochtchokov), avaient déjà dans les années 1920 un goût prononcé pour Whitman, lu lors de meetings (par Eugene Debs par exemple) ou appris en prison⁵¹. Elle rappelle aussi le rôle de l'édition Haldeman-Julius des poèmes de Whitman (l'idée de cette collection, les « *Little Blue Books* » était de proposer un format assez petit pour tenir dans une poche de salopette). Whitman constitue aussi une référence importante pour les auteurs prolétariens, romanciers comme poètes ; le contraste est même frappant entre le discrédit de Whitman à l'université et auprès d'une large part de la critique (Whitman se prête mal aux outils de la « *new criticism* » dominante) et l'aura qui est la sienne dans la littérature de gauche⁵². On pense en particulier à Carl Sandburg, qui a préfacé l'édition de 1921 de *Feuilles d'herbe* pour la Modern Library.

perevodax i kritike, 1776-1975, Moscou, Nauka, 1977) mention de la traduction en russe de « When Lilacs Last In The Dooryard Bloom'd » par A. Borodin, imprimée et diffusée à Bakou.

47. Krasnochtchokov, né à Tchernobyl, a grandi dans un shtetl ukrainien, avant d'émigrer aux États-Unis. Il y change de nom (devient Tobinson), étudie le droit à Chicago et devient un membre très actif du syndicat Industrial Workers of the World, avant de rentrer en Russie, après la Révolution – d'abord à Vladivostok (il a notamment été chef du gouvernement de la République d'Extrême-Orient en 1920), puis à Moscou.

48. On trouve relayée dans plusieurs sources cette information, qui vient de la correspondance entre Krasnochtchokov et Lili Brik (dont il fut l'amant), par exemple dans la biographie de Maïakovski par Bengt Jangfeldt, *La Vie en jeu* (Albin Michel, 2010) ou dans un article du journal américain russophone *Evrejskij mir* (Le monde juif) en date du 27 mai 2005 consacré à Krasnochtchokov. Bengt Jangfeldt (que nous remercions de ses réponses) n'a pas retrouvé cette traduction.

49. Voir Kirsten Harris, *Walt Whitman and British Socialism. The Love of Comrade*, New York, Routledge, 2016.

50. Par exemple *Chants communal*, Boston, Small, Maynard & Co., 1904 ou *Optimos*, New York, Huebsch, 1910.

51. Meridel Le Sueur, « Jerry Roll » [1980], reproduit dans Jim Perlman, Ed Folsom, Dan Campion (éd.), *Walt Whitman, The Measure of His Song*, Duluth, Holy Cow! Press, 1998, p. 421.

52. Ce contraste est fort bien exposé dans un chapitre du livre d'Alan Golding sur la formation du canon poétique états-unien, *From Outlaw to Classic, Canons in American Poetry* (University of Wisconsin Press, 1995), « The New Criticism, Whitman, and the Idea of a National Poetry ».

La lecture communiste de Whitman se renforce ensuite dans les années 1930, dans le contexte de la Grande Dépression, et l'on note alors une convergence entre lectures soviétiques et états-uniennes. Ainsi le poème de Whitman « *Pionners! O Pioneers!* » prend un relief particulier (concurrent les plus classiques poèmes pour Lincoln) : il s'agit d'un poème de « reconstruction » (période d'après la Guerre de Sécession), aux accents nationalistes, mais qui a été détourné par les socialistes anglais pour servir d'hymne lors de manifestations⁵³. C'est également un poème que les Russes reprennent abondamment. On a déjà mentionné le tiré à part illustré de ce poème en 1918, mais il faut aussi rappeler que Tchoukovski le citait dès 1906 dans son article « Révolution et littérature. Le poète anarchiste Walt Whitman. » S'il l'a ensuite laissé de côté, il le donne en revanche en traduction intégrale dans l'édition de 1923 – et la même année, le 1^{er} mai, sa traduction de ce poème est tirée à part⁵⁴. En 1931, il en propose une version partielle qui enlève les strophes les plus américaines, l'orientant vers l'internationalisme et la construction du communisme. C'est à la lumière de cette appropriation qu'il faut lire le poème « Ode à Walt Whitman » de l'écrivain prolétarien Mike Gold (de son vrai nom Itzok Isaac Granich, il est surtout connu pour son roman autobiographique *Jews Without Money*). Gold, qui est allé en URSS en 1925, et qui est le fondateur du journal communiste *New Masses* (dont il est rédacteur en chef entre 1928 et 1934) écrit un poème à Whitman dans la ligne de la réception soviétique⁵⁵. Il y fait référence en particulier au poème « *Pionners! O Pioneers!* ». Voici la dernière strophe de l'ode :

Ô pionniers nous construisons votre Amérique de rêve –
 Ô Walt Whitman, ils t'ont recouvert de saleté
 De l'agitation fracassante d'un sous-sol de grand magasin
 Mais tu as surgi de ta tombe pour marcher à nos côtés
 Sur le piquet de grève de la démocratie –
 Chantez chantez ô nouveaux pionniers avec le Père Walt
 Une Amérique forte et belle

53. Voir le livre de Kirsten Harris mentionné plus haut, et, sur ce poème en particulier, son article « “Have the elder races halted?” British Socialist Readings of “Pioneers! O Pioneers!” », *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, (9), 2009, <http://doi.org/10.16995/ntn.521>, page consultée le 06/02/2020.

54. Uot Uitmèn, *Peredovye Bojcy*, Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1923 (4 pages, 3 000 ex.).

55. On peut aussi noter que Mike Gold a écrit (sous le nom de Michael Gold) un « tombeau » de John Reed, grande figure des liens entre États-Unis et URSS (auteur de *Ten days that shook the world*, mort à Moscou en 1920, seul Américain enterré au Kremlin). Reed était lui-même l'auteur de poèmes aux accents très whitmaniens. Et c'est bien en écho à Whitman que Gold rend hommage à Reed (« *John Reed, our captain* » évoque nécessairement « *Captain, my Captain* », le poème de Whitman pour Lincoln). « John Reed's Body », dans *The Liberator*, VI, 10, octobre 1923, p. 21 (repris dans Manuel Gomez (éd.), *Poems for Workers. An Anthology*, Chicago, The Daily Worker Publishing Co., 1925, p. 41, et traduit en français dans les appendices à *Dix jours qui ébranlèrent le monde* aux éditions Nada en 2017).

Les grives et les océans que nous allons conquérir,
 Le soleil, la lune, le Communisme et la joie dans le vent
 La montagne libre les garçons et les filles –
 Cela viendra, cela viendra ! Les grèves l’annoncent !
 Les rêves de Lénine que font les kelleys et les greenbaums
 Au fond des sous-sols gangrenés
 Où l’Amérique de Walt Whitman,
 A mal, d’attendre sa naissance⁵⁶ –

Comme beaucoup d’autres poètes qui s’adressent à Whitman, Gold ressuscite son destinataire, l’incluant ici parmi les grévistes. Le poème s’achève dans l’euphorie du futur qui annonce la réalisation des rêves léniniens mais aussi l’assomption de cette Amérique whitmanienne pastorale, où s’unissent l’homme et la nature. Mike Gold est apprécié et commenté en Union Soviétique : ce poème lui vaut un article dans la *Literaturnaja Gazeta* en 1938⁵⁷. Plus généralement, les écrivains américains prolétariens (Vachel Lindsay, Carl Sandburg) sont très connus en URSS et souvent présentés comme les héritiers de Whitman.

Whitman traversera ensuite toutes les époques soviétiques sans connaître de véritable éclipse (même si le grand moment Whitman se situe comme on l’a vu dans l’immédiate après-révolution et le début des années 1920). Une dixième édition de la traduction de Tchoukovski est imprimée à 10 000 exemplaires en 1944, alors que le papier manque – c’est dire l’importance du poète, qui peut même servir la propagande de guerre et, à cette date, l’alliance américano-soviétique contre les fascismes. Après Tchoukovski, le critique Maurice Mendelson sera le principal spécialiste de Whitman⁵⁸, avec une « soviétisation » quelque peu différente, insistant sur le « réalisme » de Whitman. Whitman sera aussi traduit dans les années 1960 et

56. Michael Gold, « Ode to Walt Whitman », *New Masses* 27, 5 novembre 1935, reproduit dans Jim Pearlman, Ed Folsom et Dan Campion (éd.), *Walt Whitman, The Measure of His Song*, Duluth, Holy Cow ! Press, 1998, p. 171. « O Pioneers we build your dream America – / O Walt Whitman, they buried you in the filth / The clatter speedup of a department store basement / But you rose from the grave to march with us / On the picket line of democracy – / Sing sing O new pioneers with Father Walt / Of a strong and beautiful America / Of the thrushes and oceans we shall win / Of sun, of moon, of Communism and joy in the wind / Of the free mountain boys and girls – / It will come! It will come! The strikes foretell it! / The Lenin dreams of the kelleys and greenbaums / Deep in the gangrened basements / Where Walt Whitman’s America / Aches, to be born » (nous traduisons pour la version française).

57. « Michael Gold ob Uolt’e Uitman’e », *Literaturnaja Gazeta*, 26 août 1938

58. M. O. Mendel’son, *Žizn’ i tvorčestvo Uitmana*, Moscou, Nauka, 1965 (d’ailleurs traduit en anglais, *Life and Work of Walt Whitman. A Soviet View*, Moscou, Progress Publishers, 1976). Le dernier livre de Tchoukovski sur Whitman, *Moj Uitmèn* (Mon Whitman, Moscou, Progress, 1966) s’oppose au Whitman de Mendelson (mais s’oppose aussi plus subtilement à des formules du type « notre Pouchkine », soulignant une relation personnelle et poétique en lieu et place d’une appropriation collective ; la formule rappelle aussi le fameux texte « Mon Pouchkine » de Marina Tsvetaeva, qui restaurait une relation personnelle avec un auteur érigé en poète national).

1970 dans un grand nombre des langues de l'empire soviétique. Peut-être parce qu'il apparaît justement comme un auteur canoniquement soviétique, Whitman n'a pas suscité d'intérêt particulier à la fin du régime (on trouve d'ailleurs peu son œuvre dans les années 1980 dans les rayons des librairies) et n'a certainement pas eu l'attrait du rock américain pour signifier la liberté venue de l'Ouest.

Au terme de ce parcours, il faut donc souligner que Whitman a joué un rôle crucial dans les échanges littéraires entre la Russie et les États-Unis (mais aussi l'Europe occidentale qui a en grande partie médiatisé la réception et nourri les débats) et dans la constitution d'un canon soviétique de la « littérature mondiale ». Whitman a été dans les années 1920 le grand représentant d'une littérature mondiale « *vsemirnaja* » – c'est-à-dire de la circulation poétique. Après la Deuxième Guerre mondiale, il s'inscrit plutôt dans un canon qui juxtapose les grands représentants de littérature nationale (la littérature mondiale « *mirovaja* »), comme le montre le choix d'un poème comme « *Captain, my Captain* » dans les anthologies scolaires⁵⁹. Il est à cet égard frappant que se constitue alors un parallèle avec Pouchkine, poète national comme Whitman. Maurice Mendelson fait ce rapprochement dans son étude en mettant en regard les célèbres vers du « Monument » (« *Ja pomjatnik sebe vozdvig...* ») et ceux de « *By Blue Ontario's Shore* ». Ce lien a survécu à l'URSS, puisque, dans les années 2000, le même sculpteur, Alexandre Bourganov a réalisé le monument à Pouchkine à Washington et celui pour Whitman à Moscou. Le monument à Pouchkine a été inauguré en 2000 sur le campus de l'Université de Washington, celui à Whitman sur celui de l'Université d'État de Moscou en 2009⁶⁰.

59. Voir Yassen Zassoursky, art. cit.

60. Notons aussi que l'inauguration de ce monument par Hillary Clinton, Iouri Loujkov, le maire de Moscou, et le ministre des Affaires étrangères Sergueï Lavrov, a été l'occasion d'une polémique : alors que Clinton appelait de ses vœux une entente et une collaboration russo-américaine, s'est fait entendre la voix critique d'un militant homosexuel, Nikolai Baïev (l'homophobie de Loujkov est notoire).



Alexandre Bourganov, *Monument à Walt Whitman*, bronze, Moscou, Université Lomonossov, Faculté de Philologie, érigée en 2009 (photographie D. Rumeau). À comparer avec la statue de Pouchkine à Washington : [https://en.wikipedia.org/wiki/Statue_of_Alexander_Pushkin_\(Washington,_D.C.\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Statue_of_Alexander_Pushkin_(Washington,_D.C.))

Notons que Whitman est le seul non-Russe parmi les statues du parc de l'Université, et que les écrivains étrangers ne sont pas si nombreux à avoir un monument à Moscou⁶¹, qui honore en revanche largement ses poètes, au premier rang desquels Pouchkine⁶². À cet égard, il semble bien que Whitman garde une place privilégiée. Bourganov appuie la symétrie en représentant chaque poète devant une colonne corinthienne surmontée d'un Pégase ; cette représentation fait sens pour Pouchkine, interlocuteur des Muses, elle est plus étrange pour

61. On note certes dans la bibliothèque nationale de littérature étrangère un monument à Dickens (grand classique soviétique également, mais la statue date seulement de 1996, précédant d'ailleurs tout monument en Grande-Bretagne – Dickens ne voulait pas qu'on lui en érige), et un autre à Gabriela Mistral (en échange duquel la Russie envoya au Chili une statue de... Pouchkine) ; Cervantès est lui exposé en plein air, mais en un lieu peu central. Notons encore que c'est Bourganov qui a réalisé les trois monuments d'Américains à Moscou : outre Whitman, John Quincy Adams (premier ambassadeur états-unien en Russie) et Abraham Lincoln, serrant la main à Alexandre II pour commémorer les 150 ans de l'abolition du servage en 2011.

62. Les États-Unis et la Russie partagent la passion du monument commémoratif (voir la thèse de Claire Gheerardyn, *La Statue dans la ville : littératures européennes, russes et américaines à la rencontre des monuments, XIX-XXIes siècles*, soutenue en 2015 à l'Université de Strasbourg). Whitman est cela dit loin de compter autant de monuments que Pouchkine et si l'aéroport principal (et international) de Moscou s'apprête à être renommé aéroport Pouchkine, Whitman n'a droit qu'à un triste pont du New Jersey.

Whitman, à qui elle confère un drôle d'air néo-classique. C'est sans doute la volonté de créer une symétrie entre les deux poètes qui explique ce Whitman corinthien. En place du duo futuriste et internationaliste formé par Maïakovski et Whitman s'est érigé un parallèle transatlantique entre deux poètes nationaux tirés vers le néo-classicisme. Ce n'est définitivement plus dans l'idée de la littérature mondiale promue par Tchoukovski et les Éditions de la littérature mondiale que s'inscrit Whitman en Russie.

Rob Roy et Pougatchev : le hors-la-loi dans l'Histoire nationale

Marie-Agathe Tilliette

Université Paris Nanterre

Centre de recherche en Littérature et Poétique comparées

Sans entrer dans le long débat sur le caractère fondateur des romans historiques de Walter Scott, on peut commencer par rappeler la formidable popularité de l'auteur écossais dans la première moitié du XIXe siècle, tant auprès d'un lectorat toujours plus nombreux qu'auprès des critiques et des écrivains. Son succès déborde rapidement les frontières du Royaume-Uni, pour se répandre tout d'abord en France grâce aux traductions d'Auguste Defauconpret, puis dans l'ensemble de l'Europe jusqu'à la Russie, où Walter Scott devient, dès le début des années 1820, l'auteur britannique le plus célèbre¹. Ainsi, quand Alexandre Pouchkine demande au tsar Nicolas Ier, qui agit comme son censeur personnel, la permission de publier la tragédie *Boris Godounov*, il en reçoit l'autorisation, mais avec ce commentaire assez vexant qu'il aurait mieux valu qu'il transforme sa pièce « en nouvelle ou roman historique à la manière de Walter Scott »². Pouchkine ne modifiera pas son texte, mais cela ne signifie pas qu'il méconnaisse l'œuvre de l'écrivain écossais, dont il fait l'éloge à plusieurs reprises. Ainsi, il rédige en 1830 une note manuscrite « Sur les romans de Walter Scott », qui montre l'Écossais, aux côtés de Goethe et de Shakespeare, comme un des rares écrivains ayant su donner de la réalité historique une image profondément vraie³. Pouchkine s'essaie lui-même au genre du roman historique, tout d'abord dans une esquisse initiée en 1826 et abandonnée en 1828, *Le Nègre de Pierre le Grand*, puis dans un roman achevé, *La Fille du Capitaine*, qui paraît en 1836. Pouchkine s'inspire du modèle générique scottien et nombre de procédés communs peuvent être relevés chez les deux auteurs. L'on pourrait rapprocher avec intérêt *La Fille du capitaine* d'un certain nombre de romans de

1. Mark Altshuller (trad. Neil Stewart), « The Rise and Fall of Walter Scott's Popularity in Russia », dans Murray Pittock (éd.), *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, London, Continuum, 2006, p. 208.

2. Alexandre Pouchkine, *Œuvres complètes*, Paris, André Bonne, 1958, tome III, p. 215. Cité par Michel Cadot, « Pouchkine poéticien et comparatiste », *Romantisme*, 1995, n° 89, p. 55.

3. *Ibid.*, p. 372. Cité par Michel Cadot, art. cit., p. 55-56 : « Le principal charme des romans de Walter Scott tient à ce que nous faisons connaissance avec le temps passé non pas avec l'enflure des tragédies françaises [...] mais comme des contemporains, mais d'une façon familiale. [...] Ce qui nous charme dans le roman historique — c'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons. Shakespeare, Goethe, Walter Scott n'ont pas de partialité servile envers les rois et les héros. Ils ne ressemblent pas (comme les héros français) à des serfs singeant la dignité et la noblesse. »

Walter Scott, tels que *Le Cœur du Midlothian* ou *La Fiancée de Lammermoor*⁴, mais la mise en parallèle la plus féconde nous a paru être avec *Rob Roy*. Sixième roman historique de Walter Scott, *Rob Roy* a connu dès sa publication en 1817 un succès qui ne se démentira pas tout au long du siècle⁵.

Pouchkine, lecteur de Walter Scott

Malgré d'indéniables différences culturelles et stylistiques, commençons par souligner la grande proximité entre les deux intrigues, toutes deux narrées à la première personne du singulier, par le personnage principal masculin qui raconte ses aventures de jeunesse. Dans les deux cas, le héros, encore jeune homme, est envoyé dans une contrée lointaine et sauvage par son père, qui cherche à en former et endurcir le caractère. Dans *Rob Roy*, il s'agit de Frank Osbaldistone, âgé d'environ vingt ans, fils d'un commerçant londonien, qui répugne à suivre son père dans le commerce et doit donc partir, déshérité, chez son oncle dans le nord de l'Angleterre, à la frontière de l'Écosse. Dans *La Fille du Capitaine*, Piotr Andréitch Griniov, âgé de seize ans, est envoyé par son père rejoindre l'armée impériale, non pas à Pétersbourg comme il l'aurait pu, dans la Garde, mais dans les troupes de ligne, à la limite des steppes kirghizes, aux confins de la civilisation russe. Les deux jeunes héros sont donc confrontés à une réalité bien différente de celle qu'ils connaissaient, ils quittent le confort de la maison familiale pour un pays représenté comme sauvage, habité par des êtres peu civilisés : les Écossais des Highlands d'un côté, les Cosaques et les Bachkirs de l'autre – entre autres peuples, car la situation ethnique du sud de la Russie est bien plus mêlée que celle de l'Écosse, pour des raisons géographiques évidentes. Ainsi, les intrigues s'inscrivent dans le modèle du roman de formation, non plus tout à fait sur le modèle romantique du *Werther* de Goethe, mais selon une nouvelle modalité, que l'on peut appeler le roman historique de formation⁶.

En effet, les intrigues confrontent les deux jeunes héros, qui sont des personnages fictifs, à des situations historiques réelles. *Rob Roy* représente les Highlands en 1714-1715, c'est-à-dire au moment d'une des rébellions jacobites, visant à remettre sur le trône britannique

4. Michel Cadot, « Introduction », dans Alexandre Pouchkine, *La Fille du capitaine*, trad. Raoul Labry, Paris, GF Flammarion, 1989, p. 26. Dans le cas de *La Fiancée de Lammermoor*, la comparaison s'impose entre les serviteurs Caleb Bolderstone et Savélitch ; dans celui du *Cœur du Midlothian*, entre le voyage de Jeanie à Londres pour voir la reine Caroline et celui de Maria Ivanovna à Pétersbourg.

5. Ian Duncan, « Introduction », dans Walter Scott, *Rob Roy*, [1817], Oxford, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1998, p. vii.

6. On renvoie par exemple à Hermann J. Sottong, *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*, München, Fink, 1992, qui réfléchit sur le passage du *Bildungsroman* de la période goethéenne au roman historique de formation (*historischer Bildungsroman*) de la Restauration.

l'héritier des Stuart qui en a été écarté au profit de la maison de Hanovre lors de la Glorieuse Révolution. Les clans écossais soutiennent ce prétendant pour des raisons de loyauté à la fois dynastique et religieuse et, entre autres, s'y adjoint le clan des MacGregor, avec lequel Frank se retrouve lié par l'intermédiaire du hors-la-loi Rob Roy MacGregor Campbell. Frank est un digne représentant de héros scottien, souvent qualifié par la critique de « héros moyen »⁷, ballotté par les événements plutôt qu'actif dans une prise de décision. Il se retrouve pris entre sa fascination pour les intrigues mystérieuses qui se nouent entre la figure féminine aimée et les partisans jacobites, et sa fidélité à la maison de Hanovre à laquelle, en tant qu'Anglais et protestant, il se doit d'être attaché. Le roman se conclut, conformément aux événements historiques, par la défaite des jacobites, mais la victoire n'est pas univoque. D'une part, les partisans jacobites ne sont pas tout à fait annihilés : Rob Roy, par exemple, échappe à l'arrestation et l'on sait que la révolte renaîtra encore plusieurs fois dans la première moitié du XVIIIe siècle jusqu'à l'écrasement du « Quarante-cinq ». D'autre part, la révolte n'est pas moralement condamnée et l'ordre ancien représenté par les clans écossais est source, à certains égards, de nostalgie.

Dans *La Fille du capitaine*, Pouchkine choisit comme cadre historique l'insurrection paysanne menée, en 1773-1774, par le Cosaque Emelian Ivanovitch Pougatchev, qui se fait passer pour Pierre III, l'époux de Catherine II décédé dans des circonstances mystérieuses. Là encore, le héros du roman, Griniov, n'a pas un impact direct sur le cours de l'Histoire. Au gré de ses intérêts privés, et notamment de son amour pour Maria Ivanovna Mironov, la fille de son capitaine de garnison, il se promène, pourrait-on dire, dans les événements historiques et entre en contact avec les deux camps antagonistes. Il fait partie de l'armée qui cherche à réprimer l'insurrection, mais est protégé par Pougatchev dont il s'est involontairement attiré la bienveillance. C'est ainsi que, bien que noble et officier dans l'armée du tsar, il est par deux fois l'invité du hors-la-loi à sa table. Le roman se conclut par l'écrasement de la révolte. La victoire est moins équivoque que chez Scott, mais il n'en reste pas moins que le personnage de Pougatchev ne fait pas l'objet d'une condamnation aussi absolue qu'on aurait pu l'attendre.

Ainsi, on constate que les deux intrigues sont très proches, malgré les contextes différents, et cette parenté est encore renforcée par certains éléments à la fois thématiques et narratifs. Le premier est la position du narrateur vis-à-vis de sa propre histoire, en ce qu'il est

7. On renvoie ici à la tradition critique à la suite de Louis Maigrion, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, [1898], Nouvelle Édition, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1912, et de Georg Lukács, *Le Roman historique*, trad. Robert Saille à partir du texte de 1956, Paris, Payot, « Bibliothèque historique », 1965.

un narrateur non fiable, portant sur les événements un regard biaisé et *a posteriori*. De plus, la réflexion nationale sur les contrastes au sein d'un même pays est commune aux deux romans, où les contrées sauvages et leurs habitants barbares s'opposent au monde plus civilisé des villes ou de la campagne domestiquée. En troisième lieu doit être relevée la présence à la fois inquiétante et fascinante d'une figure historique de hors-la-loi, qui défie le pouvoir central et semble parfois tirer les ficelles de l'intrigue, Rob Roy chez Walter Scott et Pougatchev chez Alexandre Pouchkine. C'est à cette dernière similitude que l'on voudrait s'intéresser plus précisément, en s'efforçant de s'interroger sur le rôle de tels personnages dans des romans historiques qui participent, à leur manière, à l'élaboration du discours national. En effet, en cette première moitié du XIXe siècle, le roman, et tout particulièrement le roman historique, sert de véhicule idéal pour diffuser une certaine Histoire nationale unifiée et unifiante. Selon l'historienne Anne-Marie Thiesse, le modèle du roman historique scottien permet d'établir, pour la nation, une continuité entre passé et présent, de faire le lien entre les origines et la réalité contemporaine. Il produirait, pour reprendre l'expression d'Anne-Marie Thiesse, une sorte de « Bildungsroman » de la nation elle-même, et non plus simplement du personnage principal⁸. Il semble alors intéressant de s'interroger sur le choix commun fait par Scott et Pouchkine : pourquoi avoir mis au centre d'un roman de l'Histoire nationale des figures menaçantes de hors-la-loi ? Jean-Louis Backès rappelle ainsi, dans son introduction à *La Fille du Capitaine*, que la rébellion de Pougatchev, encore relativement récente en 1830, n'est pas un événement que les Russes se remémorent avec plaisir⁹.

Les hors-la-loi, figures de l'ancien monde

Les figures de Rob Roy et de Pougatchev sont toutes deux liées à un enjeu qui affecte particulièrement ces deux pays, à savoir la question des différences régionales au sein d'un modèle national qui cherche à se penser comme unité. Ni le Royaume-Uni, ni *a fortiori* la Russie ne sont, en cette première moitié du XIXe siècle, des États véritablement centralisés et les gouvernements s'efforcent d'unifier des régions récalcitrantes. Au Royaume-Uni, les Actes d'Union entre Écosse et Angleterre ne datent que de 1707 et ont été contestés par bien des rébellions au XVIIIe siècle¹⁰. Le Royaume-Uni est travaillé de l'intérieur par des tensions

8. Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1999, rééd. 2001, p. 136.

9. Jean-Louis Backès, « Introduction », dans Alexandre Pouchkine, *La Fille du capitaine*, trad. Vladimir Volkoff, Paris, Le Livre de Poche, 2006, p. 10.

10. L'Acte d'Union entre Irlande et Angleterre est encore plus problématique, puisqu'il ne date que de 1801. On

politiques et culturelles, que Walter Scott interroge dans ses romans écossais. La situation est bien plus précaire dans l'empire russe qui, en 1830, est loin d'être stabilisé et, de fait, ce sont les Cosaques de l'Oural, population marginale dans l'empire, d'un point de vue géographique, ethnique et religieux, qui constituent le gros des troupes de Pougatchev. Dans les deux cas, les hors-la-loi proviennent donc de marges géographiques et culturelles, de populations qui n'entrent pas tout à fait dans la nouvelle définition nationale et dont la résistance peut aussi bien prendre la forme d'un repli sur les modes de vie régionaux que celle d'un conflit armé.

Cependant, les figures de Rob Roy et de Pougatchev ne sont pas équivalentes dans la mémoire nationale au Royaume-Uni et en Russie, au moment où les écrivains s'en saisissent. Rob Roy MacGregor Campbell, mort dans les années 1730, continue à être représenté comme un brigand au grand cœur, comme l'équivalent écossais de Robin des Bois¹¹. Ainsi, le poème de William Wordsworth, daté de 1807 et cité en épigraphe par Walter Scott, dépeint Rob Roy comme un homme de l'ancien temps, fidèle à un code de l'honneur inadapté au monde moderne. Emelian Pougatchev, en revanche, fait l'objet d'une mémoire vigoureusement condamnée par les tenants de l'ordre impérial, d'autant plus que les événements contemporains que sont les révoltes paysannes de 1831 réveillent le souvenir de ces heures sombres¹². Walter Scott a donc affaire à une figure plus légendaire que celle de Pougatchev, rattachée à un passé plus éloigné et moins redouté. On se demandera alors quelle place les deux figures trouvent dans ces romans historiques, non seulement écrits à un moment de définition nationale mais aussi devenus, par la suite, des œuvres majeures des patrimoines littéraires nationaux¹³.

En premier lieu, la peinture de la résistance armée dans des régions excentrées sert à illustrer l'avancée contrariée de la civilisation au sein d'un monde inculte, voire sauvage. Rob Roy et Pougatchev ne sont pas des chefs de guerre en bonne et due forme, mais sont représentés comme des chefs de tribu, voire de horde. Le rapport entretenu par les membres du clan MacGregor à Rob Roy est décrit à plusieurs reprises par le narrateur Frank Osbaldistone comme l'adoration aveugle de sauvages vis-à-vis d'une idole ou d'un souverain omnipotent. Il évoque ainsi l'un des fidèles du hors-la-loi, reconnaissant son chef :

renvoie à ce sujet à l'ouvrage de Linda Colley, *Britons, Forging the Nation, 1707-1837*, New Haven (Connecticut), London, Yale University Press, 1992.

11. Walter Scott, *Rob Roy*, *op. cit.* : on relève en particulier deux allusions à Robin des Bois, dans l'introduction p. 5 et dans la conclusion p. 452. Notons que Scott a composé *Rob Roy* deux ans avant *Ivanhoe*, où il fait entrer en scène le bandit anglais.

12. Michel Cadot, « Introduction », *op. cit.*, p. 15 : on songe en particulier aux révoltes paysannes de 1831 dans les colonies militaires de Novgorod et Staraja-Roussa.

13. Sur la réception nationale de Walter Scott et Alexandre Pouchkine, on renvoie respectivement à Stuart Kelly, *Scott-land: The Man Who Invented a Nation*, Edinburgh, Polygon, 2010, et à Friedrich Scholz, « A. S. Puškin Verständnis einer nationalen und kulturelle russischen Identität und seine Wirkungen », dans Gerhard Ressel (hrsg.), *A. S. Puškin und die kulturelle Identität Russlands*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2001, p. 13-22.

Ses traits étaient animés par une sorte de joie extravagante dont il fut transporté à la vue de mon guide. Je n'ai jamais rien rencontré qui offrît à mon esprit une image si parfaite d'un hideux sauvage adorant l'idole de sa tribu. Il grimaçait, riait, pleurait même : toute sa physionomie exprimait un aveugle dévouement qu'il serait impossible de peindre.¹⁴

On voit que le sauvage reste, pour le narrateur, proche de l'animal. En outre, il est intéressant de relever que certaines comparaisons employées par le narrateur relèvent d'un vocabulaire colonial présent en arrière-plan dans le roman, puisque Glasgow est vouée à jouer un rôle croissant, tout au long du XVIII^e siècle, dans le commerce impérial. L'on sait également que les populations « marginales » du Royaume-Uni, et en particulier les Highlanders, ont largement fourni les rangs des armées coloniales¹⁵, ce qui double la frontière intérieure entre civilisés et sauvages d'une frontière extérieure comparable et permet d'attirer l'attention du lecteur sur la reproduction des mécanismes colonisateurs au sein du pays, point aveugle du narrateur anglais.

La province d'Orenbourg où se déroule la plus grande partie de l'action de *La Fille du capitaine* est également décrite comme à l'écart de la civilisation et destinée à être colonisée. Le sixième chapitre introduit une digression historique sur cette région :

Cette province vaste et fertile était habitée par une quantité de peuples à moitié sauvages qui venaient à peine de reconnaître la souveraineté des monarques russes. Leurs rébellions constantes, leur manque d'habitude aux lois et à la vie civile, leur légèreté et leur cruauté contraignaient le gouvernement à une surveillance constante pour les maintenir dans la soumission.¹⁶

14. Walter Scott, *Rob Roy*, trad. Auguste Defauconpret, Paris, Laffont, 1981, p. 519-520 ; Walter Scott, *Rob Roy*, Oxford, *op. cit.*, p. 258 : « ... his features, which were otherwise only characterised by the extravagant joy that affected him at the sight of my guide. In my experience I have met nothing so absolutely resembling my idea of a very uncouth, wild, and ugly savage, adoring the idol of his tribe. He grinned, he shivered, he laughed, he was near crying, if he did not actually cry. He had a 'Where shall I go?—What can I do for you?' expression of face; the complete, surrendered, and anxious subservience and devotion of which it is difficult to describe, otherwise than by the awkward combination which I have attempted. » On notera les modifications considérables apportées au texte original par Auguste Defauconpret ; à ce propos voir l'article de Paul Barnaby, « Restoration Politics and Sentimental Poetics in A.-J.-B. Defauconpret's Translations of Sir Walter Scott », *Translation and Literature*, 20, 2011, p. 6-28.

15. Voir en particulier l'ouvrage de Katie Trumpener, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

16. Alexandre Pouchkine, *La Fille du capitaine*, trad. Vladimir Volkoff, *op. cit.*, p. 80 – « Сия обширная и богатая губерния обитаема была множеством полудиких народов, признавших еще недавно владычество российских государей. Их поминутные возмущения, непривычка к законам и гражданской жизни, легкомыслие и жестокость требовали со стороны правительства непрерывного надзора для удержания их в повиновении. » А. С. Пушкин, *Капитанская дочка* (1836), dans *Polnoe sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], Moscou, Voskresen'e, 1994, t. VIII, p. 313.

Les paysans qui se regroupent autour de Pougatchev sont illettrés, le narrateur les montre comme enthousiasmés par une rhétorique simpliste et trompeuse qu'ils comprennent à peine, souvent marqués par la bestialité. Ils apparaissent comme le dernier bastion de la sauvagerie contre le progrès de la civilisation qui, notons-le, n'est en rien réservé aux citadins ou aux aristocrates de naissance, puisque le capitaine du fort, Ivan Kouzmitch, homme d'extraction modeste, ayant gravi les échelons de la carrière militaire, en est un bon exemple.

Ni *Rob Roy* ni *La Fille du capitaine* ne représente le heurt entre civilisation et espaces dits sauvages comme un conflit insoluble, au contraire. Les deux romans se placent au moment même où ce qui est présenté par les narrateurs comme des rémanences d'un monde ancien barbare est en train de disparaître du territoire national. Le conflit est résolu par la victoire de la civilisation urbaine. Les clans écossais sont un modèle social déclinant, rongé par la misère et peu à peu absorbé dans le rêve colonial britannique ; les Cosaques du Iaïk, les Bachkirs sont soumis à un contrôle toujours plus grand de l'empire russe et, eux aussi, ont vocation à venir grossir les rangs de son armée. S'ils représentent bien une menace pour l'unité de la nation, il s'agit déjà d'un danger en train de se résorber. Les romans servent alors un double but : d'une part rappeler cette menace et se réjouir d'une sécurité croissante ; d'autre part se remémorer des modes de vie disparus ou en train de disparaître, qui permettent d'illustrer la fascinante complexité de l'Histoire nationale.

De l'aversion à la fascination : ambivalence des hors-la-loi

En effet, la représentation des hors-la-loi et de leurs partisans n'est pas uniquement marquée par une sauvagerie repoussante, du fait des contacts entretenus par les deux narrateurs avec les brigands. Cette ouverture est évidente chez Walter Scott, dans la mesure où, dès l'abord, la figure de Rob Roy introduite par l'épigraphe de William Wordsworth n'est pas négative. Rob Roy mène certes une vie criminelle, il lui arrive de verser le sang, mais il ne le fait que dans des cas de force majeure, il sait être généreux et, surtout, a été poussé au brigandage par une situation légale inextricable¹⁷. Il est plus étonnant de constater le traitement réservé à Pougatchev par Pouchkine dans *La Fille du capitaine*. De fait, dans le roman, malgré ses actes de cruauté et un certain aveuglement, Pougatchev demeure une figure ambivalente. Pour montrer sa reconnaissance, le rebelle épargne à plusieurs reprises Griniov et lui fait des présents, il va presque jusqu'à lui servir de « parrain de mariage » même après avoir compris

17. Walter Scott, *Rob Roy*, Oxford, *op. cit.*, p. 15-18.

que la pauvre orpheline est en fait la fille du capitaine. Plus remarquable encore est cette phrase du narrateur, au moment où il peut quitter le fort de Bélogorsk accompagné de Maria Ivanovna :

Je ne peux exprimer ce que je ressentais en prenant congé de cet homme atroce, ce monstre si malfaisant pour tous hormis moi seul. Pourquoi le nier ? À ce moment, une forte sympathie me poussait vers lui. Je souhaitais ardemment l'arracher à ce milieu de malandrins dont il était le chef et sauver sa tête pendant qu'il en était encore temps.¹⁸

Ainsi, comme dans *Rob Roy*, la « sympathie » du narrateur va donc au camp qu'il doit réprimer du fait de son identité sociale et nationale.

En outre, il n'est pas seulement question de sympathie dans ces rapports entre les hors-la-loi et les narrateurs, mais aussi de fascination, sentiment que le lecteur est invité à partager. Rob Roy et Pougatchev sont des criminels qui doivent être, pour la sécurité de la nation, mis hors d'état de nuire et, pourtant, ils représentent également des valeurs positives. Ils s'apparentent au type du « bandit social »¹⁹ décrit par Eric Hobsbawm en ce que, considérés comme des criminels par le gouvernement central, ils n'en restent pas moins protégés et accueillis par les communautés paysannes. Ainsi, à l'entrée de Pougatchev dans le fort de Bélogorsk, les habitants sortent de leurs maisons avec du pain et du sel, en signe de bienvenue²⁰. Pougatchev, malgré sa cruauté, malgré son imposture blasphématoire, est porteur de valeurs dont même le narrateur Griniov peut sentir l'attrait. Tout d'abord, il symbolise une forme de liberté, représentée en particulier par leur première rencontre, quand Pougatchev est encore ce vagabond qui connaît chaque chemin de sa région et peut apparaître et disparaître à son gré²¹. Il incarne également un idéal inabouti de justice sociale, justifié par l'abîme souvent évoqué qui sépare aristocratie et peuple – quoiqu'il ne s'agisse pas tant de remettre en question les privilèges nobiliaires que de réduire ce fossé. Le chef de clan Rob Roy porte des valeurs semblables, plus fortement et plus explicitement, ayant engagé une lutte contre ce qu'il considère comme l'oppression politique et économique du Duc de Montrose et donc de la

18. Alexandre Pouchkine, *La Fille du capitaine*, trad. Vladimir Volkoff, *op. cit.*, p. 148 – « Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком, извергом, злодеем для всех, кроме одного меня. Зачем не сказать истины? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему. Я пламенно желал вырвать его из среды злодеев, которыми он предводительствовал, и спасти его голову, пока еще было время. » А. С. Пушкин, *Капитанская дочка*, *op. cit.*, p. 358. L'idée selon laquelle Pougatchev est manipulé par son entourage n'est qu'esquissée ici, elle est bien plus présente dans l'*Histoire de Pougatchev* que Pouchkine compose au même moment.

19. Eric Hobsbawm, *Bandits*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1969, p. 13-14.

20. Alexandre Pouchkine, *La Fille du capitaine*, trad. Vladimir Volkoff, *op. cit.*, p. 98.

21. Comme Eric Hobsbawm le suggère, on peut songer ici à un avatar du « tsar mendiant », se promenant incognito dans ses territoires pour apprendre à les connaître. Eric Hobsbawm, *Bandits*, *op. cit.*, p. 86-87.

monarchie des Hanovre. Il ajoute à cela un caractère héroïque, moins saillant chez Pougatchev : Rob Roy paie de sa personne et n'hésite pas à se mettre en danger pour sauver ses combattants. Beaucoup plus que Pougatchev qui est un exemple exceptionnel, Rob Roy incarne un modèle social et culturel, celui des clans, en train de s'éteindre car incapable de s'adapter à la réalité notamment économique du monde moderne. La narration n'est alors pas dépourvue d'une forme de nostalgie vis-à-vis de ces modes de vie disparus et qui ont participé à former, ne serait-ce qu'*a contrario*, la nation présente.

Malgré leurs différences, on voit donc que les deux figures de hors-la-loi gagnent à être étudiées en parallèle, portant toutes deux des enjeux qui tiennent aux identités sociales et nationales. Tout en représentant les progrès dans l'unification de leurs nations respectives, les deux romans historiques prennent position contre une Histoire simplifiée, trop linéaire. La mise en fiction de ces personnages référentiels permet de faire sentir aux lecteurs que le chemin pris par l'Histoire n'est pas une ligne droite, mais une série de méandres, où doivent naviguer les deux jeunes protagonistes. Rob Roy comme Pougatchev, chacun à leur manière, font circuler les questions d'identité, qu'elles soient propres à la position sociale des narrateurs revenant sur leur jeunesse, ou bien qu'elles aient comme enjeu l'unité nationale durement conquise.

Conclusion

Au terme de cette étude, telle est donc la conclusion à laquelle nous arrivons : si les deux auteurs ont décidé de représenter, dans les romans historiques, des hors-la-loi, une des raisons en est que ces figures marginales leur servent de pierres de touche d'une certaine identité. Le choix d'un narrateur non fiable et d'un « héros moyen » qui fait aller et venir le lecteur entre l'armée régulière et les groupes révoltés, est essentiel à cet égard. La formation de ces deux jeunes hommes, aux identités encore malléables, se fait en relation avec les hors-la-loi, auxquels revient dans les deux cas le rôle paternel de résolution du mariage désiré. Il faut que les jeunes gens entrent en contact avec cette extrémité de la civilisation pour pouvoir, à la fin du roman, affirmer qui ils sont et sortir de la sphère historique pour rejoindre la sphère domestique. Frank comprend enfin le rôle pacificateur du commerce, qu'il dédaignait, sur l'île britannique et Griniow acquiert une compréhension plus fine de ce que représente l'écart entre noblesse et peuple²². Leur identité sociale, ou plutôt socio-économique, consolidée par le mariage, est

22. On rappellera que cet aspect était bien plus présent dans les premières ébauches du roman, qui mettaient au centre de l'intrigue un noble trahissant sa classe pour se rallier à Pougatchev.

établie. Le temps de la formation est terminé et les hors-la-loi ne sont plus, comme l'écrit Frank Osbaldistone, qu'une « aventure romanesque »²³, destinée à être racontée sur leurs vieux jours.

De plus, une autre forme d'identité est questionnée par la rencontre avec le brigand : l'identité nationale. Comme nous l'avons déjà souligné, le hors-la-loi est une émanation de la résistance régionale et populaire à l'unification autour d'un gouvernement central. Sa présence dans les romans historiques est une manière de rejouer cette unification, même si la fin est connue d'avance – et d'autant plus contrôlée, dans le cas de Pouchkine, qu'il est soumis à la censure personnelle du tsar. Il n'en reste pas moins que cette représentation des forces centrifuges est l'ouverture à une autre définition nationale, ou tout au moins à une définition plus nuancée. *La Fille du capitaine* ne suggère pas que la révolte de Pougatchev aurait pu être couronnée de succès, mais sa peinture s'ouvre malgré tout vers un possible non réalisé. On ne peut pas en faire un symbole national, au contraire. Pourtant, en un sens, Pougatchev est aussi un représentant de ces « caractères authentiquement russes »²⁴ dont Nicolas Gogol louait la peinture par Pouchkine. Le narrateur s'écrie ainsi à propos de la révolte : « Dieu nous épargne les rébellions russes, insensées et impitoyables ! »²⁵ *Rob Roy*, moins soumis à la censure et traitant d'un passé plus lointain, pousse plus loin cette interprétation. En effet, le brigand doit être intégré dans l'identité britannique : le modèle socio-économique des clans est certes condamné à disparaître, mais sa signification culturelle demande à être ressaisie dans la nouvelle définition nationale. Le hors-la-loi Rob Roy est un représentant du peuple écossais, anachronique en ce qu'il est lié à une structure socio-économique archaïque, mais valorisé dans sa culture et ses valeurs. Chacun à leur manière, les deux hors-la-loi interrogent donc la définition de la nation, dans deux pays où la difficulté à soumettre les zones géographiquement reculées crée une tension qui, au début du XIXe siècle, est loin d'être résolue.

Les romans historiques permettent ainsi, à travers une narration à la première personne du singulier, d'articuler identité sociale et identité nationale. Les deux jeunes héros apprennent à se situer dans leur société, tout comme le lecteur apprend à donner de la nation une définition complexe, prenant en compte sans leur céder les forces régionales centrifuges et surtout rêvant à la fascination qu'exercent toujours un passé disparu et un futur non advenu.

23. Walter Scott, *Rob Roy*, trad. Auguste Defauconpret, *op. cit.*, p. 669. Walter Scott, *Rob Roy*, Oxford, *op. cit.*, p. 451 : « romantic adventure ».

24. Nicolas Gogol, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1966, p. 1690. Cité par Michel Cadot, « Introduction », *op. cit.*, p. 30 : « Pour la première fois on voit apparaître des caractères authentiquement russes : un simple commandant de fort, sa femme, un lieutenant, le fort lui-même avec son unique canon, l'absurdité de l'époque et la simple grandeur des gens simples, tout cela est non seulement la vérité vraie, mais pour ainsi mieux que la vérité. »

25. Alexandre Pouchkine, *La Fille du capitaine*, trad. Vladimir Volkoff, *op. cit.*, p. 156 – « Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный! » A. S. Puškin, *Kapitanskaja dočka*, *op. cit.*, p. 364.

Aux sources d'un nouvel imaginaire national : modernité et tradition littéraire chez Léon Tolstoï et James Fenimore Cooper

Loïk Maille

Université Paris-Nanterre

Centre de Recherche en Littérature et Poétiques Comparées

Dans *Le roman historique*, essai paru en 1937, George Lukács présente les principales caractéristiques de ce genre très en vogue au XIXe siècle. Il y suggère que les romans historiques, en particulier ceux de Walter Scott, sont teintés d'un « caractère purement épique »¹. Ainsi, personnages et événements du récit, bien qu'inspirés de leur histoire nationale, s'inscrivent dans une lignée littéraire bien plus ancienne. Par-delà Walter Scott, Lukács indique par ailleurs que « dans toute l'histoire du roman, il n'y a guère d'œuvres – à l'exception peut-être de celle de Cooper et Tolstoï – qui se rapprochent autant du caractère de l'ancienne épopée »².

Au fil de cette réflexion, nous nous proposons d'étudier la façon dont ces deux auteurs, Léon Tolstoï et James Fenimore Cooper, mettent en récit l'Histoire de leur pays en s'inscrivant à la fois dans un temps récent – au sens où chaque auteur relate des faits qui ont eu lieu quelques décennies plus tôt – et dans un temps reculé – au sens où chaque auteur va avoir recours aux codes et mécanismes fictionnels de genres littéraires plus anciens, et notamment à ceux de l'épopée. De cette façon, les deux auteurs semblent inscrire leur histoire récente – issue d'un temps court, dans une grande histoire, presque intemporelle, et donc issue d'un héritage distant. Nous proposons d'observer la façon dont se développe cette dichotomie du temps et de l'écriture entre proximité et distance chez Tolstoï à travers l'exemple des *Cosaques*, le premier roman dont il ait entamé l'écriture, qui sera publié en 1863. C'est un texte qui l'a occupé pendant une dizaine d'années, sur la forme duquel il s'est montré indécis pendant longtemps, ce qui a engendré de nombreuses modifications, que nous pouvons retracer aujourd'hui grâce à la publication de son *Journal*. Aux États-Unis, nous proposons d'illustrer notre réflexion avec *Le Dernier des Mohicans*, publié en 1826 par James Fenimore Cooper, un auteur qui commence à écrire une trentaine d'années avant Tolstoï. Nous savons

1. George Lukács, *Le Roman historique*, traduit de l'allemand par Robert Saille, Éditions Payot, Paris, 2000, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 35-36.

que Tolstoï a lu et apprécié ses romans : dans *Les Cosaques*, il cite explicitement le personnage coopérien de Natty Bumppo, sous son nom de *Pathfinder*, un des alias qui le désigne dans les *Histoires de Bas-de-Cuir*. Alors qu'Olénine, le personnage principal du roman, se promène en forêt, il est indiqué : « Malgré lui, un instant, il songea au *Pathfinder* de Fenimore Cooper. »³

La toile historique de ces récits sont la guerre de 7 ans dans *Le Dernier des Mohicans*, dont les événements ont lieu 69 ans avant la publication du texte et la guerre du Caucase dans *Les Cosaques*. Les épisodes du texte de Tolstoï ne sont pas précisément datés, mais le caractère autobiographique à peine dissimulé de l'œuvre semble l'inscrire dans un temps proche, dont il a fait lui-même l'expérience au cours de ses jeunes années. Par ailleurs, nous savons que les personnages de l'oncle Erochka et de Lukashka sont inspirés par des Cosaques que Tolstoï a rencontrés dans sa vie et nous savons également qu'il a combattu les Montagnards dans le Caucase, comme Olénine, son personnage principal. Ces deux textes semblent ainsi construits autour d'une tension entre l'utilisation de motifs de récits anciens, oraux – inspirés notamment de la légende biblique et de l'épopée – et la représentation de l'histoire récente de leur pays.

La mythologie américaine à l'ère du « capitalisme de l'imprimé »

James Fenimore Cooper est souvent considéré comme l'un des premiers écrivains à offrir une galerie d'images mythiques nouvelles, propres aux États-Unis, à une époque où cette mythologie nationale en est encore à ses balbutiements. Richard Slotkin écrit à ce sujet, dans son ouvrage *The Mythology of the American Frontier*, qu'il vise « la tâche homérique de fournir, à travers la poésie épique ou le récit de fiction épique, un point de départ pour une mythologie américaine nouvelle et unique »⁴. En publiant *Le Dernier des Mohicans* en 1826, soit exactement cinquante ans après la déclaration d'indépendance des États-Unis, Fenimore Cooper fournit une épopée propre à cette nation naissante. Sa tâche semble particulièrement difficile, si l'on tient compte du fait que les États-Unis sont un des premiers états à naître de la décolonisation. Si les pays plus récents peuvent bâtir leur identité post-coloniale en revendiquant une culture pré-coloniale, l'Amérique s'est constituée sous le joug de l'empire

3. Léon Tolstoï, *Les Cosaques*, trad. Pierre Pascal, Éditions Gallimard, Folio Classique n° 850, Paris, 1976, p. 141 – « Неволю в голове его мелькнула мысль о Куперовом Патфайндере » L. N. Tolstoj, *Kazaki* dans *Polnoe sobranie sočinenij*, Moscou, Gosudarstvennoe izdatel'stvo « Xudožestvennaja literatura », 1936, t. 6, p. 74.

4. Richard Slotkin, *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600- 1860*, Wesleyan University Press, 1973, p. 3-4.

britannique, et se trouve dans une situation singulière. Il s'agit pour cette nation, à l'aube du XIXe siècle, de fonder entièrement cette nouvelle mythologie. Comme l'indique Elise Marienstras, « ils ne peuvent pas effacer l'épisode colonial pour retrouver une continuité avec le passé indépendant pour y fonder l'autel du culte national »⁵.

De plus, contrairement au contexte d'apparition d'une épopée, comme celles d'Homère, ou d'un texte sacré, comme ceux qui composent la Bible, *Le Dernier des Mohicans* est écrit à l'époque de l'imprimerie, et échappe ainsi aux phases de naissance des mythes, qui en général s'établissent à travers une transmission orale. Jusqu'alors, l'une des caractéristiques qui semblaient définir proprement le mythe tenait de son origine inconnue et populaire. À l'ère de l'imprimerie, la volonté de créer un récit fédérateur semble apparaître avec « l'avantage d'une permanence formelle »⁶, c'est-à-dire que les termes employés pour établir le mythe restent les mêmes au fil de sa transmission. Dans son essai *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Benedict Anderson remarque un lien entre l'apparition des nationalismes et celle de ce qu'il nomme « le capitalisme de l'imprimé »⁷. Il souligne alors l'ambivalence d'un rapport double au temps, au cœur même du concept de nation. Pour lui, l'un des paradoxes qui a souvent dérouté, voire irrité, les théoriciens du nationalisme, c'est précisément la tension entre « la modernité objective des nations aux yeux de l'historien par rapport à leur ancienneté subjective aux yeux des nationalistes »⁸. Ainsi, la nation se trouve d'après lui à la jonction entre un passé récent objectif et un passé fantasmé et subjectif qui semble intemporel. Par ailleurs, Benedict Anderson souligne également le lien synchronique entre une crise des croyances religieuses et l'apparition des nationalismes. Il explique que « le XVIIIe siècle ouest-européen marque l'aube de l'âge du nationalisme, mais aussi le crépuscule des formes de pensée religieuses »⁹. À la manière d'une foi, la nation permet de trouver un sens global, supérieur à sa propre existence individuelle, de vivre pour quelque chose qui est plus grand que soi. Elle permet aussi de s'inscrire dans une communauté, et rejoint ainsi l'idée que l'on ne vit pas simplement pour soi. Cette fonction permet de relativiser le caractère arbitraire et absurde de la mort puisqu'il y aurait quelque chose de plus grand que sa propre vie. Enfin, comme la

5. Elisa Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : Essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, 1763-1800*, Éditions La Découverte, Paris, 1976, p. 12-13.

6. Richard Slotkin, *op. cit.*, p. 20.

7. Benedict Anderson, *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, éditions La Découverte, Paris, 1996, p. 47.

8. *Ibid.*, p. 18.

9. *Ibid.*, p. 25.

religion, la nation permet de faire un lien entre les vivants et les morts, et ainsi d'instaurer une continuité entre ancêtres et descendance.

L'influence biblique de Cooper

À présent que ces bases théoriques ont été établies, il nous importe d'observer les traces de ce passage du mythe religieux au mythe national au sein de la littérature, et plus précisément dans les deux textes de James Fenimore Cooper et de Léon Tolstoï que nous avons indiqués. Au fondement même de la nation, Benedict Anderson souligne un paradoxe entre « modernité objective » et « ancienneté subjective ». C'est précisément cette ambivalence, cette tension entre proximité et distance, et entre temps proche et temps lointain que nous proposons d'étudier.

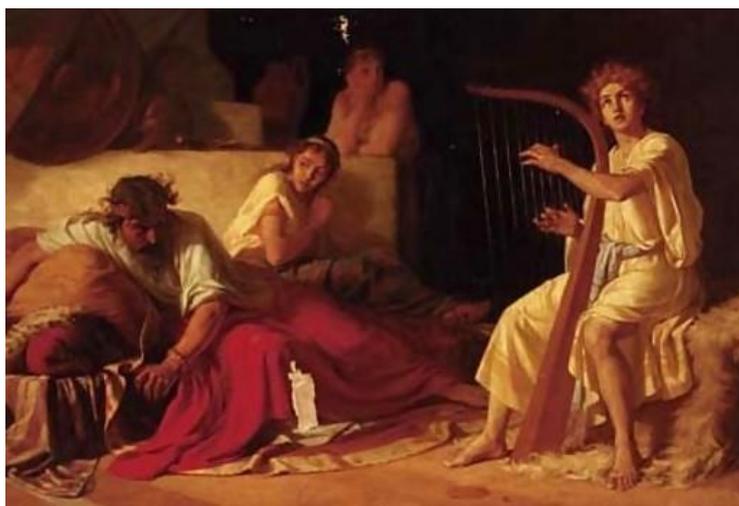
Dans *Le Dernier des Mohicans* apparaît le personnage de David La Gamme, psalmodiste et professeur de chant. En tant qu'homme de foi, il détonne singulièrement parmi les autres personnages masculins voués au culte de la guerre. Au fil du texte, son affiliation avec le roi David s'affirme explicitement puisque ce sont les exploits de ce roi d'Israël que David La Gamme chante dans ses psaumes. D'ailleurs, Fenimore Cooper le représente avec deux attributs empruntés à son double homonymique de l'Ancien Testament. Tout d'abord, David utilise la musique sacrée comme une arme contre le mal. Au cours du chapitre 17, alors qu'une colonne anglaise quitte Fort William Henry, attaqué par deux mille Indiens, David propose de traverser la mêlée en chantant, et d'échapper ainsi au massacre. Pendant cette bataille irrégulière, les Indiens sont représentés comme de véritables diables. Ils incarnent le mal, et l'un d'eux est qualifié de « barbare, dont la vue du sang qu'il avait fait couler augmentait encore la fureur »¹⁰ (*maddened at his disappointment, and excited by the sight of blood, the Huron mercifully drove his tomahawk into her own brain*). Et l'auteur d'ajouter que « le sang coulait par torrents, et ce spectacle enflammant la rage de ces barbares, on en vit s'agenouiller par terre pour le boire avec un plaisir infernal »¹¹. Face à cette représentation manifeste du démon, s'élève David :

10. Fenimore Cooper James, *Le Dernier des Mohicans*, James Fenimore Cooper, trad. A.J.B. Defauconpret, Flammarion, Paris, 1992 p. 288 – *The Last of the Mohicans*, James Fenimore Cooper, Wordsworth Classics, Ware, 1992, p. 199.

11. *Ibid.*, p. 288-289 – « The flow of blood might be likened to the outbreaking of a torrent ; and as the natives became heated and maddened by the sight, many among them even kneeled to the earth, and drank freely, exultingly, hellishly, of the crimson tide. » *Ibid.*, p. 199.

Donnant alors à sa voix toute son étendue, il entonna un cantique sur un ton si haut, qu'on l'entendait par-dessus les cris [...]. Quelques sauvages s'avançaient vers eux en ce moment, dans l'intention de dépouiller les deux sœurs des ornements qu'elles portaient, et de leur enlever leurs chevelures ; mais quand ils virent ce grand spectre debout, à côté d'elles, immobile et comme absorbé dans l'esprit du cantique qu'il chantait, ils s'arrêtèrent pour l'écouter. Leur étonnement se changea en admiration, et, s'exprimant les uns aux autres leur satisfaction de la fermeté avec laquelle le guerrier blanc chantait son chant de mort, ils allèrent chercher d'autres victimes et un autre butin.¹²

Cette scène met en scène le pouvoir surhumain, presque divin de David La Gamme, capable d'opposer au mal la musique sacrée. Cette référence semble directement tirée du livre de Samuel, dans l'Ancien Testament, qui présente le personnage de David, jouant de la harpe pour guérir Saül du mal entré en lui : « Lorsque le mauvais esprit envoyé par Dieu était sur Saül, David prenait la harpe et en jouait. Saül se calmait alors et se sentait mieux, et le mauvais esprit s'éloignait de lui. » (1 Samuel 16.23)



*David playing the Harp before Saul, Ivan Ivanovitch Tvorozhnikov*¹³.

De plus, David La Gamme se bat avec une fronde, qui est l'arme utilisée par David pour tuer Goliath. À ce sujet, Cooper mentionne explicitement la référence, au chapitre 32 : « Si je n'ai pas la jactance et la férocité d'un Goliath, répondit David en tirant une fronde de

12. *Ibid.*, p. 290-291 – « Then raising his voice to its highest tones, he poured out a strain so powerful as to be heard even amid the din of that bloody field. More than one savage rushed towards them, thinking to rifle the unprotected sisters of their attire and bear away their scalps ; but when they found this strange and unmoved figure riveted to his post, they paused to listen. Astonishment soon changed to admiration, and they passed on to other and less courageous victims, openly expressing their satisfaction at the firmness with which the white warrior sang his death-song. » *Ibid.*, p. 201.

13. Image Web : http://www.wikigallery.org/wiki/painting_275357/Ivan-Ivanovich-Tvorozhnikov/David-playing-the-Harp-before-Saul

dessous ses vêtements, je n'ai pas oublié l'exemple de l'enfant juif.»¹⁴ Cette tirade fait directement référence au récit que Samuel fournit du combat contre Goliath : « Il porta la main à sa gibecière, y prit une pierre et la lança avec sa fronde. Il frappa le Philistin au front et la pierre s'y enfonça. Le Philistin tomba le visage contre terre. »¹⁵ Ainsi, la figure originale de David La Gamme dans *Le Dernier des Mohicans* semble introduite par James Fenimore Cooper au moyen de motifs directement hérités de la légende biblique, tantôt explicitement citée, tantôt symboliquement reprise.

L'influence épique de Tolstoï

Observons à présent la façon dont Tolstoï a recours aux traditions littéraires anciennes pour mettre en scène un épisode récent de l'histoire de la Russie. À la lecture du journal de Tolstoï, il semblerait que *Les Cosaques* se soit développé et bâti grâce aux lectures de *L'Illiade*. Ce récit est le premier roman dont Tolstoï entame la composition. Il ne sera pourtant publié qu'après ses premières œuvres autobiographiques : *Enfance* (1852), *Adolescence* (1854) et *Jeunesse* (1855). *Les Cosaques* est un texte dont la gestation aura duré 10 ans, de 1852 à 1862, et qui aura subi des transformations génériques et formelles importantes tout au long de sa composition. Tout d'abord conçu comme une ballade cosaque, en 1853, Tolstoï l'envisagera par la suite sous la forme d'un poème narratif, avant de le considérer comme un potentiel roman épistolaire composé de deux ou trois longues lettres. Finalement, il semble que ce soit la lecture de *L'Illiade* qui l'oriente progressivement vers la forme finale du texte que nous lisons aujourd'hui. Durant l'été 1857, il écrit successivement dans son *Journal*, le 23 juillet : « *Les Cosaques* est quelque chose de différent – sauvage, frais, comme une légende biblique. »¹⁶ Puis le 15 août : « Lu *L'Illiade*. Voilà quelque chose ! Une merveille ! [...] Il faut refaire toute la nouvelle caucasienne. »¹⁷ Finalement, au moment de la publication des *Cosaques*, dans une entrée du 3 janvier 1863, il déclare : « L'épopée devient le seul genre naturel pour moi. »¹⁸

14. *Ibid.*, p. 515 – « “Though not a vaunting and bloodily disposed Goliath,” returned David, drawing a sling from beneath his parti-colored and uncouth attire, “I have not forgotten the example of the Jewish boy. » *Ibid.*, p. 379.

15. 1 Samuel 17.49.

16. Cité par C.J.G. Turner, « Tolstoy's "The Cossacks": The Question of Genre », *The Modern Language Review*, Vol. 73, No. 3, 1978, pp. 563-572 [nous traduisons].

17. Léon Tolstoï, *Journaux et Carnets*, Tome I, trad. Gustave Aucouturier, Éditions Gallimard, Paris, 1979, p. 444.

18. Cité par C.J.G. Turner, *op. cit.*, [nous traduisons].

Plusieurs études se sont consacrées à observer les emprunts précis opérés par Tolstoï à l'épopée d'Homère, notamment l'article « *Tolstoy, Homer, and Genotypical Influence* » de Paul Friedrich¹⁹. On peut notamment y lire une description précise de la façon dont le roman de Tolstoï s'articule à la manière d'un chiasme. Le motif narratif du chiasme se trouve dans les textes anciens que nous avons évoqués : chez Homère mais aussi dans l'Ancien Testament, et particulièrement à la fin du deuxième livre de Samuel – ce même texte que nous avons cités au sujet du personnage de David La Gamme. Dans *Les Cosaques*, la construction narrative en miroir fait apparaître chaque élément d'un chapitre du début du récit et son reflet dans un chapitre à la fin du texte. C'est le cas des premier et dernier chapitres, qui répondent à cette règle. Au premier chapitre, Olénine, le personnage principal, est à bord de son fiacre. Il quitte Moscou pour le Caucase, après avoir brisé le cœur d'une jeune promise. Alors qu'il s'en va, ses amis le saluent brièvement avant de planifier leur prochaine réunion au club, comme s'il était déjà parti. Dans le dernier chapitre, voilà Olénine de retour dans le fiacre de son départ du Caucase. Mais les rôles se sont inversés puisque c'est Mariana, la jeune Cosaque, qui rejette Olénine après lui avoir laissé entrevoir un amour possible. À bord de son fiacre, alors qu'il se retourne, la vie a repris au village cosaque exactement comme avant qu'il n'arrive. L'oncle Erochka et Mariana, les deux Cosaques avec lesquels il s'est lié, sont en conversation, et ni l'un ni l'autre ne le regarde partir. Comme ses amis moscovites, déjà plongés dans la vie qui les attend après son départ, Mariana et Erochka sont déjà revenus à leur relation avant qu'Olénine n'apparaisse dans le village. Cette construction en chiasme est un schéma utilisé depuis bien longtemps dont Tolstoï semble s'inspirer.

L'influence du temps court

Les différents emprunts aux anciennes traditions littéraires, utilisés par Tolstoï et Fenimore Cooper dans leurs textes, nous permettent de mettre en lumière la dichotomie entre ancienneté de la forme donnée au texte et proximité des événements qui y sont relatés. Les deux œuvres dont nous parlons s'inscrivent dans le même temps au sein d'une tradition littéraire qui leur est contemporaine. Ainsi, dans ces deux textes, nous pouvons identifier des motifs bien plus récents de littératures typiquement russe et américaine du XIXe siècle mêlés à la reprise de thèmes anciens. D'après nous, c'est cette alliance entre modernité et ancienneté

19. Paul Friedrich, « Tolstoy, Homer, and Genotypical Influence », *Comparative Literature*, Vol. 56, No. 4, 2004, p. 283-299.

qui fait de ces textes des récits de la nation s'inscrivant dans la lignée des théories de Benedict Anderson.

Ainsi, le texte de Tolstoï reprend les principaux motifs d'une tradition littéraire particulièrement en vogue en Russie au XIXe siècle : le récit caucasien. Avec *Les Cosaques*, en 1863, il poursuit une mythologie littéraire initiée par Pouchkine et son *Prisonnier du Caucase* (1821) ou encore par Lermontov, avec le célèbre texte *Un héros de notre temps* (1840). En miroir de ces deux textes, *Les Cosaques* met en scène le personnage d'un jeune homme qui souhaite quitter Moscou pour commencer une vie nouvelle, loin des pêchés de la ville : « Avec son départ de Moscou, commence une vie nouvelle où il n'y aura plus de ces erreurs, plus de regrets, mais à coup sûr le bonheur et rien d'autre. »²⁰ Le Caucase lui apparaît alors sous une forme fantasmée, comme un ailleurs idéalisé, à la fois par son territoire, les montagnes du Caucase hantent l'esprit d'Olénine, et par ses habitants, dont les mœurs font naître en lui une volonté de bonté, de charité et de sacrifice de soi qui contrastent avec sa vie antérieure. Cette épiphanie provoquée par le décor caucasien, qui engendre un dégoût des vices urbains est un des motifs traditionnels du récit caucasien. *Le Dernier des Mohicans* s'inscrit aussi dans une tradition littéraire très à la mode au début du XIXe siècle aux États-Unis, celle du récit de captivité, associée depuis plusieurs décennies déjà aux romans de la frontière. Le récit de captivité est inspiré de l'histoire de Daniel Boone et de ses filles, capturées par les Indiens au XVIIIe siècle, et popularisée par le succès de *The Adventures of Colonel Daniel Boone*, publié en 1784 par John Filston. *Le Dernier des Mohicans* utilise de nombreux ressorts narratifs hérités de cette tradition, puisque l'histoire peut être vue comme une longue poursuite, tantôt pour s'enfuir et échapper aux Indiens qui souhaitent capturer Alice et Cora, les filles du colonel Munro, tantôt pour poursuivre ces Indiens afin de délivrer Alice et Cora qui sont leurs captives, à la manière dont les filles de Boone avaient elles aussi été capturées.

Les deux récits que nous avons étudiés développent une écriture à trois échelles temporelles, résumées par John Bayley, dans son livre *Tolstoy and the Novel* : « Tolstoï semble particulièrement préoccupé de placer son expérience dans un contexte littéraire, celui de la Russie d'abord [*il en raconte l'histoire*], celui de Pouchkine [*avec le motif du récit caucasien*], et enfin – après avoir lu Homère – celui de l'épopée primitive. »²¹ La mise en

20. Léon Tolstoï, *Les Cosaques*, *op. cit.*, p. 26 – « С выездом его из Москвы, начинается новая жизнь, в которой уже не будет больше тех ошибок, не будет раскаяния, а наверное будет одно счастье. » L. N. Tolstoj, *Kazaki*, *op. cit.*, p. 8.

21. John Bayley, *Tolstoy and the Novel*, Chatto and Windus, London, 1966, p. 263 [nous traduisons et ajoutons les crochets].

miroir de ces deux textes nous semble permettre d'observer une façon commune d'utiliser des motifs et des ressorts d'un temps passé pour écrire l'histoire de la Russie et des États-Unis. La mise en récit d'un événement historique, au croisement d'un héritage de traditions littéraires anciennes et contemporaines, permet d'exprimer la nation dans son ambivalence entre « modernité » et « ancienneté », point de départ de cette réflexion. Pour conclure, il nous semble pertinent de suggérer une nouvelle dimension d'écriture, qui ne serait plus temporelle, mais qui serait celle de l'écriture de l'individu au sein de sa nation. Tout en écrivant l'histoire de la Russie – celle de l'épisode historique de la guerre du Caucase, et tout en s'inscrivant dans la lignée des grands écrivains de son temps – en publiant un récit caucasien, Tolstoï écrit aussi son histoire, par l'intermédiaire d'un texte autobiographique. Au-delà d'une échelle temporelle, cette ambivalence entre distance et proximité peut également se remarquer dans la représentation de soi qu'elle suggère. Il y a une écriture collective en même temps qu'il y a une écriture individuelle, c'est-à-dire une écriture de soi qui permettrait d'inscrire un individu dans un destin commun. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques du roman historique hérité de Walter Scott, dont se réclame James Fenimore Cooper. La coïncidence entre l'écriture d'un épisode collectif comme la guerre de Sept Ans ou la guerre du Caucase et celle d'un épisode propre à l'un des personnages introduit un individu à l'identité fragmentée. Il nous semble distinguer à nouveau ici un certain paradoxe entre le concept fédérateur d'un récit national commun, et un épisode autobiographique qui participe à une fragmentation de l'identité individuelle, quelque part entre personnage littéraire, héros épique et reflet de l'auteur.

Naï-Tours, un croisé en Ukraine : réflexions à partir de *La Garde blanche* sur le nationalisme russe de M. Boulgakov

Pierre-Yves Boissau

Université fédérale de Midi-Pyrénées

LLA-Creatis

Georges Nivat trouvait terne le colonel Naï-Tours. Aussi falot que Thalberg : « Il y a dans leur psychologie quelque chose de trop rigide qui les rend fugaces et ridicules. »¹ Rigide, oui, mais je vois au contraire en lui le pivot même du roman, quand bien même il n'apparaît que peu, une fois somme toute si l'on excepte les passages où l'on parle de lui et celui où il est exposé dans son cercueil, et qu'il n'apparaît en outre que pour mourir. Peut-être parce qu'il ne s'agit pas pour l'auteur de faire le portrait d'un homme, destiné à « vivre en profondeur ». Il figure cet impossible héroïsme du XXe siècle, auquel le roman boulgakovien ne fait guère de place, sans pour autant le dénoncer comme faux-semblant. Il est le héros d'une épopée mort-née, tout comme la garde blanche est dissoute à peine constituée, d'un récit absent parce que cédant difficilement place à une autre littérature, celle du presque rien, sans pour autant renoncer aux valeurs de l'aristocratie militaire issue du monde du chevalier (puisque *La Garde blanche*, elle, perdure et sauvegarde en son sein ce monde), avec en point d'orgue le viril sacrifice de soi. On sait à quel point la pièce qui est tirée de ce roman relève de l'esthétique de l'adramaticité tchékhovienne. Les fils spirituels du colonel, les junkers et étudiants attachés à leurs valeurs et plus particulièrement bien sûr les deux membres du petit cercle des Tourbine qui l'ont fréquenté (il n'apparaît directement ou indirectement jamais sans l'un ou l'autre) font de lui l'axe caché du roman, quand le charme de ce dernier est sans conteste à chercher dans la petite musique d'une ville happée par le chaos (Nivat parle de « film rapide, incohérent, [des] bribes de poignant et de quotidien qui se succèdent en s'ignorant »²), quelques pieds en dessous de l'histoire.

1. Georges Nivat, « L'étoile absinthe : Boulgakov et Pilniak » dans *Vers la fin du mythe russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 222-228.

2. *Idem*.

J'ai ailleurs suffisamment parlé du chevalier au XXe siècle³, mais avais alors laissé de côté une des particularités de cet officier, à savoir son identité de Croisé qui pose problème. D'où le titre : que diable allait-il faire en Ukraine, ce croisé, en 1918-1919 mais aussi en 1923-1924 (dates de la rédaction) / 1925 (date de l'édition partielle dans *Rossia*) / 1927 (date de l'édition pirate de Riga) ?

Diégèse et enjeux du roman

Le roman s'appuie sur les derniers jours de 1918 et les premiers mois de 1919, alors que Kiev, où demeure la famille Tourbine (Alexeï, Nikolaï et Elena) avec leurs amis proches (parmi lesquels Mychlaïevski) et qui n'est désignée que comme « la Ville / *Gorod* » va vivre son épisode petliourien. Le récit court en effet de l'approche inéluctable des régiments socialistes et nationalistes ukrainiens qui vont chasser de la capitale les forces de l'hetman Skoropadsky jusqu'à l'arrivée des bolcheviks dans les faubourgs de la Ville. Boulgakov ne retient donc qu'un très court épisode de la guerre civile parmi de nombreux rebondissements, ce qui en 1926 permet au roman de façonner l'Histoire, en la faisant passer de la comédie, ou, pour reprendre le terme de certains personnages, de l'opérette (qu'incarne le dirigeant historique Skoropadsky) et de la violence (Petlioura) à l'ordre (bolchevique). On le sait, Staline appréciait fortement ce récit aboutissant à l'inéluctable victoire bolchevique, qui fait l'objet de ce qu'on peut appeler une « apophétie », à partir du point de vue des vaincus, l'intelligentsia provinciale traditionnaliste.

À partir d'un détail, qui résiste à la lecture, il s'agit de comprendre comment cette œuvre esquisse un tournant dans l'expression d'une mythologie nationale russe. Elle s'appuie certes sur des grands hommes et des grands moments (pan déjà bien balisé par la critique tant russe que française). Avec l'évocation, entre autres, de Saint Vladimir, Borodino, Bogdan Khmel'nitski : le livre se veut un requiem – non dépourvu d'ironie, ou plutôt d'humour – du monde russe et de ses valeurs, mais surtout tente de faire la synthèse entre deux points de vue très différents, celui d'une intelligentsia désemparée et celui du pouvoir bolchevik désormais bien en place, les deux utilisant consciemment ou non des schémas fondamentalement religieux et virils. Le littéraire ici ne s'assigne pas pour tâche, comme le voudrait Nivat et comme le fait

3. Pierre-Yves Boissau, « La Noblesse européenne au révélateur de 1914-1918 ou la mort du chevalier chez Boulgakov, Proust, Roth », dans A. Crihana, S. Antofi (éd.), *Communication interculturelle et littérature*, n°21, Cluj-Napoca, 2014, p. 13-39 et « Dans quelle mesure peut-on parler de Roman-Tombeau : l'exemple de Boulgakov, Roth et Lampedusa », à paraître.

si bien l'un des maîtres de Boulgakov, Tolstoï, de faire vivre des personnages, mais d'abord de penser l'Histoire et de la penser, terreur incluse, en laissant ou, plutôt, en faisant parler le mythe.

Modalités d'apparition dans le roman

Le colonel Naï-Tours apparaît une première fois, relativement tôt, dans les propos de Mychlaïevski racontant à ses amis l'aventure dramatique vécue par son détachement chargé de défendre les faubourgs de la Ville⁴. Le premier commande l'unité, bien équipée (ce qui à l'époque est exceptionnel) qui relève celle du second, exténuée et gelée. Il s'agit d'une très courte allusion qui nous apprend, par l'intervention d'Alexeï, que Naï-Tours commande les hussards de Belgrade, régiment imaginaire sur lequel il conviendra de revenir, au sein duquel Alexeï a servi durant la guerre comme médecin militaire.

Le personnage est mentionné une deuxième fois par le narrateur, ainsi que Mychlaïevski d'ailleurs, comme faisant partie des militaires ayant connu le front et rallié Kiev après la chute de Moscou, formant communauté en raison de la haine vive qu'ils portent aux bolcheviks, vivant au jour le jour, groupe opposé à celui des officiers d'état-major et anciens officiers de la garde menant grand train non sans vices⁵, ce qui, dans une perspective religieuse, pourrait expliquer la défaite de leur monde.

Le troisième moment, le plus célèbre, est celui du rêve de l'aîné des Tourbine (annonciateur de la mort de Naï-Tours mais sans doute aussi de Nikolka) : « 'mouï, c'est pas jouer à cache-cache' grasseya tout à coup le colonel Naï-Tours, venu on ne sait d'où devant Alexeï Tourbine endormi / *umigat' – ne vpomiguški ig'at', vdrug, kartavja, skazal neizvestno otkuda-to pojavivšijsja pered spjaščim Alekseem Turbinym polkovnik Naï-Tours* »⁶, il « port[e] un uniforme étrange / *on byl v strannoj forme* » : un casque (*šlem*), une cote de maille (« *telo v kol'čuge* », et un long glaive « comme on n'en voit plus dans aucune armée au monde depuis l'époque des croisades / *meč dlinnyj, kakix už net ni v odnoj armii co vremen krestovyx poxodov* »⁷). Le maréchal des logis Jiline, tombé en 1916 devant Vilna avec le 2e escadron du régiment, lui explique que le colonel a désormais rejoint la brigade des porte-croix

4. Mikhaïl Boulgakov, *La Garde blanche*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 317. Désormais abrégé en GB.

5. GB, p. 353.

6. GB, p. 365 / M. A. Bulgakov, *Belaja Gvardija*, dans *Sobranie Sočinenij*, Moskva, Centroligraf, 2004, p. 117. Désormais abrégé en BG.

7. BG, 117 / GB, 366.

(« *oni v brigade krestonoscev* »⁸). Jiline explique aussi qu'une minute après l'arrivée du 2e escadron, il est rejoint au Paradis par Naï-Tours « qui sortait du rêve pour aller se fondre sans laisser de traces dans des lointains obscurs / *iz sna v neizvestnuju t'mu* » suivi d'un « petit junker inconnu / *neizvestnyj junkerok* »⁹ dont la critique a pu se demander s'il ne s'agissait pas de Nikolaï) et monté sur un cheval nommé (il faudra y revenir) Voleur de Touchino.

Quatrième passage, le seul à être narré directement, celui de l'équipement de la milice sous les ordres du colonel puis des rapides combats que ceux-ci doivent mener contre les forces bien supérieures en nombre des nationalistes ukrainiens devant lesquels le personnage se sacrifie. C'est là que nous le voyons enfin véritablement : vêtu d'une capote de soldat, qu'il porte avec ses pans relevés ce qui, note le texte, l'apparente à un fantassin français (mais aussi à Napoléon), porteur de l'ordre, récompensant un mérite exceptionnel, de Saint Georges, claudicant, Naï-Tours est un officier charismatique aux yeux noirs qui n'hésite pas à menacer un officier général de l'intendance afin d'obtenir les bottes de feutres qu'il souhaite pour ses troupes. C'est un rebelle qui, dans son audace, peut user de vulgarité dans ses formules qu'il faut rapprocher de celles du couple Béhémot/Koroviev dans *Le Maître et Marguerite* : « ben quoi téléphone, vieil imbécile (*gvupyj staguk [sic pour glupyj starik]*)...je m'en vais te téléphoner une balle dans la tête (*ja tebe iz kol'ta zvjanku v golovu*)¹⁰. » Devant les escadrons de Lezyr-Lechko qui encerclent ses hommes, « le visage mangé de barbe » et « les yeux louches » il arrache les épaulettes de Nikolka¹¹ puis couvre leur fuite grâce à une mitrailleuse. Nikolka ne l'abandonnera qu'après avoir constaté sa mort, qui contraste avec le sort heureux que connaissent les deux frères Tourbine, frôlés par la mort durant les événements mais, eux, y échappant par miracle.

Dernière apparition, enfin, celle de son cadavre, que Nikolka en compagnie de sa soeur, Irina Felixovitch Naï-Tours, va chercher à la morgue après la fin des combats, une fois la Ville acquise à Petlioura.

Qui est-il exactement ?

L'onomastique se heurte à une aporie. Anglo-latine pour tel critique adepte du déchiffrement (Knight-Urs)¹², sans oublier que son prénom est latin et qu'il est redoublé, d'une

8. BG, 117.

9. GB, 368 / BG, 119.

10. GB, 441 / BG, 180.

11. GB, 456.

12. B. V. Sokolov, *Mixail Bulgakov : zagadki tvorčestva*, Moskva, Vagrius, 2008.

manière quasi-gogolienne, par son patronyme, Felix Felixovitch. Une chose est sûre : le nom dans sa totalité ne fait pas russe. On a pu montrer à quel point, malgré un nom aux consonances plutôt turques¹³, Naï-Tours relevait d'un monde étranger, voire français pour certains aspects (comme l'indiqueraient entre autres le grasseyement (r en g et les l en v), et le nom de sa femme)¹⁴. Disons occidental. Et ce jusqu'au fait qu'il commande un régiment de hussards, ce qui renvoie là encore à l'ouest de la Russie (la Hongrie). À moins qu'il ne relève d'un pur imaginaire. Comme Akaki Akakiévitch, il pourrait être son propre père. Il ne serait alors plus falot, mais bien fantasmatique : il relèverait d'un rêve auquel s'accroche un monde qui meurt.

Le livre insiste sur cette stranéité retrouvée chez sa sœur, Irina. Celle-ci, qui lui ressemble même « fugitivement », relève elle aussi de l'étranger. C'est, nous apprend le narrateur sans s'attarder beaucoup sur ce que cela signifie, « une beauté non russe étrangère, plutôt / *krasavica, i ne takaja kak russkaja, a požaluj, inostranka* »¹⁵. Comme si, donc, elle n'avait pas le type slave. Reste que cette origine explicitement étrangère pose problème d'autant plus que le personnage apparaît comme exprimant un modèle à suivre pour les jeunes Russes, du moins ceux qui, dans le livre, ont tenu à s'engager pour défendre cette « Ville » que tout désigne comme étant Kiev.

On a insisté avant moi sur le côté paternel du hussard. Sur un arrière-fond de débandade générale, quand le roman est traversé par les leitmotifs de la lâcheté humaine et de l'incompétence des officiers d'état-major (lieu commun de bien de récits de guerre), son geste principal consiste à sauver de jeunes recrues au sacrifice de sa vie. Il y a là une première explication de son image de chevalier cruciphore : bienheureux (*felix* est proche de *beatus*), il est appelé à imiter Christ, à revivre son itinéraire de Passion et de Gloire. Il a suivi les indications du Christ (« *Si quis vult post me venire, abneget semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me* »¹⁶) et a abandonné sa famille. Il agit comme un père pour tous ces junkers ou étudiants au-delà du petit cercle des Tourbine. Mais il sert surtout de père de substitution (et *post-mortem*) à l'orphelin Nikolka. Ce dernier répètera les derniers gestes de Naï-Tours (en arrachant à un « petit cadet » inconscient ses épaulettes et en lui ordonnant de fuir) et perpétue cette valeur en voie de disparition, y compris chez ceux qui s'en réclament, l'honneur, mais un

13. Il y a un autre Felix Felixovitch, célèbre, Youssoupov, descendant de la horde des Noghaï, anglophile et membre de la conjuration qui assassina Raspoutine... Il est difficile, d'en tirer pourtant quelque chose.

14. Evgjeni Iablokov, « Aperçus de l'Allemagne et de la France dans *La Garde blanche* de Boulgakov », dans *Philologiques IV*, Transferts culturels triangulaires France Allemagne, Russie, Paris, Editions de la MSH Paris, 1996, p. 281.

15. GB, 565 / BG, 283.

16. GB, 51. Voir aussi Alphonse Dupront, *Du Sacré. Croisades et pèlerinages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1987, p. 251.

honneur teinté de réalisme humaniste. Il va surtout s'approcher de sa fille, Irina Felixovna, qui lui ressemble tant, et de toute évidence est voué à devenir son gendre. On aura remarqué enfin, après Sokolov, que son nom semble quasi inscrit dans celui de Nikolaï Tourbine, qui le prolonge¹⁷.

Qu'est-ce à dire ? Il y a un autre Occidental dans le roman, dont l'origine, elle, ne fait aucun doute, je veux parler de Thalberg, le Balte d'origine allemande. C'est-à-dire que l'Occident n'est pas un comme le pensent Dostoïevski ou Tourgueniev, dont les visions du monde, l'une contre l'autre, courent tout le long du texte boulgakovien. Le personnage de Karmazinov est convoqué par exemple (toujours par l'intermédiaire d'un rêve d'Alexeï), pour lequel l'honneur est inconnu au Russe et serait une prérogative de l'Occidental¹⁸. Naï-Tours est à penser bien sûr comme anti-Thalberg : individualiste, arriviste, immoral, « misérable pantin dépourvu du moindre sens de l'honneur / *O čertova kukla, lišennaja malejšego ponjatija o česti* »¹⁹, ce dernier figure un Occident dans lequel la Russie ne se reconnaît pas tout comme Karmazinov ne se reconnaissait pas en elle²⁰ et que pourtant la fratrie Tourbine a accepté en son sein. Une hypothèse se dessine alors : Naï-Tours, cavalier insaisissable mais bien ancré dans l'Occident, pourrait figurer une origine mythique, une source continuelle de la russéité, c'est-à-dire un pan d'une russéité heureusement complexe en train de mourir, coupée par ce qu'un certain nombre d'Occidentaux ont appelé le « cordon sanitaire » dès 1917. Ce n'est peut-être pas un hasard si le « charpentier de Zaandam »²¹ fait partie des éléments primordiaux de la maisonnée des Tourbine, maisonnée qui est la première – et sans doute la dernière – des gardes blanches. Iablokov a peut-être raison qui évoque la théorie varègue : les Russes appellent eux-mêmes l'étranger parce qu'ils auraient conscience de leur caractère ingouvernable²².

Mais Naï-Tours s'oppose aussi et d'abord aux fantassins et cavaliers petliouristes comparés à la Horde d'Or²³. Si on prend en compte sa nature onirique, il incarnerait un Occident qui fonctionne d'abord comme un antidote fantasmatique à un orient menaçant tout aussi

17. Voir *supra*, note 11.

18. GB, 347 et note n°1 (p. 1655).

19. GB, 347 / BG, 101.

20. N'oublions pas les mots de Karmazinov qui prolongent la citation de GB : « Je suis devenu Allemand et je m'en fais honneur », Evgieny Iablokov, *op. cit.*, p. 283.

21. Roman de Piotr R. Fourman. Voir GB, note 2, p. 1648.

22. Evgieny Iablokov, *op. cit.*, p. 284.

23. « Le discours sur la « horde sauvage » s'inscrit aussi dans le champ sémantique de l'opposition entre nomades et sédentaires, opposition qui sous-tend une mythologie nationale spécifiquement russe et qui reflète la croyance, profondément ancrée dans la société, selon laquelle la civilisation russe serait une civilisation chrétienne entourée d'infidèles » selon O. Figes, dans Ilia Platov, *La croisade slave : guerre, culture, et mémoire en Russie et dans les Balkans, 1876-1914*, thèse non publiée, effectuée sous la direction de Francis Conte, Paris IV-Sorbonne, p. 85. Je remercie l'auteur de m'en avoir fourni un exemplaire.

fantasmagique, à un Orient d'autant plus menaçant qu'il fait partie de l'identité russe. S'ajoute cependant un point important : Naï-Tours n'est pas n'importe quel chevalier occidental. Il apparaît dans le rêve d'Alexeï en Croisé. Que signifie donc cette image ? Tout aurait été tellement plus simple s'il était apparu en bogatyr sorti des illustrations de Bilibine ou du tableau de Vasnetsov inspiré d'Ilya Mouromets (*Le Chevalier à la Croisée des chemins*)...

Pourquoi un croisé ?

Boulgakov insiste sur le motif du chevalier alors que le monde qui pointe bannit ce dernier définitivement. Certes, la chevalerie n'a pas eu le poids dans la société russe qu'elle eut en Occident. Mais l'existence même des chevaliers-gardes ou le statut d'officier de cavalerie d'un Vronski montre à quel point le cavalier / chevalier jouit encore d'un prestige dont la guerre mondiale a définitivement chassé la raison d'être. Le devenir pitoyable des quatre chars annonce, renversé, le destin de la cavalerie-chevalerie dans un monde happé par le Progrès indissociable d'un certain relent diabolique. Et il est révélateur que la figure finale du bolchevik victorieux soit indissociable du Train blindé baptisé *Le Proletaire*. Le cavalier n'est plus ancré dans la Nature qu'il maîtrise (l'image mythique du centaure), mais disparaît totalement enveloppé par l'acier qu'il a mis au monde.

Pour en revenir au Croisé, que signifie cette figure évoquant un monde occidental bel et bien révolu ? J'ai déjà montré qu'il peut se comprendre comme une répétition de la rédemption christique dans la mesure où le hussard donne ses ordres pour éviter le massacre inutile des jeunes recrues. Et lui, *Felix*, connaît cette « *mors beata* » auquel aspire le croisé. Mais cet acte de bravoure, d'humanité héroïque va de pair avec une méditation paradoxale sur la russéité. Les Russes n'ont en effet rien à voir avec les Croisés qu'ils affrontèrent même sous la forme des chevaliers teutoniques (la croix noire sur fond blanc signale la victoire du Christ) battus par A. Nevsky en 1262 et porte-glaives (battus par Ivan IV en 1560). Et comme Henry Sienkiewicz est mentionné dans le premier tiers de l'ouvrage, on pourrait même croire qu'il y a là comme un souvenir des *Chevaliers teutoniques* du prix Nobel. Il serait néanmoins difficile de rendre compte d'un Naï-Tours teutonique, véritable oxymore puisque l'officier qui tombe en tentant d'établir une digue contre les ennemis (intérieurs) de la Russie serait en fait l'un de ses ennemis mythiques par excellence, du moins depuis Eisenstein (1938)....

Disons donc qu'il s'agit selon toute vraisemblance (si le terme peut être employé quand il s'agit bien d'un rêve) d'un Croisé, d'un porteur de Croix, dit littéralement le russe (*krestonosec*) tel que nous l'entendons en Occident (et le texte insiste bien en parlant du temps

des croisades) et dont Boulgakov a pu avoir connaissance par exemple grâce à la traduction russe des travaux de Bernard von Kugler²⁴. Cette construction d'un héros venu d'ailleurs (les Russes d'origine allemande sont légion dans la littérature russe : Hermann, Stolz...) et en quelque sorte naturalisé, ou *nationalisé* par le roman qui en fait le défenseur de la Ville, c'est-à-dire du monde civilisé ou du moins du centre de ce monde (comme l'est après Rome mais avant Constantinople ou Kiev, Jérusalem, Ville sainte, « Ville-Mère »²⁵) permet d'ériger une parenté entre la Russie et l'Occident. Cette parenté s'appuie sur le fantasme d'une participation russe à cette geste qui réunit la Chrétienté, c'est-à-dire, selon les membres de celle-ci, l'humanité tout entière, contre l'Infidèle afin de libérer Jérusalem – et le monde (et soi-même). Notons en passant que les Armées blanches revêtiront clairement cette fonction aux yeux de certains, « armée sainte » nous dit par exemple Marina Tsvétaeva : elles viennent de fait se superposer à l'*exercitus Christi* ou aux *cohortes Christi* qui sont les expressions employées par les chroniqueurs pour parler des croisades. Et la milice levée pour défendre Kiev contre Petlioura n'est pas sans évoquer l'Armée de Denikine, annoncée d'ailleurs dans le roman. Dissoute à peine née, la garde blanche est invitée par certains officiers à rejoindre l'armée des Volontaires en train de se former sur le Don dont la fin fera l'objet, toujours grâce au rêve d'Alexeï, de l'apophétie de Perekop.

On voit ainsi comment le combat du Russe contre le Tatar²⁶ peut être qualifié de Croisade – même s'il ne porte pas explicitement la croix. Effectivement le texte boulgakovien multiplie les allusions qui, comme l'ont fait remarquer bien des critiques avant moi, permettent de réunir confusément, dans l'éternel retour du mythe, nationalistes ukrainiens et horde d'Or, ceux-là répétant celle-ci et le roman répétant la byline. L'ennemi, c'est l'Autre, diabolisé, animalisé. Appelé dans la chronologie de l'Histoire jadis horde d'Or, aujourd'hui petliouristes, c'est la même bête à qui le monde slave et orthodoxe doit interdire l'entrée dans la Ville, cette

24. L'œuvre date de 1880. Sa traduction russe de 1895. Cf. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz46861.html> et <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%B3%D0%BB%D0%B5%D1%80,%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4>. Consulté le 03 août 2018.

25. Alphonse Dupront, *Du Sacré, op. cit.*, p. 261.

26. La thèse d'Ilia Platov est là aussi très éclairante « La lutte contre l'infidèle, le Tatare, est un motif récurrent dans l'histoire du peuple russe [...] elle évoque les souffrances endurées, immortalisées dans les chants populaires et les récitations. Au cours des fêtes religieuses [...] Ce ne sont pas les faits historiques en tant que tels, mais l'ennemi lui-même, le mal lui-même qui paraissent familiers. Il n'y a pas d'ennemi plus populaire que le Turc [...] Ainsi, pour Aksakov, Tatare et Turc sont des termes interchangeable, tous deux étant déterminés par une appartenance commune à l'univers de l'infidèle, de l'Islam. Effectivement, l'ethnonyme Tatare est, dans la culture populaire, un terme collectif qui regroupe l'ensemble des tribus asiatiques et non-chrétiennes. Le terme est également synonyme d'ennemi tout court » dans Ilia Platov, *op. cit.*, p. 82. Il nous rappelle que « la lutte contre les Tatares est aussi un sujet très courant des bylines et des chansons historiques. Les différentes versions des bylines telles que Ilya Mouromets et le tsar Kalin, comportent l'apparition des Tatares sous les murailles de Kiev et leur dispersion par les bogatyrs.

ville qui est le lieu de naissance de la Russie chrétienne, comme le rappellent régulièrement dans le récit la statue tutélaire de Vladimir et sa croix.

Dans la Russie du début du siècle précédent, le terme « croisade » renvoie à deux réalités historiques russes pas si lointaines : d'abord la « croisade vers le peuple », lancée par les populistes pour éduquer le peuple et le gagner aux idéaux du socialisme dans le dernier quart du XIXe siècle, croisade qui n'aura aucun succès. Naï-Tours, rend en quelque sorte son sens premier à la croisade, détourné par les populistes. Il rappelle le primat de la foi chrétienne comme valeur humaine et nationale.

C'est pourquoi il faut accorder plus de place à une série d'événements qui prennent place plus ou moins à la même époque, à savoir la guerre contre la Turquie, dite « croisade slave ». Où l'on retrouve cette haine de l'envahisseur mécréant, le Musulman. Il ne s'agit plus (ou plus seulement) de l'ennemi (Tatar) qui menace la Ville (Kiev), mais aussi de celui qui occupe la Ville qui a pris le relais de l'*Urbs* originelle, Rome, à savoir Constantinople / Istanbul. Dit autrement, le jeu est constant et n'a pas été suffisamment mis en lumière, entre « Ville » boulgakovienne et Constantinople, entre la levée des *volontaires* pour la croisade slave (« *dobrovec* » éclipse, nous explique Platov, *ohotnik* et *volonter*, terme entre autres utilisé pour désigner les partisans de Garibaldi, mais devenu péjoratif après novembre 1876²⁷) et l'Armée des volontaires de Dénikine (*dobrovol'českaja armija*). Pour reprendre les termes de Platov au sujet de la croisade slave qui s'appliquent presque à la perfection ici, le narrateur faisant figure de nouveau prophète : « la guerre ne se conçoit plus en termes politiques mais avant tout en termes religieux ; elle est envisagée comme un sacrifice rédempteur [...] Les nouveaux prophètes font appel aux grands mythes historiques russes comme celui de la Troisième Rome ou la Légende de la chute de Tsargrad. »²⁸

Autre point à relever : Naï-Tours est colonel aux Hussards de Belgrade, qui est rappelons-le, littéralement, ville blanche (Belgrad en russe ; Beograd en serbe). Les notes de Marianne Gourg, qui sont assez éclairantes pour le rapport du roman à la biographie de M. Boulgakov, évoquent le régiment des Uhlans de Belgorod et laissent sous silence, par la désignation de ce régiment réel dont les quartiers sont localisés dans une ville ukrainienne en 1918 mais aujourd'hui située en Russie, ce qui pourrait l'associer, encore une fois d'une manière très lâche, aux guerres balkaniques, c'est-à-dire à la croisade slave, tout en l'ancrant dans la guerre civile contemporaine. Et le lecteur attentif et soupçonneux aura aussi noté la

27. Ilia Platov, *op. cit.*, p. 170.

28. Ilia Platov, *op. cit.*, p. 87.

présence en leitmotiv d'un Turc, silhouette bonhomme oscillant entre réel et irréel, c'est-à-dire fantastique, reliée étrangement à Semion Petlioura, puisqu'il s'agit (malheur au lecteur qui passe trop rapidement sur la première occurrence alors que les suivantes seront fort elliptiques) de l'enseigne du magasin d'articles pour fumeurs où l'homme politique controversé aurait été vendeur²⁹. Enfin, dernier pont subtil entre ces deux moments historiques, l'un d'affirmation de la russéité (slave et orthodoxe) et l'autre de sa mise en péril supposée, le général Skobelev, connu comme « le général blanc » et dans une moindre mesure N.A. Kireev, l'un des premiers volontaires, qui lui aussi eut pour coutume de se vêtir de blanc³⁰. Ainsi voit-on ici ou là dans *La Garde blanche* surgir une « toque de général blanc / *šapka belogo generala* »³¹. Si Iablokov a fait du blanc l'attribut du royaume de France et l'a relié au temps des croisades occidentales, il n'est pas impossible non plus d'y voir un élément morcelé d'une croisade russe que la tentative contre-révolutionnaire de 1918 répète, vainement certes.

Par ces quelques éléments au premier rang desquels on comptera le Mécéant, mais aussi la Ville, les hussards de Belgrade, le général blanc ou le Turc, l'œuvre boulgakovienne, comme elle le fera pour le chef-d'œuvre à venir, vient superposer deux strates historiques comme si celles-ci *revenaient au même*, comme si elles permettaient de dégager une essence mythique de russéité. Il s'agit de mettre en lumière les raisons de cette superposition ou fusion ou confusion des époques, que Boulgakov fait seulement fructifier³². La croisade slave de la fin du XIXe siècle affirmait la fraternité sacrée entre slaves ou orthodoxes, la Russie jouant (déjà) le rôle de grand-frère. Rappeler cette période de sacrifices russes pour les Slaves (et les orthodoxes) du Sud, c'est faire ressortir l'incongruité de la volonté de certains Ukrainiens (d'ailleurs ridiculisés par le texte) en 1918 de s'arracher au monde russe. Alexeï Tourbine, peut-être parce que sacrément imbibé, se plaint par exemple du fait que l'armée et la langue russe sont bridées alors que 5% seulement des habitants d'Ukraine parlent ukrainien (un « sabir » dit la traduction rendant compte du mépris avec lequel Nikolaï utilise le terme *mova* qui désigne la langue en ukrainien³³). Le peuple ukrainien s'incarne dans des figures intéressées (laitière),

29. GB, p. 360 ; 361 ; 362 ; 364 ; 587.

30. Ilia Platov, *op. cit.*, p. 263, 205.

31. GB, 305 / BG, 66.

32. Je pense à l'image de l'artiste Ivan Panov décrite par Platov : « Le ruban aux couleurs de l'ordre de Saint-Georges se métamorphose en une route sur laquelle marchent les armées russes. La partie supérieure est dominée par la figure immense d'un bogatyr' russe armé d'une épée et d'un bouclier. Dans sa main gauche, un long bâton surmonté d'une croix. Derrière lui, on distingue la masse montagneuse des Balkans. Le bogatyr' du folklore est représenté ici comme un véritable croisé, un soldat de la guerre sainte. Le costume médiéval masque le caractère essentiellement moderne de cette guerre, vécue désormais sur un plan fabuleux et héroïque projeté dans un passé mythologique » dans Ilia Platov, *op. cit.*, p. 302.

33. GB, 339 / BG, 94.

antipathiques, oscillant entre violence et servilité (le concierge : « barbe rousse et petits yeux suintant de haine [*malen'kie glazki, iz kotoryx sočitsja nenavist'*]. Nez camus, toque de mouton : Néron »³⁴), versatiles et crédules (le peuple de la rue), facilement bernées (le poète national).

Le Croisé et les révolutionnaires

Que vient faire le Croisé dans le monde des révolutionnaires ? Leurs univers, notons-le, sont loin d'être étrangers l'un à l'autre. Le croisé, en effet, nous rappelle A. Dupront, vit dans un monde entièrement religieux, au point de proposer une société neuve³⁵ qui s'oppose aussi bien à ces vieux hommes qu'ils ont été avant de porter la Croix, qu'aux infidèles, païens et autres « grecs perfides »³⁶ tout en ayant en ligne de mire la pureté originelle (des Lieux saints). On aura noté, en outre, chez Boulgakov l'importance du calendrier religieux, Pâques bien sûr pour *Le Maître et Marguerite*. Ici c'est Noël, mais un Noël où se noue la problématique de la mort et de la résurrection, un Noël que l'Histoire transforme en Pâques, car la Révolution peut se dire en termes de Résurrection ou de Transfiguration. Mais cette révolution reste au plus près de son sens cyclique : c'est la révolution des années, des saisons et des astres. Ainsi le processus Souffrances-Mort-Résurrection-Vie s'affiche comme perpétuel dans la Nature comme dans l'Histoire, du moins une histoire... naturalisée, comme le laisse entendre le ton du narrateur-chroniqueur, surtout en début et en fin de roman. Le calendrier chrétien signale l'éternité des situations humaines et le rêve (chimérique ?) d'une Providence et donc d'un sens de l'Histoire.

Le christianisme de Boulgakov est épuré, comme l'a bien mis en valeur Françoise Flamant³⁷ : le Russe en retient, hors de tout dogme, le sacrifice du fils de l'homme, véritable leitmotiv boulgakovien. Qu'on songe à la descente aux enfers de Nikolka à la recherche de son héros, Naï-Tours, d'où il ne ramènera qu'un cadavre, même si ce dernier, une fois exposé est dit « joyeux » et « gai » (« *Sam Naj značitel'no stal radostnee i povesel v grobu* »³⁸), ce qui peut être analysé comme un simulacre d'immortalité, le mort ne paraissant guère affecté par la mort. S'il semble bien qu'Alexeï, lui, ressuscite d'entre les morts, car les médecins ne doutaient pas de l'issue fatale de sa maladie, il n'en va pourtant pas de même pour Naï-Tours, bel et bien

34. GB, 460 / BG, 197.

35. Alphonse Dupront, *La Chrétienté et l'idée de croisade*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 500.

36. Alphonse Dupront, *Du Sacré*, op. cit., p. 260.

37. Françoise Flamant, « La question religieuse dans le Maître et Marguerite », dans *Revue des études slaves*, tome 61, fascicule 3, 1989. M. Bulgakov *Le maître et Marguerite*, sous la direction de Laure Spindler-Troubetzkoy et Marianne Gourg-Antuszewicz, p. 261-268. URL : www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1989_num_61_3_4709. Consulté le 04 août 2018.

38. GB, 569 / BG, 288.

mort. Mais surtout l'ensemble du texte pose la question de la mort de Dieu, et ce dès les premières pages (« Dieu trônait, vieillard triste et énigmatique / *voznosilsja pečal'nyj i zagadočnyj starik bog* »³⁹, comme s'il avait perdu toute aura divine, comme si son fils n'était pas ressuscité d'entre les morts) et donc de la place et de la valeur de la croix dans le monde russe du XXe siècle naissant. N'oublions pas le titre premier *La Croix blanche*⁴⁰, qui accroît l'importance de la symbolique du croisé.

La croix s'affiche un petit peu partout comme des clins d'œil (dans les bretelles de Mychlaievski, ou les étoiles⁴¹), en plus des apparitions plus traditionnelles⁴². Mais on remarquera surtout la Croix de St Vladimir, qui rappelle et la chrétienté et la russité de Kiev. Naï-Tours en effet n'est pas le seul à porter la croix. Kiev elle-même est cruciphore, et ce d'autant plus que la croix de St Vladimir se change à la fin du récit en « glaive acéré et menaçant / *ugrožajuščij ostryj meč* »⁴³. Enfin cette question de la mort de Dieu, fondamentale pour aborder celle du mal, est explicitement portée par un personnage qui sinon peut paraître ajouté, celui de Roussakov, qui passe du blasphème futuriste au mysticisme prophétique, néanmoins calmé par Alexeï Tourbine, médecin comme l'auteur, et dont la lecture de *L'Apocalypse* occupe une place importante, juste avant le rêve d'Elena (qui annonce la mort de Nikolka) et celui de Petia Chtcheglov (fait de plaisirs innocents).

Or A. Dupront attire notre attention justement sur le discours eschatologique inhérent aux croisades : « en ce pèlerinage unique, tout événement profane est transcendé au niveau d'une sortie de l'histoire, c'est-à-dire d'une entrée de plain-pied dans l'éternel »⁴⁴. On retrouve le même schéma dans *La Garde Blanche*, sauf qu'on ne débouche non sur la « Présence »⁴⁵, non sur le Règne, mais sur l'espoir d'un règne, d'une présence qu'exprime le rêve apolitique d'un Petia pourtant destiné à connaître à nouveau les aléas de l'histoire. Boulgakov rompt délibérément avec le progressisme chrétien. Le Croisé, nous disent Dupront et Boulgakov, chacun à sa manière, est celui qui réunit (par la croix). C'est précisément cette réunification qui est rédemptrice : elle libère la Ville, mais aussi l'homme du Mal. La chrétienté se trouve par la croisade rassemblée (après les croisades, cette unité vécue partira en éclats).

39. GB, 302 / BG, 64.

40. « Notice », dans GB, 1606.

41. GB, 314 / BG, 74 ; GB, 570 / BG, 288.

42. Sans exhaustivité : GB, 433 / BG, 174 (Roussakov) ; GB, 463 / BG, 200 (fuyard) ; GB, 471 / BG, 206 (en mémoire de Naï-Tours) ; BG, 546 / BG, 267 (procession).

43. GB, 593 / BG, 308. On notera que le narrateur utilise le même terme (*meč*) que pour désigner l'arme portée par le Naï-Tours rêvé.

44. Alphonse Dupront, *Du Sacré*, op. cit., p. 256.

45. *Idem*.

Autrement dit, par le rêve d'un personnage fictionnel (Alexei), la Russie est incorporée au monde chrétien de la Croisade, de sorte que la polarité première Occident-Orient s'efface. La croix portée par Naï Tours rêvé est déjà réunion de l'Occident et de l'Orient comme l'est la Vierge noire dont on trouve trace dans cette vierge à face brune que prie Elena pour le salut de son frère⁴⁶. Et la croisade est la guerre sainte, c'est-à-dire la dernière guerre, celle dont on a la certitude qu'elle sera libératrice, victorieuse⁴⁷.

Pourtant le Croisé Naï-Tours ne fait pas que rassembler, une dernière fois, la Chrétienté. De façon bien plus inattendue, il appartient à un dispositif qui réunit aussi le monde ancien au monde bolchevik : on pourrait creuser en ce sens ce geste salvateur d'arrachage des épaulettes. Par ce geste, l'officier renonce à sa valeur distinctive qu'il exhibait jusqu'ici et qui a son origine dans l'armure du chevalier. Il y a donc trois niveaux de lecture de cet arrachage. Pour l'idéaliste, arracher ses épaulettes devant l'ennemi, c'est renoncer à l'une des valeurs primordiales du monde de la chevalerie, l'honneur – et ni le narrateur ni le clan Tourbine ne renoncent à cette lecture. Pour Naï-Tours, le croisé pris en embuscade, arracher les épaulettes de ses junkers, c'est les sauver d'une mort inutile, d'une boucherie assurée (je pense à la scène où les Ukrainiens reconnaissent malgré tout des officiers en civil, parmi lesquels le capitaine Plechko qui par trois fois niera être un officier, déclaration emblématique de cette fin de monde⁴⁸). Mais aussi, faudrait-il ajouter, arracher les épaulettes des officiers, c'est renoncer aux vieilles distinctions de classe, mettre tout le monde au même niveau, retrouver l'esprit des Croisades, la réunification – que sont peut-être en train d'effectuer les bolcheviks.

On retrouve, et nous suivons ici toujours A. Dupront, dans l'esprit des Croisés cette même ambiguïté, entre distinction passée et nouvelle égalité. D'une part, le Croisé se considère comme élu et le chevalier croisé, qui offre le sacrifice de sa personne, s'oppose plus ou moins consciemment au simple pèlerin, distinction entre ceux qui font simplement le signe de la croix et ceux qui la portent⁴⁹. Le même esprit d'élection souffle dans le roman. Et la haine pure, qui pousse le nouveau Croisé justement au sacrifice, l'oppose à la plèbe, enfermée dans une haine sourde, vicieuse, lâche. Dans *La Garde blanche*, c'est bien l'aristocrate, décoré du ruban de Saint-Georges, chevalier par excellence, qui porte manifestement la croix, du moins aux yeux, plongés dans le sommeil, d'A. Tourbine, et qui meurt, Iablokov le souligne, à un carrefour,

46. *Ibid.*, p. 27. Voir GB, 573 / BG, 291.

47. N'oublions pas que « la croix est le *labarium*, signe de victoire qui marque la coparticipation à la victoire du Christ sur la mort par l'intermédiaire de la croix du sacrifice » (Ilia Platov, *op. cit.*, p.151) et que « le symbole de la croix exerce donc la fonction de référent identitaire qui reflète l'identification du « russe » et du « chrétien » dans la culture traditionnelle » (*Ibid.*, p. 153).

48. GB, 550 / BG, 272.

49. Alphonse Dupront, *Du Sacré*, *op. cit.*, p. 511.

croix projetée dans l'espace. Et dans cet ordre des choses, c'est bien Dostoïevski ou ses héritiers qui sont contestés, eux qui voient voit dans les « paysans du coin, <des> porteurs de Dieu / *mestnye mužički-bogonoscy dostoevskie* »⁵⁰. En cela le livre donne naïvement la parole à un mépris de classe qui a débouché sur les scènes emblématiques de la révolution russe où l'on voit par exemple les soldats se faire cirer les chaussures par d'anciens officiers. Le livre relève mais ne comprend pas cette haine du peuple contre les possédants et toutes les classes sociales favorisées.

Mais, d'autre part, paradoxe de ce livre, qui transcrit une espérance ou une illusion ou l'opportunisme de Boulgakov, les bolcheviks peuvent être appréhendés comme les continuateurs de la Chevalerie, et de la chevalerie croisée, car, ne l'oublions pas, eux aussi sont en quelque sorte transfigurés par cette proposition de se sacrifier pour la Ville, et donc, paradoxalement, comme ceux de la chrétienté. Cette réunion de la communauté (chrétienne) s'affiche bien sûr clairement d'abord dans cette scène rêvée par Alexeï Tourbine, véritable image de l'auteur dans le roman, de l'arrivée du deuxième escadron de hussards au Paradis, scène choquante pour l'église orthodoxe martyrisée, d'un royaume céleste ouvert aux Rouges comme aux Blancs, communiant dans une même gloire plus nationale que religieuse, sacralisation commune, bonhomme, certes, mais sacralisation, mine de rien. Elle s'affiche aussi dans les croix qui apparaissent dans les étoiles, qu'elles soient rouges ou non. La Croix se fond dans l'étoile et en quelque sorte, ce qui sauve le bolchevik, c'est l'étoile, c'est-à-dire son appartenance à un monde réglé, harmonieux, cosmique. N'oublions pas que le roman a été écrit une fois la guerre civile achevée. Au moins, et Marianne Gourg insiste là-dessus, l'étoile bolchevique met-elle un terme aux désordres, à la violence intolérable, antisémite qui ouvre et ferme l'épisode romanesque du petliourisme kiévien. Mais cet ordre auquel le narrateur aspire n'est qu'un élément de cette conjonction des opposés sous le signe de la croix. On n'insistera pas sur le fait, par exemple, que ce qui unit tsaristes et bolcheviks, c'est la haine qui pousse au combat, s'opposant certes à la haine sourde et veule des petits bourgeois et du peuple, vertu épique, certes, mais fort peu chrétienne...

On notera ainsi un double déplacement à partir de la chrétienté en Ukraine. D'un côté le peuple mobilisé par le nationalisme ukrainien (aux accents non seulement socialistes mais antisémites) se voit repoussé hors chrétienté alors que d'un autre côté le peuple que prétend représenter l'armée rouge, quasi absent du livre (il n'y a somme toute que la sentinelle d'origine paysanne, du même village que le maréchal des logis Jiline) est agrégé par l'étoile au monde

50. GB, 317 / BG, 76.

solaire de la Croix. Le peuple, comme l'Occident, est ambivalent : ukrainien et russe, lâche et courageux, ferment de désordre et puissance d'ordre.

Il faut enfin souligner le rôle unificateur de Jiline, valet d'armes du croisé, qui après avoir visité en rêve l'aîné des Tourbine avant l'arrivée de la tempête petliourienne vient hanter les pensées du bolchevik anonyme à son départ, Jiline mort qui porte la vie dans son nom, qui a les mêmes yeux « purs, sans fond, illuminés de l'intérieur »⁵¹, lui aussi, comme son colonel, revêtu d'une cotte de maille d'un autre âge, véritable trait d'union entre Cieux et Terre, entre morts et vivants, mais aussi (comme était destiné à le faire Mychlaievski au sein de la trilogie projetée par l'auteur) entre le monde, aristocratique et occidentalisé voire occidentalophile de Naï-Tours et celui de la sentinelle bolchevique sur le point de succomber à la fatigue et au froid.

Comprendre

Naï-Tours est double : à la fois principe de réalité (il s'agit de – faire – vivre) et activateur d'utopie (nostalgie de pureté, de simplicité et d'évidence). C'est ici qu'intervient une différence fondamentale avec *Le Temps retrouvé* ou *La Marche de Radetzky* ou encore *Cavalerie rouge* pour rester dans le monde slave de la guerre civile : *La Garde blanche* nie la complexité du monde moderne et affirme la pertinence d'une figure que Cervantès avait pourtant déclaré comme désormais inopérante, terriblement ridicule dans la réalité présente. Un motif revient régulièrement, celui du brouillard : il sera toujours dissipé. Tout comme le Voleur de Touchino (*id est* le second faux Dimitri durant cette période des Temps des Troubles que la Révolution, à en croire notre roman, répète) sera démasqué. Et d'un point de vue narratologique, c'est toujours le retour en arrière qui permet de faire comprendre au lecteur ce qui paraissait dans un premier temps incompréhensible.

Le récit est parcouru par le leitmotiv du masque (du double) qu'arrache finalement toujours un narrateur qui sait prendre suffisamment de hauteur pour réduire l'apparente complexité à néant (du regard à double niveau de Thalberg à la double nature de Kozyr-Lechko – instituteur paisible et féroce colonel – des nationalistes ou à celle – masculine/féminine, d'abord pingre puis généreuse – de Vassilissa) et qui doit être opposé à la complexité proustienne, irréductible, celle qu'incarne le baron de Charlus, et charitable et sadique. L'homme est démasqué chez Boulgakov quand, à la même époque, Proust avait déjà insisté sur le kaléidoscope psychologique de l'homme trop aisément réduit à une seule facette.

51. GB, 366 / BG, 117.

Face à ces êtres qui se cachent (notons l'omniprésence du loup ou, pire, du renard dans le récit), Naï-Tours est un être encore simple et déchiffrable du premier coup d'œil pour tous et dont la simplicité admirable fait des émules : Nikolka et à sa suite, le petit cadet.

Il faut maintenant se tourner vers une question fondamentale lancée par l'incipit et laissée sans réponse explicite : que fait Dieu devant la souffrance individuelle (la mort des parents) et sociale (la Révolution) ? On pouvait penser que le narrateur usait d'ironie en affirmant dans les premières pages que Nikolka « ignorait encore que rien n'advient au monde qui ne soit comme il faut, qui ne soit pour le mieux / *vsegda tak, kak nužno, i tol'ko k lučšemu* »⁵². Le dézoomage final affirme en fait une sagesse qui accepte tout, que Dieu on non soit mort.

Dans ce monde, l'action, et, mieux, l'action héroïque est encore possible, malgré tout. En acceptant de suivre le Christ, de porter la Croix, le héros rédime dans la mesure du possible. Son action est à mettre en regard du défilé macabre des cercueils des junkers égorgés par l'ennemi barbare. À sa mesure, humaine, Naï-Tours a sauvé non l'humanité, mais quelques hommes. Et il ne s'en est pas relevé. Le roman propose ainsi une réflexion narrative sur la place du héros christique aujourd'hui et la Croisade fait partie de ces mythes qui diffusent dans la Russie du début du XXe siècle (et peut-être plus tard, comme le montre l'usage permanent du terme) d'une « nostalgie d'héroïcité » pour reprendre l'expression de Dupront, nostalgie qui ne va pas sans poser problème⁵³. Nikolka qualifie Naï-Tours de héros sans hésiter⁵⁴. Héros désormais mortel, loin de l'héroïsme d'antan menant à l'immortalité, mais non inexistant comme le montre bien la reprise modernisée du mythe de la descente aux enfers, dans un monde trouble, mais non incompréhensible. L'héroïsme, comme la mort, ne sont pas des jeux nous dit Naï-Tours⁵⁵. Cette image sortie d'un rêve nous rappelle peut-être *Le Chevalier à la croisée des chemins* de Viktor Vasnetsov, ce croisement fatidique, qui matérialise les vies, et les valeurs éthiques, possibles. Dans la tourmente les choix sont à réfléchir par le lecteur. Nikolka épousera la soeur du Héros et répètera la geste sacrificielle. Dans les projets, on le sait, Mychlaïevski, lui, tournera à gauche. Or, comme dans un catéchisme, on sait quelles routes mènent au paradis : celle qu'a empruntée notre Croisé, Jiline et « le petit junker », mais aussi, au grand dam de l'ancien monde, celle des rouges.

52. GB, 302 / BG, 64.

53. Alphonse Dupront, *Du Sacré, op. cit.*, p. 21.

54. GB, 563.

55. Voir *supra*, note n°5.

Conclusion : Le livre

Cheminement des personnages et du lecteur, mais cheminement aussi du littéraire. De même que la figure de Naï Tours oscille entre Tatarie, Russie et Occident, entre vie et mort, entre histoire et irréalité, entre Bien et mal, de même l'oscillation entre réalisme et merveilleux, entre réfléchissement d'aujourd'hui et échappée hors de celui-ci, qui fera tout l'intérêt du roman diptyque qu'est *Le Maître et Marguerite*. Mais cette complexité de façade cache à peine une simplicité de la pensée.

Surtout, *La Garde blanche* illustre bien comment fonctionne le récit mythique du XXe siècle à coup de bribes et de (faux) morcellement : derrière un récit, c'est-à-dire un *mythein* très simple, une constellation de mythèmes sur lesquels va s'appuyer la mystification. Le roman devient le lieu d'une véritable fabrique (même si je suis persuadé qu'il n'y a jamais de mythe *artless* : l'oralité suppose d'autres techniques) du mythe, qui va même jusqu'à une fabrique de flou, mais loin de la « naïveté » qui préside à la naissance de l'imagerie première des croisades. Parler de « Ville » est malin, car c'est faire surgir Jérusalem, Rome, Constantinople-Istanbul, Kiev et Moscou. Reste que le temps de la croisade, 1918, est définitivement clos : il a cédé place au temps du repli dans la Maison. Plus tard, et c'est *Le Maître et Marguerite* qui l'exprimera, le repli se fera dans l'asile psychiatrique et la mort, histoire de signifier que toute aventure épique, nationale ou individuelle, est désormais impossible. Or, Boulgakov ne pouvait savoir qu'avec la Seconde guerre patriotique, un renouveau épique allait surgir dont bénéficieraient ces Rouges dont *La Garde blanche* ne savait trop que penser.

Le *Dit de l'ost d'Igor* dans la poésie russe des années 1920 : de la réactualisation des motifs à la réinvention du langage poétique

Daria Sinichkina

Sorbonne Université

UMR Eur'Orbem

Dans le premier chapitre de son étude sur le *Dit de l'ost d'Igor*¹, devenue classique malgré les marques par endroits flagrantes du *chronos* soviétique, Dimitri Likhatchev souligne :

Le *Slovo* a fait l'objet d'études de spécialistes de littérature, de poètes, de linguistes et d'historiens. Il a été traduit par Vassili Joukovski, Apollon Maïkov, Lev Mei et beaucoup d'autres poètes russes. Il n'y eut pas un seul grand spécialiste de littérature russe qui n'ait pas écrit sur le *Slovo*. Le *Slovo* est devenu un fait de la science russe et de la littérature russe des XIXe et XXe siècles : l'intérêt pour le *Slovo* a stimulé l'étude de la littérature russe des XI-XIIIe siècles, de l'histoire de la langue russe et de la paléographie. Les éléments poétiques du *Slovo* ont profondément marqué la poésie et la prose russe des cent cinquante dernières années.²

Avant de dire un mot sur la place qu'occupe le *Slovo* dans le champ des études académiques à l'époque soviétique et de tenter de retracer les étapes de l'intégration de cette œuvre effectivement majeure du Moyen Âge russe au panthéon des textes sacrés de la bibliothèque des classiques constituée après Octobre 1917, disons un mot sur ce texte. Rédigé pour la première fois en 1187, deux ans seulement après la campagne militaire du prince Igor fils de Sviatoslav que celui-ci entreprend contre les Polovtzes, peuple nomade des Steppes du

1. Nous utiliserons indifféremment dans cet article les termes de *Dit* et de *Slovo* pour désigner un texte dont le titre, et à plus forte raison le texte lui-même, a connu en français plusieurs traductions, plus ou moins heureuses, mais toutes représentatives du prisme adopté sur l'œuvre. On relèvera ainsi *La Guerre d'Igor*, titre d'une traduction en prose parue en 1878 et due à F. Barghon Fort-Rion, *Le Dit de la campagne d'Igor*, le *Dit du régiment d'Igor*, la *Geste du prince Igor* et enfin celle, que nous adoptons, du *Dit de l'ost d'Igor*, utilisée par Françoise Lesourd dans sa traduction de l'essai que Boris Gasparov consacre au *Dit* dans Boris Gasparov, « *Le Dit de l'ost d'Igor* dans le contexte de la littérature médiévale tardive », in Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada éd., 1992, *Histoire de la littérature russe*, vol. 1, *Des Origines aux Lumières*, Paris, Fayard, 1992. Anne Coldefy-Faucard opte également pour cette variante dans sa traduction de l'ouvrage de Michel Heller, *Histoire de la Russie et de son Empire*, traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard, Paris, Flammarion, 1997, p. 64-68.

2. D. S. Lixačev, *Slovo o polku Igoreve. Istoriko-literaturnyj očerk*, Moscou, Prosveščenie, 1972, p. 10. L'intérêt de la recherche pour le *Slovo* ne tarit pas de nos jours, comme en témoigne le dernier ouvrage en préparation de Sergej Nikolaev dont la publication est prévue pour 2019. <https://www.academia.edu/38540650/C.Л. Николаев 2019 draft . Слово о полку Игореве опыт реконструкции древнерусского стихотворного текста>, page consultée le 12 novembre 2019.

Sud-Est de l'Ukraine actuelle (la campagne est lancée le 23 avril 1185), le texte, désigné à la fois comme « dit (*slovo*) », « chant (*pesn'*) » et « récit (*povest'*) », relate la défaite tragique d'Igor, de son frère et de leurs troupes contre les Polovtses. Le récit est très poétique : on y trouve présages et métamorphoses, rêves prémonitoires et animaux qui parlent, la nature et plusieurs divinités païennes y tenant un rôle au moins aussi important que les hommes. Le récit de la défaite est aussi une illustration d'une idée qui traverse l'ouvrage : les terres russes se désolent car les princes, au lieu de joindre leurs forces contre un ennemi commun, cherchent la gloire individuelle ou, pire encore, s'enlisent dans des guerres intestines. En 1800, Alexeï Moussine-Pouchkine, Alexeï Malinowski et Nikolaï Karamzine éditent pour la première fois ce texte du XIIe siècle dont le manuscrit n'a été retrouvé qu'au début des années 1790 (Moussine-Pouchkine l'avait acheté à l'ancien archimandrite du monastère Saint Sauveur de Yaroslavl) et au cours du grand incendie de Moscou de 1812, le manuscrit périt dans les flammes. La seule copie manuscrite du texte est la copie dite de Catherine, car réalisée en 1795 pour l'impératrice³. Depuis le début du XIXe siècle, les débats⁴ ne tarissent pas sur l'authenticité de la trouvaille, et la controverse ne s'est enfin essoufflée qu'en 2004 avec la publication de la brillante démonstration du linguiste Andreï Zalizniak de l'authenticité de l'œuvre, sans que cela signifie que tous les passages obscurs aient pu être expliqués⁵.

À l'époque romantique déjà, le *Slovo* était devenu « un texte clé de la littérature russe »⁶. Perçu par les uns comme un « monument » de la littérature russe du Moyen Âge, il est mentionné par Karamzine dans sa « Lettre sur la littérature russe »⁷ comme étant un exemple de patrimoine national littéraire russe découvert très récemment et qui justifierait, de par sa grande qualité (à la fois originale et comparable aux épopées nationales européennes⁸),

3. D. S. Lixačev, *op. cit.*, p. 5-6.

4. Le débat concernant la date d'écriture du *Dit* (le XIIe siècle, avec une copie au XIVe ou au XVe dans une région qui a imposé ses propres évolutions phonétiques, morphologiques et syntaxiques à la langue russe archaïque de l'original – ou bien le XVIIIe siècle, auquel cas le *Slovo* serait l'œuvre d'un Anonyme extrêmement érudit et qui aurait d'autant plus eu la faculté quasi miraculeuse de reproduire non seulement la langue archaïque du XIIe mais son évolution jusqu'au XVe) se joint à celui sur la question de savoir si, au cas où l'œuvre est un faux, ce faux est une simple badinerie littéraire – une stylisation – ou une véritable falsification destinée à tromper tout le monde, même les spécialistes de la langue les plus chevronnés. Pour un panorama du mythe qu'a engendré cette œuvre dans l'historiographie russe, voir Victoire Feuillebois, « Le *Dit de la campagne d'Igor* : le mythe russe d'une épopée nationale », dans *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, dir. Fl. Goyet et E. Feuillebois, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », Série Littérature générale et comparée, 2012, N° 1, p. 389-424.

5. A. A. Zaliznjak, *Slovo o polku Igoreve : vzgljad lingvista*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury (Studia philologica, Series minor), 2004, 352 p. Compte rendu de Jean Breuillard dans *Revue des études slaves*, Paris, LXXVII/1-2, p. 288-293.

6. I. P. Smirnov, « Diaxroničeskie transformacii literaturnyx žanrov i motivov », *Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 4*, Wien, 1981, p. 176. Cité par L. I. Sazonova, *Pamjat' kul'tury. Nasledie Srednevekov'ja i barokko v russkoj literature novogo vremeni*, Rukopisnye pamjatniki drevnej Rusi, Studia Philologica, 2012, p. 20.

7. N. M. Karamzin, *Pis'mo v "Zritel'" o russkoj literature*, dans N. M. Karamzin, *Pis'ma russkogo putešestvennika*, Leningrad, Nauka, 1987, p. 449-463.

8. Sur la proximité entre le *Slovo* et les grands textes du Moyen Âge européen, voir Boris Gasparov, *op. cit.*, p. 94.

l'inclusion de la jeune littérature russe dans le concert des littératures nationales de l'Europe tout entière. Tout au long du XIXe siècle, ce texte extrêmement dense sera identifié comme une épopée nationale et offrira un modèle épique à plusieurs auteurs, en particulier Pouchkine, qui s'y intéresse de très près dans les années 1830. Le *Slovo* est l'un des textes fondateurs de la tradition poétique, celui dont les poètes des siècles ultérieurs sont les héritiers. Dans un poème daté de 1899, Innokenti Annenski, l'un des poètes précurseurs du modernisme russe, traducteur d'Euripide et de Verlaine, fait de Boïan, le personnage du barde russe antique mentionné au début du *Slovo*, la figure protopoétique par excellence de la littérature russe. Enfin, c'est au début du XXe siècle, dès sa première décennie marquée par la première révolution russe et la défaite dans la guerre russo-japonaise, que le *Slovo* est réactualisé sous forme d'hypotexte par une génération de poètes symbolistes qui y lisent le récit d'une crise historique capable de faire écho aux crises contemporaines⁹. Dès lors, il n'est pas étonnant que le *Slovo* ait été convoqué autant dans les premières années qui ont suivi 1905 qu'au cours de la Première Guerre mondiale et au lendemain de 1917, tant ce texte s'est imposé aux poètes et prosateurs comme métaphore capable d'exprimer mieux que la description immédiate les tourments de l'histoire russe. Dans la première décennie qui suit Octobre, les thèmes et motifs du *Slovo* fournissent la matière d'un grand nombre de réactions poétiques à la révolution et à la guerre civile, l'épopée du XIIe siècle devenant l'œuvre de référence pour *dire* les événements historiques contemporains. En outre, à une époque qui se conçoit elle-même en termes de *tabula rasa* historique, le *Slovo* offre un modèle d'inventivité linguistique dont se saisit une poésie en crise de performativité. Ainsi le *Slovo* comme hypotexte est aussi un moteur puissant qui déclenche des transformations de taille aussi bien dans le domaine des genres que des formes poétiques des années 1920. Les emplois du *Slovo* dans la littérature de la première décennie postrévolutionnaire reflètent, dans une large mesure, l'évolution littéraire de la période des décalages et déplacements de perspective historique que Iouri Tynianov a baptisée « l'intervalle »¹⁰.

Le modèle du *Slovo* dans la poésie de la révolution.

Au lendemain de la Révolution de 1917, la réémergence du *Slovo* est symptomatique d'une perception eschatologique de l'histoire propre à la seconde génération de poètes

9. Voir L. I. Sazonova, *op. cit.*, p. 22.

10. Ju. N. Tynjanov, « Promežutok (1924) », *Literaturnaja èvoljucija, Izbrannye trudy*, Moscou, 2002, p. 415-452. Nous adoptons la traduction de Catherine Depretto. Voir Catherine Depretto, *L'Histoire du formalisme en Russie*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2009, p. 206.

symbolistes héritiers et disciples de Vladimir Soloviev. S'il n'avait jamais vraiment disparu du champ de vision des poètes russes depuis le premier quart du XIXe siècle, le *Slovo* est désormais réactualisé comme un texte *épique* qui permet d'ancrer la formulation d'antagonismes et de crises historiques dans une tradition littéraire et poétique ancienne, la poésie symboliste intégrant le texte du *Slovo* dans son vaste champ poétique aux frontières mouvantes, tant les textes du modernisme russe en général sont friands du « mot de l'autre (*čuzoe slovo*) »¹¹, et plus largement d'intertextualité. La langue métaphorique du *Slovo* fournit aux poètes les outils nécessaires pour relater la guerre civile depuis la posture d'un témoin *historique*, familier du présent comme du passé. En 1918, Maximilien Volochine (1877-1932) signe un texte au titre évocateur, « L'orage (*Groza*) », dans lequel « l'Offense prophétique [bat] de l'aile »¹², ce qui fait s'ébranler la terre ancienne de nouveau secouée par les affrontements fratricides. Le personnage de la Jeune fille Offense¹³ est l'un des plus opératoires dans le contexte de la guerre civile et sa mention lance un processus de superposition historique, y compris lorsque les rôles sont symboliquement inversés, comme dans les *Scythes* d'Alexandre Blok (1880-1921), en 1918, où l'Offense se range du côté d'une Russie orientale.

Le texte du Moyen Âge, « métabolisé », au cours des années 1900-1910, par le corpus poétique du modernisme russe, resurgit après 1917 augmenté d'un nouvel héritage, celui des échos et correspondances qu'il a suscité dans les textes de l'Âge d'argent. Lorsqu'en 1918 le poète Nikolaï Kliouev (1884-1937), proche, à ses débuts, d'Alexandre Blok et du symbolisme, signe un poème intitulé « Révolution », il utilise pour décrire la guerre civile une formule qui témoigne de l'imbrication complexe, dans son imaginaire poétique, des textes anciens et nouveaux, et la réactualisation de ces deux « strates » est éloquente quant à la conception d'une

11. Sur le « lyrisme suggestif » (Tomaševskij) et la « poétique des associations » de la poésie moderniste russe voir L. Ja. Ginzburg, *O lirike*, Leningrad, 1997, p. 326-329.

12. « Обида вещая раскинула крыло ». La formule est une citation quasi-exacte du texte du XIIe siècle : « L'Offense s'est levée dans les armées du petit-fils de Dazh-bog, elle foula, vierge, la terre de Troïan, elle battit ses ailes de cygne sur la mer bleue près du Don. » Cf. le texte de la copie de 1800 à l'adresse http://slovoopolku.ru/slovo_old/ (page consultée le 5 avril 2019). Lily Denis a proposé une traduction de ce passage en ancien français : « Et s'esleva la rancuer ès forces du petit-fils de Dag-Bog et vierge pénétra ès terre troyenne, et essorèrent ses aïles de cygne dessus la mer azurée. » Dans Iouri Tynianov, *La Mort du Vazir-Moukhtar*, traduit du russe par Lily Denis, Paris, Gallimard, 1969, p. 179. Chez Volochine, la métaphore filée du cataclysme historique comme orage violent renvoie à son tour, de façon plus implicite que la mention de l'Offense, au *Slovo*. Voir sur ce point L. I. Sazonova, *op. cit.*, p. 22-28.

13. « Вот срок настал. Крылами бьет беда / И каждый день обиды множит. » А. А. Blok, *Dvenadcat'. Skify*, Saint-Petersbourg, 1918, p. 43.

histoire cyclique que Kliouev hérite de Blok¹⁴. « L'Offense d'or descendit sur la Rus' »¹⁵, écrit Kliouev dans « Révolution », invoquant, à travers cette formule hybride, à la fois le motif de la guerre fratricide dans le *Slovo* et le joug Tatar, qui fournit sa matière au cycle poétique de Blok de 1908, « Patrie », émaillé, à son tour, de réminiscences signifiantes du *Slovo*¹⁶. La boucle est ainsi bouclée, le *Slovo* devenant, en ces années tumultueuses, encore plus qu'une *épopée nationale* capable de fournir les mots justes pour dire les cataclysmes historiques. Il acquiert la valeur sémantique d'un texte ancien dont la simple mention suffit pour ressusciter les époques passées. Événement poétique archaïque, il resurgit dans un présent survenu *à la fin de l'histoire*, et signifie aussi bien le retour à une époque ancienne et antéhistorique que l'actualisation de ce passé dans le présent, transformant la matière même de l'écriture poétique. En novembre 1917, Sergeï Essénine écrit un poème qu'il laissera inachevé mais qui s'ouvre sur un pastiche du vers liminaire du *Slovo* : « N'est-elle pas venue, l'heure, face au nouveau Posem'e... / De prendre votre élan, les mots, dans les vagues de la Kaïala... »¹⁷ Écrit immédiatement après Octobre, le texte propose de retourner au langage poétique du *Slovo* pour dire les événements qui semblent parler en faveur d'une répétition à l'échelle de l'histoire russe. Le langage du *Slovo*, celui, initial, de la poésie russe, est perçu comme seul capable de véritablement englober le nouveau réel, de le contenir, et de « faire germer »¹⁸ le verbe poétique. De fait, le narrateur antique du *Slovo* fournit, au lendemain de 1917, le modèle du poète qui sait *dire* l'histoire et transformer le réel.

14. Sur la conception de l'histoire dans la poésie de Kljuev au lendemain de la Révolution, voir Daria Sinichkina, « Entre mythe et histoire, syncrétisme et fracture, universalité et russité : le recueil *Mednyj Kit (Baleine de bronze)* au cœur de l'esthétique révolutionnaire de Nikolaj Kljuev », *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo : fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, Claudia Pieralli, Claire Delaunay, Eugène Priadko éd. Firenze, Firenze University Press, 2017, p. 235-257.

15. « С вечевых новгородских крылец / В Русь сошла золотая Обида. » N. A. Kljuev, *Serdce edinoroga. Stixotvorenija i poëmy*, préface de N. Skatov, introduction de A. Mixajlov, V. Garnin éd., Saint-Petersbourg, RHGI, 1999, p. 390. Par la suite, le numéro de page correspondant aux poèmes de Kliouev dans cette édition sera donné entre parenthèses à la fin de la citation.

16. Sur le cycle « Rodina » de Blok voir L. I. Sazonova, *op. cit.*, p. 26.

17. « Не пора ль перед новым Посемьем / Отплеснуться вам, слова, от Каялы. » S. A. Esenin, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moscou, 1962, t. 5, p. 246. Posem'e est le nom du territoire qui s'étend sur les rives du Seïm, dont la forteresse de Putivl', l'un des toponymes majeurs du Slovo, fait partie. La Kaïama est l'une des rivières mentionnées dans le Slovo. Sauf mention contraire, les traductions dont de nous.

18. Pour paraphraser un vers de Esenin dans « Transfiguration (*preobraženie*) », un poème de novembre 1917 : « И выползет из колоса, / Как рой, пшеничный злак, / Чтобы пчелиным голосом / Озлатонивить мрак... » S. A. Esenin, *op. cit.*, t. 2., 1961, p. 15.

Le poète face à la révolution : un nouveau Boïan ?

Le texte du XIIe siècle commence par une adresse à l'auditoire cruciale pour saisir la teneur de l'enjeu poétique du récit de la campagne d'Igor :

Serait-il bon, mes frères,
 Que nous entamions avec des mots anciens
 Le triste récit de la campagne d'Igor,
 Igor fils de Sviatoslav ?
 Que ce chant commence plutôt
 D'après les récits de notre temps,
 Et non suivant l'inspiration de Boïan.
 Car Boïan, qui avait le don de la divination,
 S'il voulait chanter la gloire de quelqu'un,
 Laissait sa pensée se répandre sur l'arbre,
 Pareille à un loup, parcourir la terre,
 Telle un aigle, voler dans les airs.¹⁹

Si Boïan, autrement dit le Barde, avait pour habitude de laisser libre cours à son inspiration avant de composer son récit d'une manière imagée et métaphorique, le nouveau poète décide au contraire de mener son récit « depuis l'époque de Vladimir l'ancien jusqu'à Igor qui vit aujourd'hui »²⁰, autrement dit de suivre le cours de l'histoire sans rien laisser au hasard de l'imagination. Cette posture de chroniqueur, en contradiction apparente avec l'usage poétique ancien²¹, n'empêche pas l'auteur du *Slovo* de produire un texte chargé en métaphores et qui laisse une part belle à la poésie – le *plač* de Yaroslavna, sa prière aux éléments pour demander

19. « Не лепо ли ны бяшетъ, братие, / начяти старыми словесы / трудныхъ повестий о пълку Игореве, / Игоря Святъславлича? / Начати же ся тѣи песни / по былинамъ сего времени, / а не по замышлению Бояню! / Боянь бо вещей, / аще кому хотяше песнь творити, / то растекашется мыслию по древу, / серымъ вълкомъ по земли, / шизымъ орломъ подь облакы. » Cité d'après la copie de 1800, disponible à l'adresse http://slovoopolku.ru/slovo_old/ (page consultée le 5 avril 2019).

20. « Почнемъ же, братие, повесть сию / отъ стараго Владимира до ныняшнего Игоря ». *Ibid.*

21. La traduction de la première phrase du *Slovo* a donné bien du fil à retordre à tous ceux qui s'y sont essayés depuis le début du XIXe siècle, la particule « *li* » du vieux russe dans le premier vers ayant été interprétée tour à tour comme négative et interrogative. De cette subtilité grammaticale découle une lecture double de la posture du narrateur du *Slovo* qui soit affirme vouloir se distinguer de la manière d'écrire du Boïan, soit déclare vouloir dire son récit à la manière ancienne. À la fin des années 1940, Dmitri Likhatchev argumentera en faveur de la première option, suivant en cela l'interprétation de Pouchkine, qui a voulu voir dans le narrateur du *Slovo* un poète moderne, innovant et éventuellement iconoclaste. Voir A. S. Puškin, « Pesn' o polku Igoreve », *Polnoe sobranie sočinenij : v 10 t.*, t. 7, Leningrad, Nauka, 1978, p. 345 ; Cf. D. S. Lixačev, « Rabota N. Zabolockogo nad perevodom «Slova o polku Igoreve» : publ. Pisem D.S. Lixačeva k N. Zabolockomu, komment. K pis'mam i ct. N. Zabolockogo « K voprosu o ritmičeskoj strukture "Slova o polku Igoreve" », *Voprosy literatury*, 1969, № 1, p. 168–171, 175–176, 187–188.

la résurrection de son époux, en est l'illustration la plus célèbre – et au surnaturel : alors que l'armée d'Igor est défaite par les Polovtses, Igor et ses compagnons d'armes se métamorphosent en loups et rentrent à Poutivl. Or, l'hypothèse avancée par Dimitri Likhatchev dans les années 1980, d'après laquelle le *Slovo* aurait été composé pour deux chantres différents, expliquerait, outre l'apparente contradiction liminaire du texte, un certain nombre de traits spécifiques de l'énonciation, en particulier l'éclatement géographique et historique de cette dernière²². L'auteur du *Slovo* aurait ainsi, selon l'académicien, distribué les différentes parties du récit entre un chantre qui « informe » et un autre qui « explique », non sans réagir aux événements avec une émotion toute poétique²³.

Or, l'oralité du *Slovo*, son genre à la frontière entre le chant, le récit et le dit, sa forme qui implique un grand nombre d'adresses à l'auditoire, sont d'une grande actualité dans le contexte de la poésie de la révolution, une poésie qui doit être dite tout haut, tandis que

la norme de comportement de l'écrivain devient de plus en plus la déclamation de ses textes du haut d'une tribune installée sur la place publique, face à une foule d'ouvriers, de paysans ou de soldats, et non la lecture de ses œuvres dans la "geôle" du salon, dans le cercle restreint "d'initiés triés sur le volet".²⁴

La poésie, tournée vers l'oralité et la déclamation, tente de retrouver dans cette posture inédite sa puissance performative, empruntant notamment à la harangue politique pour résoudre un dilemme auquel le modernisme se confronte dans les années 1910, à savoir l'impossibilité pour le poète de fixer dans le mot poétique le dynamisme créateur du verbe biblique²⁵. L'appel à faire la révolution se mue en révolution, devient à son tour révolution. Alors que l'espace

22. Voir D. S. Lixačev, « Predpoloženie o dialogičeskom stroenii "Slova o poku Igoreve" », *Issledovanija « Slova o polku Igoreve »*, Leningrad, 1986, p. 9–28, en particulier p. 11-13. Cf. la traduction « explicative » de Likhatchev, qui met en lumière le mécanisme dialogique dont il est question dans l'essai : http://slovoopolku.ru/explain_lihachev/ (page consultée le 5 avril 2019)

23. D. S. Lixačev, *op. cit.*, p. 12.

24. « [...] нормой поведения писателя в значительной мере становилось выступление с ораторской трибуны где-нибудь на площади перед толпой рабочих, крестьян или красноармейцев, а не чтение своих произведений в « узилище » салона небольшому кружку « избранных ценителей ». A. D. Sinjavskij, *Poèzija pervyx let revoliucii*, 1964, p. 22. Voir aussi Ju. N. Tynjanov, « Oda kak oratorskij žanr », *Poètika. Istorija literatury. Kino*, Moscou, 1977, p. 227-252.

25. Le questionnement sur le mot poétique, son épaisseur et son efficacité, est mené tout au long des années 1910 dans le sillage de la « crise du symbolisme » par ceux qui entendent dépasser le mouvement en question, à commencer par les acméistes, Nikolaï Goumilev, Sergueï Gorodetski, Ossip Mandelstam et d'autres. L'accueil que les acméistes réservent à Nikolaï Kliouev est révélateur des espoirs qu'ils fondent dans une poésie dont la langue se nourrirait à la source de la culture populaire russe. En outre, 1918, Nikolaï Goumilev signe un poème célèbre intitulé « Le verbe [*Slovo*] », dans lequel il déplore la perte du caractère sacré du verbe poétique, cantonné à la simple matérialité de l'écriture. La fascination qu'exerce le *Slovo* sur Kljuev et Mandel'stam est une fascination à la fois culturelle et linguistique.

littéraire est celui de la lutte, la poésie – en particulier la poésie lyrique – doit se réformer pour être capable non seulement de dire toute l’envergure des cataclysmes historiques et la nouvelle réalité, empiétant ainsi sur le terrain de l’épopée, mais encore préserver l’efficacité poétique²⁶. Au lendemain de la révolution, les poètes vont chacun à leur manière répondre aux exigences du temps et se référer au *Slovo* pour promouvoir leur conception de la nouvelle langue et de l’écriture révolutionnaires²⁷. Deux poètes en particulier, Nikolaï Kliouev d’une part et Velimir Khlebnikov (1885-1922) de l’autre, vont faire du *Slovo* le texte de référence pour formuler les transformations profondes à l’œuvre dans leurs poétiques respectives entre 1917 et le début des années 1920.

La figure de Boïan est centrale dans la poésie de Nikolaï Kliouev, pour qui l’épopée du XIIIe siècle sera un hypotexte important jusque dans ses dernières grandes œuvres épiques des années 1930. Le frère d’Igor, Bouï-Tour Vsevolod, apparaît dans *Le récit à venir* (1917), tandis que dans *Le récit à table*, la même année, le poète appelle les « fils de Boïan à la parole prophétique²⁸ » à venir créer un chant « familier et panslave ». Ce chant est celui de Sadko, le personnage de la *byline* célèbre²⁹ qui avec son luth met en branle les éléments et s’échappe de la prison du roi des mers. Dans *Le chant de l’héliophore*, un poème-manifeste rédigé pendant Février 1917, Sadko va jusqu’à prêter ses traits au nouveau Boïan qui doit faire son entrée dans le nouveau monde transformé par une apocalypse salutaire. Usant de son luth (*gusli*) comme d’un instrument qui métamorphose le monde, tel Orphée avec sa lyre, Sadko devient sous la plume de Kliouev un protopoète à l’instar du Boïan du *Slovo*, celui dont la poésie est métaphorique et donc, pour Kliouev, transfiguratrice, car ce Bojan n’est autre que le « vers russe sonore »³⁰. En 1918, Kliouev signe un autre poème voué à devenir l’un de ses manifestes poétiques, fortement ancré dans la nouvelle époque historique. Celle-ci est caractérisée par l’abolition des frontières, la fusion des espaces, de l’Orient et de l’Occident, des peuples et des langues, par la posture du poète, enfin, qui, tel le Boïan antique, orchestre ces multiples

26. Ces questionnements sont au cœur, par exemple, de la poétique de Marina Cvetaeva dans ces années « de tumulte » : au moment de la guerre civile, le *Slovo* est le texte de référence pour l’instance lyrique de la poétesse qui veut « implorer les eaux du large Don ». L’instance lyrique s’identifie à la fois avec Jaroslavna qui pleure la destruction du monde dans un texte de 1921 qui fait explicitement référence dans son titre à l’épisode du *Slovo* (« Plač Jaroslavny »), et avec la figure du narrateur qui fait vivre le passé dans son récit. Cf. sur Cvetaeva également L. I. Sazonova, *op. cit.*, p. 46.

27. Le cadre du présent article nous invite à nous limiter à explorer en détail seulement quelques exemples représentatifs, à notre sens, de la manière dont le *Slovo* est devenu, après 1917, un texte fondamental pour penser la transformation de la poésie lyrique et son adaptation aux « exigences de l’époque ». Pour un panorama plus complet des poètes qui se sont référés au *Slovo* dans leurs œuvres à l’époque révolutionnaire, voir par exemple L. I. Sazonova, *op. cit.*, p. 25 et suivantes.

28. N. A. Kljuev, « Сказ грядущий » (359).

29. Cf. Daria Sinichkina, *op. cit.*, p. 241-243.

30. Voir N. A. Kljuev, « Песнь солнценосца » (363).

changements pour garantir le dévoilement de la culture populaire « authentique ». Les deux premières strophes confirment le statut du poète qui transfigure le monde en même temps qu'il le chante dès lors qu'il outrepassé les catégories établies, géographiques, culturelles, de genre aussi³¹ :

Je suis consacré par le peuple,
Je porte le grand insigne,
Et la nature sur son front
Reçut la marque de ma grâce.

C'est pourquoi la rivière se ride
Et dans les saules le vent-Alkonost³²
Chante la Mecque et l'Arabe
Voyant les étoiles de Carélie³³.

Le poète est partout, il a le pouvoir de métamorphoser son chant en éléments et vice-versa. Dans la strophe suivante, le sujet lyrique annonce la résurrection des aïeux, qui se fera là aussi dans la réunification de ce qui est pour l'instant démultiplié³⁴. Le chant est à l'origine de ces rapprochements et l'allitération en [č] dans la cinquième strophe est chargée de sens : le chant, émanation du poète, est l'instrument de transformation du monde, le véritable véhicule d'une *révolution* dans tous les domaines, capable de courber jusqu'à l'espace même. Yaroslavna, l'épouse d'Igor et figure centrale du *Slovo* apparaît dans cette cinquième strophe pour souligner l'universalité du poète-Boïan, qui survole la « patrie orageuse » tout comme l'esprit de Dieu survole la terre encore vide au début de la *Genèse* (I :2) :

31. Sur la « grande insigne », métaphore de la castration dans le langage des castrats, l'une des sectes russes qui a frappé l'imaginaire du modernisme, voir A. A. Pančenko, *Xristovčšina i skopčestvo : fol'klor i tradicionnaja kul'tura russkix mističeskix sekt*, Moscou, OGI, 2002, p. 368 et suivantes.

32. Alkonost est le nom d'un oiseau du paradis à la tête et au buste de femme, très souvent représenté par les poètes et peintres symbolistes.

33. « Я - посвященный от народа, / На мне великая печать, / И на чело свое природа / Мою прияла благодать. / Вот почему на речке-ряби, / В ракигах ветер-Алконост / Поет о Мекке и арабе, / Прозревших лик карельских звезд. / Все племена в едином слиты : / Алжир, оранжевый Бомбей / В кисете дедовском защиты / До золотых, воскресных дней. » (391)

34. La résurrection des aïeux est un motif que Kljuev emprunte à la philosophie de Nikolaï Fedorov. Voir sur ce point È. B. Mekš, «Az Bog Vedaju Glagol Dobra : "Izbjanoj kosmos" kak buduščnost' Rossii v "Poddonomnom psalme" N. Kljueva », *Slavjanskije čtenija*, vol. I, Daugavpil'skij centr ruskoj kul'tury (Dom Kallistratova), Daugavpil'skij ped. universitet: kafedra ruskoj literatury i kul'tury, izd. Latgal'skogo kul'turnogo centra, 2000, p. 171-185. Kljouev revient sur cette idée de communion à l'origine de l'art dans ses discussions avec Boris Filippov. Voir Boris Filippov, « Nikolaj Kljuev (Javlenie) », *Vozdušnye puti*, New York, 1965, p. 219

La Chine ronronne devant la théière,
 Chicago lance des regards de fonte³⁵...
 Ce n'est par Yaroslavna qui pleure à l'aube
 Sur le mur de la forteresse³⁶,

C'est l'esprit divin du poète
 Qui survole sa patrie orageuse ;
 Sur elle un manteau de tonnerre
 La lune lui sert de bouclier.³⁷

À l'origine de la création poétique il y a bien, ainsi, chez Kliouev, la conception de Boïan qui soumet le réel à sa volonté, qui crée et transforme le monde en le disant. Kliouev affirme dans ce texte le choix qu'il fait, dans un contexte de transformation du monde familier, d'une poésie transfiguratrice, qui doit livrer au monde les nouveaux critères de création. Le *Slovo*, qui met en scène le personnage du proto-poète archaïque dont l'idée artistique (*zamysel*) organise le récit se présente comme modèle idéal d'une poésie cosmique à son tour capable d'organiser l'univers. Lecteur de Blok et de Vladimir Soloviev³⁸ au début de son itinéraire poétique, Kliouev vise à une poésie théurgique, dont la performativité puisse atteindre la puissance de la parole biblique. Si le texte liturgique fournit à Kliouev – et à Essénine, qui compose, entre 1917 et 1920, une suite de « poèmes bibliques » – un matériau à la fois symbolique et formel avec lequel la poésie « interagit librement »³⁹, abolissant « les antinomies habituelles de l'existence »⁴⁰, le *Slovo* semble bien s'imposer comme modèle supplémentaire, susceptible de fournir le matériau pour une poésie « des incantations et conjurations »⁴¹, pierre

35. La mention de Chicago est motivée d'une part par la séquence musicale dans laquelle s'intègre le « ě » de Čikago en russe, mais renvoie aussi au poème d'Alexandre Blok de 1913, « L'Amérique », dans lequel, incidemment, le *Slovo* est très présent sous la forme d'un hypotexte signifiant. Voir sur ce dernier point L. I. Sazonova, *op. cit.*, p. 24.

36. « Китай за чайником мурлычет, / Чикаго смотрит чугуном... / Не Ярославна рано кычет / На заборолe городском » (391).

37. « То богоносный дух поэта / Над бурной родиной парит; / Она в громовый плащ одета, / Перековав луну на щит. » (391).

38. Cf. S. A. Seregina, « Teurgičeskaja èstetika v tvorčestve N. A. Kljueva et S. A. Esenina », *Literatura i religiozno-filosofskaja mysl' konca XIX – pervoj poloviny XX veka. K 165-letiju Vl. Solovieva*, E. Taxo-Godi éd., Moscou, Vodolej, 2018, p. 367-369.

39. *Ibid.*, p. 375.

40. *Idem.*

41. Pour reprendre le titre d'un article célèbre d'Alexandre Blok, « Poèzija zagovorov i zaklinanij » (1908), dans lequel le poète symboliste interroge la tradition orale russe pour y trouver la solution d'une poésie capable non pas de refléter le monde, mais de le transformer. Blok poursuit ces réflexions dans « O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma » en 1910, réagissant avec enthousiasme aux développements de Vjačeslav Ivanov sur la nécessité pour la poésie de devenir « création de mythes », *mifotvorčestvo*. A. A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8-mi tomach*, t. 5, Moscou, Leningrad, 1962, p. 36-65 ; A. A. Blok, *Sobranie sočinenij v 6-mi tomach*, t. 4, Leningrad, 1982, p. 141-143. Voir S. A. Seregina, *op. cit.*, p. 369. La question de la performativité de la poésie telle que traitée

de touche de la performativité du texte poétique à l'heure de cataclysmes historiques qui mettent le poète face à l'impasse de la *mimésis*.

À la source d'un renouvellement du verbe poétique.

Si, pour Nikolai Kliouev, la figure de Boïan, comme prototype de l'ego démesuré du poète – microcosme de l'univers tout entier et source du chant populaire au pouvoir transfigurateur –, est à l'origine de sa mythopoïèse de la période révolutionnaire, c'est la langue même du *Slovo* qui sert de fondement à Velimir Khlebnikov pour recréer le langage poétique à la fin des années 1910. Dans son long poème *La guerre dans une souricière* (1915-1922), Khlebnikov écrit :

Et lorsque le globe terrestre, une fois l'incendie terminée
Deviendra plus sérieux et demandera "Qui suis-je ?"
Nous créerons le "Dit de la campagne d'Igor"
Ou quelque chose qui y ressemble.⁴²

Autrement dit, le *Slovo* remplit ici la fonction du texte original, initial, de toute poésie et littérature. Il est le prototype même de la littérature russe, de celle qui a été et de celle encore à venir « une fois l'incendie terminée ». Plus loin dans le poème apparaît le loup, animal doublement significatif dans le système des correspondances que la *Guerre dans une souricière* entretient avec le *Slovo*. En tant que « premier citoyen du monde »⁴³, le loup de Khlebnikov est l'avatar d'Igor, qui prend l'apparence de cet animal – parmi d'autres – à la fin du *Slovo*⁴⁴. L'instance lyrique appelle à reproduire le mouvement du loup, autrement dit à suivre le prince Igor dans sa séquence de métamorphoses, qui le mènent en outre à abolir les frontières entre

par les poètes du modernisme russe a fait l'objet d'un séminaire de Master de Luba Jurgenson en 2017-2018, qui m'a invitée à prendre part à la réflexion sur le sujet. Je tiens à l'en remercier chaleureusement.

42. « И когда земной шар, выгорев, / Станет строже и спросит : «Кто же я?» — / Мы создадим « Слово Полку Игореву » / Или же что-нибудь на него похожее. » V. Xlebnikov, *Tvorenija*, Moscou, Soveckij Pisatel', 1986, p. 455.

43. « Движением гражданина мира первого — волка / Похитим коней с Чартомлыцкого блюда ». *Ibid*, p. 460.

44. Les métamorphoses d'Igor forment une séquence très dynamique à la fin du *Slovo*, le prince adoptant cinq apparences différentes en l'espace de huit vers : « А Игорь князь поскочи горнастаем к тростию и белым гоголем на воду. Въвержеса на борз комонь и скочи с него босым волком. И потече к лугу Донца и полете соколом под мъглами, избивая гуси и лебеди завтраку и обеду и ужине. » Cité d'après la copie de 1800, disponible à l'adresse http://slovoopolku.ru/slovo_old/ (page consultée le 5 avril 2019).

espace du réel et espace de l'art⁴⁵. En tant que « premier scribe de la terre russe »⁴⁶, deux vers plus loin, le loup de Khlebnikov endosse le rôle de l'auteur du *Slovo* et engage une lutte sans merci contre la langue ancienne, la langue « morte », clamant son intention de « casser le cou aux adverbes »⁴⁷. En effet, il est bien question dans ce poème autant de réduire en poussière les mots anciens que de briser le rythme de l'histoire des hommes, de changer de perspective sur l'homme et son histoire, de passer de l'histoire au mythe : à l'instar des multiples mythes que Khlebnikov exploite dans sa poésie, le *Slovo* « génère »⁴⁸ à son tour des structures poétiques originales, et Boïan de revenir dans *Ladomir*, le poème de l'utopie khlebnikovienne de 1920⁴⁹. Quant à la nouvelle histoire, telle que conçue par Khlebnikov, elle doit culminer, après l'éclatement, dans la personne du poète⁵⁰.

C'est le changement de perspective, détourné, oblique, par le retour au texte archaïque du *Slovo*, qui garantit à la poésie de Khlebnikov d'être un phénomène éminemment moderne à la fin des années 1910. Si le mouvement de retour à l'antiquité slave a permis le renouvellement de l'esthétique moderniste au tournant du XXe siècle⁵¹, l'innovation verbale par le retour aux sources du langage⁵², la poésie comme philologie, au sens de « philologie artistique (*xudožestvennyj filologizm*) » telle que l'a définie Boris Eichenbaum⁵³, voilà ce qui sous-tend, chez Khlebnikov, le principe d'une création poétique à l'origine de la (re)création, dans la

45. Le loup doit voler les chevaux représentés sur une poterie retrouvée dans les années 1860 dans un kourgane scythe à Tchertomlyk, sur la rive droite du Dnepr. La culture scythe, ou plutôt son mythe, est l'une des composantes de l'orientalisme russe du début du XX siècle. Voir les notes du poème 229 dans V. Xlebnikov, *op. cit.* Cf. Lorraine de Meaux, *La Russie et la tentation de l'Orient*, Paris, Fayard, 2010, p. 236 et suiv.

46. « Ученее волка, первого писаря русской земли, / Прославим мертвые резцы и мертвенную драку », V. Xlebnikov, *op. cit.*, p. 460.

47. « Шею сломим наречьям, точно гусятам. » *Ibid.*

48. Jean-Claude Lanne, « La poésie comme fable du monde : la mythopoïèse dans l'œuvre de Velimir Xlebnikov. », *Revue des études slaves*, tome 70, fascicule 3, 1998, p. 675. Sur les mythes païens chez Xlebnikov, voir *ibid.*, p. 677.

49. « Баян восстания письмен / Засеял нивами станков. » V. Xlebnikov, *op. cit.*, p. 291. Voir Jean-Claude Lanne, « L'utopie futurienne chez Xlebnikov et Majakovski », *Revue des études slaves*, tome 68, fasc. 2, 1996, p. 230.

50. *Ibid.*, p. 676. L'on trouve dans le « Je-Monde » de Khlebnikov des éléments similaires à l'Ego poétique de Kliouev. Voir l'étude comparée de Michel Niqueux sur les deux poètes, Michel Niqueux, « N. Kljuev i V. Xlebnikov o prirode slova », *Velimir Xlebnikov, poète futurien*, dir. Jean-Claude Lanne, *Modernités russes* 8, 2009, p. 335-352

51. Voir à ce propos le dernier ouvrage de I. Ševelenko, *Modernizm kak arxaizm. Nacionalizm i poiski modernistskoj èstetiki v Rossii*, Moscou, NLO, 2017.

52. En conclusion de ses « Notes sur la poésie », consacrées en partie à l'œuvre de Khlebnikov et de Pasternak, Mandel'stam écrit : « Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, шелканье, шелестение, сверкание, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслышанной силой воспрянули в поэзии Пастернака. Перед нами значительное патриархальное явление русской поэзии Фета. » O. È. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v 2 t.*, t. 2, Moscou, Xudožestvennaja literatura, 1990, p. 209-210.

53. Èjxenbaum définit ce qu'il appelle le « xudožestvennyj filologizm » dans B. M. Èjxenbaum, « Črezmernyj pisatel' », *O proze*, Leningrad, 1969, p. 327-345.

langue, de la russité, pierre de touche de la quête d'une langue universelle, la *zaum*'. En 1919, dans *Mon chez moi (Svojasi)*, Khlebnikov précise :

Trouver, sans briser le cercle des racines, la pierre magique qui puisse muer tous les mots slaves les uns dans les autres, faire fusionner tous les mots slaves sans entraves, voilà ma première attitude envers le mot. Ce mot *sui generis* existe hors du quotidien et de l'utilité de la vie.⁵⁴

Au lendemain de la révolution, le *Slovo* semble bien apparaître à Khlebnikov comme un ferment de la réinvention de la langue poétique⁵⁵. Dans son étude de 1922, écrite après la mort de Khlebnikov, Mandelstam rapproche les deux phénomènes – le *Slovo* et la poésie de Khlebnikov – l'un comme l'autre apparaissant simultanément comme profondément ancrés dans la culture et le verbe russes et *sui generis* :

Lorsque s'éleva le verbe imagé et vivant, le parler de terroir russe dans ses moindres tournures du *Dit du prince Igor*, alors naquit la littérature russe. Tant que l'écrivain contemporain Velimir Khlebnikov nous plongera dans le maquis des racines russes, au plus profond d'une nuit étymologique qu'accueillent avec faveur le cœur et l'esprit du lecteur ouvert et intelligent, la littérature russe de toujours, celle du *Dit du prince Igor*, demeurera vivante.⁵⁶

La comparaison entre Khlebnikov et l'auteur du *Slovo d'Igor*, initiée par Viatcheslav Ivanov plus de dix ans plus tôt⁵⁷, prend sous la plume de Mandelstam une signification qui va au-delà de la juxtaposition des instances énonciatives. La langue du *Slovo* resurgit dans la poésie de Khlebnikov, non pas tant parce que ce dernier emprunte au *Slovo* des tournures concrètes, mais parce qu'il reproduit, dans sa poésie, ce qui fait la spécificité du *Slovo* pour les représentants du modernisme, à savoir la rénovation constante du verbe « riche de potentialités sémantiques »⁵⁸ et du genre poétique.

54. « Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое — свободно плавить славянские слова, вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз. » V. Xlebnikov, *op. cit.*, p. 37. Sur le panslavisme de Khlebnikov, voir I. Ševelenko, *op. cit.*, p. 172-183.

55. Sur la logopoïèse chez Khlebnikov, voir Jean-Claude Lanne, *op. cit.*, p. 679.

56. Ossip Mandelstam, *De la poésie*, traduit du russe, présenté et annoté par Mayelasveta, Paris, Gallimard, p. 74-75. L'original de la citation : « Когда прозвучала живая и образная речь “Слова о полку Игореве” — насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте, — началась русская литература. А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература “Слова о полку Игореве” » О. Ё. Mandel'stam, « О prirode slova », dans О. Mandel'stam, *op. cit.*, p. 220.

57. « Он подобен автору “Слова о полку Игореве”, чудом дожившего до наших дней. » La réplique d'Ivanov est citée par N. Stepanov dans « Tvorčestvo Velimira Xlebnikova », V. Xlebnikov, *Sobranie sočinenij v 5-nb n.*, München 1972, t. 1, p. 55.

58. Catherine Depretto, *op. cit.*, p. 219.

Une perspective « décalée » sur l'histoire de la littérature.

La comparaison entre l'auteur du *Slovo* et Khlebnikov devient tout naturellement le leitmotiv de la réflexion que mène Iouri Tynianov sur l'évolution littéraire dans les années 1920, et dont sa préface aux œuvres complètes du poète qu'il édite en 1928 est un point culminant⁵⁹. Dans cet essai, Tynianov formule plusieurs principes fondamentaux de la poétique de Khlebnikov, s'intéressant en particulier à la manière dont le motif émerge de la « méthode de l'artiste », de la façon de dire ce qui, hors du texte, est fortuit, – mais développe également, à partir du cas Khlebnikov, sa conception de l'évolution littéraire. Khlebnikov en effet ne se contente nullement d'emprunter au *Slovo* des motifs et thèmes pour relater la guerre civile ou la révolution⁶⁰, de refléter le réel. Au contraire, il invente un nouveau système sémantique, s'imposant comme le « Lobatchevski du verbe »⁶¹, et le phénomène Khlebnikov – Tynianov précise qu'on parle désormais non plus seulement de « Khlebnikov et Maïakovski » ou « Khlebnikov et Kroutchenykh », mais de « la littérature contemporaine et Khlebnikov »⁶² – est ce qui permet au théoricien de fournir l'exemple frappant de la manière dont l'histoire de la littérature évolue par le biais de changements constants de perspective, autrement dit de « décalages (*sdvigi*) »⁶³. Ainsi le décalage que produit la poésie de Khlebnikov est si important que :

Devant le tribunal de l'ordre nouveau institué par Khlebnikov, les traditions littéraires s'ouvrent en grand. On assiste à un formidable déplacement des traditions. Le *Dit de l'ost d'Igor* se trouve être d'un seul coup plus moderne que Briousov.⁶⁴

59. Ju. N. Tynjanov, « O Xlebnikove », préface à V. Xlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, Leningrad, Nauka, t. 1, 1930, p. 9-30. Le texte est disponible en ligne à l'adresse <https://ka2.ru/nauka/tinjanov.html> (page consultée le 28 mai 2018).

60. Cette tendance se précise chez plusieurs représentants de la jeune génération de poètes soviétiques, qui n'hésitent pas à se tourner vers le *Slovo* d'une manière similaire à ce qu'avaient fait, avant eux, leurs aînés symbolistes. Voir sur ce point L. I. Sazonova, *op. cit.*, p. 51 et suivantes.

61. « Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из случайных смещений. » Ju. N. Tynjanov, *op. cit.* Mandelstam avait déjà évoqué la géométrie de Lobačevskij comme modèle possible d'histoire de la littérature, dans « O prirode slova » (1922). Voir Ossip Mandelstam, *De la poésie*, *op. cit.*, p. 73.

62. *Ibidem*.

63. Cf. Ju. N. Tynjanov, « L'intervalle », *Literaturnaja èvoljucija*, *op. cit.*, p. 426.

64. « Перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настезь. Получается огромное смещение традиций. «Слово о полку Игореве» вдруг оказывается более современным, чем Брюсов. » Ju. N. Tynjanov, « O Xlebnikove », *ibid*.

La notion même de tradition littéraire se trouve chamboulée par cette perspective, l'ancien étant à chaque fois réinventé au sein d'un nouveau système poétique⁶⁵. La mention du *Slovo* est lourde de sens : l'œuvre à la fois garante d'un passé littéraire russe ancien mais perçue à l'occasion comme un hapax⁶⁶ quand elle n'est pas tout simplement reléguée au rang d'un faux, fait figure d'un texte qui, outre sa modernité intrinsèque, illustre on ne peut mieux le dynamisme de l'histoire de la littérature telle qu'elle est théorisée par Tynianov. L'inclusion du *Slovo* comme hypotexte signifiant dans la *Mort du Vazir-Moukhtar*, le roman biographique que Tynianov consacre à Alexandre Griboïédov en 1927, certainement révélatrice de l'influence qu'exercent sur l'écrivain des poètes comme Khlebnikov et Maïakovski⁶⁷, est également éloquente quant à la fonction du *Slovo* dans le système littéraire tynianovien des années 1920. La superposition des strates temporelles fait des événements archaïques des signes de la modernité, l'invocation du texte du XIIe siècle rapproche du lecteur contemporain les événements du début du XIXe, et le roman historique de devenir – aussi – celui d'une actualisation de l'histoire par l'entremise de la littérature, tant que la littérature est comprise comme cette capacité, précisément héritée de la lecture du *Slovo*, à se réinventer sans cesse⁶⁸.

La valeur poétique du *Dit* prime sur le contenu de ce texte : le caractère référentiel de ce dernier cède la place à la signifiance anhistorique de son inventivité sémantique. En 1935, alors qu'il est exilé à Voronej, Mandel'stam écrit dans les « Stances » :

Comme le *Dit de l'ost*, ma corde est tendue
Et dans ma voix, après l'étouffement
Sonne la terre, – mon arme ultime –
L'humidité sèche des hectares fertiles⁶⁹.

65. « Архаистический язык, брошенный на сегодняшний день, не относит его назад, а только, приближая к нам древность, окрашивает его особыми красками. » *Ibid.*

66. Le *Slovo* occupe en effet une place à part dans la littérature russe ancienne, et fait même figure d'exception. Voir Boris Gasparov, *op. cit.*, p. 104.

67. Cf. Catherine Depretto, *op. cit.*, p. 204.

68. Voir en particulier le début du chapitre 40 de la partie II de la *Mort du Vazir-Moukhtar*, qui fait apparaître le texte du *Slovo* sur la Jeune Fille Offense dans le récit sur Griboïédov. Iouri Tynianov, *La Mort du Vazir-Moukhtar*, *op. cit.*, p. 179.

69. « Как Слово о полку, струна моя туга / И в голосе моем после удущья / Звучит земля – последнее оружие - / Сухая влажность черноземных га. » O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij*, Moscou, 1990, p. 218. Sur ce texte, voir O. Lekmanov, « “Ja k vorob'jam pojdu i k reporteram...” Pozdnij Mandel'stam : portret na gazetnom fone », *Toronto Slavic Quaterly*, № 25. Le texte est en ligne <http://sites.utoronto.ca/tsq/25/lekmanov25.shtml> (page consultée le 5 avril 2019).

Le *Dit* désigne ici, par métonymie, la poésie comme art, celui qui, pour reprendre une formule célèbre de Mandelstam, est pareil « à une charrue qui retourne le temps de façon à ce que ses strates inférieures, son terreau fertile, se retrouvent à la surface »⁷⁰.

Performativité d'un lyrisme en crise.

Dans l'extrait cité des « Stances », le *Dit d'Igor* est mentionné comme métaphore de la tension poétique, à plus forte raison comme point de référence d'un lyrisme qui, à bout de souffle, résiste à l'oppression et s'enracine dans la terre noire (*černozem*), autrement dit dans un espace stratifié, appréhendé dans une perspective diachronique, dont on peut faire le récit tout en le sondant. La dimension *épique*, narrative, de la poésie lyrique, qui est ainsi évoquée dans ces vers, est symptomatique de la manière dont le *Slovo* a pu, tout au long des années 1920, servir de modèle pour penser la transition du lyrisme vers la forme longue et l'épopée, amorcée au lendemain de 1917. Alors que la nouvelle poésie de la révolution doit dire ce qui n'est pas encore, le sujet lyrique vit une « crise »⁷¹ qui le force à se réformer, à sortir hors de la dimension intime où l'a cantonné la tradition poétique ou à périr. « Aujourd'hui, le problème de la prose est au centre des préoccupations de la littérature. On ne relève plus d'intérêt pour les formes intimes ni, à plus forte raison, pour la parole versifiée en général »⁷², résume Boris Eichenbaum en 1924. Deux ans plus tard, c'est Boris Pasternak qui s'avouera presque vaincu en reconnaissant la suprématie de l'*epos* sur le lyrisme⁷³, dans la mesure où le genre épique est « suggéré par l'époque elle-même »⁷⁴. Si ce *mea culpa* doit être replacé dans un contexte culturel et politique bien particulier⁷⁵, la poésie lyrique est un genre qui se réinvente effectivement au cours de la première décennie postrévolutionnaire, évoluant vers la forme

70. «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху.» О. Mandel'stam, *Slovo o kul'ture*, Moscou, 1987, p. 40.

71. Gérard Conio, « Le sujet lyrique et la prose du monde dans la littérature russe (1910-1930) », *Revue des Études slaves*, tome 70, fascicule 1, 1998, p. 176-178.

72. « Сейчас в центре литературы — проблема прозы. Пропал интерес к интимным формам, более того — к стиховой речи вообще. » В. М. Ёйхенбаум, « О Šatobriane, o červoncaх i ruskoj literature », *Žizn' iskusstva*, 1924, № 1, p. 3.

73. « В наше время лирика почти перестала звучать, и здесь мне приходится быть объективным, от лирики переходить к эпосу. И я не испытываю теперь прежнего разочарования. » В. Л. Pasternak, *Sobranie sočinenij v 5-ti tomach*, t. 4, Moscou, Xudožestvennaja literatura, 1991, p. 621.

74. En 1927, en répondant à un questionnaire de la revue *Na literaturnom postu*, organe littéraire de la RAPP, Pasternak précise: « Я считаю, что эпос внушен временем, и потому в книге « 1905 год » я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно. » *Ibid*, p. 621.

75. La croisade contre lyrisme en poésie connaît un regain de force après la mort de Essenine et l'exclusion de Trotski du Parti. En 1927, Nikolaï Boukharine publie ses « Notes au vitriol », manifeste anti-essenien et anti-lyrique. Voir N. I. Buxarin, « Zlye zametki », *O pisatel'skoj ètike, literaturnom xuliganstve i bogeme*, Leningrad, 1927, p. 8.

longue – l'évolution de Pasternak et de Axmatova est en ce sens symptomatique – et tendant vers l'abolition de frontières entre les genres lyrique et épique.

L'hésitation entre les genres, la création d'œuvres *lyro-épiques*, qui mêlent narration et voix individuelle – les grands poèmes de Kliouev en sont l'illustration, *Quatrième Rome* (1922), *La Campagne* (1927), *Terre brûlée* (1928) -, ces dynamiques expliquent aussi l'attention soutenue portée au *Slovo*, dont les motifs et champs sémantiques sont, comme nous l'avons vu, réactualisés, et dont la poétique mêle, précisément, le lyrique et l'épique⁷⁶, ses deux chantres incarnant les deux versants d'une posture poétique qui se tourne tantôt vers l'invention de l'imaginaire, tantôt vers la transcription du réel. D'une façon symptomatique, en 1922, lorsque Mandelstam commente l'activité des écrivains contemporains dans son article « La fin du roman », il dénonce – en citant avec ironie une métaphore célèbre du *Slovo* – l'hésitation des prosateurs contemporains entre le style de Boïan et la posture du chroniqueur. Comme si, malgré les efforts pour faire du roman une « chronique », le roman, et avec lui, le poète, résistait à la « pression » de l'époque de mettre fin au lyrisme :

La plupart des prosateurs ont déjà entièrement renoncé au roman et, sans crainte de se voir reprocher de faire du journalisme et de ne s'occuper que de sujets d'actualité, et font, sans en avoir conscience, de la chronique (Pil'njak, les frères de Sérapion et d'autres). Manifestement, par la force des choses, le prosateur contemporain devient un chroniqueur, et le roman retourne à ses origines – au *Dit de l'ost d'Igor*, à la chronique ancienne, à l'hagiographie, aux Vies des Saints. De nouveau la pensée du prosateur, pareille à un écureuil agile, s'étale sur le tronc de l'arbre de l'histoire et, nous aurons beau essayer, nous ne parviendrons pas à l'enfermer dans une cage.⁷⁷

En 1935, le *Slovo* apparaît sous la plume de Mandelstam comme le modèle de référence d'un genre poétique absolu, d'un lyrisme retrouvé et qui se définit par son intentionnalité (*ustanovka*), tourné non plus vers l'auditoire immense des meetings révolutionnaires – comme le moi poétique de Maïakovski – ni vers le « boudoir » intime, comme l'a été l'élégie de

76. Cf. Boris Gasparov, *op. cit.*, p. 101

77. « Но большинство прозаиков уже совершенно отказались от романа и, не боясь упреков в газетности и злободневности, бессознательно пишут хронику (Пильняк, серапионовцы и др.). Очевидно, силою вещей современный прозаик становится летописцем, и роман возвращается к своим истокам — к «Слову о полку Игореве», к летописи, к агиографии, к Четьи-Минеи. Снова мысль прозаика векшей растекается по дереву истории, и не нам заманить эту векшу в ручную клетку. » О. Ё. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij, op. cit.*, p. 205.

Essénine⁷⁸, mais vers un lecteur-interlocuteur⁷⁹ attentif et cultivé, qui sait déchiffrer les codes poétiques et retrouver les origines du « mot vivant ».

Le retournement absurde du *Slovo* comme moteur de l'utopie poétique.

Texte « clé » pour saisir la dynamique de la transformation des genres poétiques au cours des années 1920, le *Slovo* se retrouve jusque dans le *Triomphe de l'agriculture* (1933), poème long (*poëma*) de l'obérioute Nikolaï Zabolotski (1903-1958), élève de Khlebnikov et bientôt traducteur, en russe moderne, du *Dit de l'ost d'Igor* (1938-1946). En 1929, lorsque Zabolotski commence à rédiger le *Triomphe de l'agriculture*, – ce texte au ton enjoué, empreint de naïveté et d'un humour poussé jusqu'au grotesque, mais qui traite de la collectivisation forcée des campagnes entamée en 1929, – la présence du *Slovo* sous la forme d'hypotexte permet d'ancrer, d'une part, le poème dans la tradition absurdiste dont Zabolotski est issu⁸⁰ et, d'autre part, de révéler, au lecteur averti, la teneur du discours que tient le poète sur la collectivisation⁸¹. Le poème pose d'emblée une question essentielle : la nature est-elle animée ou inanimée ? Est-elle le contexte vivant de l'existence humaine ou un outil que l'homme peut transformer et dont il peut disposer comme il lui plaît ? Mettant en scène un soldat venu persuader paysans et animaux de former un kolkhoze, et donnant la parole aux hommes comme aux animaux, le poème semble imprégné de motifs animaliers du *Slovo*, dans lequel l'animation de la nature « pensante » (les présages), les métamorphoses des héros (en animaux et oiseaux et vice-versa), et la fluidité de ces transformations témoignent d'un rapport étroit entre l'homme et la nature. Pourrait-on voir dans certains passages du *Triomphe de l'agriculture* une version parodiée d'épisodes clés du *Slovo* ? Dans le cinquième chant, par exemple, qui s'intitule « Le début de la science », le soldat relate aux vaches qui l'entourent un rêve qu'il a eu, celui d'une abondance à venir, amplifiée par la technique. Tandis que cette séquence s'inscrit dans la

78. Cf. sur l'intentionnalité poétique l'article de Tynjanov « O literaturnoj èvoljucii », dans Ju. N. Tynjanov, *Literaturnaja èvoljucija*, op. cit., p. 201. Voir également Catherine Depretto, op. cit., p. 192-212.

79. Sur l'interlocuteur dans le système poétique de Mandel'stam voir son article « O Sobesednike » (1913-1927), disponible en ligne à l'adresse https://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_1/03prose/1_253.htm (page consultée le 3 avril 2019).

80. Sur Zabolockij et les autres poètes de l'OBERIU, voir par exemple Graham Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde. OBERIU - fact, fiction, metafiction*, Cambridge University Press, 2006.

81. La critique soviétique ne s'y est pas trompée : dès 1929, lorsque des extraits du poème ont été publiés dans *Zvezda*, Zabolotski est devenu la cible d'attaques les plus violentes, l'accusant d'avoir produit un texte « koulak ». Le poète sera arrêté en 1938 et passera six ans en camps. Sur cet épisode et pour une bibliographie étendue d'ouvrages sur Zabolotski, voir I. E. Loščilov, « O nekotoryx neočevidnyx istočnikax poëticheskogo mira Nikolaja Zabolockogo : dva sjužeta. », *Kul'tura i tekst*, 2005, № 9. Disponible en ligne : <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-neochevidnyh-istočnikah-poëticheskogo-mira-nikolaja-zabolotskogo-dva-syuzheta> (consulté le 3 avril 2019).

tradition utopiste de la littérature russe et exploite le *topos* du rêve comme genre à même de pronostiquer un avenir heureux, le récit de celui-ci suggère un rapprochement avec un épisode du *Slovo*, dans lequel Sviatopolk, après avoir vu un rêve de mauvais augure, en fait part à ses boyards. Dans le *Slovo*, les boyards explicitent le rêve « confus » de Sviatoslav : le rêve présage la mort des deux « faucons », ses fils, qui périront de la main des païens⁸². Dans le *Triomphe de l'agriculture*, c'est le soldat et le cheval qui se passent la réplique, le cheval cherchant à expliquer au soldat la réalité de sa situation, qui contraste avec le rêve utopique de l'homme. Dans un cas comme dans l'autre, le rêve est perçu comme « confus » : « pour la première fois, mon esprit est embué »⁸³, s'exclame le cheval.

Surtout, c'est la question de la mort, centrale dans le poème⁸⁴, qui donne lieu à un rapprochement signifiant avec le *Dit*, dans la mesure où le thème de la mort rejoint celui du passé et de sa possible résurgence. En effet, la mort est traitée par le biais de l'inclusion, dans le texte, de la « philosophie de l'action commune » de Nikolaï Fedorov, qui avait trouvé un terrain fertile dans la poésie du modernisme russe. Au lendemain de la révolution, l'utopie d'un âge d'or – en particulier paysan – s'en était nourrie explicitement sous la plume de Essénine ou, comme nous l'avons vu plus haut, de Kliouev. Le quatrième chant, intitulé « Bataille avec les aïeux », contient une allusion explicite au projet fedorovien de la résurrection des ancêtres⁸⁵, à la signification hautement symbolique dans un texte qui joue – jusqu'à l'absurde – avec la littérature et la culture du passé. Le soldat ordonne aux paysans :

Oust ! Silence ! Assez ! Sinon
 Je vous allonge tous illico !
 La place des morts est dans leurs tombes,
 Dans vos tombes, et que ça saute !
 Que vos popes gémissent,
 Que vos diables hurlent,
 Moi, je n'ai pas d'ancêtres,
 Je vivrai jusqu'à ce que je meure !⁸⁶

82. Voir le texte du *Slovo* dans la traduction en russe moderne de Likhatchev en ligne : http://slovoopolku.ru/slovolihachev_6 (consulté le 6 avril 2019).

83. « Впервые ум смутился мой », N. A. Zabolockij, *Sobranie sočinenij v trex tomach*, Moscou, 1983, t. 1, p. 132. Dans la suite de l'article, les références aux pages des citations seront données entre parenthèses.

84. Voir aussi Irene Masing-Delic, « Zabolotsky's The Triumph of Agriculture : Satire or Utopia ? » *The Russian Review*, Vol. 42, № 4 (Oct., 1983), p. 372.

85. Sur les motifs empruntés à Fedorov dans le poème de Zabolotski et le dialogue qu'entretient le poète avec le philosophe, voir Irene Masing-Delic, *op. cit.*, p. 362.

86. « Прочь! Молчать! довольно! Или / Уничтожу всех на месте! / Мертвецам — лежать в могиле, / Марш в могилу и не лезьте! / Пусть попы над вами стонут, / Пусть над вами воют черти, / Я же, предками не тронут, / Буду жить до самой смерти! » (129).

Plus encore qu'un verdict sans appel au rêve de Fedorov, Zabolotski signe l'arrêt de mort – littéralement – du passé, qu'il n'est plus question d'aborder autrement que comme « passé ». L'avenir est *sui generis* : le soldat est délesté des « ancêtres ». Le déplacement des strates du temps dont il était question chez Tynianov, l'actualité de l'époque archaïque en comparaison avec le passé récent, – ces conceptions avaient illustré, dans la décennie précédente, l'espoir – au sein de la littérature – d'une transformation complète du monde par le verbe poétique. En 1933, dans le *Triomphe de l'agriculture*, Zabolotski fait comprendre à son lecteur que l'histoire est désormais linéaire, et qu'il n'y a plus de retour en arrière possible. C'est pourquoi le passage qui suit, et qui se réfère explicitement au *Slovo*, a une tonalité tragique :

En même temps le chêne, tremblant,
Se fendit. Au même moment,
Fuyant les coups, le loup s'enfuit,
Une patte sur sa tempe.
Le taon, la mouche, et tout un temple
De fourmis, une grande loutre⁸⁷ –
Tout tombait tête la première
S'écorchant sur les troncs d'arbres.⁸⁸

Les éléments du début du *Slovo* sont réunis ici dans une anti-citation : l'arbre sur lequel « saute » la pensée de Boïan est détruit, annihilant par la même occasion l'autre arbre de la poésie russe auquel il est fait référence à travers la mention du « chêne », celui de *Rouslan et Lioudmila* de Pouchkine, qui accueille sous ses branches le chat savant et le poète⁸⁹ ; le loup, dont Khlebnikov avait fait un avatar de Boïan, s'enfuit, la gueule endolorie, tandis que tout un essaim de petits animaux moins prestigieux que les aigles du *Dit* dégringolent de l'arbre. Ainsi à côté de clins d'œil plus ou moins implicites à la tradition littéraire, la littérature, et, *a fortiori*, la culture du passé n'existent plus que sous la forme d'un anti-texte, d'un pastiche qui n'est pas loin de la parodie⁹⁰. Dans la mesure où le *Slovo* est présent sous forme d'un anti-texte, le genre

87. La loutre peut venir de chez Khlebnikov, dont l'une des « *sverxpovesti* » s'intitule « Les enfants de la loutre (*Deti vydry*) ». V. Xlebnikov, *op. cit.*, p. 431-432.

88. « В это время дуб, встревожен, / Раскололся. В это время / Волк пронесся, огорошен, / Защищая лапой темя. / Вепрь, муха, целый храмик / Муравьев, большая выдра — / Все летело вверх ногами, / О деревья шкуру выдрал. » (129).

89. « У Лукоморья дуб зеленый ; / Златая цепь на дубе том: / И днем и ночью кот ученый / Все ходит по цепи кругом; » A. S. Puškin, « Ruslan i Ljudmila », *Sobranie sočinenij v 10-ti tomah*, t. 3, Moscou, 1960, p. 9.

90. Irene Masing-Delic s'arrête longuement sur la manière dont le *Triomphe de l'agriculture* a intégré les Douze d'Alexandre Blok (voir *infra*), mais il y a une quantité d'œuvres que Zabolotski pastiche, faisant du *Triomphe de l'agriculture* aussi une sorte de panthéon (ou anti-panthéon) de la littérature classique. On trouve, par exemple, le démon de Lermontov, déjà à l'origine parodie du héros romantique napoléonien, dans le passage suivant : « Лишь

du poème de Zabolotski oscille à son tour entre épopée et anti-épopée, dans un équilibre qui le rapproche de la dynamique de l'absurde. Avec le retournement du texte du *Dit*, qui vient à la suite de l'injonction du soldat à cesser le cycle des renaissances et résurrections, à faire table rase du passé, c'est le temps même – dont le *Slovo* avait voulu « réunir des pans »⁹¹ - qui est brisé. La collectivisation des campagnes marque une rupture irréparable. Il n'en demeure pas moins que Zabolotski, nourrissant son texte de littérature russe, à commencer par le *Dit de l'ost d'Igor*, en fait un poème-cosmos dont la performativité est orientée pour ainsi dire vers l'intérieur, autorisant une « régénérescence » du texte par lui-même. Sans doute est-ce là aussi une caractéristique constitutive du genre de l'utopie à laquelle le *Triomphe de l'agriculture* peut être apparenté.

C'est en 1923 que paraît, en Russie soviétique, le premier ouvrage scientifique consacré au *Slovo d'Igor*⁹², fruit d'un travail de longue haleine d'Alexandre Orlov, historien qui publiera, en 1938, une version complétée du même ouvrage dans une collection de vulgarisation de l'Académie des Sciences de l'URSS⁹³. En 1937-1938, justement, l'URSS fête les 750 ans du *Slovo* : la date de création de l'œuvre est officiellement fixée à 1187, la signification patriotique du *Dit* prime sur toutes les autres, le genre du texte est identifié comme appartenant à la tradition orale russe. À la veille de la Seconde guerre mondiale, l'inclusion du *Slovo* dans le panthéon des monuments classiques soviétiques participe aussi à fournir des modèles de conduite, tant au niveau individuel que national : la terre russe doit rester unie, l'épouse idéale doit être une Yaroslavna, le peuple (*narod*) est le personnage principal du « poème héroïque » dont l'authenticité devient « une espèce de dogme »⁹⁴.

Pour conclure, disons que le « caractère national » du *Slovo*, imposé d'en haut à partir de la fin des années 1930 au moment où la « culture populaire » était tout entière redéfinie dans l'URSS de Staline, avait servi de ferment, dans les années 1920, pour la réinvention de la langue

солдат, закрытый шлемом, / Застегнув свою шинель, / Возвышался, словно демон / Невоспитанных земель. / И полуночная птица, / Обитательница трав, / Принесла ему водицы, / Ветку дерева сломав. » (129) Cf. Irene Masing-Delic, *op. cit.*, p. 368 et suiv.

91. Cf. dans le *Slovo* l'une des adresses au Воiан : « О Боян, соловей старого времени! / Вот бы ты походы эти воспел, / скача, соловей, по мысленному древу, / летая умом под облаками, / свивая славу обоих половин этого времени, / рыща по тропе Трояна / через поля на горы. » La traduction de Dmitri Likhatchev est disponible en ligne à l'adresse http://slovoopolku.ru/slovoliachev_2 (consulté le 7 avril 2019).

92. A. S. Orlov, *Slovo o polku Igoreve*, Moscou, 1923.

93. A. S. Orlov, *Slovo o polku Igoreve*, Moscou-Leningrad, Tipografija Izdatel'stva Akademii Nauk SSSR, 1938.

94. Robert Roudet, « Mazon et le *Slovo d'Igor* », *Revue des études slaves*, tome 82, fascicule 1, 2011, p. 66. Ajoutons que c'est dans la deuxième édition, en 1946, de son ouvrage de 1938 qu'Alexandre Orlov publiera un article défendant l'authenticité du *Dit*. Voir D. S. Lixačev, *Slovo o polku Igoreve*, *op. cit.*, p. 173. Voir aussi, sur le destin du *Slovo* en URSS, Victoire Feuillebois, *op. cit.*

poétique qui devait contenir en germe la nomination du monde entier. Nous avons vu que le *Slovo* était un hypotexte important de la poésie des premières années postrévolutionnaires, d'une époque au cours de laquelle, pour reprendre la métaphore de Tynianov, le temps littéraire, ses différentes « strates », se sont trouvées rapprochées contre toute « logique » historique, suivant seulement une nécessité intérieure et autorisant des superpositions éclairantes. Alors que la poésie lyrique évoluait en des formes plus longues et narratives, le *Slovo* a pu servir de modèle pour la création de genres hybrides, comme la lyro-épopée, et le modèle du *Slovo* comme épopée par excellence a perduré jusque dans son retournement absurde dans le *Triomphe de l'agriculture* de Nikolaï Zabolotski. Enfin et surtout, le modèle du *Slovo* a alimenté l'interrogation de la poésie sur elle-même, au moment où elle devait répondre à une question sans précédent : comment dire la violence de l'histoire ? Quelle fonction occuper dans un monde en déconstruction ? Face à la crise du sujet lyrique et de la représentation, la poésie des représentants et héritiers du modernisme russe s'est tournée vers le texte archaïque du *Dit d'Igor* pour redonner au verbe sa puissance créatrice.

Dostoïevski et Pétersbourg : qu'est-ce qu'une forme *russe* ?

Margot Buvat

Université Bordeaux Montaigne

TELEM

Alors qu'un lecteur français de 1884 est habitué aux descriptions minutieuses et presque cartographiques d'un Balzac, d'un Hugo ou d'un Zola, les premières traductions françaises de Dostoïevski le forcent à « révolutionner [ses] habitudes intellectuelles »¹. Dans son petit essai *À partir du mot Russie*, plus de cent ans après la parution des premiers articles consacrés au roman russe par Eugène-Melchior De Vogüé, Philippe Jaccottet énonce ce qui a forgé sa fascination pour la Russie et surtout pour les espaces russes : il évoque les textes de Dostoïevski, mais revient rapidement sur sa déclaration, pour préciser que finalement, « qui [le] lit ne voit pas grand-chose de la Russie, [...] pas grand-chose même des villes, même des intérieurs où l'action se déroule »². Pourquoi le lecteur français ne *voit-il* rien de cet espace urbain russe, alors même qu'une certaine tradition critique associe Dostoïevski à sa topographie romanesque³ ? Pourquoi, à Saint-Pétersbourg, les offres d'excursions touristiques sur les pas des héros dostoïevskiens garantissent au lecteur-promeneur qu'il se sentira vivre au plus près de la fiction alors que « le Pétersbourg réaliste de Dostoïevski n'existe pas »⁴ ? Tout se passe comme si ce que l'on appelle le « *Peterburg Dostoevskogo* » échappait à la patrimonialisation faute d'exister, ne voulait ni ne pouvait devenir *monument*. Là où, dans un texte comme *Crime et Châtiment*, l'expérience de la ville est bien celle de la subjectivité, le *patrimonial* serait au contraire la conception d'un commun en héritage, d'un partage à une échelle qui se voudrait nationale.

1. Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, Paris, Classiques Garnier, 2010 [1886], p. 299. En 1884 Edouard Humbert et Victor Derely traduisent respectivement *Humiliés et Offensés* [*Unižennye i oskorblënnye*, 1861] et *Crime et Châtiment* [*Prestuplenie i nakazanie*, 1866].

2. Philippe Jaccottet, *À partir du mot Russie*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2003, p. 27.

3. On pense aux auteurs qui voient chez Dostoïevski un Pétersbourg *réel* (ponctuellement envahi cependant par un Pétersbourg fantastique) : Georges Nivat, « Les chuchotis dostoïevskiens », dans *Vers la fin du mythe russe*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1982, p. 47-75 ou V. N. Toporov, *Peterburgskij text russkoj literatury : izbrannye trudy* [Le texte pétersbourgeois de la littérature russe : sélection d'articles], Moscou, Nauka, 2009 [2003].

4. Maria Gal, « Le Saint-Pétersbourg de Dostoïevski : de la généralisation du mythe urbain à l'individualisation de l'espace vécu », *Territoire en mouvement, Revue de géographie et d'aménagement*, 31, 2016, mis en ligne le 30 septembre 2016, consulté le 28 mai 2019, URL : <http://journals.openedition.org/tem/3755>, §22. L'article donne une liste de ces offres touristiques et les analyse, en croisant critique littéraire et géographie humaniste.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce paradoxe se lit dans le texte de Dostoïevski en même temps que dans la ville de Saint-Pétersbourg. À l'époque où l'auteur y vit et y écrit, en effet, le « processus de mythification »⁵ de la toute jeune capitale est déjà bien entamé. Elle est cette ville soudainement surgie des marécages en 1703 par la volonté de Pierre le Grand, « bâtisseur sublime »⁶ bravant les éléments. La nouvelle capitale russe est une fenêtre ouverte sur l'Europe⁷, inspirée des lignes urbaines du vieux continent, pensée en même temps par des architectes italiens, hollandais et français. Histoire singulière et discours littéraires alimentent le mythe d'une cité souvent qualifiée d'*européenne*. De fait, elle est le « pavillon de guerre »⁸ des occidentalistes contre les slavophiles, dont le débat se confond bien souvent avec la question de savoir ce que peut signifier Pétersbourg pour l'Empire russe, et de quoi la ville peut bien être l'emblème. La question est éminemment politique : il s'agit de comprendre ce qu'implique l'emprunt concret aux formes architecturales européennes pour construire une capitale russe, d'autant que cet emprunt touche, et depuis longtemps, tous les domaines de la vie et des arts : « [...] toute notre vie décalquée sur l'Europe, écrit Dostoïevski en 1863, elle s'est formée en nous depuis la première enfance. »⁹ Car ce calque des formes est aussi littéraire et c'est de Shakespeare, de Byron, de Scott, que descend Pouchkine lui-même.

Le présent travail voudrait donc penser l'histoire comparée des formes littéraires et des formes architecturales dans une perspective interdisciplinaire. Prendre en compte, aux côtés du texte dostoïevskien, les formes et les bâtis concrets de la ville de Pétersbourg se révèle tout à fait fécond pour penser ensemble construction architecturale, construction littéraire et construction nationale. Qu'en est-il de ces formes esthétiques dans leur relation au débat politique des occidentalistes et des slavophiles ? Que serait, pour Dostoïevski, une

5. Ettore Lo Gatto, *Le Mythe de Saint-Pétersbourg : histoire, légende, poésie*, trad. Christine Ginoux, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 1995 [1960], p. 27-56. Voir aussi Nikolai Antsiferov, *L'Âme de Pétersbourg*, trad. Anne de Peretti, éd. B. Giovanangeli, 2003 [1922].

6. Alexandre Pouchkine, *Le Cavalier de bronze* [1833], trad. Jean-Louis Backès, dans *Œuvres poétiques*, dir. Efim Etkind, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993, tome I, p. 578. On trouve aussi « constructeur de miracle » dans *Poésie*, trad. Claude Frioux, Paris, Librairie du Globe, 1999, p. 215. Le texte russe dit « строитель чудотворный » (v. 441), littéralement « bâtisseur thaumaturge », A. S. Puškin, « Mednij vsadnik » [1833], *Polnoe sobranie sočinenij*. Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1948, t. V, p. 148.

7. « Pétersbourg est la fenêtre par laquelle la Russie regarde en Europe », dit Francesco Algarotti, *Voyages en Russie*, [Viaggi di Russia], 1759, disponible en ligne : <https://www.e-rara.ch/zuz/content/pageview/10711590>. Le poète reprend cette expression et l'attribue à Pierre le Grand, Alexandre Pouchkine, *op. cit.* trad. Jean-Louis Backès : « [...] ouvrons / Sur l'Occident une fenêtre », ou Alexandre Pouchkine, *op. cit.* trad. Igor Astrow, tome II, p. 361 : « [...] tailler une large fenêtre / Par où l'Europe avec ses lumières pénètre » : « В Европу прорубить окно » (v. 16) A. S. Puškin, *op. cit.* p. 135.

8. Ettore Lo Gatto, *op. cit.* p. 186.

9. Fédor Dostoïevski, *Notes d'hiver sur impressions d'été*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1995 [1863], p. 21 – « вся наша жизнь по европейским складам еще с самого первого детства сложилась » F. M. Dostoevskij, « Zimnie zametki o letnix vpečatlenijax », dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Léningrad, Nauka, 1972-1990, t. V, p. 51.

forme – architecturale ou littéraire – nationale, russe *par essence* ? Quels sont le propre et le commun que la littérature et la ville peuvent offrir à la Russie ?

Dostoïevski et les formes de Pétersbourg : état des lieux

Il s'agit d'abord de bien souligner la sensibilité de Dostoïevski aux formes de sa ville. La raison en est biographique. Très jeune, en 1837, le futur écrivain arrive à Saint-Pétersbourg pour faire son entrée à l'École militaire du Génie, dans le fameux château des Ingénieurs, au bord de la Fontanka. Sa formation porte notamment sur le dessin de fortification et d'architecture en général. La correspondance de Dostoïevski évoque ce travail douloureux de l'apprentissage du dessin technique. Il persévère cependant et finit par sortir de l'école excellent dans ce domaine. Consciemment ou non, donc « Dostoïevski utilis[e] dans ses travaux d'écrivain les connaissances d'un architecte professionnel »¹⁰. Un quart environ des dessins que l'on rencontre dans les manuscrits de l'auteur se composent – dans les brouillons des *Démons* surtout – de fenêtres, d'ogives et d'arcs gothiques, de superbes esquisses de formes architecturales¹¹. Outre cette pratique graphique, qui reste secrètement gardée dans le brouillon manuscrit, Dostoïevski tient des discours sur les formes concrètes de la capitale où il vit, notamment dans ses chroniques. Arrêtons-nous sur deux de ces textes.

Le premier a été écrit *avant* ses voyages en Europe. D'avril à juin 1847, le jeune Dostoïevski se voit confier par le journal *Les Nouvelles de Saint-Pétersbourg* cinq collaborations dans le cadre d'une rubrique hebdomadaire intitulée « Les Annales de Pétersbourg ». Le ton général y est très libre : les textes sont des chroniques littéraires mêlées d'évocations de la vie quotidienne estivale, du départ des pétersbourgeois pour leur *datcha*, etc. Le texte du 1^{er} juin est la quatrième contribution de l'auteur. Il y fait mention de travaux qui mettent la ville dans le chaos le plus total, de la poussière à travers laquelle il faut se déplacer, du bruit incessant des pelles. La seule activité qui reste au passant, dans la capitale vide et désorganisée, c'est d'« étudier l'architecture des immeubles, [de] regarder comment la

10. Konstantin Barsht, *Dostoïevski, du dessin à l'écriture romanesque*, trad. D. Dabbadie, Paris, Hermann, 2004, p. 18.

11. *Ibid.*, p. 164-182. Voir aussi Konstantin Barsht, « Dostoïevski, le dessin comme écriture », in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 17, 2001, p. 113-130, disponible en ligne : www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2001_num_17_1_1200, page consultée le 29 mai 2019.

ville se renouvelle et se construit », activité que le chroniqueur-promeneur qualifie d'« occupation grave et même [...] instructive »¹². Et voici ce qu'il conclut de son étude :

[...] nous n'arrivons toujours pas, quoi qu'on en ait, à nous faire mesurer à une aune européenne. [...] il n'y a rien de plus *dénué de caractère* que l'architecture de Pétersbourg [...] il n'y a rien en elle qui puisse frapper, *rien de national*, et [...] toute la ville n'est qu'une *caricature ridicule* d'un certain nombre d'autres capitales de l'Europe ; [...] finalement, Pétersbourg, ne serait-ce que du point de vue de l'architecture, se présente comme un *mélange si bizarre*, qu'on n'arrête pas de s'étonner et de s'exclamer à chaque pas. L'architecture grecque, l'architecture romaine, l'architecture byzantine, l'architecture gothique, l'architecture *rococo*, la toute nouvelle architecture italienne, notre architecture orthodoxe - tout cela [...] est *empilé et entassé*.¹³

Dostoïevski souligne ici le caractère éclectique des formes architecturales de sa ville. Non seulement elles sont des *copies* des formes européennes de plusieurs styles, de plusieurs pays, et de plusieurs périodes, mais surtout des copies outrées jusqu'au grotesque, jusqu'à la risible caricature, et qui prolifèrent, agglutinées. Ce qui ressort de ce constat frappant, c'est bien le manque de caractère et d'essence *nationales* des formes, même si par ailleurs, Saint-Pétersbourg n'est pas totalement dénuée de caractère russe dans son architecture : à la fin de la liste des formes qu'il énumère, le chroniqueur donne « notre architecture orthodoxe » [*naša pravoslavnaja arxitektura*] traduit par Gustave Aucouturier « architecture pravoslave autochtone »¹⁴. « Pravoslave » est un calque slave du mot grec *orthodoxe* qui qualifie « par extension (notamment ici) tout ce qui est typiquement, authentiquement, russe »¹⁵, précise-t-il en note.

Il est intéressant de préciser que Dostoïevski résume ici le récit d'un voyageur français. Le nom de ce dernier n'est pas cité dans le texte, mais il pourrait tout aussi bien s'agir de Xavier Marmier que du marquis de Custine. En effet, on peut lire chez le premier que « la

12. Fédor Dostoïevski, *Les Annales de Pétersbourg*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 2001 [1847], p. 50 – « Изучать архитектуру домов, смотреть, как обновляется и строится город ? Конечно, занятие важное и даже [...] назидательное » F. M. Dostoevskij, *Peterburskaja letopis'*, *op. cit.*, t.XVIII, p. 24.

13. *Ibid.*, p. 51 – « [...] как-то упорно не поддаемся мы до сих пор на обмерку нас европейским аршином [...] нет ничего *бесхарактернее* петербургской архитектуры ; [...] нет в ней ничего особенно поражающего, *ничего национального* и [...] весь город - одна *смешная карикатура* некоторых европейских столиц ; [...] наконец, Петербург, хоть бы в одном архитектурном отношении, представляет такую *странную смесь*, что не перестаешь ахать да удивляться на каждом шагу. Греческая архитектура, римская архитектура, византийская архитектура, голландская архитектура, готическая архитектура, архитектура госоко, новейшая итальянская архитектура, наша православная архитектура - все это, [...] *сбито и скомкано* [...] » F. M. Dostoevskij, *Peterburskaja letopis'*, *op. cit.*, p. 24. C'est nous qui soulignons, sauf pour « *rien de national* », « *ничего национального* », en italiques dans le texte original.

14. Fédor Dostoïevski, *Récits, chroniques et polémiques*, trad. G. Aucouturier, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1969, p. 265.

15. *Ibid.*, p. 1682.

plupart des édifices publics de Pétersbourg sont bâtis dans le plus mauvais goût : *maladroite imitation* de la renaissance, *lourd pastiche* de la forme grecque, *copie fardée* du rococo »¹⁶, quand le second se dit « choqué [des] sottises *imitations* qui gâtent l'aspect de Pétersbourg » où se manifeste une « carence d'esprit national »¹⁷. La capitale de l'Empire de Russie est présentée à chaque fois comme ce gigantesque *patchwork* mal cousu où l'on ne pourrait rien déceler de russe.

Il est notable que Dostoïevski chroniqueur entre dans ce dialogue esthétique avec un voyageur français : il montre ainsi l'importance du regard étranger et de ce que « l'aune européenne » peut faire remarquer au pétersbourgeois, dont la perception de sa ville est empêchée par la distraction quotidienne. Si la caractérisation des formes architecturales de Pétersbourg se fait avec les mots d'un Marmier ou d'un Custine, Dostoïevski souligne bien cependant la superficialité et la bêtise d'un voyageur français qui ne parvient pas à percevoir en Russie autre chose que ce qui est emprunté à son propre pays¹⁸. Certes, le Russe concède que le Français a vu quelque chose de pertinent dans la silhouette de sa ville, et contresigne même ses propos. Plus loin, cependant, il relativise le grotesque des mélanges et des anachronismes architecturaux, estimant en fait que cette bigarrure serait à même de rappeler « l'histoire de la vie *européenne* de Pétersbourg et de la Russie tout entière »¹⁹. La bigarrure de Saint-Pétersbourg montrerait en effet, selon lui, le triomphe d'un esprit national dans la récente capitale, alors même que la tradition slavophile la situe pourtant dans la vieille Moscou. C'est un jeune Dostoïevski aux accointances occidentalistes qui valorise ici l'entreprise de Pierre le Grand, quand bien même il reprend – avec un sourire peut-être – les durs jugements français. Mais cela est amené à changer.

C'est pourquoi il convient de lire un second texte, écrit vingt-cinq ans plus tard, *après* la déportation de Dostoïevski au bagne et surtout après ses voyages en Europe. L'article intitulé « Petites images » est publié en 1873 dans *Le Journal d'un écrivain*. Là encore, tout comme en 1847, il s'agit d'une chronique qui traite initialement de littérature et qui débouche finalement sur des réflexions architecturales, provoquées par le même contexte de travaux et de rénovations perpétuels de la ville. Cette fois, le récit épique d'une traversée de la perspective Nevski en hiver précède le propos.

16. Xavier Marmier, « La Russie en 1842 », *Revue des Deux Mondes, période initiale*, tome 32, 1842, p. 701-755. C'est nous qui soulignons.

17. Astolphe de Custine, *La Russie en 1839*, Paris, Classiques Garnier, 2018 [1843], p. 169 et suiv. C'est nous qui soulignons.

18. Fédor Dostoïevski, *Les Annales de Pétersbourg*, *op. cit.* p. 52.

19. *Ibid.*, p. 55 – « все вместе напоминает историю *европейской* жизни Петербурга и целой России » F. M. Dostoevskij, *Peterburskaja letopis'*, *op. cit.*, p. 26. C'est nous qui soulignons.

Elle m'étonne beaucoup cette architecture de notre temps [...] elle m'a toujours sidéré [...] De *propre*, elle ne possède que, çà et là, ces petites maisons de bois pourries, qui survivent encore dans les rues les plus brillantes à côté des immeubles les plus gigantesques et qui vous frappent le regard comme un tas de bois près d'un palazzo de marbre [...] Il n'y a pas d'autres villes comme [Pétersbourg] ; du point de vue architectural, elle est le *reflet* de toutes les modes et de toutes les périodes²⁰ ; elle a, au fur et à mesure, *emprunté et déformé* tout ce qu'elle pouvait. Dans ces bâtiments, *comme dans un livre*, vous lirez toutes les marées de toutes les idées, et les pseudo-idées qui nous sont tombées dessus, à juste titre ou par hasard, depuis l'Europe et qui, petit à petit, nous ont *envahis et soumis*.²¹

La continuité avec le texte des *Annales de Pétersbourg* est frappante. Le chroniqueur ne rapporte cependant plus les dires d'un voyageur français ; il constate au contraire sa propre incapacité à trouver une quelconque essence nationale dans les formes de sa ville, qui n'est selon lui que « reflet », « emprunt », « déformation », mauvaise copie, en somme. Comme seule trace d'architecture nationale, Dostoïevski ne distingue même plus les églises orthodoxes mais les maisonnettes en bois, rendues plus misérables encore par leur proximité avec les formes luxueuses. L'asymétrie dans la circulation des idées et des formes a trouvé une image architecturale, évocatrice tant au niveau de ses volumes que de ses matériaux : face au brillant palais de marbre de la vieille Europe, la Russie n'est qu'un tas de bois pourri.

Dostoïevski convoque par ailleurs une analogie entre littérature et architecture, entre le verbe et la pierre. Avec les formes architecturales, on écrit une ville, qui peut elle-même se lire à la manière d'un livre. Et en effet, ouvrages architecturaux et bâtis littéraires sont bien comparables en ce qu'ils donnent tous deux *forme* à la pensée d'une époque. « L'architecture est le grand livre de l'humanité »²², écrit Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, dont Dostoïevski a préfacé et publié dans *Le Temps* la première traduction russe, une dizaine

20. La suite du texte mentionne des exemples concrets d'architectes ou de monuments auxquels Dostoïevski chroniqueur pense plus particulièrement en écrivant. Ainsi, après la fondation de la ville dont les premières formes s'inspiraient déjà de l'Europe, on trouve le style baroque de l'architecte italien Rastrelli (Palais d'Été, couvent Smolny) à l'époque de Catherine II, le style russo-byzantin et éclectique de Constantin Thon, mais aussi le néoclassicisme, ou encore le style Empire sous Alexandre I^{er}.

21. Fédor Dostoïevski, « Petites images », dans *Dernières Miniatures*, trad. Markowicz, Arles, Actes Sud, 2000 [1873], p. 44-45 : « Удивительна мне эта архитектура нашего времени [...] всегда поражала меня [...] *Характерного* в положительном смысле, своего собственного, в нем разве только вот эти деревянные, гнилые домишки, еще уцелевшие даже на самых блестящих улицах рядом с громаднейшими домами и вдруг поражающие ваш взгляд словно куча дров возле мраморного палатца [...] нет такого города, как он, в архитектурном смысле он *отражение* всех архитектур в мире, всех периодов и мод; всё постепенно *заимствовано* и всё по-своему *перековеркано*. В этих зданиях, как по книге, прочтете все наплывы всех идей и идеек, правильно или внезапно залетавших к нам из Европы и постепенно нас *одолевавших и полонивших* » F. M. Dostoevskij, « *Malenkye kartinki* », *op. cit.*, t. XXI, p. 106-107. C'est nous qui soulignons.

22. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1482, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1975 [1832], p. 175.

d'années plus tôt²³. C'est à partir de cette analogie entre les arts que Dostoïevski développe son propos polémique. Si les maisons de la Fontanka paraissent si sympathiques au narrateur des *Nuits Blanches* qu'elles lui sont des amies avec qui il devise, la relation au bâti ici n'a plus rien d'euphorique. Ce que lit le chroniqueur dans le livre de Pétersbourg, c'est une invasion, un déferlement d'idées esthétiques et politiques d'Europe occidentale, qui ne se résolvent plus en une synthèse féconde comme il le concédait encore en 1847. Le vocabulaire cette fois est celui d'un partisan des thèses nationalistes slavophiles, qui voient dans l'Europe une menace d'écrasement pour l'Empire russe. Dans le combat intellectuel de Dostoïevski polémiste, « le rapport de force entre Russie et Europe [...] est l'un des centres de gravité de la réflexion »²⁴, non seulement en matière de géopolitique – lorsqu'il s'agit de la révolte des Bulgares contre l'Empire Ottoman ou des tensions dans les Balkans – mais aussi au niveau esthétique et idéologique. Bien sûr, la réception des formes de sa ville est éminemment politique, puisqu'il s'agit d'y lire des « idées » et des « pseudo-idées ». Il ne s'agit donc pas tant de la construction de bâtiments, de formes architecturales, que de la construction de ce que Dostoïevski appelle *l'Europe* comme modèle écrasant pour la Russie. Sa ville, de ce point de vue, est pour lui un contre-modèle esthétique. Si la cathédrale Saint-Isaac de Pétersbourg est un fade *reflet* de Saint-Paul de Londres, si Notre-Dame de Kazan *emprunte et déforme* Saint-Pierre de Rome, si les formes européennes envahissent la Russie, comment faire pour que le roman dostoïevskien ne soit pas une caricature potentiellement risible des *Mystères de Paris*, roman auquel on l'a bien souvent comparé, dans les premières années de sa réception française²⁵ ?

(Re)coins, sous-sols

Des chroniques de Dostoïevski dont nous venons de lire des échantillons, nous pouvons facilement glisser vers les œuvres romanesques. Ces deux types d'écriture se confondent d'ailleurs bien souvent, soulignant chez l'auteur russe une porosité générique certaine, et ce au sein du même espace de publication, le journal. Qu'en est-il, dès lors, du traitement diégétique des formes architecturales, dans les œuvres de fiction qui ont pour cadre Saint-Pétersbourg ?

23. Fédor Dostoïevski, « Présentation de *Notre-Dame de Paris* » [1862], *Récits, chroniques et polémiques*, *op. cit.*, p. 1300-1302.

24. Stéphane Viellard, « Dostoïevski et le panslavisme », *La revue russe*, n° 30, 2008, p. 35.

25. Ainsi, Eugène-Melchior de Vogüé dans sa préface à *L'Idiot* par exemple, note qu'ouvert au hasard, ce roman pourrait ressembler aux *Mystères de Paris* (à cause des entrevues secrètes, et surtout de l'enfant supposé de Pavlichtchev, à la fin de la deuxième partie), *op. cit.*, p. 502.

Il est clair que Dostoïevski s'oppose à la tradition dithyrambique des chantres de Pétersbourg comme Soumarokov, Derjavine ou Viazemski. À rebours d'une poésie qui chante les grandeurs et les magnificences de la ville des tsars, ce qui se joue, dans les espaces diégétiques dostoïevskiens, c'est une forme de refus de la monumentalité, déjà amorcé par Pouchkine dans son *Cavalier de bronze*, où la statue équestre de Pierre le Grand, animée, poursuit le pauvre Eugène dans une ville hostile et inondée. Chez Dostoïevski, quelques années plus tard, les formes architecturales copiées semblent saturer l'espace urbain. C'est donc entre les volumes imposants des palais luxueux et des statues colossales qu'il s'agit d'écrire, et de trouver du national, que l'Europe n'aurait peut-être pas encore étouffé. On fait ici l'hypothèse que l'œuvre de Dostoïevski répond dans ses formes à celles de Pétersbourg, qu'elle se *construit* avec et contre la ville, supposant ainsi une manière de rivalité complémentaire entre les deux arts, architecture et littérature, dans l'expression d'une essence qui serait nationale. La littérature permettrait ainsi de ménager une résistance au monumental copié et emprunté. L'espace à écrire, celui qui reste, en fait, serait celui des coins, des recoins, des volumes en creux. Et c'est d'ailleurs à quelques petits récits qui prennent peu de place que l'on va brièvement s'intéresser.

Les recoins, c'est ce qui reste si l'on occulte les *palazzi* envahissants évoqués par Dostoïevski dans ses chroniques pétersbourgeoises. Dans les courts récits et les romans des années 1840, au tout début des textes, les termes *ugol* ou *ugolok* désignent l'habitat de personnages misérables vivant dans la plus grande des promiscuités. Ce sont ces termes qu'André Markowicz rend par « recoin »²⁶ – pour les petits espaces de Makar ou d'Ordynov dans *Les Pauvres Gens* et *La Logeuse* –, ou par « réduit »²⁷ – au seuil de *Monsieur Prokharčine* par exemple. *Ugol* et *ugolok* ne sont pas seulement des images utilisées par Dostoïevski pour dire la petitesse et la crasse des espaces de vie de ses personnages : ils correspondent aussi à une réalité socio-historique. Pour la population la plus pauvre de Pétersbourg, il n'est pas rare de sous-louer dans un appartement déjà partagé, moins qu'une chambre, un angle caché par une très mince cloison [*peregorodka*] ou un paravent [*shirma*], un *coin* chez des logeurs. Et c'est pour cette raison que Gustave Aucouturier, quant à lui,

26. Fédor Dostoïevski, *Les Pauvres gens* [*Bednye ljudi*], trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 2001 [1846], p. 14 (deux occurrences du terme) ; Fédor Dostoïevski, *La Logeuse* [*Xozjajka*], trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1996 [1847], p. 7 et 9, mais aussi « coin » p. 25.

27. Fédor Dostoïevski, *Monsieur Prokharčine* [*Gospadin Proxarč'in*], trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1994 [1846], p. 7 et 13.

traduit ces mêmes occurrences par « “coin” »²⁸ à chaque fois entre guillemets, soulignant ainsi les *realia* d'un tel milieu social. Ces recoins et la nécessité de leur mise en lumière sont présentés à Nastenka par le narrateur des *Nuits Blanches* :

[...] il existe à Pétersbourg des recoins assez étranges. Ces recoins, ils ne semblent pas visités même par le soleil qui brille pour tous les autres gens de Pétersbourg ; non, c'est un soleil bizarre, tout nouveau, qu'on croirait fait exprès pour eux, qui vient y luire d'une lumière toute différente, particulière. Dans ces recoins, ma chère Nastenka, semble vivre une toute autre vie, très différente de celle qui bouillonne autour de nous [...] dans ces recoins, vivent des gens étranges : les rêveurs. Le rêveur [...] loge de préférence dans les coins les plus inaccessibles, [...] il s'incruste dans son coin comme un bernard-l'hermite.²⁹

Ces propos tenus « comme dans un livre » [*slovno po pisanomu*] pourraient être ceux du romancier. Nastenka les qualifie d'ailleurs de « préface » [*predislovie*]. Cette nouvelle lumière qui éclaire les recoins peut se lire comme une forme d'attention sociologique et politique de l'auteur, attention portée aux humiliés et aux offensés, aux petits, qui deviennent parfois les rêveurs, types littéraires péterbourgeois de Dostoïevski. On note déjà, ici, cette thématique de l'incrustation du personnage dans son petit espace de vie, qui fait qu'il semble lui devenir consubstantiel et qui annonce ainsi l'homme du sous-sol.

Au cours de l'année 1864 paraissent, en deux livraisons dans *L'Époque*, *Les Carnets du sous-sol*. Ce texte étrange et violent nous semble faire éclore quelque chose qui n'était qu'en germe dans les recoins des récits de la fin des années 1840. *Podpol'e*, le sous-sol, est l'exact inverse du monumental qui s'élève, un endroit creusé sous l'espace urbain, une forme d'anti-architecture qui se déploie cachée, en-dessous, là où il reste de la place pour faire œuvre. Si les *Nouvelles de Pétersbourg* de Gogol, et parmi elle « La Perspective Nevski », ou le poème narratif du *Cavalier de bronze* de Pouchkine accueillent encore dans leur titre même un monument ou un toponyme de la capitale des tsars, Dostoïevski tourne le dos à ces formes et à ces espaces. Continuant le travail anti-dithyrambique entamé par Pouchkine et Gogol, le

28. Fédor Dostoïevski, *Monsieur Prokharitchine* dans *Récits, chroniques et polémiques*, op. cit., p. 183 ; Fédor Dostoïevski, « Songes Pétersbourgeois en vers et en prose », dans *Récits, chroniques et polémiques*, op. cit., [1862], p. 1016, p. 1019.

29. Fédor Dostoïevski, *Les Nuits blanches*, trad. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1992 [1848], p. 28-29 – « [...] есть в Петербурге довольно странные уголки. В эти места как будто не заглядывает то же солнце, которое светит для всех петербургских людей, а заглядывает какое-то другое, новое, как будто нарочно заказанное для этих углов, и светит на все иным, особенным светом. В этих углах, милая Настенька, выживается как будто совсем другая жизнь, не похожая на ту, которая возле нас кипит [...] в этих углах проживают странные люди — мечтатели. Мечтатель [...] селится он большею частью где-нибудь в неприступном углу, [...] прирастет к своему углу, как улитка » F. M. Dostoevskij, *Belye noči*, op. cit., t. II, p. 112.

texte du sous-sol fuit la ville inondée par le débordement de la Neva ou par le flot humain de la perspective. Dans la première partie intitulée « Le sous-sol », il s'agit en fait d'une reconfiguration de Pétersbourg, sur le plan spatial et poétique, où l'on croit ne plus voir grand-chose de la ville, comme le remarque Jaccottet, si ce n'est une très courte mention en début de texte qui la définit comme « la ville la plus abstraite et la plus préméditée de la planète »³⁰, ce qui rappelle les considérations du Dostoïevski chroniqueur.

C'est encore par le terme *ugol* que le narrateur, cette fois homodiégétique, désigne son lieu d'habitation. Pourtant, comme influencé par l'imaginaire véhiculé dans le titre du roman et de sa première partie, l'*ugol* « réduit » ou « recoin » devient alors, dans la traduction d'André Markowicz, un « trou »³¹. Là où le coin dessinait un espace sous-loué dans les chambres des logeurs, le trou creuse le sol. Cette conversion dans la traduction du vocabulaire dit bien une mutation poétique et politique. Car aux côtés de *ugol*, on trouve bien sûr *podpol'e*³² sous la plume de l'homme du sous-sol. On peut remarquer que ce terme ne désigne pas seulement un espace d'habitation mais aussi et surtout une condition souterraine, rappelée et martelée au niveau des différents seuils du texte, début et fin du roman, mais aussi début et fin de chacun des deux chapitres.

Thématiquement, l'appartenance au sous-sol est un refrain qui brode le texte. Du même coup, elle conditionne une parole spécifique, violente, toujours justifiée et excusée par ce sous-sol. À intervalles réguliers, le narrateur-personnage qui ne cesse de conspuer la terre entière dans un verbiage enflammé marque une pause reliant directement sa prise de parole au *podpol'e*. « [...] pardonnez-moi de m'être lancé dans la philosophie ; *mais quarante ans de sous-sol !* » ; « Évidemment ce que vous me dites là, je viens de l'inventer. *C'est toujours le sous-sol* ». Il faut donc lire le sous-sol comme un espace d'énonciation avant tout, espace qui façonne la prise de parole d'un être enfermé depuis quatre décennies dans une pièce close, au sein d'une ville elle-même close : « Je ne sortirai pas de Pétersbourg ! ». Ce sont donc des idées « nourries dans [s]on trou »³³ qui font exploser la chape du sous-sol, un discours

30. Fédor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1992 [1864], p. 15 – « самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре » F. M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, *op. cit.*, t. V, p. 101.

31. *Ibid.*, p. 13, p. 14 (3 occurrences), p. 16, p. 61, p. 119, et p. 164. On remarque que ces occurrences saturent le début du récit, tandis qu'une énième vient le clore à la dernière page, renforçant encore la sensation d'enfermement.

32. *Ibid.*, p. 21 (2 occurrences), p. 41, p. 51, p. 52 (3 occurrences), p. 53, p. 54, p. 68, p. 76, p. 114, p. 159, p. 160, p. 164 (2 occurrences) et p. 165.

33. Respectivement, pour toutes les citations de ce paragraphe, *Ibid.*, p. 41 – « вы меня извините, что я зафилософствовался; тут сорок лет подполья ! », *Ibid.*, p. 115 ; p. 54 - « Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил. Это тоже из подполья », *Ibid.*, p. 122 (c'est nous qui soulignons) ; p. 14 – « я не выеду из Петербурга! », *Ibid.* p. 101 ; p. 119 – « в углу выжитые », *Ibid.*, p. 155.

fiévreux souvent à la limite de l'incohérence, qui fait sortir une grande violence des profondeurs.

Podpol'e est également le mot de la clandestinité, en langue russe. Le sous-sol, c'est aussi le maquis urbain de celui qui oppose une résistance poétique et politique à ce qu'il lit dans les formes de Pétersbourg. Or c'est bien « à la littérature qu'il faut que la poésie résiste »³⁴. Concevant la résistance comme éthique de la poésie, Jérôme Thélot identifie ici la littérature à ce que Mallarmé entendait par « universel reportage », le discours du monde, les « idées » et les « pseudo-idées », dans le vocabulaire de Dostoïevski chroniqueur. Cette poésie résistante, bien sûr, peut avoir la forme d'un récit romanesque : Dostoïevski ne dit-il pas lui-même qu'il écrit des *poèmes*³⁵ ? Sous le sol de la capitale, le personnage-narrateur s'enferme, et *depuis* cet espace, il tente de faire en sorte qu'une parole qui chancelle *tienne debout*, car c'est bien le sens étymologique de *résister*. Lorsque s'ouvre la porte ou le soupirail du sous-sol, le texte ne contient plus sa violence et la projette contre des formes européennes, qu'elles soient architecturales – comme le palais de cristal³⁶ –, ou littéraires. Sur le plan poétique en effet, l'homme du sous-sol est « un solitaire en quête de *ses* formes »³⁷ parce qu'oppressé par les « formes toujours toutes prêtes, fortement volées [...] et adaptées à toutes les demandes, à tous les services »³⁸. Il s'agit majoritairement de celles du romantisme européen, qui a tant marqué les idéalistes russes, dans les années 1840. Engoncé dans ses lectures et dans ce qu'il nomme le *knižnyj*, le livresque, l'homme du sous-sol se rêve en Manfred, héros du drame éponyme de Byron (1817), sans parvenir à se débarrasser des poncifs de ces formes calquées. La résistance du *podpol'e* se fait alors torture intérieure.

Que ce soient les coins crasseux derrière les paravents ou la pièce souterraine, les espaces diégétiques des récits pétersbourgeois montrent un envers. Il est donc important de noter qu'ils sont aussi redevables à un imaginaire européen, celui des bas-fonds. Les genres de l'écriture de la capitale russe suivent deux modèles français. On trouve, d'une part, la tradition de ce que l'on appelle la « physiologie » des villes : la métaphore organique entend

34. Jérôme Thélot, *Le Travail vivant de la poésie*, Paris, Encre Marine, 2013, p. 23.

35. Voir la lettre à Apollon Maïkov du 15 mai 1869, dans Fédor Dostoïevski, *Correspondance*, trad. Anne Coldefy-Faucard, éd. J. Catteau, Paris, Bartillat, 2000, t. II, p. 464.

36. Fédor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 37, p. 49-52. Le « palais de cristal » dostoïevskien est un avatar du Crystal Palace construit à Londres en 1851 pour la première Exposition universelle, devenu par la suite forme de l'utopie socialiste. Voir Jacques Catteau (dir.), « Du palais de cristal à l'âge d'or, ou les avatars de l'utopie », dans *Dostoïevski*, Paris, l'Herne, 1973, p. 176-195.

37. Isabelle Poulin, « Que faire du solitaire ? Le monologue à double face chez Dostoïevski, Nabokov et Des Forêts », dans *L'invention du solitaire*, Modernités n°19, Presses universitaires de Bordeaux, p. 240. C'est nous qui soulignons.

38. Fédor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 79 – « к прекрасным формам бытия, совсем готовым, сильно украденным у поэтов и романистов и приспособленным ко всевозможным услугам и требованиям », F. M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, *op. cit.*, p. 133.

ici étudier le fonctionnement urbain par l'étude des mœurs. Ainsi, une *Physiologie de Saint-Pétersbourg* publiée de 1844 à 1845 par Nekrassov et Biéliniski suit l'entreprise encyclopédique des *Français peints par eux-mêmes*³⁹. Dans ce genre littéraire, il ne s'agit pas tant des formes de la ville au sens où le présent travail les considère, mais plutôt d'un recensement par types sociaux, qui produit en fait une première manière de cartographie. D'autre part, et de façon concomitante en Russie, la tradition du roman social et d'aventure, dans le sillage des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, connaît ce que Dominique Kalifa appelle une « extraordinaire dissémination »⁴⁰ à l'échelle mondiale, sous les formes de la traduction, de l'imitation et de l'adaptation. Vingt ans après la publication du roman-feuilleton français, Dostoïevski chroniqueur note, souriant : « je voudrais me transformer en Eugène Sue, pour écrire les *Mystères de Pétersbourg* »⁴¹. S'il est vrai qu'*Humiliés et Offensés* (1861) s'inscrit plus ou moins indirectement dans la veine romanesque initiée par Sue, ce n'est pas Dostoïevski qui réalisera cette version russe du roman des bas-fonds. En 1864, même année que la publication des *Carnets*, Vsevolod Krestovski débute la publication des célèbres *Bas-fonds de Pétersbourg*, sous-titrés *Livre sur les repus et les affamés*⁴². L'expression « bas-fonds » en français évoque davantage la géographie basse d'une couche sociale et l'image d'un monde conçu en strate que celle d'une forme architecturale. Dans le titre russe du roman-feuilleton de Krestovski cependant, c'est le terme *truščoby* qui est employé. *Peterburgskie truščoby* se traduirait littéralement par les « bouges » ou les « taudis de Pétersbourg ». C'est un terme qu'André Markowicz traduit par « réduit »⁴³ lorsqu'il est utilisé par Dostoïevski pour décrire le coin de Makar dans *Les Pauvres Gens*. S'il connote l'isolement, il renvoie aussi dans l'imaginaire à une forme d'architecture branlante et misérable⁴⁴.

39. *Les Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du XIXe siècle*, éd. L. Curmer, 1840-1842, 5 tomes, avec des textes de Achard, Balzac, Janin, Karr, Nodier, Soulié, etc.

40. Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds, histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 67.

41. Fédor Dostoïevski, « Songes Pétersbourgeois en vers et en prose », dans *Récits, chroniques et polémiques, op. cit.*, [1862] p. 1017 – « мне кажется, я бы пожелал обратиться в Эженя Сю, чтоб описывать петербургские тайны » F. M. Dostoevskij, *Peterburgskie snovidenija v stixax i proze, op. cit.*, t. XIX, p. 68.

42. Pour une présentation de ce roman-fleuve et quelques extraits traduits, voir Michel Niqueux, « *Les Bas-Fonds de Pétersbourg* (1864-1867) de Vsevolod Krestovski, un Eugène Sue russe », *Les Imaginaires de la ville : entre littérature et arts*, dir. Hélène et Gilles Menelgado, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 133-146, ou le commentaire de Françoise Genevray, sur le site *Medias 19* : <http://www.medias19.org/index.php?id=16594>, page consultée le 29 mai 2019.

43. Fédor Dostoïevski, *Les Pauvres gens, op. cit.* p. 13.

44. Françoise Genevray précise bien l'évolution lexicale du terme dans les textes, de « lieu éloigné, difficile d'accès » à « quartiers mal famés », « taudis » : « Trois décennies de 'mystères urbains' en Russie : de la peinture du peuple à l'inventaire des bas-fonds », *Les Mystères urbains au XIXe siècle : circulations, transferts, appropriations*, Actes de Colloque en ligne, site *Medias 19*, Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty (dir.), 2015, p. 2 : <http://www.medias19.org/index.php?id=17964>, page consultée le 29 mai 2019. On précise également

Chez Sue et Krestovski, les bas-fonds ont comme contrepoint les beaux quartiers. Dans *Les Carnets du sous-sol*, la forme est celle de l'envers, certes, mais sans bel endroit. Dostoïevski résiste à ces « formes déjà toutes prêtes » des mystères urbains, dont il est pourtant lui aussi tributaire. Les atermoiements délirants de son narrateur-personnage thématisent bien l'impossibilité d'écrire seul, la nécessaire intertextualité avec l'étranger et la torture qui en découle. C'est pourquoi chez Dostoïevski, on habite des formes en crise, qu'elles soient architecturales ou littéraires. Même *sous* le sol urbain, il semble épineux de se cacher totalement des formes étrangères. Quand sa plume de polémiste voudrait trouver du typiquement russe et de l'autonome pour prendre une place sur la scène littéraire internationale, l'écriture romanesque de Dostoïevski fait bien souvent ce douloureux constat qu'il n'y a de formes qu'internationales, et qu'il est impossible de tenir l'idée d'une nation littéraire.

Dans son *Discours sur Pouchkine*, Dostoïevski développe, à la fin de sa vie, un propos synthétique sur cette question d'une forme et d'une littérature typiquement russes. Il n'est pas anodin que ce discours soit tenu à l'occasion de l'inauguration d'une statue, de la patrimonialisation de Pouchkine, dont la silhouette fait désormais partie des formes de Moscou. Grâce à la figure du poète, Dostoïevski entend définir ce que peut être le génie russe. Il se situe dans la filiation de Gogol, en présentant Pouchkine comme ce « phénomène unique de l'esprit russe » en ce qu'il fait « écho au monde entier »⁴⁵. Mais Dostoïevski ajoute quelque chose à cette opinion globalement partagée sur le poète. Il considère en effet cette disposition d'esprit tourné vers l'universalité et vers l'« humanité intégrale » comme typiquement russe : être russe, c'est être un *vsečelovek*, un citoyen du monde, prédestiné à réaliser l'union fraternelle des hommes. Pour Dostoïevski donc, et de manière tout à fait paradoxale, c'est parce que Pouchkine sait être anglais ou espagnol qu'il est un poète national russe. Là où les emprunts de formes architecturales européennes étaient qualifiés de copies risibles ou de parodies éclectiques, les emprunts de Pouchkine sont « plus qu'une simple imitation » et sont considérés avec le vocabulaire religieux de l'incarnation : chez le poète on voit poindre en effet des idées universelles « où se reflètent les images poétiques d'autres peuples et se

que la pièce de Maxime Gorki que nous connaissons en français sous le titre *Les Bas-fonds* (1902) convoque encore un autre terme de la langue russe : *na dne*, littéralement « au fond », « dans le fond ».

45. Fédor Dostoïevski, *Discours sur Pouchkine*, dans *Journal d'un écrivain*, trad. G. Aucouturier, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1972 [1880], p. 1356 – « единственное явление русского духа » F. M. Dostoevskij, « Puškin », *op. cit.*, t. XXVI, p. 136 ; *Ibid.*, p. 1370 – « всемирной отзывчивост », *Ibid.*, p. 145.

réincarne leur génie »⁴⁶. Pouchkine incarne toutes les voix de l'univers, et Dostoïevski le salue pour cela, alors qu'il ne supportait pas ce même type de caractère dans la ville de Pétersbourg, où la polyphonie (« toutes les idées ») n'était qu'*empilement* et *entassement*, ne se résolvait pas, en fait, en une synthèse russe. À partir de la figure de Pouchkine, il conçoit donc des soutènements à une littérature nationale et ne se cache pas de cette entreprise de construction. À la fin du *Discours*, il remarque en effet : « si notre pensée n'est qu'une *construction de l'imagination* [*fantazija*], du moins avons-nous, avec Pouchkine, sur quoi fonder cette *construction*. »⁴⁷ On voit ici comment construction de l'histoire littéraire russe et construction nationale vont de pair. Les formes empruntées par Pouchkine, qu'il a su rendre universelles, sont des soubassements plus fiables pour la littérature et la nation russe que les pilotis dans les marécages de Saint-Pétersbourg.

46. *Ibid.*, p. 1369 – « отразились поэтические образы других народов и воплотились их гении », *Ibid.* p. 145. C'est nous qui soulignons.

47. *Ibid.*, p. 1374 – « Если наша мысль есть фантазия, то с Пушкиным есть, по крайней мере, на чем этой фантазии основаться », *Ibid.*, p. 148. C'est nous qui soulignons.

La déconstruction de la « nation littéraire » par le comparatisme, ou pourquoi « mettre de côté Nabokov »

Agnès Edel-Roy

Université de Paris-Est Créteil

Lettres, Idées, Savoirs

*Nous, Présidents du globe terrestre*¹
Vélimir Khlebnikov

Dans les librairies françaises, les œuvres de Vladimir Nabokov se trouvent dans le rayon de littérature nord-américaine, perpétuant ainsi la vision occidentale qui a prévalu au moment de son décès : « la littérature américaine perd avec Nabokov un des écrivains qui ont le plus fortement marqué son histoire depuis la guerre »², peut-on lire dans l'édition du 9 juillet 1977 du *Journal de Genève*. Il est pourtant né soixante-dix huit ans plus tôt au bord de la Neva, à Saint-Petersbourg, dans l'une des familles de l'aristocratie russe les plus en vue, mais le « coup d'État » bolchévique, comme Nabokov a toujours appelé la Révolution russe d'octobre-novembre 1917, conduit le jeune homme et sa famille sur le chemin de l'exil, et c'est en Europe, à Berlin jusqu'en 1937, puis en France jusqu'en 1940, qu'il mène sa carrière de poète et de romancier de langue russe, devenant, sous le nom de plume de Vladimir Sirine, l'un des écrivains les plus brillants, et les plus controversés, de l'émigration russe.

Fuyant l'avancée des troupes allemandes, Nabokov s'exile à nouveau et trouve refuge, avec sa femme et leur jeune fils, aux États-Unis, où il abandonne, en prose mais non en poésie, le russe pour l'anglais comme langue de création et commence une carrière d'écrivain américain, d'abord dans l'adversité, puis dans la lumière du succès de scandale consécutif à la publication de *Lolita*, en 1955 à Paris, puis en 1958 aux États-Unis. Le fait est connu, c'est *Lolita*, « petite par la taille mais grande par la renommée »³ (selon les mots de Bernard Pivot), qui a transformé l'écrivain, naturalisé américain en 1945, en précurseur du postmodernisme

¹. Vélimir Khlebnikov, *Œuvres. 1919-1922*, trad. Yvan Mignot, Lagrasse, Verdier, coll. « Slovo », 2017, p. 31.

². Denys C. de Caprona, « Vladimir NABOKOV : une œuvre dont la complexité n'a pas fini de susciter l'exégèse », *Le Journal de Genève*, 9 juillet 1977, p. 13.

³. Bernard Pivot, « La ruée vers Nabokov », *Le Figaro littéraire*, 31 octobre 1959.

américain, dont l'œuvre, – « laboratoire idéal »⁴ du roman du XXe siècle, selon Maurice Couturier –, a été célébrée par la critique postmoderne pour son autotélisme prétendument dégagé de toute relation au monde.

L'affaire serait-elle entendue ? Nabokov serait-il un apostat passé à l'Ouest (« apostasie » étant le terme qu'utilise Laurence Guy, notamment dans son étude, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*⁵) ?

Sa réception en Union soviétique semble, dans un premier temps, en apporter la confirmation. Pour la Russie de là-bas, son talent ne sert à rien ni à personne. En 1938, alors qu'il est à Paris, au moment de la publication d'*Invitation au supplice*, l'écrivain soviétique, Isaac Babel, est interrogé sur ce qu'il pense de la littérature émigrée. Dans sa réponse, il condamne sans appel les écrivains formalistes : « Ici quelques-uns écrivent avec une habileté extraordinaire, avec de l'éclat même. [...] Mais à quoi cela sert-il ? Chez nous, en Union soviétique, personne tout simplement n'a besoin d'une telle littérature. »⁶ La réponse de Babel doit être recontextualisée : l'écrivain soviétique, qui va bientôt être arrêté et fusillé en 1940, n'a d'autre choix que de faire cette déclaration sur l'inutilité d'une écriture rappelant la prose ornementale que lui-même a pratiquée et pour laquelle il est empêché d'écrire, et persécuté. Cela dit, sa déclaration, et les circonstances qui l'entourent, sont une preuve que le formalisme de la prose sirinienne contrevient à la redéfinition du canon littéraire de langue russe en « socialisme réaliste », et à l'usage idéologique de la littérature pratiquée en Union soviétique.

Vingt ans plus tard, et bien que l'œuvre de Nabokov (comme toute littérature émigrée), soit interdite dans son pays natal, le « cyclone Lolita » qui « souffla de la Floride au Maine »⁷ souffle aussi jusqu'en U.R.S.S, puisque, dès avril 1959, paraît le premier article consacré à ce roman, intitulé « Les sortilèges de Lolita »⁸ et résumé ainsi par Olga Chekhovtsova :

[Tchaplyguine] fait connaître aux lecteurs soviétiques une « charmante inconnue », Lolita, qui a ensorcelé « les rois des maisons d'édition » lesquels s'enrichissent en laissant sortir « les livres les plus mauvais et, qui plus est, les plus nuisibles », sous « le fracas des milliers de rotatives et le

⁴. Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1993, p. 11.

⁵. Voir Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

⁶. Cette déclaration figure dans les mémoires de V. S. Janovskij, dans Boris Averin, Maria Malikova, Aleksandr Dolinin (dir.), *V. V. Nabokov : pro et contra*, Saint-Pétersbourg, Izd. Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, coll. « Russkij Put' », t. I, 1997, p. 196 (notre traduction).

⁷. Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, trad. Raymond Girard et Maurice-Edgar Cointreau, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990, p. 52.

⁸. Ju. A. Čaplygin, « Čary Lolity », *Literatura i žizn'*, № 41, 5 avril 1959.

hurlement publicitaire de milliers de haut-parleurs, rendant célèbre la fabrique de l'enfer qui empoisonne les esprits ».⁹

Cette réception soviétique de *Lolita* comme « fabrique » capitaliste de « l'enfer » va cependant se heurter à une difficulté : après sa publication en 1965, l'auto-translation russe de *Lolita* commence à être lue derrière le rideau de fer grâce à sa diffusion clandestine, et c'est bien la simple lecture du roman qui donne raison à Véra Nabokov, porte-parole de son époux, quand en 1968 elle écrit à un jeune lecteur soviétique : « [Nabokov] pense que son meilleur contact avec les Russes en Russie passe par ses livres. »¹⁰ En effet, en 1996, sept ans après la première publication autorisée de *Lolita* en Russie, Andreï Bitov¹¹ souligne l'importance cruciale de l'art de Vladimir Nabokov pour la reconstitution de la « nation littéraire » russe :

Nabokov n'est pas tel que nous le pensons. Comme Pouchkine, [Nabokov] n'écrivait pas *pour nous*. Disons qu'il écrivait pour quelque chose *de plus*. Et c'est ce quelque chose *de plus* qui nous est déjà plus nécessaire que l'air et l'eau. [...] Nabokov est déjà autre que nous. En lui est dépassé, transformé en un phénomène universel abolissant la coupure, le clivage de la culture russe du vingtième siècle entre culture soviétique et culture de l'émigration. Nabokov n'a pas justifié nos espoirs – en revanche, il y a de quoi espérer après lui.¹²

L'œuvre de Nabokov, tant russe qu'anglo-américaine, aurait donc participé à la suture de la division historique de la culture russe entre soviétique et émigrée. Cependant, comme le précise Bitov, ce tour de force n'a été possible que parce que Nabokov, en pouchkinien, n'écrivait pas pour le présent mais pour l'avenir.

Que Vladimir Nabokov, encensé comme l'un des plus grands écrivains américains du XXe siècle, puisse également être considéré comme l'un de ceux grâce à qui la littérature russe n'a pas disparu, soulève une question : par quels moyens son œuvre (y compris, la part écrite originellement en anglo-américain) aide-t-elle à suturer la plaie béante qu'a été la séparation (historique et géographique) de la littérature russe d'avec elle-même, après la Révolution bolchevique de 1917 ? Un autre écrivain de langue russe, Léonid Guirchovitch, faisant le récit de la libération qu'a été sa lecture de *Lolita* en 1970, propose une explication : Nabokov est

⁹. Ol'ga Šexovcova, « Noč' s Lolitoj. Roman Vladimira Nabokov v SSSR », *Žurnal'nyj Zal*, 2005 (notre traduction). <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/4/sh6-pr.html>

¹⁰. Vladimir Nabokov, *Lettres Choisies 1940-1977*, trad. Christine Bouvart, Paris, Gallimard, 1992, p. 514.

¹¹. Andreï Bitov est l'auteur, en 1978, de *La Maison Pouchkine*, sous-titré éloquentement « roman de l'humiliation infinie ».

¹². Andrej Bitov, « Jasnost' beccmertija-2 », *Zvezda*, 11, 1996, p. 138 (notre traduction).

l'écrivain qui ressuscite la prose russe contemporaine en lui rendant son passé (par l'expérimentation poétique) ainsi que sa dignité (par sa non-servilité).

J'ai vu pour la première fois une prose russe contemporaine qui n'avait rien à voir avec ma réalité. Cette prose était totalement libérée de toutes les entraves esthétiques qui pesaient sur tous les écrivains qui visaient de près ou de loin le roman réaliste tolstoïen. Les avant-gardistes des années 1920, innovants, étaient déjà derrière nous. A partir de 1930, toute sorte d'expérimentation littéraire avait cessé en URSS. Or là, j'avais entre les mains de la prose qui avait continué à se développer librement dans le sillon de ces avant-gardes. Et moi qui croyais qu'on ne pouvait plus écrire en russe, je compris soudain que c'était encore possible. La langue russe était capable de créer une prose moderne.¹³

Comparatisme et transnationalité

Précurseur américain du postmodernisme occidental ou perpétuateur russe du modernisme (dont on ne sait s'il faut le qualifier de « russe » ou d'« européen ») ? La question posée par son œuvre plurilingue¹⁴ serait-elle de savoir à quelle « nation littéraire » appartient Vladimir Nabokov ? Il nous semble au contraire que tant dans l'émigration russe qu'au sein des lettres américaines, puis de celles post-soviétiques, son art se présente comme une manifestation de ce que le comparatisme peut faire au concept de « nation littéraire » : il peut faire œuvre de déconstruction des nationalismes, d'ouverture à un au-delà des espaces linguistiques où, par contingence, la littérature trouve à s'incarner, ainsi que de déplacement des frontières, historiques, géographiques et linguistiques, entre les cultures et les espaces littéraires. *Ada ou l'Ardeur*, le roman-fleuve qu'il publie en 1969, matérialise ce rêve transnationaliste (ou pan-universel), comme nous le verrons, par une recomposition de l'histoire et de la géographie mondiale qui est la proposition d'un autre monde possible contre celui, au XXe siècle, de l'asservissement des langues, de l'art et de l'humain, par les idéologies, tant politiques qu'intellectuelles et esthétiques.

C'est pourquoi nous pensons possible, avec Edward Said, de « mettre de côté [...] Nabokov »¹⁵. Il se pourrait en effet que son retournement par la critique postmoderniste en « exilé de la langue » – ce qui serait la condition de l'a-référentialité et de l'absence de

¹³. Léonid Guirchovitch, « Vladimir Nabokov », *Transfuge*, 6, mars 2005, p. 89.

¹⁴. Comme le verrons plus loin, Nabokov a aussi écrit en français.

¹⁵. Edward W. Said, « Réflexions sur l'exil », *Réflexions sur l'exil et autres essais*, trad. de l'anglais Charlotte Woillez, Actes Sud, 2008, p. 244.

signification de son art – soit la conséquence d’un eurocentrisme qui s’ignore¹⁶. Selon cette conception, en effet, l’abandon du russe pour l’anglais serait le signe que, pour reconstituer sa vie brisée d’exilé russe, Nabokov ait fait sienne la pensée occidentale dominante, celle d’une langue qui ne soit plus porteuse d’expérience¹⁷. Ainsi, la réussite des romans postmodernistes « archétypaux » que sont *Lolita*, *Ada* et *Feu pâle*, tiendrait, pour Maurice Couturier, à ce qu’ils n’obéissent plus qu’à la seule loi envisageable après la Seconde Guerre mondiale, celle du désir de leurs personnages principaux (Humbert Humbert, Van Veen et Kinbote), si ce n’est celui de l’auteur lui-même (soustrait aux lois sociales par l’exil)¹⁸. L’art, devenu définitivement autotélique, ne pourrait plus créer de valeurs. Il s’agirait donc de lire *Lolita* sans Lolita qui « pleure toutes les nuits », tandis que « les critiques n’entendent pas ses sanglots »¹⁹, comme le précise Véra en 1959. En rappelant cette déclaration, il ne s’agit pas de transformer Nabokov en moraliste mais de mettre en doute le lien noué lors de la réception de *Lolita*, à propos de la signification du changement de langue de création comme signe d’une langue artistique coupée définitivement de l’expérience par l’exil (une autre façon, semble-t-il, d’être nationaliste) et comme victoire d’une forme de vie occidentale désengagée, appelée postmoderniste. Dans *Ada ou l’Ardeur*, Nabokov fait envisager par ses deux protagonistes, Ada et Van, la question des effets éthiques de l’art (et donc, de son rapport à l’expérience) lorsqu’ils se demandent, au terme de l’écriture des mémoires de Van : « Allons, l’art ne peut faire de mal. Si, il le peut, et comment donc ! »²⁰

C’est cette question de l’effet de l’art, de son pouvoir ou impouvoir, que sa transformation en précurseur du postmodernisme américain a masquée à l’attention de ses lecteurs, alors qu’elle nous semble avoir toujours été la préoccupation nabokovienne, ancrée dans sa réflexion essentiellement comparatiste sur les formes d’art à rejeter et celles à perpétuer, incomprise déjà

¹⁶. C’est Edward W. Said qui parle d’« eurocentrisme » pour qualifier « cette position impérieuse, déplaisante et agressive, qui résulte des déformations que lui font subir certains personnages autoritaires se prétendant, comme tant de pharisiens et de mollahs, les porte-parole de leur culture » (*ibid.*, p. 13).

¹⁷. Voir Edward W. Said, *Ibid.*, p. 13-14, et notamment : « Conrad, Nabokov, Joyce et Ishiguro, dans leur maniement de la langue, amènent leurs lecteurs à une conscience du fait que le langage traite de l’expérience, et pas seulement de lui-même. Car si l’on sent que l’on ne peut tenir pour acquis le luxe que constitue le fait de demeurer longtemps au même endroit, d’évoluer dans un environnement familier et d’avoir une langue maternelle, et que l’on doit trouver un moyen de compenser, ce que l’on écrit porte nécessairement une charge unique d’angoisse, de complexité, peut-être même d’exagération – exactement ce que la tradition, confortablement installée, d’interprétation et de critique moderne (et à présent postmoderne) a soit négligé soit évité. »

¹⁸. Voir Maurice Couturier, « Nabokov in Postmodernist Land », *Critique*, été 1993, vol. 34, n° 4, p. 258 ; *Nabokov, ou la Tyrannie de l’auteur*, *op. cit.*, p. 308.

¹⁹. Citée dans Jeanine Delpech, « Nabokov sans Lolita », *Les Nouvelles Littéraires*, 29 octobre 1959, p. 2.

²⁰. Vladimir Nabokov, *Ada ou l’Ardeur, chronique familiale*, trad. Gilles Chahine avec la collaboration de Jean-Bernard Blandienier, revue par l’auteur, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche Biblio », 1983, p. 690.

de ses premiers lecteurs émigrés russes. Ce n'est pas au changement de langue de création qu'il faut attribuer la particularité de l'art nabokovien, qui est – pour le dire brièvement – sa constante récusation de l'utilitarisme de l'art, à ne pas confondre avec son absence de responsabilité, mais bien à un positionnement esthétique qui n'a jamais varié depuis sa formation pendant la Renaissance russe et qui n'a cessé d'être remis en jeu par l'exil. Qu'*Ada ou l'Ardeur* (1969) recompose, en pleine guerre froide, l'art, la science, l'histoire, la géographie et les sociétés mondiales, selon l'axe du même et de l'autre, de l'identité et de l'altérité, de l'endogamie et de l'exogamie, et produise de nouveaux partages (historiques, géographiques, linguistiques et sociétaux), historiquement unimaginables, symbolisés par la création de l'Amérussie sur Antiterra, nous semble être la mise en œuvre dans la fiction d'une réflexion sur la possibilité d'échapper aux politiques identitaires²¹ qui se rejoignent pour faire servir l'art à d'autres fins que les siennes. Or, c'est à faire comprendre que « les cultures sont toujours faites de discours mêlés, hétérogènes et même contradictoires, en un sens jamais plus elles-mêmes que lorsqu'elles ne se contentent pas d'être elles-mêmes »²² qu'a toujours œuvré Nabokov, depuis sa conception de la littérature russe participant de l'universalité de la littérature, jusqu'à cette gigantesque fresque d'un nouveau monde composite, tissé des langues et des cultures qui lui étaient chères.

Malgré cette conception transnationale des cultures, l'exil aurait pu être un enfermement sans échappatoire pour le jeune artiste cosmopolite formé pendant la Renaissance russe, car son positionnement esthétique déroge, dès son premier roman, à la remise en jeu, par la situation de l'émigration, de la « nation littéraire » russe. Face au dévoiement de la culture et de la langue russes là-bas, la véritable « russité » serait à préserver ici. Un questionnement ne cesse donc d'agiter les émigrés russes, déclarés apatrides en 1921, puis souvent devenus, par naturalisation, citoyens de leurs pays d'accueil : « Pour quoi dans l'émigration écrire en russe ? », comme se le demande encore, en avril 1958, le poète et critique, Iouri Terapiano, à l'ouverture d'une lettre à son jeune collègue, Vladimir Markov. La suite est une bonne exposition de la problématique :

Auparavant, c'est-à-dire jusqu'à la dernière guerre, nous pensions tous que ce qui était écrit ici arriverait un jour jusqu'en Russie et deviendrait là-bas le rappel d'une série entière de notions oubliées – au sujet de la valeur de la personne humaine, de la liberté, de Dieu. [...] Aujourd'hui, nous n'avons déjà plus la

²¹. Selon Said, « la critique de l'eurocentrisme [...] a permis aux lecteurs et aux critiques de voir que la politique identitaire était dérisoire, qu'affirmer la “pureté” d'une essence essentielle était stupide, et qu'accorder à une tradition une sorte de priorité sur toutes les autres, qui de fait s'avère indéfendable, était dérisoire. » Dans « Introduction : critique et exil », *Réflexions sur l'exil et autres essais*, op. cit., p. 13.

²². *Ibid.*

certitude que nous, l'« ancienne » génération, vivions jusqu'au « temps des grands bouleversements », mais, pour vous²³, le temps n'est pas encore une sentence aussi cruelle – écrivez avec la même sensibilité qui était la nôtre quand nous-mêmes écrivions (tant pis si nous n'étions que de naïfs idéalistes ! et tant pis si ces mots, pour une part, sont pathétiques...). Il me semble que *le meilleur* de ce qui s'est produit dans la littérature émigrée, *c'est précisément notre « incapacité » et notre « refus » d'écrire dans des langues étrangères et pour des étrangers.*²⁴

Ainsi, écrire dans une autre langue que le russe revient à écrire pour des étrangers, et constitue une trahison de la langue comme de la nationalité, même pour un émigré. Aussitôt après ces lignes, Terapiano évoque l'écrivain qui, aux yeux d'une partie de la diaspora russe, symbolise cette trahison :

Seul Sirine ne compte pas. C'est qu'il se sentait déjà anglais à Cambridge à une époque où les gens de son âge (parmi lesquels se trouvaient des personnes bien mieux nées que les Nabokov et bien plus riches qu'eux) mouraient sur le front de l'Armée des volontaires, tandis que d'autres broyaient des pierres et travaillaient dans des usines d'Europe.²⁵

Nabokov le *snob* (reproche courant dans l'émigration) n'aurait finalement jamais appartenu à la « nation littéraire » russe ; inutile, comme on l'a vu, pour le peuple russe enfermé derrière le rideau de fer, son art le serait tout autant pour celui d'en-dehors les frontières. Pour Terapiano, en effet, « écrire un véritable livre ne nous est possible qu'en russe »²⁶, même « au milieu du cabaret atomique »²⁷ qu'est la guerre froide.

À cette affirmation, Nabokov a apporté une réponse originale, qui est essentiellement une solution de nature comparatiste. Le changement de langue de création, favorisé par son bilinguisme originel, n'en a été que l'une des manifestations, qui a consisté, selon nous, à poursuivre, sur le terrain linguistique assigné à l'exilé par l'histoire politique de son temps, sa quête de toujours : que ne disparaisse pas l'art autonome et, moins paradoxalement qu'il peut le paraître, que ne disparaissent pas non plus les voix russes participant de la littérature mondiale. Il suffit de se demander ce que les lecteurs occidentaux connaissent aujourd'hui des

²³. Tout comme Nabokov, Markov appartenait à la « jeune » génération, celle qui a commencé sa carrière dans l'émigration.

²⁴. Lettre du 20 avril 1958, « Pis'ma Ju. K. Terapiano V. F. Markovu », dans O. A. Korostelev (dir.), « Esli čudo voobšče vozmožno za granicej... », Moscou, Biblioteka-fond « Russkoe zarubež'e », *Russkij put'*, 2008, p. 287. C'est l'auteur qui souligne.

²⁵. *Ibid.* Cambridge est l'université anglaise où Nabokov a fait ses études.

²⁶. *Ibid.*, p. 288.

²⁷. *Ibid.*

milliers d'artistes de la diaspora russe, pour comprendre qu'en exil, et encore plus à compter de la fin de la Seconde Guerre mondiale, puis pendant la guerre froide, continuer d'écrire en russe était en réalité un choix particulièrement risqué. Le poète Vladislav Khodassevitch l'avait prédit dès 1933 : « Le destin des écrivains russes est de périr. Le trépas les guette aussi sur cette terre étrangère où ils avaient pourtant rêvé de s'en cacher. »²⁸

Contestations de l'ordre du monde

Ce destin, c'est dès l'origine de sa vocation artistique que le jeune homme l'a déjoué, en refusant tant les assignations à résidence que les excommunications. Il le doit pour partie à sa jeunesse pendant la Renaissance russe. Le jeune homme reçoit une éducation culturelle, artistique et scientifique d'une richesse qu'on peine à se figurer : gouvernantes et nurses anglaises, institutrice de langue française (Cécile Miauton, venue du lac Léman en 1906), précepteurs russes, professeurs de dessin, dont le célèbre peintre russe Mstislav Doboujinski, lui permettent de se former et, cela, dans trois langues : l'anglais, le français et le russe.

Dès cette période, l'art, pour lui, n'a pas de frontières linguistiques ; bien plus, ce sont déjà des découpages transnationaux qu'il opère dans la matière littéraire, remplaçant les séparations linguistiques par des séparations entre formes caduques et formes vives.

On peut en donner comme exemple celui de la littérature française, qui est, au début du XXe siècle, pour les symbolistes russes comme pour lui-même, le lieu privilégié de la discrimination entre obsolescence du classicisme et avenir du modernisme. Un texte, « Mademoiselle O », témoigne directement de cette opération de découpage. Dans cet hommage à son institutrice française, qu'il écrit directement en français, et que Jean Paulhan publie en 1936 (à une période où l'écrivain émigré se cherche un avenir au sein des lettres françaises), Nabokov revient sur la part française de sa jeunesse russe, avec – au centre – celle qui lui en a transmis la beauté de la culture : Mademoiselle, dont l'importance se mesure à ses nombreuses réapparitions dans son œuvre, y compris dans *Ada*, où le personnage d'Ida Larivière continue d'incarner la dualité de la littérature française, source vive d'un côté, mais nature morte de l'autre. Dans « Mademoiselle O », Nabokov certes loue « le français [...] divin » de Mademoiselle »²⁹, se caractérisant par « une pureté de langage, une sonorité sévère,

²⁸. Vladislav Xodasevič, « Literatura v izgnanii » [1933], *Koleblemyj trenožnik. Izbrannoe*, V. G. Perel'mutep (éd.), Moscou, Sovetskij Pisatel', 1991, p. 472 (notre traduction).

²⁹. V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, vol. 2, fasc. 2, 15 avril 1936, p. 166.

une sorte de ruissellement froid et brillant »³⁰, – héritage du « bon goût – au sens qu'on lui prêtait vers le dix-septième siècle »³¹ ; mais les goûts littéraires de son institutrice, façonnés par le Grand Siècle, sont l'occasion pour l'écrivain de procéder à une discrimination entre les formes caduques, selon lui, de la littérature et celles dans le sillage duquel il entend se situer.

Le « culte exceptionnel qu'elle vouait à Corneille et Racine »³² est l'objet d'un rejet catégorique de cette forme d'art, « pour [sa] banalité parfaite, idéale – pour cette sublimation du lieu commun d'où résulte un chef-d'œuvre de fausseté »³³. Pourquoi Nabokov condamne-t-il le classicisme formel que révère Mademoiselle ? Parce que « leurs meilleurs alexandrins [...] ne font point appel à [s]on imagination » et qu'ils traduisent une vision du monde, qu'on pourrait dire marquée par l'absence de son équivalent politique, la liberté : « Je déteste leurs chevilles, la pauvreté de leur style, la servilité de l'adjectif, l'indigence de la rime, – tout enfin, – et je ne donnerais pas un seul sonnet de Ronsard pour tout leur théâtre. »³⁴ En 1936, lorsqu'il s'insurge contre « la servilité de l'adjectif » et la banalité du style dans le système classique, Nabokov propose déjà, bien avant les travaux du philosophe Jacques Rancière, l'analyse d'une langue soumise à une vision qui respecte un ordre du monde, « l'ordre “républicain” du système de la représentation, de cette “république platonicienne” où la partie intellectuelle de l'art (l'invention du sujet) commande à sa partie matérielle (la convenance des mots et des images) »³⁵. On voit déjà poindre l'idée que la véritable littérature serait celle qui bouscule l'ordre du monde imposé, celui où chacun serait à sa place « naturelle ».

Quels artistes de la littérature française insufflent-ils, aux yeux de Nabokov, ce vent nouveau qui crée un autre « partage du sensible »³⁶, en libérant le mot de sa servilité et, par voie de conséquence, l'imagination du lecteur ? Comme il le précise aussitôt, « dans le milieu où j'ai grandi, [...] ce n'est pas Coppée ou Lamartine, mais Verlaine et Mallarmé qui prirent soin de mon adolescence »³⁷. La partition proposée ici est intéressante, puisque Coppée et

³⁰. *Ibid.*, p. 167.

³¹. *Ibid.*

³². *Ibid.*

³³. *Ibid.*

³⁴. *Ibid.*, p. 168.

³⁵. Jacques Rancière, *La Parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 27. Voir aussi cette explication de ce que Rancière appelle « la poétique de la représentation » (*Ibid.*, p. 20) (et ultérieurement, « régime mimétique ») : « L'édifice de la représentation est “une espèce de république où chacun doit figurer selon son état”. Il est un édifice hiérarchisé où le langage doit se soumettre à la fiction, le genre au sujet et le style aux personnages et situations représentés. Une république où le commandement de l'invention du sujet sur la disposition des parties et l'appropriation des expressions mime l'ordre des parties de l'âme ou de la cité platonicienne » (*Ibid.*).

³⁶. Voir Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, la Fabrique, 2000.

³⁷. V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures, op. cit.*, p. 166.

Lamartine, en représentant du sentimentalisme populaire pour le premier et du romantisme pour le second, pourraient faire figures d'opposants au classicisme. Cependant, ce sont deux poètes du modernisme français, Verlaine et Mallarmé, qui ont incarné pour l'adolescent russe l'innovation formelle, qui est l'axe de démarcation en vertu duquel il partage donc la littérature à rejeter et celle à perpétuer.

Cette analyse est capitale, car elle indique, contrairement à ce qui est assez fréquemment affirmé à propos de l'écrivain, que l'innovation formelle n'est ni pure jouissance ni jeu gratuit, comme l'ont finalement pensé aussi bien les lettres soviétiques *et l'intelligentsia* émigrée sur le versant linguistique russe, que les lettres américaines, sur le versant anglophone. Que ce défaut irrémédiable de son art pour la culture russe devienne le fondement de son succès occidental ne change rien à l'appréciation de la valeur de cette innovation formelle, laquelle serait sans utilité pour les premiers ou sans signification pour les derniers. Or, si elle est la marque de l'individualité du créateur, comme l'a toujours rappelé Nabokov, on voit, à son analyse du classicisme français, qu'elle est aussi la proposition – politique, selon nous, et au sens de Jacques Rancière – de ne pas se soumettre à un ordre du monde établi par qui entend vous contraindre, mais bien de participer à son ébranlement, par la contestation des places assignées.

Cette proposition, cependant, confine à l'héroïsme dans la forme de vie imposée qu'est l'exil. Comme l'écrit Georges Nivat, « [l]'exil et l'art en exil posent abruptement la question des fins dernières. Est-ce l'exil ou l'Exil ? »³⁸. La conséquence principale en a été la prescription de la préservation de la véritable « russité » par l'émigration, pour échapper à l'assimilation ou l'extinction, dilemme dans lequel Nabokov ne veut pas se laisser enfermer, indiquant une autre voie possible dès son premier roman.

Malgré son apparente facture classique de roman de la nostalgie, *Machenka* met déjà en œuvre la singularité artistique nabokovienne. L'écrivain y met en scène le regroupement d'émigrés russes dans une pension berlinoise, s'interrogeant sur leur relation avec la Russie du passé, peut-être perdue à jamais, et avec la Russie rouge qui lui a succédé, sur le sens de leur émigration, et leur avenir dans ce pays qui leur est étranger, l'Allemagne de 1924-25. Le hasard veut que le partisan de l'assimilation attende l'arrivée imminente, depuis la Russie, de sa femme, Machenka, dont le héros du roman, Ganine, découvre qu'elle est celle qui fut son premier amour en Russie. Nabokov fait alors alterner méthodiquement avec le présent de

³⁸. Georges Nivat, « Exil russe dans la nuit européenne », *Russie-Europe. La Fin du schisme. Études littéraires et politiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, collection « Slavica », p. 665.

l'émigration une série de chapitres dont la trame est la remémoration par Ganine des épisodes de cet amour, depuis sa naissance jusqu'à la perte de l'être aimé pendant la guerre civile russe. L'identification entre la femme aimée et la Russie met en place un code herméneutique auquel le public de l'émigration russe s'est alors volontiers laissé prendre : l'exil peut-il être annulé par le projet romantique qu'échafaude Ganine d'enlever Machenka à son philistin de mari, afin de continuer à vivre leur amour russe en terre étrangère ? Il s'agit en réalité d'un leurre : Ganine, en effet, dans une ultime épiphanie née de la contemplation d'une maison berlinoise en construction, réalise soudain que son amour est mort et que Machenka, tout comme la Russie, n'est plus qu'une image appartenant au passé (et irrémédiablement perdue). Le lecteur, avec cette fin surprenante qui déjoue ses attentes et attise sa curiosité, pourra relire le roman et s'apercevoir que des signaux indiquant déjà l'illusion romantique de cette solution avaient été disposés dans le roman contre le héros lui-même, formant un pacte de lecture extra-narratologique entre l'auteur et le lecteur (ou re-lecteur). C'est cette forme que l'écrivain n'a cessé d'expérimenter et de complexifier au fur et à mesure de sa carrière romanesque. Pour en apprécier la portée, elle est à mettre en relation avec la structure du roman et son final. Cette toute première œuvre romanesque propose une parabole de la création, puisque la diégèse dure six jours, s'ouvre par le noir de l'informe (un ascenseur suspendu en l'air et privé d'électricité où sont inopinément réunis Ganine et le mari de Machenka) et se finit sur une épiphanie : la transsubstantiation en livre de la brique que se passent des ouvriers allemands sur un échafaudage provoque la prise de conscience de Ganine, et son départ vers un inconnu créateur en terre étrangère, plus ouvert et prometteur que le passé romantique russe auquel il renonce. Ainsi, dès l'origine, Nabokov se pose en concurrent des téléologies qui, en faisant subir aux hommes des destins qu'ils n'ont pas choisis, nient ce qu'il y a d'humain dans l'homme, c'est-à-dire l'ouverture aux possibles du sensible et la capacité d'exercer sa conscience pour se déterminer. C'est la véritable littérature, celle qui « ne saurait être avalée d'un trait comme une potion bienfaisante pour le cœur ou le cerveau »³⁹, qui est, pour lui, le terrain fictionnel de cet exercice, pour l'auteur comme pour le lecteur.

³⁹. Vladimir Nabokov, *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, présenté et annoté par Fredson Bowers, trad. de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek. Paris, Fayard, 1985. p. 160.

Écrivain d'une nouvelle frontière et de la « mondialité » heureuse

Nabokov perpétue ainsi en exil l'héritage pouchkinien, composé d'ouverture des cultures les unes aux autres, de refus de l'utilitarisme, de revendication de l'autonomie de l'art et de la liberté du créateur. En 1834, Pouchkine constate l'inexistence de la littérature russe ancienne, avant d'être fécondée par la rénovation de la société russe entreprise par Pierre le Grand qui permet à « la civilisation européenne [d']abord[er] aux rives de la Niéva conquise »⁴⁰ : « Une littérature nouvelle, fruit d'une société rénovée, devait bientôt naître. »⁴¹ La question ouverte par Pouchkine dans les lettres russes, serait donc celle de la « créolisation » de la langue et de la littérature russes. Dans la pensée d'Edouard Glissant, le terme de « créolisation » ne désigne pas un simple métissage, mais un processus, celui de « la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments⁴². » En ce sens, Pouchkine a modifié ce qu'en 1969, le slaviste italien Vittorio Strada appelle le « point de vue russe »⁴³. Il ne s'agit plus d'être l'autre de l'Occident, c'est-à-dire le barbare, mais d'en être l'*alter ego*, et de faire de la Russie « une partie spéciale de la culture européenne » dans « un rapport à la fois d'altérité et d'homogénéité »⁴⁴. La conséquence est cette donnée nouvelle que produit, selon E. Glissant, le phénomène de la créolisation : l'ouverture de la Russie aux problématiques de la modernité esthétique, l'indépendance de l'art et son pouvoir émancipateur. Cet ébranlement majeur a suscité une réaction tout aussi majeure pour les lettres russes, la redéfinition par les hommes des années soixante, au premier rang desquels Nicolas Tchernychevski, du « caractère national »⁴⁵ de la

40. Alexandre Pouchkine, « De l'inexistence de la littérature russe », dans Aleksandr Griboïédov, Alexandre Pouchkine, Mikhaïl Lermontov, *Œuvres*, introduction par Gustave Aucouturier ; textes traduits par Gabriel Arout, Gustave Aucouturier, Maurice Colin [*et al.*], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 875.

41. *Ibid.*

42. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 37.

43. Voir Vittorio Strada, « Per una teoria del romanzo russo », *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, éd. revue et augmentée, Turin, G. Einaudi, coll. « Saggi », 1980, p. 393-406.

44. « L'Europe moderne a eu le privilège de “voir” et non d’être vue”. [...] [L'] Europe dans son ensemble n'est jamais vue par le “barbare” ou le “primitif”, c'est-à-dire par son “autre”. [...] C'est dans ce contexte que se range le début du roman russe (et en général de la culture russe moderne). Son “point de vue” est celui d'une nation qui, pour la première fois, embrasse de son regard l'histoire européenne entière dans son passé et son présent et qui seulement à travers cette vision de l'Europe peut se voir elle-même. Entre la Russie comme sujet du point de vue et l'Europe comme son objet, il y a un rapport à la fois d'altérité et d'homogénéité. La Russie n'est pas tout à fait autre au regard de l'Europe et sa vision n'est pas ceci dit “ethnographique”. La Russie est une partie spéciale de la culture européenne et son attitude envers l'Europe est dialogique : en s'interrogeant sur la signification de l'histoire européenne, la Russie s'interroge sur les possibilités de sa propre histoire. » Dans Vittorio Strada, *Ibid.*, p. 394-396 (notre traduction).

45. C'est par cette formulation qu'on traduit souvent en français le concept russe de « narodnost' ».

littérature russe en une littérature qui doit agir sur le réel. C'est en 1855, dans sa thèse, intitulée « Les rapports esthétiques de l'art et de la réalité », que, pour s'opposer à l'idéalisme hégélien, Tchernychevski donne à l'art le but de reproduire la vie, et fonde ainsi l'esthétique réaliste russe. Mais le philosophe va plus loin : il assigne à l'art d'avoir une fonction didactique et moralisatrice et à l'œuvre d'être un manuel de vie dont la beauté est fondée sur une vision juste de la vie sociale. La nation russe, parmi toutes les nations littéraires, se réserve dorénavant le champ de l'art comme humanisme appliqué, en érigeant la compassion en critère de l'authenticité de l'art. Agir sur les esprits, éduquer les âmes, prendre sa part du fardeau social et spirituel, telle est la seule mission de l'art russe.

Ce n'est donc pas, comme le sous-entendait Iouri Terapiano en avril 1958, que Nabokov ait été un « étranger » russe, ou alors il l'était à la façon de Pouchkine surnommé « le Français » ; c'est que sa défense, et l'illustration dans son œuvre, de la primauté de la forme le rendent suspect, depuis ses débuts de romancier russe. On en trouve l'affirmation dans la première étude globale consacrée à son œuvre romanesque en avril 1931, intitulée « Les “romans-escamotage” de Vladimir Sirine », et écrite en français pour la nouvelle revue *Le Mois*. Dans ce texte non signé mais attribué à Gleb Struve, le critique analyse ainsi le défaut primordial de l'art sirinien, impardonnable pour ses détracteurs comme pour ses admirateurs russes :

Il manque complètement à Sirine, cet *amour de l'homme* que Nicolas Berdiaeff, le philosophe russe bien connu, tient pour le trait saillant de la littérature russe [...] et qui crée des liens invisibles de sympathie entre l'auteur et ses personnages. Chez Sirine, cette sympathie n'existe point. Un complet détachement artistique caractérise sa manière.⁴⁶

L'art sirinien représente une menace pour l'« âme slave » (qui, il faut s'en souvenir, « cloche »⁴⁷ chez lui), à en juger par la plus violente des attaques portées contre lui, dès 1930, par le poète Gueorgi Ivanov écrivant qu'il est « un imposteur, un fils de cuisinier, un bouseux, un manant »⁴⁸. Sirine déroge au renouveau spirituel, si ce n'est mystique, des formes russes,

⁴⁶. [Gleb Struve], « Les “romans-escamotage” de Vladimir Sirine », *Le Mois*, avril 1931, p. 152.

⁴⁷. C'est en 1961 que Vladimir Nabokov fait cet aveu à la journaliste littéraire française, Anne Guérin. À la question « En changeant si souvent de pays, avez-vous changé vous-même ? », l'écrivain répond : « *D'idées. non. Ni même de style. (J'écrivais correctement en plusieurs langues, même si, parfois, l'âme slave clochait.) De dictionnaire seulement. Un seul passage très difficile : du Littré au Webster's.* » Dans Anne Guérin, « Entretien. Vladimir Nabokov », *L'Express*, 26 janvier 1961.

⁴⁸. Georgij Ivanov : « V. Sirin. « Mašen'ka », « Korol', dama, valet », « Zaščita Lužina », « Vozvraščenie Čorba », *Čisla*, n° 1, 1930, p. 233–236 [en ligne]. Disponible sur : <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/ivanov-sirin-mashenka.htm> (consulté le 31 mars 2019).

que l'École de Paris propose comme ciment de l'émigration russe. Ce qu'on dit moins en effet, lorsqu'on rappelle sa réception en épigone de l'étranger, c'est qu'elle se fait sur le fond d'une nouvelle alliance entre art et spiritualité. Face à la décadence morale de l'Europe et face à la barbarie de l'Union soviétique, les guides spirituels poursuivent, en dehors de la Russie, l'œuvre de dénigrement des formes de l'art qui contreviennent à ce qui serait la particularité de l'art russe, synthétisée par Nicolas Berdiaeff en « amour de l'homme » (comme le rappelle Gleb Struve).

Plutôt qu'un « écrivain sans frontière »⁴⁹, comme l'écrit le journal *Le Figaro* à sa mort, Nabokov, selon nous, est l'écrivain d'une « nouvelle frontière », celle d'un art qu'on peut appeler autonome, ou libre, dont il a toujours eu la conviction que ses effets émancipateurs finiraient par l'emporter sur les formes artistiques idéologiques du XXe siècle (par exemple, le « réalisme socialiste » là-bas, la « littérature engagée » ici). Le découpage des littératures nationales qu'il opère, sépare, non plus selon l'axe de leur nationalité, mais selon celui de leur régime esthétique, les formes utilitaires à bannir, des formes non-utilitaires, qui composent cette esthétique du non-asservissement qui soit la seule nécessaire à l'homme du XXe siècle⁵⁰. Il s'agit d'un héritage du modernisme, tant occidental que russe, Nabokov étant, de son propre aveu, un « produit »⁵¹ de la Renaissance russe : héritage que le romancier a fait fructifier dans l'émigration puis au sein de la sphère littéraire américaine, avant de le rendre à la Russie sous la forme d'une nouvelle alliance entre les sociétés, les littératures et les langues que symbolise son roman, *Ada ou l'Ardeur*.

La véritable réception de *Lolita* en U.R.S.S. le suggère déjà. En 1989, dans la préface accompagnant la première publication officielle de l'auto-translation russe de *Lolita*, l'écrivain Viktor Erofeev indique pourquoi il s'agit d'un événement tout à fait exceptionnel : il n'y a dans ce roman, et contrairement à tout ce à quoi le lecteur soviétique a été habitué, ni politique ni

⁴⁹. G. Gillot, « Un écrivain sans frontière. Nabokov : le jeu des mots et de la mort », *Le Figaro*, 5 juillet 1977.

⁵⁰. Pour une analyse de la nature et du fonctionnement de cette esthétique, grâce notamment aux usages de l'intertextualité, voir Agnès Edel-Roy, « La Méprise russe de Vladimir Nabokov : l'intertextualité comme ligne de démarcation politique du sujet à l'œuvre », dans Daniel Argelès, Meghann Cassidy, Anne-Marie Jolivet *et al.*, *Le Sujet à l'œuvre. Choix formels, choix politique dans les arts, la littérature et les sciences humaines*, Palaiseau, Les Éditions de l'École polytechnique, 2018, p. 101-116.

⁵¹. Voir sa lettre à Edmund Wilson du 4 janvier 1949, dans Vladimir Nabokov, *Correspondance : 1940-1971*, *op. cit.*, p. 245-246. Toute sa vie, Nabokov n'a cessé de défendre l'esthétique de la Renaissance russe qu'il qualifie de parenthèse de « magie artistique », dans sa toute première recension publiée en novembre 1940 sur le sol américain (Vladimir Nabokov, « Diaghilev and a Disciple », *The New Republic*, November 18, 1940, vol. 103, p. 669 [notre traduction]).

univocité morale, il n'y a pas d'« auteur-guide »⁵² mais une situation narrative qui conjugue sujet immoral et narrateur-héros hypermonologique et non-fiable. La publication de *Lolita*, conclut-t-il, est « un geste de confiance à l'égard moins de la maturité de citoyen du lecteur que de sa maturité d'homme »⁵³.

La maturité d'homme du lecteur nabokovien est sa capacité à accompagner l'écrivain dans la conquête du territoire de la liberté, thème majeur d'*Ada ou l'Ardeur*, et thème éminemment américain, passant par la remise en cause des divisions et séparations. C'est une autre raison pour laquelle « mettre de côté [...] Nabokov », puisqu'il a aussi déjoué, au sein de la culture dominante, l'assignation à résidence réservée aux exilés : celle qui fait que les exilés, après avoir « traversé des épreuves plus terribles les unes que les autres, se retrouvent brutalement perdus, sans aucune histoire digne d'être racontée »⁵⁴. Nabokov, lui, n'a cessé de raconter des histoires, dont beaucoup sont des histoires d'exilés. Et c'est dans *Ada ou l'Ardeur* qu'il en raconte la plus volumineuse, celle de la famille Veen, des descendants d'émigrés russes qui vivent sur Antiterra. La création de cette planète lui permet de donner une forme cosmique à son rêve d'un nouveau découpage historique, géographique, culturel, artistique et linguistique qui contreviendrait à la séparation, sur Terre, de l'humanité de part et d'autre du rideau de fer qui, pour l'écrivain, est bien la matérialisation politique de la frontière entre liberté et asservissement.

Le principal fait déviant, par rapport à l'histoire et la géographie terrestres, concerne la Russie, remplacée par la Tartarie, après la victoire contrefactuelle des Tatars à la bataille de Koulikovo en 1380, qui a transformé la Russie en « enfer indépendant »⁵⁵. Les réfugiés russes, mais aussi les Juifs, qui ont fui les Tatars, ou ont été déportés, se sont installés dans une province du Nord du continent américain, l'Estotie ; en « Estotie de l'Est » (aussi appelée « Estotie française »), les Russes exilés se sont mélangés avec les populations locales, dont des Français (mais aussi des Bavarois, des Macédoniens, des Irlandais).

Sur ce nouveau fond historique, géographique et linguistique, se développe le monde autotélique et enchanteur d'Ardis, celui de la propriété familiale, où la famille Veen vit l'été une vie de château qui, à bien des égards, fut celle de la famille Nabokov en Russie : chez les

⁵². Viktor Erofeev, « Lolita, ili Zapovednij oasis ljubvi », dans Vladimir Nabokov, *Lolita*, Moscou, Izvestia, 1989, p. 5 (notre traduction).

⁵³. *Ibid.* (notre traduction).

⁵⁴. Edward W. Said, « Réflexions sur l'exil », *Réflexions sur l'exil et autres essais*, op. cit., p. 244.

⁵⁵. Vladimir Nabokov, *Ada ou l'Ardeur, chronique familiale*, trad. Gilles Chahine avec la collaboration de Jean-Bernard Blandenier, revue par l'auteur, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche Biblio », 1983, p. 38.

Veen, on parle littérature, art et théâtre, on pratique les sciences, la botanique et la lépidoptérologie, on peint, on lit et on écrit en trois langues, on joue, notamment au *flavita*, ancêtre russe du scrabble, on organise des pique-niques, et surtout on s'aime ardemment.

La principale recomposition culturelle, abondamment envisagée tout au long du roman, est celle ayant trait à l'évolution. Les Antiterriens pratiquent volontiers l'endogamie, la reduplication, la reproduction du même. L'arbre généalogique des Veen, à l'ouverture du roman, en est la première manifestation : Dan et Démon sont des cousins germains, nés à la même date ; Marina et Aqua, cousines au second degré de leur mari respectif, Dan et Démon, sont elles-mêmes des sœurs jumelles ; Marina a deux filles, Ada et Lucette, Aqua a un garçon, Van. En 1884, Van, qui a quatorze ans, et Ada, qui en a douze, tombent follement amoureux et le roman est le récit rétrospectif écrit par Van, en collaboration avec Ada, de leur histoire d'amour qui a traversé le siècle.

Ce récit, cependant, est aussi celui d'une « cohabitation incestueuse »⁵⁶ puisqu'en réalité, comme ils s'en aperçoivent dès le début de leur histoire d'amour, Van et Ada sont frère et sœur, tous deux étant en réalité les enfants de Marina et Démon. Seule Lucette est la véritable fille de Dan, et donc la demi-sœur de Van et d'Ada. Elle aussi tombe éperdument amoureuse de Van et son personnage permet à Nabokov de réintroduire dans ce roman édénique, non seulement la force du *fatum*, mais aussi celle de l'exogamie et de l'altérité.

La création de l'espace-temps d'Antiterra où règne la liberté de l'accouplement entre les langues, les littératures, et les frères et sœurs, est, pour partie, la réponse imaginée par Nabokov aux philosophies politiques du déterminisme historique qui sur Terre ont exilé, torturé, emprisonné, concentré ou éliminé les hommes, ainsi qu'elles ont soumis l'art au *diktat* de l'utilitarisme. Dans le roman, Nabokov les matérialise par l'invention de Terra, planète jumelle d'Antiterra, imaginée en 1860 par les « Nouveaux Croyants »⁵⁷. Sur Antiterra en effet, au beau milieu du XIXe siècle, un mystérieux « désastre "El" »⁵⁸ (dont la nature n'est jamais explicitée dans le roman) a conduit à l'interdiction de l'électricité, y compris à celle de la nommer ; en réaction, s'en est suivie la « Grande (et pour d'aucuns l'Intolérable) Révélation »⁵⁹, – nouvelle idéologie qui fait croire aux esprits faibles d'Antiterra qu'un autre monde existe, qu'il s'appelle Terra et *est* le Paradis, et qui « a répandu plus de folie dans le monde que l'obsession religieuse

⁵⁶. *Ibid.*, p. 168.

⁵⁷. *Ibid.*, p. 39

⁵⁸. *Ibid.*, p. 34.

⁵⁹. *Ibid.*, p. 39

au Moyen Age »⁶⁰. Pour rendre « réel » ce monde de la « suave Terra »⁶¹, les Nouveaux Croyants des années soixante s'en prennent aux démons d'Antiterra, « nos enchanteurs à nous, [qui] sont des créatures toutes nobles, aux teintes chatoyantes, aux serres translucides, au battement d'ailes puissant »⁶², qu'ils discréditent en les transformant « en monstres pervers, bourreaux et contempteurs de l'âme féminine »⁶³. Cinquante ans après avoir quitté la Russie, Nabokov rejoue ainsi l'accusation de décadentisme portée en Russie par les successeurs des hommes des années soixante contre l'art moderne (et émancipateur) de la Renaissance russe, symbolisée par les démons que n'a cessé de peindre Mikhaïl Vroubel (l'un des peintres préférés du romancier).

Isabelle Poulin en a montré le versant politique :

Les Nouveaux Croyants de l'an mille huit cent soixante ne sont autres que les critiques radicaux utilitaristes russes dont Tchernychevsky (1828-1889) devient l'idéologue à la suite de la publication de sa thèse manifeste « Les Rapports esthétiques de l'Art et de la Réalité » (1855). L'étrange parenté phonique, plus sensible encore en anglais, entre « révélation » et « révolution » s'explique en outre par le fait que « l'homme des années 1860 » est « l'un des premiers socialistes de Russie » comme l'écrit Lénine dès 1907. Ce dernier confirmera après la Révolution que la « théorie révolutionnaire » de Tchernychevsky exposée dans le roman utopique *Que faire ?* (1863) a été une « Grande Révélation ».⁶⁴

Nous proposons de prolonger cette analyse : en effet, si l'on met l'interdiction de l'électricité sur Antiterra, mais son autorisation sur Terra, en relation avec le célèbre slogan de Lénine, « Le Communisme, c'est le gouvernement des Soviets plus l'électrification de tout le pays »⁶⁵, on peut envisager que l'électricité ait été bannie par une sorte de prémonition des conséquences à venir de la Grande Révélation et des thèses des Nouveaux Croyants, afin de préserver Antiterra de l'utopie communiste.

⁶⁰. *Ibid.*

⁶¹. *Ibid.*

⁶². *Ibid.*

⁶³. *Ibid.*

⁶⁴. Isabelle Poulin, « Être ou ne pas être allégorique : exemplarité de l'œuvre bilingue de Vladimir Nabokov », dans Bernard Vouilloux (dir.), « Déclins de l'allégorie ? », *Modernités*, 22, 2006, p. 194.

⁶⁵. C'est par cette phrase que, sur Terre, le 21 novembre 1920, Lénine appelle à un vaste plan d'électrification de la nouvelle République fédérative des soviets de Russie (Lénine, « Notre situation extérieure et intérieure et les tâches du parti », discours prononcé le 2^{ème} jour de la Conférence de la province de Moscou du PCR(b), acronyme du Parti communiste de Russie [bolchevik]).

Par opposition, faut-il penser que le monde antiterrien, et plus précisément le monde ardisien de l'amour d'un frère et d'une sœur, est le monde de l'identité heureuse ? Cette interprétation endogamique serait, à nos yeux, une erreur. Ce n'est pas l'identité sur Antiterra qui crée le bonheur, mais c'est essentiellement la variation, notamment plurilinguistique, qui enrichit le texte de l'identité de potentialités rythmiques, phoniques, associatives et esthétiques. L'ouverture du chapitre vingt-deux de la première partie en présente une réalisation esthétique avec un poème qui constitue une variation trilingue sur deux séries de deux vers extraits de « Romance à Hélène » de Chateaubriand (un hypotexte majeur du roman), dont nous livrons cet extrait trilingue :

*Ma sœur, te souvient-il encore
Du château que baignait la Dore ?*

My sister, do you still recall
The Ladore-washed old castle wall ?

Sestra moia ty pomnich' gorou
I doub vysokiï, i Ladorou ?⁶⁶

Se donne à lire ici ce que nous avons appelé la « physiologie égalitaire »⁶⁷ des langues de Nabokov, qui est au cœur du nouveau partage esthétique qu'il propose contre les représentations apeurées, xénophobes ou nationalistes de l'étranger. Dans *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme*, Julie-Loison-Charles montre avec raison comment « [l]a langue littéraire de Nabokov s'épaissit de la "dimension sensorielle des mots étrangers" et devient "langue polyphonique", la langue se fai[san]t chair et sensualité, érotique et jouissive, "éminemment physique en plus que d'être synesthésique" »⁶⁸.

Croit-on qu'il s'agisse de la confirmation d'une poétique élitiste qui mettrait à l'écart un lecteur le plus souvent monolingue ? Si les mots étrangers sont une trace de la division des langues, ils ne sont pas pour autant une malédiction, comme le démontrent les analyses par Julie Loison-Charles des différentes stratégies, mises en place par un auteur bien plus bienveillant qu'on ne l'a dit, « qui aident le lecteur (s'il n'est pas le double bilingue de l'auteur) à se

⁶⁶. Vladimir Nabokov, *Ada ou l'Ardeur*, op. cit., p. 174.

⁶⁷. Agnès Edel-Roy, « Prologue », dans Julie Loison-Charles, *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme. Mots étrangers et jeux de mots*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Chemins croisés », 2016, p. 12.

⁶⁸. *Ibid.*, p. 17. Voir Julie Loison-Charles, « Les mots étrangers présentés au lecteur », *ibid.*, p. 41-97.

familiariser avec cette division des langues »⁶⁹. Contre les théoriciens nationalistes de la reproduction du même, dont la victoire idéologique au XXe siècle a signifié l'exil ou la mort, il nous semble que, dans *Ada ou l'Ardeur*, Nabokov fait au lecteur la proposition d'une expérience qui a été la sienne, et qu'il a partagée avec tous ceux qui ont subi ce que Said appelle le plus grand fait du XXe siècle, « la vaste migration humaine qui a accompagné la guerre, la colonisation et la décolonisation »⁷⁰ (oubliant au passage qu'au XXe siècle la première émigration de masse a bien été celle de l'émigration russe). L'écrivain nous fait éprouver esthétiquement ce qu'est la condition humaine (éminemment actuelle) du lecteur « migrant »⁷¹, confronté tant à l'opacité des langues et des cultures qu'à sa capacité à la surmonter pour en apprécier une nouvelle fusion, qui découpe un autre monde possible. S'agissant de Vladimir Nabokov, cet autre monde possible est essentiellement fabriqué de la recombinaison des trois traditions linguistiques de la modernité littéraire, la russe, la française et l'anglo-américaine, qui ont façonné sa formation intellectuelle pendant sa jeunesse en Russie. Et c'est bien parce qu'en ce sens son œuvre incarne la forme heureuse de la « mondialité »⁷² qu'elle est précieuse pour qui ne souhaite pas rester enfermé dans les limites étriquées du nationalisme linguistique et culturel.

⁶⁹. *Ibid.*, p. 16. Voir les chapitres 1 et 3, dans Julie Loison-Charles, *ibid.*

⁷⁰. Edward W. Said, « Introduction : critique et exil », *Réflexions sur l'exil et autres essais*, *op. cit.*, p. 12.

⁷¹. Agnès Edel-Roy, « Prologue », dans Julie Loison-Charles, *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme. Mots étrangers et jeux de mots*, *op. cit.*, p. 18.

⁷². Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, *Quand les murs tombent : l'identité nationale hors-la-loi ?*, Paris, Éditions Galaade, 2007, p. 16.

Multilinguisme, psycholinguistique et écriture chez l'écrivain Vladimir Nabokov

Julie Loison-Charles

Université de Lille

CECILLE

Tout comme la littérature russe, la littérature américaine a dû se définir par rapport à, et bien souvent contre, son héritage européen. Nabokov se trouve justement au croisement de ces multiples traditions littéraires. En raison de son changement de langue d'écriture au début des années 1940, Nabokov est tantôt qualifié d'auteur russe, tantôt d'auteur américain : il suffit pour s'en convaincre de parcourir les rayonnages des bibliothèques, où son œuvre n'est pas unifiée mais scindée en deux, donnant l'illusion de deux Nabokov, ou d'un Nabokov divisé, ou encore d'un Nabokov double. L'identification de Nabokov comme russe ou américain découle le plus souvent de sa langue d'écriture, or la russité de ses écrits en langue russe a été remise en cause, tout comme l'« américanité » de certains de ses romans en anglais est, à mon sens, discutable.

Quel critère peut permettre de déterminer l'appartenance à une littérature nationale ? Que faire de la non-appartenance, du déracinement, qui sont des caractéristiques essentielles chez Nabokov ? Pour la littérature en langue russe, la contradiction entre appartenance et non-appartenance est en grande partie résolue en raison d'un facteur historique : depuis la révolution bolchévique, la littérature russe se voit généralement découpée entre littérature soviétique d'un côté et littérature émigrée de l'autre, l'ailleurs étant devenu la nation littéraire de tant d'auteurs exilés comme Nabokov. Ce dernier, qui écrivait sous le nom de plume Sirine, a été critiqué ou loué pour son étrangeté, certains dénonçant son imitation des modèles étrangers¹, d'autres le louant pour son détachement². Mais la littérature américaine, elle, ne

1. Voir Svetlana Garziano, « L'autobiographie de Vladimir Nabokov : entre les modèles étrangers et l'authenticité russe », in Serge Rolet (dir.), *La Russie et les modèles étrangers*, Villeneuve d'Ascq, éditions du CEGES, 2010, p. 239-250, p. 241. On note entre autres les critiques de Guéorgui Ivanov qui « entame sa recension par l'affirmation que Nabokov copie des modèles étrangers » et qui « considère que l'idée de la relève des modèles étrangers a permis à Nabokov de masquer son imperfection créatrice et de tromper les critiques littéraires ainsi que l'opinion publique ».

2. Ainsi, le critique Ossorguine le présente comme un digne écrivain de l'émigration : « Son dernier roman *Camera Obscura*, de nouveau très bon et très talentueux, confirme que l'on peut considérer Sirine comme un

reconnaît nullement le déracinement géographique ou culturel comme paramètre déterminant³.

Nabokov se trouve donc à la croisée des littératures russe et américaine ainsi qu'à leur périphérie, ce qui rend complexe la question de son appartenance littéraire à une nation. L'écrivain, lui, refusait toute étiquette et revendiquait la primauté de son style :

L'art de l'écrivain est son véritable passeport. Son identité doit être immédiatement reconnaissable à cause d'un dessin particulier ou d'une coloration unique. Son habitat peut venir confirmer la justesse de l'identification, mais il ne doit pas y conduire.⁴

En effet, un des critères essentiels de l'écriture nabokovienne est son rapport à la langue, rapport très particulier pour cet auteur né en Russie mais au bilinguisme parfait. L'anglais était pour lui à la fois une langue maternelle⁵ mais aussi une langue étrangère, ce qui lui permettait doublement d'être un grand auteur, pour reprendre la célèbre formule proustienne : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. »⁶ À mon sens, si Nabokov appartient à une catégorie littéraire, à une nation, c'est celle des écrivains bilingues, celle des étrangers dans la langue. Ce ne sont donc pas des frontières nationales ou physiques qui établissent une quelconque nation littéraire : c'est plutôt un rapport particulier à

écrivain de l'émigration qui non seulement est presque complètement détaché des questions et des intérêts russes vivants, mais se trouve aussi en dehors des influences directes de la littérature russe classique. Ses sujets sont internationaux, ses héros sont étrangers, sa langue est étrangère aux recherches propres à un écrivain russe et limitée à un vocabulaire prêt à l'emploi et arrêté, son style est de facture européenne, transposable facilement dans n'importe quelle langue. L'éclat froid n'est pas dans l'esprit russe et n'est pas apprécié chez nous, mais, bien sûr, il serait inepte de le reprocher à Sirine ; au contraire, c'est un accomplissement nouveau, une contribution certaine dont la valeur mérite d'être examinée et débattue ». Mikhail Ossorguine, cité et traduit dans Svetlana Garziano, « L'autobiographie de Vladimir Nabokov : entre les modèles étrangers et l'authenticité russe », art. cit., p. 243-244.

3. Il en va autrement pour la littérature en langue anglaise car, dans certaines littératures du Commonwealth ou post-coloniales, l'anglais est utilisé non comme langue nationale, mais comme langue transcendant les frontières. C'est ce qu'écrit Pascale Casanova dans *La République des Lettres* : « Rushdie souligne aussi que l'hégémonie de l'anglais, devenu "la langue internationale", n'est plus seulement – et peut-être même pas d'abord – le fait de l'héritage britannique. C'est aussi la langue de l'Amérique, désormais le pays le plus puissant du monde. Cette ambiguïté permet d'échapper à la seule domination britannique et entretient l'ambivalence entre la langue anglaise et la langue mondiale. » Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 360-361.

4. Vladimir Nabokov, *Partis Pris*, trad. Vladimir Sikoski, Paris, 10/18, 2001, p. 75.

5. « During one of his short stays with us in the country, he ascertained, with patriotic dismay, that my brother and I could read and write English but not Russian. It was decided that the village schoolmaster should come every afternoon to give us lessons and take us for walks. » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory : a Memoir*, New York, Grosset and Dunlap, 1951, p. 10. Son biographe Brian Boyd indique également qu'à un moment de son enfance, Nabokov parlait l'anglais mieux que le russe : « At this time, though not for long, Vladimir actually spoke English better than Russian. » Brian Boyd, *Vladimir Nabokov : the Russian Years*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 47.

6. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, dir. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, [1954] 1971, p. 305.

la langue et au style qui fonde la littérature comme nation à part, nation dont le principal critère de définition est l'étranger.

Dans un premier temps, je montrerai la particularité des écrivains bilingues dans une perspective psycholinguistique et littéraire. Puis, j'insisterai sur l'impact que le bilinguisme de Nabokov a sur son écriture, qu'il s'agisse de sa fiction ou de ses mémoires ; ainsi, j'exposerai les différentes fonctions esthétiques que les mots étrangers de Nabokov assument dans ses romans en anglais. Finalement, je donnerai quelques exemples de son autobiographie auto-traduite où il apparaît que le changement de langue a conduit au retour de certains souvenirs et à la modification de certains autres, impliquant donc une réécriture : cette troisième partie articulera donc de nouveau littérature et psycholinguistique.

Une nation littéraire : le bilinguisme

L'éducation multilingue de Vladimir Nabokov, entre français, anglais et russe, et sa vie marquée du sceau de l'exil ont fait de lui un homme à l'aise dans trois cultures et dont les sentiments d'appartenance ne se résumaient pas à une seule nation. La non-appartenance de Nabokov à une seule nation, à une seule littérature, ou plutôt sa pluri-appartenance culturelle, semble faire de lui un auteur cosmopolite. Selon le sociologue Vinay Dharwadker, le cosmopolite est culturellement ambidextre, tout comme son multilinguisme est la preuve qu'il est linguistiquement ambidextre :

The cosmopolitan subject is culturally ambidextrous, and switches codes between the distinct, co-existing cultures in which she is at home to commensurate degrees; her cosmopolitanism is analogous to multilingualism, and hence represents a culture of translation.⁷

C'est la notion de multilinguisme, ou plus exactement de bilinguisme (qui est le terme que favorisent les spécialistes, même quand plus de deux langues sont concernées⁸), qui permet, à

7. Vinay Dharwadker, « Diaspora and Cosmopolitanism », in *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, dir. Maria Rovisco et Magdalena Nowicka, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2011, p. 125-144, p. 140.

8. Voici par exemple ce qu'écrit François Grosjean, linguiste spécialiste du bilinguisme : « Le bilinguisme est l'utilisation régulière de deux (ou plusieurs) langues et le bilingue est la personne qui se sert régulièrement de deux langues dans la vie de tous les jours. Est bilingue, à mon sens, la personne qui doit communiquer avec le monde environnant par l'intermédiaire de deux langues et non celle qui a un certain degré de maîtrise (quel qu'il soit) dans ces mêmes langues. » François Grosjean, « Vers une psycholinguistique expérimentale du parler bilingue », in *Devenir bilingue, parler bilingue : actes*, dir. Georges Lüdi, Tübingen, M. Niemeyer, 1987, p. 115-132 (p. 115).

mon sens, de déterminer la nation littéraire, s'il en est une, d'auteurs comme Nabokov. Ce n'est pas tant leur bilinguisme que leur non-monolinguisme qui implique un rapport bien spécifique au langage, faisant souvent des auteurs bilingues des étrangers dans la langue.

Ce rapport spécifique au langage devient essentiel quand il s'agit d'écriture. Des études en psycholinguistique soulignent notamment une conscience aiguë de la différence entre signifiant et signifié chez les bilingues, comme le souligne Elizabeth Klosty Beaujour, autrice d'un ouvrage central sur les auteurs bilingues russes :

Numerous recent studies strongly suggest that bilingualism confers a continuing advantage for tasks involving metalinguistic awareness, or separating word sounds from word meaning, generating synonyms, being sensitive to communicative needs, and perceiving new sounds. In tests of divergent thinking or cognitive flexibility, bilinguals have rather consistently been found to outperform monolinguals in the ability to generate original uses.⁹

Le bilinguisme apporte à ces auteurs un regard particulier sur le langage qui va s'avérer crucial dans leur manière de manipuler la langue et de se forger un style. C'est ce regard qui les caractérise et conditionne en partie leur écriture ; le bilinguisme ferait de ces auteurs une catégorie à part, du moins du point de vue créatif :

Bilingual writers may have more in common with bilingual writers in other languages than they do with monoglots writing in any one of the languages they use.¹⁰

Dans le cas de Nabokov spécifiquement, son bilinguisme lui confère un regard d'« étranger » sur la langue qu'un monolingue n'aurait pas, comme l'écrit fort justement Jane Grayson dans la conclusion de son livre *Nabokov Translated* :

The brilliance of Nabokov's later English style owes not a little to his viewpoint as a foreigner. He sees the English language through different eyes. He sees patterns of sound and potential meanings in words in which the native speaker, his perception dulled through familiarity, would simply pass over.¹¹

9. Elizabeth Klosty Beaujour, *Alien Tongues : Bilingual Russian Writers of the « First » Emigration*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 16.

10. *Ibid.*, p. 1.

11. Jane Grayson, *Nabokov Translated : a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 216.

Ce regard d'étranger sur la langue implique que l'écriture de Nabokov se caractérise par une grande créativité linguistique puisque la langue anglaise perd de sa familiarité pour être renouvelée par l'auteur bilingue. En effet, le style en anglais de Nabokov évoque le style selon Deleuze, quand celui-ci reprend la citation de Proust précédemment évoquée : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. »

La philosophie du style de Deleuze est assez dense puisqu'elle combine les notions de bégaiement, de langue étrangère et de langue mineure, comme le montre cet extrait de « Bégaya-t-il » où Deleuze explique ce que sont pour lui les grands écrivains :

Ce qu'ils font, c'est plutôt inventer un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils *minorent* cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. [...]. Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. À la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas.¹²

Que l'on considère ou non que l'anglais soit la langue natale de Nabokov – c'est un point plus épineux qu'il n'y paraît – il est indéniable que Nabokov fait bégayer la langue anglaise. J'ai montré ailleurs combien il sait minorer la langue anglaise, que ce soit dans ses romans en anglais¹³ ou dans sa pratique de la traduction¹⁴.

Si Nabokov s'inscrit dans la lignée des grands écrivains qui écrivent dans leur langue comme une langue étrangère, il insère également dans son écriture en anglais un autre type d'étrangéité très affirmé puisqu'il y incorpore de nombreux mots étrangers, ou xénismes.

L'alternance codique, ou *code-switching* en anglais, n'est nullement le signe de l'incapacité de Nabokov à écrire uniquement en anglais, bien au contraire. Des études ont d'ailleurs souligné que ce sont plutôt les bilingues avec un haut niveau de compétence en langue seconde qui s'adonnent au *code-switching* :

12. Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il », in Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 135-143, p. 138.

13. Voir le chapitre 5 de ma monographie : Julie Loison-Charles, *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme : mots étrangers et jeux de mots*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Chemins Croisés », 2016.

14. Voir le chapitre 1 de ma thèse, *Les Mots étrangers de Vladimir Nabokov*, soutenue en 2014 et accessible à l'adresse suivante : <https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2014PA100051.pdf> et mon article (à paraître) « *Eugene Onegin, or Vladimir Nabokov's Scandal of Translation* ».

*Code-switching, then, rather than representing deviant behaviour, is actually a suggestive indicator of degree of bilingual competence.*¹⁵

Chez Nabokov, l'emploi de mots étrangers est clairement volontaire : en effet, la proportion de xénismes varie d'un roman à un autre, *Ada*¹⁶ étant le plus polyglotte alors que *Transparent Things*¹⁷, écrit juste après, n'en présente que très peu, ce qui confirme l'idée d'une présence voulue et maîtrisée des termes allogènes. Par ailleurs, leur utilisation relève d'un réel choix artistique car ces mots étrangers jouent un vrai rôle esthétique dans ses romans en anglais. Mon analyse du bilinguisme d'écriture de Nabokov a fait apparaître cinq fonctions.

Fonctions littéraires du bilinguisme nabokovien

Surtout dans le premier roman en anglais de Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*¹⁸, de longs dialogues en français ou en russe ont lieu entre les personnages, mais ils ne peuvent être rendus intégralement dans ces langues puisque le roman est en anglais. Un tel dialogue est donc rapporté en anglais, et cette traduction est ponctuée de mots étrangers rappelant la langue d'origine des propos. C'est le cas dans cet extrait où le narrateur rencontre la gouvernante francophone qui s'occupait de Sebastian et lui :

*She had come to our house soon after my father's second marriage, but the past in her mind was so blurred and displaced that she talked of my father's first wife ('cette horrible Anglaise') as if she had known her as well as she had my mother ('cette femme admirable').*¹⁹

Dans ce cas, l'usage de mots étrangers permet un ancrage culturel, il donne au texte un effet de réel, dans le sens donné par Roland Barthes quand il évoquait les descriptions non fonctionnelles dans les récits réalistes :

15. Shana Poplack, « Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español : toward a typology of code-switching », in *Linguistics*, 18 (1980), p. 581-618, p. 616.

16. Vladimir Nabokov, *Ada or Ardor : A Family Chronicle* [1969], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1969-1974*, éd. Brian Boyd, New York, Library of America, 1996, p. 1-485.

17. Vladimir Nabokov, *Transparent Things* [1972], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1969-1974*, éd. Brian Boyd, New York, Library of America, 1996, p. 487-562.

18. Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* [1941], in Vladimir Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951*, éd. Brian Boyd, New York, Library of America, 1996, p. 1-160.

19. *Ibid.*, p. 16.

Qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote "ce qui a eu lieu" : le "réel concret" devient la justification suffisante du dire.²⁰

La deuxième fonction, que j'ai nommée connotative, renvoie aux mots étrangers qui sont employés pour mettre en avant la connotation généralement associée à une langue étrangère ; par exemple, en anglais, le français est souvent lié à l'amour (« femme fatale », « ménage à trois », « *French kiss* » ...) et c'est une connotation qui est d'ailleurs souvent exploitée chez Nabokov.

Quant à l'allemand, il est généralement employé dans ses romans pour faire référence à Freud, psychiatre viennois et donc germanophone, et à la psychanalyse, science que Nabokov tourne en dérision. Dans le roman *Lolita*²¹, le narrateur Humbert explique sa pédophilie par le fait que, quand il avait une dizaine d'années, il a été interrompu en plein rapport sexuel et que cette frustration le pousse à répéter, adulte, cet accouplement avec des jeunes filles de l'âge de sa jeune maîtresse de l'époque, Annabel Leigh, avec l'espoir d'enfin mener l'étreinte à son terme. Quand il voit la jeune Lolita pour la première fois, le narrateur voit en elle Annabel et est sûr qu'il va enfin guérir de ce traumatisme sexuel localisé dans son enfance. C'est donc à l'aide de l'allemand qu'il nomme Lolita : « *the little Herr Doktor who was to cure me of all my aches.* »²² Plus tard dans le roman, Humbert pousse Lolita à lui expliquer comment elle a eu ses premiers rapports sexuels avec un autre que lui :

*She told me the way she had been debauched. We ate flavorless mealy bananas, bruised peaches and very palatable potato chips, and die Kleine told me everything.*²³

Nabokov se sert encore une fois de l'allemand pour critiquer l'obsession psychanalytique pour le récit de souvenirs sexuels, récit qui s'accompagne de bananes très phalliques.

La troisième fonction des mots étrangers est ludique, par le biais de jeux de mots bilingues. Toujours dans *Lolita*, vers la fin du roman, Humbert retrouve la nymphette des années après que celle-ci lui a échappé pour s'enfuir avec un certain Quilty. Il l'interroge sur la fin de leur relation et sur la perversité sexuelle de son rival :

20. Roland Barthes. « L'effet de réel », *Communications*, 11 (1968), p. 84-89, p. 87 <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158> [consulté le 28 février 2019].

21. Vladimir Nabokov, *Lolita* [1955], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1955-1962*, éd. Brian Boyd, New York, Library of America, 1996, p. 1-298.

22. *Ibid.*, p. 36.

23. *Ibid.* p. 127.

“What things exactly?”

[...] “Crazy things, filthy things. I said no, I’m just not going to [she used, in all insouciance really, a disgusting slang term which, in a literal French translation, would be souffler] your beastly boys, because I want only you. Well, he kicked me out.”²⁴

Le lecteur bilingue pourra traduire le terme « *souffler* » en anglais et donc comprendre que la pratique sexuelle dont Lolita parlait était la fellation, alors que le monolingue ne comprendra pas ce jeu de mots bilingue.

La quatrième fonction est révélatrice. Dans les romans de Nabokov, les mots étrangers permettent souvent aux personnages ou lecteurs polyglottes d’avoir une révélation sur la diégèse, comme l’a montré, à une petite échelle, le jeu de mots bilingue sur « souffler ». Ainsi, dans le premier roman en anglais de Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, le narrateur russe est à la recherche de la maîtresse russe de son frère Sebastian. Dans le passage suivant, il vient de comprendre que la femme qui s’est présentée à lui comme étant une Française du nom de Mme Lecerf est sans doute russe. Pour confirmer son hypothèse, il procède à un test en s’adressant à un Russe près de lui :

“Ah-oo-neigh na-sheiky pah-ook,” I said softly.

The lady’s hand flew up to the nape of her neck, she turned on her heel.

“Shto?” (what?) asked my slow-minded compatriot, glancing at me. Then he looked at the lady, grinned uncomfortably and fumbled with his watch.

“J’ai quelque chose dans le cou... There’s something on my neck, I feel it,” said Madame Lecerf.

“As a matter of fact,” I said, “I have just been telling this Russian gentleman that I thought there was a spider on your neck. But I was mistaken, it was a trick of light.”²⁵

Le fait que la femme se soit touchée le cou dévoile au narrateur qu’elle a bien compris sa phrase en russe au sujet d’une araignée qui aurait été placée là, et donc révèle sa vraie identité.

La dernière fonction est proche de la fonction révélatrice en ce que les mots étrangers révèlent les pathologies des personnages. Dans les romans de Nabokov, plusieurs personnages souffrent de folie ou d’obsessions perverses telles que l’inceste ou la pédophilie. Et dans l’écriture nabokovienne en anglais, les souffrances, les *maux* des personnages se manifestent souvent par le langage, ce qui donne aux *mots* étrangers un statut de symptôme linguistique. Ainsi, dans *Lolita*, l’étreinte entre Humbert et Annabel avait eu lieu en France et avait été interrompue quand deux hommes leur avaient parlé en français. Des années après, Humbert

24. *Ibid.*, p. 260.

25. Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, *op. cit.*, p. 134.

fantasme sur Lolita mais c'est le souvenir en français du traumatisme qui, tel le retour du refoulé, vient interrompre son extase :

*My romantic soul gets all clammy and shivery at the thought of running into some awful indecent unpleasantness. Those ribald sea monsters. "Mais allez-y, allez-y!" Annabel skipping on one foot to get into her shorts, I seasick with rage, trying to screen her.*²⁶

C'est également le français qui lui permet de verbaliser que l'amour qu'il éprouve pour Lolita est pédophile puisque l'expression française renvoie au très jeune âge de la nymphette :

*I have no illusions, however. My judges will regard all this as a piece of mummery on the part of a madman with a gross liking for the fruit vert.*²⁷

La pédophilie d'Humbert est tellement associée à la langue française que les mots français finissent par être affublés d'une fonction connotative, le français devenant ainsi, dans ce roman, souvent associé à la pédophilie. Mais dans le roman *Pale Fire*²⁸, le français est plutôt associé à une autre perversion sexuelle (selon Nabokov), à savoir l'homosexualité.

Dans ses romans en anglais, Nabokov donne parfois l'impression que le bilinguisme est une maladie, comme dans *The Real Life of Sebastian Knight* où l'on découvre, à la fin du roman, que le narrateur V. n'est peut-être nul autre que l'écrivain anglais Sebastian Knight et qu'il ne s'agit là que des deux visages de la même personne bilingue – cette schizophrénie du bilingue est particulièrement intéressante quand on sait que ce roman est le premier que Nabokov ait écrit en anglais et sous son nom Nabokov, et non plus Sirine, son pseudonyme en russe.

Afin d'étudier les rapports entre bilinguisme et perception de soi mais aussi entre bilinguisme et écriture de soi, l'autobiographie de Nabokov est particulièrement éclairante car elle a été écrite dans les deux langues principales de Nabokov puisqu'elle a été auto-traduite.

Impact du bilinguisme sur l'écriture de la mémoire

La généalogie de l'autobiographie de Nabokov est complexe : les quinze chapitres ont d'abord été publiés dans des périodiques, et ils ont ensuite été révisés par l'auteur quand il les a publiés sous forme de chapitres de son autobiographie, dans une première version en 1951

26. Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit. p. 49.

27. *Ibid.*, p. 36.

28. Vladimir Nabokov, *Pale Fire* [1962], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1955-1962*, op. cit., p. 437-667.

sous le titre *Conclusive Evidence*²⁹. Puis, *Conclusive Evidence* a été traduite en russe et révisée par son auteur, et a paru en 1954 sous le titre *Drugie Berega*³⁰. C'est ensuite en 1967 qu'a paru une nouvelle version en anglais, *Speak, Memory : An Autobiography Revisited*,³¹ qui est une révision de *Conclusive Evidence* (dont elle reprend la plupart des phrases) et qui incorpore certaines des modifications apportées par la version russe.

Le bilinguisme de Nabokov lui a permis de s'auto-traduire mais ce ne fut pas sans peine, comme Nabokov l'a décrit à de nombreuses reprises :

*This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task.*³²

Si l'expérience de l'auto-translation a été difficile à vivre pour Nabokov, il faut souligner le rôle que le changement de langue a eu sur son écriture. La question de l'écriture des souvenirs en langue étrangère est particulièrement complexe, mais la psycholinguistique y apporte des réponses.

Plusieurs études s'avèrent particulièrement éclairantes quant au rôle potentiellement déclencheur de la langue maternelle en matière de souvenir. En effet, elles montrent que les souvenirs sont associés à la langue dans laquelle ils ont été vécus :

*Input-language is stored during acquisition within an incidental-learning task. [...] These results support the already prevalent view that input language is stored in the form of a tag on the language-free semantic representation of a word.*³³

D'autre part, la langue du souvenir laisserait sa trace sur le souvenir au point que la langue employée pourrait réactiver certains souvenirs :

29. Cette version a été publiée sous le titre *Speak, Memory* dans certaines éditions, notamment britanniques. Pour éviter toutes confusions avec la version révisée, il est d'usage chez les chercheurs nabokoviens d'appeler la première version en anglais de 1951 *Conclusive Evidence* et de garder le titre *Speak, Memory* pour parler de la version révisée de 1967, et c'est le système que j'utiliserai dans cet article. Ainsi, je parlerai de *Conclusive Evidence*, même si mon édition de 1951 s'intitule *Speak, Memory* : Vladimir Nabokov, *Speak, Memory : a Memoir*, New York, Grosset and Dunlap, 1951.

30. Vladimir Nabokov, *Drugie Berega* [1954], in Vladimir Nabokov, *Sobranie sočinenij v četyrex tomach*, éd. Viktor Erofeev, Moscou, Pravda, 1990, p. 133-302.

31. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory : an Autobiography Revisited* [1967], in Vladimir Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951*, éd. Brian Boyd, New York, Library of America, 1996, p. 359-635.

32. *Ibid.*, p. 364.

33. Colin M. MacLeod, « Bilingual Episodic Memory : Acquisition and Forgetting », in *Journal of Learning and Verbal Behaviour*, 15 (1976), p. 347-364, p. 361.

These studies show that, in immigrant bilinguals, L1 words commonly activate memories of events in the country of origin and L2 words activate memories of events that took place after immigration. These results suggest that the language of encoding is a stable property for linguistic memories, even though a memory can be “translated” into another language.³⁴

Dans le cas de Nabokov, force est de remarquer que c’est la version russe de son autobiographie qui présente le plus grand nombre de nouveaux souvenirs, dont une partie est intégrée à *Speak, Memory*. La langue source des souvenirs aurait donc enclenché le réveil de la mémoire et permis l’inscription de ces nouvelles anecdotes dans l’autobiographie en russe, puis en anglais.

Dans la version anglaise, ces nouveaux souvenirs qui ont surgi suite au passage en russe portent souvent la trace de la coloration linguistique du souvenir : en effet, il existe un plus grand nombre de mots russes dans *Speak, Memory* que dans *Conclusive Evidence*. Par exemple, quand Nabokov retrace sa première histoire d’amour en Russie, il insère un nouveau souvenir dans la version russe :

Мы пропускали школу: не помню, как устраивалась Тамара; я же подкупал нашего швейцара Устина, заведовавшего нижним телефоном (24-43).³⁵

(Nous manquions l’école : je ne me souviens pas comment Tamara s’arrangeait ; moi je soudoyais notre concierge Ustin qui s’occupait du téléphone d’en bas (24-43))

Dans la version anglaise, Nabokov a doublé la présence du numéro de téléphone qui lui permettait de parler à son premier amour russe, et a ainsi inséré dans le texte la langue de ces échanges amoureux :

We skipped school: I forget what Tamara’s procedure was [...]. Nor had I any trouble with our wonderful, eminently bribable Ustin, who took the calls on our ground-floor telephone, the number of which was 24-43, dvadtsat’ chetire sorok tri.³⁶

La langue semble donc pouvoir enclencher le retour du souvenir, mais il apparaît aussi à quelques reprises dans l’autobiographie que le changement de langue a pu modifier le souvenir, ou du moins les sentiments de Nabokov envers certaines personnes de son enfance, suggérant presque une schizophrénie du bilingue. Pour ne prendre qu’un exemple, penchons-

34. Anita Pavlenko, « Bilingual Selves », in *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression, and Representation*, dir. Aneta Pavlenko, Clevedon (Royaume-Uni), Multilingual Matters, 2006, p. 1-33, p. 17.

35. Vladimir Nabokov, *Drugie Berega*, op. cit., p. 261. Dans cet article, toutes les traductions en français de la version russe de l’autobiographie sont de moi.

36. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: an Autobiography Revisited*, op. cit., p. 558.

nous sur le chapitre 3 où Nabokov traite de son oncle Ruka. Dans *Conclusive Evidence*, la dimension affective était bien présente :

*When I was eight or nine, he would invariably take me upon his knee after lunch and (while the servants were clearing the table in the empty dining room) fondle me, with crooning sounds and fancy endearments.*³⁷

En russe, le souvenir est teinté de désapprobation, voire de répulsion, comme si le passage à la langue russe avait ravivé de mauvais souvenirs et changé la perception de Nabokov :

*За завтраком у нас всегда бывало много народу, потом все это переходило в гостиную или на веранду, а он, задержавшись в опустевшей солнечной столовой, садился на венский стул, стоявший на своем решетчатом отражении, брал меня на колени и со всякими смешными словечками ласкал милого ребенка, и почему-то я бывал рад, когда отец издали звал: “Вася, он vous attend”, – и тут же слуги с наглыми лицами убрали со стола.*³⁸

(Nous avons toujours beaucoup de monde pour le petit déjeuner, et ensuite ils passaient tous au salon ou dans la véranda, mais lui, resté en arrière dans la salle à manger ensoleillée et désertée, s’asseyait sur une chaise en rotin qui se tenait dans son reflet grillagé, me prenait sur ses genoux et avec toutes sortes de drôles de petits mots cajolait l’enfant gentil, et je ne sais pourquoi, j’étais heureux quand mon père, de loin, appelait : “Vasja, on vous attend” – et alors les domestiques aux visages impudents débarrassaient la table.)

Ici, la suggestion de gestes déplacés de la part de l’oncle envers son neveu préféré est très perceptible, et elle est ensuite incorporée, partiellement, dans *Speak, Memory*.

Reste à savoir ce qui peut expliquer ces changements de positionnement : une même personne peut-elle changer d’avis selon la langue qu’elle parle ? La langue peut-elle façonner notre perception des individus, voire notre personnalité ? Répondre par l’affirmative signifierait donner du crédit à l’hypothèse Sapir-Whorf, que l’on peut résumer de manière très schématique par l’idée que l’on ne pense pas de la même manière selon la langue que l’on parle :

37. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory : a Memoir*, op. cit., p. 36. La version révisée est plus longue et souligne les sentiments négatifs de Nabokov pour son oncle : « When I was eight or nine, he would invariably take me upon his knee after lunch and (while two young footmen were clearing the table in the empty dining room) fondle me, with crooning sounds and fancy endearments, and I felt embarrassed for my uncle by the presence of the servants and relieved when my father called him from the veranda: “Basile, on vous attend.” » Vladimir Nabokov, *Speak, Memory : an Autobiography Revisited*, op. cit., p. 415.

38. Vladimir Nabokov, *Drugie Berega*, op. cit., p. 164.

The fact of the matter is that the “real world” is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group. No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached.³⁹

Cette hypothèse a été largement rejetée, en s'appuyant notamment sur la conception du monde qu'auraient alors les bilingues si cette hypothèse était valable ; c'est ce qu'avance notamment la psycholinguiste Aneta Pavlenko dans son article « *Bilingual Selves* » en convoquant les analyses d'un autre chercheur :

If they were to think differently depending on what language is used, they would have difficulties communicating with themselves, and translating into one language what was said in another.⁴⁰

Dans son article, Pavlenko montre qu'un nombre important de bilingues ont l'impression de ne pas penser exactement la même chose d'une langue à l'autre, mais elle n'appuie pas du tout l'hypothèse d'une schizophrénie des bilingues : elle nuance le propos en soulignant notamment que, dans une même langue, un locuteur peut, dans une certaine mesure, mettre en place des identités, des attitudes ou des postures différentes⁴¹, mais elle explique que ce phénomène est simplement plus marqué dans le cas du bilinguisme.

Si la psycholinguistique rejette généralement cette théorie de la schizophrénie du bilingue, elle a été convoquée par des bilingues eux-mêmes, tels que Todorov dans son article « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie »⁴². Nabokov lui-même a évoqué la torture qu'avait représentée pour lui son changement de langue d'écriture en des termes qui évoquent un douloureux changement de personnalité :

I think I have told you more than once what agony it was, in the early 'forties, to switch from Russian to English. After going through that atrocious metamorphosis, I swore I would never go back from my wizened Hyde form to my ample Jekyll one.⁴³

39. Edward Sapir, cité dans George Steiner, *After Babel*, Oxford et New York, Oxford University Press, [1976] 1998, p. 91.

40. Anita Pavlenko, art. cit., p. 13.

41. « We also perform different identities in the same language, when changing registers, contexts, interlocutors, or interactional aims. » *Ibid.*, p. 1. Lire à ce propos Zadie Smith, « Speaking in Tongues », in *The New York Review of Books*, le 26 février 2009, p. 14-16.

42. Tzvetan Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », in *Du Bilinguisme*, dir. Jalil Bennani et al., Paris, Denoël, 1985, p. 11-38.

43. Vladimir Nabokov, *Selected Letters, 1940-1977*, éd. Dmitri Nabokov et Matthew Joseph Bruccoli, Londres, Vintage, [1989] 1991, p. 149.

Si le changement de langue est une expérience douloureuse pour l'écrivain, elle est cependant, pour Elizabeth Klosty Beaujour, ce qui permet à l'écrivain de devenir un écrivain bilingue, et bien souvent un grand écrivain dans sa nouvelle langue ; c'est l'expérience difficile du changement de langue d'écriture qu'est l'auto-traduction qui permet à des bilingues comme Nabokov d'accepter le changement de langue d'écriture et de devenir écrivain dans une nouvelle langue et d'accepter totalement leur nouvelle identité d'auteur :

*Only when (and if) they have negotiated the hell of self-translation can bilingual writers proceed through the purgatory of the first years of writing in a second-language and fully realize their bilingual potential.*⁴⁴

Avant même d'appartenir à une littérature nationale, Nabokov appartient donc à la nation littéraire des auteurs bilingues mais aussi à celle des grands auteurs, comme l'a souligné Nina Berberova :

Nabokov est le seul des écrivains russes (en Russie aussi bien que dans l'émigration) appartenant au monde occidental en entier (ou au monde entier), et non seulement à la Russie. L'appartenance à une nationalité bien définie et à une langue bien définie pour des écrivains comme lui ne joue pas, au fond, un grand rôle. [...] La langue pour Kafka, Joyce, Jorge Luis Borges et Nabokov a cessé d'être ce qu'elle était dans un sens étroitement national il y a quatre-vingt ou cent ans.⁴⁵

Kafka, Joyce, Borges, Nabokov : tous les quatre des grands auteurs ET des bilingues. Mais cette possibilité d'être un grand auteur dans une nouvelle langue n'est pas ouverte à tous les auteurs bilingues, comme le souligne Pascale Casanova dans son ouvrage *La République mondiale des lettres*. Elle y distingue deux manières de s'inscrire dans un nouvel univers littéraire, une nouvelle littérarité :

La question de la "différence linguistique" se pose à tous les dominés littéraires quelle que soit leur situation objective, c'est-à-dire leur distance linguistique et littéraire à l'égard du centre. Les "assimilés", toujours dans un rapport d'étrangeté et d'insécurité à l'égard de la langue dominante, cherchent, par une sorte d'hypercorrection, à faire disparaître et à corriger, comme on fait pour un accent, les traces linguistiques de leur origine. Les "dissimilés", au contraire, qu'ils aient ou non à leur disposition une autre langue, vont chercher, par tous les moyens, à creuser un

44. Elizabeth Klosty Beaujour, *Alien Tongues : Bilingual Russian Writers of the « First » Emigration*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 37.

45. Nina Berberova, citée et traduite dans Svetlana Garziano, art. cit., p. 248-249.

écart, soit en créant une distance distinctive avec l'usage dominant (et légitime) de la langue dominante, soit en créant ou en recréant une nouvelle langue nationale (potentiellement littéraire).⁴⁶

Nabokov semble clairement du côté des dissimilés : loin de masquer les « traces linguistiques de son origine », il minorise l'anglais et en fait une langue étrangère pour ses lecteurs, mais il y insère également de nombreux idiomes venus d'ailleurs. Sur un grand nombre de plans, ce n'est pas l'appartenance mais bien la non-appartenance et la multi-appartenance qui semblent à même de définir Nabokov : du point de vue culturel, c'est un cosmopolite, linguistiquement, il est multilingue et littérairement, il est dissimilé. Mais plus important que tout, sa nation, c'est son écriture : « L'art de l'écrivain est son véritable passeport. »

46. Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 349.

Identités nationales, identités narratives : approche comparatiste et anachronique des personnages féminins dans le roman soviétique

Cécile Rousselet

Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle (CERC)

Sorbonne-Université (Eur'Orbem)

Une analyse précise des personnages féminins dans la littérature russe au XXe siècle permet, de manière diachronique, dans une perspective comparatiste, de saisir les enjeux qui peuvent lier représentations genrées – ici, féminines – et reconfigurations narratives d’imaginaires nationaux. Parler de « nation » russe, en contexte soviétique, est une question complexe, élaborée entre autres par les néo-ruralistes (à l’instar de Valentin Raspoutine) dès les années 1960. Cette problématique, déjà anachronique pour les textes littéraires qui lui sont antérieurs, est complexifiée par l’usage même qui en est fait dans les textes dès lors qu’ils sont articulés aux personnages féminins, dans la mesure où ceux-ci s’inscrivent, comme reconfiguration d’imaginaires, *contre* des référents idéologiques, entre adhésion et remise en question. Dans quelle mesure les personnages féminins sont-ils à même, dans les textes, de prendre en charge une pensée du national (discours nationaux, mythes nationaux, stéréotypes, déconstructions, ...) et sous quelles modalités ? Par ses ambiguïtés, comment le personnage féminin est-il un outil pour montrer une pensée complexe de ce qu’est la Russie soviétique ? Plusieurs niveaux sont à distinguer dans la mise en œuvre de cette problématique : il s’agit de différencier ce que le texte et la narration font au personnage féminin, et ce que le personnage féminin produit *sur* et *de* la narration : la distinction n’est pas tant contextuelle – même si les stratégies narratives mises en place par les auteurs ne sont pas les mêmes dans les années 1920 et les années 1950 en Russie – que discursive. Entre dualismes discursifs et création d’espaces d’hétérodoxies narratives, les auteurs font de leurs personnages féminins les lieux d’une profonde remise en question du pouvoir. Il est impossible et non pertinent de proposer une organisation systématisée des statuts heuristiques des personnages féminins dans la littérature soviétique et post-soviétique et de leur rôle dans la formation et la reconfiguration littéraire d’imaginaires discursifs nationaux. Mais on peut insister sur les ambiguïtés qui se nouent, métaphores mêmes des complexités des discours identitaires et des imaginaires – fantasmatiques – qui les soutiennent en Russie au XXe siècle. Les personnages féminins

trouvent à partir des années 1920 une place de choix dans des stratégies polyphoniques d'écriture, à même de rendre l'ambiguïté idéologique dans laquelle les auteurs se situent. Après la Seconde Guerre mondiale, c'est un *double-bind* qui structure l'appréciation du discours dans l'espace soviétique : le féminin, dont le rôle se structure dans les années précédentes, ouvre alors des espaces et des voix, mettant à jour des formes d'hétérodoxies. C'est cette hétérodoxie, où langue et politique sont indissociables, qui peut autoriser à interroger le corpus au regard des théories postcoloniales : malgré les profondes différences contextuelles, les mécanismes qui structurent la littérature post-soviétique et le roman postcolonial partagent nombre de traits communs qu'il s'agira de dégager, mais dont les romans dès 1960, en raison de l'intrication de la langue et de la question politique en URSS, portent l'intuition.

Personnages féminins et stratégies polyphoniques (1920-1940)

Le questionnement autour du personnage féminin, que celui s'intègre à un vaste dispositif narratif qui le dépasse ou qu'il soit au cœur de la mise en place de celui-ci pose inévitablement la question de la polyphonie. Cette problématique narrative est au cœur de l'étude, mais aussi de la création littéraire, des romans russes et soviétiques, Mikhaïl Bakhtine ayant élaboré dès les années 1920 ses théories sur le dialogisme et l'écriture polyphonique chez Dostoïevski¹, posant là un acte politique dans la mesure où il faisait alors face à la mise en place des canons réalistes socialistes, prônant le monologisme, qui seront institués en 1934 lors du Premier Congrès des Écrivains soviétiques. Les personnages féminins se font les outils d'une narration « en contrepoint », très souvent dans un contexte polyphonique, étant les dépositaires d'une altérité qui se noue dès lors dans le texte. Cette « altérité » (souvent nommée « *Otherness* » dans le contexte anglo-saxon et américain²) du féminin dans les œuvres soviétiques, mais plus largement au XXe siècle, a été largement débattue ces vingt dernières années ; et s'articule à la propension des auteurs³ à faire porter à ces mêmes personnages féminins l'allégorisation de la Russie, du pouvoir, des idées utopiques, dans un symbolisme du personnage qui caractérise de très nombreuses œuvres littéraires russes dès le XVIIIe siècle notamment⁴. D'emblée, un paradoxe s'amorce : comment des personnages peuvent-ils prendre

1. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. G. Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998.

2. Voir par exemple les travaux de Catriona Kelly, in Catriona Kelly, *A history of Russian women's writing, 1820-1992*, Gloucestershire, Clarendon Press, 1994 ; ou Catriona Kelly, Michael Makin et David Sheperd, *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 1989.

3. On pense ici à Boris Pasternak ou Iouri Olecha par exemple.

4. Voir entre autres les travaux d'Ellen Rутten, in Ellen Rутten, *Unattainable Bride Russia: Gendering Nation, State, and Intelligentsia in Russian Intellectual Culture*, Northwestern University Press, 2010.

en charge des symboles marqués par une idéologie mais également être les dépositaires de stratégies polyphoniques ? Comment ces deux modalités s'articulent-elles, et en quoi cette articulation elle-même est-elle profondément heuristique ? En effet, par celle-ci, c'est un questionnement au cœur même des fondements de l'idéologie qui est dessiné, la mise en scène d'ambiguïtés et de complexités devenant la clé de voûte de la reconfiguration narrative de l'Histoire.

Les différentes œuvres choisies posent cette articulation selon des modalités diverses, qu'il s'agit d'observer, premier acte des richesses du comparatisme pour notre propos. Toutes s'inscrivent dans l'effervescence des années 1920 et 1940 en Russie soviétique, où avant-gardes artistiques, explorations de l'homme nouveau (et de la femme nouvelle), formalisations des premiers modèles des héros littéraires réalistes-socialistes et ambiguïtés inhérentes à la prose des Compagnons de route s'articulent à la représentation du féminin. Quatre possibilités se dégagent. La première est celle de personnages féminins qui s'intègrent de manière passive à une esthétique carnavalesque. C'est le cas de Valya dans *L'Envie* [Zavist'] (1927) de Iouri Olecha (1899-1960). Dans le roman, c'est à la fois à la jeunesse soviétique dans ce qu'elle a de plus utopique, mais aussi, tout en ambiguïté, aux paysages d'antan d'Odessa que Iouri Olesha chérissait, comme ceux de son enfance⁵ – et de son passé, dans une approche « pélagienne », selon les mots que Jacques Catteau propose à propos d'Andrei Platonov⁶ – que Valya renvoie. Mais objet de fascination, elle est aussi objet d'une narration qui la dépasse et sur laquelle elle n'a pas de prise, même en sous-texte.

Une autre proposition est faite par Andreï Platonov dans *Moscou heureuse* [Sčastlivaja Moskva] (1938). Près de dix ans séparent les deux œuvres – bien qu'Andreï Platonov ait commencé la rédaction de son texte dès le début des années 1930⁷. *Moscou* fait aussi figure de personnage éthéré, femme fatale dans son allégorisation, incarnant tour à tour la splendeur lumineuse de la construction utopique et la destruction, désillusion des « compagnons de route ». Si par plusieurs points on peut comparer les deux œuvres, celles-ci n'en demeurent pas moins fondamentalement différentes, sur le plan esthétique et lyrique, et dans le traitement du personnage féminin. Dans *Moscou heureuse*, le personnage éponyme est partie prenante, dans la narration, des stratégies de carnavalisation du réel. Philip Ross Bullock indique que c'est

5. Rimgaila Salys, *Olesha's Envy: A Critical Companion*, Northwestern University Press, 1999, p. 5.

6. Jacques Catteau, « De la métaphorique des utopies dans la littérature russe et de son traitement chez Andreï Platonov », *Revue des études slaves*, vol. 56, n° 1, 1984, p. 39-50.

7. Pour une chronologie de l'œuvre d'Andreï Platonov, voir Thomas Seifrid, *Andreï Platonov: uncertainties of spirit*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

autour du personnage lui-même que le « kitsh » se fait « shit »⁸ – vantant les mérites du nouveau régime, elle participe aux grands chantiers, mais y est victime d'un accident. Elle est alors observée, souillée par la pulsion scopique des autres personnages et du lecteur, sur la table de dissection : « Sambikine examina sa jambe ; le sang en jaillissait par pulsations, avec une légère écume ; l'os était fracassé sur toute la section, et toutes sortes d'impuretés s'étaient logées dans la plaie »⁹ [*Sambikin osmotrel eë nogu; krov' vyryvalas' s davleniem naružu i slegka vspenivalas'; kost' byla razdroblena po vsemu sečeniju i vnutr' rany v'elis' različnye nečistoty*¹⁰]. Les métaphores digestives et excrémentielles prennent la place de la mise en texte de l'utopie « prométhéenne »¹¹ ; Moscou, dans sa dégradation, se fait support d'un carnaval qui dépasse son personnage lui-même, sans néanmoins constituer, dans la majeure partie du roman, une voix narrative autonome venant distancier la narration omnisciente.

Une troisième voie s'ouvre : celle d'Evgueni Zamiatine qui, dans *Nous autres* [My] (1920), fait d'I-330 une agente indirecte des métamorphoses de la narration dans son pendant dissident. La femme « méphistophélique » aliène D-503 tout autant que son manuscrit, qui devient récit de sa propre genèse. Contaminant l'écriture, la rectitude mathématique du lyrisme de l'Etat unique laisse place à une prose ornementale propre à rendre les soubresauts de « l'imagination », de l'âme. I-330 oriente le texte sur deux plans. Tout d'abord, son discours rapporté porte une *autre* voix dans le texte, forme particulière du *skaz* chez Zamiatine¹². Mais l'introduction-même de son personnage formule la polyphonie au sein de la diégèse, ouvrant la brèche dans laquelle se glisse les ambiguïtés narratives.

Ces ambiguïtés narratives enfin, et ce sera là la dernière proposition, peuvent être portées par les personnages féminins eux-mêmes justement parce qu'ils sont féminins. C'est le cas par exemple de ce que propose Moyshe Kulbak dans *Lundi* [Montog] (1929), roman yiddish soviétique qui – contrairement à la fresque *Les Zelminiens* [Di Zelmenyaner] publiée par son auteur quelques années plus tard, et qui s'inscrit dans une tradition littéraire yiddish plus classique¹³ – emprunte dans une grande part son lyrisme à des modèles russes ou yiddish d'Europe orientale (comme Der Nister ou Dovid Bergelson et les autres poètes et prosateurs du

8. Philip Ross Bullock, « Andrei Platonov's "Happy Moscow": Stalinist Kitsch and Ethical Decadence », *The Modern Language Review*, vol. 101, n° 1, janvier 2006, p. 201-211.

9. Andreï Platonov, *Moscou heureuse: roman*, trad. Anne Coldefy-Faucard, Paris, R. Laffont, 1996, p. 134.

10. A. P. Platonov, *Sčasliwaâ Moskva*, Moscou, Vremja, 2011, p. 78.

11. Jacques Catteau, « De la métaphorique des utopies dans la littérature russe et de son traitement chez Andrej Platonov », *op. cit.*

12. Andrew Barratt, « Revolution as Collusion: The Heretic and the Slave in Zamyatin's My », *The Slavonic and East European Review*, vol. 62, n° 3, 1984, p. 344-361, p. 345.

13. Rachel Ertel, « Préface », in Moshe Kulbak, *Lundi: « petit » roman*, trad. Bernard Vaisbrot, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. xxi.

groupe *Eygnis* par exemple). Le féminin est celui par lequel les éléments trouvent une cohérence dans ce « petit » roman¹⁴ : figures de la mort, figures de vie, figures de discours. Melle Gnessia est la voix qui « autorise » – y compris textuellement, en invitant les autres personnages, et notamment Mordecai Marcus, à parler – l’expression du discours idéologique et philosophique. Mais Melle Gnessia est aussi, parce que le féminin est pensé comme le pendant *autre* du masculin et de la participation de celui-ci à la roue de l’Histoire¹⁵, le lieu d’une ambiguïté du discours. Elle déclare :

À ce propos, il convient de dire que la façon de considérer l’individu dans notre Russie a dépassé par sa barbarie le sombre Moyen Âge où le clerc et sa scolastique desséchée dominait les cerveaux. Permettez, très honoré camarade, de suggérer que la dictature du Parti Communiste surpasse déjà en dureté celle des dictateurs romains.¹⁶

La rhétorique même du discours soviétique se retourne contre l’idéologie prônée : Melle Gnessia est le personnage du roman par lequel les formes de polyphonie sont les plus violentes. Contrepoints d’un masculin plus lisible, les figures féminines (des arpenteuses, Gnessia et Stessia, à la Masse) viennent introduire et occuper le jeu dans l’œuvre.

Ces quatre portes d’entrée pour aborder de manière comparatiste les différents statuts des figures féminines dans la prose soviétique entre les années 1920 et 1940 sont autant de choix d’inscription dans des stratégies polyphoniques propres à rendre l’ambiguïté d’une « nation ». Néanmoins, c’est aussi sur le plan méthodologique et théorique que le comparatisme constitue une richesse, et permet d’approfondir les destins et potentialités du *gender* dans la littérature soviétique, notamment en croisant la question de l’« écrire au féminin »¹⁷ et celle des héroïnes dans des œuvres écrites par des hommes. En effet, poser la question des caractéristiques *gender* de l’écriture féminine en contexte soviétique impose une telle approche. Il s’agit, en articulant une démarche historicisante et délibérément anachronique, de donner à *dire* à des contextes précis. Comme le rappellent Anne-Isabelle François et Pierre Zoberman dans leur introduction au dossier « Littérature comparée et Gender » :

14. Moshe Kulbak, *Lundi*: « petit » roman, *op. cit.*

15. Selon l’expression de Georges Nivat.

16. Moshe Kulbak, *Lundi*: « petit » roman, *op. cit.*, p. 26. En yiddish (translittération YIVO) : « *Bey dem fal past tsu zogt, az di bahandlung fun der eyntsiker perzon in aunzer rusland hot iber geshteygt in ir barbarizm dem finstern mitlalter, ven der kler mit zeyn trukener skholastik hot bahersht di mukhus, derloybt, fil geerter khaver, di diktatur fun der komunistisher partey shteygt shoyt ariber in ir skigus di tseytm fun di roymisher tsezarn.* » in Moyshe Kulbak, *Montog*, Varsovie, Wyd « Kultur-Liga », 1929, p. 24.

17. Ce syntagme revient régulièrement dans les recherches sur la littérature et le *gender* et nous semble particulièrement pertinent.

On voit comment des catégories comme le *gender* ou le *queer* sont, non seulement pertinentes, mais utiles et même nécessaires pour la constitution et l'étude d'objets culturels et littéraires. On constate aussi à quel point la prise en compte des spécificités des périodes considérées permet de combiner les apports des théories contemporaines et un historicisme responsable – ce qui est une manière de répondre aux accusations d'anachronisme régulièrement portées à l'encontre des chercheuses et chercheurs qui s'intéressent au *gender* au passé comme autant de dispositifs littéralement conservateurs.¹⁸

De la polyphonie au *double-bind* (1940-1960)

Néanmoins, la rigueur scientifique avec laquelle approcher cet anachronisme et ses bienfaits dans une « pratique contrôlée »¹⁹ nécessite de construire une *autre* cohérence méthodologique. C'est au regard d'outils proposés par la linguistique pragmatique, notamment celle d'Oswald Ducrot²⁰ que la prose de Lydia Tchoukovskaïa, par exemple, peut être analysée dans ses caractéristiques *gender*. En effet, la question de l'énonciation est apparue comme centrale dès les premiers développements des études de genre²¹. Chez Lydia Tchoukovskaïa, cette articulation méthodologique trouve de nouveaux destins, notamment pour construire une analyse des discours dans les années 1940 et 1950 en Union soviétique, lorsque la question des rapports de force qui se construisent entre discours majeurs et discours mineurs se problématise au niveau de la narration. En effet, après la Seconde Guerre mondiale, la littérature soviétique subit une « dé-idéologisation »²² (par exemple chez Nikolaï Nekrassov), parallèle à une intensification de la propagande stalinienne. Ce double mouvement provoque une conscience d'un *double-bind* que certains auteurs, comme Vassili Grossman, mettent à jour²³. Chez cette autrice, dans un contexte de censure, c'est la voix minoritaire (féminine, dissidente) qui émerge *dans* et *par* les ambiguïtés de la narration.

Les deux romans de Lydia Korneïeva Tchoukovskaïa, *Sofia Petrovna* [Sof'ja Petrovna] (1965), écrit en 1939-1940 et d'abord publié sous le titre *La maison déserte* [Opustelyj dom] et

18. Anne Isabelle François et Pierre Zoberman, « Littérature comparée et Gender », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, juillet 2018.

19. Nous renvoyons aux travaux de Jacques Rancière, puis de Nicole Loraux in « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Espace Temps*, vol. 87, n° 1, 2005, p. 127-139.

20. Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 [1984].

21. Voir Joan W. Scott, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *The American Historical Review*, vol. 91, n° 5, 1986, p. 1053-1075.

22. À cet égard, voir la contextualisation proposée par Polly Jones in Polly Jones, *Myth, memory, trauma: rethinking the Stalinist past in the Soviet Union, 1953-70*, New Haven, Yale University Press, 2013.

23 À ce sujet voir Luba Jurgenson, *Création et tyrannie*, Cabris, Sulliver, 2009.

La plongée [Spusk pod vodu] (1972), se construisent comme deux voix d'accès à l'émergence de cette voix narrative féminine. Dans *Sofia Petrovna*, Sofia Petrovna est présentée comme un personnage ayant intériorisé le discours soviétique :

Sophia Petrovna trouvait que les aviateurs aux dents blanches qui accomplissaient des exploits ressemblaient à Kolia. Elle aimait bien les nouvelles chansons qu'on chantait dans les films, surtout « *Merci, mon cœur !* » et « *Sois un héros, si le pays l'ordonne !* », et elle aimait le mot « *Patrie* ». Ce mot, écrit avec une majuscule, avait quelque chose de solennel qui faisait fondre son cœur. »²⁴

Mais en faisant intervenir une pluralité de discours autour de celui-ci, la narration démultiplie les interprétations possibles, comme par exemple dans les foules de femmes qui invitent à mettre en perspective les certitudes de cette mère :

Et votre mari, où est-il envoyé ? demanda Sophia Péetrovna pour changer de sujet.
 – Comment voulez-vous que je le sache ? Vous croyez qu'ils le disent ?
 – Mais comment allez-vous faire ensuite pour... dans dix ans... quand il sera libéré... pour vous retrouver ? Vous ne connaîtrez pas son adresse, ni lui la vôtre.
 – Parce que vous croyez qu'il y a une seule de ces femmes, ici... » Elle fit un geste en direction de la foule de femmes munies de leur feuille de route « ... qui sache où est son mari ? Ils ont déjà été déportés, ou ils le seront demain ou aujourd'hui, les femmes aussi, elles s'en vont au diable, au fond de l'enfer, et elles n'ont aucune idée de la façon dont elles retrouveront leur mari. Comment voulez-vous que moi, je le sache ? Personne n'en sait rien, et moi non plus !²⁵

Ce contre-discours, porté par la femme, invite à un autre regard sur cette foule féminine que celui proposé par la narration en focalisation interne sur Sofia Petrovna, qui les voit comme celles qui ne comprennent pas que le pouvoir va corriger ses erreurs malencontreuses. Il considère Sofia Petrovna elle-même comme étant un personnage dans l'erreur. La narration

24. Lydia Tchoukovskaia, *La maison déserte*, trad. Sophie Benech, Paris, Interférences, 2007, p. 37. En russe : « Белозубые лётчики, совершавшие подвиги, казались Ольге Петровне похожими на Колю. Ей нравились новые песни, зазвучавшие с экранов, — особенно «Спасибо, сердце...» и «Когда страна быть прикажет героем...» — нравилось слово «Родина». От этого слова, написанного с большой буквы, у неё становилось сладко и торжественно на душе. » in L. K. Čukovskaja, *Opustelyj dom*, Pariž, Izdatel'stvo « Pât' kontinentov », 1965, p. 38.

25. *Ibidem*, p. 96. En russe : «— А куда направили вашего мужа? — спросила Ольга Петровна, чтобы переменить разговор. — А я почём знаю? Разве они скажут куда?.. — Но как же вы потом... через десять лет... когда он освободится... найдёте друг друга? Вы не будете знать его адреса, а он — вашего. — А вы думаете, — сказала жена директора, — что хоть одна из них — она махнула рукой на толпу женщин с «путёвками» — знает, где её муж? Мужа уже увезли, или завтра увезут, или сегодня увезут, жена тоже уезжает к чёрту в тартарары и понятия не имеет, как она потом найдёт своего мужа. Откуда же мне-то знать? Никто не знает, и я не знаю.» in L. K. Čukovskaja, *Opustelyj dom*, op. cit., p. 100.

joue sur ces ambiguïtés, et les personnages féminins sont les supports narratifs pour mettre en scène la pluralité des discours. Mais ce sont encore par des désolidarisations dans la narration que la voix du narrateur émerge, en sous-texte de son propre personnage qui concentre, dans une grande part, la focalisation. Au premier chapitre, Lydia Tchoukovskaïa écrit : « Très vite cependant, même les réunions cessèrent de lui paraître ennuyeuses. »²⁶ [*Odnako skoro i sobranija perestali byt' skučnymi dlja Sofi Petrovny*²⁷.] Cette introduction de l'adverbe « même » indique une disjonction narrative, le narrateur ne pouvant totalement se fondre dans son personnage : ce modalisateur présuppose une distance entre Sofia Petrovna (qui ne peut remettre en question le bien-fondé des réunions) et le narrateur (qui s'autorise à en douter). Déjà là, on constate la complexité d'une lecture anachronique sur le plan méthodologique, les outils de la linguistique pragmatique et l'interprétation que cette discipline donne de la polyphonie narrative étant d'une grande richesse pour cerner les nœuds des narrations de cette époque en Union soviétique. Mais c'est dans *La plongée* que les propositions se font particulièrement convaincantes. Oswald Ducrot indique l'importance de la pluralité des instances énonçantes en contexte polyphonique²⁸. C'est cette pluralité que l'on retrouve dans la narration qui reprend à son compte, en discours indirect libre, les propos de Bilibine (l'ancien détenu victime des purges), après qu'elle et lui ont parlé de l'impossibilité de retrouver la trace d'Aliocha, arrêté « sans droit de correspondance » :

– Rapprochez votre fauteuil, demanda soudain Bilibine.

Je le rapprochai. Sa tête s'enfonçait toujours plus dans les oreillers. Je me penchai. Avec précipitation et brutalité, craignant de me faire mal et surmontant cette crainte par de la brusquerie, Bilibine m'expliqua – son ton me parut même pratique et précis – que je me faisais une idée fautive de la fin d'Aliocha. On ne l'avait emmené nulle part, il n'avait eu à subir ni le wagon à bestiaux ni les chiens. Tout s'était terminé bien avant. D'après Nicolai Alexandrovitch, « dix ans sans droit de correspondance » n'était qu'une formule convenue pour désigner le peloton d'exécution. Pour éviter de prononcer trop souvent, aux guichets, le mot « exécuté », « exécuté », et pour qu'il n'y ait pas de cris et de sanglots dans la queue.²⁹

26. Lydia Tchoukovskaïa, *La maison déserte*, op. cit., p. 16.

27. L. K. Čukovskaja, *Opustelyj dom*, op. cit., p. 17.

28. Voir le dernier chapitre in Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, op. cit.

29. Lydia Tchoukovskaïa, *La plongée*, trad. André Bloch et Sophie Benech, Paris, Le Bruit du temps, 2015, p. 106. En russe : «— Придвиньте ваше кресло сюда, — вдруг попросил Билибин. Я придвинула. Голова его всё глубже уходила в подушки. Я наклонилась. Торопливо и жестко, боясь причинить мне боль и жесткостью одолевая эту боязнь, Билибин объяснил — каким-то даже деловитым голосом, — что я неверно представляю себе Алешин конец. Его никуда не везли, ему не угрожали ни теплушки, ни собаки. Все кончилось гораздо раньше. По мнению Николая Александровича, «10 лет без права переписки» — это просто условное наименование расстрела. Чтобы не произносить у окошечек слишком часто «расстрелян»,

Une analyse, si l'on reprend les outils proposés par la linguistique pragmatique, permet de montrer cette puissance de la narration. En effet, le premier segment peut être lu à l'aune du discours officiel, Bilibine se rangerait alors du côté de celui-ci. Puis il donne sa propre interprétation de l'expression « une idée fausse de la fin d'Aliocha », dans une narration extrêmement fluide. En continuant la lecture, on comprend que cette explication n'est pas celle à laquelle on s'attendait, et que le discours de Bilibine est extrêmement dissident. On peut alors relire le premier segment de son discours au prisme de ce regard dissident. Par ces jeux narratifs, Lydia Tchoukovskaïa parvient à montrer la possibilité même de ce double discours en Union soviétique, double niveau de réel et de discours dans l'espace social.

Les hétérodoxies soviétiques à l'épreuve des *postcolonial studies* ?

Il s'agit enfin, au terme de ce parcours, de penser comment les approches postcoloniales, et notamment les réflexions de Gayatri Spivak sur le pouvoir de parole des subalternes, dans des contextes d'émergences d'identités et de discours nationaux dans un environnement mondialisé, permettent de penser autrement la formation de ces imaginaires nationaux complexes, dans leurs dichotomies et leurs pluralités. L'application de ces théories sur la littérature soviétique s'inscrit dans un ensemble critique conséquent, né notamment des réflexions d'Alexei Yurchak, selon qui c'est au regard de celles-ci qu'il est possible d'envisager la littérature soviétique à partir de la Perestroïka et d'appréhender la pluralité énonciative et discursive dans ce contexte³⁰, un réseau théorique s'élabore qui autorise, grâce au comparatisme, l'emploi d'approches dont la portée anachronique doit être non seulement assumée mais également valorisée. Selon cette critique, l'apport postcolonial permet de penser autrement les constructions identitaires à l'œuvre dans les romans post-soviétiques, en les abordant par un angle nouveau et en les interrogeant au regard de contextes différents. Plusieurs points peuvent permettre de construire le comparatisme : la transformation rapide de l'espace qui invite à une dislocation du chronotope dans les textes littéraires, la question de la mémoire collective et du trauma, les problématiques de migrations, et la nette articulation entre langage et politique. Néanmoins, nous constatons que ces thématiques sont en intuition dans les romans précédant la période post-soviétique, et nous pouvons dès lors nous interroger sur la pertinence

«расстрелян» и чтобы в очереди не поднимался плач.» in L. K. Čukovskaja, *Spusk pod vodu*, New York, Izdatel'stvo imeni Čehova, 1972, p. 66-67.

30. Alexei Yurchak, *Everything was Forever, Until it was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, 2006.

d'un dialogue entre ces théories postcoloniales et la littérature soviétique à partir des années 1960, afin d'en mieux dégager les lignes de force dans une dynamique diachronique.

Les théories poststructuralistes ont engagé, dans une certaine mesure, les études postcoloniales et, de là, les *subaltern studies*, notamment par la voix de la *French Theory*³¹. Dans *L'Écriture de l'histoire*, au chapitre 5, « Ethno-graphie. L'oralité, ou l'espace de l'autre : Léry », Michel de Certeau écrit : « Je m'interroge sur la portée de cette *parole* instituée en *lieu de l'autre* et destinée à être entendue *autrement* qu'elle ne parle. »³² Il s'agit pour lui de saisir en quoi l'écriture par Jean de Léry des paroles de « sauvages » est une « herméneutique de l'autre »³³. Il ajoute : « Aussi, dans l'écrin du récit, la parole sauvage fait figure de bijou absent. Elle est le moment d'un ravissement, un instant volé, un souvenir hors texte [...]. Ce qui est trou dans le temps, c'est l'absence de sens. »³⁴ Cette question du « bijou absent », du « point aveugle », que l'on retrouve aussi dans sa pensée du mysticisme et de la parole de la possédée, cet autre qui n'est pas autre mais qui n'est pas soi, est fondamentale. Cet « absent » fonde le subalterne dans sa prise de parole : le subalterne est celui dont la prise de parole fonctionne comme un point aveugle, une parole qui se construit sous le régime de l'invisibilité. Dès lors, par cette problématique de l'invisibilité, que Luba Jurgenson a très largement débattue pour le contexte soviétique³⁵, on voit se créer des points d'achoppement entre pensée du personnage féminin dans la littérature russe au XXe siècle et pensée de la subalternité, réflexions qui peuvent se construire autour des contextes postcoloniaux, en regard des notions de littérature mineure et de subalternités. Comment le « point aveugle » d'une narration en contexte soviétique fonctionne-t-il, notamment à partir des années 1960, et comment s'articule-t-il à la question du *gender* ? Comment l'œuvre de Iouri Trifonov permet-elle, par exemple, d'interroger ces liens théoriques et de faire émerger les complexités inhérentes à cette articulation ?

Il est paradoxal d'aborder les personnages féminins chez Iouri Trifonov comme des points aveugles, dans la mesure où ce sont, comme le rappelle Beth Holmgren à propos de Lydia Tchoukovskaïa, les figures masculines qui sont, dans la prose soviétique des années 1960 et 1970, les plus exposées dans l'espace public reconfiguré par la diégèse, et de fait les plus soumises aux persécutions et donc aux absences³⁶ : trous dans la narration, les déportés – et

31. François Cusset, *French Theory*, Paris, La Découverte, 2005.

32. Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 216.

33. *Ibidem*, p. 227.

34. *Ibidem*, p. 221.

35. Luba Jurgenson, « L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique », *Protée*, vol. 37, n° 2, 2009, p. 9.

36. Beth Holmgren, *Women's Works in Stalin's Time: On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam*, Indiana University Press, 1993, p. 66.

l'on retrouve ce phénomène dans *Vie et destin* [Žizn' i sud'ba] de Vassili Grossman en 1980 – polarisent une narration tout en étant exclus de la diégèse, et leur visibilité n'est identifiable que dans leur invisibilité. Ce phénomène, que de nombreux critiques littéraires sur la littérature de la période soviétique ont identifié à partir des écrits de camps, touche les récits urbains. La ville se fait l'espace d'un dédale et d'un jeu de masques où les dénonciations et les arrestations fonctionnent comme les « bijoux absents », altérités vers lesquelles tendent une narration qui elle-même, dans un lyrisme de l'incertitude généralisée, se fait l'image de la béance centrale.

Dans cette économie des œuvres, l'interrogation sur les personnages féminins comme formes de *gender* est intéressante à poser. Altérités séculaires, les figures féminines n'en sont pas moins celles qui *restent*, mais qui pourtant font figure d'absentes, miroirs de réalités marquées par le vide. Pourtant, nombre de passages chez Iouri Trifonov associent les figures féminines à ces points de fuite – souvent symboliques chez cet auteur – désignés par leur effacement même de la narration. C'est le cas par exemple de la scène de l'avortement, dans *Temps et lieu* [Vremja i mesto] (1980) (au centre du roman), ou encore celui du personnage d'Olga Robertnova, dans le texte *Il était un midi d'été* [Byl letnij polden'] (1966). Cette femme âgée occupe la narration mais n'en concentre pas moins toutes les caractéristiques de la subalternité : derrière sa visibilité sociale se dessine l'invisibilité du véritable *autre* auquel elle renvoie – à savoir son passé. Considérer les figures féminines sous cette double modalité de visibilité et d'invisibilité permet, comme déjà c'était le cas chez Lydia Tchoukovskaïa, de penser leur inscription dans l'espace social, mais aussi diégétique, comme fondamentalement complexe : celui d'une permanence faite de renvois (par leur statut métaphorique chez Iouri Trifonov, allégorique chez plusieurs auteurs soviétiques des années 1920) à des réalités qui elles-mêmes sont cachées. Gayatri Spivak demandait : les subalternes peuvent-ils parler ? Iouri Trifonov, mais aussi Vassili Grossman, répondent : c'est de leur silence qu'ils parlent. Derrière la présence diégétique se compose un réseau d'altérités qui fonctionne comme « absents » de l'histoire, « lune non éteinte » de Boris Pilniak [Povest' nepogašennoj lunny] (1926) ou avortement hautement symbolique dans *Temps et lieu*. C'est sans doute autour de cette question de l'absence et de l'invisibilité du subalterne que les personnages féminins trouvent leur place dans l'économie théorique proposée par Alexei Yurchak : hétérodoxie des discours, dissémination d'une autorité énonciative, mais aussi polarisation vers des espaces éloignés qui se font des *autres* « nations » imaginées³⁷.

37. Voir Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso, 2006.

Au terme de ce parcours, la richesse heuristique que représente le comparatisme pour approcher la littérature russe soviétique et ce qu'elle peut donner à construire d'une complexité nationale en termes de « communautés imaginées »³⁸, selon les mots de Benedict Anderson, paraît remarquable. Les personnages féminins dans la littérature dès les années 1920 en Russie soviétique participent à organiser l'articulation entre langue et politique. C'est ce rôle, qui s'intensifie et se complexifie à partir des années 1960, que l'approche postcoloniale permet de mettre à jour différemment, en la mettant en regard de stratégies élaborées dans d'autres contextes. Polyphonie, voire « tiers-espace »³⁹ de Homi Bhabha, permettent de problématiser les ambiguïtés inhérentes, les phénomènes mêmes de zones grises et l'hétérodoxie discursive en régime soviétique. Les « imaginaires nationaux » peuvent donc, à la lueur de ces théories post-coloniales, prendre un sens nouveau, « défamiliarisés », au sens de Françoise Lavocat⁴⁰, par le comparatisme.

38. *Ibidem*.

39. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

40. Françoise Lavocat, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/le-comparatisme-comme-hermeneutique-de-la-defamiliarisation-par-francoise-lavocat-vox-poetica-05-04-_50444.php]. Consulté le 26 mai 2014.