

POUCHKINE, CRITIQUE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

CATHERINE GÉRY

De la citation à l'allusion, en passant par la traduction ou l'« écho lyrique », la littérature française joue constamment dans l'œuvre de Pouchkine le rôle d'un miroir plus ou moins emblématique. L'objet reflété est rarement la littérature française en tant que telle, mais bien la littérature russe. Penser la littérature nationale dans ses processus de développement, tel sera aussi le sens des quelques articles consacrés aux auteurs français que Pouchkine écrivit entre 1825 et 1836. Pour traiter cette question de « Pouchkine, critique de la littérature française », nous nous appuierons également sur le matériel fourni par la correspondance de l'écrivain (et essentiellement sur les lettres adressées à Viazemski qui se révèle en l'occurrence un interlocuteur privilégié), où la dépendance à la problématique russe apparaît encore plus clairement. Nous nous situerons enfin dans la continuité des travaux effectués par B. Tomachevski, dont l'ouvrage *Pouchkine i Frantsia (Pouchkine et la France)* représente une somme importante qui couvre tous les

aspects des rapports que le poète russe a entretenus avec « la patrie de Racine et Boileau¹ ».

La littérature française a représenté à la fois un terrain d'expérimentation, qui accompagne les propres métamorphoses littéraires du poète (quand Pouchkine utilise les modèles stylistiques français comme un matériau qui vient enrichir sa propre langue poétique), et un prisme qui renvoie en de multiples reflets les enjeux de la littérature russe. L'objectif est, en ce premier quart du XIX^e siècle, l'élaboration d'une littérature qui serait la traduction d'un espace culturel et linguistique national, et la détermination de la place que peuvent occuper les apports occidentaux dans la constitution de cet espace culturel. Sur tous ces points qui apparaissent nettement dès que la littérature française est invoquée par Pouchkine, l'œuvre critique est dans la continuité de l'œuvre littéraire.

L'interrogation sur la littérature française et son histoire est donc investie d'une problématique qui la dépasse largement, comme le montrent déjà la réception et l'interprétation de l'héritage classique. Le classicisme français, qui a nourri, comme on le sait, l'œuvre de Pouchkine de façon abondante, est fréquemment utilisé pour traduire des phénomènes littéraires contemporains. Nous le verrons à travers deux exemples.

La première particularité du classicisme français est d'avoir fourni, comme le modèle antique (et ce n'est sans doute pas un hasard), un cadre formel à l'intérieur duquel Pouchkine peut débattre, grâce aux armes conjuguées de l'allusion et de l'identification, des questions civiques et publiques (entre autres des relations du poète avec le pouvoir). Les grandes figures du classicisme ont été, dans l'œuvre critique, chargées de cette fonction symbolique. Lors de l'exil dans le Sud, Pouchkine a d'ailleurs joué le même jeu avec le poète latin Ovide.

Le second exemple montre une extension du prisme classique aux débats linguistiques qui agitent la littérature russe dans le premier quart du XIX^e siècle. Pouchkine, qui reconnaît chez son maître

1. B. V. Tomaševskij, *Puškin i Francija*, L., 1960. On peut aussi consulter l'ouvrage de L. I. Vol'pert, *Puškin v roli Puškina. Tvorčeskaja igra po modeljam francuzskoj literatury (Pouchkine dans le rôle de Pouchkine. Le jeu littéraire d'après les modèles de la littérature française)*, M., 1998.

Boileau ce trait particulier du classicisme qui fut de fonder en dignité la langue française, transpose un débat vieux de cent cinquante ans dans la sphère russe. Il mesure la querelle des partisans de Chichkov et de ceux de Karamzine, à laquelle il a pris lui-même une large part, à l'aune de la polémique déclenchée par Boileau contre la Pléiade. Dans son article inachevé « Sur la nullité de la littérature russe » (qui se présente en fait comme un vaste panorama de la littérature française classique et pré-classique, fortement influencé par l'*Art poétique* de Boileau), Pouchkine écrit :

« Il se forma une nouvelle école dont les idées, le but et les efforts rappellent l'école de nos Slavo-russes, parmi lesquels il y a aussi eu des hommes de talent. Mais les travaux de Ronsard, Jodelle et Du Bellay restèrent inutiles. La langue refusa de prendre une direction qui lui était étrangère, et continua son chemin. [...] Aujourd'hui on a oublié aussi bien Malherbe que Ronsard, ces deux talents qui ont épuisé leurs forces pour l'amélioration du vers... Telle est la destinée qui attend les écrivains qui s'occupent plus de la forme extérieure du mot que du sens, la vraie vie du mot, indépendante de l'emploi² ! »

Le modèle théorique classique aurait ainsi pu rester passablement abstrait et figé dans quelques formules douteuses empruntées à Boileau ou encore à Laharpe, si Pouchkine ne l'avait constamment réactualisé. Cette actualisation du classicisme, par l'appropriation puis par le dépassement dans le phénomène de russification, est caractéristique de la façon dont l'écrivain a traité ce qu'il considérait comme un patrimoine universel.

Mais Pouchkine s'est aussi fait l'écho d'une autre querelle française, qui lui est contemporaine : celle qui a opposé dans les années vingt les tenants du classicisme à ceux du romantisme. Et la façon dont il l'a abordée nous permettra de déterminer ses positions face à quelques problématiques qui furent pour lui fondamentales.

L'évaluation de la querelle française par un écrivain qui se situe à l'intersection de deux cultures et de deux visions du monde antagonistes est conditionnée par un facteur déterminant : la littérature et la langue littéraire russes se constituent concomitamment à la grande rupture entre classicisme et romantisme.

2. A. S. Pouchkine, « Sur la nullité de la littérature russe », *Œuvres complètes*, publiées par A. Meynieux, t. III, Lausanne, 1973, p. 580.

On sait depuis les travaux de Iouri Tynianov que l'opposition classiques/romantiques ne fournit pas un cadre valide pour la compréhension des phénomènes littéraires spécifiques à la Russie. Tynianov a proposé une autre grille de lecture, plus apte à traduire la situation culturelle et philologique russe à cette époque : l'antithèse archaïstes/« karamzinistes » (ou encore « novateurs »)³. Que le conflit entre les archaïstes et les novateurs russes soit contemporain dans ses prolongements de la querelle entre les classiques et les romantiques français n'autorise pas à établir entre eux une relation d'équivalence : même si les questions esthétiques qui sont débattues présentent parfois de troublantes analogies, les enjeux sont radicalement différents.

Ensuite, le mot de « romantisme » n'implique pas forcément les mêmes notions pour la France et pour la Russie, et il conviendra d'explicitier ce que Pouchkine entendait par « romantique », ou ce qu'il n'entendait pas par ce terme. Par ailleurs le refus de Pouchkine d'une définition statique du mot « romantisme » doit nous inciter à nous méfier de ces catégories que le poète a parfois pu juger inopérantes. Dans le brouillon d'un article intitulé « Sur la poésie classique et sur la poésie romantique » (1825), on trouve d'ailleurs une réfutation des définitions conventionnelles :

« Nos critiques ne se sont pas encore mis d'accord sur une distinction claire entre le genre classique et le genre romantique. Si nous avons là-dessus des idées erronées, nous les devons aux journalistes français, qui attribuent d'ordinaire au romantisme tout ce qui leur semble marqué du sceau de la rêverie et de l'idéologie à l'allemande, ou fondé sur les traditions du peuple : définition on ne peut plus inexacte. Un poème peut posséder tous ces traits, et appartenir tout de même au genre classique⁴. »

Enfin, c'est l'existence même d'un classicisme en Russie qui est remise en cause par Pouchkine. En avril 1824, il écrit à Viazemski :

« [...] la vieille poésie classique à laquelle tu t'en prends existe-t-elle vraiment chez nous ? c'est encore une question. [...] et en quoi Dmitriev est-il un classique ? Où sont ses tragédies, ses longs poèmes didactiques ou épiques ? [...] Où sont donc les ennemis des romantiques ? Où sont les piliers du classicisme⁵ ? »

3. Iu. Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, 1991.

4. « Poésie classique et poésie romantique », in J.-L. Backès, *Pouchkine*, Paris, 1996, p. 170.

5. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 98. Les extraits suivants de la correspondance de Pouchkine renvoient à cette édition.

Mais s'il n'y a pas eu de combat classiques/romantiques sur le sol russe, faute de combattants, il y a visiblement eu déplacement de cette querelle vers une perspective nationale, ce dont témoigne l'ensemble de la critique de Pouchkine ; d'autre part, l'écrivain a largement répercuté la querelle, qu'il a traduite dans toute une série d'antithèses : Racine ou Shakespeare, Chénier ou Byron, ou, indirectement liée à cette question, Boileau ou la Pléiade.

L'appréciation par Pouchkine du romantisme français n'a donc pu se faire qu'à l'intérieur d'un schéma oppositionnel. Encore faut-il définir les termes de l'opposition pour en comprendre la portée.

En dehors de toute considération esthétique ou linguistique, le terme de « classique » recouvre au début du XIX^e siècle une période de l'histoire de la littérature française extrêmement large, qui s'inscrit entre deux révisions de la tradition littéraire. Cette période qui s'étend de *L'art poétique* de Boileau au pré-romantisme n'est bien sûr pas homogène et ses limites mêmes sont plus que discutables. Cependant, dans la frénésie de la querelle des années vingt, l'époque appelée classique sera perçue comme une et indivisible par les consciences littéraires françaises.

Pouchkine a adopté cette vision simplifiée du classicisme français comme une unité. À l'instar de Stendhal, qui affirmait en 1823 dans son *Racine et Shakespeare* que le « romantisme » est le fait des écrivains qui veulent plaire au public de leur temps, alors que les « classiques » écrivent « pour plaire à leurs arrière-grands-pères », Pouchkine entendra par le terme de « classique » tout ce qui relève de l'ancien, d'une tradition homogène et fermement établie ; le romantisme sera au contraire caractérisé par l'apport de la nouveauté.

La réception par Pouchkine de la querelle classiques/romantiques souligne alors une émancipation des schémas interprétatifs français. La littérature du XIX^e siècle n'est pas un héritage du passé : Pouchkine la perçoit dans un rapport immédiat, à l'intérieur de son propre processus de développement littéraire. Il ne prendra donc pas de cette littérature ce qui est susceptible de prolonger la tradition française, mais ce qui peut l'aider à la surmonter.

Rapidement, sa correspondance témoigne de ce nouvel état d'esprit. Dans une lettre à Gneditch en juin 1822, il écrit :

« La littérature anglaise commence à avoir de l'influence sur la littérature russe. Je pense qu'elle sera plus utile que l'influence de la poésie française, timide et guindée. »

À Viazemski en février 1823 :

« Tout ce que tu dis de la poésie romantique est délicieux, tu as bien fait d'élever le premier la voix en sa faveur, — le mal français aurait tué notre littérature adolescente. »

À Viazemski toujours, quelques mois plus tard :

« [...] prends parti pour les Allemands et les Anglais, anéantis ces marquis de la poésie classique... »

Ces trois extraits montrent que la littérature française ne peut décidément plus prétendre au statut de modèle qui était le sien. Dans les années vingt, Pouchkine considère d'ailleurs les résurgences du classicisme chez les auteurs français comme une esthétique qui se crispe en académisme. Il se désolidarise nettement des positions des nouveaux « classiques » qui s'expriment dans le « Journal des débats » ou dans la « Gazette de France », les Hofman et Colne qui ont fait du classicisme une institution vidée de son énergie créatrice, dont la permanence semble défier les changements.

Ces changements qu'il faut apporter à la littérature, Pouchkine les considère essentiellement d'un point de vue formel. Dans l'article déjà cité « Sur la poésie classique et romantique », il définit concrètement le romantisme en fonction des formes littéraires, ou des genres :

« Si au lieu de considérer la forme d'un poème nous ne nous fondons que sur l'esprit dans lequel il est écrit, nous ne nous dépêtrons jamais des définitions. [...] À l'espèce classique on doit rattacher les poèmes dont les formes étaient connues des Grecs et des Romains ou dont ils nous avaient laissé les modèles ; [...]. Quelles espèces de poésies doit-on rattacher à la poésie romantique ? Celles qui n'étaient pas connues des Anciens ou celles dont les formes antérieures ont changé ou ont été remplacées par d'autres⁶. »

Ceci posé, on comprendra mieux les graves divergences qui apparurent entre les conceptions romantiques de l'écrivain russe et celles qu'il attribuait aux romantiques français. En effet, si la France s'identifie au classicisme, si elle est, selon une expression récurrente chez Pouchkine, « la patrie de Racine et Boileau », elle se voit fermement refuser l'épithète de « romantique ». Le premier

6. Art. cit., p. 170.

prétexte de cette « rupture » unilatérale entre Pouchkine et le romantisme français sera la parution, en 1819, des œuvres d'André Chénier, que l'écrivain russe découvre en même temps que la jeune génération des Hugo et des Lamartine.

Bien qu'il fut un homme du XVIII^e siècle, André Chénier appartient « littérairement » au XIX^e siècle romantique. Ainsi en ont décidé l'histoire et toute une série de facteurs extra-littéraires : à l'exception de deux poèmes et de quelques articles politiques, les œuvres de Chénier ne sont en effet publiées que peu avant les élégies romantiques de Lamartine, et semblent leur ouvrir la voie. L'éditeur Henri de Latouche révèle ainsi aux jeunes générations romantiques un « contemporain », mort un quart de siècle plus tôt, et Hugo salue la découverte dans le « Conservateur littéraire ». Les manuscrits sont encore incomplets, la figure du poète énigmatique, passionnée et mélancolique, son destin tragique : tous les ingrédients sont réunis pour que les romantiques français inventent un André Chénier mythique, qu'ils entendent façonner à leur image. Qui plus est, cette génération est monarchiste et catholique ; elle va donc décrier Joseph-Marie Chénier, écrivain néo-classique et révolutionnaire, au nom d'un André Chénier qu'elle se plaît à voir romantique et contre-révolutionnaire.

Au même moment, Pouchkine, qui est peu concerné par les idéologies parfois fumeuses du romantisme français, reçoit l'œuvre de Chénier comme celle d'un ancien, d'un « classique d'entre les classiques » comme il le dit lui-même, et l'utilise comme telle. Chénier accompagne la période « néo-classique » ou « pré-romantique » de Pouchkine, lorsque le jeune auteur revêt le masque du poète élégiaque. Le système d'images et d'associations poétiques, les réminiscences grecques dans la poésie que Pouchkine écrit en Crimée, sont en partie motivés par les vers de Chénier (cf. le cycle de poèmes regroupés sous le titre *Imitation des Anciens*). Dans le jeu de miroirs avec la littérature française, le poète russe se reconnaît donc dans un Chénier classique, nourri de mythologie.

Pouchkine, qui a pris connaissance des critiques de la presse française qui ont suivi la parution des œuvres de Chénier, va donc formellement dénier à ce poète le statut d'écrivain romantique. Selon lui, ce soi-disant romantisme français relève du contre-sens :

« Personne n'aime ou n'estime plus que moi ce poète, mais c'est un grec authentique, un classique d'entre les classiques. C'est un *imitateur* savant (cette

dernière phrase est en français — C.G.). Il respire Théocrite et l'*Anthologie*. Il est libre des "conchetti" italiens et des "antithèses" françaises, mais il n'y a pas une goutte de romantisme en lui. »

Sept ans plus tard, contestant toujours la conception française du romantisme, Pouchkine écrit :

« A. Chénier est un poète saturé d'antiquité, dont les défauts mêmes découlent du désir de donner à la langue française *les formes de la versification grecque* ; et chez eux il est tombé chez les romantiques. »

On sait que Pouchkine s'est senti dans une grande proximité avec l'œuvre de Chénier, dont il a traduit ou adapté plusieurs fragments en vue d'en assimiler les formules poétiques. Parfois, la traduction s'est faite reconstruction et réinterprétation : ainsi Pouchkine a tenté de rendre l'églogue de Chénier *L'Aveugle* en hexamètres, comme s'il voulait restituer à cette poésie une « enveloppe » antique qu'elle n'avait pas dans le texte original, surdéterminer ce qui lui semblait en être le trait le plus caractéristique pour donner corps à ce vers fameux du poète français : « Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques ». On comprend également que le romantisme étant défini par Pouchkine comme des formes nouvelles ou une combinaison nouvelle de formes anciennes, ce postulat de Chénier, qui prouvait qu'il n'entendait pas renouveler les formes littéraires, pouvait suffire à le rejeter du côté des classiques.

Il semble bien que Pouchkine ait lui-aussi opéré une réduction de la figure d'André Chénier, en ne s'attachant qu'à la collection d'antiques que présente l'œuvre de ce dernier. Pouchkine n'a pas été vraiment sensible au fait que Chénier s'est cherché à travers des genres et des sources multiples, ce qui a permis à ses « contemporains » du XIX^e siècle de l'intégrer sans trop de mal à leur propre conception du monde. Les romantiques français furent frappés des libertés prises par le poète à l'intérieur des strictes règles de la prosodie classique, et il leur sembla que le « génie » (au sens romantique du terme) de cette poésie jetait un pont vers le système moins contraignant de la poésie du XVI^e siècle. Mais Pouchkine, dont la connaissance et la compréhension de la littérature française précédant le Grand Siècle ne se démarquent pas de l'*Art poétique* de Boileau, n'apprécie pas cette dimension de l'œuvre de Chénier. D'ailleurs, lorsque les romantiques français rétabliront Ronsard et Du Bellay contre le classicisme, Pouchkine continuera de souscrire pleinement au schéma interprétatif fourni par Boileau, à savoir que la poésie nationale n'a commencé en

France qu'au XVII^e siècle, « en se tournant vers les modèles de l'antiquité classique⁷ ».

Une fois Chénier disparu et son œuvre livrée aux interprétations, le fait qu'il fut pour les uns un symbole romantique, et pour les autres le comble du classicisme, montre, en pleine révolution romantique, la fragilité des frontières entre ces deux catégories et leur statut somme toute assez conventionnel. Pouchkine va d'ailleurs mettre en doute la valeur et le sens même de cette révolution sur le sol français.

L'attitude négative de Pouchkine envers le romantisme français est restée célèbre : « Le siècle du romantisme n'est pas encore venu pour la France. [...] Tous les recueils de poésies nouvelles dites Romantiques sont la honte de la littérature française⁸ », écrivait-il en 1824. Six ans plus tard, il résume ses divergences avec les auteurs romantiques français dans un article inachevé et pamphlétaire, symboliquement intitulé « Sur Victor Hugo », où « l'insupportable Béranger » est traité de « faiseur de chansons guindées et maniérées », et où Lamartine est fustigé pour son « indigente et fade monotonie⁹ ».

Il ne convient cependant pas de s'arrêter à de telles affirmations : Pouchkine a accueilli l'œuvre de Sainte-Beuve avec bienveillance, et celle de Musset dont il dit qu'il a su « saisir le ton de Byron » avec un certain enthousiasme. L'article « À propos d'Alfred de Musset » composé en 1830 pourrait d'ailleurs bien être considéré comme un auto-portrait¹⁰.

Mais si Pouchkine a jugé bon de traiter certains romantiques français avec un tel mépris, c'est une fois encore pour mieux affirmer les nouvelles voies de la littérature russe.

Un des griefs les plus graves formulé contre le romantisme français concerne le « manque d'inspiration » et la soumission au « bon goût », et ce n'est pas un hasard si les adjectifs les plus fréquemment utilisés dans les accusations portées contre cette littérature sont « affecté », « guindé » ou « hypocrite ».

7. « Sur la nullité de la littérature russe », art. cit., p. 581.

8. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 101.

9. « Sur Victor Hugo », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 455.

10. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 361-362.

L'écrivain russe reproche au romantisme français une très vague revendication de liberté qui accepte dans la pratique bien des limitations. La fin de l'article consacré à Sainte-Beuve en témoigne :

« Aujourd'hui, le poète français s'est dit de façon systématique : soyons religieux, soyons politiques, voire même : soyons extravagants, et le froid calcul de la préméditation, une tension artificielle, la contrainte, se sentent dans chacune de ses œuvres, où jamais nous ne voyons le mouvement d'un sentiment libre et spontané, où, en un mot, il n'y a pas de véritable inspiration¹¹. »

Pouchkine retrouve des accents voltairiens pour montrer ce qu'il entre de duperie et de leurre dans les préceptes du romantisme français, qui baptise nouveauté ce qui s'est pratiqué de toute éternité. Ce blâme majeur, celui d'un passéisme qui tente de se faire passer pour novateur, est exprimé dans une lettre à Viazemski :

« Lavigne (=Delavigne) se bat dans les vieux filets d'Aristote — c'est un élève de Voltaire et non de la nature. Il n'y a pas encore de romantisme en France, ou il ne fait que ressusciter une poésie moribonde. »

Si l'on rapproche ce jugement des appréciations sur André Chénier, on voit que Pouchkine accuse avant tout le romantisme français de ne pas avoir réellement dépassé l'héritage classique, et plus encore de n'en avoir conservé que les aspects les plus conventionnels. Cette prise de position originale dans la querelle française apparaît nettement à travers la réception de l'œuvre de Victor Hugo.

Pouchkine critique violemment les premières œuvres de Hugo : il le traite de poète secondaire et artificiel, dit des *Orientales* qu'elles sont « guindées », de *Cromwell* que c'est un drame « ennuyeux et monstrueux » qui « avance en trébuchant ».

Vers le milieu des années vingt, en relation avec l'élaboration de *Boris Godounov*, Pouchkine s'est intéressé à l'art dramatique et, comme les écrivains français, a situé la bataille du romantisme sur le terrain du théâtre. En février 1823, à peu près au moment où paraît le *Racine et Shakespeare* de Stendhal, il affirme à Viazemski :

« Nous n'avons pas de théâtre, les tentatives d'Ozerov se distinguent par leur style poétique, encore manque-t-il de précision et est-il un peu rouillé ; d'ailleurs, où n'a-t-il pas suivi les règles timorées du théâtre français ? Je sais

11. « Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Paris, 1829. Les Consolations, poésies par Sainte-Beuve. Paris, 1830 », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 397.

pourquoi tu crois qu'il est un poète romantique : à cause du monologue plein de rêve de Fingal [...]. Mais toute la tragédie est écrite selon les règles de l'orthodoxie du Parnasse ; et l'auteur tragique romantique n'accepte comme règle que l'inspiration. »

Dans *Boris Godounov*, Pouchkine a déjà rompu avec les formes de la tragédie française en refusant la règle des trois unités. L'élaboration de *Boris Godounov* est antérieure aux tragédies romantiques françaises : elle précède *Cromwell* de deux ans, même si le drame de Pouchkine ne sera publié que quatre ans après ce dernier.

Il ne fait pas de doute que Pouchkine a eu connaissance en 1828 de ce manifeste du romantisme français qu'est la célèbre préface à *Cromwell*, où Victor Hugo tentait de définir les principes du nouveau théâtre romantique, censé s'opposer aux règles du théâtre classique par la destruction des fameuses unités de lieu et de temps. Au nom d'une représentation aussi exacte et complète que possible de la vie, Hugo menait un combat contre les règles auxquelles s'assujettissait la tragédie classique. Mais pour Pouchkine, ce combat de Hugo est un faux combat, si ce n'est une imposture. Hugo aurait failli au moins à deux des ambitions avouées dans sa préface : il n'a pas libéré le théâtre de ses contraintes au nom d'une vraisemblance par ailleurs extrêmement suspecte, comme Pouchkine le fait remarquer dans son article « Sur le drame national »¹² ; et son œuvre n'a pas réussi à se faire l'écho et la synthèse du monde, quoique la préface affirme à maintes reprises cet objectif. Sur ces deux points, Hugo est donc pris en flagrant déni de modernité.

Dans le brouillon d'un article paru dans « Le Contemporain » en 1836 sous le titre « Sur Milton et la traduction du "Paradis perdu" de Chateaubriand », Pouchkine réfute ironiquement les soi-disant nouveaux principes du théâtre hugolien :

« Hugo a jugé utile de détruire tout d'un coup toutes les lois, toutes les traditions du drame français [...] L'unité de lieu et de temps, l'uniformité majestueuse du style, les règles de versification de Racine et Boileau, il a tout renversé ; cependant, l'honnêteté nous oblige à remarquer que V. Hugo n'a pas touché à l'unité d'action (et à l'unité d'intérêt) : dans sa tragédie il n'y a aucune action et encore moins d'intérêt¹³. »

Ici, Pouchkine se fait l'écho du critique français Philarète Chales de la « Revue de Paris », qui affirmait que Hugo, dans *Hernani* (ce

12. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 363-366.

13. A.S. Puškin, *Polnoe sobranie socinenij v desjati tomax*, t. 7, M., 1958.

grand symbole de la bataille romantique) n'avait pas réformé la scène classique mais s'était contenté d'en concentrer les procédés. Selon Chales, cette « nouvelle tragédie romantique » reste en de nombreux points fidèle à l'ancien système classique.

Dans le domaine de la dramaturgie, comme dans le domaine poétique, le nouveau modèle romantique sera donc anglais ; la réflexion de Pouchkine se fonde sur une série d'antithèses : Shakespeare ou Racine, Shakespeare ou Molière. Dans l'ébauche d'une préface à *Boris Godounov*, Pouchkine résoud la question « Racine ou Shakespeare » en fonction de ses propres options linguistiques :

« Je suis fermement convaincu qu'il faut à notre théâtre les règles populaires du drame shakespearien, et non pas le style de cour des tragédies de Racine ; et que tout essai malheureux peut ralentir la réforme de notre scène¹⁴. »

Dans une lettre à Delvig de janvier 1826 s'ajoute une valeur complémentaire :

« Ne soyons ni superstitieux, ni partiaux, comme les auteurs tragiques français ; mais regardons la tragédie avec le regard de Shakespeare. »

La tragédie dont il s'agit ici est l'insurrection des décembristes. Pouchkine réclame qu'on pose sur le monde un regard historique, dont l'objectivité serait censée contredire le principe de fatalité caractéristique de la tragédie française. Cet « historicisme », qui refuse résolument l'explication du monde par le *fatum*, exige alors du poète romantique qu'il se libère des postulats qui sont à l'origine du genre « noble » par excellence qu'est la tragédie classique.

En conséquence, le romantisme sera envisagé comme un acte littéraire de liberté, qui se joue de toutes les contraintes idéologiques ou formelles, et dont le but est aussi de rompre les grands clivages socio-linguistiques qui ont entravé la communication entre art « populaire » et art « savant » ou entre « langue parlée » et « langue littéraire ». C'est une « polyphonie lyrique » qui doit rendre la diversité du monde en transcendant la stricte hiérarchie des styles littéraires. L'opposition classicisme/romantisme va donc se traduire par une opposition plus personnelle, qui se situe entre contrainte formelle et liberté de création. L'héritage classique était une leçon d'ordre. Les styles et les genres y étaient dûment réper-

14. « Ebauche d'une préface à *Boris Godounov*, II », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 301.

torisés, classés, hiérarchisés. Les vers y avaient plus de dignité que la prose. Le romantisme représente la possibilité de s'affranchir de ces modèles véhiculés par la tradition française.

Le *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve et son syncrétisme linguistique vont se rapprocher de la conception pouchkinienne de la langue du poète romantique, quoique dans le même article Pouchkine reproche au Sainte-Beuve des *Consolations* d'avoir trahi l'esprit romantique pour se conformer à un goût et une moralité de bon aloi, digne de Lamartine et « parfaitement comme il faut ».

En 1831, Pouchkine consacre un article aux deux volumes de poésies publiés par Sainte-Beuve (*Vie et opinions de Joseph Delorme* et les *Consolations*). Il introduit dans son article de très larges extraits de la première œuvre. Les jugements positifs sur le *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve portent une appréciation en creux du romantisme qui n'est réellement sensible qu'à travers un nouveau prisme, celui du poète Wordsworth et des lakistes anglais. Comme Wordsworth, dont Pouchkine écrit qu'il exprime des « pensées poétiques dans la langue du peuple », Sainte-Beuve a introduit dans son recueil *Vie et opinions de Joseph Delorme* des thèmes qui étaient jusqu'alors des domaines exclusivement réservés à la prose. Ce que nous montre d'ailleurs *Eugène Onieguine*, c'est que les hommes moyens ou les situations quotidiennes peuvent faire l'objet de la poésie. Au niveau de la langue, ceci implique un effacement de la distinction entre style élevé et style bas, c'est-à-dire un refus de la différenciation des styles en fonction des genres. La langue de la poésie romantique est conçue, à la suite de Shakespeare, comme « un flux continu ».

L'attention portée à *Joseph Delorme* est donc sous-tendue par le problème de la langue poétique, et ceci pour répondre à un besoin précis de la littérature russe : disposer d'une langue complète, ample, susceptible de tout traduire. Par le biais de Sainte-Beuve, Pouchkine introduit une problématique qui correspond plus à la situation philologique et culturelle de la Russie qu'à une situation spécifiquement française, ce qui le conduit parfois à fausser la portée et les effets du romantisme français. L'article rebondit ainsi sur la question de la réforme de la langue et du vers, si importante pour la littérature russe, réforme encore inexistante selon Pouchkine dans la poésie française :

« [...] l'école dite romantique des écrivains français accorde trop d'importance à la forme du vers, à la césure, à la rime, à l'emploi de quelques mots ou de quelques tournures archaïques, etc. Tout cela est parfait, mais rappelle trop les hochets et les langes de la première enfance. Il n'est pas douteux que la versification française est la plus capricieuse et la plus inconsistante. [...] Comment peut-on toujours rimer pour les yeux et pas pour l'oreille ? [...] Cependant les novateurs n'ont pas encore touché à tout cela ; quant à leurs tentatives, il est douteux qu'elles soient heureuses¹⁵. »

Les recherches stylistiques de Pouchkine, qui le rapprochent dans les années vingt de la deuxième génération des « archaïstes » russes sur de nombreux points, vont, comme on le sait, dans le sens de la simplicité et de la synthèse. L'idéal de synthèse signifie aussi que le poète romantique doit être un « écho de toutes les voix » : c'est la signification de la variation sur un thème de *Joseph Delorme* intitulée *Sonnet*, poème synthétisant qui se conclut symboliquement sur la mention de Delvig, le traducteur russe d'Homère¹⁶.

L'universalisme de Pouchkine, indissociable de sa vision du romantisme, se double d'une autre dimension, qui a accompagné la révolution romantique : il s'agit de la redécouverte de l'élément national, grand absent des consciences littéraires classiques. Et ici intervient un nouveau prisme français : celui de M^{me} de Staël¹⁷.

La voix de Germaine de Staël dont il écrit qu'« elle est des nôtres », va être d'autant plus convaincante pour Pouchkine qu'elle vient de France, patrie du classicisme. Il rencontre chez elle l'expression d'un romantisme « authentique » que les romantiques français sont paradoxalement incapables d'incarner, c'est-à-dire un romantisme qui tente d'arracher la culture française à son académisme en l'ouvrant aux influences étrangères.

Dans *De l'Allemagne*, M^{me} de Staël affirme que le principe de l'originalité nationale détermine les traits particuliers de chaque littérature. Aussi n'invite-t-elle pas les français à copier les Allemands, mais à s'en inspirer pour retrouver leur richesse nationale. Pouchkine n'a pu manquer d'être frappé par ces allégations : la lec-

15. Art. cit., p. 396.

16. Cf. A. Markowicz, « Puškin et deux romantiques français : Sainte-Beuve et Antoni Deschamps », *Revue des Etudes slaves*, tome cinquante-neuvième, Fascicule 1-2, Paris, 1987.

17. Cf. l'article « Sur M^{me} de Staël », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 149-150.

ture de *De l'Allemagne* correspond d'ailleurs à l'écriture de *Rouslan et Lioudmila*, qui conjugue un fonds national, oral et épique, aux sources de la littérature étrangère « savante ».

En 1825, alors que la question de la « narodnost » (l'esprit ou le caractère national et populaire) a pris la première place dans les revues littéraires russes, Pouchkine se prononce à son tour sur ce sujet et introduit dans ses recherches critiques et poétiques la notion du caractère unique de l'esprit national à des stades définis de son développement. L'esquisse « Sur le caractère national dans la littérature » sonne comme un écho à *De l'Allemagne* ; mais c'est avant tout une tentative de définition du terme lui-même, dont Pouchkine note qu'il souffre d'une grande indétermination. Le terme « narodnost » est compris par l'écrivain comme l'ensemble des traits culturels d'un peuple :

« Le climat, la forme de gouvernement, la foi, donnent à chaque peuple une physionomie particulière, qui se reflète plus ou moins dans le miroir de la poésie. Il y a une façon de penser et de sentir, il y a une foule de coutumes, de croyances et d'habitudes qui appartiennent exclusivement à un peuple donné¹⁸. »

Promouvoir une littérature « authentiquement russe » n'est bien évidemment pas nouveau depuis les tentatives de Tchoulkov dans le domaine du conte épique et populaire ; cependant, Pouchkine déplace ici nettement le problème de son axe syntagmatique vers un axe paradigmatique, qui correspond à sa propre conception du romantisme : il ne s'agit pas tant de retour artificiel au passé national et aux formes mythiques du folklore (bien que Pouchkine ait abondamment pratiqué ce genre sur le mode du pastiche), que d'adéquation à ce que les romantiques du groupe de Heidelberg appelaient « la couleur de l'espace et du temps ». C'est un refus de l'archaïsme dans le sens de « restauration », qui nous éclaire également sur les choix formels du poète : la langue russe sera définie en fonction de son adéquation à un esprit et un contenu, ces « images, idées et sensations » nationales ; elle ne devra pas se tourner vers ses formes archaïques, mais vers celles, plus vivantes, de la langue parlée.

Pouchkine arrive à la conclusion, alors paradoxale pour ses contemporains russes, que l'esprit national peut se rencontrer dans

18. « Sur la « couleur nationale » dans la littérature », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 186.

des œuvres dont le thème n'est pas tiré de l'histoire nationale : ainsi, cet emblème du classicisme qu'est Racine pour Pouchkine, prend ses sujets dans l'histoire grecque, et cela ne l'empêche pas d'être un éminent représentant de la « couleur nationale » dans la littérature française :

« Ozerov s'est efforcé de nous donner une tragédie nationale, et s'est imaginé qu'il suffirait pour cela de choisir un sujet tiré de l'histoire nationale, oubliant que le poète de France tirait tous les sujets de ses tragédies de l'histoire romaine, grecque et européenne, et que Shakespeare a emprunté ses tragédies les plus populaires aux nouvelles italiennes¹⁹. »

On se souvient que dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal considérait que Racine fut un romantique pour les années 1670 ; et Pouchkine estime à son tour que « les contes de La Fontaine et de Voltaire, *La Pucelle* de ce dernier portent la marque de la poésie romantique pure²⁰ ».

Pouchkine dépouille ainsi la notion de « narodnost » de son rigorisme étroit et refuse de l'assimiler au seul mouvement romantique contemporain, en l'intégrant à sa vision synthétique qui réduit les oppositions traditionnelles pour son époque. Et quand il écrit que le « caractère national » d'un écrivain est également cette « qualité qui ne peut être pleinement appréciée que par ses seuls compatriotes », c'est aussi un pas décisif en direction de l'émancipation du modèle français. Tous les peuples peuvent accéder à la dignité littéraire. L'altérité de chaque culture ainsi mise en avant renforce la Russie dans le sentiment de sa propre altérité. Dans son article « Sur Milton et la traduction du *Paradis perdu* par Chateaubriand », qui prend presque les accents d'une revanche, Pouchkine souligne que « pendant longtemps les Français ont dédaigné la littérature de leurs voisins. Persuadés de leur supériorité sur l'humanité entière, ils appréciaient les écrivains étrangers célèbres, dans la mesure où ils s'éloignaient des habitudes françaises et des règles établies par les critiques français²¹ ».

La critique du classicisme et du romantisme français a donc été pour Pouchkine l'occasion de préciser ses propres perspectives lit-

19. « Sur le drame national. », art. cit., p. 365.

20. « Poésie classique et poésie romantique », art. cit., p. 171.

21. « Sur Milton et la traduction du *Paradis perdu* par Chateaubriand », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 694.

téraires, en même temps qu'elle lui permettait de mettre fin à une « longue et décisive influence²² », et d'affirmer l'indépendance et la spécificité de la littérature nationale face à son éternelle référence. La fin de l'hégémonie française sur la littérature russe ne signifie bien évidemment pas le rejet des influences françaises : l'acte d'indépendance signé par l'œuvre critique (qui est essentiellement constituée d'« articles de combat ») n'empêche pas notre Protée de continuer à se les approprier dans son œuvre littéraire. C'est toute la différence entre imitation-soumission et imitation-réinterprétation ou réappropriation qui apparaît à travers les rapports souvent conflictuels que Pouchkine a entretenus avec la littérature française.

*Université Michel de Montaigne
Bordeaux III — CERES*

22. « Sur la nullité de la littérature russe », art. cit., p. 579.