

Gretchanaia E. [Compte rendu] //
Revue de l'histoire de la littérature française.
2009. — Vol. 109, № 4. — P. 971–974.

LARISSA VOLPERT, *Pouchkinskaïa Frantsia (La France de Pouchkine)*
Saint-Pétersbourg, Aleteïa, 2007. Un vol. de 576 p.

LARISSA VOLPERT, *Lermontov i literatoura Frantsii (Lermontov et la littérature de la France)*.
2^e éd. revue et corrigée (1^{re} éd. 2005).
Saint-Pétersbourg, Aleteïa, 2008. Un vol. de 298 p.

Larissa Volpert, éminente spécialiste des relations littéraires franco-russes du premier tiers du XIX^e siècle, représentante de l'école de Yourii Lotman, propose dans ces deux ouvrages des approches nouvelles pour l'étude de la présence française dans l'œuvre des deux grands poètes russes. Si la composante française des textes de Pouchkine a souvent fait l'objet d'études (deux chapitres, dans le premier ouvrage de Larissa Volpert, mettent en relief l'apport des pouchkinistes Boris Tomachevskii et Efim Etkind), Lermontov n'a pas suscité, de ce point de vue, le même intérêt des chercheurs.

Cependant les deux poètes, l'un et l'autre parfaitement bilingues, connaissent à fond la littérature française et ont rédigé des écrits (lettres, poèmes) dans cette langue. Mais si Pouchkine fait souvent appel aux écrivains français, Lermontov est plus réticent. À la différence de Pouchkine, il a laissé très peu de témoignages documentés sur sa réception des œuvres françaises (Pouchkine mentionne environ cent écrivains français, Lermontov seulement dix-sept).

La littérature de la France offre à Pouchkine, dès sa jeunesse, des modèles « ludiques », d'après lesquels il construit son œuvre et sa conduite. Pouchkine s'exerce dans le genre du portrait d'après les *Caractères* de La Bruyère, dans celui de l'épître d'après les *Poésies érotiques* de Parny, et dans celui de l'épître familière d'après la *Chartreuse* de Gresset. Les concepts élaborés par Yourii Lotman, tels que « poétique de la conduite au quotidien », « sémiotique du jeu », trouvent sous la plume de Larissa Volpert un développement riche et subtil.

Elle montre comment, dans le cas de Pouchkine, la frontière entre l'art et la vie devient floue. Les événements réels servent à construire une intrigue romanesque mêlée d'allusions et de réminiscences littéraires. La vie se lit comme un texte rempli de citations, et l'œuvre relève du jeu avec sa propre expérience. Les mécanismes particuliers de la réception — en premier lieu du roman libertin et sentimental, mais aussi de la comédie du XVIII^e siècle — confèrent à la prose, aux lettres et aux poèmes ainsi qu'à la vie quotidienne de Pouchkine une dimension ludique. Les textes d'autrui l'aident par ailleurs à extérioriser des sentiments

pénibles qui s'y reflètent comme dans un miroir mobile. Ce miroir les rend changeants et plus supportables.

Le recours aux rôles et masques, fournis par la littérature française, constitue un écran protecteur que Pouchkine maintient soigneusement autant dans son œuvre que dans sa vie. Il fait sa déclaration d'amour à Anna Kern en lui proposant des citations tirées du roman de Mme de Krüdener, *Valérie*, porte, dans une autre situation, le masque cynique de Valmont des *Liaisons dangereuses* pour ne pas trahir ses sentiments, reprend des formules renvoyant à *Adolphe* de Benjamin Constant pour exprimer sa passion dans une lettre en français à Caroline Sobanska. Une anecdote frivole, qui inspire son poème *Domik v Kolomne* (*La maisonnette à Kolomna*), atteste la présence thématique, dans cette œuvre, du roman de Louvet de Couvray *Les Amours du chevalier de Faublas*, et permet au poète de prendre ses distances par rapport au moralisme réclamé par certains critiques russes. L'anecdote, si prisée par la littérature française des XVII^e-XVIII^e siècles, structure de même les *Contes de Belkine* (*Povesti Belkina*), le roman *Doubrovskii*, le récit la *Dame de pique*, le poème *Le comte Noulène*. « Le joyeux Beaumarchais », ainsi que le désigne Pouchkine, est à l'origine de ses réflexions pleines de gravité, qui nourrissent sa « petite tragédie » *Mozart et Salieri*, sur la nature et le destin du génie. Plus largement, la comédie française du XVIII^e siècle se transforme sous sa plume en parodie, en drame, en roman en vers, en nouvelle.

D'un autre côté, la France reste toujours pour Pouchkine un arsenal d'idées, l'étalon d'« une atmosphère intellectuelle » (p. 538), et Larissa Volpert révèle certains aspects peu connus des contacts du poète avec la pensée de Mme de Staël, Chateaubriand, Tocqueville, Ancelot.

Pour la première fois, Larissa Volpert offre un examen approfondi de la réception pouchkinienne de l'œuvre de Stendhal, et de la proximité typologique de ces deux écrivains. Pouchkine et Stendhal sont proches dans leur perception du romantisme et de Shakespeare, dans leur souci de donner un portrait psychologique du héros, dans leur préférence pour une prose dépouillée d'ornements, simple et laconique. En outre, Larissa Volpert met en relief les obsessions et les fantasmes propres aux deux écrivains, une récurrence constante dans leurs œuvres des thèmes de la folie, de la destinée, de l'adultère, ainsi que du mythe napoléonien. Pouchkine et Stendhal décrivent souvent des états transitoires, intermédiaires entre la maladie et l'état normal. Dans *La Dame de pique*, Pouchkine mêle le rationnel et l'irrationnel, décrit les conséquences d'une idée fixe. Sa narration se déroule d'une manière aussi dynamique et intense que celle de Stendhal lorsqu'il montre la « demi-folie » de Julien Sorel tirant sur Mme de Rênal. *Le Rouge et le noir* produisit, comme l'atteste l'une de ses lettres, une forte impression sur Pouchkine.

Un chapitre à part est consacré aux textes de Pouchkine rédigés en français. Dans ses poèmes, qui appartiennent à la période de la jeunesse du poète, il reprend les modèles de la poésie de circonstance, joue avec les genres de la littérature de salon,

tels le portrait, l'épigramme, le madrigal. Ses lettres en français, adressées pour la plupart aux femmes, remplies d'échos littéraires, acquièrent une dimension romanesque. Plusieurs ébauches de ses œuvres russes sont également rédigées en français : cette langue est pour Pouchkine celle de la pensée.

En conclusion, l'auteur se penche sur le problème de la traduction des œuvres de Pouchkine en français, en saluant l'apparition, après nombre d'efforts manqués, du « Pouchkine français » grâce à l'édition de ses œuvres élaborée par les soins de l'équipe dirigée par Efim Etkind (2001), et de la brillante traduction française d'*Eugène Onéguine* par André Markovitch (2005).

Dans son deuxième ouvrage, l'auteur prend constamment en compte le rôle d'intermédiaire que joue souvent Pouchkine dans le processus de réception de la tradition française chez Lermontov. Larissa Volpert entre en détail dans l'examen de leurs points communs et de leurs divergences. Lermontov suit Pouchkine dans son admiration pour André Chénier, mais il cherche sa propre voie, s'intéresse souvent aux écrivains que Pouchkine n'estime guère (tels Vigny, Béranger, Balzac). En outre ses lectures sont, dans son œuvre, pour la plupart codées, dissimulées. Larissa Volpert prône la nécessité de recourir à la reconstruction « hypothétique » des relations de Lermontov avec la littérature de la France. L'analyse détaillée et minutieuse des textes du poète russe dans leur contexte littéraire et culturel préside à cette reconstruction. Elle permet notamment de découvrir un cycle codé de poèmes qu'unissent leurs références à l'image et à l'œuvre d'André Chénier (dont le nom est devenu suspect après le poème éponyme de Pouchkine, lié aux yeux des autorités russes à la révolte des décembristes).

Larissa Volpert s'appuie dans ses recherches sur des faits qui peuvent paraître insignifiants : Lermontov prie un ami de lui envoyer le roman d'Alphonse Karr, *Sous les tilleuls* ; il mentionne, dans une conversation, le poème de Vigny, *Éloa* ; une héroïne de son drame *La Mascarade* évoque le nom de George Sand. Les recherches autour de ces faits amènent l'auteur aux conclusions suivantes : Lermontov reprend les procédés autobiographiques propres à Karr, et crée, comme on dit aujourd'hui, une autofiction ; son Démon (dans le poème éponyme) est présenté comme un amoureux car le poète russe transpose ainsi le motif de l'amour présent dans le poème de Vigny ; Lermontov se trouve à l'origine du féminisme russe.

Comme Pouchkine, Lermontov joue avec les modèles français, les applique à sa propre vie, les adopte et les transforme dans son œuvre. Mais il le fait d'une manière détournée, ne mentionnant jamais les écrivains qui s'avèrent lui être les plus proches, tels Stendhal, Hugo, Constant, Musset, Senancour, Mérimée. Pour la première fois, Larissa Volpert étudie les rapports de la prose de Lermontov avec l'œuvre de Stendhal, souligne l'origine stendhalienne du thème de « l'épouse infidèle », reconstruit, en confrontant le roman inachevé de Lermontov *La Princesse Ligovskaïa* avec *Le Rouge et le noir*, la fin possible de ce roman russe.

C'est surtout la prose de Lermontov qui s'enrichit des acquis du roman français. *Le Héros de notre temps* établit des liens avec les *Confessions* de Rousseau, *Obermann* de Senancour, *Adolphe* de Musset et *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset. Par ailleurs, Lermontov est orienté vers le psychologisme approfondi et l'ironie de Stendhal. Les deux écrivains accordent une dimension « esthétique » à l'analyse introspective, à la confession (p. 213 passim). L'auteur souligne que Lermontov adopte toujours à sa manière la tradition française, procédant au « syncrétisme » de ses différentes composantes. Il « change constamment l'atmosphère propre à l'original, le retravaille activement » (p. 66), ce qui mène à sa transformation cardinale et souvent à une sorte de polémique avec les écrivains français.

La deuxième édition de cet ouvrage contient une partie consacrée à la « Mythopoeïque de la poésie tardive de Lermontov et la tradition française ». L'auteur y explore quelques motifs communs à l'œuvre du poète russe et des écrivains français : le motif de la prophétie qui remonte à l'anecdote sur Jacques Cazotte rapportée par La Harpe dans ses *Mémoires posthumes*, celui de l'exil, présent notamment dans le poème d'Antoine-Vincent Arnault *La Feuille*, et celui de l'amour posthume que Lermontov put puiser dans le poème d'Alphonse Karr *Le mort amoureux*.

Extrêmement denses et en même temps bien ordonnés, les deux ouvrages de Larissa Volpert montrent les mécanismes complexes et souvent peu évidents de l'appropriation et de la transformation des modèles français dans l'œuvre de Pouchkine et Lermontov.

ELENA GRETCHANAIA.